

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Escola de Música  
Programa de Pós-graduação em Música

Gabriel Silva Arruda

**Comunidade Bigode: uma etnografia do samba e do sambista em Belo Horizonte**

Belo Horizonte  
2022

Gabriel Silva Arruda

**Comunidade Bigode: uma etnografia do samba e do sambista em Belo Horizonte**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Música e Cultura

Orientador: Prof. Eduardo Pires Rosse

Belo Horizonte

2022

A779c Arruda, Gabriel Silva.

Comunidade Bigode [manuscrito]: uma etnografia do samba e do sambista em Belo Horizonte / Gabriel Silva Arruda. - 2022.  
154 f. : il.

Orientador: Eduardo Pires Rosse.

Linha de pesquisa: Música e cultura.

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

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Samba - Belo Horizonte (MG). 3. Sambistas. 4. Samba de roda. 5. Blocos carnavalescos. I. Rosse, Eduardo Pires. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.07



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **Gabriel Silva Arruda**, em 22 de dezembro de 2022, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Prof. Dr. Eduardo Pires Rosse

Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientador)

---

Prof. Dr. José Alberto Salgado e Silva

Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Profa. Dra. Glaura Lucas

Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Pires Rosse, Professor do Magistério Superior**, em 22/12/2022, às 17:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Glaura Lucas, Professora do Magistério Superior**, em 23/12/2022, às 16:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **José Alberto Salgado e Silva, Usuário Externo**, em 10/01/2023, às 13:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1981812** e o código CRC **2FAEC07C**.

*Ser sambista é ver com olhos do coração  
Ser sambista é crer que existe uma solução  
É a certeza de ter escolhido o que convém  
É se engrandecer e sem menosprezar ninguém*

*(Seja sambista Também, Arlindo Cruz e Sombrinha)*

*Aos de viola e de enxada.*

## **Agradecimentos**

Agradeço a todos que conheci e convivi que de alguma forma contribuíram para que esse trabalho fosse realizado.

Agradeço também àqueles cujas canções trago no peito.

À minha mãe pela dedicação, pela fé e pelo mar sereno que carrega consigo. Ao meu pai, que não é bom de bola, pelo velho cravo que guardo há tantos anos.

À Barbara, que já não trabalha o sal. Presente dos orixás que por onde passa faz se ausentar o triste. Foi inspiração diária no processo de escrita. Junto dela reescrevi e reescrevo minha passagem. A quem amo muito.

Ao irmão Rafael e todos que carrega, que está de pé sempre antes do amanhecer, por se importar com as minhas aflições.

Ao irmão Fagundes, parceirinho 100%, por acreditar no próprio jeito de ver a vida. Se um dia eu toquei de fato um instrumento foi porque te vi tocar.

Aos amigos Rubens, Fino-trato, Hudson papai, Bruninho, Xis, Irlandês, Milho, Ladeia, Boe, Pedrão, Miserani, Sara, Suellen, Levindo, Marcella, Milena, Júlia, Luíza, Carol, Maria Letícia, Maria Clara e Tarcísio pitel pela companhia em ver a rua, luz, estrada, pó.

Ao Doug pelas belíssimas ilustrações. Ao Rubens pelo auxílio nas diagramações das transcrições e por me salvar em todos “el Captains” do trampo.

A Sadan e Machala, que abriram a porteira, que destamparam a breja. Vamos aos poucos enchendo esse conservatório de “Melodia”.

Ao Thiago Marques, pela amizade, pelo lampejo de luz. Trago comigo as melhores lembranças das tardes que passei tocando e te ouvindo tocar violão.

Ao Eduardo que topou essa faina. Agradeço a paciência e o cuidado com que me ajudou a conduzir o barco. A tamba está tocando meu amigo.

Aos bigodeiros e bigodeiras, razão de ser dessa pesquisa. Agradeço ao Geovane e à Solange pela generosidade, por abraçarem a causa e pelos incontáveis aprendizados. Ao Grupo Nada Mal, ao Nenem, ao Marcão, ao Bruno por terem alegrado meus dias e por terem topado participar dessa lida. Ao Marraia, inspiração que me acende a mente e o coração. Ao Seu Marcelo e a toda a família Caetano, exemplos de vida, humildade e caráter. A todos da bateria do Bloco do Bigode, bloco do qual faço parte, a cada dia com mais orgulho. E aos amigos das resenhas, pelas cervejas, pelos torremos e pelo ombro amigo.

Agradeço em especial ao Carlitos Brasil, a quem atribuo as ideias boas que porventura se seguem. Se houve alguma com certeza aprendi também com ele.

Aos queridíssimos do Buteco do Alemão. Fundamental espaço de gira esportiva, reduto dos paladares mais apurados e mentes aflorantes. Me sinto privilegiado de compartilhar todo o processo desse trabalho com vocês.

Ao Leo Rosse, que sempre passa adiante, pela generosidade e amizade sincera nas alegrias e angústias desses últimos dois anos.

À Lucinha, estrela do norte que às vezes eu sigo, porto seguro para essa e tantas outras empreitadas.

Aos compadres Favela e Ale, decretos do destino, pelas vistas do mundo.

Aos meus afilhados e sobrinhos, Rafael, Ju, Pedro, Caio e Miguel por entenderem as inevitáveis ausências. Sempre conseguirei com uma pequena ajuda desses amiguinhos.

Ao pessoal do Serviços Gerais da FACE, pela feijoada no chão posto, pelas resenhas e pela parceria no trabalho.

Aos professores da Escola de Música e aos que compõem a banca de avaliação deste trabalho. Espero que tenha conseguido alinhar as palavras de um modo minimamente interessante e condizente com difícil trabalho dos senhores.

Ao Programa de Pós-Graduação pela oportunidade.

Por fim, saúdo a Lógun Ède. Logun ô akofá!

ARRUDA, Gabriel. Comunidade Bigode: uma etnografia do samba e do sambista em Belo Horizonte. 2022. Orientador: Eduardo Rosse. 154 f. il. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

### **Resumo**

Esta dissertação parte de um exercício etnográfico entre sambas e sambistas em Belo Horizonte (MG). As descrições e análises propostas se constroem no entorno de uma formação acústica chamada no campo de pesquisa como “samba”. Buscamos realizar um estudo intensivo aplicado sobre uma teia de interações sociais localizadas, pautadas no trabalho acústico, que nos permitiu captar alguns dos sistemas de relações interpessoais e suas categorias de representação social. Visamos entender como o contexto do que ficou conhecido como gênero musical samba atravessa as percepções da realidade observada, para em seguida analisar como se organiza um tecido socio-musical a que chamamos, enquanto objeto construído de análise, como “Comunidade Bigode”. Tratamos então da descrição de algumas das práticas desenvolvidas em meio a essa comunidade, mais precisamente da descrição e análise de um bloco de carnaval de rua e das “rodas de samba” em condição de show, além dos espaços e vivências que os atravessam. A partir da experiência de campo, mobilizamos temas ligados à performance e ao entrelugar do samba entre características apresentacionais e participativas; à aprendizagem em um caráter situado, fundamentalmente como um processo social e não apenas um processo cognitivo; ao fazer laboral e às formas precárias que se desenvolvem no processo de flexibilização das relações trabalhistas; à sociabilização e fruição em contexto comunitário e; às representações simbólicas e identidades presentes, a partir das percepções e trajetórias dos meus interlocutores enquanto musicistas e representantes de uma manifestação cultural.

**Palavras-chave:** Samba – Sambista – Roda de samba – Bloco de carnaval – Etnografia – Trabalho acústico – Aprendizagem – Música e trabalho.



## Abstract

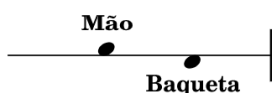
This work proposes an ethnographic exercise between sambas and sambistas in Belo Horizonte (MG). The descriptions and analyzes developed are built around an acoustic formation known in the research field as “samba”. We sought to carry out an intensive applied study on a web of localized social interactions, based on acoustic labor, which allowed us to study some of the systems of interpersonal relationships and their categories of social representation. We aim to understand how the context of what became known as the musical genre “samba” crosses the perceptions of the observed reality, to then analyze how a socio-musical tissue that we call, as a constructed object of analysis, as “Comunidade Bigode” is organized. We then worked on describing some of the practices developed within this community, more precisely the description and analysis of a street carnival block and the “rodas de samba” as a “show”, in addition to the spaces and experiences that permeate them. From the field experience, we mobilized themes related to performance and the in-between place of samba among presentational and participatory characteristics; to learning in a situated character, fundamentally as a social process and not just a cognitive process; to the labor doing and the precarious forms that develop in the process of flexibilization of labor relations; to socialization and fruition in a community context and; to the symbolic representations and present identities, based on the perceptions and trajectories of my interlocutors as musicians and representatives of a cultural manifestation.

**Keywords:** Samba – Sambista – Roda de samba – Carnival block – Ethnography – Acoustic labor – Apprenticeship – Music and work.

## Convenções de escrita musical

Utilizamos neste texto da transcrição de alguns padrões rítmicos, designados no campo de pesquisa como “levadas”, executados em instrumentos de percussão. Como forma de melhor orientar a leitura trazemos abaixo as convenções utilizadas. Foram adotadas as notações gráficas sugeridas pelo mestre Luiz d’Anunciação, o Pinduca (ANUNCIACÃO, 2008). Para o percussionista a pauta deve ser compatível com o conteúdo sonoro, assim o som é identificado pela maneira que é produzido. Seguem os padrões adotados:

### Surdo



O surdo normalmente é percutido com uma *baqueta* e com a *mão*, em alguns casos podem ser utilizadas duas baquetas.

### Pandeiro



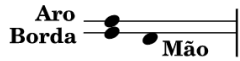
O pandeiro é representado basicamente por cinco tipos de movimento: o *tapa*, executado com a mão aberta no meio da pele; o toque com a *base da mão* e a *ponta dos dedos* visando o som das platinelas; o *polegar* solto na pele, entre a borda e o centro do instrumento e; o movimento de prender a pele ou *membrana*, de forma a se obter um som mais abafado na execução dos outros toques.

### Tantã



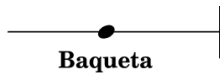
O tantã é percutido por uma variação de três movimentos: o toque no *fuste*, o corpo do instrumento; o toque com a *mão* espalmada sobre a pele e; o toque grave, feito com a ponta dos *dedos* na membrana próximo à borda.

### Repique/Repinique



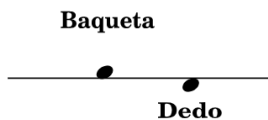
O som do repique ou repinique é escrito através dos toques com a baqueta no *aro*, com a baqueta da *borda* da membrana e com a *mão*, usada para complementar o ritmo.

### Caixa



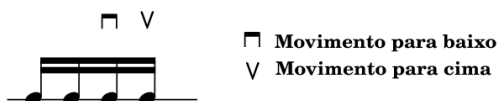
A caixa é tocada com duas *baquetas* de madeira na membrana do instrumento.

### Tamborim



O tamborim é percutido pelo toque da *baqueta* entre o meio e a borda da membrana e pelo *dedo*, tocando o lado oposto da membrana.

### Tamborim virado



O tamborim quando tocado em baterias de blocos de rua e escolas de samba não se utiliza do toque com o dedo embaixo da membrana. Aqui vale notar o uso do movimento de virar o instrumento para baixo e para cima pelo golpe da *baqueta*, o chamado *tamborim virado*.

## Índice de Ilustrações

Figura 1 – Mapa de Belo Horizonte. Destaque para região em vermelho.....	28
Figura 2 – ‘Seu Marcelo’, ilustração de Douglas Velloso.....	32
Figura 3 – Fachada do bar do Seu Marcelo.....	34
Figura 4 – Fundo do Balcão. Detalhe para a foto do ator Mazzaropi ao lado de um dos sambistas frequentadores do bar.....	34
Figura 5 – Quadro de fotos com sambistas e outros musicistas junto a frequentadores do bar.....	35
Figura 6 – Quadro de fotos com sambistas e outros musicistas junto a frequentadores do bar.....	35
Figura 7 – ‘Carlitos Brasil’, ilustração de Douglas Velloso.....	38
Figura 8 – ‘Marcão’, ilustração de Douglas Velloso.....	39
Figura 9 – ‘Nenem’, ilustração de Douglas Velloso.....	40
Figura 10 – ‘Bruno’, ilustração de Douglas Velloso.....	41
Figura 11 – ‘Solange Caetano’, ilustração de Douglas Velloso.....	42
Figura 12 – ‘Geovane’, ilustração de Douglas Velloso.....	43
Figura 13 – ‘Seu Ronaldo Coisa Nossa’, ilustração de Douglas Velloso.....	44
Figura 14 – Localização da Oficina do Seu Ari em relação ao bar do Seu Marcelo.....	51
Figura 15 – Galpão da oficina.....	52
Figura 16 – Instrumentos guardados no bar de Seu Marcelo.....	53
Figura 17 – Imagem símbolo do Bloco do Bigode.....	55
Figura 18 – Foto de um dos estandartes do Grupo.....	55
Figura 19 – Registro de alguns membros da bateria do Bloco do Bigode junto da Ressaca de Carnaval da Lagoinha em 2019. Detalhe para o estandarte verde.....	56
Figura 20 – Alguns instrumentos do Bloco.....	57
Figura 21 – Surdos. Detalhe para a diferença de aros. Surdo de primeira aro 24”, surdo de segunda aro 22” e surdo de terceira aro 20”.....	58
Figura 22 – Caixa.....	59
Figura 23 – Tamborim.....	59
Figura 24 – Repinique.....	60
Figura 25 – Exemplos de chamadas do repique.....	61
Figura 26 – Transcrição de “samba enredo” executado pela bateria do Bloco do Bigode.....	62
Figura 27 – Transcrição de “Marchinha” executada pela bateria do Bloco do Bigode.....	63
Figura 28 – Alteração na levada do Surdo de terceira para samba enredo (segundo e quarto compassos, notas em vermelho).....	65
Figura 29 – Grupo Essência. Da esquerda pra direita, Geovane Silva, Ronaldo Coisa Nossa, Solange Caetano, João Batera, Marraia, Airton e Rodrigo.....	76
Figura 30 – Grupo Nada Mal. Da esquerda para direita: Carlitos Brasil, Bruno Santos, Marco Gomes e Anderson Nenem.....	76
Figura 31 – Solange Caetano e Convidados. À esquerda o violonista Felipe Fil, no meio Solange e à direita Geovane.....	77
Figura 32 – Grupo Ensaios. Da esquerda para direita: Pedro, Markito, Alexandre, Seu Marcelo e Roberto.....	77
Figura 33 – Bar Botequim Madureira.....	80

Figura 34 – Flyer de divulgação do Grupo Essência. Detalhe para a indicação da 'participação'.	83
Figura 35 – Flyer de divulgação do Grupo Essência. Detalhe para a indicação dos aniversariantes e o do convidado Felipe Fil (violão de 7 cordas).	83
Figura 36 – Flyer de divulgação de Carlitos Brasil e Marco Gomes. Detalhe para a indicação 'O melhor tira-gosto da região'.	84
Figura 37 – Flyer de divulgação do Grupo Nada Mal. Detalhe para a indicação 'Churrasquinho – tropeiro – porções – chop – cervejas variadas'.	85
Figura 38 – Flyer de divulgação do Bloco do Bigode. Detalhe para a indicação 'Promoção long neck'.	85
Figura 39 – Flyer de divulgação do Grupo Nada Mal, obtido no Instagram do Grupo. Detalhe para a indicação dos preços das cervejas.	86
Figura 40 – Imagem de "ao vivo" feito por funcionários do Botequim Madureira.	87
Figura 41 – Sinais de indicação da tonalidade, ilustração de Douglas Velloso	93
Figura 42 – Transcrição da levada de Partido alto executada por Carlitos Brasil.	94
Figura 43 – Exemplos de levadas do surdo	97
Figura 44 – Exemplos de levadas do tamborim	97
Figura 45 – Exemplos de levadas do pandeiro	98
Figura 46 – Exemplos de levadas do tantã	99
Figura 47 – Exemplo de padrão rítmico executado em conjunto pela percussão.	99
Figura 48 – Flyer de divulgação do Grupo Nada Mal. Detalhe para a indicação 'Evento a prova de chuva'.	102
Figura 49 – Flyer de divulgação do show Solange Caetano e convidados. Detalhe para a indicação 'transmissão do jogo do galo'.	103
Figura 50 – Transcrição das palmas executadas pelo público e pelos performers em alguns momentos dos shows	114
Figura 51 – Pintura no fundo do bar de Seu Marcelo representando ele e a família.	134

## Sumário

<b>Agradecimentos</b> .....	4
<b>Convenções de escrita musical</b> .....	8
<b>Índice de Ilustrações</b> .....	10
<b>Introdução</b> .....	14
<b>1. Sambas, samba de/em Belo Horizonte</b> .....	18
1.1 Breves considerações sobre o Samba .....	18
1.2 O Samba de(em) Belo Horizonte.....	23
1.3 Região Noroeste .....	26
1.4 Pandemia .....	29
<b>2. Os Campos</b> .....	31
2.1 Uma outra pesquisa .....	31
2.2 O campo.....	31
2.3 Questões de método.....	47
<b>3. Os ensaios e as oficinas de bateria do Bloco do Bigode</b> .....	50
3.1 Caracterização .....	50
3.2 Ensaios e oficinas: aprendizado e vivência .....	65
<b>4. Vida de Músico</b> .....	74
4.1 Caracterização .....	75
4.2 Formas laborais precárias .....	101
4.3 Prática participativa e apresentacional .....	112
4.4 Interação social .....	120
4.5 O contexto do samba de ofício e a aprendizagem .....	127
<b>5. Últimos apontamentos: o ser sambista na Comunidade Bigode</b> .....	133
<b>Considerações finais</b> .....	145
<b>Referências</b> .....	148

## **Introdução**

Essa dissertação consiste em um exercício etnográfico entre sambas e sambistas em Belo Horizonte. Buscamos acompanhar um conjunto de pessoas em algumas de suas práticas musicais observando as relações que se estabelecem em torno e a partir delas. Durante o período de pesquisa de campo diversos temas, frutos dessas relações, se mostraram presentes. Em especial visamos abordar a performance, o fazer laboral, a aprendizagem, a sociabilidade e as representações simbólicas presentes no contexto.

Entendemos que este trabalho se insere na perspectiva disciplinar da etnomusicologia e assim busca estar atento ao universo da comunicação sonora não verbal e aos movimentos que a atravessam. Buscamos propor um estudo que se debruce sobre uma análise do sensível, principalmente acerca dos eventos sonoros mas também dos gestos e movimentos, paladares, sensações, memórias e imagens. Objetivamos nesse texto, tomando de empréstimo as palavras da antropóloga Maryza Peirano (2014, p. 386), colocar “em palavras sequenciais, em frases que se seguem umas às outras, em parágrafos e capítulos – o que foi ação vivida”.

Devo dizer que essa pesquisa é também fruto de uma emoção estética. As primeiras músicas que ouvi quando criança foram decerto sambas. Os sambas do Cacique de Ramos, os sambas paulistas, os “afro sambas”, além dos sambas de baluartes da Portela, Mangueira, Estácio e Vila Isabel compuseram grande parte do ambiente sonoro em que me criei. Meus pais, apesar de não terem intimidade com a prática de instrumentos, eram e são apreciadores tenazes de sambas. Todavia, devo dizer que é com uma vivência relativamente recente que essa emoção se intensifica e a possibilidade de realização de um estudo começa a aflorar.

Nasci no interior de Minas e vim para a Belo Horizonte no final dos anos 2000. Aqui, percebi uma veia pulsante de manifestações culturais afro-brasileiras e, dentre elas, me chamaram a atenção as rodas de samba da capital. Sempre me emocionava muito com aqueles eventos e com aqueles sons de maneira geral. Mas foi em 2014, numa primeira ida ao bar Opção, no bairro Caiçara, região noroeste de BH, que uma dessas experiências estéticas me tomou de assalto, não só pela beleza que sentia na combinação dos ritmos, nos timbres e nas letras, mas porque pude perceber mais claramente ali um movimento que envolvia o tecido sonoro, mas que existia para além dele e que se constituía a partir da prática. Era um espaço de socialização, de trabalho, de prática, de criação e de reconhecimento. O Opção para mim, estou certo que

também para outros, representou uma inserção em uma cultura em que venho a cada dia me reconhecendo mais.

Me enxergo em uma resposta, bastante conhecida é fato, dada ao Roberto Moura em uma pesquisa que visava entender por que as pessoas frequentavam rodas de samba. Nas palavras do entrevistado: “No meu caso, vou às rodas porque preciso mesmo. Não é frescura, é necessidade [...] Quem não sabe o que é isso não sabe o que é viver” (MOURA, 2004, p.31).

Daquele espaço do bar Opção fui encontrando outros, cada qual à sua maneira evidenciando manifestações culturais pautadas no samba e permeadas por diversas outras formas de expressão e vivência.

Neste texto, conforme pontuado, partimos de uma perspectiva etnográfica e posso afirmar sem titubear que foi a própria etnografia que guiou seus contornos. Nas palavras do antropólogo Oscar Calavia Saez (2013, p. 12) “a pesquisa etnográfica não é uma pesquisa de laboratório e portanto mal pode ser treinada, prevista ou regulamentada como se o fosse”. Isso contudo não quer dizer que não existam guias, inquietações, além do próprio fato da existência de um fenômeno social.

A princípio me intrigava como se constituíam aquelas múltiplas formas de relação, ora pautadas no trabalho, ora pautadas nos laços parentais ou fraternais, ora pautadas na fruição, ora pautadas na prática, ora pautadas na religião, mas todas atravessadas pelo samba.

O Opção não foi com efeito território objeto desse estudo, já que infelizmente ainda não havia reaberto suas portas durante o período de realização da pesquisa, que ocorreu principalmente após a liberação das atividades com público na capital mineira depois de um longo período de isolamento social, necessário no enfrentamento da crise sanitária que assolou o país nos últimos anos. Contudo, e por sorte, as pessoas e as relações que eu presenciei naquele espaço, conforme veremos, compõem essa pesquisa. São as relações das mais diversas naturezas que acontecem entre elas que busco descrever nas páginas que se seguem.

Sobre a organização do texto, no Capítulo 1 traço um panorama do cenário macro onde acontece e onde se insere a pesquisa, apontando os entendimentos de samba e as principais referências que fundamentam as descrições aqui propostas, em um relato breve e direcionado sobre os estudos e a historiografia do samba. Defino também os pressupostos que envolvem a definição de “música” neste trabalho. Ainda no mesmo capítulo, trato do contexto do samba de/em Belo



Horizonte, destacando uma revisão da literatura acadêmica e não acadêmica, além de outras iniciativas que envolvem a temática. Me aproximando do contexto etnográfico em si, situo o campo geograficamente no município de Belo Horizonte e pontuo como a conjuntura da pandemia de Covid-19 foi encarada nas análises propostas. Seguindo para o Capítulo 2, busco delimitar de fato o campo da pesquisa e trazer algumas trajetórias que se desatacam entre espaços, grupos e pessoas.

Já no Capítulo 3 abordo a experiência etnográfica que diz respeito ao Bloco do Bigode, bloco de carnaval de rua, adensando um pouco mais a descrição do que chamo Comunidade Bigode e introduzindo uma discussão que será retomada no capítulo seguinte a cerca da aprendizagem. Aqui cabe de antemão pontuar que o termo Comunidade Bigode trata-se de um objeto constituído de análise, criado enquanto artifício teórico. Vale ressaltar também que a escolha do termo não se confunde com os chamados “estudos de comunidade” utilizado pela Antropologia Clássica<sup>1</sup>, fazendo referência apenas aos laços comuns de diversas naturezas em torno das quais podemos constituir um objeto.

O Capítulo 4 traz o enredo das rodas de samba, ou simplesmente “sambas”, em shows e apresentações com público. Proporcionalmente à vivência etnográfica, é o capítulo mais denso desse trabalho, em que descrevo com mais detalhes várias das características desses eventos, dando atenção aos atravessamentos que pude aferir a partir da observação participante. Busco analisar a performance, as questões laborais, o entrelugar em que se situa o samba em contexto de show – entre os polos participativo e apresentacional – e busco aprofundar a discussão sobre aprendizagem, abordando o contexto do samba enquanto ofício. Trato ainda de questões relacionadas à socialização e à fruição.

De forma breve no capítulo 5 pontuo algumas análises e descritivos sobre a convivência em um bar, tido como espaço de referência no campo, local onde diversas características da comunidade que o envolve aparecem condensadas e apontam para percepções sobre aspectos ligados às identidades dos meus interlocutores. O capítulo se encerra com a análise das representações simbólicas consideradas nas percepções dos meus interlocutores sobre o “ser sambista”.

---

<sup>1</sup> Os chamados ‘Estudos de Comunidade’ têm origem nos Estados Unidos nas década de 1920 e 1930, notadamente com o trabalho de Robert Lynd e Helen Lynd (1929) e desenvolvidos no Brasil nas décadas de 1940 e 1950, em trabalhos como os de Oracy Nogueira(1955a, 1955b). Tais estudos reverberavam uma ideia de delimitação espacial através da qual se pretendia esgotar a realidade por meio da pesquisa empírica, algo já bastante combatido na pesquisa antropológica contemporânea (JACKSON, 2009).

Por fim, ressalto que as descrições aqui trabalhadas são as impressões de um homem branco entre os seus 33 e 34 anos de idade, vindo de uma família de classe média, como já dito, do interior de Minas Gerais, atualmente morador de Belo Horizonte e que tem um envolvimento recente com toda a teia de relações que pretendemos descrever e analisar.

Busco enfim atender à recomendação do mestre Candeia estendendo o contexto das Escolas de Samba para o “Samba” de maneira geral:

Os intelectuais que estão vinculados às Escolas de Samba e que vieram junto com a classe média precisam conhecer a problemática do sambista, respeitar suas características, conhecer suas origens a fim de que sua contribuição esteja integrada ao meio sem ferir nossa cultura. (CANDEIA FILHO, 1978, p. 91)

Ciente do lugar do discurso da academia na sociedade de maneira ampla, busco uma contribuição integrada, a partir do campo e não sobre ele.

## 1. Sambas, samba de/em Belo Horizonte

### 1.1 Breves considerações sobre o Samba

Existe uma vasta gama de pesquisas dedicadas ao tema *samba* na academia. Conforme pontuava Araujo (2004), ainda no início de 2000, as abordagens se dão sobretudo na análise do samba enquanto forma/gênero de música, dança e poesia; como elemento de articulação de discursos e ações sobre o nacional e o popular e; como forma de sociabilidade. De lá pra cá, podemos somar a esse quadro alguns esforços etnográficos, situados em contextos atravessados por uma *cultura do samba*, além de esforços mais sistemáticos na compreensão do samba enquanto uma cultura da diáspora negra no Brasil, tratando de suas origens, representações e significados em diversos contextos. As contribuições de algumas dessas pesquisas serão apresentadas e discutidas ao decorrer do texto. Cabe-nos no momento destacar de forma introdutória alguns traços de determinada *cultura do samba*, que nos auxiliarão nas análises iniciais e na contextualização da pesquisa.

O primeiro deles é que as práticas sonoras aqui observadas, seja pela performance, instrumentação, ou pelas formas rítmicas, mas principalmente pelo repertório executado pelos grupos e pessoas estudados, estão bastante próximas do que se convencionou no imaginário popular como “samba carioca” a partir da década 1930 (FRANCESCHI, 2010; SANDRONI, 2001), mas principalmente a partir do final da década de 1970 (GALINSKY, 1996; LIMA, 2001; LOPES, 1986) e das mudanças introduzidas pelo Cacique de Ramos<sup>2</sup> – com músicos como Jorge Aragão, Zeca Pagodinho, Beth Carvalho, Almir Guineto, Arlindo Cruz, Jovelina Pérola Negra, Marquinhos Satã, Luiz Carlos da Vila e grupos como o Grupo Fundo de Quintal –, ligadas aos timbres; às composições e, em especial, às formas de se compor; às escolhas harmônicas; às células e movimentos rítmicos observados e; ao que Pereira (2003) chamou de “tradição reinventada”, enquanto uma mediação entre a retomada de práticas de um “samba-raiz” e o contexto presente, sobretudo mercadológico:

[...]o surgimento [...] de novas categorias ou “rótulos” vinculados ao samba – os quais remetem a novas articulações e alianças entre produtores, divulgadores, consumidores, críticos e assim por diante, tudo isso no contexto do mercado – reforça o processo de afirmação ou de “reinvenção” da “tradição do samba”, reavivando sua história e articulando-a com as configurações do momento presente. (Idem, 2003, p.102)

---

2 Bloco de carnaval do bairro de Ramos, zona norte da cidade do Rio de Janeiro.

E conclui:

[Essa reinvenção da tradição] abre uma outra frente para a divulgação e afirmação do samba, o insere num espaço de circulação extremamente amplo, inaugurando um novo estilo de organização cuja ênfase não está nem no espetáculo nem na necessidade imediata de produtos mas sim no reviver coletivo de um processo de criação e lazer, enquanto institui outros canais de comunicação e de troca com o mercado. (Ibidem, 2003, p.115)

Um segundo ponto é o entendimento de que o *samba*<sup>3</sup> é uma cultura da diáspora negra no Brasil. Diversos trabalhos discutem as matrizes africanas presentes no samba e todo seu processo de formação. Podemos destacar, dentre vários outros<sup>4</sup>, os estudos de Moura (1983) num traçado do roteiro da influência negra na cultura popular carioca e as análises dos componentes rítmicos do samba propostas por Sandroni (2001), destacando as raízes negras que acarretaram no surgimento do samba carioca moderno. Contudo, mais do que isso, é necessário entender que essas origens denotam um movimento de diáspora, materializado no processo de escravidão de diversos povos negros africanos no Brasil (SPIRITO SANTO, 2016). Compreendemos aqui a diáspora como um termo que não só designa uma metáfora de deslocamentos e de desterritorialização, mas também e principalmente, simboliza um modo de produção cultural, uma espécie de experiência intelectual, consciência e identidade que perturba modelos fixos (canônicos) de cultura, uma maneira de significar o novo mundo no qual se está inserido (HALL, 2003). Muniz Sodré (1998, p.59) nos traduz, para o caso do samba:

O samba é o meio e o lugar de uma troca social, de expressão de opiniões, fantasias e frustrações, de continuidade de uma fala (negra) que resiste à sua expropriação

---

3 Devemos ressaltar que diversas manifestações culturais, sonoras ou como formas de dança no Brasil e até no mundo, utilizam o termo samba para se designar: no idioma quicongo, língua falada no norte de Angola e sul do Congo, a palavra “sâmba” designa uma espécie de dança em que o dançarino bate contra o peito de outros (LAMAM, 1964[1936]); os termos “samba” e “semba” foram usados, no passado, na região do rio Prata para designar o candombe, dança popular local (LOPES & SIMAS, 2015); na Bolívia o termo “zamba” designa uma festa de coroação dos reis negros, bailada aos pares (SANCHEZ, 1997); Sabino e Lody (2011) relatam a ocorrência no Pará, na região do médio Tocantins do “samba de cacete”; os mesmos autores destacam o uso dos termos “samba de coco” e “sambada” para designar o coco de roda, expressão cultural da região canavieira de Pernambuco; a sambista de Belo Horizonte Elzelina Dóris foi umas pesquisadoras que se dedicou ao estudo do “Samba de roda do Recôncavo baiano” (SANTOS, 2020), expressão cultural daquela região da Bahia. A lista de manifestações culturais designadas por termos relativos a “samba” é extensa e não pretendemos nesse trabalho sermos exaustivos.

4 Alguns trabalhos interessantes que trabalham ou tangenciam a temática seriam: DA MATTA (1981), CANDEIA FILHO (1978), BRAZ (2013), FRANCESCHI (2010), GOLDWASSER (1975), ALEXANDRE (2017), dentre vários outros.

cultural. [...] a produção desse samba [...] tem lugar no interior de um universo de sentido alternativo, cujos processos fixadores partem da cultura negro-brasileira.

Assim também, enquanto uma cultura negra em um país racista, encaramos o samba como uma cultura subalternizada. Tratado muitas vezes como símbolo nacional, em uma interpretação criada em meio ao ufanismo do mito da democracia racial, que disfarçava uma política eugenista de branqueamento da população brasileira pós “abolição” (LAUERHASS, 1986; PARANHOS, 2005; PEREIRA, 2011), o samba, que já foi perseguido via lei racista com o epíteto de “Lei da vadiagem<sup>5</sup>”, não figura de fato enquanto uma cultura legitimada. Em outras palavras, a ascensão do samba, da sua carnavalização (CANDEIA FILHO, 1978) e consequentemente das escolas de samba como “expressão de uma cultura nacional” foi algo mediado pela política do Estado Novo e pela indústria fonográfica (CAVALCANTE NETO, 2018; LEOPOLDI, 1978; LOPES, 1981, 2015; PEREIRA, 2011; RODRIGUES, 1984; SODRÉ, 1998).

Trabalhos como o de Jorge Caldeira (1989), na esteira de discussões propostas por José Miguel Wisnik (1983), analisam a criação de um “simulacro de identidade” que permitiu ao sambista ser incorporado pelo projeto de Estado de criação de uma identidade nacional, legitimado por uma classe intelectualizada da década de 30 – os mesmos pensadores que propagaram a já mencionada ideia da democracia racial – como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Junior. Em suma, o samba, no meio midiático, através do carnaval e das escolas de samba, passa a tratar de temas “brancos”<sup>6</sup> – como a valorização de personagens e fatos

---

5 A Lei da Vadiagem constava do Código Penal de 1890 (apenas dois anos após a abolição da escravidão) declarando criminoso aquele que não tivesse uma profissão estabelecida e sujeitando-o à prisão de um mês, incluindo como crime: "exercícios de habilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação de capoeiragem". No código de 1942, era definida como "habitualmente à ociosidade, sem ter renda que assegure meios bastantes de subsistência, ou de prover a própria subsistência mediante ocupação ilícita". Para a polícia, apenas a posse de um instrumento de percussão era suficiente indício para enquadrar um indivíduo como “vadio”(NETO, 2017, p.70). Caso bastante conhecido é o da apreensão do pandeiro de João da Baiana em 1908: "O pandeirista João da Baiana também era convidado a animar as festas do então senador Pinheiro Machado. Em 1908, não pôde comparecer a uma dessas festas pois a polícia apreendeu seu pandeiro ("o samba era proibido, o pandeiro era proibido") quando tocava nas ruas da Penha. Sabendo do ocorrido, no dia seguinte Pinheiro Machado deu de presente a João da Baiana um novo pandeiro com a inscrição: 'A minha admiração, João da Baiana, senador Pinheiro Machado'" (João da Baiana, 1966, p.7 apud VIANNA, 1995, p.114)

6 Uma análise interessante sobre sambas enredo é feita por JESUS (2020) evidenciando a permanência das perspectivas das década de 30 e 40. “Após a verificação de 1.592 sambas de enredo, dos carnavais cariocas de 1939 a 2019 [apenas] 43 composições [...] são obras que exaltam as contribuições de negros, indígenas e populares para a História do Brasil; elencam personalidades relevantes como “outros heróis”; desconstroem a contribuição dos heróis “clássicos” da pátria; e realizam críticas à sociedade brasileira, suas mazelas e seu(s) governo(s)”(idem, 2020, p.153).

históricos caros ao Estado<sup>7</sup> (CANDEIA FILHO, 1978; MATOS, 1982) –, e se vale de artistas brancos – Francisco Alves, Mário Reis, Carmem Miranda e o Bando da Lua –, para alcançar reconhecimento na mídia, atendendo aos interesses do populismo de 1930 e da indústria do espetáculo, sob a égide de ser uma cultura “mestiça” e portanto nacional. Somente assim, entra no ideário do brasileiro como “expressão máxima de sua cultura” (NAPOLITANO e WASSERMAN, 2000).

Todo esse movimento, como nos reitera Munis Sodré (1998), não legitima o *samba* enquanto uma expressão cultural e “tampouco promove [os sambistas] economicamente como classe social” (Idem, 1979, p.59). Nei Lopes (1981) conclui *O Samba na realidade*, obra de 1981, com duras críticas a esse processo:

[...] a presença do elemento estranho [brancos e classes médias], mais a oficialização dos concursos, mais a atuação de certo tipo de imprensa e das multinacionais do disco [...] veio destruir o espírito de comunidade que caracterizou as escolas [de samba] até uma certa época. O samba hoje proporciona renda ao Estado, enseja o tráfico de influências e dá prestígio aos dirigentes. Mas, em contrapartida, as escolas deixaram de ser fator de aglutinação comunitária para serem deturpadas sociedades onde o lucro é o objetivo. Esse lucro, entretanto, beneficia outros que não o verdadeiro sambista, o qual quase sempre alijado do centro das decisões [...] em geral, quando quer ganhar algum dinheiro com samba [...] tem é que continuar dentro ou fora da quadra vendendo churrasquinho, vendendo para o patrão chapeuzinhos e lembranças, pobre e anônimo como sempre. (Idem, p. 76)

Nei Lopes junto de Luiz Simas, outro pesquisador da história do samba, encara essas mudanças também enquanto processo de expropriação, desafrikanização e desmacumbização (LOPES & SIMAS, 2015), em uma perda de relações e identidades negras, ainda que em um processo de “negociação simbólica” marcado por claras e bem definidas relações de poder.

No que diz respeito a esta dissertação, cabe frisar nesse momento que buscamos traçar o entendimento de *samba* a partir de grupos e pessoas específicos, que, por ventura, perpassam

---

<sup>7</sup> No traçado histórico de Candeia Filho(1978) pelos temas da Portela é possível destacar os exemplos dos temas que exaltam o “Estado brasileiro”: Em 1940 o carnaval foi “Homenagem à Justiça”, levava como alegorias estátuas da liberdade, da justiça entre outras. O samba de Paulo da Portela teve pouco tempo para ser ensaiado e os componentes mudaram o sentido das palavras trocando “salve a justiça” por pau na justiça. [...] Em 1941 o tema foi “Dez anos de Glória”, homenagem os dez anos de Governo de Getúlio Vargas. [...] Em 1943, 44 e 45, os temas foram liberados pela “Liga de Defesa Nacional”. Foram denominados “carnavais de guerra”. [...] Em 1944 o tema foi “Motivos patrióticos” com homenagens ao brasão da república, bandeira, ao hino entre outros. [...] Em 1951”A volta do filho pródigo” exaltava os grandes feitos do governo Getúlio Vargas. Como alegorias foram feitas homenagens às leis trabalhistas, Volta Redonda e outras. A finalidade foi a exaltação de 15 anos de ditadura.(Idem, p. 18 - 20)

às definições clássicas de gênero musical e dos vários símbolos já consagrados no imaginário popular e toda conformação histórica conturbada acima mencionada. Em outras palavras, encaramos o tema *samba* em determinado “perímetro”, atravessado pelas definições e apontamentos acima apresentados.

Nessa direção, de forma oportuna, destacamos que utilizaremos os conceitos de *formação acústica*, enquanto fruto de um *trabalho acústico*, formatados pelo etnomusicólogo Samuel Araujo (1992; 2021<sup>8</sup>), para tratar da prática sócio cultural observada, designada no campo de pesquisa como *samba*. Sob a formulação do autor:

[...]o que chamamos música e passamos a tomar como referencial para “entender” práticas que percebemos como análogas (p. ex., a “música indígena”) deve ser entendida como apenas uma formação acústica – ou conjunto de relações – entre muitas outras categorias de entendimento de uso circunscrito no espaço e no tempo, através das quais seres humanos organizam ou, mais precisamente, trabalham acusticamente o tempo. (Idem, 2021. P.48)

O conceito de *trabalho acústico* refere-se, então, ao gasto ou uso de energia humana em fenômenos que envolvem a produção e a propagação de energia vibratória, em conjunto com a recepção desse fenômeno acústico pelo aparelho auditivo, ou a sensação de som. Uma vez tratada como fruto de um trabalho, a formação acústica compreende uma noção de valor, ou poder, que é atravessado por condições histórico-culturais.

[...]o termo “trabalho acústico” parece assim caracterizar melhor a noção abstrata, universal, de trabalho humano particular ao qual estamos aludindo, enquanto suas múltiplas manifestações coletivas circunscritas no tempo e no espaço, bem como mediadas diferencialmente (das quais o samba é obviamente apenas um exemplo), seriam denominadas “formações acústicas”. (Ibidem, 2021, p.48)

Desta forma encaramos o termo *trabalho acústico*<sup>9</sup> enquanto uma potente ferramenta de entendimento de práticas complexas e que, apesar de uma possível falsa indução a uma divisão

---

<sup>8</sup> Em 2021 o autor publica sua tese de doutorado *Acoustic labor in the timing of everyday life*, de 1992, em formato de livro intitulado *Samba, sambistas e sociedade*. Pela republicação estar em português utilizaremos do texto de 2021 nas citações, propiciando traduções que decerto foram revisadas pelo próprio autor.

<sup>9</sup> Há de se pontuar que a escolha dos conceitos parte também de um debate caro e já amplamente defendido pela Etnomusicologia de que o termo “música” e seus correlatos diretos se definem em um contexto histórico-social eurocêntrico.

metodológica entre análises do trabalho e análises do social, ele se caracteriza a partir do imbricamento das múltiplas ações sociais que o constituem.

Assim, partimos de um conceito de *samba* enquanto uma expressão que, como veremos, cria sentidos de pertencimento a uma comunidade, cria laços de identidade, que traz sentidos de mundo, que possui formas de sociabilidade traduzidas em torno de uma formação acústica, mas também nas formas de se vestir, de sentir, de se comer, de se reconhecer, de se aprender, como elementos constituidores de modos de vida em geral, assim, diretamente ou indiretamente determinantes e determinados por um trabalho acústico e seus resultados.

## 1.2 O Samba de(em) Belo Horizonte

Hoje, em meados de 2022, Belo Horizonte conta com cerca de 50<sup>10</sup> bares e casas de show dedicados ao estilo, 8 escolas de samba no grupo especial, 11 blocos caricatos<sup>11</sup> e diversos blocos carnavalescos de rua dedicados ao samba, distribuídos nas mais diversas regiões da cidade. Entretanto, apesar desses números consideráveis, há ainda poucos trabalhos e pesquisas acadêmicas dedicadas a essa cultura na/da capital mineira.

No campo da Música, podemos destacar o trabalho de Gelson Silva, (SILVA, 2012), sobre o *Quintal da Divina Luz* e o grupo de samba *Na Cadência do Samba*, com uma etnografia das rodas de samba praticadas no quintal, localizado na periferia de Belo Horizonte. Também podemos apontar o trabalho de Rubens Aredes (AREDES, 2017) sobre o Morro das Pedras, em que o autor, ao analisar as práticas musicais daquela favela de BH, propõe um estudo etnográfico que traz também uma apreciação das rodas de samba, blocos de carnaval e da *Escola de Samba Cidade Jardim*. Há também o trabalho de conclusão de curso de Cinara Gomes (GOMES, 2010), cantora de samba, que disserta brevemente sobre a história do samba da cidade.

Algumas pesquisas tangenciam a temática ao tratar dos blocos de carnaval da cidade, como os trabalhos de Thalita Motta (MOTTA, 2014), Isaque Ribeiro (RIBEIRO, 2017), Carolina Albuquerque (ALBUQUERQUE, 2013), Igor Oliveira (OLIVEIRA, 2012) e Paola Dias (DIAS,

---

10 Levantamento feito pelo autor em pesquisa em sítios eletrônicos como o do *Almanaque do Samba* e como participante do *Coletivo de Sambistas Mestre Conga*, grupo de sambistas que busco descrever um pouco melhor mais à frente, onde pude ter contato direto com diversos sambistas e realizar um levantamento, ainda que informal, sobre os locais das apresentações.

11 Blocos carnavalescos de rua tradicionais na capital mineira, constituintes das primeiras manifestações carnavalescas da cidade. São caracterizados pela bateria ser conduzida em cima de carros e caminhões. Em sua origem se dedicavam às marchinhas de carnaval e ao samba-canção (DIAS, 2012).



2012); realizadas nas áreas da Arte e Tecnologia da Imagem, para os dois primeiros, Comunicação, Educação e Arquitetura, respectivamente, para os três últimos. Dentre eles merece destaque o apanhado histórico, através da pesquisa em diversos acervos jornalísticos e museus, feito por DIAS (2012), traçando a história das origens do carnaval e dos blocos de rua em BH até os movimentos e blocos contemporâneos. Citamos também a dissertação de Hilário Pereira Filho (PEREIRA FILHO, 2006), no campo da História, que faz uma análise dos carnavais de rua entre 1899 e 1936, na cidade.

Por fim, destaco alguns trabalhos que ao discutir memória (BERNARDES, 2016), urbanização (ARAÚJO, 2016; MOURA, 2013) e história oral (ALCANTARA, 2014), acabam por ressaltar a importância do samba na constituição dos espaços, culturas e identidades em Belo Horizonte.

Outras iniciativas, fora do âmbito acadêmico, têm se empenhado em discutir e pesquisar a cultura do samba na capital mineira, visando a sua preservação e valorização. A cantora Euzelina Dóris, musicista bastante atuante em BH, desenvolve o projeto *Cantando e contando a história do samba*<sup>12</sup>:

*Idealizado como um projeto [...] com o objetivo de valorizar a história social do samba e, assim, desenvolver a integração social, o bem-estar, contribuir para a construção de uma cultura de paz e o fortalecimento da identidade de pessoas negras e não negras. A partir da evocação da memória musical, num gesto de reivindicação e atualização desta memória, e de partilha do sensível, trabalha-se pedagogicamente a experiência dessa genuína manifestação da cultura negra brasileira, que é o samba. (Descrição obtida no website do projeto.)*

O projeto completa, em 2022, 22 anos de atividades, dentre ações pedagógicas e culturais que trazem em sua centralidade o samba e sua história<sup>13</sup>.

Já o jornalista, compositor e pesquisador mineiro, Zu Moreira coordena o Projeto *Almanaque do Samba - A Casa do Samba de Minas Gerais* que:

---

<sup>12</sup> Website do projeto <http://cantandoahistoriadosamba.com.br/noticias/>. Acesso em 16 de maio de 2022.

<sup>13</sup> O projeto foi premiado em São Paulo como iniciativa de promoção da igualdade racial/étnica no ambiente escolar pelo Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Estatísticas Sobre Desigualdades Sócios Raciais (Ceert/SP) e participou do Programa Nota 10 – do projeto A Cor da Cultura, do Canal Futura. <https://www.almanaquedosamba.com.br/>. Acesso em 16 de maio de 2022.

*Tem como objetivo principal preservar e manter viva a memória do samba produzido em Minas Gerais, dando oportunidade para que um grande número de ouvintes e internautas entre em contato com a obra de intérpretes e compositores pouco conhecidos do grande público e reconhecidos pela crítica especializada e pela comunidade local, revelando toda a diversidade do gênero, resgatando e valorizando a memória coletiva, fundamental para a construção da identidade cultural de qualquer nação (Descrição obtida no canal de youtube do projeto<sup>14</sup>).*

O projeto, além de um programa de rádio dedicado ao samba mineiro, conta com um website onde as principais atividades culturais ligadas ao samba são divulgadas<sup>15</sup>. Além disso, Zu é o responsável e idealizador da web série *Sambista da vez*, iniciada em 2018, já com mais de 40 episódios<sup>16</sup>. Com vídeos em média de 20 minutos cada, conta com participação de um sambista mineiro diferente a cada capítulo, interpretando, na grande maioria das vezes, composições próprias.

Há também pelo menos 4 documentários, que tratam de sambistas e da história do samba em Belo Horizonte que merecem ser mencionados. Seriam eles: *Coisa Nossa*, produzido por Suzana Markus, que conta um pouco da história do sambista da velha guarda de BH Seu Ronaldo Coisa Nossa; *Mestre Conga – O Inconfidente Mineiro*, produzido por Chico Matias, sobre a vida do bamba Mestre Conga; *A Terceira Margem do Samba*, feito pela Primata Filmes, com depoimentos de diversos sambistas da cidade, onde os músicos contam histórias e casos do samba e; *Roda*, dirigido por Carla Maia e Raquel Junqueira, produzido pelo historiador Marcos Maia, trabalha com a memória de diversos sambistas da capital mineira, incluindo os já mencionados Ronaldo Coisa Nossa e Mestre Conga.

A rigor, é possível perceber a falta de pesquisas e trabalhos organizados de forma mais sistemática abordando diretamente a história do samba de Belo Horizonte. Algumas iniciativas que intencionam trabalhar nessa direção estão sendo desenvolvidas no âmbito do *Coletivo de Sambistas Mestre Conga*.

Em agosto de 2020, por iniciativa de Marcos Maia, escritor, historiador e pesquisador há mais de 20 anos do samba de Belo Horizonte, um grupo de Whatsapp foi criado com sambistas da cidade e região. Era um momento delicado da pandemia de Covid-19, em que as atividades

---

<sup>14</sup> <https://www.almanaquedosamba.com.br/> .Acesso em 16 de maio de 2022.

<sup>15</sup> Website do projeto <https://www.almanaquedosamba.com.br/> . Acesso em 16 de maio de 2022.

<sup>16</sup> Disponível em <https://almanaquedosamba.com.br/webserie/> . Acesso em 16 de maio de 2022.

culturais com público estavam proibidas<sup>17</sup> e em que muitos dos musicistas perderam parte significativa de suas rendas. Buscando discutir alternativas para essas e outras mazelas o grupo então se tornou o *Coletivo de Sambistas Mestre Conga* e tem realizado uma série de ações em prol da cultura do samba e dos sambistas na capital mineira.

Levando o nome de um dos principais expoentes da cultura do samba, o do sambista, cantor e compositor José Luiz Lourenço, 93 anos, conhecido como Mestre Conga, dentre as várias frentes de trabalho o grupo atua em prol da patrimonialização do samba enquanto patrimônio cultural imaterial da cidade de Belo Horizonte. Para tal, tem se dedicado de forma coordenada na pesquisa historiográfica das manifestações culturais ligadas ao samba pela cidade. Uma das ações desenvolvidas é o projeto *Memórias do Samba de BH*, que propõe a criação de uma espécie de portfólio com entrevistas, no formato de *lives* no *Instagram*, dos diversos atores do samba da capital mineira, dentre musicistas, compositores, assistentes, carnavalescos e até apreciadores e foliões<sup>18</sup>.

Todas essas iniciativas serviram de base para compreensão do contexto em que essa pesquisa se desenvolve, atravessando inclusive a percepção dos meus interlocutores sobre a cultura do samba em que estão inseridos.

Ainda é necessário pontuar dois outros contextos antes de adentrarmos propriamente na pesquisa de cunho etnográfico que busco desenvolver, a saber, as culturas e a conformação social da Região Noroeste e a crise sanitária causada pela pandemia de Covid-19.

### 1.3 Região Noroeste

Nos aproximando mais um pouco do contexto etnográfico podemos afirmar que essa pesquisa se passa essencialmente na região noroeste da cidade de Belo Horizonte, ainda que se ocupe em vários momentos de atividades em outras regiões da cidade, ela é atravessada diretamente pelo contexto sociocultural da região.

---

<sup>17</sup> Decreto nº 17.304, de 18 de março de 2020. Determina a suspensão temporária dos Alvarás de Localização e Funcionamento e autorizações emitidos para realização de atividades com potencial de aglomeração de pessoas para enfrentamento da Situação de Emergência Pública causada pelo agente Coronavírus – COVID-19. Diário Oficial do Município, edição n. 5977 – EXTRA, Belo Horizonte, MG, 2020. Disponível em: <http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=1227069>. Acesso em 16 de maio de 2022.

<sup>18</sup> Até outubro de 2022 já haviam sido feitas 62 lives, disponíveis em [www.instagram.com/sambistasmestreconga](http://www.instagram.com/sambistasmestreconga), ou [@sambistasmestreconga](https://www.instagram.com/sambistasmestreconga).

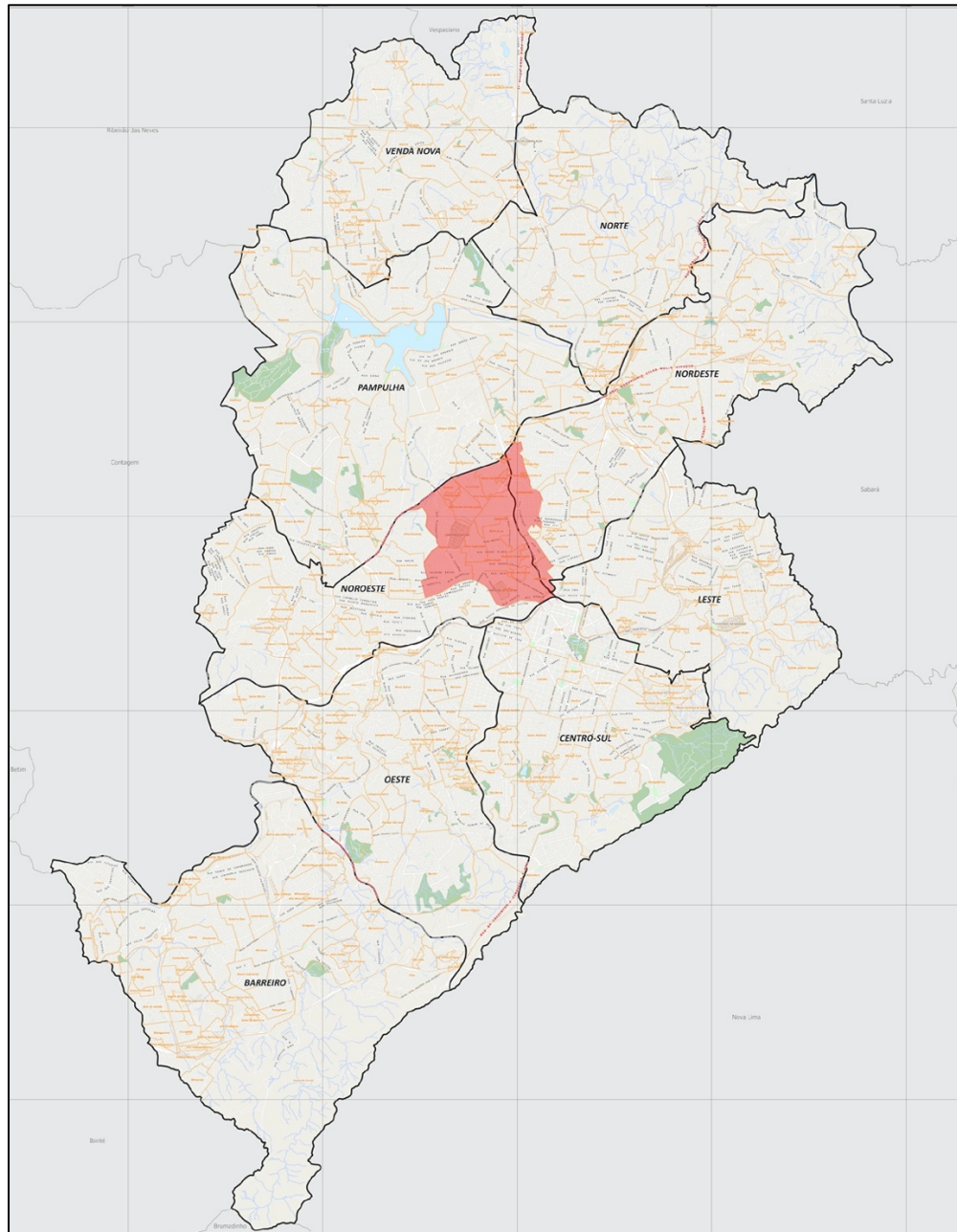
A cidade de Belo Horizonte foi construída pela intervenção estatal, no final do século XIX e início do século XX. Havia em sua formação um ideal de segmentação ordenando os espaços de acordo com as funções e necessidades sociais (REIS, 1994). Sem nos adentrarmos em uma discussão mais detida sobre os processos de formação da cidade, cabe-nos destacar que a região noroeste foi consolidada quando imigrantes e operários vieram trabalhar na construção da atual capital mineira. A falta de espaço na região central fez com estes trabalhadores fossem deslocados para fora dos espaços planejados, criando as periferias da cidade e posteriormente contribuindo para a formação das outras regiões da cidade e da região metropolitana como um todo.

Hoje, a noroeste é a regional com maior população da cidade, com 54 bairros e 19 favelas. Estamos mais especificamente interessados no espaço ao leste dessa mesma região, de constituição popular, onde estão compreendidos os bairros Lagoinha, Bonfim, São Cristóvão, Pedreira Prado Lopes, Santo André, Bom Jesus, Caiçara, Nova Esperança, Cachoeirinha, Aparecida e Ermelinda (Figura 1). Esses bairros e algumas poucas imediações são os espaços de infância e/ou circulação dos interlocutores desta pesquisa, são locais de população majoritariamente negra<sup>19</sup> e com uma grande gama de manifestações culturais e religiosas afro-brasileiras.

---

<sup>19</sup> Dados obtidos a partir dos materiais do *Mapa das Desigualdades da RMBH*, disponíveis em <https://drive.google.com/drive/folders/17NdoU8nrCh-RA1FgicZbYGB6zoSvhpW9>. O Mapa é um estudo realizado por iniciativa da sociedade civil com base nos dados de pesquisas do IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística e da Prefeitura de Belo Horizonte

*Figura 1 – Mapa de Belo Horizonte. Destaque para região em vermelho.*



*Fonte: Sítio eletrônico da Prefeitura de Belo Horizonte, adaptado.*

Vale aqui citar algumas dessas manifestações: as guardas de reinado e congado, Guarda de Moçambique Nossa Senhora do Rosário e Sagrado Coração de Jesus (Aparecida), Guarda de Moçambique do Divino Espírito Santo do Reino de São Benedito (Aparecida), Guarda de Congo Feminina Nossa Senhora do Rosário (Aparecida), Associação Beneficente Dança de Congado da Vila Santo André (Santo André), Guarda de Moçambique Nossa Senhora do Rosário e São João Batista (Santo André); os terreiros de Umbanda e Candomblé, Casa de Caridade Pai Jacob do Oriente (Lagoinha), Casa Oxalá dos Montes Altos (Lagoinha), Centro

Espírita Ogumbejé (Caiçara), Kwê Zoorodê (Cachoeirinha), Cabana de Caridade São Francisco de Assis (Cachoeirinha), Tenda Espírita Caboclo Sultão das Matas (Cachoeirinha), Roça Bakisso Ki Inkissy (Bom Jesus), Ilê de Odé (Bom Jesus); o baile de Soul Baile da Saudade (Lagoinha e Venda Nova) e; o grupo de capoeira Associação Sinhá Bahia de Capoeira (Caiçara), dentre vários outros.

Para o que nos interessa de forma direta neste trabalho cabe destacar na região a tradicional escola de samba A.R.E.S Unidos Guaranis, na Pedreira Prado Lopes e o Bloco Leão da Lagoinha, o bloco mais antigo da cidade<sup>20</sup>. Foi também nesse entorno onde nasceu a primeira escola de samba de BH, a Pedreira Unida e é o morro onde nasceu, a Pedreira Prado Lopes, que é considerado pelos meus interlocutores como o berço do samba belo-horizontino. É também onde viveram boa parte da vida dois dos Sambistas da velha guarda de Belo Horizonte bastante respeitados e citados na pesquisa de campo, Seu Ronaldo Coisa Nossa e Mestre Conga.

#### **1.4 Pandemia**

Por fim vale pontuar a conjuntura da crise sanitária causada pela Covid-19. Em meados de 2020 uma pandemia causada pelo vírus SarsCov 2 assolou o mundo e o Brasil influenciando drasticamente nas dinâmicas sociais de maneira geral. Não foi diferente para o caso da pesquisa em tela, que entre outras consequências, conforme busco destacar mais adiante, foi impelida a uma mudança de objeto. Contudo, não pretendemos nos estender na análise das influências da pandemia no contexto estudado, tratado em outros momentos (ARRUDA, 2021, 2022a, 2022b). O que nos interessa aqui é destacar que o estado de crise da pandemia falseia uma percepção de uma normalidade e equilíbrio anteriores, quando, a rigor, a pandemia não cria novas exclusões e/ou desigualdades, ela apenas intensifica as preexistentes. Conforme pontua Boaventura (2020, p.6) “a pandemia vem apenas agravar uma situação de crise a que a população mundial tem vindo a ser sujeita”. Nessa direção, ao longo do texto, são pontuadas algumas falas e/ou questões referentes ao contexto da pandemia, em especial ao período de isolamento social, mas sem nos atermos a uma análise detalhada do período.

\*\*\*

Os contextos brevemente traçados nesse capítulo, de maneira geral, são peças fundamentais para o estudo desenvolvido. Eles introduzem o campo, funcionando enquanto um tema de

---

<sup>20</sup> O fato do Leão da Lagoinha ser o primeiro bloco de rua da cidade é bastante aceito e difundido entre as pessoas no campo de pesquisa, contudo há quem conteste essa informação que carece de confirmação documental.

fundo, servindo de base para diversas percepções compartilhadas pelos atores da pesquisa, seja na concepção de “música”, de samba, sua história e/ou sua cultura. Sigamos para a delimitação do campo, das pessoas e das questões envolvendo o exercício etnográfico propriamente dito.

## **2. Os Campos**

A seguir busco descrever como o campo desta pesquisa se constituiu, quais são os seus espaços, grupos, pessoas e os principais eixos delimitadores.

### **2.1 Uma outra pesquisa**

A presente dissertação nasce de uma pesquisa que não pôde ser realizada. O projeto inicial previa acompanhar uma roda de samba que acontecia regularmente em um dos bairros da região noroeste de Belo Horizonte, onde traços religiosos pareciam particularmente relevantes. O período de delimitação do projeto original e de início de realização da pesquisa coincide com o início da pandemia de corona vírus, evento que alterou significativamente diversas dinâmicas sociais. Essas alterações se devem em grande parte às medidas de distanciamento social, principal ação de enfrentamento à disseminação da Covid-19 e amplamente adotadas na sociedade, estimuladas, principalmente, por determinações das autoridades públicas.

Em Belo Horizonte a prefeitura, através do Decreto nº 17.304, suspendeu os alvarás de funcionamento e licenças para realização de atividades com potencial de aglomeração de pessoas. Em outras palavras, foram suspensas todas as atividades com público, em bares, restaurantes, casas de show e congêneres. A medida se estendeu até julho de 2021 e nesse meio tempo o local onde ocorria a prática social que se pretendia observar inicialmente fechou e o grupo de samba atuante no espaço se desfez. Como a proposta de pesquisa se baseava na interação dos integrantes daquele grupo com o espaço/região, o próprio objeto de pesquisa também já não existia. Assim, impelido pela conjuntura, iniciei uma busca por novos espaços, grupos e objetos.

### **2.2 O campo**

Em meados de 2021, com uma revisão bibliográfica sobre a temática do samba já bastante avançada, busquei contato com espaços, grupos e pessoas ligadas à cultura do samba de Belo Horizonte, de forma a poder constituir perguntas iniciais vislumbrando um novo campo. Inicialmente, pela minha proximidade com o samba, enquanto apreciador e instrumentista, busquei contato com amigos e conhecidos atuantes no meio em BH.

Dentre as possibilidades que me despertaram interesse, havia um grupo, ou mais precisamente uma rede de sambistas, com raízes nos bairros e morros da região noroeste da capital mineira,



que se constituía através do samba, em torno do trabalho com música e das relações de afeto proporcionadas pela vivência de uma cultura do samba.

Essa rede ou comunidade tem como possível ponto de referência um espaço no bairro Aparecida, o bar do Seu Marcelo, um dos bambas do samba de Belo Horizonte.

### ***O Seu Marcelo, o bar e a Comunidade Bigode***

*Marcelo Nereu Caetano, mais conhecido como Sô Marcelo, é nossa próxima personalidade nas Memórias do Samba de BH. Das serestas e serenatas do bairro JK, em Contagem, aos movimentos musicais no Bairro Aparecida, em Belo Horizonte, nosso convidado é violonista, cantor e compositor, e figura marcante nas rodas de samba da cidade, principalmente no Opção Bar e no Cartola Bar. Mas além disso, Sô Marcelo é proprietário de um bar musical no bairro Aparecida, lugar frequentado por grandes nomes do Samba e da música de Beagá. Aguardamos ansiosos por essa prosa boa. (Descrição para a 26ª entrevista do projeto Memórias do Samba BH divulgada no Instagram do Coletivo de Sambistas Mestre Conga em 25 de novembro de 2021<sup>21</sup>).*

Figura 2 – ‘Seu Marcelo’, ilustração de Douglas Velloso<sup>22</sup>



<sup>21</sup> <https://www.instagram.com/p/CWo97FMtFVR/>. Acesso em 16 de maio de 2022.

<sup>22</sup> Douglas Velloso é um ilustrador, amigo próximo, com quem tive a sorte de contar na elaboração desse texto. Douglas ilustrou os principais interlocutores dessa pesquisa, Figura 2, Figuras 7 a 13, além dos sinais de indicação de tonalidade, ilustrados na Figura 41.

Seu Marcelo, 77 anos, pai de 7 filhos, morador do bairro Aparecida, é um dos personagens do Samba de Belo Horizonte, apesar de um envolvimento tardio com o estilo:

*Eu não fazia assim exclusivamente samba. Eu aprendi violão aos 16 anos de idade, autodidata, né, eu não fui na escola e nem nada, aprendi olhando os outros, assim e coisa e tal, corria pra casa com uma posição, ficava o dia inteiro fazendo aquela posição pra gravar. Eu comecei no samba realmente depois que meus filhos cresceram, e que eles começaram com tantã, com surdo, com pandeiro... Aí que eu fui pro samba, mas toda a vida eu fui seresteiro, era Nelson Gonçalves, Altemar Dutra, Ataulfo Alves... então, eu caminhava pra esse lado. E depois que os meninos começaram a tocar instrumentos de percussão, essas coisas, aí eu tive que ir pro samba também. (Entrevista de Seu Marcelo para o projeto Memórias do Samba de BH em 25 de novembro de 2021<sup>23</sup>)*

Seu Marcelo foi levado ao samba pelo envolvimento dos filhos, cultivava um repertório com sambas de Nelson Cavaquinho e Cartola que, segundo ele, “tá ali perto da seresta”, estilo de canção ao qual se dedicava no passado. Cantor, compositor e violonista, é “canjeiro” presente nas mais diversas rodas de samba da cidade. Após um longo período afastado da música, em meados dos anos 2000, começou a fazer participações nas rodas e shows do Bar Opção, bar comandado pelo Seu Ronaldo Coisa Nossa, sambista que nos dizeres do primeiro, junto a Mestre Conga, “é os dois que representa o samba de Belo Horizonte, né?”. Desde então tem se dedicado ao samba e à música de maneira geral, sempre presente nas rodas, e bares dedicados ao estilo pela cidade.

O musicista mantém um bar no bairro Aparecida, rua 25 de agosto, com funcionamento de terça a domingo e é ponto de encontro de sambistas da região. O estabelecimento mantém um quadro de fotos, com vários sambistas, compositores e intérpretes em geral, junto de fotos dos musicistas e frequentadores do bar. Ao fundo são guardados os instrumentos da bateria do Bloco do Bigode, bloco de carnaval cujo nome homenageia Seu Marcelo que cultivava um bigode há alguns bons anos.

Seu Marcelo administrava uma mercearia na rua de cima e se mudou para o local onde funciona o bar em meados de 2003. O novo espaço não tinha, segundo um de seus filhos, o mesmo movimento do anterior, logo, para atrair a clientela, Marcelo começou a tocar violão no local que aos poucos foi tomando os contornos de um bar.

---

<sup>23</sup> <https://www.instagram.com/p/CWuBvWpAF9f/> . Acesso em 16 de maio de 2022.

*Figura 3 – Fachada do bar do Seu Marcelo*



*Fonte: Acervo do autor*

*Figura 4 – Fundo do Balcão. Detalhe para a foto do ator Mazaropi ao lado de um dos sambistas frequentadores do bar.*



*Fonte: Acervo do autor*

*Figura 5 – Quadro de fotos com sambistas e outros musicistas junto a frequentadores do bar*



*Fonte: Acervo do autor*

*Figura 6 – Quadro de fotos com sambistas e outros musicistas junto a frequentadores do bar*



*Fonte: Acervo do autor*

O espaço do bar pode ser interpretado à luz do conceito de “pedaço”, proposto pelo antropólogo José Magnani (1998) em diálogo com a ideia de Roberto Da Matta (1987) que trata da oposição de rua *versus* casa. Nos dizeres do autor:

Segundo a conhecida fórmula damattiana, têm-se dois planos, cada qual enfeixando de forma paradigmática uma série de atitudes, valores e comportamentos, uma delas referida ao público [rua] e, a outra, ao privado [casa]. O pedaço, porém, apontava para um terceiro domínio, intermediário entre a rua e a casa: enquanto esta última é o lugar da família, à qual têm acesso os parentes e a rua é dos estranhos (onde, em momentos de tensão e ambiguidade, recorre-se à fórmula “você sabe com quem está falando?” para delimitar posições e marcar direitos), o pedaço é o lugar dos colegas, dos chegados. (Magnani, 2002, p.21)

E ainda:

O termo na realidade designa aquele espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade (Magnani, 1998, p. 116).

Para o autor o entendimento dos espaços a partir de seus conectivos e suas conjunções não exclui supostas oposições sociais, entre público e o privado, por exemplo, mas sim evidencia as naturezas e expõe como determinada cultura lida com elas (Idem, 1998).

O espaço do bar remete a um ambiente boêmio mas ao mesmo tempo acolhedor, espaço de relaxamento, celebração, mas também de compromisso. É um local onde se compartilham bebidas e tira-gostos mas também angústias e percepções de mundo, onde se discute política e futebol, trabalho e descanso, amizades e desavenças. O bar de Seu Marcelo é, nesse sentido, relacional, é um “pedaço” constituído a partir de um vínculo familiar e de vizinhança, mas também por indivíduos que não se relacionam, a princípio, ou não exclusivamente, com um núcleo parental e geográfico, mas que se incluem por compartilharem símbolos que remetem a gostos, orientações, valores, hábitos de consumo e modos de vida semelhantes. O recinto, configurado pelo acolhimento de Seu Marcelo; pela iniciativa de seus filhos e parentes; pelo bairro e região, já bastante permeados de manifestações culturais ligadas a práticas sonoras; pelos conceitos compartilhados de “música” e “samba” e; por esse espaço tradicional de um bar é a origem de diversos projetos e iniciativas ligadas ao desenvolvimento de trabalhos acústicos,

mas que também se estabelecem enquanto referência de sociabilidade para um determinado grupo. São essas relações e as pessoas que fazem parte delas, a que resolvo chamar de Comunidade Bigode, que definem o campo desta etnografia.

Importante salientar que definição de comunidade trata-se, a rigor, de um artifício metodológico de uma tentativa de apreensão unitária da realidade, derivada de um enfoque etnomusicológico. Ao moldes do que propõe Goldwasser (1975) em clássico estudo sobre a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira:

A comunidade é definida como um objeto construído de análise, e não [necessariamente] como uma realidade empírica, que tem seus limites teoricamente demarcados por uma problemática específica, caracterizando-se o método como uma forma de estudo intensivo aplicado sobre uma teia de relações sociais localizadas e permitindo preferencialmente captar o sistema de relações interpessoais e as categorias de representação social. (GOLDWASSER, 1975, p.9).

### ***Pessoas, suas trajetórias, grupos e coletivos***

Adentrando ainda mais na Comunidade Bigode, veremos que toda uma rede de associações, entre pessoas, parentes, amigos, colegas de serviço, grupos de samba, propostas e projetos de trabalho, ações culturais de maneira geral, vai sendo constituída, com pontos que, algumas vezes, amarram diferentes fios. Nossa proposta foi a de deixar esses fluxos guiarem, em certa medida, o que seriam os contornos de um objeto etnográfico ou de um campo, tendo em mente a continuidade que a prática das pessoas parecia imprimir nessa teia de eventos. Acompanhar um fluxo tão intenso é, claro, tarefa difícil, e apesar da descontração ou da naturalidade pelas quais o samba é lido na superfície, só muito modestamente consegui de alguma forma participar do trabalho dessa rede. Dito isso, passemos então a uma breve apresentação de alguns fios, dentre pessoas e projetos que me pareceram centrais na experiência de campo.

### ***Algumas pessoas***

#### ***Carlitos Brasil***

*Meu nome é Carlos Magno Caetano, né? E o artístico é Carlitos Brasil, com o tempo a gente acabou criando esse nome. (Entrevista em maio 2021)*

Figura 7 – ‘Carlitos Brasil’, ilustração de Douglas Velloso



Um dos elos da Comunidade Bigode é Carlitos Brasil. Negro, 47 anos, formado em Letras pela UFMG e tem, quase que exclusivamente, a música como fonte principal de renda. Criado no bairro Aparecida, é filho do meio de Seu Marcelo.

O sambista teve como inspiração o pai, que “apesar” de ser seresteiro, ouvia, segundo o filho, muito “Martinho da Vila, Beth Carvalho, João Bosco, Maria Bethânia, Chico Buarque, aquele pessoal dos anos 70 ali, pessoal de música de protesto ali... de muito verso bonito”.

Carlitos teve sua primeira experiência como instrumentista com o violão e atualmente tem se dedicado à percussão, atuando em diversos grupos de samba e de outros gêneros musicais em BH. É integrante do *Grupo Nada Mal*, onde faz o surdo, principalmente, mas também pandeiro, tamborim e caixa. Participa também da *Banda Mil Volts* e do grupo da cantora Euzelina Dóris. Compositor, teve no início de 2022 uma de suas canções gravadas por Dóris<sup>24</sup>.

O instrumentista também tem atuado de forma bastante ativa na coordenação do *Coletivo de Sambistas Mestre Conga*, capitaneando diversos projetos do grupo e sempre presente em suas ações. É também um dos fundadores do *Bloco do Bigode*.

<sup>24</sup> Disponível em <https://open.spotify.com/track/5kP25dcxbcLVICpvu44MzG?si=78413a9d6b5445c0>.

*Marco Gomes*

*Figura 8 – 'Marcão', ilustração de Douglas Velloso*



Marco Gomes, também Marcão, ou “Panda” para os amigos mais antigos, é violonista e cantor, 46 anos, e é o único branco entre os principais instrumentistas participantes desta pesquisa. Criado no bairro Santa Terezinha, se envolveu com a música através da igreja e aprendeu a tocar com inspiração no tio, também violonista e pastor da igreja. Com o samba a sua relação começou mais tarde e se intensificou com a amizade de Anderson Nenem e a partir da segunda formação do *Grupo Nada Mal*.

Marcão é integrante do *Bloco do Bigode*, violonista da *banda Mil Volts*, do *Grupo Nada Mal* e da banda da cantora Dóris. Conduz também outros dois projetos, um com Carlitos, de samba e MPB, e outro, segundo ele nos conta, de “samba rock”, com o cavaquinista Miudinho e o percussionista Samir Valente, o *Sambatismo*.

*Eu me considero um admirador da música brasileira, na qual o samba está muito presente.  
(Marco Gomes em entrevista em abril de 2022)*

*Anderson Nenem*

Anderson Rodrigues, 51, negro, conhecido como Nenem, é percussionista, morador da região da Praça 12 de Dezembro, no bairro Santo André, em Belo Horizonte. Integrante do *Grupo*



*Nada Mal*, onde canta e toca tantã, teve sua primeira experiência como instrumentista nos blocos caricatos e nas baterias de escola de samba na década de 80, já adolescente. Desde esse período se dedicou a aprender instrumentos de percussão como surdo, caixa e tamborim. Nenem nos conta, porém, que o interesse pelo samba e pelo “batuque” já vinha desde a infância:

*Na verdade a influência que eu tive com música, foi com os meus pais. Meu pai ouvia muito Benito de Paula, Roberto Ribeiro, João Nogueira e minha mãe também não ficava pra trás, né? Minha mãe ouvia muita Clara Nunes, Dona Ivone Lara, então aquilo ali... eu fui crescendo ali, ouvindo essas músicas, essas pessoas maravilhosas do samba e isso aí eu fui ouvindo e gostando, sempre me empolgando e ouvindo, falando assim: “Nossa! Bacana isso, ein? Muito lindo!”, principalmente as letras, João Nogueira...[...] Até uma coisa interessante, eu começava a ouvir, eu começava a bater na panela, tinha alguma coisa perto eu começava a bater, na panela, no armário, até minha mãe falava, “nossa menino pare de ficar batendo nisso aí!”, aí ficou essa marca aí pra mim. Ela gostava também, tanto de acompanhar e de cantar também, né? Mas não era cantora não. Músico na família eu não tive não. (Entrevista em novembro de 2021)*

Figura 9 – 'Nenem', ilustração de Douglas Velloso



Em meados de 1996, junto de parentes e amigos, fundou a primeira formação do *Grupo Nada Mal*, que durou alguns poucos anos. O grupo surgiria novamente em 2017, com Marcão, Nenem, Bruno Santos (pandeiro e percussão) e alguns anos depois agregando Carlitos Brasil, na sua formação atual. Além de musicista, trabalha como analista de vendas de colchões, se dedicando ao trabalho com música, em geral, apenas aos finais de semana.

Segundo os outros integrantes do *Grupo Nada Mal*, Nenem é “sambista nato”.

*Bruno Santos*

*Meu nome é Bruno Santos, 36 anos, hoje eu sou autônomo, né? Trabalho com aplicativo... (Bruno fica um tempo pensativo) e músico né? (risos) nas horas que sobram pra fazer um pouquinho mais de dinheiro, né? (Entrevista em janeiro de 2022)*

*Figura 10 – 'Bruno', ilustração de Douglas Velloso*



Bruno é percussionista e cantor, cresceu no bairro Ermelinda, Belo Horizonte. Participou de rodas de samba desde criança sempre tocando percussão e começou, de acordo com ele, “tocando garrafa”. Autodidata, afirma que toca “praticamente todos os instrumentos de percussão, [...] só não toco aqueles que eu não pus a mão”. Os pais não eram instrumentistas mas sempre ouviram samba e sempre participaram de rodas de samba com amigos e vizinhos. Bruno hoje é membro do *Bloco do Bigode* e do *Grupo Nada Mal*.

*Solange Caetano*

*Idade? 43 anos, sou cantora, compositora, percussionista e regente de bloco de rua. Tento ser um pouquinho de cada coisa (risos). [...] Os meninos [irmãos de Solange] começaram a tocar e meu pai [Seu Marcelo] tinha um boteco, os meninos ficavam tocando em casa e meu pai tocando no boteco sozinho, o Geovane falou “isso tá errado! Vocês ensaiando aqui e seu pai tocando lá embaixo, porque vocês não vão ensaiar lá com ele?”. Aí os meninos começaram a descer e meu pai gostou dessa onda e foi aí que eu comecei a me interessar a tocar. [...] Pedi o Carlitos para me passar o básico e comecei a tocar assim. (Entrevista em agosto de 2022)*

Figura 11 – 'Solange Caetano', ilustração de Douglas Velloso



Filha de Seu Marcelo, participa de vários projetos ligados à cultura do samba em Belo Horizonte, como o *Grupo Essência*, conjunto formado por Solange, seu marido Geovane, seu sogro, o bamba Ronaldo Coisa Nossa e alguns amigos; participou do *Samba na Roda da Saia*, projeto compartilhado com várias sambistas mulheres da capital mineira; é também fundadora e regente do *Bloco do Bigode*; regente do bloco *Samba da Beth*; percussionista na banda *Mil Volts*; mestre de bateria da *G.R.E.S. Ouro Negro* e; mais recente, tem se dedicado a um trabalho solo, *Solange Caetano e Banda*, sempre na companhia de Geovane, além de um violonista convidado. Assim como Carlitos, tem sua principal fonte de renda atrelada ao trabalho com música. Recentemente teve uma de suas músicas gravadas, junto de seu irmão, no disco de Dóris<sup>25</sup>.

#### *Geovane Silva*

*Geovane Marcos da Silva e atendo pelo nome artístico de Geovane Silva, percussionista, aspirante a cantor, 43 anos, negro periférico, nascido no Caiçara muito antes do Shopping Del Rey. [...] A minha trajetória musical até eu mesmo classifico ela como interessante, eu nasci numa época que no Caiçara existia uma escola de samba, que leva até o nome do meu pai [Ronaldo Coisa Nossa] que era o Bloco Carnavalesco É Coisa Nossa. [...] Me envolvi na década de 90 com muita roda que não eram rodas de samba propriamente, era muita moda de viola, muita música rancheira que era a música dos trabalhadores que estavam trabalhando na obra do shopping Del Rey [...] Passado essa fase comecei a trabalhar como DJ [...] tocava exatamente de tudo, era uma coisa de atender ao gosto do*

<sup>25</sup> Disponível em <https://open.spotify.com/track/1vW1sMuyDpx3B6IBGH3wRO?si=4626d9fe6ddc4f19> .

*cliente[...] os pagodes 90 todos, Só Pra Contrariar, Raça Negra, Grupo Raça, Pirraça, Katinguelê [...] conheci a Solange e os irmão dele, pessoal ali, foi ali que comecei a tocar mesmo. [...] As letras do samba sempre me atraíram, eu cresci ouvindo isso, tive o privilégio de ter nascido dentro de uma escola de samba [...] O samba eu posso dizer que ele tá aí desde a mamadeira. [...] O samba é o carro chefe. (Entrevista em novembro de 2021)*

*Figura 12 – 'Geovane', ilustração de Douglas Velloso*



Marido de Solange Caetano e filho de Seu Ronaldo Coisa Nossa, Geovane é cantor e percussionista, membro do *Grupo Essência*, um dos fundadores do *Bloco do Bigode*, e acompanha de forma muito presente sua esposa em seus empreendimentos artísticos. Geovane é uma espécie de esteio na *Comunidade Bigode*, como um ponto de confiança é sempre consultado pelos pares sobre suas percepções sociais de maneira geral.

*Seu Ronaldo Coisa Nossa*

Por fim, é necessário trazer um pouco da trajetória de um dos membros mais ilustres da Comunidade Bigode, o pai de Geovane, Seu Ronaldo Coisa Nossa.

*Um talento genuíno, expoente de uma escola de artistas cada dia mais rara, Ronaldo Coisa Nossa é o próximo bamba na Live "Memórias do Samba de BH". Poesia espontânea, não se sabe de onde vêm os versos, e vêm de todo lugar. Voz que transborda negritude, o sambista, compositor e cantor é proprietário de um dos redutos do samba na cidade, o Opção Bar @sambadoopcaobar. Tudo isso sem perder as peculiaridades de quem vem do morro, pois Seu Ronaldo é cria da Pedreira [Prado Lopes]. É um modelo a ser seguido, um exemplo para as novas gerações e para qualquer um que queira se aventurar pelos caminhos do samba. Um remanescente de uma época em que ser Malandro era ser respeitado e sinal de galhardia, em um território próspero e que respirava cultura, que era*

*a Lagoinha. (Descrição para a entrevista no projeto Memórias do Samba de BH, obtida no Instagram do Coletivo Mestre Conga<sup>26</sup>)*

*Figura 13 – 'Seu Ronaldo Coisa Nossa', ilustração de Douglas Velloso*



Seu Ronaldo é natural de Belo Horizonte, negro, nascido em 1944, 5 discos gravados<sup>27</sup>, participou de escolas de samba e criou blocos de carnaval de rua. Tem um papel fundamental na Comunidade, ainda que com pouca presença nas atividades dos grupos e iniciativas durante o período em que se dá essa pesquisa, representa um ponto de reconhecimento e inspiração, conforme veremos, um dos pontos de comunhão da identidade de “sambista” dos meus interlocutores.

### *Alguns grupos*

#### *Grupo Nada Mal*

*O grupo nada mal surgiu em meados da década de 90, nas rodas de samba que ocorriam nos bairros Nova esperança, Caiçara e Santo André em reuniões de amigos e parentes. Inicialmente os integrantes não possuíam instrumentos e improvisavam seus batuques em baldes e latas de cerveja com arroz. O tempo foi passando e à medida que tocávamos nas festas, por pura diversão e amor ao samba, as pessoas foram nos procurando para tocar cada vez mais em eventos fechados e até bares/restaurantes. (Descrição obtida no canal de youtube do grupo, publicado em 2017<sup>28</sup>)*

<sup>26</sup> Disponível <https://www.instagram.com/p/CPj19xkNFr5/> . Acesso em outubro de 2022.

<sup>27</sup> Disponível em <https://open.spotify.com/artist/6X9ejpBTPgqAsgjqhcGz3I?si=1V3D6x8pTWycusATAp-hUQ> .

<sup>28</sup> <https://www.youtube.com/c/gruponadamal> . Acesso em 16 de maio de 2022.

O *Grupo Nada Mal*, dedicado principalmente ao samba, mas também com eventuais aberturas a outros estilos da música brasileira, conta hoje com 4 membros fixos: Marco Gomes, violão e voz, Carlitos Brasil, percussão e voz, Bruno Santos, pandeiro e voz, e Anderson Nenem, tantã e voz. Com agenda cheia aos finais de semana, chegando a dois ou três eventos em um só dia desde a reabertura em agosto de 2021, o conjunto se apresenta quase sempre na companhia de um cavaquinista convidado em bares e casas de show dedicadas ao samba e em eventos particulares, como festas de empresa e festas de casamento.

### *Bloco do Bigode*

*Criado em 2016 no bairro Aparecida, o Bloco do Bigode estreou em 2017. Inicialmente seus componentes eram pessoas da família do Sô Marcelo e amigos próximos. O nome é uma alusão ao bigode do Sô Marcelo que é músico violonista, compositor e proprietário do bar que é referência e apoio para o Bigode. Desde então, o bloco vem crescendo a cada ano, contando hoje com quase 60 componentes. [...] Além de promover nosso desfile anual de carnaval, o Bloco do Bigode é um projeto social que realiza várias ações e eventos durante o ano. São oficinas de música para aprendizado de percussão, visitas a asilos e creches, festa do dia das crianças, do dia das mulheres, festa de confraternização dos integrantes e ensaios abertos para pessoas da comunidade e visitantes, entre outras ações. (Descrição obtida no canal do youtube do bloco, publicado em 2020<sup>29</sup>)*

*Sobre o Bloco do Bigode, é interessante que, a Lucinha, né? Muito frequentadora do bar do meu pai, deve ter mais de 20 anos que frequenta lá, falou: “Ô seu Marcelo, vamos fazer um carnavalzinho aqui, no dia, né?”. Meu pai teve uma época que fez música [no bar], uns 5 anos, acho que de 2003 à 2008, assim, toda quinta e todo domingo, né? E a gente teve problema com a vizinhança [...] aí ele preferiu dar um tempo, mas no carnaval a gente pode fazer uma ondinha aqui, né? A gente fez uma onda de carnaval lá, eu acho que é uma das coisas embrionárias do Bloco do Bigode, foi esse carnaval que a Lucinha incentivou a gente a fazer lá. E lá o repertório era mais marchinha, um pouco de samba enredo e samba de carnaval [...] acho que o repertório começou assim e quando a gente pensou em começar o bloco que a Solange colocou também um Axé, um Ijexá, até funk, né? (risos) (Entrevista com Carlitos Brasil em maio de 2021)*

O Bloco, que sai no domingo de Carnaval no bairro Aparecida, surgiu oficialmente por iniciativa de Carlitos, Solange e Geovane (atuais mestres de bateria), em 2016, mas já existia anteriormente com a participação de alguns poucos frequentadores do bar do Seu Marcelo. É um bloco composto por vários membros da família do seresteiro, dentre filhos e netos, além de amigos próximos e vizinhos. Tem repertório dedicado primeiramente ao samba mas também se

<sup>29</sup> <https://www.youtube.com/channel/UCe7ku5IkHtjtiX0dkp8Mbxg> .Acesso em 16 de maio de 2022.

estendendo a diversos outros estilos, tanto por influência dos participantes e ritmistas, quanto do próprio movimento do carnaval de Belo Horizonte, passando por marchinhas, axé e funk<sup>30</sup>.

A bateria do bloco “saiu” com cerca de 60 ritmistas no carnaval de 2020 – surdo; tamborim; caixa; repinique e ganzá. Há também uma banda que acompanha o bloco com violão, cavaco, baixo elétrico e voz, que conta com os integrantes do *Grupo Nada Mal* somados a outros amigos e parceiros.

Durante o ano, o grupo se dedica a apresentações pontuais em feriados e festas das famílias que participam do bloco, além dos ensaios e oficinas de percussão oferecidas à comunidade do bairro Aparecida e região, aos domingos pela manhã.

#### *Outras iniciativas*

A presente pesquisa partiu ainda da observação participativa de algumas outras iniciativas envolvendo os sambistas mencionados. Destaco aqui, dentre outros, o *Grupo Essência*, conjunto dedicado ao samba de maneira geral, com mais de 20 anos de atuação e principal expoente do bar Opção, composto por Solange Caetano, Geovane Silva, Seu Ronaldo Coisa Nossa, Marraia (violão), Aírton (violão de sete cordas), Rodrigo (Cavaco) e João Batera (Percussão).

Outro projeto seria a banda *Mil Volts*, banda base do *Bloco do Bigode*, composta por Marco Gomes, Bruno Santos, Geovane Silva, Solange Caetano, Carlitos Brasil, além de outros parceiros que se revezam, trabalhando principalmente com o repertório do Bloco.

Também pude acompanhar algumas apresentações do *Grupo Ensaios*, grupo formado por Seu Marcelo, alguns de seus filhos e netos.

E por fim, destaco o trabalho *Solange Caetano e banda*, feito da parceria entre Solange, Geovane e um violonista convidado.

---

<sup>30</sup> Para uma descrição mais detalhada sobre o movimento de blocos de rua em BH ver Dias(2012).

### 2.3 Questões de método

Houve dois momentos distintos durante a realização da pesquisa com a Comunidade Bigode. O primeiro, em um período crítico da pandemia de coronavírus, com um *lockdown*<sup>31</sup> mais severo, e outro após a liberação pela prefeitura das atividades com público e aglomeração.

Os primeiros contatos ocorreram via telefone e via redes sociais, onde pude conversar com alguns dos sambistas mencionados, conhecer os que ainda não conhecia e estabelecer as primeiras relações do grupo com a pesquisa. Essas interações, a princípio um tanto retraídas por parte de alguns, foram os principais momentos de observação entre maio e agosto de 2021. Afinal havia uma proibição objetiva da realização de eventos com potencial de aglomeração, como seriam as rodas de samba e demais atividades as quais eu intentava participar, mas além disso, vivia-se um cenário epidemiológico delicado, com um número altíssimo de casos e de mortes em decorrência da covid-19. Assim os encontros e as atividades presenciais eram raríssimos.

Inspirado pelas discussões propostas por Miller (2018) sobre o estudo etnográfico das “mídias sociais” (entenda-se, espaços de trocas virtuais via internet), busquei, nesse período inicial, uma relação com o campo partindo da observação de como eram feitas as interações dessas pessoas e grupos nessas mídias, os vínculos criados, os temas das postagens, as estéticas compartilhadas e a forma como se conectavam com outros espaços, grupos e pessoas também ligadas ao samba.

No início de julho de 2021, a prefeitura de Belo Horizonte publica o decreto nº 17.646, que permitia o retorno de eventos presenciais com público. Nesse ponto se iniciou uma nova fase na pesquisa, que partiu de fato da experiência etnográfica em meio à observação participante de diversos eventos da Comunidade Bigode.

Apesar da referida liberação por parte das autoridades públicas, o cenário inspirava cuidado, com índices epidemiológicos ainda preocupantes. A inserção nesse “novo” campo perpassou questionamentos de como manter um contato seguro mas efetivo e de como lidar com o medo de se contaminar ou de contaminar outras pessoas. Foram diversas idas e vindas de quarentenas por suspeitas de contaminação e por contaminações de fato com corona vírus, entre as pessoas

---

<sup>31</sup> Período de restrição severa de diversas atividades comerciais e culturais, como medida de enfrentamento à pandemia. Várias dessas atividades foram proibidas pelas autoridades públicas no período, mais especificamente entre março de 2020 e julho de 2021.



participantes da pesquisa, incluindo o próprio autor, obrigando um distanciamento do campo e que implicaram no cancelamento de vários eventos e/ou encontros.

Há aqui um ponto de entendimento do processo: apesar desses momentos de insegurança conflituosos, tais acontecimentos e subjetividades são parte constitutivas daquela realidade e o exercício etnográfico se torna imprescindível para o estudo daqueles eventos e daquela comunidade. Entendendo a experiência do campo a partir de Lévi-Strauss (1991):

É por uma razão muito profunda, que se prende à própria natureza da disciplina e ao caráter distintivo de seu objeto, que o antropólogo necessita da experiência do campo. Para ele, ela não é nem um objetivo de sua profissão, nem um remate de sua cultura, nem uma aprendizagem técnica. Representa um momento crucial de sua educação, antes do qual ele poderá possuir conhecimentos descontínuos que jamais formarão um todo, e após o qual, somente, estes conhecimentos se “prenderão” num conjunto orgânico e adquirirão um sentido que lhes faltava anteriormente (Idem, idem 1991, p. 415-416).

Dentro dos principais núcleos de observação e participação, que se constituíram desde então, destaco minha interação nos ensaios e oficinas do Bloco do Bigode, nos shows e apresentações de grupos de samba, permeados pela vivência no bar do Seu Marcelo. As descrições que se seguem e as análises que busco propor tratam principalmente dessas experiências, compreendendo um período de agosto de 2021 e julho de 2022.

#### *Oficinas, ensaios e apresentações do Bloco do Bigode*

Me inseri como instrumentista no Bloco do Bigode, no segundo ensaio do ano de 2021, ocorrido em 17 de outubro. Desde o primeiro momento participei de oficinas e ensaios tocando surdo de terceira – um dos “naipes” do instrumento junto ao surdo de primeira e de segunda. Os encontros aconteceram em uma oficina de carros aos domingos pela manhã, localizada em frente ao bar de Seu Marcelo. O bar é local de guarda dos instrumentos e parada obrigatória dos ritmistas antes e depois dos ensaios. Acompanhei o bloco ainda em três shows, como espectador.

#### *Nada Mal, Essência e outros grupos*

Outro interesse de pesquisa foram os grupos de samba, dedicados ao trabalho em bares, casas de show e congêneres. Reitero aqui o trabalho junto ao *Grupo Nada Mal*, ao *Grupo Essência* e *Solange Caetano e Banda*. São grupos com agenda cheia aos finais de semana, chegando a duas

apresentações por dia em diversos pontos da cidade. Desde agosto de 2021 tenho buscado acompanhar a maior variedade de apresentações possível, dentre diferentes locais, diferentes públicos, diferentes contratos de trabalho e diferentes formações. Nesse núcleo participei enquanto espectador e algumas poucas vezes como instrumentista não remunerado e “canjeiro” (para usar um termo muito falado na Comunidade).

#### *O torresmo no bar do Seu Marcelo*

Por fim, o espaço do bar de Seu Marcelo proporcionou um momento de aproximação sem paralelo, onde pude interagir com outros atores e entender um pouco melhor das relações familiares e de amizade, seus valores e crenças. O espaço e as relações que se fortalecem lá preenchem as conexões estabelecidas na Comunidade, com sentido, valores de mundo e na própria concepção de música, samba e sambista. Foi um espaço em que estive presente aos domingos de ensaio, nas resenhas, como consumidor de torresmos, cerveja e demais tira-gostos e, em 2022, participando de algumas rodas de samba envolvendo o *Grupo Ensaíos*.

Quanto aos meios para o desenvolvimento da pesquisa, partiu-se da utilização de ferramentas clássicas de etnografia: foram mais de 22 horas de entrevistas; 32 eventos artísticos com público; participação em mais de 20 ensaios e oficinas; diversas manifestações e atividades em defesa do samba de BH realizadas junto do *Coletivo Mestre Conga*; diversas *lives*; análise de centenas de publicações nas mídias sociais; duas composições; um concurso de marchinha e uma caixa de Heineken de prêmio; menos rodas de samba do que eu gostaria; mais cerveja do que foi possível contar (e pagar); manutenção de um caderno de campo, entre notas e descrições e; algumas poucas gravações em vídeo. Assim se deu minha inserção na Comunidade Bigode.

### 3. Os ensaios e as oficinas de bateria do Bloco do Bigode

#### 3.1 Caracterização

Meu primeiro contato com o Bloco do Bigode foi nos carnavais de 2019 e 2020, como folião. Eu tenho uma relação próxima de amizade com a madrinha do bloco, Lucinha, mas além disso conhecia o trabalho de alguns dos integrantes do bloco, que tocavam com o *Grupo Essência* no *Opção*, bar localizado no bairro Caiçara, que, conforme já dito, visitava com alguma frequência antes do período de isolamento social.

Após um primeiro contato com Solange Caetano para apresentar a ideia da pesquisa, em meados de 2021, via telefone, busquei conhecer um pouco mais sobre o bloco e sobre sua atuação no bairro Aparecida e região. Além de entrevistas com os integrantes da coordenação pesquisei por postagens no Youtube e no Instagram do grupo, buscando conhecer um pouco, ainda que virtualmente, do repertório, dos símbolos e da estética, de maneira geral, do grupo. Contudo, entendo que a minha inserção no Bloco se dá de fato presencialmente, no segundo semestre de 2021.

A convite de Carlitos Brasil participei de oficinas de percussão que ocorriam aos domingos de manhã, a partir de agosto de 2021. Segundo o musicista as oficinas/ensaios eram corriqueiros antes da pandemia e, após a liberação dos eventos com público, os coordenadores resolveram retomar as atividades.

De maneira sucinta o bloco trata-se de um corpo performático ligado ao carnaval, com vocação a ocupar espaços amplos, como a rua, com um caráter apresentacional ao mesmo tempo em que busca uma experiência participativa, juntando festa, percursos, sons e gestos. O trabalho acústico é um elemento importante, desenvolvido de forma a permitir a participação de pessoas mais e menos experientes, crianças e adultos, foliões amadores e profissionais. Podemos dividi-lo em dois ou três extratos: a bateria, com seus diversos naipes, a banda base, com instrumentos harmônicos, e a voz. A bateria é construída por uma imbricação de instrumentos/partes, um tecido de membranofones e idiofones<sup>32</sup> numa lógica cíclica, tendo como resultado levadas que servem de cama sobre a qual se desenvolvem textos mais lineares da banda de apoio e do canto.

---

<sup>32</sup> Entendemos aqui *membranofones* como instrumentos que produzem som com a vibração de membranas distendidas através da percussão e *idiofones* como instrumentos cujo som é provocado pela sua própria vibração, ou seja, o próprio corpo do instrumento que vibra para produzir o som, sem a necessidade de nenhuma tensão.

Há também uma série de intervenções incidindo sobre as levadas, como floreios<sup>33</sup>, breques<sup>34</sup> ou outras convenções que articulam pontos estratégicos do texto, acrescentando movimento. Funciona como uma espécie de grande instrumento coletivo em que o caráter rítmico impresso pela percussão tem papel de destaque.

### *Os locais*

*Figura 14 – Localização da Oficina do Seu Ari em relação ao bar do Seu Marcelo.*



*Fonte: Google Earth, adaptado.*

Os encontros ocorrem na oficina mecânica de Seu Ari, vizinho e frequentador do bar de Seu Marcelo, em meio a carros, ferramentas e elevadores automotivos. O local fica localizado em frente ao bar, no bairro Aparecida, em Belo Horizonte, possui uma área aberta e bastante extensa.

<sup>33</sup> Espécie de ornamento que pode vir com uma pequena variação rítmica, de compasso, acréscimos de ou supressão de notas.

<sup>34</sup> Interrupção conjunta do toque dos ritmistas para uma frase do cantor ou para o solo de um instrumento de forma individual.

*O Ari sempre foi parceiro ali do meu pai né? Cliente do meu pai. Aí a gente sempre... a gente adotou ele como um tio, um tio bem mais próximo do que um tio de verdade. E aí a gente adotou ele... e eu nem lembro direito como que foi que a gente pediu pra ensaiar aqui, mas foi tudo fruto ali do bar do seu Marcelo. (Entrevista com Solange Caetano em março de 2022)*

*Figura 15 – Galpão da oficina*



*Fonte: Acervo do autor*

A oficina serve também de espaço para confraternizações e festividades. Durante o Carnaval funciona enquanto um ponto de venda de comidas e bebidas.

Os instrumentos utilizados no Bloco ficam armazenados no bar de Seu Marcelo, de forma que ao chegar para os ensaios é necessário passar pelo bar para pegar “seu” instrumento e, ao sair, em movimento contrário, retorna-se ao bar para guardá-lo. Assim, o bar aos domingos é ponto de encontro e de sociabilização antes e depois dos ensaios e oficinas.

*Figura 16 – Instrumentos guardados no bar de Seu Marcelo.*



*Fonte: Acervo do autor*

Solange e Geovane normalmente chegam uma hora mais cedo, em torno das 8h da manhã, para varrer, limpar e organizar o espaço da oficina, contando com a ajuda de Seu Ari para retirar os carros do pátio, liberando espaço para a bateria.

### ***Organização***

O grupo de ritmistas do Bloco é composto por crianças e adultos, dentre um núcleo familiar, com filhos, noras, genros, sobrinhos e netos de Seu Marcelo; amigos e vizinhos; algumas pessoas externas à Comunidade – em geral vindas do carnaval e pelo interesse em aprender algum instrumento; pelo pessoal da coordenação e; pela “banda base”.

A coordenação é formada por Solange Caetano, Geovane Silva e Carlitos Brasil. Os três são os responsáveis pela organização do bloco, cuidando do agenciamento para eventos e toda a logística (marketing, transporte, alimentação, patrocínio, negociações e contatos de maneira geral). São também os oficinairos, das oficinas de percussão, cada qual encarregado por um

naipe de instrumentos. Conduzem também as escolhas e estudos de repertório e os arranjos a serem tocados.

Solange é referência enquanto mestre de bateria do bloco. Cabe mencionar que o termo mestre, utilizado pelo grupo, reverbera um termo popularizado nas baterias de Escola de Samba do Rio de Janeiro<sup>35</sup>. Segundo Lopes (2015, p.185) “os Mestres se destacam tanto por seu talento como regentes quanto pela identidade que imprimem aos conjuntos que lideraram”. A Mestre, ou Mestra, como ela mesmo prefere, utiliza-se de gestos corporais, em geral com os braços, mãos e dedos, além de um apito para coordenar/reger a bateria durante sua execução, ditando as entradas, variações rítmicas, os breques e os floreios de cada naipe. É bastante respeitada pelo grupo de ritmistas, o que auxilia na manutenção da ordem/organização nos ensaios.

O Bloco conta com naipes de tamborim, caixa, repinique e surdo. Usualmente os ensaios ocorrem com cada naipe em separado, em rodas espalhadas pela oficina que ao final se juntam em uma roda maior, com todos os ritmistas, para tocar em conjunto. Segue abaixo de forma ilustrativa a gravação compartilhada por Solange, no *Instagram* do bloco, @blocodobigode.oficial, com um grupo reduzido, ensaiando para uma apresentação em uma escola da região:



[https://www.instagram.com/tv/Ck52G1pNLZS/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/tv/Ck52G1pNLZS/?utm_source=ig_web_copy_link)

### ***Cores, abadás e símbolo.***

<sup>35</sup> Segundo Nei Lopes, (Idem, 2015) o termo durante muito tempo foi privativo de José Pereira da Silva, o Mestre André líder de bateria do GRES Mocidade Independente de Padre Miguel desde 1957 e de Waldemiro Tomé Pimenta (1901-1983), o Mestre Waldemiro, diretor de bateria da Estação Primeira de Mangueira, ambas Escolas de Samba da cidade do Rio de Janeiro.

O bloco utiliza em seus abadás<sup>36</sup>, porta estandartes e divulgações na mídia as cores roxo, amarelo, preto e branco, segundo Geovane apenas por um gosto pessoal da coordenação. O bloco também utilizou do verde no seu segundo ano de desfile, mas que “com o tempo” passou a não ser mais usado pelo grupo.

Em todos os carnavais em que o bloco “saiu” (2017-2020) foram feitos abadás com uma dessas cores, de forma que é comum os integrantes da Comunidade se referirem ao ano pela cor: “você veio então no ano amarelo e no ano roxo?” é uma pergunta que ouvi muito.

O bloco conta também com um símbolo em homenagem ao Seu Marcelo, com óculos e bigode, que normalmente é bordado nos estandartes.

*Figura 17 – Imagem símbolo do Bloco do Bigode*



*Figura 18 – Foto de um dos estandartes do Grupo.*



*Fonte: Acervo do autor*

<sup>36</sup> Espécie de uniforme com as cores e símbolos do bloco feito para o dia de carnaval.



*Figura 19 – Registro de alguns membros da bateria do Bloco do Bigode junto da Ressaca de Carnaval da Lagoinha em 2019. Detalhe para o estandarte verde.*



*Fonte: Divulgação no perfil do Instagram do bloco, @blocodobigode.oficial.*

### ***Ritmos, levadas e repertório***

Já no primeiro ensaio de que participei, Geovane indicou os ritmos, as levadas estudadas e executadas pelo Bloco: Samba, Samba-enredo, Samba-duro, Samba-reggae, Axé, Bolero, Marchinha, Ijexá, Baião, Funk 1 e Funk 2<sup>37</sup>. Em uma das oficinas foi ensaiado o Frevo, mas que acabou não entrando pro rol de ritmos trabalhados durante o período em que participei dos ensaios/oficinas.

Opto aqui por fazer uma descrição mais detida dos ritmos mais executados nos ensaios e apresentações, sejam eles Samba-enredo e Marchinha. Trago inicialmente uma breve descrição nos naipes, apresentando uma transcrição dos ritmos em conjunto, na sequência.

<sup>37</sup> Os nomes aqui utilizados para designar os ritmos são termos êmicos utilizados pelos integrantes do Bloco.

*Figura 20 – Alguns instrumentos do Bloco.*



*Fonte: Acervo do autor*

### *Surdo*

O ensaio do surdo é de responsabilidade do Geovane que, normalmente, toca o instrumento no *Grupo Essência*, na *banda Mil Volts* e quando acompanha Solange Caetano no projeto *Solange Caetano e Banda*.

No bloco, o naipe é dividido entre surdo de primeira, surdo de segunda e surdo de terceira. Apesar disso, em alguns ritmos não há divisão entre o que é executado entre os três tipos, que têm tamanhos diferentes mas com timbres próximos.

*Figura 21 – Surdos. Detalhe para a diferença de aros. Surdo de primeira aro 24”, surdo de segunda aro 22” e surdo de terceira aro 20”.*



*Fonte: Acervo do autor*

O instrumento teria origem no Rio de Janeiro segundo relatos anedóticos<sup>38</sup> e teria sido criado por Bide, um dos sambistas mais ativos no largo do Estácio na década de 1930. Segundo a narrativa o instrumento foi criado com o objetivo de marcação, de criar uma referência para o pulso rítmico executado pelas baterias de blocos de carnaval da época. No Bloco do Bigode os surdos de primeira e segunda fazem exatamente essa marcação e o surdo de terceira atua com um pouco mais de liberdade. Sobre o surdo de terceira há outra anedota que diz que seu surgimento ocorreu a partir de Tião Miquimba, discípulo de Mestre André, ambos ritmistas da G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel, em uma noite de ensaio onde não compareceram os tradicionais surdos de marcação (de primeira e de segunda). Miquimba teria tentado em um só instrumento fazer as marcações e ainda preencher o espaço entre elas, quebrando um pouco a ideia de pergunta e resposta que existe nos outros dois surdos. A ideia teria se propagado para várias baterias de outras Escolas de Samba se consolidando como um

<sup>38</sup> Franceschi (2010) traz uma análise desse “episódio”, contudo cabe dizer que o fato é possivelmente um equívoco que envolve uma imprecisão de nomenclatura entre caixa-surda ou tambor-surdo com caixa-clara, que eram instrumentos já há muito tempo utilizados nas bandas militares (LOPES & SIMAS, 2015). Como é algo bastante difundido no meio e no campo desta pesquisa resolvi mantê-la no corpo do texto.

terceiro surdo (LOPES & SIMAS, 2015). No Bigode é exatamente esse preenchimento dos tempos “vazios” que o surdo de terceira trabalha.

### *Caixa*

No Bloco, o naipe é coordenado por Carlitos Brasil que costuma utilizar o instrumento também em determinadas músicas nos shows com o Grupo Nada Mal.

*Figura 22 – Caixa.*



*Fonte: Acervo do autor*

### *Tamborim*

No Bloco é coordenado por Solange Caetano e por Elaine Caetano, irmã de Solange.

*Figura 23 – Tamborim.*



*Fonte: Acervo do autor*

O instrumento é bastante indicado pelos Coordenadores aos musicistas menos experientes, segundo Geovane “por ser um instrumento mais leve”. Cabe ressaltar que os oficinairos consideram que todos os instrumentos têm seu grau de complexidade não havendo um que seja tecnicamente mais simples de se tocar.

### *Repinique*

Por fim, destaco o Repinique ou Repique. A execução do instrumento fica a cargo dos sobrinhos de Carlitos e Solange e a coordenação do ensaio é revesada pelos tios.

*Figura 24 – Repinique.*



*Fonte: Acervo do autor*

O repique tem ainda uma característica distinta dos demais: o das chamadas. De maneira geral, na mudança de ritmo, início de novas músicas ou nos breques, seguindo arranjos próprios em algumas músicas, o instrumentista realiza um toque que introduz ou “chama” o movimento dos outros naipes, sempre num pequeno jogo de pergunta e resposta entre o repique e a bateria.

Figura 25 – Exemplos de chamadas do repique.

**Exemplo de chamada 1**

**Exemplo de chamada 2**

**Exemplo de chamada 3**  
(comumente usada nos breques)

Fonte: Transcrição do autor

A seguir, de forma ilustrativa, destaco as transcrições dos ritmos Samba-enredo e Marchinha, executados em diversos ensaios e oficinas que estive presente.

Figura 26 – Transcrição de “samba enredo” executado pela bateria do Bloco do Bigode

The image displays a musical score for a samba enredo, transcribed for a six-piece drum set. The score is organized into three systems, each containing six staves. The instruments are labeled as follows:

- Tamborim:** The top staff, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and accents.
- Repique:** The second staff, playing a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, often with accents.
- Caixa:** The third staff, providing a steady bass line with eighth notes and accents.
- Surdo de Primeira:** The fourth staff, playing a simple, steady bass line.
- Surdo de Segunda:** The fifth staff, playing a simple, steady bass line.
- Surdo de Terceira:** The bottom staff, playing a simple, steady bass line.

The score is divided into three systems. The first system covers measures 1 through 5. The second system begins at measure 6 and continues to measure 10. The third system begins at measure 11 and continues to measure 15. The notation includes various rhythmic symbols such as stems, beams, and accents, as well as dynamic markings like  $\gg$  and  $\gtrsim$ .

Figura 27 – Transcrição de "Marchinha" executada pela bateria do Bloco do Bigode

### **Repertório e constituição dos arranjos**

O repertório do bloco é bastante amplo, definido majoritariamente pela coordenação mas com bastante abertura para sugestões dos ritmistas.

*O pessoal [ritmistas] tem muita influência no repertório. Nesse ano [2021] como tinha muita criança até Galinha Pintadinha a gente ia colocar. (Solange em entrevista em maio de 2021)*

Anualmente ele é revisitado pelo grupo em conjunto com a banda base buscando trazer algum *hit* da época. Contempla artistas de grande apelo midiático como Jorge Aragão, Zeca Pagodinho e Xande de Pilares; marchinhas e sambas-enredo de domínio público; grupos e cantores de axé, como Chiclete com Banana e Margareth Menezes e; sempre traz algumas composições dos integrantes da Comunidade Bigode.

O bloco possui uma espécie de hino, uma marchinha de autoria de Carlitos Brasil, bastante executada tanto nos ensaios do bloco como em alguns dos shows de samba dos integrantes, além dos dias festivos:

### ***O Bigode no Carnaval***

*Marquei um encontro no Bigode  
É com alegria  
Ninguém fica parado  
Todo mundo se sacode  
Pode vir com energia*



*E liberar a fantasia*

*Vamos liberar o bigode  
Para brincar o carnaval  
Pode ser fake ou pode ser original  
O importante é ficar legal*

*Pode vir marcado com a espuma da cerveja  
Pode vir com cheiro da cachaça de 1 real  
O Bigode impõe respeito  
No Bloco do Bigode a alegria é geral*

Os arranjos têm como referência, em sua maioria, gravações bastante conhecidas e divulgadas na mídia, com variações para atenderem a *pout-pourris* e às letras das músicas cantadas pela banda base nos dias de carnaval.

*Geovane: Algumas músicas que a gente executa aqui no bloco a gente procura fazer da forma mais original possível [próximo aos arranjos de gravações muito conhecidas]. Agora outras não, outras a gente introduz outros ritmos, a gente gosta de brincar muito com funk, fazendo alguns arranjos de funk.*

*Solange: Pede, muita das vezes a música pede, ela pede uma parada, pede pra mudar prum outro ritmo e muitas das vezes vem das viagens dele [Geovane], ele viaja muito (risos).*

*Geovane: E às vezes a própria letra pede alguma coisa. De acordo com a letra, né? A gente introduz... a gente transporta uma letra pra uma figura rítmica. A música tem lá um “Pare!” aí todo mundo dá um breque, dá um tempinho e segue. (Entrevista com Solange e Geovane em fevereiro de 2022)*

Geovane tem grande papel na concepção dos arranjos com suas “viagens”, utilizando da bateria nos dias de ensaio para dar sentido às suas ideias.

*Geovane: Aqui com todos os instrumentos tocando a gente consegue ver se o arranjo funcionou. Nesse por exemplo [arranjo do bolero Boate Azul], eu imaginei e cheguei aqui colocamos pra funcionar, ele passa do bolero pra marchinha, pro funk e samba-duro. (Geovane em ensaio do Bloco em maio de 2022)*

De maneira geral os arranjos não são escritos em nenhuma notação, como partitura ou equivalente, são guardados na memória, de forma comunitária e algumas vezes foram filmados em aparelhos celulares como forma de registro para consulta posterior. Por diversos momentos presenciei um instrumentista “buscando na memória” alguma levada que na sequência passa a

ser uma espécie de “debate”: um toca uma vez, outro toca na sequencia com alguma alteração que julgava necessária, alguém canta o ritmo, outro faz o ritmo na palma da mão, até que se chegue em um consenso.

Segundo a coordenação do grupo, alguns arranjos podem também ser mudados para auxiliar os ritmistas que porventura tenham alguma dificuldade técnica. No início de 2022 fiquei afastado por 3 ensaios por ter contraído Covid-19 e quando retomei percebi que Geovane havia alterado um toque no surdo de terceira, acrescentando uma nota em duas células rítmicas para auxiliar alguns dos ritmistas na execução do toque.

*Figura 28 – Alteração na levada do Surdo de terceira para samba enredo (segundo e quarto compassos, notas em vermelho).*



*Fonte: Transcrição feita pelo autor*

Ainda segundo Geovane:

*A gente muda, mas de uma forma que ao soar junto não muda o ritmo. O tamborim virado é algo difícil de fazer, por exemplo, aí a gente mantém a marcação mudando um pouco a forma de tocar, colocando ou tirando notas. (Geovane em entrevista em outubro de 2021)*

### **3.2 Ensaios e oficinas: aprendizado e vivência**

O aprendizado no bloco se dá basicamente sob três eixos, o da comunicação verbal, o da observação/repetição e o do canto. Durante o período da pesquisa presenciei o aprendizado de outras pessoas e pude também aprender diversos ritmos e toques com os oficinairos. Importante dizer que nas oficinas é comum, para um instrumentista ainda sem familiaridade com a dinâmica de um bloco de carnaval e dos instrumentos de percussão, que ele experimente cada um dos naipes antes de definir qual irá de fato tocar, por escolha do próprio ritmista, mas com

intermediação dos oficinairos. Vali-me inicialmente dessa possibilidade para conhecer o processo de aprendizado em todos os instrumentos, apesar de, por fim, ter me fixado no surdo.

Comumente, o instrutor reúne o naipe em uma roda no início de cada ensaio/oficina, executa um toque em um dos instrumentos e pede para que os ritmistas o acompanhem. Geralmente o toque é mantido por alguns compassos, o que possibilita a observação e várias “tentativas” de “pegar a levada”. Caso um instrumentista tenha alguma dificuldade de execução o instrutor silencia o naipe e canta o ritmo, pedindo para que seu canto seja entoado pelos demais também de forma vocal. Em seguida busca-se tocar e cantar ao mesmo tempo. Para o caso de crianças menores muitas vezes os instrutores fazem o toque segurando na mão das crianças, como se tivessem “tocando junto” até que as mãos são soltas, deixando a criança tocar sozinha já com um pouco mais de confiança no movimento. Na medida em que os ritmistas tocam é observada a postura, a técnica de mão e a forma de segurar a baqueta, sendo corrigidas durante a execução. Também é corriqueiro que no meio de um ensaio um dos oficinairos pare ao lado de algum instrumentista para lhe corrigir algum detalhe, tocando próximo ao ritmista criando uma forma de referência. Esse fato é utilizado ainda para criar variações durante a execução, buscando o apoio de um dos ritmistas.

A divisão do ritmo e, em alguns casos, do movimento em células menores, que após algumas repetições vão se agregando, é algo bastante utilizado no momento de se “passar” um toque.

Podemos descrever, por exemplo, uma das oficinas ocorrida em 03 de abril de 2022 em que Solange se utiliza da divisão do ritmo em diversas células e movimentos menores para auxiliar o aprendizado do tamborim por pessoas ainda sem vivência com instrumentos de percussão ou com o samba/carnaval:

*Solange passou o tamborim para todos os novatos e explicou a forma de segurar o instrumento e a baqueta. Tocou lentamente o ritmo e pediu para que fosse reproduzido. Sem sucesso, ela dividiu o movimento em 4 partes, a primeira batendo com a baqueta no centro do tamborim; a segunda batendo na beirada do instrumento de forma a virá-lo; a terceira voltando o movimento anterior, golpeando o instrumento de baixo pra cima de forma a retornar o instrumento à posição inicial e; por fim, uma última batida, mais seca, no centro. Solange repetiu várias vezes cada movimento e na sequência ensinou um movimento semelhante, mas feito somente com as mãos. Acertados os movimentos e executados em sequência algumas vezes, passou a atenção ao ritmo e às acentuações. (Caderno de campo 03 de abril de 2022)*

*Tem gente que consegue pegar de ouvido e tem gente que não [...] aí a gente divide e às vezes com menos notas pra pessoa conseguir pegar de um jeito que dê pra gente desfilar [...] a gente se adapta às pessoas pra todo mundo poder participar. (Solange Caetano)*

Como mencionado anteriormente, após o ensaio de naipes é realizado o ensaio em conjunto. É feita uma roda com todos os participantes, dispondo os naipes lado a lado deixando a Mestre livre para circular no meio dos ritmistas. São então ensaiados os breques e as dinâmicas. Conforme já dito, através de gestos e com o auxílio de um apito, Solange indica as entradas, de acordo com o que os arranjos “pedem”; controla a dinâmica, abaixando e levantando os braços para diminuir ou aumentar o volume/intensidade e; “puxa” os breques: com o apito seguido de uma contagem com os dedos, de braços erguidos, cerrando os punhos ao fim da contagem e trazendo-os junto ao corpo no momento da pausa.

Durante o ensaio com todos reunidos, Geovane costuma adotar uma estratégia de condução auxiliar, antecipando a duração da célula rítmica de acordo com a abertura do gesto: um gesto longo, levantando bastante o braço, indica que na sequência vem uma nota longa e um gesto mais curto, um toque de duração menor. Essa forma gestual ajuda a regência do surdo na manutenção do pulso que sustenta o andamento da bateria.

O elemento cinético visual também é algo que auxilia no processo de coordenação da bateria. Ao se dispor os instrumentos lado a lado é possível notar facilmente qual dos instrumentistas está tocando “fora do tempo” pela observação dos movimentos dos braços. Também assim fica fácil guiar o seu próprio movimento enquanto instrumentista, mantendo o ritmo em sintonia com o movimento dos demais.

O movimento também é representado na dança, que é outro fator que atua na criação de um sentido naquele trabalho acústico. Solange comumente pontua a necessidade de se dançar, de ter “suingue” enquanto toca. Nas palavras da mestra de bateria o toque assim ganha “colorido”, “suingue”, não ficava “sem graça” além de ajudar a manter o ritmo e “não acelerar”.

O corpo é do mesmo modo trabalhado para se “obter” resistência física. Nos ensaios sempre há o momento de alongamento muscular coletivo e os momentos de resistência, em que a bateria é mantida tocando por vários minutos, segundo Solange, simulando o ambiente do carnaval.

*A gente de vez em quando deixa rolar bastante tempo assim, que é pra pegar resistência. No dia de carnaval tem que tocar 4 horas seguidas debaixo de sol. (Solange Caetano)*

Outro ponto interessante é destacado pela formação da bateria, constituída principalmente por indivíduos de dentro da Comunidade do Bigode, com um número reduzido de pessoas externas. Esse fato possibilitou o destaque de duas formas de aprendizado, uma que parece natural, como se já estivesse ali e alguém precisasse apenas “relembrar” e outro que exige dos oficinairos um cuidado, como o passo-a-passo já mencionado, um aprendizado por etapas de forma mais detida.

Era evidente que as crianças que desde a mais tenra idade pertenciam ao núcleo de convivência da Comunidade Bigode tinham uma facilidade imensa em reproduzir um ritmo novo. Em vários momentos, inclusive, eram chamados pelos oficinairos para ouvi-los cantar algum ritmo que era quase que imediatamente reproduzido no instrumento. Vários foram os exemplos que presenciei nessa direção, com as crianças, inclusive, transitando de forma natural entre os instrumentos.

Um caso interessante é o de um adolescente, Gabriel, 14 anos, que além de percussão – pandeiro, caixa e surdo –, aprendeu a tocar cavaquinho sem uma orientação formal. Gabriel é envolvido com as atividades do bloco desde sua criação, na época com algo entre 6 e 7 anos de idade. Está sempre presente também nas apresentações do *Grupo Nada Mal*, onde encontra bastante acolhimento e onde aproveita pra tirar dúvidas sobre os instrumentos.

*Geovane: Vai do... As crianças, por exemplo as crianças, a maioria das crianças que estão envolvidas aqui com o Bloco eles têm uma vivência musical de outros [lugares]... até de dentro de casa.*

*Solange: Ou dentro do bloco mesmo, o Luiz filho do Seu Ari, ele mesmo foi mais dentro do bloco. Ele não queria, ele não tocava com a gente, ele começou ouvindo e aí quando ele resolveu a vir, ele nunca tinha pego num instrumento, quando ele resolveu a vir ele já sabia.*

*Geovane: Ele nunca tinha tido contato com o instrumento mas de observar e ter o som ali no subconsciente ele teve facilidade pra pegar. O Gabriel, seu xará o pai dele é músico. O N. desde criança toca no Congado e no Maracatu aqui no bairro [Aparecida]. O Pedro a Ana e o Keven desde cedo acompanham a gente, nasceram nesse meio. (Entrevista em conjunto com Solange e Geovane em abril de 2022)*

*O N. tem uma coisa, ele e a mãe dele são do Candomblé, eu não sei se ele já é Ogã, ele toca no Moçambique [...] a percussão tá no sangue dele. (Geovane em entrevista de novembro de 2021)*

Havia ali alguns indicativos de como o processo de vivência/sociabilização e o compartilhamento de valores influenciava na forma de aprendizado.

Retomando as falas de Nenem e de Bruno no Capítulo 2 é possível notar como essa vivência era também presente na infância dos adultos da Comunidade, em que Nenem relata sua relação com “bataque” e onde Bruno destaca “que tocava garrafa”:

*Não tinha instrumento [...] era pequeno [criança] mas sempre pedia uma KS de guaraná Brahma [...] ela tinha umas ondinhas de lado e ali, com um palito de churrasco, que comecei a tocar nas rodas [de samba]. (Bruno em entrevista em janeiro de 2022)*

Nesse ponto gostaria de abrir uma reflexão. Sem prejuízo de outros pontos relacionados que busco discutir mais adiante, proponho aqui uma análise inicial do processo de aprendizado vivenciado pelas pessoas da Comunidade Bigode. Uma possível primeira pergunta guia para a reflexão seria “como aquelas pessoas aprendem?”, podendo nos induzir diretamente a explorar o aprendizado da prática de se tocar um instrumento e as questões técnicas e cognitivas que se depreendem dessa ação. Contudo, conforme apontado, aquele aprendizado parece surgir de forma implícita, como um despertar de um saber já previamente “adquirido”. É algo que fica evidente no contraste entre as pessoas da Comunidade e as pessoas externas. Dessa forma, o interesse pelo “como” surge a partir daquela “facilidade” em se aprender.

Jane Lave e Etienne Wenger (1991) propõem uma concepção de aprendizagem “situada”, na qual a aprendizagem é considerada um fenômeno social complexo e dependente do contexto. A aprendizagem seria fundamentalmente um processo social e não apenas um processo cognitivo. A perspectiva dos autores enfatiza o aprendizado como um entendimento social e histórico-cultural, compreendendo o indivíduo e/na comunidade em que se situa, como mutuamente constitutivos e interrelacionados.

O que estaria por trás daquela “facilidade” entre os integrantes da Comunidade Bigode poderia ser relacionado à experiência, ao contato cotidiano com uma determinada manifestação cultural, reiterada diversas vezes e desde a mais tenra idade, algo gravado no “subconsciente”, algo de

uma “vivência musical”, daquele e de outros espaços. Mas, mesmo que imerso numa atmosfera que “treinasse” os ouvidos e corpos em ritmos, timbres, melodias e repertórios, há uma motivação que mobiliza aquelas pessoas a participarem tocando um instrumento com a voz e com o corpo daquela forma de trabalho acústico que se desenvolve na bateria do Bloco do Bigode.

O “situar” na abordagem teórica de Lave e Wenger (1991) pode significar localizar as ações e os pensamentos das pessoas no tempo e no espaço, mas também indica que aquelas ações e pensamentos adquirem certos significados somente sob determinadas circunstâncias e condições. Assim o “contexto” se estende para os valores compartilhados, para a noção de mundo e para a identidade dos sujeitos. Para entender o “como” e a “facilidade” daquele aprendizado faz-se necessária também a compreensão das motivações, dos desejos, dos valores que mobilizavam os atores daquele contexto.

Outras experiências de campo poderão colaborar nessa compreensão que será retomada adiante, nesse momento há uma questão imediata que diz respeito ao porquê da própria existência/surgimento do bloco. Nesse sentido é possível pensar em outras iniciativas presentes nas histórias de vida das pessoas da Comunidade enquanto precursoras do Bloco do Bigode.

Seu Ronaldo Coisa Nossa traz várias dessas experiências. Dentre os diversos feitos no mundo do samba de Belo Horizonte participou do tradicional bloco Leão da Lagoinha, um dos blocos de rua mais antigos de Belo Horizonte e é também o fundador do Bloco Coisa Nossa, criado, segundo Seu Ronaldo, para conseguir negociar saneamento básico para uma região do bairro Caiçara.

*O Coisa Nossa nasceu de uma coincidência, de uma... coisas que aconteceram no bairro... [...] cheguei num lugar no Caiçara onde eu não tinha luz, não tinha rua, não tinha água, rede esgoto é claro que não tinha, né? Se não tinha um não tinha o outro. E aí? Então, depois de eu ficar indo muito à Prefeitura e em outros órgãos reivindicar benefício lá para a comunidade, um amigo meu me deu um conselho, falou: “ô Ronaldo, aqui, você não tem lá um pessoal, uma coisa assim? Monta uma entidade filantrópica com alg...ou algo assim para você reivindicar benefício pra comunidade, aí vai ser bom para vocês. Porque você vindo assim dá impressão que é pedido individual, então o tratamento é outro. Vê lá, monta qualquer coisa lá” [...] Então, nós... aí eu falei: vamos para um bloco. [...] Primeiro ano o bloco Já desceu com 120 pessoas, entendeu? E... e assim foi. (Entrevista de Seu Ronaldo Coisa Nossa para o projeto Memórias do Samba de BH em 03 de junho de 2021<sup>39</sup>)*

---

<sup>39</sup> Disponível em [https://www.instagram.com/tv/CPrYkY6gB76/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/tv/CPrYkY6gB76/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em 14 de julho de 2022.

Podemos destacar a influência de Seu Ronaldo na Comunidade como um todo, mas em especial à experiência de Geovane, que está atrelada as vivências proporcionadas pela atuação do pai como musicista e contribuem com diversos saberes que são compartilhados no Bloco. Nas palavras do percussionista:

*Minha principal referencia é meu pai, senhor Ronaldo Coisa Nossa. [...] Ronaldo Coisa Nossa é minha grande inspiração. Não tem como não, porque toda a minha trajetória musical é inspirada no que ele me mostrou. (Geovane em entrevista)*

Carlitos Brasil também já havia tido uma experiência na formação de outro bloco de carnaval:

*O Carlitos Brasil e o Felipe Fil eles tinham um bloco que andava nos bairros, ele não ficava só em um bairro não. Hoje ele fica só no Caiçara, mas antes ele não ficava não aí teve um ano que ele saiu aqui no bairro [Aparecida]. E aí no ano seguinte não teve carnaval. E no bar do meu pai sempre teve música e a gente tinha o baile de carnaval, a gente coroava eles, juntava a Lucinha, a família toda, vários amigos e a gente fazia um baile de carnaval ali dentro do bar dele. Aí o povo assimilou isso: tinha baile de carnaval, num ano teve bloco e no outro não teve aí o pessoal passou a pedir, “faz um bloco aí gente! O carnaval foi bacana!”. Aí a gente começou a fazer um bloco com a família e também à pedido da comunidade. (Solange Caetano em entrevista em abril de 2022)*

O contexto mais amplo da região noroeste de BH pode ser encarado também enquanto um influenciador para manifestações culturais como o Bloco do Bigode. A região, conforme já pontuado, é rica em culturas fortemente ligadas ao tambor, como o maracatu ou o Reinado. Em diversos ensaios aos domingos de manhã houve um contato com pessoas das Guardas de Reinado que passavam pela rua, onde eventualmente um ou outro instrumentista do bloco tocava ou tinha alguma proximidade. Também era comum ouvirmos durante as oficinas o som dos ensaios de maracatu. Podemos perceber também a presença de grupos e pessoas ligadas ao samba que ali transitam, além das diversas manifestações carnavalescas.

O cenário do carnaval de rua, efervescente na capital mineira e com um crescimento vertiginoso a partir de 2009 (DIAS, 2012), contribui para o contexto da criação do bloco. O grande movimento turístico no período do carnaval de Belo Horizonte nos permite pensar no Bloco do



Bigode também como um exemplo de criação de renda a partir de um trabalho acústico, dentro da Comunidade.

*A gente percebeu que nesse quarteirão aqui onde tem o bloco, o único comércio que tem é bar do Seu Marcelo. [...] Quando a gente fazia os bailes [bailes de carnaval no bar do Seu Marcelo], a gente fazia pra ajudar ele [Seu Marcelo], pra ele ter uma renda. E aqui [Oficina do Seu Ari] virou uma praça de alimentação [durante o carnaval], aí ficamos nessa parceria eu, Geovane e ele, pra ajudar meu pai. (Solange Caetano)*

Geovane e Solange nos contam como que, durante o carnaval, a Comunidade se organiza para além do próprio festejo, da bateria ou da música, mas também criando oportunidades de renda, com a venda de comida e bebida.

Esse é o caso também da “banda base”, a *Mil volts*. Com baixo, violão, cavaquinho e percussão, além de guiar o repertório da bateria do Bloco no dia de carnaval, possibilita aos integrantes se apresentarem em casas de show na cidade, tocando o repertório de carnaval. A banda oferece alguns “pacotes” para patrocinadores, com a contrapartida de um show do grupo, ajudando a manter as iniciativas do bloco e funcionando como um espaço de divulgação do trabalho dos musicistas envolvidos, além de fonte de renda, ainda que em menor proporção que outras iniciativas.

Podemos pensar também que o carnaval se constitui enquanto guia do bloco que tem suas atividades pensadas sempre, ainda que não dito explicitamente, para o dia da festa. Seria portanto outro motivo de existência e manutenção do bloco, das oficinas e ensaios, presentes de maneira mais cotidiana na vida das pessoas da Comunidade.

*O carnaval é a meta, o ponto de chegada. (Geovane em entrevista em abril de 2022)*

Essa “meta” se faz presente em vários momentos dos ensaios/oficinas:

*[...]na hora [carnaval] o Bruno vai repetir o refrão quantas vezes ele quiser e todas as vezes tem que fazer a virada. (Solange)*

*[...]pra andar tocando tem que apoiar o surdo na perna, meio de lado se não você não consegue. (Carlitos)*

*[...]no dia [carnaval] tem que tá dançando, pra quem tiver vendo fica muito mais bonito.  
(Solange)*

As falas estimulam de certa maneira a reprodução no ambiente da atmosfera do carnaval. As oficinas/ensaios são então encerrados com um pequeno “desfile”, uma espécie de “cortejo” saindo do espaço da oficina do Seu Ari até a porta do bar de Seu Marcelo, simulando uma situação de carnaval de rua e chamando a atenção do bairro, uma espécie de convite para a festa que “viria”.



<https://www.instagram.com/p/CVxm3-ovCoE/>

O “desfile” do carnaval de 2022 não ocorreu. O bloco não saiu à rua. O cenário epidemiológico da pandemia de Covid-19, ainda preocupante naquele momento, fomentou as medidas de isolamento social impostas pela Prefeitura de Belo Horizonte. Ainda assim, os ensaios e oficinas continuaram após o período que compreende o feriado festivo, permanecendo ainda os espaços e momentos de socialização, de aprendizagem, de fortalecimento de laços fraternais, de amizade ou profissionais. O carnaval é talvez o pano de fundo, mas o bloco se mostra enquanto um espaço, uma prática, um contexto com significados para além do próprio carnaval. Algo que podemos notar em outras práticas da Comunidade Bigode, que parecem também ter múltiplos significados.

#### 4. Vida de Músico

*Marco: Eu tô vendo você falar aí que tá querendo acompanhar a gente e tal, aquele negócio todo, né? Nossa trajetória, ir aos shows, né? Tô lembrando aqui de um negócio aqui, o Bruno uma vez fez uma, tipo... não vou falar série não, mas uma...*

*Bruno: Ah, sim! Vida de Músico.*

*Marco: É! Em um final de semana inteiro ele gravou desde sexta-feira ou desde quinta, eu não sei, a Vida de Músico: a gente chegando, montando os instrumentos “agora nós estamos aqui e tal, vamos tocar com essa galera aqui e tal, essa galera gosta mais disso aqui e tal” e parava a gravação; no meio do show ele dava um lance [gravava] assim da galera cantando; no final do show de novo “agora nós tamo indo pra outro lugar e tal”, aí montando os negócios, os instrumentos... E era coisa assim de... tinha sábado que a gente tocava em três lugares, cara. Moído!*

[...]

*Bruno: Era isso, mostrava realmente, o início, o meio da apresentação, a galera em êxtase, depois a gente guardando instrumento. [...] Eu queria mostrar o tanto de trabalho que dá, manter um grupo de 5 pessoas. [...] Eu queria mostrar mais isso: a dificuldade, o trabalho que dá e o cansaço que dá, a gente fica muito cansado. Assim, é muito gostoso, é muito prazeroso ali a apresentação [...] os bastidores ninguém vê! (Entrevista com Grupo Nada Mal em julho de 2022)*

*Primeiramente eu acho que música é uma terapia né, para quem tá executando, pra quem tá tocando e pro público. [...] O prazer de estar tocando música, a interação com público e com seus colegas ali de trabalho, você está passando uma energia e ao mesmo tempo a gente sente essa energia de volta do público, assim. E a gente esquece de muita coisa, (risos) dos perrengues da vida, se vocês estiver escrevendo trabalho final você esquece (risos) e dá esse alívio né, depois você volta pros problemas da vida com mais força, né? (Carlitos Brasil em entrevista de maio de 2021)*

*Ele começou aqui. Não tocava nada não, começou aqui e daí já tava tocando brasileiro nas costas. Aprendeu aqui com a gente. (Seu Marcelo sobre M. cavaquinista bastante conhecido na cidade de Belo Horizonte)*

Outra forma de trabalho acústico desenvolvida na comunidade Bigode são os shows de samba. Em síntese, são apresentações musicais com público e remuneração financeira aos musicistas. Neste capítulo buscarei descrever com mais detalhes esses eventos, analisar o que Bruno e Marco se referiram acima como “Vida de Músico” e a fruição desses momentos contidos na fala de Carlitos. Além disso retomo a discussão sobre aprendizado ao analisar o caráter de ofício que se evidencia nessas ocasiões.

## 4.1 Caracterização

### *Os grupos*

Meu contato com os grupos e pessoas que compõem a Comunidade Bigode começou, conforme mencionado anteriormente, nas minhas idas ao bar Opção, local que frequento desde 2014. O espaço, localizado no bairro Caiçara, pertence ao musicista e compositor Ronaldo Coisa Nossa. O ambiente funcionava<sup>40</sup> aos finais de semana, nas noites de sexta e sábado, e contava sempre com apresentações/shows de samba com grupos da cidade, em especial com o *Grupo Essência*. Conforme já dito, o grupo é composto por Geovane Silva e Solange Caetano, além de Seu Ronaldo Coisa Nossa, Rodrigo (cavaco), Marraia (violão de 6), Aírton (violão de 7) e João Batera (percussão) e talvez foi meu primeiro contato com algum dos grupos de samba desta etnografia – lá em 2014. Apesar da falta do palco do Opção desde março de 2020 e após um hiato que compreende o período de isolamento social, definido pela prefeitura de Belo Horizonte e encerrado em julho de 2021, o grupo tem se apresentado em diversos outros espaços e bares da cidade.

Outro grupo envolvido pela Comunidade Bigode é o *Grupo Nada Mal*, que também teve suas atividades retomadas no segundo semestre de 2021, após um período de um ano e meio sem apresentações presenciais com público. Relembrando, o grupo é composto por Carlitos Brasil, Anderson Nenem, Bruno Santos e Marco Gomes.

Acompanhei também a banda base do *Bloco do Bigode (Mil volts)*, nas três oportunidades em que se apresentou, de outubro de 2021 a maio de 2022. A banda é constituída por Marco Gomes, Bruno Santos, Solange Caetano, Carlitos Brasil, Geovane Silva, além de outros membros da bateria do Bloco.

Há ainda o trabalho *Solange Caetano e convidados*, grupo formado por Solange Caetano, Geovane Silva e um violonista convidado. E, por fim pude acompanhar também o *Grupo Ensaios*, formado por Seu Marcelo, amigos e alguns de seus filhos e netos.

---

<sup>40</sup> O Bar fechou durante o período de isolamento social devido à pandemia de Covid-19 e não reabriu após a liberação das atividades com público e permaneceu fechado durante o período de realização desta pesquisa. O bar era bastante frequentado por diversas gerações de sambistas da cidade e um dos pontos de encontro das pessoas que compõem essa pesquisa.

Figura 29 – Grupo Essência. Da esquerda pra direita, Geovane Silva, Ronaldo Coisa Nossa, Solange Caetano, João Batera, Marraia, Airton e Rodrigo



Fonte: Foto de divulgação obtida na página do Instagram do grupo, @grupoessenciabhsamba

Figura 30 – Grupo Nada Mal. Da esquerda para direita: Carlitos Brasil, Bruno Santos, Marco Gomes e Anderson Nenem.



Fonte: Instagram de Carlitos Brasil, @brasilcarlitos

*Figura 31 – Solange Caetano e Convidados. À esquerda o violonista Felipe Fil, no meio Solange e à direita Geovane.*



*Fonte: Foto gentilmente cedida por Solange Caetano*

*Figura 32 – Grupo Ensaios. Da esquerda para direita: Pedro, Markito, Alexandre, Seu Marcelo e Roberto.*



*Fonte: Foto gentilmente cedida por Solange Caetano*

No período de agosto de 2021 e junho de 2022, acompanhei esses Grupos em diversas apresentações, em bares e casas de show, em situações que a princípio se definem enquanto atividades laborais, aqui entendidas como atividades desenvolvidas visando-se uma remuneração financeira. A seguir apresento os dados coligidos na observação participante

desses momentos, se enquadrando dentro do que comumente é referido na Comunidade Bigode como “samba”.

*Onde que vai ser o samba hoje?*

*O samba de domingo foi foda, todo mundo falou.*

*Nada Mal vai fazer um samba no Madureira no feriado.*

*O samba começa às 16h.*

*Quando você vai no samba é assim, todo mundo conversa com todo mundo.*

*Bora lá? Depois da conversa a gente faz um samba.*

*(Frases retiradas de entrevistas e colhidas em shows e apresentações)*

### ***Os locais das apresentações***

De maneira geral os grupos tocam de forma recorrente nos mesmos locais e dias na semana/mês, apesar de não haver nenhum contrato formal entre os musicistas e os donos dos estabelecimentos. O que pude aferir é que isso se dá principalmente pelo retorno verificado pelos bares e casas de show com as vendas de comida e bebida nos dias de apresentação e por uma expectativa de um público “cativo” nos locais<sup>41</sup>.

*Quer ver tal grupo? [vá em] Tal lugar, tal grupo? Tal lugar. Vai no Madureira? Sábado tem Nada Mal, e assim vai. [...] Às vezes o pessoal que acompanha a gente liga, perguntam se está com COVID, se a gente não vai... (Bruno em entrevista em janeiro de 2021)*

Nessa pesquisa pude frequentar de maneira contumaz o Botequim Madureira, o Bar da Lú, o Estação Santê, o próprio bar do Seu Marcelo, além de alguns outros locais em apenas uma ou duas ocasiões como o SESC Venda Nova ou a S. B..

O *Botequim Madureira*, localizado no bairro Aparecida, a poucas quadras do bar de Seu Marcelo, é um espaço aberto, no alto de um dos morros da região, onde as mesas são dispostas

---

<sup>41</sup> Retomo essas questões mais à frente.

na calçada, com um espaço para um palco e uma pequena área livre para dança. O bar tem atrações musicais durante todo o final de semana, com gêneros variados de música, contando com “samba”, de maneira geral, aos sábados, domingos e feriados. As donas do estabelecimento são frequentadoras do bar do Seu Marcelo e participam com alguma frequência das atividades desenvolvidas pelo Bloco do Bigode.

O *Bar da Lú* fica no bairro da Cachoeirinha, também na região noroeste da cidade. O espaço possui um ambiente interno, com um palco que cobre grande parte da extensão do local e várias das mesas são dispostas na calçada e na própria rua, em frente à porta de entrada. Em frente ao palco há uma pequena área onde, de maneira geral, os frequentadores costumam dançar.

O *Estação Santê* está localizado em outra região da cidade, na zona leste, no bairro Santa Tereza. Fica em uma esquina, próximo a diversos outros bares e casas de show, funciona com mesas na calçada e oferece diversos shows de diversos estilos musicais ao longo da semana. No centro do bar há um espaço onde é montado um “palco” no chão, com uma área reservada para que o público possa dançar.

### ***O público***

Comumente os Grupos têm alguma parte do público cativa. Os shows são frequentados por apreciadores de samba, além de parentes, amigos e pessoas ligadas à Comunidade Bigode. Na medida que frequentei os shows, na condição de espectador, pude perceber a presença de algumas pessoas e grupos de maneira recorrente, em geral já conhecidos dos musicistas, de apresentações anteriores à pandemia.

Esse público conhecido/familiar cria uma atmosfera de celebração nos shows, um espaço de sociabilização e de bastante interação entre os participantes espectadores entre si e entre esses e os músicos<sup>42</sup>.

Por fim é importante ressaltar que os espectadores variam entre as regiões. No caso do bar Estação Santê, a presença de um público mais assíduo, apesar de notável, é menor que em outros espaços e é onde há maior presença de pessoas brancas, contrastando com outros espaços situados na região noroeste, onde há uma predominância de pessoas negras na maioria dos

---

<sup>42</sup> Retomo essa questão à frente quando destaco a sociabilização nos espaços laborais.



eventos. O público tem um papel fundamental na condução da performance, como veremos à frente, influenciando no contexto como um todo, esteticamente, laboralmente e socialmente.

*Figura 33 – Bar Botequim Madureira*



*Fonte: Acervo do Autor*

### ***Negociações anteriores***

A ação de manutenção de contatos e negociações com bares/casas de show ou festas particulares, como casamentos, aniversários e celebrações de empresas<sup>43</sup>, é toda feita pelos próprios musicistas.

Para um novo contato, comumente um dos musicistas recebe uma ligação, uma mensagem via telefone celular ou um contato no *Instagram* e em seguida compartilha a proposta recebida, via grupo de *Whatsapp*, para a avaliação dos demais integrantes de determinado Grupo (Essência, Nada Mal etc.). Em geral, os fatores que são avaliados são: o local; a expectativa de público; os deslocamentos; as condições de infraestrutura – se há equipamento de som, como caixas,

<sup>43</sup> Esta pesquisa foca nos eventos que ocorrem em bares e casas de show. Em raríssimas ocasiões tive a oportunidade de acompanhar festas particulares, por limitações diversas.

mesas e PAs; tipo de público – se predominantemente jovem ou mais velho – e; “de onde” conheceu o grupo – por indicação, assistiu ao show em algum outro local, conheceu na internet etc.. Para festas particulares é então definido um preço com base no conjunto dos fatores mencionados e para o caso de bares o couvert normalmente é pré-estabelecido, de forma que cabe ainda, mais uma avaliação levando-se em conta a “visibilidade” ou popularidade do local no meio do samba.

*O contato principal do Nada Mal normalmente é o Marcão, o número dele que está no Instagram né? A gente usa muito o Instagram e geralmente o pessoal entra em contato com ele. Mas acontece de alguma pessoa entrar em contato comigo, com Bruno e até mesmo com Nenem, né? E a gente articula no grupo do Whatsapp, né? “Galera como que tá no lugar tal, festa dia tal, festa pra tantas pessoas, vai precisar do som ou num vai, pessoal da festa vai oferecer o som, quanto tempo que vamos fazer de apresentação....” e o tipo de festa, né? Casamento é uma festa de mais responsabilidade [...] Ou algum outro tipo de festa, né? E aí formula um valor, é na casa de família, num salão de festa, bar, a questão da distância e o tempo. [...] No contato a gente vê também, pergunta da onde que ele viu a gente tocar, se viu a gente tocar, se é indicação, isso influencia no preço. (Carlitos Brasil em entrevista de junho de 2022)*

*Geralmente é mais assim, ou indicação ou eu vou lá e faço uma participação. Por exemplo eu tô tocando no Estação Santê, o Felipe [violinista] tava tocando lá com o grupo dele, aí eu cantei e o dono foi e falou “você podia tocar aqui”. [...] Nos lugares que eu toco [Solange Caetano e Convidados] é mais por indicação. [...] Tem gente que indica por que tocou com a gente, aí tem um show e não pode ir indica a gente. [...] O Essência nem tá tocando muito mas tem um nome, então o pessoal já liga. [...] O pessoal tem a referência do Opção, do Seu Ronaldo e aí procura a gente. [...] Primeira coisa que eu pergunto quando a gente vai fechar é “onde que é? Me manda o endereço certinho”. Tem gente que é Nova Lima, mas tem gente que é aqui do lado de casa, aí tem diferença no valor. [...] Tem [que] olhar transporte, gasolina, lanche. (Solange Caetano em entrevista em agosto de 2022)*

As agendas do Grupos normalmente são fechadas mensalmente, ou já com uma data por mês, sem contrato formal, com base numa confiança mútua entre os bares e os Grupos.

*Fica mais assim: “vamos fechar a agenda”, entra no mês, às vezes até antes do mês, para eles [donos dos bares e casas de show] não perderem a agenda. Sem uma perspectiva de cachê, porque é por Couvert, né? Você trabalha conforme está no dia [se há público]. Mas como tem dado certo [os shows têm atraído um bom número de pessoas] a gente vai indo. (Solange Caetano em entrevista em agosto de 2022)*

Uma vez definida a data do show parte-se para a sua divulgação.

### ***Estratégias de marketing***

A divulgação dos sambas realizados em bares e casas de show é feita, via de regra, pelos próprios musicistas. São empregadas, mais frequentemente, quatro ferramentas: *flyers* digitais, vídeos curtos no Instagram, o “ao vivo” e as fotos/vídeos após o show. A seguir busco descrevê-las de maneira mais detida.

O primeiro instrumento de marketing, o *flyer* digital, constitui-se de um conjunto de imagens, dispostas junto de informações relativas aos shows, que busca comunicar diretamente com o público, indicando o nome dos grupos, o endereço do bar/casa de show, legendas para fotos, horário e preço do couvert/ingresso. Essas peças publicitárias são divulgadas no Instagram e no WhatsApp, entre amigos e em grupos onde figuram outros sambistas da cidade.

*Geralmente é uma foto do Nada Mal, e o fundo vai trocando, trocando as cores pra ter sempre um flyer de novidade, assim, visual. Por exemplo, no Madureira geralmente é uma foto de fundo do Madureira e aí o pessoal reconhece aquele fundo como sendo do Madureira, que é espetacular! (risos) E vai colocando as coisas na frente, né? Foto, as legendas, as informações e geralmente é assim que funciona. [...] os sambistas estão sempre ali [no flyer], geralmente com um instrumento na mão. (Carlitos Brasil em entrevista em junho de 2022)*

*Nunca tive um curso de nada, mas eu sempre fui um cara criativo em termos de ideias, no visual, né? E aí eu comecei com uns programas [softwares] de internet mesmo e comecei a fazer. Eu uso muito o Canva [software de imagem], né? [...] eu vou fazer no intervalo do serviço, no horário do almoço, vou lá e tem que pensar aquilo. Vou pensando um fundo, vou montando “isso cabe aqui, cabe uma imagem do Madureira aqui atrás” e a coisa vai dando certo. (Marco Gomes em entrevista em abril de 2022)*

É comum também o *flyer* indicar “participações”, como sambistas convidados, ou indicar a celebração do aniversário de alguém.

Figura 34 – Flyer de divulgação do Grupo Essência. Detalhe para a indicação da 'participação'.



Fonte: Instagram do Grupo Essência, @grupoessenciabhsamba.

Figura 35 – Flyer de divulgação do Grupo Essência. Detalhe para a indicação dos aniversariantes e o do convidado Felipe Fil (violão de 7 cordas).



Fonte: Instagram do Grupo Essência, @grupoessenciabhsamba.

Os espaços onde ocorrem as apresentações, com raras exceções, conforme já dito, são bares e casas de show especializadas, locais onde se vende bebida/comida e o consumo desses itens destaca alguns dos atrativos para o público. Os “tira-gostos”<sup>44</sup> ou “petiscos” ou “porções”, em geral são chamativos dos bares, bastante usados pelos próprios musicistas para instigar apreciadores para os sambas. Nas peças de marketing, principalmente nos vídeos curtos divulgados no Instagram (*stories*) e *flyers*, é comum a referência a um prato ou outro ou até à qualidade da comida: “O melhor tira-gosto da região/cidade”, “melhores porções de BH”.

Figura 36 – Flyer de divulgação de Carlitos Brasil e Marco Gomes. Detalhe para a indicação 'O melhor tira-gosto da região'.



Fonte: Instagram de Carlitos Brasil, @brasilcarlitos.

<sup>44</sup> Tira-gostos são preparações culinárias degustadas aos poucos, com palitos de madeira ou com a mão, de preferência consumidos em acompanhamento de um bebida alcoólica.

Figura 37 – Flyer de divulgação do Grupo Nada Mal. Detalhe para a indicação 'Churrasquinho – tropeiro – porções – chop – cervejas variadas'.



Fonte: Instagram do Grupo Nada Mal, @gruponadamaloficial.

A venda de bebidas alcólicas nos espaços é também bastante utilizada nas peças publicitárias, informando o tipo de bebida, as marcas vendidas, os valores, ou simplesmente convidando para “tomar uma gelada [cerveja]” ou “venha beber e se divertir”<sup>45</sup>.

Figura 38 – Flyer de divulgação do Bloco do Bigode. Detalhe para a indicação 'Promoção long neck'



Fonte: Instagram do Bloco do Bigode, @blocodobigode.oficial.

<sup>45</sup> Retomo o tema de consumo de álcool e da culinária mais à frente ao tratar dos espaços de socialização.

Figura 39 – Flyer de divulgação do Grupo Nada Mal, obtido no Instagram do Grupo. Detalhe para a indicação dos preços das cervejas.



Fonte: Instagram do Grupo Nada Mal, @gruponadamaloficial.

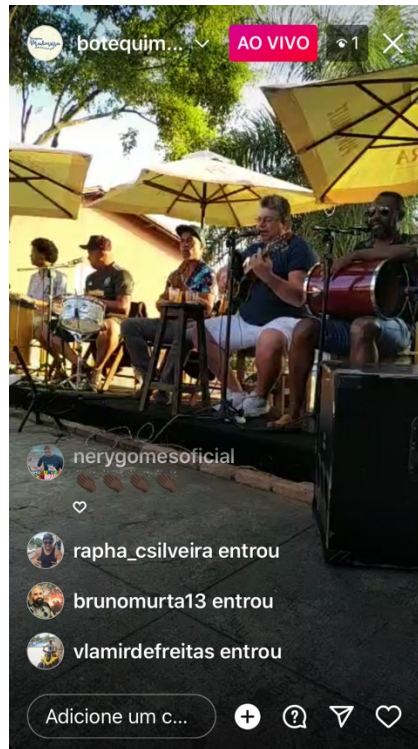
Junto dos flyers é comum se utilizar de vídeos curtos divulgados no Instagram, também direcionados ao público, uma espécie de chamativo. Segue um exemplo:



[https://www.instagram.com/p/Ce\\_gw-RgTzL/?igshid=YmMyMTA2M2Y=](https://www.instagram.com/p/Ce_gw-RgTzL/?igshid=YmMyMTA2M2Y=)

Seguindo, a chamada “ao vivo” é um vídeo que fica disponível no Instagram somente durante sua transmissão, feita no dia do evento, normalmente antes, com alguma frase chamativa para o público, mas também durante o show, filmando-se, da perspectiva do palco, enquanto se toca ou canta. Observa-se com frequência algum dos funcionários ou donos dos estabelecimentos “fazendo um ao vivo” mostrando o show e o espaço.

Figura 40 – Imagem de "ao vivo" feito por funcionários do Botequim Madureira.



Fonte: Acervo do autor

Todas essas “peças” publicitárias são utilizadas de maneira coordenada durante toda a semana e nos dias de apresentação.

*É um processo, né? Geralmente já começa no meio da semana, quando sai o primeiro flyer, quando o Marcão manda e a gente já posta no feed de notícias [Instagram], pro pessoal começar a ficar atento, depois vai postando nos stories. Tem vez que eu coloco uma foto que não tem nada a ver com o flyer, assim, na sexta-feira, uma foto ou um pequeno vídeo e coloco o flyer na sequência, né? No carrossel, que o pessoal fala. Com os vídeos [de outros shows] tem mais engajamento, parece que você está dando um resultado pro pessoal que acompanha, de curtir, de comentar e tal. Coloca algo que já passou e nas legendas a gente aponta pro show que vai acontecer. [...] E essa questão das chamadas, né? Das pilulas do Bruno [vídeos curtos divulgados no Instagram], Marcão também faz bastante, eu costumo fazer uns “ao vivo”, né? No botequim Madureira o ao vivo da A. [proprietária do bar] funciona bastante (risos), acho que atiça o pessoal, né? Na semana passada ela me falou: “na hora que coloquei o vídeo o pessoal apareceu, o pessoal veio” e veio mesmo. Funciona bastante. (Carlitos Brasil em entrevista em agosto de 2022)*



Por fim há ainda as fotos e vídeos postados nas mídias sociais no início da semana, compartilhados de algum espectador ou filmado por algum amigo, com o objetivo de mostrar como foi o show e para se obter “engajamento”<sup>46</sup>.

*E tem o pós [show] né, as fotos e vídeos que você publica depois, na segunda e terça-feira o engajamento é muito maior do que com os flyers, o pessoal curte muito mais, visualiza muito mais [...], o pessoal se identifica, se vê ali “nó eu tava ali, bom demais!”. (Carlitos Brasil em julho de 2021)*

Segue um exemplo de vídeo postado alguns dias após um show do Grupo Essência em agosto de 2021:



<https://www.instagram.com/tv/CTFORLeHZAB/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>

Por fim, cabe pontuar que a estética dos *flyers* e das divulgações observadas se assemelha em alguma medida a outras peças publicitárias observadas na minha vivência em outros espaços da cidade, criando uma espécie de elo entre aquelas apresentações e outras, também ligadas ao samba, trazendo um reconhecimento dos eventos a partir de sua imagem de divulgação<sup>47</sup>.

### ***Os instrumentos, a escolha inicial dos repertórios***

Dentro de uma disposição mais geral, os Grupos sempre possuem um ou mais instrumentos de cordas – passando por violão, violão de sete cordas e cavaquinho –, e uma variedade maior de

<sup>46</sup> Engajamento ocorre quando um usuário realiza ativamente uma ação com um conteúdo em uma mídia social. Essa ação pode ser um clique, um comentário e até uma curtida, entre outras. Em geral, é medido em relação ao alcance da postagem ou ao número de seguidores.

<sup>47</sup> Outros flyers virtuais podem ser encontrados em sites de divulgação de eventos como o <https://www.almanaquedosamba.com.br/>. Também, durante a semana, algumas divulgações são compartilhadas pelo Coletivo de Sambistas Mestre Conga em sua conta no *Instagram* @sambistasmestrecong.

instrumentos de percussão – pandeiro de couro, pandeiro de nylon, surdo, tantã, agogô, caixa, repique, tamborim, triângulo, chocalho, caxixi, ganzá e carrilhão.

Dentre os percussionistas é muito comum se tocar mais de um instrumento, em alguns casos simultaneamente, a depender do arranjo do samba que está sendo executado. Para o caso dos instrumentos de cordas não há uma variação grande, normalmente o musicista permanece fixo em determinado instrumento. Dentre os últimos, o violão costuma ser o mais utilizado, sendo raras as ocasiões em que uma apresentação ocorre sem esse.

A escolha dos instrumentos tem relação muito próxima com o repertório executado, de acordo com as gravações de estúdio consagradas pela indústria fonográfica.

*Tem uma música que tem repinique [na gravação de estúdio de determinado intérprete] e eu vou conseguir fazer, eu uso. [A escolha dos instrumentos] É mais por causa das músicas do que por outra coisa, essa música tem triângulo, então levo o triângulo, às vezes por causa de uma música só, que tem no meu repertório que eu canto. [...] A gente leva mais o instrumento por causa da música [da gravação de estúdio]. (Solange Caetano em entrevista em setembro de 2022)*

Dessa maneira a escolha dos instrumentos e timbres tem uma relação com as referências dos Grupos. De certa maneira se enquadram nas formações dos grupos que acompanham ou acompanharam os musicistas mais famosos que surgiram no Cacique de Ramos, como Zeca Pagodinho, Jorge Aragão, Arlindo Cruz e Beth Carvalho que também se utilizam dos instrumentos acima enumerados e que compõem fortemente o repertório dos Grupos aqui descritos.

A escolha inicial dos sambas em si e dos repertórios pré-show passa pelo gosto estético dos integrantes mas também pela expectativa da interação com o público<sup>48</sup> e pelo tempo do show.

*A gente chega com a música: “eu vou cantar essa”. (Risos). Agora no Solange Caetano [show Solange Caetano e convidados] eu escolho mais para preencher um tempo, por exemplo, eu tenho que tocar 3 horas. Tem que ter umas músicas ali [suficientes para preencher o tempo]. E se cantar muita coisa nova o pessoal não gosta, aí tem que voltar lá e tocar as mesmas coisas de sempre “foram me chamar!” [Solange canta trecho de*

---

<sup>48</sup> Retomo a questão repertório/interação com público adiante.

*‘Alguém me Avisou’, samba de Dona Ivone Lara], aí todo mundo dança. Coloco músicas conhecidas que a galera gosta, [...] escolho mais o que a galera quer ouvir. (Solange Caetano)*

*Tem um repertório tradicional do Nada Mal. E algumas coisas que deram muito certo de abertura que a gente faz, né? [...] Mas o Nenem fala, quero cantar essa música, aí ele manda pra gente lá no grupo [Whatsapp] e a gente ouve, cada um na sua casa, o Marcão tira lá no violão e a gente parte pra apresentação (risos). [...] Tem um número [grande] de músicas que a gente já tocou, tem umas que a gente há muito tempo não toca, mas tá ali, se precisar vai rolar e vamos combinando ali na hora ali. [...] vai mudando, né? Até pro pessoal que foi numa semana ir na outra e não ver as mesma músicas. [...] Não tem nada muito fechado não, até porque o pessoal fala no microfone “se alguém tiver música pra pedir...” e na medida do possível a gente vai atendendo. (Carlitos Brasil em entrevista em agosto de 2022)*

## **O show**

*Sou da gangue da gandaia*

*Taca fogo churrasqueiro*

*Que o sal já tá na carne*

*E a gelada tá no gelo*

*Muita hora nessa calma*

*Que chegou os batuqueiros*

*(Abertura do show do Grupo Nada Mal)*

As apresentações ocorrem via de regra nos períodos da tarde e noite, aos finais de semana, e à noite em dias de semana. A grande maioria dos eventos que acompanhei ocorreram às quintas-feiras, sábados, domingos e feriados, dias de maior público nos bares e casas de show<sup>49</sup>.

Os musicistas chegam cerca de 1 hora antes do horário marcado para o início do show, com veículo particular ou de ônibus. Os equipamentos de som (mesa de som, cabos de áudio, caixas e amplificadores), além dos instrumentos, microfones e suas miscelâneas (suportes, tripés e estantes para leitura), são de propriedade dos próprios musicistas – em raras oportunidades o bar ou a casa de show fornecia/possuía os equipamentos de som completos. Há, entre os Grupos, sempre alguém responsável por transportar os equipamentos em veículo particular. Após

---

<sup>49</sup> Por questões pessoais de trabalho fiz poucos registros de campo às sextas-feiras.

descarregar o equipamento é feita a montagem do palco, de forma conjunta entre os musicistas mas sempre com algum membro, dentro de cada Grupo, como “responsável”, como alguém que toma a frente da montagem e da regulagem de som – comumente Geovane e Marcão fazem esse papel quando estão presentes.

A disposição de palco possui dois formatos básicos. O primeiro, mais utilizado, com os instrumentistas lado a lado; o segundo, com os instrumentistas em roda em torno de uma mesa. Existe uma preferência, em ambas as formas, por ter-se as cordas próximas entre si, no meio de dois conjuntos de percussão ou isolados em um canto com os percussionistas em outro. Isso se deve em grande parte à rotatividade de instrumentistas de corda, violão e cavaquinho – ditos como “de harmonia” – de forma a facilitar o acompanhamento harmônico dos musicistas convidados ou de outros Grupos nos shows que, via de regra, são feitos sem ensaios. Mais à frente retomo o assunto quando trato das formas de comunicação no palco e a importância de se conhecer o repertório e de “saber acompanhar”.

Os estabelecimentos costumam abrir também com 1h de antecedência, uma estratégia para que o público possa chegar e se acomodar nas mesas, bebendo e comendo, enquanto aguardam o início do samba. Há de se pontuar que o horário de início de fato do show está vinculado à presença de público, podendo atrasar um pouco a depender do quantitativo de pessoas presentes. Há os casos em que há outro evento marcado para o mesmo dia em sequência, nesses casos há um rigor maior nos horários de início e término.

Enquanto as pessoas “vão chegando”, os musicistas iniciam a passagem de som<sup>50</sup>. Um aspecto interessante é que ao final dos ajustes de som e de posicionamento de amplificadores/caixas/retorno é comum um samba ser executado e que, a depender da receptividade do público, acaba iniciando a apresentação. Caso não tenha muito apelo os musicistas fazem um intervalo entre 10 e 15 minutos e a seguir partem para a performance.

Os Grupos possuem, cada qual o seu, um *setlist* inicial, uma espécie de sequência entre 8 e 12 músicas, tocadas sem intervalos, algumas vezes em *pout pourri*<sup>51</sup> que percorrem algumas nuances entre estilos, compositores de samba e de outros estilos, de grande reconhecimento midiático, passando por Jorge Aragão, Zeca Pagodinho, Dudu Nobre, Martinho da Villa, Fundo

---

<sup>50</sup> Termo êmico, comumente utilizado por interlocutores do Campo para se referirem às atividades que envolvem questões técnicas de som, antecedendo à apresentação. Dentre elas, podemos destacar a afinação dos instrumentos, equalização dos amplificadores e posicionamento de palco.

<sup>51</sup> Modo de executar várias músicas, tocadas uma após a outra, em sequência e às vezes sobrepostas.

de Quintal, Originais do Samba, Gilberto Gil, João Nogueira, Alcione, Mart'nália, Exaltassamba, Raça Negra entre vários outros. Essa sequência funciona enquanto um aquecimento, mas mais do que isso serve como uma maneira de “testar” os espectadores, de forma que, a partir das reações da plateia em um samba ou em outro, os musicistas conseguem ter uma ideia do que irá cativá-la durante o show.

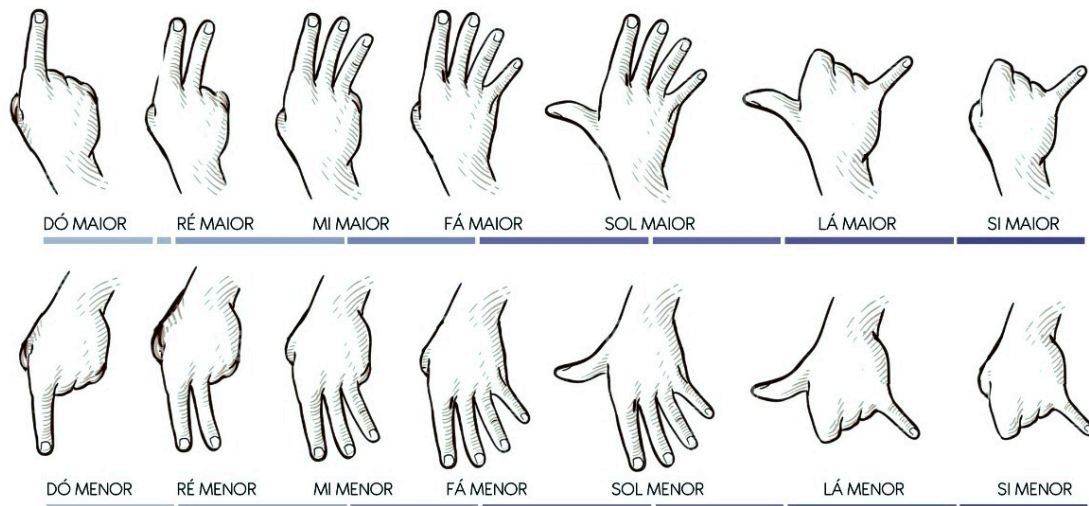
*Sempre foi assim, a gente sempre vai esquentando o público ali até chegar e jogar pra cima! [...] Eu sinto no ar assim, no bar é diferente porque no bar a galera saiu de casa para escutar samba, a gente fez muita festa de final de ano já e às vezes a pessoa saiu de casa pra escutar outra coisa. Outra coisa, mas samba também. A gente começa com nosso repertório base ali, aí a gente fala “aqui, vamo mudar?” aí vamo prum pagode anos 90, rapidinho tá todo mundo cantando, inclusive os sambas que a gente tava tocando antes. [...] Às vezes eu até vejo na expressão dos caras, a gente tem aquele início de show seguidinho, eu vejo o Marcão cabisbaixo, aí eu puxo um Zeca [Pagodinho], Zeca todo mundo canta. [...] A abertura é seguidinha, mas o miolo a gente vai fazendo conforme o público. (Bruno em entrevista em janeiro de 2022)*

*Tem muito acerto ali na hora bicho, visualizando o público e vendo o que vai rolar, qual energia que a gente vai mandar. Quando a casa tá mais tranquila e vai esquentando, quando está de público médio a cheio, geralmente a gente já começa na alta, mandando pesado, uns partidão pra chamar a atenção, realmente é na hora. Teve vez que a gente combinou antes e chegou lá e viu, “não vamo por aí não, vamo de outro jeito”. (Carlitos Brasil em entrevista em agosto de 2022)*

*Eu já olho, independente da pessoa tá dançando ou não, aí você vê, observa nas mesas se a pessoa tá gostando ou não. [...] Eu observo tudo, tá todo mundo cantando gente, se eu parei de cantar e todo mundo bateu palma então é esse caminho aí. [...] Você tem que jogar um repertório pra cima pra galera vim dançando, mas eu sempre trabalho observando o público, tem dia que eu tô cantando “Vou festejar” [Samba de Jorge Aragão] em 1000 volts [em andamento rápido e enérgico] e não tem ninguém dançando aí “opa! Pera aí!” e vamo lá “naquela mesa ele sentava sempre” [trecho de ‘Naquela Mesa’ de Nelson Gonçalves, canção mais lenta que ‘Vou festejar’] e aí todo mundo levanta pra dançar. (Solange Caetano em entrevista em setembro de 2022)*

A comunicação nesses casos é feita no palco, de diversas maneiras que não somente de forma verbal. Uma dessas formas se dá quando um dos instrumentistas “sente” qual artista, ou qual “vertente” de samba deve ser “priorizada” (sambas dos anos 70, 80, 90, pagode dos anos 90<sup>52</sup> etc.) e o samba é “puxado” cantando, já emendando no anterior, sem pausa. Quando há a necessidade de mudança de tom, é feita uma comunicação com as mãos, indicando qual tom o pessoal da “harmonia” deve puxar. O quadro abaixo mostra a convenção dos sinais utilizados para todos os tons não alterados<sup>53</sup>:

*Figura 41 – Sinais de indicação da tonalidade, ilustração de Douglas Velloso*



Quando observa-se que o público respondeu àquele samba comumente se mantém um conjunto de vários sambas de um mesmo compositor/intérprete e busca-se na sequência manter sambas “próximos”, de uma mesma “época” ou vertente.

Também há outros tipos de sinais ou “chamadas” previamente combinadas para se iniciar uma sequência de sambas. No Grupo Nada Mal, Marcão costuma pedir “Carlitos, toca um partido aí pra mim”, na sequência Carlitos toca no pandeiro um ritmo característico do que é conhecido

<sup>52</sup> De maneira geral as diferentes épocas e vertentes dentro do que ficou conhecido pelo senso comum como samba são acionadas pelos interlocutores do campo para distinguir diversos conjuntos de sambas, cabe aqui apenas destacar que existe um percepção tanto do público quanto dos musicistas dessas diferenças.

<sup>53</sup> Não é comum se “puxar” um samba em tons alterados, ou seja, sustenidos ou bemóis. Quando isso ocorre o cantor avisa verbalmente aos musicistas.

entre os grupos como *partido alto* e o grupo inicia, comumente, uma sequência de sambas de Martinho da Vila.

Figura 42 – Transcrição da levada de Partido alto executada por Carlitos Brasil



Essas “chamadas” são feitas também pelos instrumentos de forma isolada. Quando há intervalo entre dois sambas é comum algum dos instrumentistas tocar alguma “levada” que ficou conhecida em gravações de artistas de grande público. Dois exemplos dessas “chamadas” são o samba *Cabide*, de Mart’nália, feita no pandeiro e violão, muito executada por Solange Caetano e a “levada” e sequência harmônica de cavaquinho de Paulinho da Viola, em *Argumento*. Ambas são tocadas de acordo com as gravações originais e assim que iniciadas são, usualmente, reconhecidas pelo público que costuma aplaudir e se entusiasmar para a dança antes mesmo do canto iniciar.

Os shows têm em média entre 2,5h e 3,5h de duração e normalmente se operam em um *crescendo*, de um ponto de vista mais geral. Através do *setlist inicial* os musicistas têm uma primeira impressão do público e assim escolhem, de forma quase intuitiva, os sambas para uma abordagem que segue, grosso modo, o seguinte: em um momento inicial, passa-se por sambas mais lentos, com temas/letras menos animados, “evoluindo” gradativamente para temas mais festivos. Assim, é muito comum encerrar-se uma apresentação com uma sequência de sambas de enredo ou sambas com andamento mais rápido a até “Axé”<sup>54</sup>, que, frequentemente, são recebidas pelo público de forma mais entusiasmada com bastante dança<sup>55</sup>.

A “boa” condução do público é algo bastante valorizado entre os grupos, uma vez que atesta o sucesso ou não do show e a “garantia” de continuidade de apresentações ou de se conseguir

<sup>54</sup> Cabe frisar que os eventos são sempre referidos como “samba”, mas é comum surgirem alguns outros estilos durante os shows. De maneira geral é habitual a execução de funks, axés e algumas canções da chamada MPB, que são tocados com a instrumentação da roda de samba e muitas vezes, para o caso das últimas, em ritmo de samba. Contudo, há de se pontuar que compõem uma parcela menor do repertório.

<sup>55</sup> Esse movimento de “crescimento” do entusiasmo está também diretamente relacionado ao consumo de bebidas alcólicas, conforme destaque mais à frente.

indicações para outros shows<sup>56</sup>. Na medida em que o público se entusiasma com a apresentação, dançando, cantando e bebendo é que se demonstra o “êxito” da performance.

### **O acompanhamento: “tocar de ouvido” e outros recursos**

*A gente só fez dois ensaios até hoje (risos). Um deles foi aqui no Seu Marcelo. (Carlitos)*

Nos shows dos Grupos ou nas festividades do Bloco do Bigode, pude em algumas ocasiões participar das rodas tocando cavaquinho. Com o olhar mais sensível, pensando na experiência etnográfica, pude me dar conta de algumas características dos Grupos em relação às formas de atuação na realização do trabalho acústico. A primeira delas é que há, embora de difícil delimitação exata, um repertório comum aos meus interlocutores, que surge, não da interação entre eles numa delimitação que seria abarcada pela Comunidade Bigode, mas através de algo externo, uma espécie de “tradição” de rodas de samba. Dentre os discos lançados por musicistas de grande apelo midiático, dedicados ao que ficou conhecido no senso comum enquanto o gênero musical “Samba”, há diversas faixas que são encaradas nos Grupos como um repertório básico, algo que todo instrumentista que vise a atuação profissional “deve” saber. Trata-se de uma espécie de “bagagem” musical, que permeia a experiência apresentacional nos shows dos Grupos aqui descritos, mas que apareceu em todas as oportunidades que pude acompanhar meus interlocutores em outros espaços, fora da Comunidade Bigode, e que reflete também a minha própria experiência como musicista interessando por samba. Tentando elucidar um pouco melhor a questão, podemos citar alguns destes compositores, grupos e interpretes sem a intenção de sermos exaustivos. Seriam eles Adoniran Barbosa, Alcione, Almir Guineto, Arlindo Cruz, Art Popular, Ataufo Alves, Beth Carvalho, Cartola, Clara Nunes, Clementina de Jesus, Chico Buarque, Djavan, Dona Ivone Lara, Exautasamba, Grupo Fundo de Quintal, João Nogueira, Jorge Aragão, Jovelina Pérola Negra, Leci Brandão, Martinho da Vila, Molejo, Nelson Cavaquinho, Nelson Sargento, Paulinho da Viola, Revelação, Raça Negra, Só Pra Contrariar, Sombrinha e Zeca Pagodinho.

---

<sup>56</sup> Retomo esse debate logo abaixo, quando trato das questões laborais desses eventos.



O fato de existir esse repertório amplo, compartilhado de forma tácita entre os pares, se junta à constatação de que praticamente não há ensaios<sup>57</sup> para o momento de performance nos shows, deixando evidente algumas estratégias de acompanhamento. Para descrever e entender essas estratégias podemos dividi-las em dois grupos: o acompanhamento harmônico e o acompanhamento percussivo.

No primeiro caso é importante para o instrumentista conhecer determinadas sequências harmônicas, que se repetem em diversos sambas, em todos os tons, que aparecem em diversas gravações e frequentemente são também utilizadas nas rodas. Conhecer as progressões harmônicas e saber reconhecê-las “de ouvido” auxilia no momento em que há a necessidade de transposição de tons e nos momentos em que se desconhece o samba a ser tocado, ou quando se desconhece sua harmonia original. As sequências mais comuns observadas seriam:

### ***Campo maior***

$I - V7/IV - IV - IVm$

$I - VIIm - IIIm - V7$

$I - V7/VIIm - VIIm - V7$  (Chamada de “quadrado”) )

$I - IV - V7/VIIm - VIIm - IV - V7$

$I - IIIIm - IV - V7$

$IIIm/IV - V7/IV - IV - IVm - IIIIm - V7/IIIm - IIIm - V7 - I$

$I - IIIIm - IIIm/IV - V7/IV - IV - IVm - IIIIm - V7/IIIm - V7/V - V7 - I$

### ***Campo Menor***

$Im - V7/IVm - IVm - V7$  (Quadrado menor)

$Im - VII - VI - II\emptyset - V7 - Im$

$Im - IIIm/III - V7/III - III - VII - II\emptyset - V7 - Im$

$Im - V7 - II\emptyset/IVm - V7/IVm - IVm - V7/III - VI - II\emptyset - V7 - Im$

$Im - IIIm/VI - V7/VI - II\emptyset - V7 - Im$

---

<sup>57</sup> Há apenas uma exceção no projeto Solange Caetano e convidados, em que Solange afirma que necessita de ensaio pois canta todas as músicas e é a protagonista do projeto.





Figura 46 – Exemplos de levadas do tantã

Levada 1

Levada 2

Levada 3

Levada 4

Levada 5

The image displays five distinct rhythmic patterns for the tantã, each on a single staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs. The patterns are labeled 'Levada 1' through 'Levada 5'.

Fonte: Transcrição do autor

Figura 47 – Exemplo de padrão rítmico executado em conjunto pela percussão

Tamborim

Pandeiro

Tantã

Surdo

The image shows a four-staff musical score for a percussion ensemble. The instruments are Tamborim, Pandeiro, Tantã, and Surdo. The notation is in 2/4 time and shows a coordinated rhythmic pattern across all instruments, with repeat signs at the end of the piece.

Fonte: Transcrição do autor

Também é digno de nota que o violonista Marco Gomes se utiliza em alguns casos de um tablet, que segundo ele auxilia justamente em algumas notas que fogem ao padrão, além do acompanhamento de letras mais extensas ou cantadas menos frequentemente.

Saber acompanhar é algo muito valorizado na Comunidade Bigode e como veremos faz parte do processo de aprendizagem que ocorre nos shows.

\*\*\*

Terminada a apresentação, inicia-se a desmontagem do palco e o recolhimento dos equipamentos, normalmente feitos em conjunto. Logo após o show é comum o estabelecimento fornecer algum lanche para os musicistas que então passam a uma interação com o público, dentre amigos, familiares e outras pessoas na chamada “resenha” do pós show – retomo o assunto das resenhas à frente quando busco descrever os ambientes de socialização que envolvem o samba. Nesse momento cabe-nos fazer uma ressalva que introduzirá um próximo assunto: os momentos de resenha só ocorrem quando não há um “segundo” ou “terceiro tempos”, ou seja, se já não houver nenhum outro show agendado para a sequência.

Já na primeira conversa mais detida que tive com Bruno e Marcão eles me trouxeram essa questão:

*Bruno: Qual carnaval que você foi, o roxo ou o amarelo [referindo-se aos dois últimos anos que o Bloco do Bigode saiu no carnaval]?*

*Gabriel: Fui nos dois uai...*

*Bruno: Então, não sei qual, acho que foi o roxo, depois daquilo tudo ali que você viu, ainda tivemos que juntar tudo e fomos tocar lá no SESC.*

*Marco: Aquele dia foi pesado, a gente ficou por conta do bloco desde 10h da manhã, montando as coisas, ajudando a organizar o negócio. Tocamos e ainda fomos lá pro SESC, véi! Lá foi acabar meia-noite, chegou na última música do SESC a gente não tava conseguindo nem raciocinar. Nem falar mais nada. (Entrevista com Grupo Nada Mal em julho de 2022)*

Para se compreender algumas das questões que as falas de Bruno e Marcão trazem, precisamos nos ater com mais atenção às questões laborais que permeiam um samba.

## 4.2 Formas laborais precárias

Para se descrever um samba é necessário também tratar de seu caráter laboral de maneira mais detida. Conforme já pontuado, todos os eventos retratados neste capítulo traduzem-se em práticas que são também laborais, em que os musicistas recebem remuneração pelas apresentações e atividades desenvolvidas durante um show. Esse último fato, por sua vez, é definidor das atividades em várias medidas, uma vez que trata-se de uma das principais motivações para a realização dos eventos por parte dos musicistas.

Algumas características atreladas a esse fazer laboral devem ser então destacadas. A primeira delas é que os shows em tela acontecem, de forma quase exclusiva, sem contrato formal de *trabalho*<sup>58</sup>, algo que implica diretamente nas condições laborais e na forma em que a remuneração é percebida. Na grande maioria das oportunidades a remuneração se dá via *couvert*. O *couvert* trata-se uma taxa cobrada individualmente por consumidor de bares e casa de show em razão das apresentações musicais oferecidas no estabelecimento. Comumente o total arrecadado é o que compõe a remuneração dos musicistas em determinado dia/evento. O controle de recebimento e contabilização da taxa fica sob responsabilidade do bar ou casa de show. O montante é entregue aos musicistas alguns dias depois da apresentação após o “fechamento do caixa”. Em alguns momentos ouvi dos musicistas reclamações de atrasos demasiados nos repasses. Contudo, pude aferir na pesquisa de campo que não se tratava de algo corriqueiro entre os estabelecimentos observados.

O descumprimento ou atraso dos pagamentos não são, todavia, a maior fonte de insegurança no que se refere ao pagamento. Uma vez vinculado ao *couvert*, o valor total recebido em um show depende da quantidade de espectadores pagantes<sup>59</sup> e, assim, não sendo possível saber a priori quantas pessoas irão aos shows, conseqüentemente não é possível saber quanto será arrecadado.

Nos meses em que realizei pesquisa de campo ficou clara uma movimentação que oscila dentro do mês – finais de semana de fim e início de mês um pouco mais cheios e o meio de mês mais vazios. Considero que, possivelmente, tal variação tenha relação com a dinâmica de pagamento de trabalhadores assalariados e frequentadores dos sambas, mas não consegui informações suficientes para essa afirmativa. Entretanto, o que é importante ressaltar aqui é que o número

---

<sup>58</sup> Aqui o termo trabalho está utilizado enquanto uma “atividade profissional remunerada ou assalariada”. Para diferenciá-lo do termo “trabalho acústico”, bastante referenciado nesta pesquisa, o primeiro será usado sempre apresentado em *Itálico*.

<sup>59</sup> Pelo que pude constatar são raras as situações em que a taxa não é paga por alguém do público.

de espectadores está ligado a diversos fatores externos, sendo esse apenas um exemplo. O movimento varia em datas onde há grandes eventos na cidade, jogos de futebol decisivos ou com as condições climáticas, como frio e chuva, gerando preocupações que são traduzidas nas peças publicitárias, que buscam burlar essas adversidades: “evento à prova de chuva” ou “haverá transmissão do jogo do Galo<sup>60</sup>”.

Figura 48 – Flyer de divulgação do Grupo Nada Mal. Detalhe para a indicação 'Evento a prova de chuva'.



Fonte: Instagram do Grupo Nada Mal, @gruponadamaloficial.

<sup>60</sup> Time de futebol da Capital mineira.

Figura 49 – Flyer de divulgação do show Solange Caetano e convidados. Detalhe para a indicação 'transmissão do jogo do galo'.



Fonte: Instagram de Solange Caetano, @solangecaetanooficial

Por não haver um cachê fixo ou um contrato de *trabalho*, os musicistas visam sempre a “casa cheia”, buscando estratégias de cativar um público cada vez maior, o que geraria consequentemente uma maior remuneração. Além disso, o sucesso do samba, conforme descrito anteriormente, viabiliza uma maior regularidade de shows no estabelecimento e possibilita indicações para festas particulares<sup>61</sup>.

A falta de um contrato formal de *trabalho* gera também então a instabilidade do próprio posto de trabalho e é esse conjunto de fatores iniciais somados à tensão da possibilidade de substituição dos músicos, permitida pelo vínculo precário, e potencializada pela existência de um número extenso de grupos de samba em Belo Horizonte, que cria para o musicista a “necessidade” de ser multitarefas. Em outras palavras, a existência de grupos concorrentes, a falta de um vínculo empregatício e a ausência de um cachê fixo, impõem aos Grupos de samba a necessidade de se assumir diversas atribuições, fora da seara do trabalho acústico em si, como forma de diferenciação, mas também enquanto uma estratégia de manutenção do *trabalho*.

<sup>61</sup> Entre os meus interlocutores há um consenso de que a maioria das oportunidades de trabalho envolvendo shows e apresentações em festas particulares, em geral bastante valorizadas por terem um cachê fixo e “mais próximo do ideal”, como casamentos e formaturas, é fruto de “boas” apresentações em bares.



Dessa forma individualiza-se a responsabilização das diversas etapas/funções que compõem a efetivação da atividade-fim, o show/apresentação.

*A gente que é músico empreendedor, que pega ali o boi pelo chifre, então a gente é a produção, a gente é que faz a produção, a parte burocrática é a gente que tem que fazer, a gente faz a divulgação. O Geovane, geralmente, né? A gente tem, por exemplo o [banda base] Bloco do Bigode né, só um exemplo, a gente programa algumas festas que a gente produz a festa, vai lá e organiza o espaço [referindo-se à oficina do Seu Ari], faz aquele mutirão, dá limpeza, lava se for preciso, o Geovane vem, ele que põe o som, a gente faz praticamente tudo, sai pra comprar gelo, sai pra comprar bebida e tem que tá pronto ali pra tocar também. É a realidade não só nossa né, mas da maioria dos músicos de Belo Horizonte e acho do Brasil, essa questão de você fazer quase tudo, né? (Carlitos Brasil em entrevista em junho de 2021)*

*Nosso grupo é 5 pessoas, a gente ali ó, eu, Marcão, Carlitos, Nenem, é a gente que enrola os cabos, é a gente que guarda tudo. Muitas vezes o cara do cavaco, vai pega o cavaquinho dele lá e monta no dezoito [vai embora]. Mas a gente que tá ali, às vezes no meio do show: “ou não pisa nisso, não pisa naquilo, não joga cerveja, segura aí”, a gente preocupado pra saber como é que vai embora, se vai caber todo mundo no carro. (Bruno em entrevista em janeiro de 2022)*

*O quê que acontece Gabriel, muitas casas de show tinham seu próprio equipamento de som, então o músico chagava ali plugava seu instrumento, montava o set dele, no caso da percussão, né? [...] Hoje se o cara vai tocar meia hora ele tem que levar tudo, chegar 2 horas antes, montar e depois desmontar, embalar e colocar no carro. [...] Essas tarefas que a gente assumiu foi justamente por isso, para criar condições de trabalho. [...] Se você aluga o equipamento de som por exemplo, o valor as pode ficar as vezes o dobro ou até o triplo para o contratante. [...] Então, muitos grupos hoje que a gente vê, como o Nada Mal, optam por ter seu próprio equipamento de som. Aí você consegue colocar um valor um pouco mais justo [remuneração] [...] Mas aí tem a vertente de carregar caixas pesadas, a responsabilidade sobre o equipamento estar funcionando durante todo o evento. Então, eu por exemplo, toco do lado da mesa fico o tempo todo preocupado se ela tá acesa, se ela tá piscando, se der um pico de luz tem que sair correndo e puxar da tomada para não correr o risco de dar uma sobrecarga no equipamento. (Geovane em entrevista em novembro de 2021)*

Essas questões têm sido discutidas de diversas formas na literatura, tratadas como consequência da informalidade e ao que se refere enquanto flexibilização das relações de *trabalho* (COSTA, 2020; MENGER, 2005; REQUIÃO, 2010; 2016; SALGADO, 2005).

Poderíamos compreender, portanto, a flexibilidade como uma das faces da informalidade, sendo provável que vínculos de trabalho informais resultem em expectativa de conduta flexível entre seus protagonistas. (COSTA, 2020, p.349)

Nesse sentido os musicistas assumem atividades outras, relacionadas ao processo como um todo, mas que divergem da natureza da performance em si.

Em linhas gerais, o termo [flexibilização] reporta-se ao processo de submissão de agentes, voluntariamente ou não, a responsabilidades processuais relacionadas a uma atividade laboral, no intuito de seu cumprimento. Neste sentido, ela seria verificada no processo de “desinstitucionalização” de expectativas e, em consequência, de responsabilidades relacionadas à atividade em questão. (Idem, 2020, p. 349)

Até aqui já descrevemos a atuação dos musicistas na divulgação/marketing, no trabalho de *roadie*, técnico de som, no agenciamento dos shows, além de assumirem a responsabilidade pelo transporte, pelo fornecimento dos equipamentos e demais ferramentas de *trabalho*. Podemos somar a esses fatores a responsabilidade de se viabilizar uma seguridade social: uma vez não estabelecido um contrato formal de *trabalho*, garantias como direito à aposentadoria, férias, seguro desemprego ou indenizações em casos de acidentes de *trabalho*, que, em um regime empregatício celetista, seriam de responsabilidade do empregador, devem ser assumidos pelos próprios musicistas.

Bruno chega a afirmar em uma entrevista que “se fosse contar tudo mesmo não tinha show por menos de 5 mil [reais]”. Esse ponto traz à discussão ainda outros dois fatores, a baixa remuneração e a consequente necessidade de se assumir outras funções também fora da seara do campo musical. O público dos shows varia muito, havendo dias de baixo comparecimento – entre 20 e 30 pessoas –, e dias de maior movimento – chegando até a 200 pessoas um evento –, com o Couvert variando entre 7 e 15 reais. Desta forma é difícil se calcular uma média que seja representativa mas, de maneira geral, os valores obtidos em um único show são considerados baixos. Ainda assim, os musicistas desta pesquisa, em sua maioria, consideram que a renda obtida nesses *trabalhos* constitui parte considerável do orçamento mensal que, conforme já dito, comumente é constituído também de outras fontes de renda. Apenas Carlitos e Solange têm no *trabalho* com música a sua principal fonte de renda, ainda que dedicados a diversas atividades além dos shows, como gravação, aulas e oficinas.

*[Perder a renda do trabalho com música] seria muito ruim. Consegui tanta coisa com isso, né? Que seria sim. (Anderson Nenem em entrevista em setembro de 2021)*

*Todo mundo trabalha [em outros empregos não relacionados diretamente com os shows], mas esse dinheiro da música ajuda bastante. É bem importante. (Bruno em entrevista em janeiro de 2021)*

Outra consequência da flexibilização e da remuneração insuficiente é a busca dos múltiplos cachês, em jornadas duplas ou até triplas, como forma de se aumentar o montante de remuneração.

*Marcos Gomes: Não sei se a gente chegou a contar, mas o tanto que a gente tava tocando [até 2020], a gente tava tocando assim, eu particularmente domingo ficava um bagaço, eu tinha que trabalhar segunda de manhã e eu chegava em casa domingo dez horas da noite. Tocava o final de semana todo, um sexta, dois sábado e ainda domingo. (Entrevista com Grupo Nada Mal em Maio de 2021)*

Durante o período em que realizei a pesquisa de campo era comum que os Grupos assumissem mais de um show por dia, o que segundo os interlocutores era a regra no período pré pandemia.

Apesar das imposições da conjuntura, dos cachês incertos, dos múltiplos turnos, das multitarefas e da busca de outras fontes de renda, há também uma preocupação recorrentemente relatada em entrevistas e conversas casuais a respeito da valorização do *trabalho* a partir de uma definição, ainda que incerta, da remuneração. Foi comum ouvir queixas de musicistas que “tocam por qualquer coisa” ou “tocam por cerveja”.

*Quando a pessoa, às vezes, a gente sabe o trabalho que tem, e a pessoa quer dar preço no nosso trabalho, a gente prefere não apresentar [...] A gente sabe o quê que é ficar pagando aparelhagem 1 ou 2 anos, a gente sabe o valor que tem cada coisa ali. Olhando de maneira geral acho que não é valorizado [trabalho com música]. (Bruno em entrevista em janeiro de 2022)*

*Isso é uma ferida aberta no cenário musical, essa turma sempre existiu. Alguns são músicos de muita qualidade musical e se propõem a trabalhar dessa forma [com baixa remuneração], alguns não tem tanta qualidade e ainda nenhum compromisso. Por que, o quê que acontece quando eles fazem isso? Eles automaticamente ele vão puxando o patamar do cachê para baixo. [...] Infelizmente está longe de acabar*

*esse formato de desvalorização do trabalho musical, é o pessoal do oba-oba. (Geovane em entrevista em novembro de 2021)*

*Não, não considero [o trabalho do músico valorizado]. Na verdade, né? O músico ele tem que se valorizar, tem muito músico que toca em barzinho a troco de pouca coisa, falta essa questão profissional, de se valorizar, porque a maioria dos músicos tem... a gente tem outros trabalhos, né? E música, até os mais profissionais, sempre tem um outro trabalho e eu acho que é questão de se valorizar, né? Porque o dono do bar ele é um comerciante, o dono da casa de shows é comerciante vai querer sempre lucrar (risos). Se a gente não se valorizar, não impor um preço e mostrar a qualidade de música que a gente está oferecendo não é o dono de bar que vai fazer, né? (Carlitos Brasil em entrevista em junho de 2022)*

Da fala de Carlitos podemos pinçar dois importantes aspectos que constituem a seara desse campo de *trabalho* relacionados à mencionada busca pela valorização, o (não) entendimento de seu caráter profissional e as relações de poder predefinidas entre os “comerciantes” e os Grupos de samba, sendo que o primeiro aspecto influencia diretamente no segundo. Rodrigo Henringer (COSTA, 2020) em sua pesquisa com musicistas de Salvador-BA traz importantes reflexões sobre o *ethos* laboral na visão moderna do *trabalho* e suas implicações no *trabalho* com a música. Para o autor:

Na visão moderna do trabalho, o prazer se vincula ao que deve ser negado em função do alinhamento ao *ethos* laboral. Não há uma compreensão de continuidade entre aquilo que se faz por diversão e aquilo que se toma por ofício. O período destinado ao ócio se contrapõe invariavelmente à filosofia da avareza, que possui como máxima acúmulo de bens e riquezas. (Idem, 2020, p.297)

Tais questões repercutem nas falas dos interlocutores desta pesquisa.

*Acontece de chamar a gente, “aqui vou comprar carne e cerveja e vocês fazem uma música”. Existe muito isso de desvalorizar, tem gente que manda aqui “vocês fazem [a apresentação] aqui mas eu não posso pagar isso que vocês estão cobrando”. [...] Pensa, você vê ele [o empregador] gastando muito em buffet, ou em outras coisas, mas quando chega no músico ele sempre quer negociar [...] tem a desvalorização por achar que tocar, que trabalhar com música é divertido, por achar que você tá trabalhando com algo alegre, mas não é o tempo todo que é diversão não. (Solange Caetano em entrevista em setembro de 2022)*

*Isso me dá... e eu não tenho muita paciência com isso também não, tem hora que vejo, principalmente quando você está tocando. Eu falo por mim, né? Vou te dar um exemplo, você tá tocando assim, você tem lá, pelo menos eu sou assim, quando eu fecho um negócio eu falo o valor que eu vou cobrar, o tipo de apresentação, o horário de descanso, o repertório que eu vou usar, eu dou uma chance pra pessoa perguntar o quê que ela quer, né? De onde ela conheceu a gente, até pra atender ela melhor, né? Dentro das possibilidades que a gente tem, dentro do nosso repertório, é claro. E aí chega lá na hora, e isso não é uma ou duas vezes não, várias vezes acontece, a pessoa chegar e simplesmente esquecer aquilo que tratou com você. Preconceito mesmo “estou te pagando você tem que fazer”, esquecer de servir o músico um lanche, ignorar a questão do intervalo. Às vezes não é por quem nos contratou mas pelos convidados. Acontece muito, mas não é a maioria. [...] Pelo esforço que a gente tem é [pouco valorizado o trabalho com música] (Marco Gomes em entrevista em abril de 2022)*

Esse distanciamento entre uma assimilação profissional e a fruição de sua realização é então perceptível nas negociações e nas apresentações em si. Nas falas dos meus interlocutores se depreende também a necessidade de se “impor” um preço, que deve ser coletiva.

*Cada dia que passa a gente tem que diminuir valor, tem gente que me liga aqui “ah, vou pagar X”, “X não dá pra mim ir” “mas fulano cobra X”, uai então fecha com fulano, né? Por que se não houvesse isso de tocar por cerveja, tocar... O cara vai lá faz um samba, tem uns 10 homens lá, cantando e tocando, no gogó, sem microfone, “e aí quanto vocês cobram?” “é couvert”, então é o mínimo! 400, 500 reais. [...] Desvaloriza a classe toda, né? Se a gente entrasse em comum acordo, “o mínimo é isso, não baixa disso não”. Tinha que ter uma ação mais coletiva, pra gente não cobrar nem muito, nem pouco. (Solange Caetano em entrevista em setembro de 2022)*

*Cara eu acho que tem que ter conscientização, conscientização seria a situação. Agora um trabalho, uma ação que poderia inibir esse tipo de coisa, seria por exemplo uma ação da Ordem dos Músicos, que é um órgão responsável por uma fiscalização. [...] Mas no ideal seria uma conscientização da turma. [...] [É preciso] estabelecer um formato mínimo, porque quando o cara aceita algo pra baixo do mínimo ele tá desvalorizando toda a categoria pra baixo. Então seria um pensamento coletivo. (Geovane em entrevista em novembro de 2021)*

Podemos considerar que essa necessidade de uma “ação coletiva” é também consequência da falta de contrato formal de *trabalho*, da flexibilização das relações de *trabalho* e o

enfraquecimento dos sindicatos<sup>62</sup> que a rigor cumpririam esse papel de negociação salarial de forma coletiva.

Esse conjunto de fatores, entre o fato do empregador não ter nenhuma obrigação contratual, a individualização das responsabilidades trabalhistas, a constituição/existência de um *exército de reserva*<sup>63</sup>, ou a concepção de *trabalho* que distancia o fazer laboral do prazer (WEBER, 2004) induz a uma atmosfera latente de normalidade nas relações flexíveis de *trabalho*, aceitas sem aparente contestação. As possíveis contestações na realidade aparecem em relação às estratégias de enfrentamento das precariedades laborais frutos do processo de flexibilização, como na necessidade de se “impor” um preço, na exigência de pontualidade do pagamento de um cachê, na insatisfação com tratamentos “inadequados”<sup>64</sup> despendidos aos musicistas. Raramente houve refutação ao modelo de *trabalho* flexível. Conforme afirma o Sociólogo José Roberto Zan em Requião (2010):

Os próprios músicos [...] acabam por diferenciar sua prática do trabalho comum. Desse modo, não se sentem inseridos nas relações capitalistas de produção, não identificam a sua obra como mercadoria e tendem a se submeter passivamente às relações de exploração. (ZAN In: REQUIÃO, 2010, p. 17)

Contudo há de se pontuar que uma vez enfraquecidas as instituições/ações coletivas e a adoção comum pelo campo da condição de *trabalho* flexível, a aceitação não é puramente passiva mas uma imposição da conjuntura social que estabelece as relações de *trabalho*. No que nos diz Pierre Michel Menger (2005):

---

<sup>62</sup> Esforços importantes na discussão da sindicalização do músico tem sido feitos como em Requião (2022). Também discussões sobre a profissionalização do músico podem ser encontradas em diversos trabalhos como os já citados aqui Heringer (2020), Menger (2005) ou Salgado (2005), contudo o que é importante destacar aqui é que o enfraquecimento das relações sindicais é algo mais amplo, que surge a partir das reformas neoliberais da década de 1970: “O mercado de trabalho, por exemplo, passou por uma radical reestruturação. Diante da forte volatilidade do mercado, do aumento da competição e do estreitamento das margens de lucro, os patrões tiraram proveito do enfraquecimento do poder sindical da grande quantidade de mão-de-obra excedente (desempregados ou subempregados) para impor regimes e contratos de trabalho mais flexíveis” (Harvey, 2020, p. 140).

<sup>63</sup> Exército industrial de reserva é um conceito desenvolvido por Karl Marx (1967, p. 639 - 645) em sua crítica da economia política, e refere-se ao desemprego estrutural das economias capitalistas. O exército de reserva corresponde à força de trabalho que excede as necessidades da produção. No presente texto seria representado por um grande volume de Grupos de Samba que em teoria poderiam substituir uns aos outros em oportunidades de trabalho do campo da música sem prejuízo para o “empregador”.

<sup>64</sup> Bruno chega a comentar sobre uma episódio em que o contratante não serviu comida para os músicos, como é costumeiro nessas situações de *trabalho*.

O autoemprego, o *freelancing*, e as diversas formas atípicas de trabalho – trabalho intermitente, trabalho a tempo parcial, multiassalariado – constituem as formas dominantes de organização do trabalho nas artes, e têm como efeito introduzir nas situações individuais de atividade a descontinuidade, as alternâncias de períodos de trabalho, desemprego, de procura de atividade, de gestão de redes de interconhecimento e de sociabilidade fornecedoras de informações e de compromissos, e de multiatividade na e/ou fora da esfera artística. (p.68)

Na pesquisa de campo e nas falas de seus atores, há uma consciência das imposições conjunturais mas ao mesmo tempo não se vislumbra uma via alternativa minimamente institucionalizada ou forte o suficiente para questioná-las:

*O micro [MEI – Micro Empresário Individual]? Com relação a música no micro é bacana porque às vezes eu tenho que fechar algum contrato que eu preciso emitir nota [Nota Fiscal], mas além disso ele me oferece mais nada. É porque preciso mesmo. (Solange Caetano em entrevista em setembro de 2022)*

*Por um lado você pensa “eu sou autônomo, eu faço o meu trabalho, eu gerencio o meu tempo”, mas ao mesmo tempo você está sempre prestando serviço pra alguém, por exemplo, você toca um ano ou dois, toda semana numa mesma casa, num mesmo bar, mas você não tem vínculo empregatício nenhum, você tem a palavra do empregador. Se na outra semana ele falar “você não precisa de vir não que a gente arrumou outro grupo”.... Dá uma falsa impressão “eu sou empreendedor”, é uma falsa liberdade. É igual motorista de aplicativo, entregador de pizza, né? Você paga o seu INSS, você consegue pagar, mas na verdade a empresa deixou de pagar e colocou na suas costas. Então a gente tem um rompimento com a lei do trabalho, com a CLT. [...] É uma falsa liberdade “eu sou autônomo, eu faço minhas coisas” mas você faz o mesmo serviço, você vai lá, trabalha pra empresa, né? [...] houve essa quebra de vínculo, né? contratual, mas ao mesmo tempo, você fica vinculado a sua necessidade, você tá doente tem que ir trabalhar para sua renda não cair. Se você tem vínculo e vai no médico, ele vai te dar um atestado e você vai ter aquela garantia. [...] Houve uma perda para o trabalhador em geral. (Carlitos Brasil em entrevista em junho de 2021)*

### **Uma outra consequência do trabalho: o cansaço**

Os musicistas frequentemente postam em suas mídias sociais (usualmente nos *stories* do *Instagram*) referências aos turnos de *trabalho*: pequenos vídeos, comumente a caminho de uma atividade laboral, acompanhados dos dizeres “primeiro tempo”; “segundo tempo de hoje no bar (nome do bar)” e; “último turno do dia”. Essas postagens reafirmam a busca/necessidade da realização de vários trabalhos que, devido aos horários e à dinâmica social de se buscar os

sambas nos momentos de sociabilização, fica concentrada nos finais de semana, normalmente fora dos dias úteis. Essas postagens destacam uma consequência dessas múltiplas atividades condensadas: a rotina cansativa de *trabalho*.

*É cansativo, tem vez que a gente faz duas apresentações no dia, né, então você vai desmontar e montar o som 4 vezes, né? (risos) Tem esse cansaço, vai se preparando. Por exemplo no sábado você fica por conta: de manhã você já tá organizando suas coisas pra sair, separando o quê que você vai levar, procurando saber onde você vai tocar. Às vezes você vai tocar numa zona sul e depois vai ter que correr pra zona norte pra fazer uma segunda apresentação, né? Tem esse lado cansativo assim, final de semana normalmente é bem puxado. Normalmente começa na sexta-feira à noite, mas tem vez que é na quinta... quinta, sexta, um ou dois no sábado, um ou dois no domingo. E chega na segunda realmente bate um cansaço, cansaço físico muito forte. [...] A gente que tem essa responsabilidade de levar o som pra festa, montar o som, desmontar, deslocar pra outro evento, montar e desmontar, realmente é cansativo, tem que ter um preparo. (Carlitos Brasil em entrevista em junho de 2022)*

*Você vai tocar duas horas, mas você tem quase uma hora de preparação antes e uma hora depois, dependendo do caso até mais. Pro cara que vai só chegar e tocar é bom, chega descansado, tranquilo, agora, pra gente que é músico, roadie e motorista é foda. [...] Tem que carregar as caixas, guardar as caixas de som, aqui em casa por exemplo, são três lances de escada que tem que descer, se tiver chovendo tem que esperar parar a chuva. (Bruno em entrevista em janeiro de 2022)*

Cabe ressaltar, como já citado em outras falas, que o ritmo intenso de *trabalho* aos finais de semana é, para a grande maioria dos musicistas desta pesquisa, emendado ao trabalho com outras atividades realizadas em dias úteis, sem o devido direito ao descanso semanal.

Ainda sobre as postagens mencionadas, relativas aos diversos “turnos”, cabe pontuar que funcionam como espécies de ações publicitárias, são utilizadas enquanto propaganda e valorização, direcionadas ao público e aos donos de estabelecimentos – bares e casas de show. Há uma ideia subjacente de que musicistas muito requisitados são musicistas com “melhores” shows que podem trazer um retorno financeiro melhor.

*Influencia muito, muitas vezes você segue uma pessoa e vê “nó está tocando demais”. [...] Tem gente que está me contratando sem nunca ter me visto tocar, vê os flyers, vê as postagens, “nó está tocando demais!” influencia nessa questão da visibilidade. (Solange Caetano em entrevista em setembro de 2022)*



Por fim dentro da pesquisa de campo pude vivenciar de forma mais direta um episódio em que o aspecto do cansaço ficou evidente. Em maio de 2022, em uma segunda-feira, compareci a um samba, onde alguns dos meus interlocutores iam tocar, e cheguei após a apresentação já ter iniciado. Durante o show o cavaquinista olhou pra mim me oferecendo o instrumento, não o conhecia e estava de saída, de forma que sinalizei com a mão que não iria tocar. De toda forma me aproximei dele para agradecer o convite e conhecê-lo, nesse momento ele me disse que estava exausto e que quando haviam dito pra ele que eu tocava cavaquinho ele até tinha comemorado.

### **4.3 Prática participativa e apresentacional**

#### ***Uma sobreposição entre as formas apresentacional e participativa da performance***

A realização dos shows aqui descritos, ainda que enxergada enquanto uma atividade laboral, é um espaço e um momento singular de sociabilização na agenda dos musicistas que compõem essa pesquisa e da própria Comunidade Bigode como um todo. Analisando o contexto mais amplo de um samba fica evidente que o momento de performance compreende aspectos para além do fazer laboral, mesmo para os instrumentistas na condição de performers.

Uma reflexão interessante pode ser feita a partir das ideias propostas por Thomas Turino (2008) no conhecido *Music as social life*. No texto, o autor propõe a análise de performances musicais presenciais entre dois polos, um *apresentacional* e o outro *participativo*. Ao polo apresentacional o autor atribui características como formas musicais fechadas, longas e pré-definidas, em performances de curta duração; início e fim bem delimitados; variações extensivas; ênfase no virtuosismo individual; repetições e contrastes bem equilibrados; contrastes de diversos tipos e formas; grande variabilidade rítmica e métrica; e compreensão das músicas como obras acabadas. Já para o polo participativo os atributos verificáveis seriam as formas curtas, abertas e repetitivas; inícios e terminações “encobertos”; variações intensivas; menor atenção ao virtuosismo individual; poucos contrastes dramáticos; constância rítmica e métrica e; a compreensão da execução musical como resultante de um processo de coleção de recursos, passíveis de renovação a cada performance. As características apresentacionais seriam observadas mais facilmente em exemplos como na “música de concerto” ou músicas executadas em teatros, casas de show, apresentadas ao público que deve “reagir” de forma contemplativa à performance. O polo participativo seria evidente, segundo o autor, em alguns contextos rituais

de cunho religioso ou festivo, por exemplo, em que o trabalho acústico em si é apenas um dos diversos fins da prática social observada e onde não haveria uma separação clara entre os “músicos” e o público. Na síntese do próprio autor:

Definindo resumidamente, a performance participativa é um tipo especial de prática artística em que não há distinções artista-público, apenas participantes e potenciais participantes desempenhando diferentes papéis durante a performance, e o objetivo principal é envolver o maior número de pessoas na performance. A performance apresentacional, em contrapartida, refere-se a situações em que um grupo de pessoas, os artistas, prepara e fornece música para outro grupo, o público, que não participa da prática da música ou da dança<sup>65</sup>. (Idem, 2008, p. 26, tradução nossa)

O samba, em condição de show aqui descrita, aparece atraído para os dois polos simultaneamente. Há portanto um certo tensionamento entre os polos, o que acaba por situar o samba em um entrelugar. Passemos a uma breve análise a partir das características apresentadas por Turino.

Segundo o autor:

Uma característica distintiva primária da performance participativa é que não há distinções artista-público. Eventos profundamente participativos são baseados em um *ethos* que afirma que todos os presentes podem, e de fato devem, participar do som e do movimento da performance<sup>66</sup>. (Ibidem, 2008, p. 29, tradução nossa)

Aqui já encontramos nosso primeiro tensionamento. O elemento do palco, presente na grande maioria das apresentações que pude acompanhar, se constitui em uma barreira física entre público e músicos, destacando de fato uma divisão. Contudo, essa separação é porosa em vários momentos. Há uma grande participação dos espectadores nos shows, mesmo na execução dos instrumentos, acontecendo de forma mais evidente em alguns momentos: substituindo um dos

---

<sup>65</sup> “Briefly defined, participatory performance is a special type of artistic practice in which there are no artist-audience distinctions, only participants and potential participants performing different roles, and the primary goal is to involve the maximum number of people in some performance role. Presentational performance, in contrast, refers to situations where one group of people, the artists, prepare and provide music for another group, the audience, who do not participate in making the music or dancing.”

<sup>66</sup> “A primary distinguishing feature of participatory performance is that there are no artist-audience distinctions. Deeply participatory events are founded on an ethos that holds that everyone present can, and in fact should, participate in the sound and motion of the performance.”

musicistas – principalmente na percussão; somando novos instrumentos à performance e; na interação entre a dança, canto e palmas.

Entre o público há sempre uma presença forte de instrumentistas de outros grupos de samba ou da própria bateria do Bloco do Bigode. Nesse sentido, é comum que pessoas, que ao início do show eram espectadores “passivos”, passem a atuar tocando algum instrumento em revezamento com o instrumentista “original”<sup>67</sup>. Em diversas apresentações pude perceber também espectadores que levaram seus próprios instrumentos, como cuíca, cavaco e violão de sete cordas, se juntarem aos Grupos, durante a performance. A participação com palmas é também muito presente e constitui parte integrante de determinados sambas, como, por exemplo, *Dança do Caxambu*, de Almir Guineto, Elcio dos Santos, Jorge dos Santos e Jose dos Santos e *Água de chuva no mar* de Carlos Nascimento, Wanderley Monteiro e Gerson Pereira. Em ambos os sambas há alguns compassos em que somente o “público”, fora do palco, bate palmas enquanto grande parte dos presentes, incluindo os instrumentistas do palco, canta a melodia/letra.

*Figura 50 – Transcrição das palmas executadas pelo público e pelos performers em alguns momentos dos shows*

*(Dança do caxambu) O tambor tá batendo é pra valer, é na palma da mão que eu quero ver...*



Há de se pontuar também a dança – um dos indicativos de “sucesso” da performance, conforme já mencionado. O público busca se implicar na dança de forma a comunicar com os musicistas no palco quais os sambas são mais cativantes naquele momento. Também é muito comum que os instrumentistas dos Grupos se juntem ao público na dança (em alguns casos cantando com microfone sem fio).

Na segunda das características colocadas em oposição por Turino, temos no samba uma performance curta (apresentacional), dado inclusive seu caráter laboral, com algum repertório pré-definido (apresentacional) mas que por outro lado é também aberto, uma vez que se desenvolve em relação direta com a interação com o público (participativo). Também, apesar dos sambas terem letras e melodias bem definidas (apresentacional), eles se caracterizam em

<sup>67</sup> Retomo abaixo a questão sob um outro viés, quando discuto as condições de ofício nos shows que envolvem a Comunidade Bigode.

formas repetitivas, com finais e inícios não muito claros (participativo). É o que acontece no efeito de se “puxar” sambas sem pausa, emendando dois ou mais em sequência. Tal efeito é utilizado, conforme já mencionado, enquanto uma forma de cativar os espectadores, contudo, só é possível pela manutenção das “sequências rítmicas” da percussão<sup>68</sup> e das progressões harmônicas curtas, comuns a diversas composições. Podemos citar aqui vários sambas com sequências harmônicas próximas, muitas das vezes até características de alguns compositores, que são tocados em sequência, sem intervalos. Considerando dois exemplos, podemos destacar o “quadrado”<sup>69</sup> e uma sequência em I - III<sup>m</sup> - II<sup>m</sup>/IV - V7/IV – IV - IV<sup>m</sup> - III<sup>m</sup> - V7/II<sup>m</sup> - V7/V - V7 - I. Para o primeiro, sambas como *Faixa Amarela* (Zeca Pagodinho), *Bagaço da Laranja* (Zeca Pagodinho), *A flor e o samba* (Fundo de Quintal), *Miudinho, meu bem* (Fundo de Quintal), *Canta, canta minha gente* (Martinho da Vila), *Pequeno burguês* (Martinho da Vila), *Casa de Bamba* (Martinho da Vila), *Quem é do mar não enjoa* (Martinho da Vila) podem ser tocados em sequência, sem intervalos, e para o segundo uma sequência comum seria *Conselho* (Almir Guineto), *Na batucada dos nossos tantãs* (Fundo de Quintal), *Facho de esperança* (Fundo de Quintal) e *Domingo* (Só Pra Contrariar).

Seguindo entre as características apontadas por Turino o samba possui texturas densas no conjunto das percussões (participativa) ao mesmo tempo que destaca melodias “transparentes” (apresentacional) e ainda, eventualmente, abre espaço para solistas (apresentacional), como pude observar na presença de um flautista e de alguns cavaquinistas. No bar de Seu Marcelo, uma presença marcante é de um flautista morador da região do bairro Aparecida, que nas rodas e shows que ocorrem no bar utiliza-se do instrumento não só para compor a textura sonora mas também em condição de destaque, como solista, improvisando sobre algum tema melódico. O mesmo ocorre com M., cavaquinista bastante conhecido na cidade de Belo Horizonte, segundo Seu Marcelo “revelado” no bar, que também busca manifestações enquanto solista nos sambas, numa função que compõe o tecido musical ao mesmo tempo em que adiciona pequenas melodias ao contexto.

Outro ponto enfatizado no trabalho de Turino é a divergência de alguns valores. Em uma performance puramente apresentacional, a ideia de produto, de uma formação acústica seria o guia, seria o ponto mais valorizado, ao passo que em um ambiente estritamente participativo o principal foco está na oportunidade de socialização. Conforme já mencionado, o “sucesso” de

---

<sup>68</sup> Ver páginas 96, 97 e 98.

<sup>69</sup> Quadrado é uma sequência harmônica do tipo I – V7/II – II<sup>m</sup> – V7 – I, bastante recorrente no meio do samba.

uma apresentação na Comunidade Bigode é medido pelo entusiasmo do público e por sua consequente participação. Por sua vez, a busca do engajamento do público estaria diretamente relacionada à valorização do *trabalho*, gerando maior estabilidade financeira e mais oportunidades de shows, consoante às questões previamente discutidas.

No que se refere à questão da sociabilidade cabe ainda, todavia, investigarmos outras características mais. Durante o período da pesquisa, sempre me intrigou uma questão relacionada à agenda dos musicistas. Uma comunidade que, via de regra, labora durante toda a semana, com jornadas muitas vezes superiores a 40h em dias úteis, conforme pude confirmar em conversas informais e na observação em campo, e que durante as noites e finais de semana tem a agenda cheia com shows, ensaios e oficinas, teria um tempo exíguo para confraternizações e socializações em geral. Ao mesmo tempo, a presença familiar e fraternal nos shows e demais atividades, além das comemorações de aniversários e demais festividades, destaca a utilização desses espaços e períodos para tais momentos de sociabilização. A seguir busco a descrição de alguns traços que se somam a esse contexto, buscando aprofundar a discussão e destacar como que esses contextos, laboral e social, se conectam.

### ***Outras características que compõem o cenário do samba***

#### *Vestuário*

Ao contrário do que poderia se pensar pelo senso comum em relação a um show, não há um figurino definido para os performers. Os musicistas, de maneira geral, não utilizam uma vestimenta diferente da observada no público. Podemos destacar um uso menos comum de roupas escuras e um uso frequente de camisas de escolas de samba cariocas (Salgueiro, Portela, Mangueira etc.), abadás de blocos de carnaval da cidade (Bloco do Bigode, Bloco Leões da Lagoinha etc.) e chapéus de palha<sup>70</sup>. Junto a essa indumentária se observa o uso de roupas leves que auxiliam de alguma forma na liberdade de movimentos para prática de um instrumento e para a dança. Também é comum camisas e bonés com a palavra “Samba” e com referências ao contexto sociocultural, com frases remetendo à “favela”, “morro” ou “cerveja” e “caipirinha”.

---

<sup>70</sup> Segundo Nei Lopes (2015, p. 60), o chapéu é uma indumentária típica desde os primórdios do samba, bastante atribuído à figura do Malandro, personagem bastante conhecido da cultura do samba carioca. Ver também DAMATTA(1981).

### *Comidas e álcool*

Como já sugerido antes, quando falávamos das estratégias de marketing, o consumo de bebidas alcóolicas e comidas é parte integrante desses eventos. Além de bastante explorado nas peças de marketing, compõe de maneira intrínseca o contexto do samba. A ação de se comer e beber reverbera uma tradição coletiva dos encontros nas antigas casas das tias baianas na cidade do Rio de Janeiro (MOURA, 1983; 2004), preservada ao longo dos anos, e que integra o cenário de diversas festividades afro-brasileiras. São diversas as referências nas letras de sambas às comidas e bebidas consumidas nas rodas, como nos sambas *No tabuleiro da baiana* (Ary Barroso), *Vatapá* (Dorival Caymmi), *No pagode do Vavá* (Paulinho da Viola) ou *Feijoada Completa* (Chico Buarque).

Para o caso em tela, o ambiente dos bares e casas de show observados parece transportar um sentido de comunhão próprio da comida dessas rodas para um ambiente “laboral”. Ao se marcar uma roda de samba, seja para um aniversário ou outra comemoração, quando não realizada nesses locais, é comum se ouvir “o que vamos fazer pra comer?”, “quem vai cozinhar?”. Um ato está diretamente relacionado ao outro, não se considera fazer-se um sem o outro.

Os recintos em questão oferecem em geral porções de carne, batatas e mandiocas fritas, galinhada e feijão tropeiro. Cada estabelecimento correntemente tem um tira-gosto que é destaque entre os clientes. O torresmo no bar do seu Marcelo, por exemplo, é algo digno de nota. Muito celebrado entre os membros da comunidade, é um dos “tira-gostos” mais consumidos no local e até compôs a premiação do concurso de marchinhas do Bloco do Bigode no fim de 2021 – o ganhador levaria “1Kg de torresmo do Seu Marcelo” e uma caixa de cerveja.

Essa relação imbricada do samba com comida e bebida fica ainda mais clara em se tratando do consumo de álcool. Talvez a primeira pergunta que se ouve, logo após a um cumprimento cordial, é “vai beber o quê?” ou ainda “tá bebendo cerveja?” já oferecendo-se um copo. O consumo de bebida alcóolica é praticado por quase todos os adultos, sendo parte constitutiva da experiência de um samba. É costumeiro tanto para os espectadores quanto para os musicistas, refletindo uma prática coletiva – tomo aqui emprestado de Martinez (2002) uma consideração feita a respeito do consumo de álcool em culturas andinas, mas perfeitamente aplicável à realidade em análise – :

Coletiva porque, com efeito, a interpretação da música num contexto individual e cotidiano dispensa o consumo de álcool, embora é essencialmente quando se está em grupo que beber e tocar aparecem indissociavelmente ligados<sup>71</sup>. (Idem, 2002, p.1, tradução nossa)

Sendo coletiva é também prática de sociabilidade. A interação entre os participantes dos sambas passa pelo uso recreativo da bebida alcóolica, utilizada, entre outras coisas, como instrumento de desinibição. A própria condução dos shows, conforme destacado acima, “percebe” esse movimento: na medida em que a apresentação vai acontecendo, há cada vez mais espectadores ébrios e assim mais “à vontade”, dançando, cantando e interagindo mais. É importante salientar que os musicistas, além de “perceberem” esse movimento, usualmente participam dele, consumindo álcool.

*É muito intrínseco tocar e beber e o músico é um trabalhador que pode fazer isso!(Carlitos Brasil)*

*O quê que acontece, quando eu tô trabalhando [tocando em eventos] eu evito [...] Mas assim, cara é como se o álcool, ou a cerveja, uma cachaça ou whisky é como se fosse um outro instrumento. [...] Muita das vezes a gente tá tocando numa roda assim cara, todo mundo secão [sóbrio], ninguém tomou nada, o samba vai fluindo assim meio de lado, aí destampou um cerveja, uma ou duas, o negócio começa a arredondar. (Geovane)*

Logo nos primeiros shows do Nada Mal que estive presente, em agosto de 2021, pude vivenciar alguns desses aspectos relacionados à bebida. No primeiro encontro fui convidado a dividir um trago de cachaça, um copo era passado entre algumas pessoas que estavam próximas, cada qual enchia o copo com uma garrafa de cachaça que estava em cima de uma das mesas do bar e bebia. Acontece que naquele momento havia grande apreensão em relação à contaminação com Coronavírus e dividir o mesmo copo me pareceu arriscado e, então, resolvi pegar um copo limpo no balcão. Apesar de no futuro eu entender que não houve nenhum constrangimento na minha atitude, foi um dos momentos de socialização do qual de certa forma não participei completamente. Presenciei esse ato de dividir um copo de cachaça em vários momentos daquele

---

<sup>71</sup> “Colectiva porque, en efecto, la interpretación de la música en un contexto individual y cotidiano no exige consumir alcohol, mientras que es esencialmente cuando se está en grupo que el beber y el tocar aparecen inextricablemente unidos.”

dia em diante, sendo uma prática que demonstra amizade e sobretudo é utilizada quando se quer receber bem alguém.

Outro aspecto que vivenciei foi a minha própria embriaguez ao final de outro samba. Já no segundo samba do mesmo grupo, também em agosto de 2021, interagindo com dois espectadores, acabei me embriagando um pouco, o que não só me fez sentir a empolgação do fim do show de maneira diferente, como me deu um certo passaporte para o acesso a parte do público. O consumo de álcool foi tido como uma espécie de premissa que acelerou de alguma maneira a confiança daquelas pessoas na minha presença.

Outro momento em que o consumo de álcool teve destaque foi na única apresentação do Nada Mal que acompanhei no SESC Venda Nova, em que não era permitido o consumo de bebidas alcóolicas. O local é uma das poucas oportunidades laborais com contrato formal dentro da comunidade Bigode e o contratante regula o consumo de álcool dos musicistas nos shows.

*Hoje é bom demais, dinheiro certo, bom, paga em dia, mas não pode álcool. (Bruno)*

Na ocasião, eu, desavisado, havia levado uma garrafa de cachaça pra dividir com o grupo. Já no caminho fui avisado da “questão” e após o show Nenem foi o único que provou a pinga que levei, mas já no caminho de casa.

Conforme indica Beudet (1992), essas relações, especialmente no que tange ao consumo de álcool e música, são frequentemente observadas em diversos espaços e práticas (havendo ainda a necessidade de etnografias sistemáticas sobre o tema em diversas dessas práticas):

Por que a música e o álcool estão frequentemente e tão intimamente associados? Por que é quase impossível conhecer a música de um povo, cantar com os homens, sem beber? Seja na Bélgica, na Sicília, no México... mas também onde as grandes religiões reveladas parecem proibir o álcool, como por exemplo entre a maioria dos povos muçulmanos da Turquia à China<sup>72</sup>. (Idem, 1992, p.2, tradução nossa)

---

<sup>72</sup> “Pourquoi musique et alcool sont-ils fréquemment et si intimement associés? Pourquoi est-il presque impossible de connaître la musique d'un peuple, de chanter avec des hommes, sans boire ? Que ce soit en Belgique, en Sicile, au Mexique... mais aussi, là où les grandes religions révélées semblent interdire l'alcool, comme par exemple chez la plupart des peuples musulmans depuis la Turquie jusqu'à la Chine”.



Da experiência de campo depreende-se que as comidas mas principalmente o consumo de álcool têm uma forte influência na experiência em relação ao trabalho e a formação acústica do samba na comunidade Bigode, estruturando-a, em alguma medida, definindo parte da vivência e da interação social. Ainda em diálogo com Beaudet, no estudo de povos ameríndios no nordeste da Amazônia, e mesmo que o lugar da produção e distribuição do álcool seja bastante diferente, trago uma conclusão que sintetiza também as experiências aqui descritas: lá e cá, tanto a experiência acústica quanto o consumo de álcool seriam agentes de transformações:

[...] transformação no comportamento, na relação ou no status; transformação sensível, emocional, cognitiva da pessoa; transformação da pessoa no seu grupo, e transformação do grupo associada ao orgulho e prestígio de quem oferece a cerveja, de quem oferece a música<sup>73</sup>. (Ibidem, 1992, p.10, tradução nossa)

#### 4.4 Interação social

*Quando fala “samba” você já sabe que é bom. (Bruno em entrevista em janeiro de 2022)*

*Sentia falta de encontrar os caras, né? (Marco Gomes sobre o período de pandemia)*

*Eu acho maior legal as pessoas cantarem, dançarem juntas, aquilo ali é muito legal, aquilo ali te dá prazer. Outro ponto importante eu falo do Nada Mal, principalmente do Nada Mal, é um prazer estar junto, a gente se considera irmão, cara. Então assim, além do retorno financeiro que é um retorno importante, né? como eu te falei, complementa bem, é a questão de estar com eles, eu, Marco Aurélio, eu sinto falta de estar com eles. (Marco Gomes em entrevista em abril de 2022)*

*É um espaço de socialização entre os músicos entre si, entre os músicos e a plateia e a plateia entre si. Quando eu não estou tocando eu gosto de ir em um lugar que tem música ao vivo, você vai no samba é um espaço de socialização, você conhece gente nova, faz novos contatos, novos sambistas, né? Pro músico é um espaço de socialização, as pessoas vão começar a te seguir [no Instagram], vão começar a te acompanhar, às vezes até ligadas ao trabalho, questões de novas parcerias, né, que costumam surgir tocando num bar e o dono do outro bar tá ali e te leva pra tocar no bar dele, um cliente que te viu tocando no bar e te leva pra tocar na casa dele e te trata como alguém de casa, como um amigo, essa questão é uma linha complicada entre trabalho e a festa, né? A gente tem que saber até onde a gente vai ali. (Carlitos Brasil em entrevista em junho de 2022)*

---

<sup>73</sup> “[...]transformation d'un comportement, d'une relation ou d'un statut; transformation sensible, émotionnelle, cognitive de la personne; transformation de la personne dans son groupe, et transformation du groupe associée à la fierté et au prestige de celle qui offre la bière, de celui qui offre la musique”.

*Eu amo isso, eu amo isso que eu faço. Eu acho que tá dentro disso também. É um trabalho muito produtivo. [...] Se hoje eu pudesse escolher, e pudesse enxergar que dá pra mim, dá pra segurar essa onda só com samba, eu escolheria [trabalhar somente com samba]. É uma coisa que eu amo de fazer, quando eu começo a tocar, sai de mim, vem de dentro mesmo, junto com aquela galera que tá ali. (Anderson Nenem em entrevista em novembro de 2021)*

Turino ao tratar das características da performance apresentacional destaca também seu caráter social, principalmente no que diz respeito ao público:

Além da música, e às vezes até mais importante do que ela, há outros aspectos dos eventos musicais que aumentam o interesse e a emoção do público e se constituem enquanto motivos para se ir a apresentações ao vivo, em vez de simplesmente ficar em casa ouvindo gravações. Talvez o elemento mais comum a todos os gêneros musicais seja o aspecto social. As pessoas vão a shows e clubes porque gostam de estar com outras pessoas que pensam como elas, para verem e serem vistas, para socializarem e conhecerem novas pessoas<sup>74</sup>. (TURINO, 2008, p. 61, tradução nossa)

Tais considerações reverberam as falas dos meus interlocutores e a experiência de campo. Um conceito interessante que pode ser trazido à discussão é o de *efervescência coletiva* de Émile Durkheim, utilizado pelo autor no estudo dos rituais religiosos. Durkheim afirma que em determinados momentos uma comunidade ou sociedade pode se reunir para participar de uma mesma ação e expressar o mesmo pensamento, assim, um sentido de solidariedade grupal seria afirmado e intensificado (DURKHEIM, 2008). Segundo Turino o processo da performance pode criar e reiterar laços de identidade entre pessoas e grupos (2008, p. 62). Para o musicólogo estadunidense Bau Graves:

O processo de performance pode levar o indivíduo a um estado alterado de consciência e efetuar uma transformação temporária ou permanente no ‘ser’ dessa pessoa. A maioria dos eventos fica aquém desse nível de intensidade, mas as energias geradas por meio das apresentações, as pequenas epifanias experimentadas tanto pelos artistas quanto pelo público, certamente levam nessa direção<sup>75</sup>. (2005, p.66, tradução nossa)

---

<sup>74</sup> “In addition to, and sometimes even more important than, the music, there are other aspects of musical events that add to audience interest and excitement and constitute reasons for going to live presentational performances as opposed to simply staying home and listening to recordings. Perhaps the most common element for all musical genres is the social aspect. People go out to concerts and clubs because they like to be with other like-minded people, to see and be seen, to socialize, and to meet new people.”

<sup>75</sup> “The performance process can lead the individual into an altered consciousness and effect a temporary or permanent transformation in that person’s being. Most events fall short of this level of intensity, but the energies

Ao tratar do assunto, Bau cita ainda o pesquisador Dean MacCannell e sua descrição sobre rituais:

Os rituais “levam os indivíduos para além de si mesmos e das restrições da experiência cotidiana. A participação em uma produção cultural, mesmo no nível de ser influenciado por ela [como membro da plateia], pode levar o indivíduo às fronteiras de seu ‘ser’, onde suas emoções podem entrar em comunhão com as emoções de outros sob mesma a influência”<sup>76</sup>. (MACCANNEL, apud GRAVES, 2005, p. 66, tradução nossa)

Na pesquisa de campo fica nítida a interação social do público entre si, ao compartilhar “tira-gostos”, bebidas, no contato via mídias sociais (*Instagram, WhatsApp*) ou chegando a momentos de “pequenas epifanias” ou “êxtase”, conforme pontua Bruno, durante os shows, onde sambas são cantados e dançados de forma coletiva. O contexto do samba observado soma o consumo de bebida alcoólica – e seu possível reflexo na alteração de um estado anterior de consciência – ; o trabalho acústico e sua formação acústica consequente; uma comunidade que compartilha valores anteriores ao evento em si, reiterados por laços de parentesco e reconhecimento; criando um ambiente de *efervescência coletiva*. Esse ambiente, conforme buscamos descrever anteriormente, é compartilhado com os “músicos”, os performers, na medida em que, em diversos momentos, há uma separação porosa entre músicos e plateia, resultante da sobreposição entre performance apresentacional e performance participativa.

Algumas questões surgem a partir da ideia de “sobreposição”. Schechner (1990), Graves (2005) e Turino (2008) destacam que a compreensão de algumas formas apresentacionais passa pelo entendimento de uma possível mudança de uma forma de performance, participativa, para outra, apresentacional. Poderíamos então nos questionar, sobre a origem do Samba, em sua historiografia mais geral: houve uma mudança, ao longo do tempo, na forma da performance? Que mudanças na percepção da formação acústica ocorreram dessa mudança? Há de fato uma mudança entre polos ou igualmente uma sobreposição de paradigmas no entendimento do trabalho acústico em si, quando analisado a partir de sua representação social, na afirmação de

---

generated through performances, the little epiphanies experienced by both performers and audience, surely lead in this direction.”

<sup>76</sup> “Cultural rituals “carry individuals beyond themselves and the restrictions of everyday experience. Participation in a cultural production, even at the level of being influenced by it [as an audience member], can carry the individual to the frontiers of his being where his emotions may enter into communion with the emotions of others ‘under the influence.’”.

valores e identidades, ou a partir de seu produto, pela ótica do consumo? Procuramos, durante o capítulo, destacar como as características e especificidades de cada tipo de performance influenciam na experiência dos indivíduos envolvidos direta ou indiretamente em um samba. A seguir buscamos o entendimento de como as características do polo apresentacional passam a constituir o contexto do samba, em um contexto mais amplo, o que poderá nos ajudar a compreender a construção de significados a ele atribuído no contexto estudado.

### ***As rodas e a afirmação de uma tradição reinventada***

Seria possível pensar em criações e percepções de novas formas de expressão, ao longo do tempo, entre performances com mais ou menos características participativas ou apresentacionais? Para tentar responder a essa pergunta caberia acrescentar o entendimento do “como” ocorreram essas possíveis negociações entre esses polos performáticos e uma percepção de que elas não ocorreram sem disputas<sup>77</sup>. Nesse caso é preciso entender a ideia do samba como produto, conforme ele é percebido pela sociedade de maneira geral, na literatura acadêmica, e como isso influencia no campo estudado.

Conforme nos pontua Moura (2004) e diversos outros trabalhos, “no princípio era a roda”<sup>78</sup>. O berço do samba carioca que se reverbera em vários aspectos na Comunidade Bigode, esteve nas casas da “tias baianas”, onde ocorriam as chamadas rodas de samba:

Espécie de reunião em que se canta e toca samba. O fenômeno verifica-se desde antes de seu desenvolvimento como gênero e da organização das agremiações do tipo escola de samba. De início, ocorria, informalmente, em determinados locais, inclusive em quintais de residências, como a da legendária Tia Ciata, na Pequena África carioca. Com o tempo as reuniões foram tomando o caráter de rituais periódicos, “obedecendo a uma estrutura padrão, com regras e modelos sempre muito claros para seus participantes” (Moura, 2003, p.23), tanto músicos e cantores como espectadores eventuais. Entretanto, apesar das regras, a roda de samba é, antes de tudo, lugar e oportunidade de diversão e entretenimento onde o sambista se sente realmente em casa. (LOPES & SIMAS, 2015, p. 243)

Como podemos depreender da literatura (DAMATTA, 1981; SANDRONI, 2001; VIANNA, 1995; MOURA, 1983; SPIRITO SANTO, 2016; SODRÉ, 1998; LOPES, 1981;

<sup>77</sup> Não queremos aqui sugerir uma ideia de evolução ou transformação de um polo ao outro. Ao contrário, são forças que, como dissemos, podem, se sobrepor ou se tensionar.

<sup>78</sup> Moura (2004) busca demonstrar em seu trabalho que o formato de reunião de pessoas em uma “roda” é anterior ao samba, tendo influenciado diretamente em sua formação. Aqui, pretendo apenas destacar que as primeiras manifestações em que se tem registro do que ficou conhecido como Samba ocorreram no que chamamos “roda de samba”.

FRANCESCHI, 2010; CANDEIA FILHO, 1978), pra ficar em apenas alguns nomes, uma das conformações do samba carioca no tempo, mais precisamente nas décadas iniciais do séc. XX, foi então a roda de samba com características participativas em maior evidência. Não se configurava, a rigor, uma divisão entre plateia e performers, sendo que a participação era de diversas naturezas, seja cantando, tocando, versando ou dançando.

Sem nos alongarmos numa análise da complexa historiografia do samba, que pode ser melhor apreendida no estudo dos autores citados no parágrafo anterior, podemos dizer que o samba passou por diversas transformações, já destacadas no início desta dissertação, que tratam em alguns momentos de uma espetacularização e uma “expansão comercial” que criaram novas formas para sua expressão. Aqui, nos interessa pontuar que a tradição das rodas passa por um processo de “reinvenção” na década de 1970:

A partir do início da década de 1970, no mesmo contexto de expansão comercial das escolas de samba, e certamente como consequência dela, alguns compositores das escolas, cujo âmbito de atuação era restrito, começaram a ser chamados para cantar em clubes esportivos e recreativos, teatros de arena, churrascarias e boates, que anunciavam a apresentação de “autênticas” rodas de samba. [...] Essa forma, exemplarmente praticada na sede do Cacique de Ramos, foi, na década de 1970, a plataforma de lançamento do movimento do pagode. (LOPES & SIMAS, 2015 p. 243)

Em diálogo com o conceito de *tradição inventada*<sup>79</sup> (HOBBSAWM, 1984), Pereira (2003), conforme já mencionado anteriormente, traduz esse movimento do samba no termo *tradição reinventada*, em seu estudo sobre o Cacique de Ramos<sup>80</sup>. Segundo ele, comparado às rodas de samba das décadas de 1930 e 1940, o samba<sup>81</sup> do Cacique de Ramos tem diversas mudanças estéticas, como o uso de novos instrumentos como tantã, banjo e repique de mão, além de mudanças melódicas, com acréscimo de algumas dissonâncias (Idem, 2003, p.99). Sem nos

---

<sup>79</sup> O autor conceitua tradição inventada na obra *A Invenção das Tradições* e já na introdução traz: “por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade, em relação ao passado (HOBBSAWN, 1984, p.9).

<sup>80</sup> Nesse ponto cabe reavivar que os Grupos de samba e compositores surgidos no Cacique de Ramos (Zeca Pagodinho, Almir Guineto, Arlindo Cruz, Jorge Aragão, Grupo Fundo de Quintal), constituem boa parte das referências estéticas e compõem boa parte do repertório executado pelos Grupos da Comunidade Bigode.

<sup>81</sup> Pereira (2003) denomina esses encontros de “*pagode*”, em referência à ascensão mercadológica da formação acústica praticada no Cacique de Ramos na década de 1970, chamada assim pela indústria fonográfica da época. Na presente pesquisa os interlocutores não manifestam uma divisão entre o samba e pagode nos termos apontados por Pereira (2003) e, de maneira geral, se referem à formação acústica produzida pelos cantores, instrumentistas e compositores do Cacique de Ramos enquanto “samba”. Dessa forma adotamos o termo samba para designar as rodas e encontros ocorridos no Cacique de Ramos.

atermos a essas variações, o que nos interessa aqui é a transformação que resultou no que Nei Lopes (2015, p.92) destacou como algo “meio familiar, meio comercial”. Retomando Pereira (2003), seria possível definir os encontros no Cacique de Ramos a partir da década de 1970 da seguinte maneira:

Ritual de encontro, momento de reforço de laços de identidade e de reciprocidade, encontro de iguais e, ao mesmo tempo, *locus* de trocas com outros grupos sociais, situação de encontro com o mercado, além de importante espaço de profissionalização [...] (Idem, p. 96)

O autor, seguindo o argumento de Nei Lopes, afirma que essa “adoção” de um caráter mercadológico segue na esteira da espetacularização das escolas de samba:

[...] especialmente durante os anos 1970, quando as escolas de samba cariocas tiveram um grande crescimento, arregimentando inclusive novos contingentes sociais que, antes, estavam, pelo menos na sua maioria, sentados na plateia – as “camadas médias brancas” – assim como “carnavalescos” cada vez mais comprometidos com a espetacularização crescente do desfile, a ênfase, no dia-a-dia das escolas de samba, teria sido então deslocada, segundo diferentes vozes, para o samba-enredo, deixando pouco espaço para o samba mais descomprometido e cotidiano, espaço este que o pagode [ver nota 67] teria vindo ocupar e ampliar. Abria-se, assim, uma nova frente para o samba, caracterizando um novo momento no seu processo de organização/reorganização. (Ibidem, p. 108)

E segue:

Muito mais do que apenas uma estratégia de marketing que tenha resultado de uma iniciativa isolada e maquiavélica das gravadoras, este verdadeiro movimento de pagodes, que podia ser observado em plena luz do dia, parece ser também, de alguma forma, o feliz resultado de uma paciente e bem montada “articulação” de sambistas ou de amantes do samba (estrategicamente situados dentro e fora das gravadoras ou mesmo na imprensa) com o objetivo de dar ao samba um lugar de maior destaque no quadro da MPB e, evidentemente, no mercado fonográfico – ao qual ofereciam, sem dúvida alguma, uma boa mercadoria e no qual contavam com o apoio e a ajuda de “quadros orgânicos”. (Ibidem, p.128)

Nesse cenário é que viu-se um sucesso midiático considerável dos artistas do Cacique de Ramos, como Jorge Aragão, Almir Guineto, Beto Sem Braço, Arlindo Cruz, Dicró, Mauro Diniz, Jovelina Pérola Negra, Zeca Pagodinho e Grupo Fundo de Quintal.

Pois bem, é possível se notar nos Grupos da Comunidade Bigode uma reverberação dessa *tradição reinventada*, que não só compõem fortemente o repertório dos shows mas sua estratégia de comunicação com o mercado, constituindo-se ao mesmo tempo enquanto “fundo de quintal” e “show”, enquanto “casa” e “rua”.

Em suma é possível se pensar que a ambiguidade entre os polos apresentados por Turino restaria colocada na medida em que a intenção da realização de um show passa também por “transportar” a experiência de uma roda de samba “intimista” para o ambiente público e laboral; do contexto de uma roda no terreiro ou quintal de *casa*, para uma roda reinventada em um bar ou casa de show na *rua*, muito bem traduzida na referência aos eventos de forma genérica como “samba”.

Mas o que afinal motivaria esse “transporte”? Aqui, alguns pontos precisam ser brevemente discutidos. Frisamos que o contexto laboral cotidiano das pessoas e grupos da Comunidade Bigode os impele a utilizar desses momentos de shows e apresentações como um local de sociabilização. Conforme destacado em vários momentos deste texto, esses espaços são utilizados para o fortalecimento dos laços parentais, de amizade e de identidade. São momentos de reafirmação de uma *cultura do samba*. Marcos Maia, escritor e pesquisador do samba de Belo Horizonte, em entrevista cedida em novembro de 2021<sup>82</sup>, para este autor, nos diz um pouco dessa afirmação cultural que passa também, segundo ele, por um retorno financeiro:

*Eu acho que... quando você vai discutir questão de cultura popular e principalmente do samba no Brasil, e patrimonialização do samba que o.... que é o caso do Coletivo [de Sambistas Mestre Conga] [...] não tem como não discutir é... l'argent, dinheiro, bufunfa, grana, que é o que mantém o sambista e a sambista no seu dia-a-dia, porque do ponto de vista econômico-social eles já tem uma vida precária em sua grande maioria. Então, se tem essa riqueza cultural porque não transformar essa riqueza em riqueza econômica pra eles também, entendeu? (Marcos Maia em entrevista em novembro de 2021).*

Não pretendemos aqui defender a possibilidade ou a existência de uma ascensão do sambista a partir do *trabalho* com samba, que conforme nos pontuam Lopes (1981), Candeia Filho(1978), Spirito Santo(2016) ou Rodrigues (1984) não aconteceu e não acontece na prática observada, buscamos sobretudo mostrar que o deslocamento de um roda de samba do quintal de *casa* para

---

<sup>82</sup> Durante a pesquisa me envolvi diretamente com alguns trabalhos do Coletivo Mestre Conga e realizei algumas entrevistas com algumas das pessoas envolvidas no projeto. Por razões diversas, optamos nesse texto por não abordar diretamente os trabalhos do Coletivo e as experiências etnográficas que surgiram desse envolvimento.

o bar na *rua* segue a ideia de que a manutenção e o desenvolvimento de uma manifestação cultural se dá sem prescindir de um retorno financeiro que auxilie a manter não só os espaços, mas os próprios participantes e musicistas em si.

#### **4.5 O contexto do samba de ofício e a aprendizagem**

Uma vez descrito um pouco dessa outra forma de trabalho acústico da Comunidade Bigode – o samba em sua condição de show – podemos retomar uma discussão sobre aprendizagem, iniciada no capítulo anterior, trazendo um último ponto sobre a prática: o samba enquanto um ofício.

Retornando de uma oficina de percussão do Bloco do Bigode, que ocorreu fora do espaço tradicionalmente utilizado, dei carona para um dos netos de Seu Marcelo, que apesar de ter somente 12 anos, compõe junto do primo de 18, do pai, de um tio, e um amigo o *Grupo Ensaios*, capitaneado, conforme já mencionado, pelo avô. No meio de uma conversa perguntei o que ele gostaria de fazer quando crescer, em outras palavras o que gostaria de ter como profissão na idade adulta. Ele me respondeu que gostaria de “mexer com música”. Insisti ainda no tema e perguntei com que tipo de música e sem titubear me respondeu: “samba!”. A conversa segue para outros assuntos: sobre o que gostaria de tocar no futuro (normalmente ele conduz o pandeiro e tantã no Grupo Ensaios), quais músicas ele gostava mais etc.. Havíamos acabado de sair de uma oficina de percussão, o que decerto o influenciou naquela resposta, mas o que importa aqui é entender como alguém tão jovem expressava aquele desejo de ter o samba enquanto *trabalho*, ou *profissão*, quando adulto com tanta naturalidade, algo que reverberava outras percepções que eu tinha em relação a outras crianças daquele convívio.

Pois bem, outro aspecto característico do samba na Comunidade Bigode é a presença de crianças e jovens no palco. Normalmente são pertencentes à Comunidade, dentre parentes de Seu Marcelo e filhos, participantes das oficinas do Bloco, filhos de frequentadores do bar de Seu Marcelo ou dos eventos promovidos pelos grupos de samba da Comunidade de maneira geral. É corriqueiro que as crianças toquem algum instrumento durante os shows em substituição a algum dos adultos e no caso do Grupo Ensaios, conforme já dito, uma criança e um jovem compõem o grupo.

Esse processo de “substituição” acontece de duas formas: uma primeira mais “natural”, as crianças pedem pra tocar ou apenas se deslocam para perto do instrumento que querem tocar, mesmo durante a execução, e os adultos permitem que elas toquem entregando a baqueta ou o



próprio instrumento em si; e uma segunda, a partir do incentivo dos adultos que pedem às crianças para que os substituam ou mesmo entregam um instrumento novo, que não estava sendo usado até aquele momento, nas mãos dos jovens.

De certa forma o incentivo à participação é feito de maneira geral, para crianças, jovens e adultos que estão aprendendo um instrumento ou que já têm algum domínio, mas no caso das crianças existe um fator determinante que se insere no entendimento de tocar samba como um ofício a ser aprendido.

*Eu tive essa oportunidade, não quando criança, mas eu tive essa oportunidade. Tanto no meu pai, da mesma forma que ele faz hoje com os meninos [Grupo Ensaio], no Opção [também]. E até hoje, eu não parei pra estudar, foi mais de ouvido, então assim, pra mim as portas sempre foram abertas então eu acho que o que a gente tá passando pros meninos é isso. A menina quer cantar? Então deixa ela pegar o microfone e cantar um tiquinho [um pouco], entendeu? Eu acho que isso influencia a criança a ir nesse caminho. [...] Eu acho que é passar, poder dar o que eu tive, não quando criança [Solange começou a tocar no início da juventude], mas eu acho importante elas terem esse espaço ali, pra não deixar a coisa acabar, né? Não deixar o samba acabar. É escola, né? Tem que ser, o negócio vem dessa escola, então tem que deixar. (Solange Caetano em entrevista em setembro de 2022)*

*Essa situação, da roda de samba... Roda de samba, eu não sei se você teve essa oportunidade, é igual quando a gente é criança e vai na casa da vó: a gente só quer ficar na cozinha. A vó tá sempre por ali cozinhando, fazendo alguma coisa gostosa, cheirosa. Você brinca com seus primos, seu irmãos, mas você quer tá ali. A roda de samba tem esse poder ela atrai as crianças. Se a criança tem um ouvido musical, graças a Deus essas crianças que a gente está envolvido ali [na Comunidade Bigode] todas tem. Tem a questão de terem crescido, nascido em um ambiente musical. O P. e K. nasceram no bar do Seu Marcelo, o bar do Seu Marcelo tem a idade do P., a E. [mãe de P.] começou a ter o P. lá [no bar do Seu Marcelo] e eu corri com ela pro Odilon Behrens [Hospital]. Então pode se dizer que ele nasceu lá. [...] A participação das crianças é fundamental, tem coisas na música, não só na música, mas na vida, por mais que a gente estude a teoria, por mais que a gente pratique individualmente, tem aquele momento ali que você tá na roda, que o cara fez uma firula no repique de mão que ele nunca conseguiu te explicar e ele nunca vai conseguir te explicar, se você pedir pra ele fazer de novo ele não vai conseguir te mostrar. Mas você observando ele fazendo, você vai pegar ali a manha. Talvez não igual, você vai aproximar daquilo, evoluir, caminhar um pouco mais. Isso é como se fosse a história do samba contada oralmente, a oralidade do samba, passando de geração em geração. Não é sendo “contada” [como em um discurso a ser ouvido] a história, você tem que participar ali. Como se diz “você tem que beber na fonte”. [...] É coisas que a gente não consegue explicar como funciona. [...] Inclusive um dos principais objetivos de quando eu, Solange e Carlitos criamos o bloco [Bloco do Bigode] era dar uma ocupação sadia para essas crianças. [...] Eles se tornarem profissionais é algo que depende deles. Mas agora, eles se tornarem músicos, nós iríamos fazer a nossa parte enquanto isso. Eu acredito que dali vão*

*sair vários músicos profissionais, muitos deles já têm condição de conduzir uma roda.*  
(Geovane)

O processo de aprendizagem trazido nas falas de meus interlocutores e nas observações de campo é semelhante ao observado no Bloco para pessoas da Comunidade, passa pela observação e repetição com um acompanhamento próximo dos adultos veteranos, envolvidos em um ambiente acústico de escuta habitual e constante de samba, mas, mais do que isso, implica uma questão de valores e desejos.

Desenvolvendo um pouco mais a ideia de aprendizagem situada, apresentada anteriormente, chegamos à noção de *participação periférica legitimada em comunidades de prática* (LAVE, 1991):

A aprendizagem vista como atividade situada tem como característica definidora central um processo que chamamos de *participação periférica legitimada*. Com isso, queremos chamar a atenção para o fato de que os aprendizes inevitavelmente participam de *comunidades de prática* e que o domínio do conhecimento e da habilidade exige que os novatos se movam em direção à participação plena nas práticas socioculturais de uma comunidade. A “participação periférica legitimada” fornece uma maneira de falar sobre as relações entre recém-chegados/aprendizes e veteranos e sobre atividades, identidades, artefatos e comunidades de conhecimento e prática. Diz respeito ao processo pelo qual os novatos se tornam parte de uma comunidade de prática. As intenções de uma pessoa para aprender estão engajadas e o significado da aprendizagem é configurado através do processo de se tornar um participante pleno em uma prática sociocultural. Este processo social inclui, na verdade, a aprendizagem de habilidades conhecidas<sup>83</sup>. (Idem, p.29, tradução nossa)

Se encararmos o *samba* enquanto um ofício a ser aprendido temos uma manifestação do contato entre “novatos/aprendizes” e “veteranos/mestres”, conforme Solange afirma, “para não deixar o samba acabar”, em um contexto que contribui para a continuação/manutenção da cultura.

\*\*\*

---

<sup>83</sup> “Learning viewed as situated activity has as its central defining characteristic a process that we call legitimate peripheral participation. By this we mean to draw attention to the point that learners inevitably participate in communities of practitioners and that the mastery of knowledge and skill requires newcomers to move toward full participation in the sociocultural practices of a community. “Legitimate peripheral participation” provides a way to speak about the relations between newcomers and old-timers, and about activities, identities, artifacts, and communities of knowledge and practice. It concerns the process by which newcomers become part of a community of practice. A person’s intentions to learn are engaged and the meaning of learning is configured through the process of becoming a full participant in a sociocultural practice. This social process includes, indeed it subsumes, the learning of knowledgeable skills”.

Aqui abro uma pequena digressão para tratar do termo participação periférica legitimada, buscando dirimir possíveis dúvidas, mas principalmente fixar um pouco mais a definição. Os autores chamam a atenção para a escolha da designação *participação periférica legitimada* e as questões que essa escolha pode trazer. Segundo a autora o caráter composto do termo e o fato de ser quase intuitivo se propor um contrário para cada uma das palavras que o compõem, pode levar a conclusões enganosas.

Parece muito natural decompô-lo em um conjunto de três pares contrastantes: legítimo versus ilegítimo, periférico versus central, participação versus não participação. Mas nós pretendemos que o conceito seja tomado como um todo. Cada um de seus aspectos é indispensável na definição dos demais e não pode ser considerado isoladamente. Seus constituintes contribuem com aspectos inseparáveis cujas combinações criam uma paisagem – formas, graus, texturas – de pertencimento à comunidade<sup>84</sup>. (Idem, p. 40, tradução nossa)

Assim, não se definiria, por exemplo, uma “participação periférica ilegítima”, pois a forma em que se constitui a legitimidade da participação é algo definidor dos modos de pertencimento, logo, não é apenas uma condição crucial para a aprendizagem, mas um elemento constitutivo de seu conteúdo. Também não há de se caracterizar uma “participação central” em oposição à “periférica”. A escolha do vocábulo “periférica” sugere a existência de formas múltiplas, variadas, engajadas (de diversas formas e intensidades) e inclusivas de se localizar nas práticas de uma comunidade. Participação periférica diz respeito a estar localizado em um campo maior, em uma “mundo social” (Ibidem, p. 41), portanto, mudar locais e perspectivas faz parte da trajetória dos atores, é algo criador de identidades, de formas de associação, de sentimento de pertencimento.

O conceito “participação periférica legitimada” parte então de uma noção complexa, que envolve relações de articulação entre saberes, comunidades, identidades e práticas, tomadas de forma imbricada. Dialoga portanto com o desenvolvimento e o engajamento em identidades por meio das habilidades conhecidas na prática, da reprodução delas e da transformação das

---

<sup>84</sup> “It seems all too natural to decompose it into a set of three contrasting pairs: legitimate versus illegitimate, peripheral versus central, participation versus nonparticipation. But we intend for the concept to be taken as a whole. Each of its aspects is indispensable in defining the others and cannot be considered in isolation. Its constituents contribute inseparable aspects whose combinations create a landscape – shapes, degrees, textures – of community membership”.

comunidades por seus múltiplos atores, sejam eles pessoas, grupos, contextos históricos e/ou sociais.

Feito esse pequeno “desvio” continuemos com a análise proposta.

\*\*\*

Seguindo com os conceitos de Lave (1991), encaramos então a aprendizagem dentro de seu contexto como uma *participação periférica legitimada*, como um aspecto integralmente inseparável de uma prática social e não meramente situada na prática:

A nosso ver, a aprendizagem não é meramente situada na prática – como se fosse algum processo reificável independente que por acaso está localizado em algum lugar; a aprendizagem é parte integrante da prática social generativa no mundo vivido. [...] A participação periférica legitimada é proposta como um descritor de engajamento na prática social que envolve a aprendizagem como um constituinte integral<sup>85</sup>. (Idem, p. 39, tradução nossa)

Pelo descrito anteriormente, tanto em relação ao Bloco do Bigode quanto em relação aos Grupos de samba, entendemos aqui a Comunidade Bigode como uma *comunidade de prática* (LAVE, 1991; WENGER, 1998). O contexto de uma comunidade de prática engloba o compartilhamento de valores, sentidos de mundo, noção de pertencimento, influenciado por uma conjuntura externa – política, socioeconômica e de valores para além da comunidade –, sendo constituído a partir da interação desses elementos com as pessoas e suas individualidades. Na conceituação de Lave (1991),

Uma comunidade de prática é um conjunto de relações entre pessoas, atividades e mundo, ao longo do tempo e em relação com outras comunidades de prática tangenciais e sobrepostas. Uma comunidade de prática é uma condição intrínseca para a existência do conhecimento, até porque fornece o suporte interpretativo necessário para dar sentido à sua herança. Assim, a participação na prática cultural na qual existe qualquer conhecimento é um princípio epistemológico da aprendizagem<sup>86</sup>. (Idem, p. 108, tradução nossa)

---

<sup>85</sup> “In our view, learning is not merely situated in practice – as if it were some independently reifiable process that just happened to be located somewhere; learning is an integral part of generative social practice in the lived-in world. [...] Legitimate peripheral participation is proposed as a descriptor of engagement in social practice that entails learning as an integral constituent”.

<sup>86</sup> “A community of practice is a set of relations among persons, activity, and world, over time and in relation with other tangential and overlapping communities of practice. A community of practice is an intrinsic condition for the existence of knowledge, not least because it provides the interpretive support necessary for making sense of its

O processo de entendimento da participação das crianças e jovens nos shows, de forma a protagonizar momentos naquele ofício, soma mais um aspecto que reitera uma série de valores, sejam eles relacionados à valorização dos laços familiares, do trabalho acústico desenvolvido, dos espaços de sociabilização e daquele *trabalho* enquanto uma fonte de renda. A participação no trabalho acústico é então um princípio epistemológico da aprendizagem. A criança na Comunidade Bigode está inserida em um contexto local que reafirma uma cultura entendida naquele cenário a partir do samba.

Nas linhas finais que se seguem buscamos trazer alguns últimos elementos que possam nos auxiliar a entender como essa (re)afirmação de uma “cultura do samba” pode criar uma noção de identidade. Sem nos aprofundarmos em uma análise mais detida sobre as identidades que permeiam esse trabalho buscamos apontar caminhos para estudos futuros a partir da busca por um entendimento do que seria “ser sambista” naquele conjunto de relações e espaços.

---

heritage. Thus, participation in the cultural practice in which any knowledge exists is an epistemological principle of learning”.

## 5. Últimos apontamentos: o ser sambista na Comunidade Bigode

O último espaço/contexto que busco descrever brevemente é o bar do Seu Marcelo. Seu ambiente permeia todo o restante do texto mas entendo que valem ainda mais algumas linhas a respeito. O bar funciona no Bairro Aparecida, região noroeste de Belo Horizonte, próximo à casa de Seu Marcelo, onde boa parte de seus filhos viveu. Fica em uma rua movimentada, paralela à avenida principal da região – Av. Américo Vespúcio –, em um estabelecimento relativamente pequeno.

Da entrada para o fundo: à direita há um balcão que divide a área comum do bar e a cozinha, onde há um fogão, uma pia, alguns armários, uma geladeira e um freezer para cerveja. Ainda podemos notar, além de duas fotos (ver figura 4), as imagens de Nossa Senhora Aparecida e São Judas Tadeu, ao lado de um pote de fumo e um relógio em formato de guitarra. Há um balcão com uma estufa, onde ficam à mostra torresmos e demais tira-gostos; à esquerda fica a área comum do bar, com algumas mesas e cadeiras de alumínio e na parede o quadro com diversos musicistas (ver figuras 5 e 6), nas mesas se observam forros com imagens de alguns atores famosos. Ao fundo há um banheiro e logo ao lado um espaço onde são guardados parte dos instrumentos do Bloco do Bigode. Na parede de frente para a porta de entrada há uma pintura, feita por um amigo de Seu Marcelo, em que são representados Seu Marcelo, sua esposa, Dona Maria e seus filhos, todos em trajes que remetem ao ideário popular de “sambistas” (FERREIRA, 2004), com chapéus, saias rodadas, calças brancas e camisas listradas, cantando e tocando numa cena que remete a uma roda de samba. Ao pé da pintura se lê “família de samba”.

*Figura 51 – Pintura no fundo do bar de Seu Marcelo representando ele e a família.*



*Fonte: Acervo do autor*

O ambiente é frequentado durante toda a semana por vizinhos e amigos. Seu Marcelo vende coisas básicas de uma mercearia, como pilhas ou salgadinhos, mas o que caracteriza o estabelecimento é a venda de bebidas e tira-gostos. Frequentei o bar basicamente em dois momentos distintos, nos fins de tarde e noite, durante a semana e aos finais de semana.

Durante a semana o espaço recebe clientes em busca de alguma bebida, principalmente ao final do expediente comercial, entre 17h e 20h, que buscam ali mais do que um copo de cerveja ou um trago de cachaça, mas um momento onde compartilhar as experiências de vida, as angústias e as alegrias do cotidiano. O espaço nesses casos se traduz enquanto um refúgio, um lugar de cultivo de amizades, ao mesmo tempo que fornece uma fonte de sustento para Seu Marcelo.

Contudo esse não é o ambiente que se insere na dinâmica da Comunidade Bigode de maneira geral. Em alguns momentos, mas principalmente aos finais de semana, o ambiente se transforma em um espaço interligado aos grupos de samba e ao próprio Bloco do Bigode.

O surgimento e a manutenção dos grupos de samba e do bloco aqui descritos passa pelo ambiente do bar. Ao sair para um show fora de Belo Horizonte, ainda que possa não ser o local geograficamente mais estratégico, é o bar de Seu Marcelo que funciona enquanto ponto de

encontro. Reuniões sobre shows, sobre organização de eventos dos Grupos, decisões sobre as ações do Bloco do Bigode, são todos eventos que se utilizam preferencialmente de encontros no bar. A própria origem do Bloco do Bigode se dá na convivência do local<sup>87</sup>. O cortejo de carnaval do Bloco, vale lembrar, ocorre em frente ao espaço.

*O bar é tão referência como ponto de encontro que até mesmo quando ele tá fechado, a gente se encontra lá na porta do bar. Combina “vamo encontrar lá na porta”. É a referência nossa, de todo mundo, “vamo encontrar lá no bar!”. Enquanto bar, cara, é um ponto de partida para o início de muita coisa. O Bloco [do Bigode] surgiu de conversas lá, o nome do bloco, todas as reuniões, a maioria, acontecem lá, a Mil Volts [banda] ensaia lá no bar. [...] Ali, sem dúvida nenhuma Gabriel, é uma referência, uma referência musical. Pode se dizer pra comunidade, no entorno, pra gente que frequenta e acho que pode-se dizer que para uma geração, que a geração do irmão mais novo da Solange pra cima, Pedro, Kevin [sobrinhos]... é uma referência e um ponto de partida musical. (Geovane em entrevista em novembro de 2021).*

Aos finais de semana também é quando ocorrem as rodas de samba, onde Seu Marcelo e o Grupo Ensaio tocam durante algumas horas e é onde há a maior permeabilidade entre público e performers, onde é observada uma “troca” de papéis constante e onde o papel de ofício do samba se mostra mais presente. As rodas ocorrem normalmente no período da tarde, fechando parte do acostamento da rua, em dias de sol, e dentro do bar, em dias de chuva. A dinâmica das apresentações segue as dinâmicas dos Grupos já descritas, mas com um público menor e ainda mais familiar, com a presença quase que exclusiva de familiares, amigos e vizinhos.

Por fim, é importante notar que é o espaço de “almoço de domingo” da família de Seu Marcelo, em que o momento da refeição está associado a um momento de lazer, onde os filhos e netos se reúnem, após o ensaio do Bloco e antes dos shows de domingo à tarde e que ocorre em meio à convivência com amigos, vizinhos, sambistas parceiros e demais frequentadores.

O bar de Seu Marcelo reúne em si diversos aspectos que reafirmam símbolos ligados a gostos, orientações, valores, hábitos de consumo ou modos de vida que caracterizam a Comunidade Bigode, fundados no desenvolvimento de diversas ações e práticas que permeiam o trabalho acústico. Funciona enquanto um espaço de saída, para fora, de *rua* – revelando musicistas, instrumentistas, trabalhando o samba enquanto ofício, formando grupos de samba, blocos de rua, proporcionando parcerias, possibilitando a organização de eventos e atuando como um dos

---

<sup>87</sup> Ver página 44.



geradores de energia de pertencimento para a Comunidade –, e enquanto local de chegada, de reconhecimento, de *casa* – como local de reunião, de celebração, de “resenha”, reunindo atores que compartilham identidades individuais e coletivas, local onde se fortalece a energia vital da prática do samba. Retomando as reflexões desenvolvidas no capítulo 2, o bar se constitui enquanto um “pedaço” (MAGNANI, 1998), em torno do qual se estruturam as redes de relações que constituem a Comunidade Bigode, que dizem de uma cultura em torno do samba e que expressam o que seria “ser sambista” para aquela comunidade.

Mas afinal o que é “ser sambista” na Comunidade Bigode?

### *À guisa de conclusão: o “ser sambista” na comunidade Bigode*

Sambista é antes de tudo um termo êmico, muito utilizado no campo. É um termo de identificação entre algumas pessoas da Comunidade Bigode e outras comunidades e sujeitos que tocam, cantam e participam de grupos de samba, que compõem sambas, que dançam samba, que participam de escolas de samba em sua organização, como mestres de bateria, como carnavalescos, como apreciadores contumazes, como juízes, além de uma infinidade de outras atribuições e práticas. O termo surge também em várias publicações nas “mídias sociais” e principalmente na interação com sujeitos que não compartilham de práticas ligadas à formação acústica que aqui designamos como samba.

Nesse sentido parecia simples definir o que seria ser sambista, algo que se pautaria principalmente na diferença, no contato com o “externo”. Contudo, em entrevista dada ao projeto Memórias do Samba de BH, projeto do *Coletivo de Sambistas Mestre Conga*, Seu Ronaldo Coisa Nossa, faz a seguinte afirmação:

*O meu negócio na realidade... eu gosto de samba rock, eu gosto de rock, cê tá entendendo? Bolero, samba-canção, jazz... cê tá entendendo? Gosto [também] dum samba, se o que eu faço vocês falam que é samba então nós vamos levando como samba. Entendeu? (Entrevista para o projeto Memórias do Samba de BH em 03 de junho de 2021)*

Retomando, o *Coletivo Mestre Conga* trabalha, dentre várias outras frentes, com a ideia de patrimonialização do Samba de Belo Horizonte e reforça a necessidade do reconhecimento do que seria entendido como Samba ou como uma cultura do Samba na cidade. O projeto *Memórias do Samba de BH* se pauta em entrevistas com pessoas, os “sambistas” da cidade de

Belo Horizonte, os agentes dessa cultura do samba. Assim, me causou um estranhamento, alguém como Seu Ronaldo, que para o senso comum seria facilmente reconhecido como sambista, alguém com diversos sambas compostos e gravados, com uma história de vida diretamente atrelada a grupos de samba, a escolas de samba, a blocos de carnaval, muitas vezes referenciado como um dos pilares do samba de BH, como nos afirma o próprio Seu Marcelo, expressar, ainda que de maneira indireta, que “o que ele faz” pode não ser samba.

Possivelmente, no contexto da entrevista, Seu Ronaldo objetivava apenas mostrar seu conhecido ecleticismo, principalmente no que diz respeito às suas composições que transitam por outros gêneros que não somente o samba. Todavia a resposta me causou tal estranhamento que resolvi dirigir uma pergunta direta aos meus interlocutores mais próximos, que também seriam tomados pelo senso comum como sambistas: “você se considera sambista?”. Depois de algumas respostas negativas e outras, em parte, inconclusivas, eu sempre perguntava “qual seria então um exemplo de sambista, qual pessoa que seria um sambista de fato?” e um dos nomes mais citados foi o de Ronaldo Coisa Nossa.

**Gabriel:** *Você se considera um(a) sambista?*

**Marco Gomes:** *Não.*

**Gabriel:** *O quê que é ser sambista pra você?*

**Marco Gomes:** *Assim, acho que para mim ser sambista eu teria que ter mais bagagem de samba. Eu me considero um admirador da música brasileira, no qual o samba está muito presente. Mas eu tenho que ser sincero com você, porque eu não tenho a pretensão de falar “eu sou um sambista”. Um sambista é natural, já tem naturalmente o dom da composição, eu não tenho esse dom, infelizmente, é uma coisa que me entristece muito, gostaria de ter, já até perguntei pra Deus “por que que você não me deu esse dom?”. Mas eu reconheço que posso me aproximar de ser um sambista ao admirar o samba e ao tentar cantar com todas as minhas forças. O Bruno costuma falar assim: “o dono da voz”, eu fico muito feliz de ouvir ele falar isso, porque se ele fala isso é porque eu toquei os ouvidos, o coração dele de alguma forma. E eu acredito que eu tenho tocando o coração dele e de outras pessoas por cantar de dentro pra fora, o negócio vem de dentro da alma. Assim, então eu acho que o sambista é alma. Eu não posso me considerar sambista porque eu não sou completo. Um sambista nato ele tem berço de samba, tem naturalmente o dom da composição, pulsa nas veias. Hoje pulsa nas minhas veias o samba, mas eu não sou completo, mas eu me aproximo de ser um sambista por que canto com a alma.*

**Gabriel:** *Quem você acha que é um sambista nato?*

**Marco Gomes:** *Carlitos Brasil é um sambista. Um cara que se emociona com o samba, que tem prazer em tocar samba, [...] faz questão de trabalhar com isso, eu vejo que ele tem outras oportunidades mas ele faz questão de trabalhar com isso, por amar aquilo mais do que tudo e em conversas assim ele mesmo falou “eu gosto muito de MPB, mas o samba pra mim é tudo”. Identificação com as raízes do samba, do povo negro, [...] o samba é bonito demais, é negro demais. Ele tem identificação com esse lado social do samba, eu também tenho essa identificação. Então o Carlitos é um sambista. O Ronaldo Coisa Nossa é um sambista nato. O Ronaldo Coisa Nossa é uma referência, ele tem assim uma*

*musicalidade, as letras, o cotidiano simples, o cotidiano social, muito forte, né?* (Marco Gomes em entrevista em março de 2022)

**Bruno:** *Essa aí foi pesada, hein? Não que eu não seja, mas eu acho que falta muito (risos). Eu tenho que o sambista, pra mim é Seu Ronaldo, Seu Marcelo.*

**Gabriel:** *Porque que você considera eles sambistas?*

**Bruno:** *Por que eles viveram o samba no palco e fora dele. Politicamente eles viveram a história do samba, politicamente eles sabem o quê que é viver, igual eles falavam que eles tocavam, saíam e ali toda a boemia encontrava. Sabia que não era todo mundo que podia fazer música boa. No samba antigamente não tinha esse tanto de gente assim. Ou você era bom ou você não era. Então assim, pra mim sambista é isso. Seu Marcelo veio da seresta e depois foi pro samba, o Seu Ronaldo muitas vezes levou dinheiro do samba pra cuidar da família. Os caras viveram muito da música e se pudessem viveriam só da música. Eu vivo da música, vai me fazer falta se não tiver, mas eu acho que pra eles se não tiver é uma coisa mais angustiante, mais... quando eu vou lá no Seu Marcelo [do bar] e não tem música você vê que ele tá mais triste, você vê que ele tá mais apagado. [...] Nesse olhar de viver o samba, de sustentar a família com o samba. [...] Eu acho que eu não vivo a história do samba como eles, as pessoas veem eles como referência. O pessoal chega: “Seu Ronaldo? Samba!” [...] “Seu Marcelo? Tem que tocar um sambinha pra nós”. [...] Pra falar assim, pra mim ser um sambista eu tô engatinhando ainda, tenho muito ainda que viver pra falar assim “eu sou sambista”. Seu Ronaldo, seu Marcelo, eu vejo eles assim, eu quero chegar lá, quero tá perto desse patamar deles. [...] Samba é história, samba é poesia, samba sempre quer te dizer alguma coisa, né? Fala de um lugar, de um instrumento, da história de uma pessoa, de uma festa que todo mundo gostou, falando de uma tradição de alguma coisa que ele viveu. [...] Não existe uma palavra pra representar samba, samba é aquilo, você chega destampa uma cerveja e “hoje nós vamos arrebentar!”. [...] Samba é tudo, samba é foda! (Bruno em entrevista em janeiro de 2022)*

**Geovane:** *Bom, se ser sambista é trabalhar com samba, viver de samba, compor samba, ouvir samba, eu sou sambista. Se todo esse contexto tiver envolvido e isso for ser sambista então eu sou sambista. Posso me considerar um sambista, ainda em processo de formação. [...] Eu acho que ser sambista é você curtir samba, estudar samba, mesmo não sendo... Eu considero também que tem a seguinte situação, eu conheço pessoas que entendem muito mais de samba do que eu, que trabalho com samba, entendeu? [...] Ser sambista é entender do samba, entender de samba. Não tão somente tocar ou cantar ou viver dele, porque a pessoa pode ser um músico com formação lá do rock, mas o cara é um puta músico, puta batera, se você jogar um samba nele, ele vai tocar. Mas ele não é sambista, ele é roqueiro. Ele vai se sair bem ali no nicho, vai fazer o papel dele, talvez até puxando pra vertente dele do rock, mas ele não é sambista, ele é roqueiro. [...] Pra mim ser sambista é entender de samba, gostar de samba, viver o samba. Você acorda de manhã ali e liga na Inconfidência [rádio de Belo Horizonte], tá tocando lá Toquinho [violinista]. [...] É gostar do samba, viver o samba, respirar o samba. É principalmente entender o samba, entender a mensagem que o samba tá passando. [...] Entender as mensagens, que algumas estão implícitas.*

**Gabriel:** *Qual seria um exemplo de sambista?*

**Geovane:** *Um exemplo de sambista? Eu sou fã de carteirinha do meu pai [Seu Ronaldo Coisa Nossa], é um exemplo de sambista sim. [...] (Geovane em entrevista em novembro de 2021)*

**Solange:** *(Fica pensativa) Não! Nossa essa pergunta, “você se considera sambista?”... Se você me perguntar se eu me considero cantora, se eu me considero regente, eu vou te falar que não, porque eu acho que eu tenho que estudar muito ainda [...] Eu acho que ser um sambista não é só tá ali cantando uma música, algumas músicas que você sabe a história, ou tá tocando a percussão. [...] Pra você ser sambista você tem que saber falar do samba, tem que saber contar a história direitinho e eu ainda não estudei isso.*

*Gabriel: Quem que você acha que é um sambista? Um exemplo?*

*Solange: Um exemplo? Bom, é porque cada um tem uma opinião, né? Hoje no nosso meio, eu não vi ela falando [sobre a história do samba] mas a Dóris? Ela conta a história do samba, né? Meu sogro [Seu Ronaldo Coisa Nossa]? (Solange em entrevista em setembro de 2022)*

**Carlitos Brasil:** *Sim, me considero sambista. Eu tenho uma origem musical muito diversa, né? Através dos meus pais, né? Meu pai, minha mãe ouviam Beatles, muita MPB, Maria Bethânia, Chico Buarque, Gonzaguinha, Gilberto Gil, mas também ouvia samba, ouvia Martinho da Vila, Beth Carvalho... então eu tenho essa visão muito diversa da música brasileira, dessa diversidade, né? Mas, teve um determinado momento que eu comecei a sair pra noite, pra curtir música ao vivo, passei por vários estilos, frequentei danceteria, frequentei forró, frequentei rock e realmente o samba foi a música que prevaleceu depois disso tudo. Ai começamos a tocar samba (risos). [...] Ser sambista, além de uma identidade musical, me remete muito à coisa do passado, um passado que eu não vivi, né? Apesar de eu ser boêmio, já fui mais, mas ainda sou boêmio (risos), é aquela coisa assim, do samba vai varar a madrugada, né? E no outro dia o pessoal vai estar ali sambando ainda, amanhecendo e o pessoal vai pra casa feliz! E ao mesmo tempo remete a coisas mais profundas assim, uma identidade étnico-racial, né? Nos remete a nossa africanidade, aos batuques, a essa origem muito forte da música brasileira. Acho que o samba é algo que resiste, né? Resistiu a todo esse tempo, resistiu à música americana, resistiu a essas músicas mais populares de apelo [midiático] mais forte. O samba resiste exatamente por causa dessa identidade, dessa origem africana dos tambores, é muito forte, né? (Carlitos Brasil em entrevista em junho de 2022)*

**Nenem:** *Nó aí é uma pergunta difícil! Essa é difícil. [...] Seu Ronaldo é [sambista].*

*Gabriel: Por quê que você acha que ele é sambista?*

*Nenem: Seu Ronaldo sempre foi daquilo, né, cara? Ele se criou naquilo, ele sempre foi aquela pessoa ali, sempre focou no samba. Ele sempre abraçou [o samba]. Pra ser sambista, Gabriel, não só antigamente como hoje também, acho que você tem que abraçar isso aí. Tem que abraçar definitivamente. Pessoa que mexe com samba e tem outro trabalho ali acho que é meio difícil, acho que tem que abraçar. Apesar que eu, particularmente, eu sou um amante do samba, eu amo o que eu faço dentro do samba. Mas eu não me considero um sambista não. [...] Nossa cara, pra ser sambista, tem uma música do Arlindo Cruz, com uma letra linda demais, “Seja sambista você também”. [...] Eu fico muito satisfeito quando eu termino uma apresentação do Nada Mal e alguém chega pra mim e fala “você toca muito bem”, mas falta muita coisa. Olha só, como é que eu vou chegar pra você e falar assim “eu sou sambista”? Falta muita coisa. Eu me reconheço, mas se eu falar isso aí eu tô sendo muito.... (risos) eu não tenho a palavra certa não! (Nenem em entrevista em novembro de 2021)*

Notamos que os diferentes entrevistados, todos com uma atuação intensa no meio do samba, inclusive além da performance, reconhecem em alguns personagens mas principalmente em Seu Ronaldo um exemplo de sambista. A autoidentificação como “sambista”, de forma substantiva, foi em quase todos os casos afastada, a ideia de ainda faltar muito o que se aprender ou viver tendo sido frequente. Apenas um dos entrevistados assumiu a posição plenamente, narrando uma identificação íntima, mas também social e histórica.

Mas afinal, o que significava ser sambista? Quais características um sambista carrega consigo? Pensando no que seriam as identidades compartilhadas pelos meus interlocutores proponho uma breve reflexão. A socióloga Katryn Woodward propõe uma análise das identidades a partir do estudo de *sistemas de representação* que incluiriam as *práticas de significação* e os *sistemas simbólicos*:

*A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? (WOODWARD, 2000, p. 17 e 18)*

Compreendo que a discussão sobre identidade tem várias matizes e que não se trata do objetivo desse estudo adentrar por todas elas, mas entendo também que a pesquisa de campo traz alguns elementos que nos ajudam a pensar o que constituiria os sistemas de representação na Comunidade Bigode. Nas entrevistas mobilizadas acima foi possível cotejar diversos dos traços da própria Comunidade relacionados aos laços de amizade, aos espaços, ao trabalho acústico, às histórias de vida e também do contexto externo. São aspectos relacionados às práticas, enquanto produtoras de significado e a elementos de identificação, com significados compartilhados, que estabelecem sistemas simbólicos.

Marco Gomes levanta questões ligadas à vivência, ou ao que ele chama de “bagagem”. O violonista e cantor chama a atenção para um “cotidiano simples”, um “cotidiano social” do “sambista”. Marco traz também a prática do canto, mas principalmente da composição enquanto algo que seria necessário e “natural” ao “sambista”.

Bruno atenta para a vida “dentro e fora do palco” do sambista, ressaltando uma ligação com trabalho mas também com o convívio em família. Assim como o companheiro de Grupo enfatiza a prática, “hoje nós vamos arrebentar”. Bruno traz ainda uma ideia que envolve um passado, uma “história do samba” da qual o “sambista” participa e haveria participado.

Geovane, filho de Seu Ronaldo, diz se considerar um sambista em formação. Nos diz um pouco das práticas que envolveriam o sambista, de compor, ouvir e tocar, mas que isoladamente não

seriam suficientes para que alguém pudesse ser considerado sambista. Solange reforça essa ideia de que a prática tomada pontualmente não legitimaria esse reconhecimento: não é “só tá ali cantando [...] ou tocando percussão”. Ela nos apresenta o entendimento de que o “ser sambista” está ligado também ao conhecer a história do samba. Carlitos, por outro lado se afirma sambista e destaca que o samba é algo constituinte de sua formação, que “prevalece” em meio a outras manifestações culturais e outras formações acústicas que vivenciou. Carlitos também aponta um passado do qual ele “não participou” mas que moldaria as vivências de um “sambista”.

Ao responder a pergunta, Nenem é efusivo, mas destaca inicialmente algo muito citado em todas as respostas, que seria o *trabalho* com samba, em outras palavras, ter nas atividades ligadas ao samba o seu sustento. As falas acima reiteram uma percepção de que os meus interlocutores mais próximos compartilham a ideia de que o “ser sambista” estaria ligado a uma “vida no palco”. Nenem chega a afirmar que quem “mexe com samba e tem outro trabalho ali acho que é meio difícil [ser considerado sambista]”. Já Bruno ressalta que o sambista deve “sustentar a família com samba” e que “Seu Ronaldo [exemplo de sambista para Bruno] muitas vezes levou dinheiro do samba pra cuidar da família”. Já Marcão diz que considera Carlitos um sambista pois “ele faz questão de *trabalhar* com aquilo”.

Outro aspecto que estaria presente nessa identidade do sambista seria a paixão pelo samba. As falas destacam o “canto que vem de dentro”, “da alma”, que “samba é tudo!”, que é preciso “curtir samba”, do prazer de uma vida “boêmia” proporcionada pela cultura do samba e de “amar o que faz dentro do samba”.

São todos aspectos que permeiam essa dissertação como um todo: os espaços de sociabilização, de fruição, da vivência e manutenção de uma cultura; a questão do *trabalho* e do sustento e; de um amor e dedicação a um trabalho acústico. Também são trazidas as ideias de um passado compartilhado, ainda que não vivenciado propriamente pelos meus interlocutores.

Nesse sentido são pontuadas em algumas das falas as “raízes negras” do samba, que seriam também mais um ponto de representação. “O samba é bonito demais, é negro demais” nos diz Marco. Nas falas de Carlitos isso se apresenta ainda mais fortemente, quando ele nos diz que essa identidade do sambista “remete a coisas mais profundas, [a] uma identidade étnico-racial [...] remete a nossa africanidade, aos batuques”. O percussionista nos afirma que o samba é algo que resiste a uma assimilação cultural e que essa resistência se daria justamente à “origem

africana dos tambores”. Destacamos no início desse texto o caráter diaspórico do samba. Entendemos que o samba teria surgido enquanto uma cultura da diáspora negra no Brasil e teria “nascido, crescido e se desenvolvido à parte” (SPIRITO SANTO, 2016, p. 38). Ainda que negociações simbólicas tenham sido feitas, a cultura do samba é uma cultura subalternizada. A sua suposta ascensão e afirmação enquanto expressão cultural inclui a “trajetória da enorme população negra por ele representada rumo à ocupação das frestas que lhe couberam no espaço urbano (...) [n]um doloroso processo de integração a uma sociedade escravista que se transformou rapidamente em racista” (Idem, 2016, p. 48). Citando ainda Spirito Santo:

O samba é negro africano – e não há mito ou ‘mistério’ escapista que possa negar isto – mas o é, muito mais porque os africanos que para cá vieram, foram mantidos apartados do resto da sociedade por muito tempo, por conta da escravidão e, posteriormente pelo racismo renitente que se mantém ativo ainda entre nós até hoje. Não houvesse a escravidão e o racismo, não haveria Samba. (Ibidem, p. 38)

Não queremos aqui adentrar em uma discussão sobre os diversos racismos que permeiam a história ou a prática do samba, mas apenas pontuar que tais aspectos são percebidos no campo de pesquisa e assim fazem parte das representações simbólicas de seus atores. Carlitos reivindica em sua fala a identidade negra do samba, mas mais do que isso nos diz desse entendimento do samba como “resistência”. É importante ressaltar ainda que essas “raízes” negras se evidenciam também em momentos “não ditos”. O espaço em que a pesquisa se desenvolve é permeado por diversas manifestações culturais afro-brasileiras (maracatu, guardas de reinado, candomblé, umbanda e capoeira) que, conforme buscamos destacar, permeiam o ambiente da prática e da socialização de seus atores. Tal fato cria a ideia de um substrato, de uma célula que atravessa as ações da Comunidade Bigode como um todo. Essa “resistência” a qual alude Carlitos, como algo que perdura, pode ser o que permitiu ao Seu Marcelo a se “iniciar” no samba já mais velho de maneira natural, como se o que ele necessitava para tocar samba já existisse dentro dele. O que importa aqui é destacar a percepção da existência de um elemento que parte da diáspora negra e é constitutivo das experiências aqui analisadas.

Ainda sobre as reflexões dos atores dessa pesquisa, é oportuno nos determos a dois trechos, um da fala de Geovane e outro da fala de Bruno, que dialogam em alguma medida com o conceito de *transitividade discursiva*, proposto por Muniz Sodré (1998). Para o autor, a experiência coletiva do samba se daria através de diversas dimensões, a saber, experiências que envolvem

a síncope como elemento rítmico e impulso provocador do movimento do corpo; a expressão das poesias como expressão de “opiniões, fantasias e frustrações” (Idem, p.59) permeadas por um contexto histórico-cultural e; a participação das pessoas, no envolvimento com a prática, como forma de reafirmação, onde se verifica “uma filosofia da prática cotidiana” (Ibidem, 45). Da confluência desses fatores é que surge a “transitividade discursiva”<sup>88</sup>, que corresponderia à “qualidade [que] decorre da reelaboração de situações concretamente vividas e do uso da linguagem como instrumento de conhecimento e de ação” (GARCIA, 2021, p.3). Retomando Sodré:

A transitividade se afirma na capacidade da canção negra de celebrar os sentimentos vividos, as convicções, as emoções, os sofrimentos reais de amplos setores do povo, sem qualquer distanciamento intelectualista. Nesse tipo de letra, não há categorização nem análise (SODRÉ, 1998, p. 45)

Bruno ressalta um caráter do discurso do samba que seria representativo de uma realidade, de “um lugar, de um instrumento, da história de uma pessoa, de uma festa que todo mundo foi e gostou, falando de uma tradição de alguma coisa que ele viveu”. Geovane, por sua vez, se refere a uma mensagem “nas entrelinhas” do samba, que estaria diretamente ligada ao “entendimento” do samba, a “viver o samba”, a “respirar samba”. Em suma, na percepção dos meus interlocutores existe no discurso do samba algo que não “fala sobre”, mas “fala a própria existência”:

O texto verbal da canção não se limita a falar sobre (discurso intransitivo) a existência social. Ao contrário, fala a existência, na medida em que a linguagem aparece como um meio de trabalho direto, de transformação imediata ou utópica (a utopia é também uma linguagem da transformação) do mundo – em seu plano de relações sociais. (Idem, p.44)

Por fim, salientamos a “busca por um ideal”, presente nas falas dos meus interlocutores. A condição de sambista é sempre colocada em relação a algo a ser alcançado – “me aproximo de ser um sambista”, “sou um sambista em construção”, “falta muito”, “eu quero chegar lá, quero tá perto desse patamar deles”, “falta estudo” ou ainda “eu não sou completo”. Notamos nessas expressões a existência de um sistema simbólico que dá significação à experiência.

---

<sup>88</sup> Uma análise interessante e mais detida sobre o assunto pode ser encontrada em Garcia (2021)



Entender-se ou não enquanto um sambista pode ter diversos significados individuais, o que, como buscamos demonstrar, pode estar ligado a uma representação que por sua vez está diretamente relacionada à prática e aos sistemas simbólicos que permeiam um contexto coletivo específico. Assim, para ser sambista não basta (ou não basta somente) ser negro, cantar samba, compor samba, tocar samba, participar de um grupo de samba, *trabalhar* (somente) com samba, estudar samba ou ter uma vida dedicada a uma cultura que se funda por meio do samba. É necessário, para além disso, se reconhecer em uma representação que está ligada a um cenário histórico, social, econômico e cultural. O ideal de “sambista” para os meus interlocutores parece passar por uma concepção em diversos pontos longe de uma concretude e mais próximo a algo de desejo, a ser perseguido. O “ser sambista” seria mais um ponto de identificação e engajamento dentro da Comunidade Bigode, diretamente relacionado às práticas desenvolvidas no grupo e aos valores ali compartilhados. De certa forma o contexto que envolve o trabalho acústico na Comunidade molda as identidades ali presentes ao dar sentido à experiência na medida em que possibilita um modo específico de subjetividade, determinado não só pela escolha mas pelas relações sociais e pelos sistemas de representações que delas se depreendem.

## Considerações finais

Essa dissertação apoiou seu processo de pesquisa e escrita na experiência etnográfica. Nas palavras de Mariza Peirano (2014, p. 381), partimos de uma “recusa a uma orientação definida previamente”. Buscamos desenvolvê-la longe de um espaço virtual e abstrato de modo que a bagagem teórica acadêmica se refez em constante confronto com os contornos da experiência de campo.

Dentro desse processo de atrito procuramos adensar os aportes teóricos gradualmente, na medida em que o texto foi sendo construído. Esforçamo-nos para manter o diálogo com diversas áreas do conhecimento induzidos pela experiência de campo e por entendermos que a Etnomusicologia é, como frisam Cooley e Barz (1997, p.3) “uma disciplina inerentemente interdisciplinar, aparentemente num estado perpétuo de experimentação, que ganha força de uma diversidade e pluralidade de abordagens”.

Confiamos aqui na potência das descrições, pois é a partir delas que se intensificaram as inquietações que figuram entre os temas analisados.

Vale frisar também que o produto final, o texto escrito em si, não está imune às subjetividades do autor. As formas de abordagem, a própria ordenação textual, as inflexões teóricas são escolhas, partindo de uma concepção estética da experiência de quem escreve mas balizadas pela conjuntura e pelo arcabouço teórico vislumbrado e disponível. O que almejamos foi um contato de peito aberto no conflito e na convivência com a alteridade, sem a pretensão de abarcar e muito menos de enxergar todos os atravessamentos que perpassaram o campo. Nos dizeres de Merleau-Ponty (1984, p. 199):

Claro que não é possível, nem necessário, que o mesmo homem conheça por experiência todas as verdades de que fala. Basta que tenha, algumas vezes e bem longamente, aprendido a deixar-se ensinar por uma outra cultura pois, doravante, possui um novo órgão de conhecimento, voltou a se apoderar da região selvagem de si mesmo, que não é investida por sua própria cultura e por onde se comunica com as outras.

Assim, buscamos realizar uma abordagem crítica dos elementos constituintes de uma comunidade. Tomamos aqui comunidade, conforme já dito, enquanto um artifício teórico e não como uma realidade empírica (GOLDWASSER, 1975, p. 9), mas que somente pôde ser pensada

e somente ganha significado após a experiência etnográfica. Visamos então compreender a rede de relações que estruturam um tecido social comunitário alinhavado pelo trabalho acústico.

No primeiro capítulo introduzimos algumas discussões sobre a historiografia que envolve a formação acústica denominada “samba”. Frisamos seu caráter diaspórico e interpretamos os diversos processos de espoliação sofridos pela cultura que a envolve, permeados por diversas relações de poder em que sobretudo o racismo é face estruturante. Visando nos aproximar do campo de pesquisa buscamos destacar a influência do movimento do Cacique de Ramos na manutenção das tradições das rodas de samba, prática social que a partir da década de 70 passa, dentre várias mudanças, a compreender um diálogo próprio com o mercado, como forma de afirmação e “reinvenção” da tradição. Passamos então a uma revisão da literatura e dos trabalhos acadêmicos e não acadêmicos ligados a manifestações culturais atinentes ao samba da capital mineira. Buscamos com isso balizar novas pesquisas, apontando os desenvolvimentos já feitos mas sobretudo assinalando a necessidade de uma pesquisa historiográfica mais detida sobre o samba de/em Belo Horizonte. Terminamos o percurso inicial da conjuntura da pesquisa localizando geográfica e culturalmente o campo. Também neste capítulo introduzimos o conceito de “trabalho acústico”, conceito que guia o desenvolvimento do texto e da pesquisa como um todo.

No capítulo seguinte passamos por uma apresentação dos interlocutores, dos grupos e espaços que fazem parte dessa etnografia. Delimitamos a “Comunidade Bigode”, teia de relações interpessoais, sociais, econômicas e culturais, pautadas no trabalho acústico. Buscamos mostrar um pouco das trajetórias envolvidas dando destaque aos vínculos com o samba.

No terceiro capítulo passamos à experiência etnográfica de fato, com uma descrição mais detida das práticas que abarcam o ambiente sonoro do bloco carnavalesco de rua Bloco do Bigode. Focamos na atuação dos diferentes atores nas oficinas e ensaios do bloco, caracterizando as relações que se estabelecem em torno da prática de se tocar instrumentos de percussão. Iniciamos então uma reflexão, retomada em capítulo posterior, sobre a condição fundamentalmente social da aprendizagem.

Seguindo para o capítulo quarto, realizamos a descrição da ação vivida junto dos grupos de samba da Comunidade Bigode em shows e apresentações presenciais com público. Com maior vivência etnográfica, o tema traz um detalhamento dos processos que atravessam o trabalho acústico observado. Iniciamos com uma caracterização dos grupos e em seguida tratamos dos

shows propriamente. Dentre os pontos abordados discutimos a performance e suas características apresentacionais e participativas tomadas de forma imbricada, o que em certo momento retoma a ideia de “reinvenção” de uma tradição. Outra ramificação do capítulo abordou o contexto laboral e os vários processos de precarização, frutos da flexibilização das relações trabalhistas e sua naturalização. O tema “trabalho” é bastante estudado na academia de maneira geral, contudo o “trabalho com música” tem especificidades que merecem ser reiteradas e compreendidas em sua diversidade. Acreditamos que essa temática por si só justificaria novas pesquisas, principalmente no que tange a formações acústicas de cunho popular.

Ainda tratando dos grupos de samba, passamos a uma discussão da sociabilização e da fruição ligadas à prática. Retomamos o debate sobre aprendizagem frisando seu caráter *situado* e apontando o samba enquanto um ofício a ser aprendido. Apresentamos o conceito de *comunidade de prática* e de *participação periférica legitimada*. Acreditamos que são conceitos potentes para estudar tecidos sociais envolvidos por práticas culturais e que merecem um desenvolvimento mais detido e dedicado em outros trabalhos. São formulações teóricas que obtêm seus significados, não em uma definição concisa de seus limites, mas em suas múltiplas interconexões teoricamente generativas com pessoas, atividades e saberes.

No último capítulo complementamos a descrição das ações sociais que envolvem o bar do Seu Marcelo, ponto de referência e de ligação entre os diversos grupos e pessoas da Comunidade Bigode. Concluímos o texto com uma breve discussão sobre as identidades dos atores dessa pesquisa a partir do entendimento do que seria “ser sambista”, entendimento esse que retoma diversos aspectos da cultura em análise. Muito mais do que fechar um perfil, a questão constitui um eixo de atravessamento de linhas importantes levantadas em diferentes momentos da experiência descrita. A identidade do “sambista”, assim, se mostrou algo muito mais difuso do que somente o envolvimento com a prática, compreendendo diversas das representações simbólicas perpassadas pelos valores e temporalidades compartilhadas.

Partindo do conceito de *trabalho acústico* entendemos por fim que o texto buscou “desvelar dialogicamente as múltiplas relações estabelecidas entre seres humanos ao fazer música, bem como as demais relações subjacentes a esse fazer e as noções de valor que o permeiam” (ARAÚJO, 2015, p.7).

## Referências

ALBUQUERQUE, Carolina Abreu. *“Ei, polícia, a praia é uma delícia”*: Rastros de sentidos nas conexões da Praia da Estação. 2013. Mestrado em Comunicação, UFMG.

ALCANTARA, Flávia. *Descobrimos Minas de “causos”*: Narrativas orais e culturas do escrito em Belo Horizonte (1930 a 1960). 2014. Doutorado em Educação, UFMG.

ALEXANDRE, Claudia Regina. *Exu e Ogum no terreiro de samba: um estudo sobre a religiosidade da escola de samba Vai-Vai*. 2017. 166 f. (Mestrado em Ciência da Religião). Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciência da Religião, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

ANUNCIACÃO, Luiz Almeida da. *Manual De Percussão. Melódica Percussiva*, 2008.

AREDES, Rubens de Oliveira. *Práticas musicais na favela do Morro das Pedras em Belo Horizonte: um estudo crítico sobre música e modo de vida*. 2017. Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais.

ARAÚJO, Daila Coutinho de. *As avenidas da metrópole, as ruas do lugar: produção social do espaço a partir das transformações da Lagoinha e da Avenida Presidente Antônio Carlos (Belo Horizonte, MG)*. 2016. Mestrado em Geografia, UFMG.

ARAÚJO, Samuel. *Acoustic labor in the timing of everyday life: a critical Contribution to the history of samba in Rio de Janeiro*. 1992. 337f . (Tese de doutorado) Urbana, Illinois: University of Illinois at Urbana- Champaign, 1992.

\_\_\_\_\_. Samba, coexistência e academia: Questões para uma pesquisa em andamento. In: *Anais do V Congresso latino-americano da Associação Internacional do Estudo da Música Popular*, 5, IASPM, 2004. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.puc.cl/historia/iaspmla.html>> . Acesso em: 26 fev. 2022.

\_\_\_\_\_. Brega, Samba, e Trabalho Acústico: Variações em torno de uma contribuição teórica à etnomusicologia. *OPUS*, [s.l.], v. 6, p. 34-43, maio 2015. ISSN15177017. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/69> . Acesso em: 06 jun. 2022.

\_\_\_\_\_. *Samba, sambistas e sociedade: um ensaio etnomusicológico*. Rio de Janeiro, RJ: Ed. UFRJ, 2021. 280 p.

ARRUDA, Gabriel. O “retorno” das apresentações musicais: relato de experiência de musicistas de Belo Horizonte no período de pandemia de Covid-19. In: *X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia - Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre 08 a 12 de nov. de 2021 (virtual), ENABET. Disponível em : <<https://www.event3.com.br/anais/xenabet/>> . Acesso em 10 de nov. de 2022.

\_\_\_\_\_. Sambistas em tempos de pandemia: uma análise das condições laborais.. In: *Anais da 9ª Conferencia Latinoamericana y Caribeña de Ciencias Sociales*, 9, CLACSO, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ciudad del México, México, 2022. Disponível em: < <https://conferenciadclacso.org/index.php> > . Acesso em: 26 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. The Accentuation of the Precariousness of Labor Relations in the Context of Samba in Belo Horizonte – MG. In: *Anais da 46<sup>th</sup> World Conference of International Council for Traditional Music, Institute of Ethnomusicology - Center for Studies in Music and Dance*, Lisboa, Portugal, ICTM. Disponível em <<https://www.ictm2022.org/programme/asbtracts>> . Acesso em 09 de set. 2022.

BEAUDET, Jean-Michel. *Musique et alcool en Amazonie du Nord Est*. Cahiers de sociologie économique et culturelle, Institut de Sociologie économique et Culturelle - Le Havre, 1992, pp.79-88.

BERNARDES, Brenda Melo. *Memória, cotidiano e as propostas institucionalizadas direcionadas ao bairro Lagoinha em Belo Horizonte/MG: Múltiplas visões de um mesmo lugar*. 2016. Mestrado em Arquitetura, UFMG.

BRAZ, Marcelo (Org.). *Samba, Cultura e Sociedade: sambistas e trabalhadores entre a questão social e a questão cultural no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

CALDEIRA, Jorge. *A voz: samba como padrão de música popular brasileira (1917 / 1939)*. Dissertação de Mestrado, FFLCH/USP, 1989.

CANDEIA FILHO, Antônio; ARAUJO, Isnard. *Escola de samba: a árvore que perdeu a raiz*. Rio de Janeiro: Lidador/Seec, 1978.

CAVALCANTE NETO, João de Lira. *Da roda ao auditório: uma transformação do samba pela Rádio Nacional*. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

COOLEY, Timothy J.; BARZ, Gregory F. “Casting shadows: Fieldwork is dead! Long live fieldwork! Introduction” In: *BARZ, Gregory F. & COOLEY, Timothy J. (eds.) Shadows in the Field – New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford, 1997.

COSTA, Rodrigo Heringer. *A música como arte de viver em Salvador*. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987, 178 p.

DIAS, Paola Lisboa Codo. *Sob a “lente do espaço vivido”: a apropriação das ruas pelos blocos de carnaval na Belo Horizonte contemporânea*. 2012. Mestrado em educação, UFMG.

DURKHEIM, Émile. *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. Tradução de Joaquim Pereira Neto. 3ed. São Paulo: Paulus, 2008. 536 p.

- FERREIRA, Felipe. *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FILHO, Hilário Figueiredo Pereira. *Glórias, conquistas, perdas e disputas: as muitas máscaras dos carnavais de rua em Belo Horizonte (1899 – 1936)*. 2006. Mestrado em História, UFMG.
- FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de sambar do Estácio: de 1928 a 1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.
- GALINSKY, Philip. *Co-option, cultural resistance, and Afro-Brazilian identity: A history of pagode samba movement in Rio de Janeiro*. *Latin American Music Review*. vol.17., no2, p. 120-149., 1996.
- GARCIA, Walter. A transitividade do samba: uma análise interdisciplinar. *OPUS*, v. 27, n. 2, p. 1-23, maio/ago. 2021. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2021b2708>.
- GOLDWASSER, Maria Júlia. *O palácio do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- GOMES, Cinara Maria Alves. *A História do Samba em Belo Horizonte*. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) - Universidade do Estado de Minas Gerais.
- GRAVES, James Bau. *Cultural Democracy: The Arts, Community, and the Public Purpose*, University of Illinois Press, 2005.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte/Brasília: UFMG/UNESCO, 2003.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 2002.
- HOBSBAWN, E. Introdução: a invenção das tradições. In: *HOBSBAWN, E., RANGER, T. A invenção das tradições*. [Trad. Celina Cardim Calvacanti]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. 316p. Pp. 9-23.
- JACKSON, Luiz Carlos. Divergências teóricas, divergências políticas: a crítica da USP aos "estudos de comunidades". *Cadernos De Campo*, São Paulo, 18(18), 273-280, 2009.
- JESUS, A. C. de A. . *Carnaval e “A História que a História Não Conta”*: Uma Análise dos Sambas de Enredo. *LICERE - Revista Do Programa De Pós-graduação Interdisciplinar Em Estudos Do Lazer*, 23(1), 153–192, 2020.
- LAMAN, K.E. *Dictionnaire Kikongo-Français*. New Jersey: Gregg Press, 1964.
- LAUERHASS, Ludwig Jr. *Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro*. São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1986, p. 17.
- LAVE, Jean; WENGER, Etienne. *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1991.

- LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de samba, ritual e sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1991.
- LIMA, Luiz Fernando N. de. *Live Samba: Analyses and interpretation of Brazilian pagode*. Acta Semiotica Fennica XI. Helsinki: International Semiotic Society / Semiotic Society of Finland, 2001.
- LOPES, Nei. *O samba na realidade: a utopia da ascensão social do sambista*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- LOPES, Nei. Pagode, o samba guerrilheiro do Rio. In: VARGENS, João Baptista M. (org.). *Notas musicais cariocas*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1986. p. 91-109.
- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da História Social do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- LYND, Robert S.; LYND, Helen M. *Middletown - a study in contemporary american culture*. Orlando: Harcourt Brace & Co, 1957[1929]
- MAGNANI, José Guilherme. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo, Hucitec, 2 ed. 1998.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. *De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana*. Revista Brasileira de Ciências Sociais. 2002, v. 17, n. 49, pp. 11-29.
- MARTÍNEZ, Rosalía. Tomar para tocar, tocar para tomar: música y alcohol en la fiesta jalqa. In: SÁNCHEZ, Walter (ed.). *La música en Bolivia: de la prehistoria a la actualidad*. Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño, 2002. p. 413-434.
- MARX, Karl. *Capital*, vol. 1, New York: International Publishers, 1967.
- MATOS, Claudia. *Acertei no Milhar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MENGER, Pierre-Michel. *Retrato do Artista enquanto trabalhador*. Lisboa: Roma Editora, 2005.
- MERLEAU-PONTY, M. De Mauss a Claude Lévi-Strauss. In: MERLEAU-PONTY, M. *Textos selecionados*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 193-206.
- MILLER, Daniel.. Digital anthropology. In: Stein, Felix et al. (eds.). *The Cambridge Encyclopedia of Anthropology*, 2018. Disponível em: <https://www.anthroencyclopedia.com/entry/digital-anthropology> . Acesso em 03 mai. 2022
- MOTTA, Thálita. *Praia da Estação: carnavaalização e performatividade*. 2014. Dissertação de Mestrado em artes, Universidades Federal de Minas Gerais.



MOURA, Patrícia Fabiana. *Urbanização de vilas e favelas e preservação de referências culturais: convergências possíveis?*. 2013. Mestrado em Patrimônio, UFMG.

MOURA, Roberto Murcia. *No princípio era a roda*. Um estudo sobre o samba, partido-alto e outros pagode. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE, 1983.

NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. Revista Brasileira de História [online]. 2000, v. 20, n. 39

NETO, Lira. *Uma história do samba*. v.1(As origens).São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NOGUEIRA, Oracy. "Os Estudos de Comunidades no Brasil". Revista de Antropologia, vol.3, n. 2, 1955a.

\_\_\_\_\_. "Relações Raciais no Município de Itapetininga". In: R. Bastide, F. Fernandes (orgs.), *Relações Raciais entre Negros e Brancos em São Paulo*. São Paulo, 1955b.

OLIVEIRA, Igor Thiago Moreira. *Uma "Praia" nas Alterosas, uma "antena parabólica" ativista: configurações contemporâneas da contestação social de jovens em Belo Horizonte*. 2012. Mestrado em Educação, UFMG

PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no Estado Novo*. 2005. Tese - Doutorado em História – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

PEIRANO, Mariza. *Etnografia não é método*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, v. 20, n. 42, p. 377-391, dez. 2014.

PEREIRA, C. A. M. *Cacique de Ramos: uma história que deu samba*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003.

PEREIRA, Maria Fernanda de França. *A transformação do samba em referência identitária e locus discursivo da brasilidade*. 2011. Universidade Federal de Juiz de Fora.

RIBEIRO, Isaque. *Performance Artivista em Belo Horizonte 2007-2015 + a performance*. 2017, Universidade Federal de Minas Gerais.

REIS, Maria Ester Saturnino. *A cidade "paradigma" e a República: o nascimento do espaço Belo Horizonte em fins do século XIX*. 1994. Tese (Mestrado em Sociologia), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1994

REQUIÃO, Luciana. *"Eis aí a Lapa...": processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa*. São Paulo: Annablume, 2010.

\_\_\_\_\_. “Festa acabada, músicos a pé!”: um estudo crítico sobre as relações de trabalho de músicos atuantes no estado do Rio de Janeiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 64, p. 249–274, 2016.

\_\_\_\_\_. *O fundo documental do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro e a pesquisa sobre as relações sociais de produção musical no Brasil: dualidade no trato com fontes primárias para a pesquisa musicológica brasileira*. *LaborHistórico*, 8(1), 193-210. 2022 doi:<https://doi.org/10.24206/lh.v8i1.47464>

RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984.

SABINO, Jorge; LODY, Raul. *Danças de matriz africana*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SAEZ, Oscar Calavia . *Esse obscuro objeto da pesquisa: um manual de método, técnicas e teses em antropologia*. 1. ed. Florianópolis: Edição do Autor, 2013. v. 1. 229p.

SALGADO, José Alberto. *Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes universitários de Música*. 2005. Tese (doutorado em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

SÁNCHEZ C., Walter (org.). *El tambor mayor: Musica y Cantos de las Comunidades Negras de Bolívia*. La Paz: Fundacion Simon I. Patiño, 1998.

SANDRONI, C. *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANTOS, Elzelina Dóris dos. *Samba que educa: o potencial do Samba de Roda do Recôncavo Baiano para a educação das relações étnico-raciais*. 2020. (Dissertação de mestrado em educação) Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

SCHECHNER, Richard, and Willa Appel, eds. *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theater and Ritual*. New York: Cambridge University Press, 1990.

SILVA, Gelson Luiz da. *O samba sacramentado: a música na cadência do samba do Quintal do Divina Luz*. 2012. (Dissertação de mestrado em Música), Universidade Federal de Minas Gerais.

SODRÉ, J. Muniz. *Samba o Dono do Corpo*, 2 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SPIRITO SANTO. *Do Samba ao Funk do Jorjão: ritmos, mitos, e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil*. Petrópolis: KRB, 2016.

TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

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

WEBER, Max. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

WENGER, Etienne. *Communities of practice: learning, meaning and identity*. Cambridge, UK: Cambridge University, 1998.

WISNIK, José M. "Getúlio da Paixão Cearense". In *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórico e conceitual. In: *SILVA, Tomaz Tadeu da. Identidade e Diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.