

Guilherme Velloso Alves

**UM PEDAÇO DO BRASIL:
AS RODAS DE SAMBA COMO ESPAÇOS DE LAZER
O QUINTAL DO DIVINA LUZ**

**Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
2010**

Guilherme Velloso Alves

**UM PEDAÇO DO BRASIL:
AS RODAS DE SAMBA COMO ESPAÇOS DE LAZER
O QUINTAL DO DIVINA LUZ**

Dissertação apresentada ao Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação - Mestrado em Lazer da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Lazer.

Área de Concentração: Lazer, Cultura e Educação

Linha de Pesquisa: Lazer, Cidade e Grupos Sociais

Orientador: Prof. Dr. Victor Andrade de Melo

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
2010

A474p Alves, Guilherme Velloso
2010 Um Pedaco do Brasil: as rodas de samba como espacos de lazer – o Quintal do Divina Luz. [manuscrito] / Guilherme Velloso Alves – 2010.
127 f., enc.:il.

Orientador: Victor Andrade de Melo

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional.
Bibliografia: f. 119-127

1. Lazer - Teses. 2. Samba – Teses . 3. Lazer - Teses. 4. Cultura - Teses. I. Melo, Victor Andrade. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional. III. Titulo.

CDU: 379.8

Ficha catalográfica elaborada pela equipe de bibliotecários da Biblioteca da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais.



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional
Mestrado em Lazer
Área Interdisciplinar

Dissertação intitulada *Um pedaço do Brasil: a roda de samba como espaço de lazer - O Quintal da Divina Luz* de autoria do mestrando **Guilherme Velloso Alves** defendida e aprovada em 17 de dezembro de 2010, na Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais e submetida à banca examinadora composta pelos professores:

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Victor Andrade de Melo'.

Prof. Dr. Victor Andrade de Melo (Orientador)
Escola de Educação Física e Desportos
Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFMG

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Edmur Antonio Stoppa'.

Prof. Dr. Edmur Antonio Stoppa
Escola de Artes, Ciências e Humanidades
Universidade de São Paulo

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Silvio Ricardo da Silva'.

Prof. Dr. Silvio Ricardo da Silva
Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional
Universidade Federal de Minas Gerais

Para Arthur,
meu mais belo samba de amor, atual e futuro
companheiro de madrugadas, que já canta,
dança e bate palmas, hábitos essenciais aos
sambistas e imprescindíveis aos grandes
homens.

Para Paola,
minha melhor composição, amor maior,
parceira que sonha junto, luz da inspiração, do
arco-íris a oitava cor.

AGRADECIMENTOS

Ao Victor, pela orientação tranqüila e amiga, pelo exemplo profissional, intelectual e político, e pelo seu ótimo gosto musical.

Aos coordenadores do Programa de Mestrado em Lazer da UFMG, Chris, Hélder e Sílvio, pelo carinho, confiança e extrema competência na condução dos trabalhos, bem como pelas valiosas contribuições.

Aos professores, que trocaram idéias dentro e fora da sala de aula, mostrando que o lazer é pra ser pensado, discutido e fruído.

À Cinira, sempre solícita e sorridente.

Aos colegas do mestrado, pelo alto astral, cumplicidade e respeito às diferenças, além das inúmeras sugestões oferecidas a esse trabalho.

Ao Serginho Divina Luz, por abrir as portas da sua casa para a realização deste trabalho.

A todos os músicos e trabalhadores do Quintal do Divina Luz, em especial aos *chegados* Dé Lucas, Pedro Lopes e Lico por terem franqueado minha entrada na *Roda Viva* e me recebido de braços abertos, me apresentando para os atores que julgavam de relevância na pesquisa e me munindo de informações valiosas para a descrição do contexto e do comportamentos dos atores que freqüentam o Quintal.

Ao Mário Salsicha, que me apresentou a roda do Quintal do Divina Luz e a todos os freqüentadores do projeto *Roda Viva*.

Ao Ném Tamborim de Ouro, Rodrigo Alonso, Murilo Henrique, Nonato do Samba, Evair Rabelo, Álisson Geraes, André Bellieny e a todos aqueles que a partir de seus depoimentos contribuíram com essa pesquisa gerando subsídios para a construção da trama de sentidos e significados que constituem a roda de samba.

Ao Arthur e à Paola, por compreenderem minha ausência nos momentos de estudo, quando me absteve da vivência do lazer junto a eles.

Aos amados Luso e Norma Velloso, pelo carinho, pelo apoio e pelas oportunidades.

À Áurea, espírito de luz, por seu amor incondicional, pelo exemplo de força, determinação e honestidade e pelas oportunidades de estudo e lazer, mesmo que a maré não fosse favorável. À você, mãe, meu mais profundo respeito e gratidão: essa conquista só foi possível pelo seu esforço e abnegação.

Aos meus irmãos, Nanda e Datha, companheiros de viagem, que sorriram e sorrirão comigo, eternamente.

Às famílias Gonçalves de Almeida, Quintão e Cascão, por terem me adotado como um deles.

Aos queridos amigos Carlos Wágner e Reginaldo, pela interlocução, pela amizade e pela cumplicidade.

Aos queridos amigos Vinícius, Margô, Zuca, Caio e Donana, a quem devo muito do que sou.

Aos irmãos do Grupo Número Baixo, nova morada do samba, por tornarem realidade meu “sonho de bamba” e por me permitirem a expressão pela música.

E ao Samba, inocente “pé no chão”, verdadeira chama, eterno companheiro, divina luz!

NASCENTE DA PAZ
(Sombrinha – Adilson Victor)

*O meu sonho verdadeiro é gostoso de sonhar
Todo mundo no terreiro indo até o sol raiar
Sob a luz da poesia é tão doce de cantar*

*E ao som dos tantãs e dos balangandãs eu não quero parar
Vou sambando, sorrindo, cantando ao sabor do luar
É um samba dolente ou até de repente pra gente versar
Se encanta, se canta e se planta a raiz popular*

*Samba é filosofia, fidalguia do salão
Tem a força e a magia que acende o coração
E pra minha alegria o meu samba vai além*

*É a minha bandeira, paixão verdadeira que me satisfaz
Essa luz tão divina ilumina os nossos quintais
É um tom envolvente, presente da gente, nascente da paz
Essa luz tão divina ilumina os nossos quintais¹*

¹ FUNDO DE QUINTAL, Grupo. Ciranda do Povo. Rio de Janeiro: RGE, 1989. 1 CD.

RESUMO

Esse estudo tem como objetivo descrever e analisar como espaços de lazer as rodas de samba da cidade de Belo Horizonte, a partir da compreensão do contexto em que estão inseridas e dos comportamentos dos atores que as freqüentam. Para tanto, inicialmente foi feita uma revisão da literatura buscando revelar o percurso histórico traçado pelo gênero musical samba e por suas formas de manifestação, notadamente a roda de samba. Um pequeno histórico das rodas de samba da capital de Minas Gerais foi levantado para possibilitar o entendimento das transformações sofridas por essa prática de lazer e compreender algumas das circunstâncias que contribuíram e/ou contribuem para que as rodas de samba de hoje tenham determinados contornos, e não outros. A grande visibilidade que tem a roda de samba hoje em Belo Horizonte iniciou-se com as rodas da década de 1980. De lá pra cá veio se formando um *circuito* de samba, possibilitando o surgimento de vários artistas, grupos e casas de samba, estimulando a formação de um público consumidor de samba e a geração de redes de trabalho e sociabilidade ao redor dessa manifestação. Em seguida, adotou-se uma abordagem antropológica que, por meio de um estudo do tipo etnográfico, oportunizou a descrição e a análise das redes de sociabilidade construídas ao redor das rodas de samba, bem como das formas de uso e apropriação do espaço e do comportamento dos atores sociais ali presentes. Para entender a roda de samba como um espaço de lazer foi adotado o conceito de *pedaço* proposto por Magnani. Um desses *pedaços* foi analisado mais de perto, o que propiciou uma maior acuidade na percepção dos contornos de uma roda de samba. O *pedaço* destacado foi o Quintal do Divina Luz, onde acontece a *Roda Viva*, projeto que não só constitui-se em mais uma oferta de trabalho para os organizadores, mas também oportuniza o contato com um repertório singular, formado por músicas de sambistas que estão obliterados pelos meios de comunicação, bem como por composições autorais dos próprios músicos que tocam na roda e de outros compositores da cena belo-horizontina. O aspecto de quintal que ainda possui o referido *pedaço* é usado como um diferencial em relação a outras casas de samba de BH. Há, entretanto, uma tensão estabelecida entre a vontade de manter a aparência “tradicional” e todo o benefício de “imagem institucional” que esse aspecto rústico e caseiro do quintal pode trazer e, por outro lado, “modernizar” o espaço visando oferecer mais conforto ao público, uma melhor prestação de serviços e a própria manutenção do *pedaço* em funcionamento, o que passa por investimentos no isolamento acústico do Quintal do Divina Luz. A ambigüidade naquele *pedaço* vai além da remodelação espacial, revelando-se também na coexistência do profissionalismo e do amadorismo. Dessa forma, foi possível, a partir de um olhar mais detido sobre uma das formas de apresentação do samba, a roda de samba, levantar algumas relações entre lazer e samba, bem como gerar subsídios para o entendimento da conformação da cultura na contemporaneidade.

Palavras-chave: lazer, cultura, sociabilidade, espaço de lazer, roda de samba, samba.

ABSTRACT

This study aims to describe and analyze as leisure spaces the samba circles of the city of Belo Horizonte, from understanding the context in which they are inserted and the behavior of the actors who frequent them. To this end, initially a review of the literature was done seeking to reveal the historical path traced by samba music genre and its manifestations, especially the samba circle. A brief history of samba circles of the capital of Minas Gerais was raised to enable an understanding of the transformations taken by this leisure practice and understand some of the circumstances that contributed to and / or contribute to today's samba circle have certain boundaries, and not others. The importance that has the samba circle in Belo Horizonte today began with the samba circles back in the 1980s. Since then it has been forming a *circuit* of samba, enabling the emergence of several artists, groups and houses of samba, stimulating the formation of a samba-consuming public and the generation of work and sociability networks surrounding this manifestation. Then, we adopted an anthropological approach which, through an ethnographic study, allowed the description and analysis of sociability networks built around the samba circles as well as the ways ownership and use of those spaces and the behavior of social actors present there. To understand the samba as a leisure concept has been adopted the *turf* concept proposed by Magnani. One of these *turfs* was examined more closely, which resulted in a more acute perception of the boundaries of a samba circle. The highlighted *turf* of the Quintal do Divina Luz, where Roda Viva is attended, a project that not only constitutes another offer of work for organizers, but also provides an opportunity to connect with a unique set list, consisting of samba music that are obliterated by the media, as well as own compositions from the musicians who play in the circle and other composers of the local scene. The backyard look (Quintal) that referred *turf* still has is used as a highlighting characteristic comparing to other houses of Samba of Belo Horizonte. However, there is a tension between the desire to maintain the traditional appearance and all benefit from the institutional image that this rustic and homey look of the backyard can bring and, on the other hand, to modernize the space in order to offer more comfort to the public, better service and proper maintenance of the *turf* in, which involves investments in the acoustic isolation of Quintal do Divina Luz. The ambiguity on this *turf* goes beyond spatial remodeling printed there, but the coexistence of professionalism and amateurism. Thus it was possible, from a closer look on one of the presentation ways of samba, the samba circle, to raise some relationship between leisure and samba, as well as generate contributions to the understanding of the conformation of this culture in contemporary times.

Keywords: leisure, culture, sociability, leisure space, samba circles, samba.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Sérgio Luiz dos Santos, o Serginho Divina Luz.....	71
Figura 2 - Mapa de Belo Horizonte - indicação da localização do Quintal do Divina Luz....	79
Figura 3 - Cícero, filho do violonista Dé Lucas, tocando tantã na roda de samba.....	83
Figura 4 - O corredor, o bar e a casa.....	85
Figura 5 - A roda de samba do Quintal do Divina Luz e o terreiro.....	89
Figura 6 - Pista de dança, banheiros e rampa de acesso.....	90
Figura 7 - Palco da Roda Viva.....	91
Figura 8 - O dançarino Ivan.....	93

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
2. CAPÍTULO 1 – A EMERGÊNCIA DO SAMBA.....	23
3. CAPÍTULO 2 – O SAMBA DE BH E O QUINTAL DO DIVINA LUZ.....	65
3.1 O samba de BH.....	65
3.2 A roda de samba do Quintal do Divina Luz.....	78
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
REFERÊNCIAS.....	119

1. INTRODUÇÃO

O samba é uma das manifestações culturais mais representativas da brasilidade². Tal qual o futebol, costuma ser mobilizado como suposta identificação dos brasileiros perante outras culturas, elevando a ginga do corpo como traço característico da nossa sociedade. Falar do samba, portanto, é falar do corpo. E para falar de um corpo quase sempre idealizado, cheio de ginga, prefiro antes falar do meu, como se essa história de vida legitimasse a escolha do objeto de pesquisa. Mais do que isso, penso que essa “fisiologia do corpo político”, como defende Onfray (2001, p. 14), torna minha opção vital.

Meu corpo sempre quis samba, pelo menos assim me parece. Nasci na primavera de 1973, um pouco antes do lançamento do disco “Canta, canta, minha gente”, do Martinho da Vila³. Esse sambista era um dos raros sucessos comerciais do gênero naquele momento, sendo considerado por Diniz (2006, p. 169) “talvez o primeiro grande compositor de samba a ser um fenômeno de venda de discos”.

Minha avó materna, Dona Norma, adorava samba. O disco do Martinho, claro, foi comprado logo após o lançamento. E com a minha chegada, era o fundo musical preferido pra ninar o neto que acabara de nascer. Penso que já demonstrava preferência pelo partido-alto⁴ desde cedo: só dormia quando o LP era tocado no lado A, que começava com a faixa que dava nome ao disco. A resposta para esse comportamento parece-me simples: como a música era mais sincopada, o ritmo em que era embalado deveria “nocautear-me” por ser, digamos, mais frenético do que a primeira faixa do lado B, a belíssima “Disritmia”, samba dolente que me deixava apenas “enjoado”, fazendo com que eu demorasse a cair no sono. Isso, pelo menos, é o que contam. Assim acredito.

² O termo brasilidade é aqui entendido como o conjunto de valores, hábitos, modos de conduta, formas de comportamento, gostos e preferências constituintes de uma suposta – porque hegemonicamente idealizada – identidade cultural brasileira e distintivos do Brasil e do modo de ser e agir dos brasileiros.

³ Segundo Moura (2004, p. 212), Martinho da Vila chegou com esse LP “ao primeiro lugar dos discos mais vendidos, interrompendo uma hegemonia de duas décadas de Roberto Carlos”. O disco em questão foi lançado em 1974 pela RCA Victor.

⁴ Segundo Lopes (2005, p. 26-27), o partido-alto foi, “no passado, espécie de samba instrumental e ocasionalmente vocal (feito para dançar e cantar), constante de uma parte solada, chamada ‘chula’ (que dava a ele também o nome de samba-raiado ou chula-raiada), e de um refrão (que o diferenciava do samba corrido). Modernamente, espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte coral (refrão ou ‘primeira’) e uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão”.

Minhas primeiras lembranças remetem-me aos desfiles de carnaval da Avenida Rio Branco e às matinês do Clube Bom Pastor, em Juiz de Fora, quando eu ia fantasiado de índio, tal qual um integrante do Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos, do qual falaremos mais adiante. Recordo-me também das apresentações das escolas de samba do Rio de Janeiro, assistidas em família pela televisão, bem como da preparação para acompanhar os desfiles: em janeiro começávamos a ouvir as fitas cassete com os sambas-enredo do próximo carnaval carioca, procedimento que só terminava na quarta-feira de cinzas com a apuração do concurso e a sagração da campeã.

Outros discos do Martinho da Vila, dos Originais do Samba, do Agepê e da Alcione alegraram meus dias - e noites - na casa de minha avó. Meus tios ouviam música o dia inteiro. Esse ambiente foi decisivo para uma “educação do gosto” em que a música era a forma de arte mais acessada.

Na adolescência compus paródias de samba-enredo para animar as equipes das gincanas e olimpíadas escolares das quais participei. Se o corpo pedia a participação nas atividades físicas e esportivas, o pedido também era para, em forma de samba, animar a torcida. E dá-lhe batucada! Se a partir dos 15 anos minha estréia como baterista numa banda de pop-rock selou meu ingresso no meio musical, o melhor desdobramento dessa necessidade sinestésica de percutir peles – falo aqui de instrumentos de percussão, para não fugir tanto do campo musical – foi começar a participar de rodas de samba, prazer que desfruto desde então.

A *roda de samba* podia ser considerada, durante a maior parte do século passado, uma reunião festiva, regada a comida e bebida, onde os amigos se reúnem para dançar, cantar e/ou tocar, ao vivo, o samba. De forma ampla, sinônimo de uma das acepções do termo *pagode*, é o espaço – antigamente o fundo do quintal das casas e os terreiros das escolas de samba, hoje geralmente um bar – onde músicos, amadores ou profissionais, tocam e cantam samba e as pessoas se reúnem para dançar, cantar, conversar, paquerar, beber e comer. Em sentido restrito, pode ser conceituada como um agrupamento de músicos e cantores que, em círculo, tocam e cantam samba.

A freqüência a rodas de samba passou a ser uma das minhas principais vivências de lazer⁵, ora como platéia, ora como músico. Essa última possibilidade, por mais encantadora que fosse a idéia de viver da arte, sempre estive, no meu caso, delimitada como uma prática de lazer, mesmo que freqüentemente haja um flerte com o trabalho. Em suma, minha opção

⁵ Procura-se nesse estudo compreender o lazer de acordo com a conceituação proposta por Gomes (2004, p. 125), que o entende como “uma dimensão da cultura constituída por meio da vivência lúdica de manifestações culturais em um tempo/espaço conquistado pelo sujeito ou grupo social, estabelecendo relações dialéticas com as necessidades, os deveres e as obrigações, especialmente com o trabalho produtivo”.

foi por viver na arte, e não da arte. Essa linha tênue entre lazer e trabalho é freqüentemente perceptível nas rodas de samba que frequênto. Essas aproximações e distanciamentos serão objetos de análise no decorrer deste trabalho.

Outro ponto a ser analisado neste estudo é o clima de festa presente nas rodas de samba. Pensando-a como ambiência festiva em que os indivíduos formam uma rede de sociabilidade⁶ a partir do estabelecimento de variados laços e discursos, mediante a reprodução de ações mecânicas e repetitivas ou, pelo contrário, por comportamentos que expressam a criatividade, a crítica e, às vezes, beiram a transgressão (MOURA, 2004), é que delimito alguns questionamentos.

Como os frequêntadores da roda de samba a vêem e quais os sentidos, os significados, as possibilidades e os limites a ela atribuídos? Ou ainda, nos dizeres de Maffesoli (2006), quais são os contornos de uma roda de samba, seus movimentos, suas hesitações, seus êxitos, seus sobressaltos? Numa sociedade complexa, em que se considere a necessidade que têm os sujeitos de identificação com um grupo (MAFFESOLI, 2006), o que pesa a favor ou contra na escolha da roda de samba como um dos microgrupos de que esses atores serão partes constitutivas?

Dessa forma, interessado em desvendar uma das possibilidades de arranjos sociais presentes na nossa sociedade, desvelando alguns dos seus sentidos e significados e visando contribuir para elucidar como se forma uma rede de sociabilidade, é que definiu-se como o objetivo desse estudo *descrever e analisar como espaços de lazer as rodas de samba da cidade de Belo Horizonte*, a partir da compreensão do *contexto* em que estão inseridas e dos *comportamentos* dos atores que as frequêntam. Para melhor refletir sobre essas duas categorias de análise, o contexto e os comportamentos, uma roda foi analisada mais de perto, o que, espero, pode propiciar uma maior acuidade na percepção dos contornos aludidos anteriormente.

Moura (2004, p. 28) afirma que, dos autores que escreveram sobre o samba, poucos destacaram o papel da roda como “elemento fundamental na geração, preservação e divulgação” do samba, frisando a sua relevância e o “peso dessa forma de lazer e de fazer cultura”. Além disso, poucos são os trabalhos desenvolvidos sobre a temática no âmbito dos

⁶ O conceito de redes, segundo Baechler (1995, p. 77), designa “os laços, mais ou menos sólidos e exclusivos, que cada ator social estabelece com outros atores, os quais estão também em relação com outros atores, e assim por diante”. Já a sociabilidade é conceituada pelo autor como “os agrupamentos formais e organizados, podendo constituir unidades do ponto de vista jurídico e administrativo, mas cuja finalidade própria é a de propor a seus membros espaços sociais, onde possam alcançar, cada um por si e todos em conjunto, determinados objetivos específicos, o principal deles podendo ser muito simplesmente o prazer de estar juntos” (1995, p. 82).

estudos do lazer (BASTOS, 2005; BRUHNS, 2000; MELO, 2000), apesar da importância do samba e dele já ter sido estudado em outras áreas de conhecimento.

A maior parte das referências bibliográficas sobre o samba encontra-se focalizada numa de suas formas de apresentação: o carnaval. Assim ocorre com Da Matta (1986, 1997), Tramonte (2001) e Cunha (2004). Ao dizer que “o carnaval é sem sombra de dúvida uma das mais importantes manifestações culturais e opções de lazer do povo brasileiro”, Melo (2000, p.94) explicita uma das possíveis justificativas para essa escolha acadêmica. Assim sendo, é indiscutível o lugar do carnaval e de outras festas nas representações dos brasileiros sobre o lazer. A *feira* ajuda a compreender o ambiente em que a identidade nacional é forjada, uma vez que é “visualizada como processo, como acontecimento cultural inacabado, em que há conformações, resistências e trocas” (ROSA, 2004, p. 89).

Ao referir-me ao samba, porém, não penso exclusivamente no carnaval. Julgo que a roda de samba – que também pode ser chamada de *pagode* – é um dos espaços apropriados para a discussão da sociabilidade. Ao fazer essa afirmação não estou desconsiderando o processo de preparação de um desfile de samba que, como é amplamente divulgado pelos meios de comunicação, pode durar, em média, 10 meses. Prefiro, contudo, focar a atenção na festa que acontece praticamente em todos os dias do ano, em cidades e em locais variados, possibilitando a participação de um número mais amplo de pessoas.

Mesmo tendo estudado o carnaval, Bruhns (2000, p.116) se refere ao pagode afirmando que é “um espaço de socialização, em que se tecem as relações sociais em diferentes estratos”. De modo semelhante ao carnaval, porém com maior frequência, na roda de samba os indivíduos podem assumir identidades outras que não estão expressas na dinâmica corriqueira da vida. Nela, os indivíduos têm a possibilidade de desempenharem novos papéis. Espaços até então marcados pela ordem secular são aí reorganizados. Não se faz necessário um equipamento específico de lazer para que a roda de samba seja realizada: tanto a *casa* como a *rua*⁷ acolhem bem o pagode. O elemento chave está exatamente no caráter festivo presente na roda de samba.

A festa reorganiza a sociabilidade. Ou seja, os papéis sociais formatados nas relações profissionais, familiares, escolares e religiosas podem encontrar novo sentido em contextos

⁷ Para Da Matta (1997, p. 90) “a categoria *rua* indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que a *casa* remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares”. O autor também afirma (1997, p. 91) que “na casa temos associações regidas e formadas pelo parentesco e relações de sangue; na rua, as relações têm um caráter indelével de escolha, ou implicam essa possibilidade”.

*efervescentes*⁸. O samba é possibilidade de encontro e, mais do que ser entendido apenas como um gênero musical, pode ser concebido como um fato social⁹.

O samba, que tem na roda seu principal tempo-espaço de realização, funciona como agente agregador, um contato social primário que pode contribuir para a diminuição do “processo de excessiva fragmentação e individualização presente na sociedade contemporânea” (MELO; ALVES JÚNIOR, 2003, p. 47). Assim, pressupõe-se que cumpra o papel de promover a sociabilização, o que torna fundamental entender a roda de samba como um privilegiado espaço de lazer.

É necessário esclarecer o que estou chamando de *espaços de lazer*. Poderia ater-me à definição elaborada por Pellegrin (2004, p. 73), que os define como o “termo genérico que diz respeito aos lugares em que se desenvolvem ações, atividades, projetos e programas de lazer de modo geral”. Também seria possível recorrer às categorias *casa* e *rua* propostas por Da Matta (1997), o que será feito na primeira metade do primeiro capítulo deste trabalho, pois entende-se que as características da roda de samba até o advento das rodas semiprofissionais da década de 1960, notadamente as redes de sociabilidade construídas e as formas de apropriação do espaço, as aproximam mais da *casa* do que de qualquer outra categoria de análise. Mas se poderia perguntar: qual a diferença dessas *casas* para as rodas de samba de 1960 em diante?

A diferença pode ser percebida na ambigüidade presente na constituição e nas formas de uso e apropriação do espaço visíveis nas rodas de samba recentes, exceção feita para as rodas que aconteciam, nas décadas de 1960 e 1970, no interior das casas de alguns sambistas influentes em suas comunidades. Essas tensões serão desveladas no decorrer do trabalho, principalmente a partir da metade do primeiro capítulo, quando será adotado o conceito de *pedaço* proposto pelo professor José Guilherme Cantor Magnani, por entender que essa categoria de análise permite descrever adequadamente a dinâmica de funcionamento que se pode perceber, hoje em dia, nas rodas de samba.

O *pedaço* é “o 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, 2000, p. 32). É exatamente por tais características que a noção do *pedaço* possibilita, de forma mais nítida, a compreensão das coexistências presentes nas rodas

⁸ Segundo Perez (2002), a *efervescência* pode ser compreendida como um dos elementos fundamentais e condicionantes da festa, dizendo respeito à noção durkheimiana de exaltação geral.

⁹ Em resumo, os fatos sociais são os modos de pensar, sentir e agir de um grupo social que possuem como características a generalidade, a exterioridade e a coercitividade (DURKHEIM, 2007).

de samba contemporâneas, tanto no que diz respeito ao contexto quanto no que se refere ao comportamento dos atores sociais ali presentes.

Os freqüentadores de um *pedaço* não necessariamente se conhecem, mas “se reconhecem enquanto portadores dos mesmos símbolos que remetem a gostos, orientações, valores, hábitos de consumo, modos de vida semelhantes” (MAGNANI, 2000, p. 39). As pessoas se vêem umas nas outras. É esse aspecto simbólico que permite aos *colegas* e aos *chegados*¹⁰ se apropriarem do espaço e ali se sentirem à vontade.

Segundo Trotta (2006), um conjunto de regras deve ser observado para que se possa pertencer a esse grupo. A vivência como freqüentador de rodas de samba facultou-me comprovar, tal qual já demonstraram ser possível as pesquisas do Núcleo de Antropologia Urbana (NAU) da USP¹¹, que os atores sociais executam ali vários papéis, cada qual com seus respectivos *scripts*: existe o músico, o cantor, o cara que bate palmas e responde ao coro, os dançarinos, os que cuidam para que não falte a cerveja e o tira-gosto na mesa dos músicos, os que estão ali para paquerar, os que vão beber e conversar pouco se importando com a música. Há ainda, é claro, os que estão a trabalho: os organizadores, os cozinheiros, os garçons, os seguranças e, às vezes, os próprios músicos. São sujeitos de diversas etnias, credos, valores, nacionalidades, orientações sexuais e classes sociais. Bastos (2005, p. 238) denomina esse convívio entre diferentes atores num pagode de “promiscuidade cultural”. Essa heterogeneidade, mesmo que momentaneamente, fica mascarada na rede de sociabilidade criada nas rodas de samba.

Para discutir a formação dessa rede de sociabilidade e desvendar um importante arranjo e opção de lazer para o conjunto da população brasileira pretende-se, nessa pesquisa, recorrer às contribuições advindas de áreas como os Estudos do Lazer, os Estudos Culturais, a Antropologia, a Sociologia, a Comunicação e a História. Pela complexidade do mundo atual, entende-se que é difícil para qualquer disciplina dar conta, sozinha, de explicar, de forma aprofundada, um objeto. Daí ser necessário pensar interdisciplinarmente cada problema de pesquisa.

Quanto aos procedimentos metodológicos, a alternativa utilizada, em um momento inicial, foi a *pesquisa bibliográfica*, a partir da técnica de *revisão de literatura* (TRIVIÑOS, 1987). Posteriormente adotou-se uma *abordagem antropológica* que, por meio de um *estudo do tipo etnográfico*, oportunizou a descrição e a análise das redes de sociabilidade construídas

¹⁰ Denominações dadas àqueles que se relacionam no âmbito do pedaço (MAGNANI, 2003, p.115-116).

¹¹ Boa parte das pesquisas desse grupo foi publicada em dois livros: “Na Metrópole” (2000) e “Jovens na Metrópole” (2007), ambos organizados pelo professor José Guilherme Cantor Magnani. A referência completa das obras está disponível ao final do trabalho.

ao redor das rodas de samba, bem como das formas de uso e apropriação do espaço e do comportamento dos atores sociais ali presentes. Para tanto, foi necessário que o pesquisador estivesse integrado ao *pedaço* e observasse o espaço e os atores sociais do interior da roda de samba.

Como informa André (2008, p. 28), certos requisitos da etnografia não são – ou não necessitam ser – cumpridos para que se proceda a uma descrição cultural, como é o caso das pesquisas que não supõem “uma longa permanência do pesquisador em campo, o contato com outras culturas e o uso de amplas categorias sociais na análise de dados”. No caso específico da roda de samba, tipo de festa que se constitui e se dissolve no intervalo de horas, não há a obrigatoriedade de que o pesquisador mergulhe no campo de pesquisa por um prazo muito maior que o de sua realização. As técnicas tradicionalmente associadas à etnografia, contudo, foram utilizadas nesse estudo: a *observação participante*, os *testemunhos* e a *análise de documentos*, notadamente a análise de fotos e vídeos do *pedaço*.

Utilizando as orientações metodológicas de Magnani (2000, 2007) foi preciso, numa primeira etapa da pesquisa etnográfica, *identificar os pedaços* em que aconteciam as rodas de samba. Para isso, uma *pesquisa exploratória* (LUNA, 1996, p. 61) foi realizada nos meses de janeiro de 2009 a janeiro de 2010, em diversas rodas de samba da cidade de Belo Horizonte. Essa pesquisa, além de possibilitar a identificação dos *pedaços*, teve outras duas finalidades: 1) qualificar o pesquisador para a observação-participante, auxiliando-o na elaboração de um “plano de observação”, principalmente no que se refere à forma e ao conteúdo do registro, bem como aos momentos em que os registros deveriam ser feitos; 2) possibilitar o contato entre o pesquisador e os proprietários dos bares onde acontecem as rodas de samba para a busca de anuência para a realização da pesquisa e negociação sobre os custos financeiros do acesso do pesquisador nos dias do trabalho de campo.

Seguiu-se à identificação dos *pedaços* uma breve *descrição dos cenários* visitados, sendo que a *observação direta* foi utilizada como instrumento de avaliação, gerando subsídios para a escolha de um desses espaços para o prosseguimento da pesquisa. A observação direta “refere-se ao registro de uma dada situação/fenômeno enquanto ela/ele ocorre” (LUNA, 1996, p. 51). Essa etapa, para não ser confundida com mera contemplação, foi minimamente estruturada, tendo por trás o objeto de pesquisa. Assim, o foco da observação esteve no contexto das rodas de samba e nos comportamentos dos atores sociais. Não se pretendia, contudo, que essa estruturação limitasse a observação, de forma que isso impedisse a percepção da complexidade das/nas situações a serem vivenciadas.

Para a seleção da roda de samba foram levados em conta três critérios:

1) *longevidade*: era desejável que a roda de samba estivesse estabelecida no mesmo local há algum tempo, pois entendo que cada roda possui uma “identidade”, sendo que o espaço é decisivo no estabelecimento dos valores e comportamentos que serão adotados. Da mesma forma, era fundamental que houvesse a clara possibilidade de que a roda continuasse acontecendo por mais algum tempo, pelo menos até o fim da observação-participante;

2) *acessibilidade*: era importante que o pesquisador tivesse um privilegiado grau de acesso ao espaço (trânsito pelo ambiente) e aos atores que se fizessem presentes na roda, o que inclui os funcionários do estabelecimento;

3) *diversidade aparente*: era interessante que a roda de samba apresentasse, pelo menos aparentemente, intrínsecas contradições. Essa multiplicidade de sentidos e significados poderia estar evidente tanto no contexto (localização, decoração, horário, público preferencial, sonoridade e repertório musical, preços cobrados pelo estabelecimento, proposta do ambiente) quanto no comportamento dos atores que freqüentavam a roda (vestimentas, códigos de comunicação e linguajar, formas de dançar, papéis representados ou *scripts*, consumo, paquera/azaração, dentre outros modos de conduta e sinais de pertencimento), além da proposta definida pelos agentes organizadores para a roda e dos mais variados interesses de cada freqüentador. Tínhamos a consciência, contudo, de que essas contradições talvez não se manifestassem de forma explícita na pesquisa exploratória, e que a aparente coerência e unidade refletem, inclusive, a tensão própria das festas.

Ao fim, decidiu-se por realizar, de janeiro a outubro de 2010, o *estudo do tipo etnográfico* em uma roda de samba da cidade de Belo Horizonte – a *Roda Viva*, que acontece no Quintal do Divina Luz – que incluiu a técnica da *observação participante*, quando o pesquisador esteve integrado no interior do grupo estudado, mesmo que essa imersão, por características da manifestação investigada, se desse somente por algumas horas.

A escolha da *observação-participante* justificou-se por ser essa uma técnica de pesquisa que permite o “acesso aos significados que os participantes atribuem às situações sociais” (BURGESS, 2001, p. 86). A intenção de uma investigação científica quase sempre foi anunciada no contato com os atores sociais que freqüentavam aquele espaço. Falando da abordagem antropológica, mais especificamente da *observação-participante*, Laville e Dionne (1999, p. 154) afirmam que “tal forma de investigação não é neutra: apesar das precauções tomadas pelo pesquisador e da confiança que lhe é testemunhada, ela perturba o campo”. Essa interferência no *pedaço*, contudo, não gerou nenhum transtorno aparente.

Vários *testemunhos* foram colhidos durante a pesquisa de campo. Foram feitas várias *entrevistas*¹² e aplicados *questionários* com freqüentadores da roda de samba, músicos e outros personagens que poderiam, de alguma forma, contribuir para o entendimento de nosso objeto. As entrevistas realizadas com os freqüentadores e com os músicos que se apresentavam na roda de samba selecionada foram *semi-estruturadas*, ou seja, uma “série de perguntas abertas feitas oralmente, em uma ordem prevista, mas na qual o entrevistador tem a possibilidade de acrescentar questões de esclarecimento” (LAVILLE; DIONNE, 1999, p. 333). Outros atores concederam entrevistas *não-estruturadas*, de modo que o entrevistador pudesse, partindo de questões iniciais previstas com antecedência, improvisar as perguntas em função das respostas do entrevistado e dos objetivos estipulados na pesquisa. A maioria das entrevistas foi realizada no campo de pesquisa, antes, durante e após a realização da roda. Também foram aplicados *questionários com respostas abertas*, aqueles “no qual o entrevistado deve formular suas respostas, usando, para tanto, suas próprias palavras” (LAVILLE; DIONNE, 1999, p. 336).

Algumas categorias de análise serviram de base para as primeiras coletas de informações. Numa constante “reavaliação das técnicas de pesquisa” (ANDRÉ, 2008, p. 30), várias questões foram sendo adicionadas ou suprimidas dos formulários, tanto no que diz respeito às entrevistas quanto aos questionários. Dessa forma, diferentes estruturas, roteiros ou modelos de coleta foram utilizados durante as várias visitas ao campo de pesquisa, o que demonstra que as categorias de análise – contexto e comportamento – foram sendo consolidadas durante o trabalho etnográfico, e não *a priori*.

As amostras foram determinadas de duas formas: *amostra não-probabilística acidental* para os freqüentadores e *amostra não-probabilística típica* para os demais informantes. Assim, os elementos que freqüentavam o *pedaço* não tinham a mesma chance de serem escolhidos, o que revela uma seleção intencional feita pelo pesquisador e dificulta, de acordo com Laville e Dionne (1999, p. 170), a generalização dos resultados obtidos. Outros informantes foram definidos por amostra típica que, ainda segundo os autores citados, é um “tipo de amostra não-probabilística na qual são deliberadamente reunidos elementos considerados exemplares ou típicos da população ou de uma parte desta” (LAVILLE; DIONNE, 1999, p. 170).

Durante as visitas ao campo foram utilizados um caderno de campo e um gravador de voz para que o pesquisador pudesse registrar as impressões da observação (notas). Esse

¹² No segundo capítulo, quando houver a citação direta de algo que foi dito pelos entrevistados, a fala será acompanhada pela expressão “informação verbal”.

último também foi usado para coletar os testemunhos dos atores sociais eleitos como informantes¹³. O aparelho foi ajustado para que o microfone captasse o som emitido a curta distância. Dessa forma, a captação do som ambiente foi minimizada e as falas dos entrevistados puderam ser compreendidas com facilidade e transcritas posteriormente para o computador, onde foram catalogadas, transformando-se em informações. Essas foram tratadas para que resultassem em dados, ou seja, foram organizadas e analisadas de forma a permitir confrontar as respostas obtidas com as hipóteses aventadas (LUNA, 1996, p. 63).

Tanto na gravação de voz quanto no caderno de campo, as observações foram classificadas de duas formas: as notas descritivas, ou seja, os relatos das situações observadas, também chamadas de informações factuais, pois “dependem de pouca ou nenhuma interpretação, seja da parte do informante, seja da parte de quem a registra” (LUNA, 1996, p. 49); e as notas analíticas, resultado da reflexão e interpretação do observador acerca das situações observadas, que possibilitaram o registro das informações não factuais ou opinativas, “compreendendo as idéias ou intuições freqüentemente surgidas no fogo da ação” (LAVILLE; DIONNE, 1999, p. 180).

Pela própria característica da roda de samba selecionada para o estudo – realizada no quintal da casa de um músico e que tem na informalidade um traço marcante – a *análise de documentos* restringiu-se basicamente à *análise de fotos e vídeos* disponibilizados em *sites e blogs* na internet, o que propiciou, de forma prática e econômica, o acompanhamento das atualizações ocorridas no *pedaço*. No decorrer do trabalho foram citadas algumas letras de música – na íntegra ou em trechos – com a finalidade de ilustrar, exemplificar e/ou contextualizar as afirmações feitas.

Constituem esse trabalho, além da introdução, dois capítulos e as considerações finais.

Na introdução procurou-se aproximar o leitor da pesquisa realizada, informando o tema, o objeto, a problematização, a justificativa e a opção metodológica, além de sugerir alguns pontos que serão discutidos nos próximos capítulos.

No capítulo 1 foi feita uma revisão da literatura buscando revelar o percurso histórico do gênero musical *samba* e suas formas de manifestação, notadamente a roda de samba. Cabe ressaltar que, mais do que a tentativa de confeccionar uma “História do Samba” – o que vários autores já realizaram de forma muito mais detalhada e minuciosa –, a intenção foi possibilitar a compreensão da emergência do samba e de sua “eleição” como o gênero musical símbolo da

¹³ Contrariando minha expectativa inicial, somente em duas ocasiões os freqüentadores se negaram a participar da pesquisa gravando entrevistas ou respondendo questionários, sendo que, em uma delas, recebi um cartão de visitas e um pedido para que entrasse em contato posteriormente. Voltaremos a falar sobre a receptividade dos entrevistados no segundo capítulo.

identidade nacional, além de fornecer ao leitor o contexto histórico que permitiu a formação de uma rede de relações culturais, sociais, econômicas, religiosas e políticas que se fez cenário para o nascimento do samba carioca.

Além disso, foram apontados alguns dos mais importantes desdobramentos estilísticos do samba, não importando que as razões que deram origem a essas mudanças tenham sido de ordem ideológica ou meramente comercial. Esse capítulo inicial encerrou-se com uma descrição e uma análise das características do samba e da roda de samba dos dias atuais, ressaltando a grande receptividade encontrada pela roda em nossos dias.

No segundo capítulo manteve-se, introdutoriamente, a abordagem acerca da grande visibilidade alcançada pelo samba na atualidade para que, focando a atenção sobre a cidade de Belo Horizonte, fosse possível discutir a recente e crescente demanda por rodas de samba que se percebe na metrópole mineira. Um pequeno histórico das rodas de samba da capital de Minas Gerais foi levantado para possibilitar o entendimento das transformações sofridas por essa prática de lazer e compreender algumas das circunstâncias que contribuíram e/ou contribuem para que as rodas de samba de hoje tenham determinados contornos, e não outros.

Em seguida, procedeu-se à descrição da roda de samba selecionada para a pesquisa etnográfica e à análise dos dados coletados. Nessa parte, buscou-se refletir sobre a ótica sob a qual os frequentadores da roda de samba a vêem e quais os sentidos, os significados, as possibilidades e os limites a ela atribuídos, além de frisar alguns dos contornos de uma roda de samba, sobretudo no que diz respeito ao cenário e aos comportamentos dos atores sociais ali presentes, bem como às regras observadas e aos scripts/papéis desempenhados. Procurou-se, assim, descrever e analisar a roda de samba selecionada como um espaço de lazer.

Tanto no capítulo 1 quanto no capítulo 2, a intenção foi, a partir de um olhar mais detido sobre a roda de samba, levantar algumas relações entre lazer e samba, bem como gerar subsídios para o entendimento da conformação da cultura na contemporaneidade.

Nas considerações finais procurou-se ressaltar os pontos mais relevantes que foram discutidos no decorrer do trabalho, de modo a contribuir com a compreensão sobre uma das mais ricas e difundidas possibilidades de vivência do lazer no Brasil: a roda de samba. Por fim, foram apontadas sugestões para novas pesquisas a serem realizadas visando o maior entendimento dessa manifestação cultural e, conseqüentemente, possibilitando novas reflexões acerca do lazer, entendido enquanto uma das dimensões da cultura.

2. CAPÍTULO 1 – A EMERGÊNCIA DO SAMBA

A escolha do objeto dessa pesquisa, a roda de samba como um espaço de lazer, representou um desafio, uma vez que a maior parte das referências bibliográficas se debruçam sobre outra forma de apresentação do samba: o carnaval. Isso pode ser percebido analisando-se algumas das publicações de Da Matta (1986, 1997), Tramonte (2001), Bruhns (2000). É indiscutível o lugar do carnaval nas representações dos brasileiros sobre o lazer, idéia essa confirmada por Melo (2000, p. 94) quando afirma que “o carnaval é sem sombra de dúvida uma das mais importantes manifestações culturais e opções de lazer do povo brasileiro”. Festas como o carnaval ajudam-nos a compreender o ambiente em que a identidade nacional é forjada, uma vez que podem ser visualizadas “como processo, como acontecimento cultural inacabado, em que há conformações, resistências e trocas” (ROSA, 2004, p. 89).

Some-se à representatividade dessa que talvez seja a festa mais famosa do Brasil o papel de mediação desempenhado pelas escolas de samba junto ao Estado, ao mercado e aos meios de comunicação desde 1935, ano em que o prefeito do então Distrito Federal, Pedro Ernesto Batista, oficializou os concursos, fazendo com que os desfiles fizessem parte do Calendário Oficial do Carnaval da Prefeitura do Rio de Janeiro (NAPOLITANO, 2007, p. 30). Se no início as escolas de samba mantiveram com o poder político um relacionamento que era conveniente para ambas as partes, a indústria cultural seria a principal responsável, a partir de meados da década de 1960, pela associação instantânea entre carnaval e samba até hoje forte no imaginário social.

Ao se referir ao samba, porém, não se está pensando exclusivamente na sua forma de apresentação mais notória. O carnaval, usando uma imagem matemática, está contido no samba. Julga-se, sim, que a roda de samba é um dos espaços mais pertinentes para a discussão da formação de redes de sociabilidade. Mesmo tendo estudado o carnaval, Bruhns (2000, p.116) se refere rapidamente à roda de samba – ela usa o termo correlato *pagode* – afirmando que é “um espaço de socialização, em que se tecem as relações sociais em diferentes estratos”. De modo semelhante ao carnaval, porém com maior frequência, na roda de samba os indivíduos podem assumir identidades outras que não estão expressas na dinâmica corriqueira da vida. Nela, os indivíduos têm a possibilidade de se refazerem, apropriarem-se de novos papéis. Espaços até então marcados pela ordem secular são aí reorganizados.

Dos autores pesquisados, o que mais contribuiu para o entendimento da formação das redes de sociabilidade construídas ao redor do samba foi Roberto Murcia Moura (2004). Ao

separar o samba (gênero musical) da escola de samba (sua institucionalização) e também da roda de samba (a ambiência que permitiu o desenvolvimento do gênero), esse autor conta que a roda é mesmo anterior ao próprio samba. A roda existia para a religião, para a conversa, para a reunião, para a capoeira. O próprio nome do gênero musical deriva de uma manifestação realizada na roda. Moura (2004, p. 28) diz que poucos autores que escreveram sobre o samba destacaram o papel da roda como “elemento fundamental na geração, preservação e divulgação” do samba e que “é exatamente essa relevância da roda de samba, o peso dessa forma de lazer e de fazer cultura” que justifica a realização de seu livro.

Mesmo considerando que em alguns momentos o autor tenha resvalado, nessa obra, numa análise idealizada, arquetípica e saudosista, ressaltamos a relevância do exame da roda de samba enquanto manifestação cultural extremamente reveladora da realidade social brasileira, mas que, infelizmente, vem sendo subestimada na bibliografia sobre o samba. Evidencie-se, à vista disso, o mérito do trabalho e o auxílio que esse estudo forneceu na tentativa de compreender a roda de samba como uma prática de lazer que, há muito tempo, vem sendo experimentada por um contingente enorme de pessoas em todo o território nacional.

Desde a primeira composição gravada sob o epíteto de samba, a música *Pelo Telefone*, de Donga e Mauro de Almeida, em 1917, o samba ganhou terreno e passou a ser reconhecido, nacional e internacionalmente, como a música brasileira por excelência, sendo hoje considerado Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil¹⁴. Um gênero musical, para alcançar esse patamar, precisa ser difundido amplamente e contar, sobretudo, com a identificação da população. Ambas as coisas aconteceram no Brasil. Voltemos ao passado, portanto, para compreendermos esse fenômeno, qual seja, a emergência do samba e sua “eleição” como o gênero musical símbolo da identidade nacional. Antes de qualquer coisa, cabe salientar que o termo “eleição” é aqui empregado não como uma escolha popular, democrática – o que não nega a participação dos vários estratos da sociedade na construção desse ideário –, mas como a fundação de uma “tradição” – no sentido empregado por Hobsbawm¹⁵ – por uma elite intelectual e política, visando a coesão social necessária à unidade nacional.

¹⁴ De acordo com Figueiredo (2007), o pedido de reconhecimento do samba carioca como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) partiu do Centro Cultural Cartola, com apoio da Associação das Escolas de Samba e da Liga Independente das Escolas de Samba (Liesa). A votação e a aprovação, por unanimidade, se deram no dia 09 de outubro de 2007. O samba de roda do Recôncavo Baiano já havia recebido igual distinção pelo Iphan. Disponível em: <<http://musica.uol.com.br/ultnot/estado/2007/10/09/ult4522u14.htm>>. Acesso em 16 set 2008.

¹⁵ Segundo Hobsbawm (1997, p. 9), “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

É fundamental compreender o contexto histórico que permitiu a formação de uma rede de relações culturais, sociais, econômicas, religiosas e políticas que se fez cenário para o nascimento do samba carioca. A visão do percurso histórico também se justifica, neste trabalho, não pela tentativa de confeccionar uma “História do Samba” – o que vários autores já realizaram de forma muito mais detalhada e minuciosa¹⁶ –, mas para que possamos acompanhar o lugar da roda de samba em cada época. Desde que o samba é samba a roda de samba não é assim como a conhecemos hoje.

Os sinais indiciários da emergência do gênero musical que se tornaria sinônimo da brasilidade podem ser encontrados bem antes do primeiro samba gravado. Até o final do século XIX, o termo samba era pouco conhecido, sendo associado ao folclore e aos festejos rurais, notadamente ao universo do negro habitante do nordeste brasileiro. É do dia 3 de fevereiro de 1838 a primeira menção conhecida ao termo, veiculada pelo jornal satírico pernambucano “O Carapuceiro” (DINIZ, 2006, p. 13). Somente a partir do século XX é que a palavra passa a ser usada em termos comparativos com dois ritmos musicais que faziam grande sucesso à época: o maxixe e o tango.

Segundo o pesquisador da diáspora africana Nei Lopes, a terminologia *samba* é de origem africana, tendo vários significados em diferentes línguas daquele continente, dentre os quais destacamos o seguinte como o mais aceito:

Samba, entre os quiocos (*chokwe*) de Angola, é verbo que significa “cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito”. Entre os bacongus angolanos e congueses o vocábulo designa “uma espécie de dança em que um dançarino bate contra o peito do outro”. E essas duas formas se originam da raiz multilinguística *semba*, rejeitar, separar, que deu origem ao quimbundo *di-semba*, umbigada – elemento coreográfico fundamental do samba rural, em seu amplo leque de variantes, que inclui, entre outras formas, batuque, baiano, coco, calango, lundu, jongo etc¹⁷.

Como podemos perceber na definição acima, várias danças e ritmos musicais contribuíram para a formação do samba. Manifestações genuinamente africanas de canto, de dança, de batuque, de crenças e formas de relacionamento misturaram-se com influências européias e brasileiras, fazendo do samba um produto dessa fusão étnica e geográfica. O

continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado”. É para enfatizar essa idéia que optamos por, nesse trabalho, sempre escrever o termo *tradição* entre aspas.

¹⁶ Para maiores informações sobre a história do samba ver Diniz, 2006; Fenerick, 2002; Lopes, 2005; PEREIRA, 1979; Sandroni, 2001; Sodré, 1998; Vianna, 2004.

¹⁷ LOPES, Nei. *A presença africana na música popular brasileira*. Disponível em: <<http://www.academiado samba.com.br/memoriasamba/artigos/artigo-172.htm>>. Acesso em: 13 set. 2006.

samba é, portanto, uma manifestação híbrida¹⁸, fruto da fusão de conhecimentos advindos do branco português, do índio e, principalmente, dos descendentes afro-brasileiros, o que pode ser exemplificado pela utilização de instrumentos musicais de diferentes etnias pelos sambistas: o chocalho indígena, o violão e o pandeiro que nos foram apresentados pelos portugueses e o atabaque e o agogô, de origem africana (DINIZ, 2006).

Essa fusão de conhecimentos seria utilizada como exemplo para legitimar a convicção ideológica, reacionária e racista, de que a sociedade brasileira era formada por três “raças”: o índio preguiçoso, o negro melancólico e o branco português cúvido e estúpido, o que justificaria “nosso atraso econômico-social, nossa indigência cultural e nossa necessidade de autoritarismo político, fator corretivo básico neste universo social que, entregue a si mesmo, só poderia degenerar-se” (DA MATTA, 1987, p. 59). Se, por um lado, a “inferioridade racial” explicava o atraso brasileiro, no período que vai da Proclamação da República à próxima onda de modernização das décadas de 1920 e 1930 (CANCLINI, 2006, p. 67), a partir daí a noção de mestiçagem apontaria para a formação de uma possível unidade nacional (ORTIZ, 2006, p. 34).

O historiador Boris Fausto, no perfil bibliográfico escrito sobre Getúlio Vargas, corrobora essa análise ao afirmar que, à época do Estado Novo (1937-1945),

a postura nacionalista do regime não podia admitir que a ‘raça brasileira’ estivesse ainda em construção e fosse ameaçada por gente que constituía a maioria do povo¹⁹. Desse modo, a política oficial do Estado Novo, não obstante as vozes discordantes, encampou a já enraizada ideologia da unidade das três raças – brancos, negros e índios – e encarou raça como um conceito mais cultural que biológico. Na prática, valorizar a mestiçagem significava valorizar o negro e sobretudo o mulato. A partir dos anos 30, no discurso oficial, ‘o mestiço vira nacional’, enquanto se dava, ao mesmo tempo, um processo de desafricanização de vários elementos culturais (2006, p. 130-131).

Em seu livro, Fausto não informa se Getúlio Vargas foi de alguma forma influenciado pelo discurso culturalista que possuía em Gilberto Freyre um dos seus principais expoentes. Note-se que a publicação do paradigmático livro de Freyre, *Casa-grande e senzala*, ocorreu em 1933 e contribuiu para, nos dizeres de Ortiz (2006, p. 41), transformar “a negatividade do mestiço em positividade”, ajudando a disseminar a convicção de que aquilo que era mestiço deveria tornar-se nacional.

¹⁸ CANCLINI entende por hibridação os “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2006, p. XIX).

¹⁹ Fausto (2006, p. 130) afirma que “o discurso racial tinha de enfrentar a realidade étnica que resultara na miscigenação entre brancos, negros e índios, a ponto de a população branca ser minoritária”.

Considerar que o samba é um dos produtos da mestiçagem – não somente numa perspectiva multi-étnica mas, sobretudo, multicultural – não nega a enorme contribuição da cultura negra na construção desse gênero musical. É preciso entender, dessa forma, como se deu o processo de socialização do negro africano no Brasil, bem como suas táticas de resistência e preservação cultural, uma vez que o samba nasceu como uma dessas estratégias de manutenção da identidade negra/africana em terras brasileiras.

Após as primeiras descobertas de ouro no Brasil, os negros africanos, vindos dos povos bantos de Angola e Congo²⁰, desembarcavam onde se encontram, atualmente, os Estados do Rio de Janeiro e de São Paulo. De lá, esses escravos eram encaminhados para a região das minas²¹, principalmente para o estado de Minas Gerais (LOPES, 2005).

Os negros “trouxeram” da África suas angomas (de *ngoma*, tambor), com as quais realizavam seus seminais *batuques*, expressão utilizada de forma genérica pelos portugueses para definir as danças e os ritmos de origem africana. Já nos primeiros anos da colonização, as ruas das principais cidades brasileiras assistiam às festas da população negra de baixa renda, como os congos ou cucumbis (FERREIRA, 2004, p. 93). Durante todo o período colonial os negros transmitiam aos seus descendentes as tradições praticadas na África, sendo o canto, a religiosidade, a música e a dança as faces mais conhecidas dessas manifestações culturais.

Se havia um processo informal de educação responsável por transmitir aos mais novos os conhecimentos próprios da comunidade africana, o contato com os índios e portugueses agregou novas informações para ambos os grupos. Além dos instrumentos musicais, novos padrões ritmos e melódicos foram ofertados a essa população, o que contribuiria para a elaboração de uma música brasileira.

O movimento migratório que, segundo Lopes (2005), ia do litoral para o interior do século XVI ao século XVIII, muda de sentido principalmente a partir de 1850, devido à proibição do tráfico africano, à Grande Seca nordestina, ao fim da Guerra do Paraguai, à decadência da lavoura cafeeira no Vale do Paraíba e, mais tarde, ao fim da Guerra de Canudos, atraindo para o Rio de Janeiro, então capital do Império, um grande número de escravos (tráfico interprovincial e intermunicipal), ex-escravos e trabalhadores procurando

²⁰ Os escravos vindos da África desembarcaram por aqui vindos principalmente do antigo reino do Congo, hoje República Popular de Angola, e pertenciam ao universo etnolingüístico Banto. Desde a criação do primeiro centro produtor de açúcar no Brasil, na Vila de São Vicente, em 1532, esses escravos eram levados a todo o litoral nordestino. Ver Lopes, 2005, p. 29-33.

²¹ Além de servir aos engenhos e às minas a mão-de-obra negra seria utilizada em outras atividades, como a pecuária, a cultura do fumo, do algodão, do arroz e do café, ocasionando os deslocamentos de grandes contingentes de negros por toda a extensão do território brasileiro. Ver Lopes, 2005.

melhores oportunidades de trabalho na indústria que começa a se formar, nas estradas de ferro, no comércio e nos portos.

Com a Abolição da Escravatura em 1888, a população²² do Rio de Janeiro – que viria a se tornar capital da República no ano seguinte – aumenta vertiginosamente. Essa população, recém chegada à capital, habitava instalações conhecidas como cortiços²³, na região central da cidade. Com a proclamação da República no Brasil, o poder público intenta modificar a fisionomia da cidade, tornando-a uma capital de moldes europeus. Essa tentativa de “civilizar” o Rio de Janeiro faz com que o prefeito Pereira Passos arquitete a construção da parisiense Avenida Central - essa reorganização do centro da cidade possibilitou a remodelação de espaços de sociabilidade e o surgimento de novos espaços de lazer, como novas salas de cinema, teatros e cafés-cantantes, bares onde se apresentavam músicos, poetas e atores. Para tanto, foi necessário realizar um “bota-abaixo”, com centenas de casas e cortiços sendo arrasados, numa verdadeira operação de guerra (LOPES, 2005).

As medidas de saneamento e urbanização do Rio de Janeiro, no final do século XIX e no início do século XX, somadas a outros fatores históricos e sociais, vão expulsar a população de baixa renda – negros, em sua maioria – do centro da cidade, “empurrando-as” primeiro para os morros que circundam o centro, depois para as encostas e contra-encostas dos maciços que envolvem a zona norte da cidade, o que determinaria geograficamente o universo do samba (LOPES, 2005). Em 1897 surge a principal forma de ocupação dos morros do Rio e Janeiro, a *favela*, hoje internacionalmente conhecida:

a Favela tem sua toponímia ligada à chamada Guerra de Canudos. Terminara a luta na Bahia. Regressavam as tropas que haviam dado combate e extinguiram o fanatismo de Antônio Conselheiro. Muitos soldados solteiros vieram acompanhados de “cabrochas”. Elas queriam ver a Côrte. Esses soldados tiveram que arrumar moradas. Foram para o antigo Morro de São Diogo e, aí, armaram o seu lar. As “cabrochas” eram naturais de uma serra chamada Favela, no município de Monte Santo, naquele Estado. Falavam muito sempre na sua Bahia, do seu morro. E ficou a Favela nas terras cariocas. Os barracões foram aparecendo, um a um, Primeiro, na aba da Providência, morro em que já morava uma numerosa população; depois, foi subindo, virou para o outro lado, para o Livramento. Nasceria a Favela, 1897 (CRUZ²⁴, 1941, p. 14, citado por LOPES, 2005, p. 43).

²² Os migrantes instalaram-se na capital fluminense, dentre outros lugares, na Fazenda do Macaco (atual bairro de Vila Isabel), na zona da Tijuca, nos morros do Salgueiro, do Borel e da Formiga e, já na primeira década do século XX, no morro da Mangueira. Ver Moura (2004) e Lopes (2005).

²³ Ver Azevedo (1999).

²⁴ CRUZ, Henrique Dias da. *Os morros cariocas no novo regime*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1941.

Essa afluência de trabalhadores negros ao Rio de Janeiro, escravos ou não, trouxe diferentes formas de expressão cultural que foram alimentadas e recriadas nos vários cantos do país. Além do contato com a cultura indígena no interior do Brasil, os afro-descendentes foram influenciados pelo contato com a cultura européia, principalmente a portuguesa (SODRÉ, 1998). O samba é, assim, resultado da combinação de ritmos afro-brasileiros (o batuque africano, o lundu, o partido-alto, a modinha, o maxixe e o choro) e gêneros musicais europeus (a polca e a valsa)²⁵.

Se o contexto não era favorável à população que acabara de chegar ao Rio de Janeiro, os negros passaram a buscar novos modos de comunicação adaptáveis a um quadro urbano hostil, sendo obrigados a adotar, na perspectiva de Sodré (1998, p. 12-13),

novas táticas de preservação e de continuidade de suas manifestações culturais. Os batuques modificavam-se, ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem à vida urbana. As músicas e danças africanas transformavam-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social. Deste modo, desde a segunda metade do século XIX, começaram a aparecer no Rio de Janeiro, sede da Corte Imperial, os traços de uma música urbana brasileira – a modinha, o maxixe, o lundu, o samba.

Os negros, ao se reunirem para cantar e dançar, eram perseguidos pelo poder público, sendo acusados de desordem e violência. A opinião pública era levada a encarar essas manifestações como algo bárbaro e grosseiro, reforçando o estereótipo negativo do negro. O samba não era proibido pelo Código Penal, mas era relacionado à capoeira e à vadiagem, práticas consideradas ilícitas e citadas na lei²⁶. Como em toda a história do negro no Brasil, conforme nos informa Sodré (1998, p. 14), “as reuniões e os batuques eram objeto de freqüentes perseguições policiais ou de antipatia por parte das autoridades brancas, mas a resistência era hábil e solidamente implantada em lugares estratégicos, pouco vulneráveis”. Como a marginalização sócio-econômica do negro já se tornava evidente no final do século XIX, era natural, portanto, que reforçassem as suas próprias formas de sociabilidade e os padrões culturais transmitidos principalmente pelas instituições religiosas negras, que atravessaram incólumes séculos de escravatura.

²⁵ O samba rural já existia, por exemplo, no Recôncavo Baiano. Neste trabalho, contudo, abordaremos especificamente o samba que surgiu e foi popularizado na/a partir da cidade do Rio de Janeiro: o samba urbano, ou samba carioca. Para maiores informações sobre a origem rural do samba, ver Lopes (2005).

²⁶ O Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil, no Decreto 847, de 11 de outubro de 1890, coloca a capoeira na ilegalidade por intermédio do Capítulo XIII (Dos Vadios e Capoeiras), artigos 402, 403 e 404. Os vadios e capoeiristas eram presos e deportados para o Presídio de Fernando de Noronha e para a Colônia Correccional de Dois Rios, na Ilha Grande. Essa proibição durou até 1940, quando o Decreto 2848 instituiu o novo Código Penal Brasileiro. A partir desta data o uso da palavra "Capoeira" foi liberado (SOARES, 2004).

No início do século XX, os locais mais importantes de resistência são as casas das “tias” negras, onde se aglutinavam os menos favorecidos economicamente com a finalidade de divertirem-se. As “tias” eram baianas que se haviam transferido para o Rio de Janeiro e promoviam em suas casas as sessões de samba ou candomblé (TRAMONTE, 2001, p. 30). A mais famosa delas é Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata (DINIZ, 2006; LOPES, 2005; MOURA, 2004; SODRÉ, 1998), que foi casada com o médico negro João Batista da Silva, que se tornaria chefe do gabinete do chefe de polícia no governo Wenceslau Brás.

As casas das “tias baianas” ficavam numa região que ia da Praça Onze à Praça Mauá, da Zona Portuária à Cidade Nova, onde se formou uma comunidade afro-baiana denominada “A Pequena África do Rio de Janeiro”. Essa expressão foi fundamentada numa afirmação de Heitor dos Prazeres, segundo o qual a Praça Onze de seu tempo era uma pequena África (MOURA, 1983, p. 46). Frequentada por intelectuais, a casa da Tia Ciata, que ficava na Rua Visconde de Itaúna, 119, perto da Praça Onze, era transformada em uma grande festa em que ocorriam simultaneamente baile na sala de visita, samba de partido-alto nos fundos da casa e batucada no terreiro.

Nos bailes eram tocados os lundus e as polcas, músicas e danças mais conhecidas e respeitáveis. O lundu foi, inclusive, “o primeiro ritmo de origem africana a penetrar nas camadas ricas da sociedade brasileira” (TRAMONTE, 2001, p. 27). Havia também o choro, aceito pelas autoridades da época, com o conjunto musical composto basicamente de flauta, cavaquinho e violão. Nos fundos das casas era tocado o samba de partido-alto, na época também chamado de *pagode*, tipo de samba em que os cantadores, também conhecidos como partideiros, improvisam versos entre as incontáveis repetições de um mesmo refrão. Lá atuava a elite negra da ginga e do sapateado. No quintal, acontecia o samba rural batido na palma da mão, no pandeiro, no prato-e-faca e dançado à base de umbigadas (samba-de-umbigada). Na batucada só se destacavam os bambas²⁷ da perna veloz e do corpo sutil. Terreno próprio dos negros mais velhos, era lá que se fazia presente o elemento religioso.

A *Pequena África* foi, então, o berço do samba. Essa informação é de extrema relevância, pois acaba com o mito de que o samba nasceu no morro. O samba nasce na cidade e, em seguida, vai para os morros e para todos os lugares. Quando esse samba chega ao bairro do Estácio adquire os contornos da forma atual, próprio para ser dançado e cantado em cortejo (LOPES, 2005, p. 19). Berço do novo samba urbano, o Estácio não terá, todavia, exclusividade no seu desenvolvimento.

²⁷ O termo “bamba”, segundo Lopes (2005, p. 160), “vem do quimbundo *mbamba*, que significa algo como ‘mestre consumado, muito exímio e sabedor’”.

Pensando nas mudanças arquitetônicas e sociais do Rio de Janeiro no princípio do século XX, Moura (2004, p. 42) afirma que “foram elas que levaram o samba a pegar um trem e ir para as festas da Penha ou refugiar-se em outros subúrbios [...], ocupando pontos estratégicos e disseminando a sua prática por toda a cidade”. Alvo de preconceitos e da perseguição das autoridades, visto como forma de vagabundagem (ARANTES, 2005, p. 126), o samba manifesta-se livremente no interior das casas das “tias baianas” e, de forma mais arriscada, em batucadas na Praça Onze e em celebrações como a festa da Penha, tendo a roda como cenário para sua realização. O único inconveniente, contudo, era ter que estar sempre atento à aproximação policial.

Devido a inúmeras tentativas de controle social, surgiram diversas iniciativas de resistência. Uma dessas iniciativas, que sobrevive até hoje – mesmo que os objetivos tenham sido alterados com o passar dos anos –, foi a instituição da escola de samba, que tinha no seu início a intenção de ser uma extensão da casa dos sambistas, lugar onde se poderiam ver estendidas as relações de pertencimento e proximidade típicas do ambiente familiar, a partir do reconhecimento dos laços de identidade entre os freqüentadores daquele local.

Estabelecidas como espaços de contato social e de trocas culturais, as casas das “tias baianas” veriam sua “hegemonia” ameaçada pela instituição da escola de samba. Vários fatores contribuíram para isso, a começar pelo aumento do número de migrantes que chegavam todos os anos ao Rio de Janeiro e que não podiam mais, devido às reformas urbanísticas pelas quais passou a área central da cidade, instalar-se próximo à zona portuária. De acordo com Lopes (2005), no Largo do Estácio já se percebia, perto da década de 1930, o início de uma atividade econômica que seria responsável pela ocupação daquela região. Morros vizinhos como Mangueira e Salgueiro também seriam ocupados pelas levas de novos trabalhadores, o que gerou a necessidade de que seus habitantes tivessem opções de diversão e interação próximas dos locais onde estavam estabelecidos. E a roda de samba era, compreensivelmente, uma dessas opções.

Acontece que o samba, ritmo musical predominante na roda, era tido como música vulgar, dança libidinosa e seus praticantes estavam na mira das autoridades policiais desde a Proclamação da República. Assim, nada mais correto do que pensar que os sambistas estavam à procura, nessa forma de organização e coletividade que viria a ser a escola de samba, de proteção para que pudessem executar, com um grau maior de liberdade, suas práticas de lazer, buscando, com o tempo, a legitimação de seus costumes perante a sociedade. As escolas de samba tinham, assim, a intenção de ser um espaço de abrigo e salvaguarda dos sambistas, lugar onde sentir-se-iam seguros, podendo ver estendidas as relações de pertencimento,

intimidade e solidariedade típicas do ambiente familiar, a partir do reconhecimento dos laços de identidade entre os freqüentadores daquele local.

Para entendermos como surgem as escolas de samba é necessário voltar à história do carnaval brasileiro. Não se afirma aqui, entretanto, a exclusividade do samba como o único gênero musical que embala as festas carnavalescas. Por exemplo, nos dias de Momo, em Pernambuco, se ouve muito frevo, enquanto que a Bahia apresenta o afoxé dos Filhos de Gandhi e o Axé, além de outros ritmos e estilos musicais que são executados pelos trios elétricos. Em várias localidades e até mesmo no Rio de Janeiro, que elegemos na maior parte deste trabalho como centro geográfico de nossas análises em virtude da representatividade dessa cidade para a emergência e desenvolvimento do samba, percebe-se uma demanda crescente pelos blocos carnavalescos, que resgatam as marchinhas carnavalescas e oferecem, assim, opções alternativas ao samba-enredo e ao desfile marcial das escolas de samba.

Feito o registro, recorremos a Tramonte (2001) para sustentar que a primeira forma de carnaval foi o Entrudo, diversão de origem portuguesa caracterizada por um grande número de brincadeiras brutais: banhos de água, farinha, fuligem, arremesso de ovos podres e hortaliças nos transeuntes. Apesar de “popular”, mantinham-se as distâncias sociais: os escravos não participavam e não podiam revidar caso fossem atacados. Isso pelo menos era o que acontecia no Entrudo Familiar, no interior das casas, onde os negros serviam de alvo fácil para os ataques. Já no Entrudo Popular, que acontecia nas ruas das cidades brasileiras, a situação era bem diferente: as ruas eram ocupadas quase que exclusivamente pelos estratos subalternos da população que, aproveitando o relaxamento dos costumes e a atmosfera de liberdade festiva, entregavam-se de corpo e alma à diversão (FERREIRA, 2004). O carnaval vai se firmando, assim, como o momento em que as hierarquias sociais se invertem.

A partir da metade do século XIX, com a tentativa de “afrancesar” a cidade, o entrudo começa a ser perseguido. Nessa época desponta o carnaval das elites conhecido como Grande Carnaval, e inicialmente chamado de Carnaval Veneziano: influenciados pelos bailes de máscara de Paris e Veneza surgem os bailes públicos, cuja dança da moda era, inicialmente, a polca, e depois as valsas, tangos, quadrilhas, maxixes. Parte significativa da população deixa de ser protagonista e passa a ser espectadora: quem antes brincava o carnaval nos salões vai agora para as varandas e janelas acompanhar o carnaval das ruas.

Nesse novo cenário, o destaque é para as Sociedades Carnavalescas. O primeiro clube carnavalesco do Rio de Janeiro foi o Congresso das Sumidades Carnavalescas, em 1855. A música que acompanhava o desfile era européia, principalmente a ópera. Essas “Sociedades”

transformaram o carnaval, pois traziam um caráter político, traduzido pelas lutas abolicionistas, republicanas e democráticas.

Mesmo marginalizados social, econômica e culturalmente, os negros continuavam se encontrando para cantar e dançar. E a alternativa para se brincar o carnaval foi o Rancho, palavra de origem portuguesa que significava bando. Os ranchos herdaram a forma de procissão de pastores e ternos nordestinos, dos cucumbis – similar ao congado – e dos cordões²⁸, mas com muito mais organização e recursos. Possuíam uma orquestra convencional, além de pandeiros, flauta, violão e cavaquinho.

Os ranchos abandonaram o ritmo denso do batuque primitivo dos cordões, suavizando sua música para serem aceitos pela sociedade branca. Essa tática de penetração coletiva permitiu aos negros aumentar o alcance de sua cultura e amenizar o conceito negativo de suas agremiações carnavalescas, o que foi decisivo para o nascimento do Pequeno Carnaval, ou Carnaval Popular.

Esse carnaval dos negros e pobres era realizado às segundas-feiras, dia considerado “fraco”, em que os ranchos podiam desfilar na Avenida Central. Assim, as classes populares de origem negra conquistavam o espaço carnavalesco e, com eles, a rua, exibindo músicas e danças próprias, de visível origem africana, valorizando essas características culturais.

As camadas privilegiadas da sociedade que haviam sido as atrizes e promotoras dos eventos carnavalescos até então passaram para a posição de expectadoras passivas dos blocos, cordões e ranchos. Assim, os negros entram definitivamente no cenário cultural brasileiro (TRAMONTE, 2001). Nesses núcleos, as comunidades negras cariocas criaram as escolas de samba para institucionalizar seu produto, organizando-o, legitimando-o e tornando-o uma expressão de poder. Assim, a escola de samba surge como uma manifestação de organização e adaptação ao meio urbano. Representa não só um espaço de produção cultural, mas um *locus* organizativo de valores de vizinhança, lazer, solidariedade e consciência das populações marginalizadas socialmente.

Contribui para o nascimento das escolas de samba, dentre outros fatores que abordaremos em breve, o florescimento de um processo de discussão da identidade nacional (VIANNA, 2004). Esse movimento nacionalista, que tem sua maior expressão na Semana de Arte Moderna de 1922, busca encontrar manifestações que simbolizem a pátria, até então sem unidade. E o samba, por ser oriundo das camadas populares e trazer a idéia de autenticidade, assume esse posto. Sodré (1998, p. 39) informa que, “do ângulo das vanguardas culturais da

²⁸ Em atividade desde 1918, o Cordão do Bola Preta, no Rio de Janeiro, até hoje “arrasta milhares de foliões fantasiados no sábado de carnaval” (DINIZ, 2006, p. 91).

classe dirigente (Modernismo), o negro constituía, ao lado do índio, um elemento de ‘autenticidade’ local, algo a ser retrabalhado artisticamente”. Antes discriminado e perseguido, o samba passaria a configurar o ideal rítmico-melódico, ditando os padrões estéticos da época. Eis o que o antropólogo Hermano Vianna (2004) chama de “o mistério do samba”.

De manifestação nociva e não-civilizada, o samba passa a ser tido como atividade lícita, desfrutado por praticamente todas as camadas sociais e em todos os cantos do país onde chegavam as ondas do rádio. Mas para que não se dê a entender que essa transição tenha ocorrido serenamente, recorremos ao historiador paulista Marcos Napolitano (2007, p. 21-22) para sugerir que a construção dessa “tradição” estava, num primeiro momento, calcada em convicções morais não tão revolucionárias assim: “o elitismo dos bacharéis não era totalmente avesso à cultura popular, desde que ela se mantivesse dentro de certos limites de decoro e limitada à esfera do lazer”.

O trecho citado anteriormente contribui para refletirmos sobre o equívoco que seria imaginar que esse processo, que buscava estabelecer uma identidade cultural nacional por intermédio de uma música “popular”, tenha se dado de forma pacífica e livre de tensões. Melo e Alves Júnior (2003, p. 28) pedem que percebamos que “a formulação de valores, normas e representações nunca é casual. Existem processos claros de intervenção, de busca de manipulação, diretamente relacionados com as estruturas de poder da sociedade”. Falar de cultura, ainda segundo os autores, é falar de um campo de tensões e conflitos entre quem domina e é dominado, é falar de trocas, resistências e acomodações.

A mão dupla entre as culturas ditas “eruditas” e “populares” é uma amostra de circularidade cultural, ou seja, da inter-relação entre diferentes formas de expressão cultural, o que prova que não existe cultura estática. Nesse sentido, é interessante notar como desde sempre há um diálogo – muitas vezes tenso – entre os diferentes estratos sociais no Brasil. É o que também nos mostra com clareza Arantes (2005, p. 122-123):

além de ascensão social, manter relações com “gente boa” poderia garantir [...] salvo conduto para que homens como João da Baiana²⁹ pudessem continuar suas macumbas, tocar seus sambas até então proibidos e exhibir seus pandeiros, instrumento visto com maus olhos pela polícia como “coisa de malandro e vagabundo”. Tanto que já é famosa a história do Pandeiro de João da Baiana, que, segundo ele mesmo gostava de contar nas suas

²⁹ O carioca filho de imigrantes baianos João Machado Guedes, o João da Baiana, formou com Pixinguinha e Donga, nas palavras de Martinho da Vila, a santíssima trindade da música brasileira (DINIZ, 2006). Notabilizou-se por popularizar o pandeiro no samba e por ter composto, dentre outros, o samba “Batuque na cozinha”, seu maior sucesso.

entrevistas, foi furado pelo policial que o prendeu por vadiagem em 1908, quando este se dirigia à Festa da Penha. Na ocasião, outro influente político, o Senador Pinheiro Machado, mandou fazer-lhe outro pandeiro e nele escreveu uma dedicatória assinada para que nunca mais a polícia o tirasse.

Mas esse não é o único exemplo de como os representantes da cultura popular andavam próximos aos membros eruditos da sociedade brasileira. Vianna (2004), mostrando como “a repressão convivia com outros tipos de interação social” e buscando elucidar “o mistério do samba”, ou seja, a passagem de ritmo maldito à música nacional – e de certa forma oficial –, resgata um encontro realizado em 1926, no Rio de Janeiro, entre Prudente de Moraes Neto, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Heitor Villa-Lobos, membros da elite política e intelectual, com os músicos populares Donga e Pixinguinha e com o sambista Patrício Teixeira.

Esse encontro pode servir como “alegoria, no sentido carnavalesco da palavra, da ‘invenção de uma tradição’, aquela do “Brasil Mestiço”, onde a música samba ocupa lugar de destaque como elemento definidor da nacionalidade” (VIANNA, 2004, p. 20). O autor localiza o que poderia ser o mito fundador dessa “tradição inventada”, em que o samba se torna elemento central para a definição da brasilidade.

O samba é uma manifestação cultural que nasce no seio de um país que, em vias de modernização, ainda não possuía um projeto de nacionalidade. Sua utilização, enquanto bem cultural moderno, foi pensada como estratégia capaz de unificar a sociedade brasileira, principalmente dois universos culturais diversos como o morro e a cidade, o rural e o urbano, o interior e a capital (FENERICK, 2002, p. 13). Vianna (2004, p. 34) esclarece que a transformação do samba em música nacional não foi repentina, “mas sim o coroamento de uma tradição secular de contatos [...] entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras”.

Outro exemplo de trocas culturais foi a aproximação, na década de 1930, do estudante de medicina Noel Rosa com os “malandros” compositores do morro. Noel, pertencente à classe média carioca, aperfeiçoou e criou novas formas melódicas e poéticas para o gênero musical que acabava de nascer, propondo uma nova maneira de cantar o cotidiano, fazendo a crônica da cidade, implementando assim mais uma das mudanças pelas quais o samba passou. No entendimento de Branco (2008, p. 178), Noel Rosa seria, inclusive, um dos “construtores da tradição (ou das bases estéticas e simbólicas da tradição musical brasileira), ainda que não tenha intencionado esse papel”.

Esse diálogo entre grupos sociais de várias procedências era imprescindível, pelo menos para alguns membros da elite intelectual brasileira – aqueles denominados Modernistas –, para a elaboração da noção de brasilidade, que por sua vez forneceria as bases ideológicas para o alcance da unidade nacional. Dessa forma, a partir da segunda metade da década de 1920 já se impunha “o grande desafio para os grupos sociais brasileiros interessados em produzir a ‘unidade da pátria’ e o ‘nacional’” de “encontrar determinados traços culturais que pudessem ser aceitos (...) como expressão daquilo que existe de mais ‘brasileiro’ em seu país” (VIANNA, 2004, p. 152).

Para Eduardo Jardim de Moraes, o movimento modernista brasileiro do início do século XX teve duas fases:

uma primeira fase, iniciada em 1917, caracteriza-se como a da polêmica do modernismo contra o passadismo. Esta é uma fase de atualização – modernização em que se sente fortemente a absorção das conquistas das vanguardas européias do momento e que perdura até o ano de 1924. Uma segunda fase (...) que se inicia no ano crucial de 1924, quando o modernismo passa a adotar como primordial a questão da elaboração de uma cultura nacional, e que prossegue até o ano de 1929 (MORAES³⁰, 1978, p. 49, citado por VIANNA, 2004, p. 95).

De acordo com Vianna (2004, p. 96-107), essa “reviravolta” dada pelos modernistas consiste na tentativa de “inventar uma imagem de Brasil que atendesse a seus interesses modernos” em detrimento da preferência por um “puro” vanguardismo internacionalizante. É como se fizessem a opção de desvelar o “Brasil autêntico” que se encontrava obnubilado por um “Brasil postiço” – essa teoria dos “dois Brasis”, popularizada principalmente por Euclides da Cunha, foi naquele momento reaproveitada por Gilberto Freyre. Acontece que o responsável pela consolidação do “descobrimento do Brasil” pelos intelectuais modernistas que intentavam, naquele momento, propor uma nova concepção de arte no Brasil foi o poeta e escritor francês Blaise Cendrars, influente na cena artística de Paris e da Europa. É fato que já havia uma “moda nativista” que começava a apresentar as “coisas do Brasil” aos brasileiros, o que geraria um sentimento de orgulho popular-nacional. Mas seria Cendrars o responsável por consolidar a imagem positiva das manifestações “nativas” e propiciar o entendimento de que o resultado híbrido que nasceria das trocas culturais entre o “popular” e o novo projeto ideológico do modernismo culminariam em expressões “genuínas”, “originais” e “autenticamente” brasileiras, as “nossas coisas”.

³⁰ MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

Essa febre nacionalista – gerada a partir desse “descobrimento do Brasil” pelos brasileiros – afetou os meios intelectuais e políticos e possibilitou que o samba se tornasse alvo da indústria fonográfica e, conseqüentemente, do rádio: “Através do disco e do rádio o samba fez seu ingresso no sistema de produção capitalista” (SODRÉ, 1998, p. 39). Como foi dito na abertura desse capítulo, a primeira música gravada com a designação de samba se chamava “Pelo Telefone”, em janeiro de 1917 (SANDRONI, 2001), cuja autoria é atribuída a Donga e Mauro de Almeida. Naquela época, porém, os sambas eram criados coletivamente, tendo os autores supostamente se apropriado de uma canção elaborada com o auxílio de tantos outros na casa da Tia Ciata, numa das freqüentes rodas de samba, conforme afirmam Sandroni (2001) e Sodré (1998). Nesse momento acontece a comercialização do samba, alimentada pela proliferação das rodas de samba, nas quadras das escolas e nos bares e similares – uma vez que é na roda que os sambas serão criados –, forma de lazer que permanece até os dias atuais e que será objeto de posteriores análises.

Considere-se ainda que nas duas primeiras décadas do século passado o samba não havia sido sequer gravado – o que aconteceria, lembre-se, somente em 1917 –, fazendo-nos perceber que a roda, que já era usada para a dança e para a prática religiosa, era seu principal meio de disseminação, constituindo-se em mais um exemplo da transmissão oral de conhecimentos. Na década de 1920, antes, portanto, da vigorosa exposição propiciada pelo rádio, o samba teria na indústria fonográfica um possante canal de divulgação, mas a roda, sua origem física, continuaria sendo o *locus* privilegiado para a criação musical e praticamente a única forma de apresentação dos sambas. Foi na roda, portanto, que o samba nasceu, cresceu e resistiu até ser “eleito” como um dos principais símbolos da identidade nacional.

Segundo Moura (2004, p. 51-52), os termos *batuque*, *função*, *pagode*, *farró*, *forrobodó*, *choro* e *samba* eram utilizados, na transição do século XIX para o século XX, como equivalentes da noção de festa popular em que os participantes, em roda, cantavam, tocavam e, sobretudo, dançavam. A roda já se fazia um espaço de encontro, de expressão e de trocas, despertando em seus participantes um sentimento de pertencimento a um grupo que, mesmo por uma momentânea e seletiva afinidade, reunia-se notadamente com vistas à diversão e à comunhão de determinados signos, valores, crenças, hábitos e comportamentos. O clima doméstico e familiar das rodas de samba gerava uma sensação de intimidade entre os participantes e os novos arranjos hierárquicos, ali possibilitados, aumentavam a atração por esses eventos.

Se a primeira escola de samba, a *Deixa Falar*, surgiu em 1928³¹, onze anos depois do primeiro samba gravado, é factível que tenha sido nessa atmosfera doméstica e familiar das rodas que o samba encontrou, até aquele momento, espaço para crescer. Fazendo uso dos conceitos *casa* e *rua* propostos pelo antropólogo Roberto Da Matta (1997), Moura (2004) oportuniza a reflexão sobre a sociedade brasileira a partir da visão da rede de sociabilidade construída em torno da roda de samba. Para Da Matta (1997, p. 90) “a categoria *rua* indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que a *casa* remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares”. Esse autor também afirma que “na casa temos associações regidas e formadas pelo parentesco e relações de sangue; na rua, as relações têm um carácter indelével de escolha, ou implicam essa possibilidade” (1997, p. 91). Segundo ele, a roda seria a *casa* do sambista na *rua*, uma vez que há ali um clima de proximidade, sendo a característica mais perceptível da roda de samba o clima doméstico e familiar.

De acordo com Moura (2004, p. 30), é na casa que ocorre a criação e a difusão do samba aos que a freqüentam:

a casa propicia a formação da roda como manifestação espontânea e festiva, na qual vai se desenvolver um tipo de música que ganha foros de gênero. É dentro de casa que nasce o samba – do amaxixado ao de formato estaciano – incluídos na “casa” os quintais e terreiros propícios à sua prática. Da década de 1930 até a década de 1960 o ambiente da “casa” se espalhou – por bares, fundos de quintais – e justamente em função da roda de samba.

Nos trinta anos que separam a oficialização dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro (1935) do momento em que os meios de comunicação passam a enxergar o concurso das escolas de samba como o destaque da festa carnavalesca brasileira (por volta de 1965), as rodas de samba sucederam-se, uma após a outra, nos terreiros das escolas de samba. A atmosfera caseira, familiar, íntima e solidária das escolas tornava aquele ambiente uma extensão da casa de seus freqüentadores, propiciando o acolhimento e o calor que o clima inóspito e “frio” da *rua* não era capaz de proporcionar. Se os espaços já citados – fundos de quintal, quitandas, tendinhas, biroskas, “pés-sujos”, bares e botequins das zonas boêmias –

³¹ A primeira escola foi a *Deixa Falar*, do Estácio de Sá, criada em 1928, segundo o próprio Ismael Silva, um de seus fundadores, em entrevista a Sodré (1998). Concordam que 1928 seja o ano de fundação Tramonte (2001), Moura (2004) e Diniz (2006). Lopes (2005), entretanto, fala em fins de 1927 e Souza (2003) aponta o ano de 1929 como o ano de sua fundação. Em seguida vieram: Mangueira, em 1929; Portela, em 1934; Império Serrano, em 1947; e Salgueiro, em 1953 (DINIZ, 2006).

continuaram admitindo as rodas de samba, é principalmente nas escolas que o sambista viverá, na rua, o clima da casa.

O sucesso desse tipo de agremiação foi tão grande que, já na década de 1930, expoentes ligados às recém criadas escolas de samba passaram a despontar na cena musical da então capital da República. Nomes como Cartola, Carlos Cachça, Nelson Cavaquinho e Geraldo Pereira, na Mangueira, Paulo da Portela, Alcides Malandro Histórico, Manacéa e Chico Santana, na Portela, Molequinho e Aniceto do Império destacar-se-iam no mundo do samba, ajudando a consolidar a relação entre o samba e a identidade nacional. É também a partir dos anos de 1930, na chamada Era do Rádio, que o samba ganha enorme difusão por intermédio de cantores e compositores como Noel Rosa, Wilson Batista, Ary Barroso, Ataulfo Alves, Francisco Alves, Orlando Silva, Silvio Caldas, Mário Reis, Carmen Miranda – que consegue projetá-lo internacionalmente a partir do cinema – e, mais adiante, Dalva de Oliveira, Aracy de Almeida e Elizeth Cardoso, entre outros (DINIZ, 2006; SOUZA, 2003).

A ideologia do Estado Novo de Getúlio Vargas, ancorada “numa grande máquina de propaganda oficial” (NAPOLITANO, 2007, p. 36), forneceu as bases para a criação do samba-exaltação, cujo maior exemplo é Aquarela do Brasil, de Ary Barroso (DINIZ, 2006; SOUZA, 2003). O samba-enredo, modalidade de samba elaborada para acompanhar o desfile das escolas, consiste em letra e melodia criadas a partir do resumo do tema elaborado como enredo. Os primeiros sambas-enredo eram de livre criação: falavam da natureza, do próprio samba, da realidade dos sambistas. Com a oficialização dos concursos, na década de 1930, veio a exaltação dirigida a personagens e fatos históricos, sendo que os enredos passaram a abordar os acontecimentos de forma nostálgica e ufanista. O samba é utilizado com fins políticos, sendo incentivadas as composições que transmitissem a idéia de uma pátria unificada, coesa e forte, ressaltando em suas letras os símbolos nacionais. A política de Getúlio Vargas ajuda a modificar, dessa forma, “o significado de certas manifestações populares, como as escolas de samba, oficializadas a partir de 1935, e a prática da capoeira” (FAUSTO, 2006, p. 132).

O Estado Novo (1937-1945) pode ser definido, segundo Fausto (2006, p. 91), como um regime ao mesmo tempo “autoritário e modernizador”. Junto com o nacionalismo, a valorização do trabalho era uma das posturas a serem adotadas pela população, o que levou o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) a sugerir aos compositores, em 1939, a adoção de “temas de exaltação ao trabalho e de condenação à boemia”. Esse “incentivo” certamente ajudou os compositores Ataulfo Alves e Wilson Batista a escrever, em 1941, o samba “O bonde de São Januário”:

Quem trabalha é quem tem razão,
Eu digo e não tenho medo de errar:
O bonde São Januário
Leva mais um operário,
Sou eu que vou trabalhar.

Mas mesmo o “arcabouço institucional criado no curso do Estado Novo para promover as glórias do regime” (FAUSTO, 2006, p. 116) não impediu que várias paródias fossem criadas, “uma delas quem sabe até do próprio Wilson Batista, flamenguista fanático, que dizia a certa altura: ‘o bonde São Januário/ leva um português otário/ pra ver o Vasco apanhar’” (FAUSTO, 2006, p. 117).

O período que vai do fim da Segunda Guerra Mundial ao final da década de 1950 ficou marcado pela consolidação dos jornais, rádios e revistas e pela chegada da recém-criada televisão. Por intermédio desses canais de divulgação, o samba-choro ou samba de gafeira, o samba de breque e principalmente o samba-canção iriam alimentar, cada estilo com suas peculiaridades, o gênero musical samba. Destacavam-se nesse cenário grandes intérpretes como Dolores Duran, Maysa, Antônio Maria e Lupicínio Rodrigues. Mas, se o samba-canção – muitas vezes influenciado pelo bolero e pelo cool-jazz norte-americano – recebia uma audiência maciça dos meios de comunicação de massa, havia também um movimento de revalorização do samba de morro, que tinha em Wilson Batista, Geraldo Pereira, Elton Medeiros, Zé Kéti, Néelson Cavaquinho e Guilherme de Brito seus principais expoentes, além do grupo paulista Demônios da Garoa e do polivalente Adoniran Barbosa. Registramos, ainda, o sucesso alcançado por Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro com os ritmos nordestinos, entre eles o baião e o coco. Ressalte-se, portanto, uma nova tentativa de resgatar as “raízes” da “verdadeira” música brasileira. Empenhado nessa tarefa, o consagrado radialista e compositor Almirante, que integrou o *Bando dos Tangarás* junto com Noel Rosa,

realizou uma verdadeira cruzada para reiterar as hierarquias estéticas e culturais que estavam na gênese histórica da música popular brasileira, calcada sobretudo no samba e no choro, em dois programas de rádio que ajudaram a reinventar o passado do choro e do samba e a consagrar o panteão de criadores musicais brasileiros: *O pessoal da Velha Guarda e No tempo de Noel Rosa*” (NAPOLITANO, 2007, p. 61).

Note-se que de tempos em tempos podemos visualizar, na história do samba, novas tentativas de resgatar “o que ficou pra trás”, o que revela uma espécie de saudosismo, uma supervalorização da riqueza do passado em detrimento da pobreza do presente. Mas o que

cada época define como a pobreza do presente passa a ser, num futuro nem tão distante assim, a riqueza do passado.

No final da década de 1950, mais precisamente em 1958, nasce a Bossa Nova no bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro (DINIZ, 2006). Produto das experiências musicais da década, possuía claras influências da música popular norte-americana, do impressionismo europeu e das tradições musicais brasileiras. Aparece então um novo estilo,

um modo diferente de dividir o fraseado do samba, agregando influências do impressionismo erudito e do jazz, inaugurado por João Gilberto, Tom Jobim e Vinicius de Moraes. [...] Dissidências internas na bossa geraram os afro-sambas de Baden Powell e Vinicius de Moraes. Além disso, parte do movimento (re)aproximou-se do samba tradicional, revalorizando sambistas ditos ‘de morro’ como o portelense Zé Kéti, Elton Medeiros e mais adiante Candeia, Monarco, Monsueto e o iniciante Paulinho da Viola³².

O LP “Chega de Saudade”, lançado por João Gilberto em 1959, causaria um grande impacto na sociedade, sobretudo nos integrantes da classe média brasileira, que via surgir com a Bossa Nova e com a reorganização do mercado musical que se seguiu a ela “partes do processo de ‘substituição de importações’ do campo do consumo cultural, instituintes do conceito da ‘moderna’ MPB” (NAPOLITANO, 2007, p. 67-68). A famosa *batida* do violão de João Gilberto surpreenderia, por exemplo, o jovem músico Roberto Menescal, como informa o escritor e biógrafo Ruy Castro no livro “*Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*”, ao relatar a estupefação de Menescal e Ronaldo Boscoli no primeiro encontro deles com João Gilberto:

Menescal queria aprender aquela *batida* que João Gilberto fazia no violão – aquele jeito de tocar acordes, não notas, produzindo harmonia e ritmo de uma só vez. Durante essa peregrinação de quase dois dias, sem pausas, ele não tirava os olhos das mãos de João Gilberto. Particularmente da mão direita: Menescal observou que os dedos polegar e mínimo de João Gilberto se esticavam, formando quase uma reta, enquanto os três dedos do meio faziam a pegada e retesavam todos os músculos do seu antebraço. E ele, Menescal, se achava professor de violão! (CASTRO, 2008, p. 130).

Também no interior da bossa apareceria Jorge Bem, um modificador do samba, com seu estilo “misto de maracatu”, vindo a ser o precursor do estilo que hoje é conhecido como samba-rock. Seu primeiro LP chamava-se “Samba Esquema Novo”, sintetizando sua proposta

³² SOUZA, Tárík de. *Samba: a música brasileira em sua essência*. Disponível em: <http://www.cliquemusic.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=26>. Acesso em: 21 abr. 2006.

musical inovadora e explicitando o intento de deslocar a “tradição” para o terreno da fusão de gêneros. Em constante mutação, o samba se mostrou inúmeras vezes um fenômeno privilegiado para que percebamos o processo de contínua hibridação pelo qual passam, talvez, todas as expressões culturais na contemporaneidade. Não desejamos aqui, portanto, tratar o samba e as suas formas de apresentação, principalmente a roda de samba, como algo inflexível, imutável, mas antes como manifestações que influenciam e são influenciadas por todos os lados, passíveis, assim, de provocar e sofrer transformações.

Se a década de 1930 marcou Noel Rosa como o “construtor da tradição” dentro da música popular no Brasil, a década de 1960 ficaria conhecida não só como a Era dos Festivais, mas como o momento do “engajamento na tradição” daquele que, de certa forma, “herdou” a “tradição” de Noel: Chico Buarque. Segundo Branco (2008, p. 72),

Chico manteve várias das preocupações estilísticas e temáticas de Noel (...). Chico foi o comentarista da tradição que, ao reafirmá-la, acrescentando elementos próprios (...) conseguiu modernizá-la a ponto de continuar representante do universo cotidiano do samba e do sentimentalismo brasileiro, e mantê-la ainda nas ‘regras da arte’, ou seja, com elementos identificáveis da tradição do samba e da canção brasileira. Estas características, aliadas à genialidade também muito salientada pelos admiradores, fizeram rapidamente de Chico um grande ícone da cultura popular.

Mesmo não se dedicando exclusivamente à composição de sambas, Chico foi, desde as primeiras gravações no ano de 1965, fundamental para manter acesa a chama desse gênero na música brasileira. Contribuiu para isso também, não nos esqueçamos, o imenso sucesso obtido por Elis Regina que, ainda segundo Branco (2008, p. 72), “recuperava a maneira de cantar da época de ouro”. A princípio afastado do foco principal no período dos festivais, o samba teria sua vez num certame específico, a Bienal do Samba, e veria no final dos 60 o aparecimento do divisor de águas Martinho da Vila, grande sucesso comercial na época. No começo dos anos 1970, um novo surto de revalorização do samba projetaria com altas vendagens três divas, Alcione, Beth Carvalho e Clara Nunes, além dos sambistas Roberto Ribeiro, João Nogueira, Nei Lopes e Wilson Moreira (DINIZ, 2006; SOUZA, 2003).

Mas artistas ainda desconhecidos viram-se diante do bloqueio das rádios, seja devido à disputa de espaço com a canção de protesto – que reativou formas musicais populares como a marchinha, o ponteio, a capoeira, a ciranda, a modinha e o frevo – ou com a música da Jovem Guarda e do Tropicalismo (NAPOLITANO, 2007, p. 96). Além disso, as próprias escolas de samba, reféns de um carnaval comercializado, deixaram de ser a *casa* do sambista. As rodas

de samba, que não encontravam mais tanto espaço nas quadras das “Super Escolas de Samba S.A.”³³, buscaram abrigo em bares e esquinas da periferia do Rio de Janeiro e voltaram a ser a melhor opção para que as composições dessa nova safra de sambistas pudessem ser ouvidas e divulgadas.

Quando da criação das escolas de samba, seus terreiros, que depois viriam a se transformar em quadras, constituíram-se num dos principais espaços para a realização das rodas. Paralelamente aos terreiros, as rodas também eram realizadas nos fundos de quintal, e a consolidação do samba como gênero musical nacional permitiu a permanência das rodas, que passou a ser mais tolerada, nas quitandas, tendinhas, biroscas e “pé-sujos” dos morros e favelas, bem como nos bares e botequins das zonas boêmias da cidade, como a Lapa e a Praça Onze (DINIZ, 2006, p. 67). Acontece que, ao analisar os escritos do polivalente Nei Lopes³⁴, Moura (2004, p. 134) chega à conclusão que “(...) a passagem do terreiro para a quadra resultou em mudanças muito mais significativas para o destino das escolas do que o simples recapeamento de cimento sobre o que antes era chão de terra batida”. Essas transformações foram responsáveis pelo distanciamento dos sambistas em relação às escolas, o que provocaria uma busca de novos espaços de sociabilidade onde os freqüentadores pudessem se expressar livremente.

Uma dessas alterações consiste no fato de que, na primeira metade da década de 1960, os meios de comunicação tenham passado a enxergar o concurso das escolas de samba como o destaque da festa carnavalesca brasileira. Os blocos e as festas de rua, os bailes de salão e os concursos de fantasias tornaram-se cada vez menos importantes em relação aos desfiles, ainda que somente sob o olhar mercantil da mídia. A descoberta do samba-enredo pelas gravadoras³⁵ e a conseqüente massificação desse estilo musical pelo rádio – não é de hoje que as indústrias fonográfica e radiofônica andam de mãos dadas! – colocou as quadras das escolas de samba no roteiro cultural da cidade do Rio de Janeiro, incentivando o afluxo de pessoas que não tinham, até então, nenhuma ligação com as escolas. Por outro lado – e para

³³ Alusão a um trecho do samba-enredo “Bumbum Paticumbum Prugurundum”, do Império Serrano: “Super Escolas de Samba S.A. / Super alegorias / Escondendo gente bamba / Que covardia”. Esse samba, que criticava o fato dos sambistas estarem relegados a um segundo plano, ofuscados não só pelo gigantismo dos carros alegóricos como também pela estrutura comercial das escolas, foi composto por Beto Sem Braço e Aluísio Machado e apresentado em 1982 no Desfile das Escolas de Samba do grupo 1-A.

³⁴ Nei Brás Lopes, nascido no subúrbio carioca de Irajá, é um dos mais profícuos estudiosos e pesquisadores da cultura negra. Formado em Direito (1966), atua como escritor, cantor e compositor, tendo se tornado conhecido do grande público sobretudo pelos sambas que compôs em parceria com Wilson Moreira, entre eles: “Goiabada Cascão”, “Coisa da Antiga”, “Senhora Liberdade”, “Gostoso Veneno”, “Candongueiro”, “Não foi ela” e “Fidelidade Partidária” (DINIZ, 2006).

³⁵ Moura (2004) aponta 1968 como o ano em que foi lançado, pela Associação das Escolas de Samba do Estado da Guanabara (AÉSEG), o primeiro LP oficial dos sambas-enredo, gravado ao vivo e produzido de forma quase independente.

esse estudo algo muito mais importante –, esse movimento da mídia em direção às escolas e o aumento do prestígio do samba-enredo, em detrimento do samba de quadra e do partido-alto, fez com que o sambista se visse sem espaço – e sem o espaço – para a criação e a divulgação dos seus sambas, o que ocasionou a evasão de grande parte dos compositores, músicos e freqüentadores em geral.

Para corroborar a hipótese de que essa insatisfação do sambista com os rumos da escola propiciou a revitalização das rodas de samba, recorreremos novamente a Moura (2004, p. 163), quando esse afirma que,

a partir do instante em que o desfile das escolas de samba se tornou o ponto principal do carnaval carioca, o sambista passou a viver um paradoxo. Sua escola tinha cada vez mais prestígio. Sua festa, cada vez mais admiradores, dentro e fora do país. Em compensação, o espaço de divulgação de seus sambas foi se tornando uma exclusividade do samba-enredo. A disputa, estimulada pela novidade do faturamento do direito autoral, acabou acirrando divergências que trouxeram como resultado o afastamento das quadras daqueles que já não sentiam nelas o ambiente antigo.

Nos anos finais da década de 1960 e na década de 1970 o sambista se sente cada vez menos em casa, percebendo a crescente burocratização da estrutura da escola de samba, agora “subordinada ao conjunto de interesses sociais e institucionais da agremiação nas suas múltiplas relações com autoridades, parceiros, patrocinadores e meios de comunicação” (MOURA, 2004, p. 70). Os sambistas se viram alijados da possibilidade de realizar suas rodas de samba nas quadras das escolas, o que fez com que boa parte de seus antigos entusiastas não compactuassem com esse novo modelo de escola de samba e se distanciassem daquelas instituições.

Registre-se que essa insatisfação não se fundamenta na predileção de um estilo de samba em detrimento de outro, o que poderia induzir ao equivocado raciocínio de que os sambistas preferissem o samba de quadra e/ou o partido-alto ao samba-enredo, mas sim na perda de espaço para a criação e a divulgação das composições desses sambistas e na impossibilidade de ver nesse novo projeto de escola de samba a antiga atmosfera de intimidade caseira que engendrara ali, nos últimos trinta anos, uma rede de sociabilidade e de laços de fraternidade e solidariedade.

Se a criação das escolas, a institucionalização dos desfiles e a aproximação do samba na direção da indústria cultural e do Estado deram-se em busca da legitimação e da “descriminalização” de suas manifestações, o movimento agora se daria num outro sentido, o da manutenção de valores e práticas “tradicionais”, cuja roda de samba era sua mais eminente

representação. Entretanto, desse momento em diante as rodas de samba acontecerão em espaços intermediários que não poderão ser considerados somente como *casa* e nem tampouco exclusivamente *rua*. Se até agora as características das rodas de samba que eram realizadas nas casas das “tias baianas” e nas escolas de samba guardavam proximidade com o ambiente caseiro e íntimo da *casa*, a configuração dos novos espaços de realização das rodas denotará uma série de ambigüidades e solicitará seu entendimento a partir de outra categoria de análise: o *pedaço*.

Essa ambigüidade não diz respeito às formas de uso e apropriação do espaço nem ao exercício dos códigos simbólicos, comuns entre boa parte dos frequentadores de um mesmo *pedaço*, mas principalmente aos traços de *casa* e *rua*, de privado e público, de “tradicional” e “moderno” que coexistem nesses espaços.

Essa nova fase da roda de samba, que viria a revitalizá-las, começa com o surgimento das rodas semiprofissionalizadas – os exemplos mais famosos são o restaurante musical Zicartola, o espetáculo músico-teatral Rosa de Ouro e as noitadas de samba do Teatro Opinião –, a procura por “guetos de resistência, como a casa de Candeia” e de João Nogueira (MOURA, 2004, p. 83) e um crescimento dos blocos carnavalescos, como o Bafô de Onça e o Cacique de Ramos. Falar-se-á de cada uma dessas iniciativas.

Das rodas de samba semiprofissionais, talvez a mais famosa tenha sido a do Zicartola. Localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro, na Rua da Carioca, 53, esse espaço funcionava durante o dia como restaurante, onde a atração era o feijão da Dona Zica, esposa do músico, cantor e compositor Cartola. À noite, o Zicartola transformava-se em bar e o prato principal passava a ser o samba. Se não há necessariamente uma contradição nesse formato *casa/rua*, noite/dia, bar/restaurante – acredito, inclusive, que não devem ser considerados duplos antagônicos, mas sim complementares –, é possível perceber que esse espaço já não pode ser considerado única e exclusivamente como *casa*, em virtude das relações da *rua* que também são ali estabelecidas.

A idéia de abrir esse restaurante musical nasceu na casa de Zica e Cartola, nas rodas de samba que aconteciam nas noites de sexta-feira. Foi lá que o conjunto A Voz do Morro fez seus primeiros ensaios e que sambas como “Diz que fui por aí” (Zé Kéti e Hortênsio Rocha) e “O sol nascerá” (Cartola e Elton Medeiros) foram cantados pela primeira vez. O Zicartola foi, portanto, um desdobramento desses encontros gastronômicos e musicais que abrigou, de 1963 a 1965, “toda uma geração de compositores alijada das escolas de samba” (DINIZ, 2006, p. 149). Mas se poderia perguntar: qual a diferença dessas rodas semiprofissionais para as rodas

que eram realizadas nas escolas de samba? Além disso, por quê considerar que rodas como a do Zicartola seriam o prenúncio das rodas de samba atuais?

A diferença pode ser percebida, inicialmente, na ambigüidade presente na constituição e nas formas de uso e apropriação do espaço presentes no novo arranjo das rodas de samba. Não se afirma aqui que no ambiente da *casa* não há ambigüidade. O que se pretende mostrar é que as ambigüidades visíveis nesses novos espaços de realização da roda de samba estão situadas mais na interseção entre a *casa* e a *rua* do que propriamente num desses dos dois extremos. Além disso, acredita-se que outras tensões serão desveladas no decorrer do trabalho, notadamente a partir do momento que se verificar que não só a música veiculada na roda de samba, mas, sobretudo, a própria roda de samba se torna um produto a ser comercializado. As condições para isso, entretanto, já estão dadas desde já.

A ambigüidade se revela na alternância entre o “moderno” e o “tradicional”. O Zicartola acolheu não apenas os compositores que perderam a chance de mostrar sua produção quando, nas escolas de samba, o terreiro virou quadra, mas também intelectuais, líderes estudantis, membros do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), produtores culturais, uma facção da Bossa Nova e jornalistas (MOURA, 2004, p. 177). A roda de samba seria, assim, e mais uma vez, cenário de “tradicional” trocas culturais entre diferentes estratos da população brasileira, além de novamente abrir caminho para que artistas ligados ao samba pudessem ter sua obra reconhecida e, conseqüentemente, dispor do seu talento no intento de construir uma carreira profissional. Se houve, portanto, rupturas, as continuidades também ocorreram.

O Rosa de Ouro foi uma transmutação da roda de samba para espetáculo teatral. Nesse musical, estreado no ano de 1965, a roda de samba foi estilizada para se adequar ao palco do carioca Teatro Jovem, situado no bairro de Botafogo. Esse espetáculo ficou célebre, particularmente, por ter apresentado à sociedade a cantora Clementina de Jesus, que estreava para o grande público aos 63 anos de idade. Além de Clementina – que viria se transformar numa das grandes damas do samba –, o Rosa de Ouro também contava com a participação da ex-vedete, cantora e atriz do teatro de revista Aracy Cortez, sucesso nas décadas de 1920 e 1930, e dos sambistas Elton Medeiros, Néelson Sargento, Anescar do Salgueiro, Jair do Cavaquinho e Paulinho da Viola³⁶, sob a direção do polivalente Hermínio Bello de Carvalho,

³⁶ Paulinho da Viola, seguindo o exemplo de Paulo Benjamim de Oliveira – o Paulo da Portela, fundador da escola e intermediador das relações entre o morro e a cidade quando o samba era perseguido –, com sua composição mesclada ao choro, transformar-se-ia num embaixador do samba diante de um público urbano e intelectualizado.

ex-violonista, animador cultural, produtor musical, escritor, poeta e compositor de sambas celebrados como “Alvorada” (com Carlos Cachça e Cartola), “Presentimento” (com Elton Medeiros), “Chão de Esmeraldas” (com Chico Buarque) e “Sei lá, Mangueira” (com Paulinho da Viola).

Num momento em que o rock dos Beatles, Rolling Stones, Jimi Hendrix e Janis Joplin fazia um estrondoso sucesso, notadamente frente aos jovens, outro *pedaço* foi constituído e passou a abrigar rodas de samba, ajudando a propagar o samba e a divulgar os músicos e compositores dos morros e subúrbios cariocas: a Noitada de Samba do Teatro Opinião, que era realizada sempre às segundas-feiras, às 21 horas, na Rua Siqueira Campos, 143, Copacabana. Lá se apresentaram, desde a estréia em 2/11/1971, artistas como Cartola, Néelson Cavaquinho, Clementina de Jesus e Xangô da Mangueira, além de inúmeros outros convidados que, nos mais de dez anos de funcionamento daquele espaço de resistência cultural, contribuíram decisivamente para a formação de novas platéias.

O advento das rodas de samba semiprofissionalizadas mostrado aqui não interrompeu a realização de rodas amadoras e nem restringiu sua realização a teatros ou casas de show. Pelo contrário, as rodas de samba nunca deixaram de acontecer nos mais variados ambientes. Exemplos dignos de nota são as casas de sambistas respeitados no “mundo do samba” que deram guarida à roda, o que revela a necessidade premente de retomar, naquela época, o clima familiar, afetuoso e informal da *casa*.

Nessa perspectiva, a casa de Candeia merece atenção especial, não devendo ser necessariamente ser considerada um *pedaço*, pois, de acordo com o critério estabelecido neste estudo, as ambigüidades se farão menos evidentes – não que elas não existam, frise-se novamente. Contudo, a atmosfera da *casa* está a tal ponto preservada ali que não possibilita – ou pelo menos dificulta – que aquele espaço seja considerado intermediário entre a *casa* e a *rua*, o que seria um dos aspectos a serem considerados na definição da categoria que passamos a utilizar alguns parágrafos atrás.

Antônio Candeia Filho é tido, ainda hoje, como uma espécie de Zumbi dos Palmares, símbolo da resistência negra e da preservação de ritos e signos de identidade da comunidade afro-descendente. Policial severo, eventualmente arbitrário, Candeia tornou-se investigador da Polícia Civil aos 22 anos, após ser aprovado em terceiro lugar num concurso público em que concorreram 2700 candidatos. Um dia após receber a notícia de sua aprovação em outro concurso, agora para oficial de justiça, envolveu-se numa briga de trânsito e, após atirar nos pneus do caminhão de peixe que o próprio Candeia havia abalroado, levou cinco tiros do

motorista do caminhão, um deles na medula, que o deixou sem movimento da cintura para baixo. Era dezembro de 1965.

Num primeiro momento, Candeia sucumbiu, mas a ajuda dos amigos foi fundamental para o resgate da sua auto-estima: “recluso, não saía de casa e também não recebia visitas” (DINIZ, 2006, p. 112). Vargens (1987, p. 53) também aponta para essa transição de um estado de abatimento para um renovado ânimo, afirmando que

aos poucos vai Candeia reencontrando seu novo universo. Preso a uma cadeira, libera seu espírito. Alça vãos mais longos e mais altos. Percebe a essência. Canaliza suas potencialidades para a criação artística, recuperando seu mundo anterior e refletindo seu mundo exterior.

A obra musical de Candeia cresceu muito, quantitativa e qualitativamente, após o acidente. E isso se deveu, sobretudo, ao fato de que os amigos não o abandonaram. Sentindo-se bastante só após o acidente, o compositor de Oswaldo Cruz abriu as portas da sua casa para receber os amigos³⁷ que, em solidariedade, chegavam a realizar suas festas na casa de Candeia. Para termos uma idéia mais precisa de como o clima ali era favorável à reunião, citamos a descrição que Vargens (1987, p. 59) fez desses encontros:

as tardes-noites da rua Mapendi serviram para amenizar o trágico acontecimento. Tudo era motivo de pagode: um samba novo, um ensaio para algum show, uma entrevista a ser concedida, uma viagem... Pouco a pouco, todos os espaços da grande casa eram ocupados. À proporção que ia esquentando o samba, Candeia telefonava convocando os amigos: ‘Pode vir que eu pago o táxi’. A geladeira, a dos fundos da varanda, acolhendo novas garrafas de cerveja destinadas à refrigeração do ambiente. A cozinha funcionava direto. Os comensais eram saudados pela dona da casa com um prato na mão.

Essa era a atmosfera familiar, íntima e descomplicada que os sambistas vinham perseguindo desde o momento em que as escolas de samba se tornaram ambientes estranhos a eles. “De certo modo, o quintal de Candeia buscava resgatar aquele quintal primordial, um lugar em que laços de parentesco e vizinhança alimentavam a produção musical”, afirma Moura (2004, p. 138). Foi motivado por essa onda de rompimento com o passado das agremiações e pela percepção de que os sambistas estavam perdendo o controle sobre as escolas de samba que o músico, compositor e defensor da cultura afro-descendente fundaria, em dezembro de 1975, uma nova associação, espécie de núcleo de conscientização do

³⁷ Um dos músicos que tocava com Candeia é o hoje consagrado Arlindo Cruz, exímio tocador de banjo e ex-integrante do Grupo Fundo de Quintal.

sambista, o *Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo*, ao lado de parceiros como Wilson Moreira e Nei Lopes. Ali, esperava-se que os antigos sambas de terreiro e partido-alto tivessem espaço para serem cantados. Três anos depois Candeia publicaria, junto com o sambista e professor de Educação Física Isnard Araújo, o livro “*Escola de samba, árvore que esqueceu a raiz*”, que sistematizava, segundo João Baptista Vargens, biógrafo de Candeia, “uma repulsa ao atual estado de coisas que teve brados primeiros de insatisfação partindo dos próprios sambistas” (1987, p. 100).

O mesmo objetivo tinha João Nogueira ao fundar em 1979, “no quintal da sua casa, no Méier, o Clube do Samba, espécie de reduto do samba ‘de raiz’” (DINIZ, 2006, p. 179) que seria um dos espaços onde despontaria a primeira geração de sambistas que não tinham uma ligação direta com as escolas de samba. João se autoproclamava “sambista de calçada” para se diferenciar dos sambistas do morro, conforme observa Diniz (2006, p. 178). Seu pai, violonista, era amigo de João da Baiana, Pixinguinha e Donga – a santíssima trindade da música brasileira, nos dizeres de Martinho da Vila³⁸ –, o que fez com que João Nogueira crescesse em meio a rodas de samba, fonte de onde bebeu. Se por um lado João espelhou-se em seu pai, por outro ele pode servir de espelho³⁹ para seu filho, Diogo Nogueira, hoje um dos artistas mais badalados da mais recente geração de sambistas e que teve o privilégio de poder ouvir, quando era criança, a nata do samba carioca cantando e tocando no seu próprio quintal.

Moura (2004, p. 160-161) presenciou uma cena que revela todo o clima de cerceamento sofrido pelos sambistas nas escolas de samba a partir da metade da década de 1960, o que certamente contribuiu para que novos espaços de expressão fossem criados. E um dos personagens envolvidos no entrevero acontecido no Mourisco, espécie de filial da Portela no bairro de Botafogo, foi exatamente o cantor e compositor João Nogueira, que fora impedido pelo presidente da Ala dos Compositores da Portela, o partideiro Velha, de cantar, num dos ensaios da escola, um dos seus sambas de terreiro/quadra:

³⁸ A definição de Martinho da Vila foi citada por André Diniz, no seu *Almanaque do Samba* (2006, p. 28).

³⁹ Na canção “Espelho” (Paulo César Pinheiro e João Nogueira, 1977), escrita em homenagem a seu pai, João Nogueira canta: “É vida voa, vai o tempo, vai / Ah, mas que saudade / Mas eu sei que lá no céu o velho tem vaidade / E orgulho de seu filho ser igual seu pai”. Em “Além do Espelho” (*Idem*, 1992), João homenageia o filho: “Quando eu olho meu olho além do espelho / Tem alguém que me olha e não sou eu / Vive dentro do meu olho vermelho / É o olhar do meu pai que já morreu”. “Mas meu pai foi-se embora num cortejo / E no espelho eu chorei porque doeu / Só que vendo meu filho agora eu vejo / Que ele é o espelho do espelho que sou eu”. “Se o meu pai foi espelho em minha vida / Quero ser pro meu filho espelho seu”. E, da mesma forma que na música anterior, João termina com o verso “E o meu medo maior é o espelho se quebrar”. Pelo visto, não quebrou!

num desses ensaios, já às vésperas do desfile de 1974, João Nogueira pegou o microfone para cantar um samba seu que andava tocando no rádio: *Mulher valente é minha mãe*. Velha interrompeu o som, afirmando que só o samba-enredo poderia ser cantado ali. Os dois compositores acabaram brigando, mas o fato é que o episódio acabou marcando a rotina dos ensaios. Samba de quadra nunca mais.

Impedidos de se expressarem livremente no interior das escolas de samba, a nova geração de sambistas, que surgiria em rodas como a do Clube do Samba, contribuiu decisivamente para a revitalização das rodas de samba que, devido ao processo de distanciamento instaurado entre os sambistas e as escolas, buscaram abrigo em outros espaços. Para entender a importância dessa afluência em direção às rodas de samba amadoras é preciso que se fale sobre os blocos carnavalescos, agrupamentos que levavam multidões às ruas do Rio de Janeiro e de onde surgiu, conforme propugnado nesse estudo, um dos “movimentos” mais importantes da história da música brasileira, que viria a ficar conhecido como *pagode*.

Antes disso, porém, salientamos que o uso do termo “movimento” aparece entre aspas no parágrafo anterior para não denotar que se esteja referindo a uma sistematização lógica, encadeada e deliberada de estratégias que visassem, à época, a massificação do pagode como fim último, mas, pelo contrário, a uma somatória de eventos, se não totalmente aleatórios, circunstanciais que acabaram por (re)formatar e injetar novo ânimo numa prática de lazer que via-se debilitada pela falta de espaço para se manifestar. Carlos Alberto Messeder Pereira (2003, p. 90), antropólogo que escreveu um belíssimo trabalho em que ajuda a esmiuçar a história do Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos e o “movimento” do pagode⁴⁰, esclarece que, naquela época, era possível falar em *movimento*

não como algo que se organiza formal e explicitamente para então se atualizar, se desdobrar na forma de ações concretas. Estaríamos talvez mais próximos do resultado, às vezes coincidente (mas não sempre, nem necessariamente), da ação de sujeitos ou grupos de sujeitos diferenciados tanto nos seus interesses ou objetivos quanto nas táticas empregadas para atingi-los, os quais, inclusive, representariam forças sociais tão diferentes entre si quanto compositores e intérpretes do mundo do samba, o mundo da mídia (...), as gravadoras e assim por diante.

⁴⁰ Pereira, orientado por Heloisa Buarque de Holanda, defendeu a tese de doutorado “Reinventando a Tradição/o mundo do samba carioca: o movimento de pagode e o bloco Cacique de Ramos” no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ, em 1995. Posteriormente (2003), uma versão modificada desse trabalho foi publicada em livro: “*Cacique de Ramos – uma história que deu samba*”.

Toda essa movimentação teve origem na quadra do Cacique de Ramos, um desdobramento do bloco carnavalesco de mesmo nome que foi criado no dia 20 de janeiro de 1961 por três famílias ligadas pelo lazer e pela religião. Desses jovens, na faixa dos 20 anos, quatro possuíam nomes indígenas, o que certamente contribuiu para a escolha do nome do bloco: Aimoré e os irmãos Ubirajara (Bira Presidente), Ubirany e Ubiraci⁴¹, que ao lado dos irmãos Walter e Chiquita constituem o núcleo fundador do Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos⁴².

O bloco, que no primeiro ano sofreu a decepção de ter que esperar até as quatro horas da madrugada para desfilar pelas ruas de Ramos e no ano seguinte seria quase esmagado na Avenida Rio Branco pelo bloco que viria a ser seu maior rival, o Bafo da Onça, desceu para o centro da cidade no ano de 1963 com mais de 3.000 integrantes vestidos de índio e um samba que se tornaria o hino do Cacique, “Água na Boca”, de Agildo Mendes:

Vamos brincar juntinhos
Água na boca pra quem ficar sozinho
As nossas brigas não podem continuar
Porque o nosso amor não pode se acabar.

O sucesso foi tanto que o Cacique de Ramos iniciaria ali uma disputa com o Bafo da Onça que duraria décadas. Como acontece no futebol, em que a história de uma agremiação muitas vezes só pode ser narrada revelando a disputa com seu maior rival, a história do Cacique está intimamente ligada à do Bafo da Onça. Esse último, que havia sido fundado no dia 12 de dezembro de 1957 e que desfilaria pela primeira vez já no carnaval de 58, era liderado pelo valente Tião Maria, que estava sempre reunido com amigos num bar do Catumbi. Foi num desses encontros, regado a muito “leite-de-onça”, espécie de coquetel feito com rum e leite condensado, que surgiu a idéia de criar um bloco. O nome do bloco, claro, não poderia ser outro.

Os “confrontos” entre os dois blocos, que geraram grandes sambas, duraram décadas⁴³. Sempre dividindo com o Bafo da Onça a preferência do público, o Cacique de

⁴¹ O sambista e estaciano Domingos Félix do Nascimento, amigo dos músicos Pixinguinha e Benedito Lacerda, e a respeitada mãe-de-santo Conceição de Souza Nascimento, filha de Mãe Menininha do Gantois, foram de fundamental importância na educação do gosto musical de seus filhos Ubirajara, Ubirany e Ubiraci (PEREIRA, 2003).

⁴² Pereira (2003) registra diferentes versões acerca da paternidade do bloco. A versão citada aqui, porém, nos pareceu mais crível. Frise-se, entretanto, que os próprios fundadores divergem com relação a essa questão.

⁴³ Nesse duelo entre “onças” e “índios”, o grande sucesso do Bafo da Onça é, indiscutivelmente, o samba que ficou conhecido como “Oba”: “Nessa onda que eu vou / Olha a onda Iaiá / É o Bafo da Onça / Que acabou de chegar / Olha a rapaziada / Vem dizendo no pé / As cabrochas gingando / E como tem mulher / Vejam todos

Ramos encontraria a hegemonia não nos desfiles de blocos, mas nos pagodes que começaram a ser realizados na nova sede social do bloco, obtida por empréstimo na primeira metade da década de 1970. Situada na Rua Uranos, 1.326, entre Ramos e Olaria, a quadra do Cacique era, na verdade, “uma enorme área livre” na qual havia “uma pequena casa”. Esse espaço de lazer era utilizado como ponto de encontro das pessoas ligadas ao bloco, local para “realização de festas, de jogos de futebol e, principalmente, de pagodes” (PEREIRA, 2003, p. 81).

As “peladas” organizadas nas noites de quarta-feira reuniam, na segunda metade da década de 1970, vários amigos e integrantes do bloco. Após o futebol era realizada uma roda de samba debaixo da Tamarineira, árvore que, por estar associada ao Cacique de Ramos e ao grupo de samba que se originaria daquelas reuniões de meio de semana – o Grupo Fundo de Quintal –, seria cantada em verso e prosa pelos compositores do Cacique. O samba “Nova Morada”⁴⁴, de Arlindo Cruz, Franco e Sombrinha, conta um pouco dessa história:

O samba hoje tem nova morada
Que faz esse povo cantar um pouco mais feliz
Não devemos esquecer Capela, Oswaldo Cruz e Matriz
E o saudoso Estácio de Ismael
E vamos sempre respeitar Mangueira e Vila Isabel
Portela, Império, Salgueiro e Padre Miguel
Tá certo que existem muitos bambas da pesada
Mas o samba hoje tem nova morada
Lá quem é de samba entra na roda, quem não é da roda quer sambar
E debaixo da tamarineira, musa, velha amiga e companheira
São Sebastião nos abençoa
E o pagode, gente boa, vai até o dia clarear
Lá a quarta-feira é mais feliz
É por isso que se diz: é lá que o samba foi morar!

Aos poucos, o pagode começou a fazer mais sucesso que o esporte bretão, e a consequência inevitável daquela reunião que semanalmente acontecia naquele *pedaço* foi que o número de frequentadores rapidamente cresceu. Por mais importante que fosse o bloco, o dia-a-dia da quadra era de “fundamental importância para garantir a perpetuação, a reafirmação constante e crescente dos valores e das tradições mais fundamentais do grupo” (PEREIRA, 2003, p. 82). Além disso, os pagodes atraíam um grande número de pessoas que podiam agora, com muito mais frequência, encontrar-se e estabelecer contatos diversos.

presentes / Olha a empolgação / Esse é o Bafô da Onça que eu trago guardado no meu coração / É o bom, é o bom, é o bom”.

⁴⁴ FUNDO DE QUITAL, Grupo. Divina Luz. Rio de Janeiro: RGE, 1985. 1 CD.

Acredito que uma das razões que tornam possível considerar o “movimento” do pagode um dos momentos mais importantes da música popular brasileira reside no fato dele ter possibilitado uma “reinvenção da tradição”⁴⁵ e democratizado o acesso à roda de samba, não só no que diz respeito ao aumento da sua *produção* por sujeitos que não podiam, até então, ser considerados músicos, mas também à ampliação da sua *recepção* para um contingente mais amplo da população. É o que afirma o jornalista e escritor carioca Luiz Fernando Vianna (2003, p. 48) no perfil bibliográfico de Zeca Pagodinho escrito para a série “Perfis do Rio”:

depois de alguns anos em que a força das escolas de samba aumentava, e os chamados sambas de salão e de terreiro minguavam, o jogo se equilibrou graças aos pagodes do Cacique. O que era no início uma roda informal passou a ser circundada por centenas de pessoas que se despencavam de várias partes da cidade, inclusive da Zona Sul, para ouvir partido-alto no Bairro da Leopoldina.

A febre do pagode do Cacique de Ramos se alastrou pela cidade do Rio de Janeiro, o que gerou a diversificação do público que freqüentava aquele local. “O Cacique era, na verdade, o coração de uma enorme rede de pagodes e de pagodeiros, de casas de samba, enfim, de um verdadeiro espaço cultural no sentido mais pleno da expressão” (PEREIRA, 2003, p. 15). Vários jornalistas, artistas e jogadores de futebol passaram a freqüentar a quadra do Cacique, dando mais visibilidade àquelas rodas de samba.

Uma dessas visitas – talvez a mais importante, pois ajudaria a transformar a vida do grupo que tocava ali e, num sentido mais amplo, a própria história do samba – foi feita pela cantora Beth Carvalho, que “na década de 1970, juntamente com Alcione e Clara Nunes, formou o que os críticos chamaram de ‘o ABC do samba’, título dado às três cantoras pela importância destas no cenário musical brasileiro”⁴⁶. Levada à quadra do Cacique pelo jogador de futebol Alcir Portela, Beth ficou encantada com aquele “samba de fundo de quintal” ou pagode, como os próprios sambistas o denominavam.

Ansiosa por levar para o estúdio de gravação aquela nova forma de tocar o samba, Beth Carvalho convidou os músicos que se apresentavam naqueles pagodes – e que viriam a formar, em 1980, o Grupo Fundo de Quintal – para gravar o LP “*De pé no chão*”⁴⁷, 6º álbum da carreira da artista. Abrindo o disco, o samba “Vou Festejar” (Neoci, Dida e Jorge Aragão)

⁴⁵ Lançam mão dessa expressão Moura (2004) e Pereira (2003).

⁴⁶ Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/beth-carvalho/dados-artisticos>>. Acesso em: 08/08/2010.

⁴⁷ BETH CARVALHO. *De pé no chão*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1978. 1 LP.

virou sucesso nacional e o jeito de fazer samba do Grupo Fundo de Quintal tomou conta do país.

Esse foi o empurrão que faltava para que aqueles músicos, cantores e compositores fossem definitivamente integrados à história do samba. Convidados pelo produtor Rildo Hora a participar das gravações dos próximos discos de Beth Carvalho, o integrantes do grupo Fundo de Quintal foram, daquela turma de pagodeiros, os primeiros a fazer sucesso, o que os levou a serem escalados para gravar com vários outros intérpretes. Seu disco de estréia, “*Samba é no Fundo de Quintal*”, gravado em 1980, foi muito bem aceito pela crítica, sinalizando que as sementes que germinaram – e germinariam – no Cacique ainda dariam ótimos frutos. Os integrantes da primeira formação do Fundo de Quintal Almir Guineto e Jorge Aragão, por exemplo, optaram por trilhar carreira solo, e fazem sucesso até hoje. Os também ex-integrandes Arlindo Cruz e Sombrinha formariam, anos depois da saída do Fundo de Quintal, uma dupla de sucesso, hoje desfeita.

Vários artistas foram revelados nas rodas de samba que se multiplicavam velozmente pelos subúrbios cariocas como o Pagode da Tia Doca, o Pagode da Beira do Rio, o Pagode do Arlindo e o até hoje famoso Pagode do Cacique: Zeca Pagodinho, Jovelina Pérola Negra, Pedrinho da Flor, Mauro Diniz⁴⁸, Neoci⁴⁹, Luiz Carlos da Vila, dentre outros.

Se a roda de samba, até a década de 1970, preservou seus “aspectos rituais”, como nos informa Moura (2004, p. 248), seus “aspectos musicais” foram alterados. Os músicos do Fundo de Quintal seriam responsáveis por inovações harmônicas e pela introdução de novos instrumentos na roda de samba que até hoje são utilizados, engendrando as bases de uma nova maneira de tocar o samba que viria a ser conhecido como *pagode* ou *samba de fundo de quintal*. Para substituir o pesado surdo, Sereno redescobriu o tantã, utilizado inicialmente para tocar bolero. Ubirany criou o repique de mão, instrumento tocado horizontalmente e com as mãos, a partir do repinique, instrumento tocado na posição vertical e com o auxílio de uma baqueta. Para que a harmonia fosse ouvida sem a necessidade de amplificar o som do cavaquinho, Almir Guineto introduziu o sonoro banjo (muito popular entre nós nas *jazz-bands* dos anos de 1940), adaptando um braço de cavaquinho e mudando sua afinação. Moura, (2004, p. 208), referindo-se ao novo som do Cacique, diz que “convém observar que, na roda história, é outra vez a roda que gera um tipo novo de samba – e não o contrário”.

⁴⁸ Mauro Diniz é filho de Monarco, baluarte da Velha Guarda da Portela. É também pai da atriz e cantora Juliana Diniz, que lançou seu primeiro disco em agosto de 2005, pela Universal Music.

⁴⁹ Neoci era filho de João da Baiana, um dos integrantes da “santíssima trindade da música brasileira” que, por sua vez, era filho de “Tia Perciliana, uma das famosas baianas da Cidade Nova” (DINIZ, 2006, p. 28).

Foi nesse período, em que a roda de samba se viu revitalizada, que a palavra *pagode* ganhou visibilidade e voltou a ser amplamente usada para designar as reuniões onde se cantava, tocava e dançava o samba feitas, num primeiro momento, no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, mas que imediatamente se estenderia por todo o país. Essa expressão, que começou a ser utilizada logo no início do século XX para nomear as “reuniões puramente festivas, sem intento comercial” (LOPES, 2005, p. 177), ficou até a segunda metade da década de 1960 sendo usada quase que exclusivamente pelo segmento social ligado diretamente às escolas de samba. O vocábulo *pagode* passaria a ser empregado no final da década de 1960 por sambistas que já não possuíam vínculos mais estreitos com as escolas, mas só seria utilizado amplamente no Rio de Janeiro a partir do final da década de 1970 e no Brasil inteiro a partir da segunda metade da década de 1980.

O vocábulo *pagode* designava, originariamente, “templo budista” ou “templo pagão asiático”. Outra definição, porém menos aceita, seria a que resulta da aglutinação de "*pagan god*" ("deus pagão", em inglês). Introduzida na língua portuguesa adquiriu, no século XVI, o significado secundário de "barulho, confusão" ou "festa ruidosa, festança popular". No Brasil, *pagode* passou a denominar também um tipo de festa com comida e bebida, de caráter íntimo. Daí foi um pequeno passo para designar o tipo de samba de partido-alto, revivido no Rio de Janeiro no final da década de 1970.

Cooptada pela indústria cultural no início da década de 1990, a terminologia passou a designar *um novo estilo de samba*, sendo que hoje o termo *pagode* pode ser usado para referir-se tanto à reunião de amigos para tocar samba quanto a esse novo estilo musical⁵⁰. Daí advém a confusão que se percebe, hoje, não só na cabeça daqueles que não possuem grande contato com o samba, mas inclusive entre os próprios sambistas: “pagode é uma coisa e samba é outra”, ou “pagode é aquela música romântica com teclados e metais e samba é uma música mais de raiz”. Na verdade, há um preconceito implícito nessas afirmações e uma tentativa de desvalorizar o novo estilo de samba criado na década de 1990, mesmo que em fins da década de 1980 já seja possível observar os sinais indiciários dessa nova produção.

Como até os *habitués* das rodas de samba têm dúvidas quanto à diferença entre *samba* e *pagode*, faz-se mister, à vista disso, esclarecer que o primeiro é o gênero musical que abarca uma série de estilos musicais (samba-enredo, samba de breque, samba de gafieira, sambacação, samba de partido-alto, dentre outros), sendo que às vezes também é usado para se referir à reunião de sambistas, de caráter festivo, regada a comida e bebida em que amigos se

⁵⁰ Ver “Sua língua”. Desenvolvido por Cláudio Moreno. Disponível em: <http://www.sualingua.com.br/01/01_pagode.htm>. Acesso em: 08 out. 2006.

reúnem para tocar, cantar e/ou dançar o samba, o que o torna sinônimo do termo *roda de samba* e da primeira acepção da expressão *pagode*, que tento conceituar agora: *pagode* tem um duplo significado, pois além de denominar a reunião de sambistas, de caráter festivo, regada a comida e bebida em que amigos se reúnem para tocar, cantar e/ou dançar o samba, também designa, numa segunda acepção, um estilo de samba ou, em outras palavras, um estilo musical que pertence ao gênero musical samba – estilo musical que, como já mostrado, nasceu como um *samba de fundo de quintal* e gerou ramificações, que serão abordadas logo adiante.

São essas ramificações que irão provocar a babel conceitual a que fizemos alusão anteriormente. Não identificados com esse novo jeito de tocar samba, que também passou a ser chamado de *pagode* – por influência da indústria cultural, como vimos –, os sambistas, não importando se músicos ou não, ofereceram resistência ao uso do termo *pagode* exatamente para que não fossem confundidos com fãs dessas emergentes ramificações daquele *pagode* do Cacique – esse sim considerado como *samba* de qualidade. Ganhou força, nas duas últimas décadas, o uso da expressão *samba de raiz*⁵¹ para designar o tipo de samba feito por sambistas “tradicionais” e que preservava as características “originais” do gênero, em contraposição às ramificações, criadas na década de 1990, do estilo musical *pagode* originado no fim da década de 1970 na quadra do Cacique de Ramos, cujos admiradores são denominados *pagodeiros*.

Se hoje o termo *pagodeiro* é utilizado pejorativamente e causa antipatia entre os sambistas⁵² que valorizam uma música diferente da que é vendida hoje pelas grandes gravadoras, isso nem sempre aconteceu. Amparando-se em Nei Lopes, Vianna (2003, p. 32) explica o uso dos termos *pagode* e *pagode de mesa*⁵³ como correlatos da expressão *roda de samba*:

o pagode é uma palavra significando pândega, brincadeira, que desde o final do século XIX era usada para denominar festas no Rio. Com o tempo, foi se firmando entre os sambistas para denominar as rodas e as músicas cantadas nessas rodas. No começo dos anos 70, no Cantinho da Fofoca, em Botafogo, começou a surgir a prática do pagode de mesa, feito em fundos

⁵¹ Segundo Diniz (2006, p. 191), a expressão *samba de raiz* surgiu na década de 1990 para “designar o trabalho de sambistas tradicionais, que não sofriam ‘interferência’ da indústria fonográfica do pagode”.

⁵² Essa é a opinião, por exemplo, da cantora Beth Carvalho e do músico e produtor musical Rildo Hora, em entrevista ao Jornal do Brasil. GOBBI, Nelson. Samba, feijão e cerveja na casa do Pagodinho. Disponível em: <<http://jbonline.terra.com.br/editorias/cultura/papel/2006/10/29/cultura20061029003.html>>. Acesso em: 20 nov. 2006.

⁵³ A cantora Beth Carvalho, uma das figuras responsáveis pelo aumento de visibilidade da roda de samba do Cacique de Ramos, ajudou também a popularizar a expressão “Pagode de Mesa” com o lançamento de dois discos intitulados “Pagode de Mesa 1” e “Pagode de Mesa 2”, em 1999 e 2000, respectivamente.

de quintal e similares, temperado com muita bebida e comida. A modalidade virou febre no final da década, tendo como pivô o Caciue de Ramos.

Outro exemplo de que o termo *pagodeiro* não era, até a década de 1990, usado de maneira a discriminar os entusiastas de estilos musicais diferentes está gravado no primeiro disco solo de Almir Guineto, quando ele convida, na música “Sinhá Mandaçaia”, o compositor e flautista Geraldo Babão⁵⁴ para cantar um partido alto. Num dos versos, Geraldo revela que o tratamento *pagodeiro* era comum e plenamente aceitável, sendo que ele mesmo assim se denomina:

Sei que sou bamba no samba
Pois trago na veia o sangue brasileiro
O mundo já me conhece
Sabe que eu sou pagodeiro⁵⁵

O próprio Zeca Pagodinho possui o pagode como sobrenome artístico. Jessé Gomes da Silva Filho, nascido em 4 de fevereiro de 1959, integrava uma das alas do Bloco Carnavalesco Bohêmios do Irajá, chamada “Ala do Pagodinho”. Esse setor foi assim nomeado em virtude do hábito que tinham seus fundadores – Beto Gago, que era tio materno de Zeca, Dão Miranda e outros seis foliões do Irajá – de fazer “uns pagodes nuns botequins (VIANNA, 2003, p. 31). Esse mesmo autor (2003, p. 31) relata a ligação do jovem Jessé com a ala que viria a se tornar a mais famosa do bloco de Irajá:

Com seus oito embriagados fundadores, a facção estreou no Bohêmios em 1971. No ano seguinte, já havia mais representantes das famílias Fernandes e Gomes, inclusive Zeca, com apenas 13 anos. Sua tarefa principal, no início, era cuidar dos instrumentos da ala, que precisavam voltar pra casa sãos e salvos, algo que os mais velhos, entretidos com outros tipos de percussão, não podiam assegurar. Alguns anos depois, já gostando do que os mais velhos gostavam, Zeca deixou de ser a pessoa mais adequada para exercer a função. Passou a cair na gandaia do bloco, que chegou a arrastar 8 mil pessoas pelo bairro no carnaval de 1977. Passou, também, a ser conhecido nas rodas de samba fora do Irajá como Zeca Pagodinho.

Almir Guineto abre seu disco “Pele de Chocolate”⁵⁶, de 1993, com uma seleção de partido-alto chamada “Pagode de Refrões”. Essa faixa, na verdade é um *pout-pourri* composto por 12 refrões. Nada ali se parece com o novo som do “pagode” que nascia naquela

⁵⁴ Geraldo Soares de Carvalho nasceu no Morro do Salgueiro em 1926, tendo falecido em 1988.

⁵⁵ ALMIR GUINETO. O Suburbano. [Rio de Janeiro]: Kelo Music/K-Tel, 1981. 1 CD.

⁵⁶ ALMIR GUINETO. Pele de Chocolate. Rio de Janeiro: RGE, 1993. 1 LP.

década, o que mostra que o termo *pagode* não tinha nenhuma conotação pejorativa, como podemos constatar nos dias atuais. Outro exemplo disso está na canção “Acabou a miséria”, de Luisinho, gravada por Almir Guineto em 1987⁵⁷, onde ouvimos logo no início:

Foi pura sorte
Num *pagode* de domingo
Bati de frente com um gringo
Villegagnon, o francês
Que se encantou com o meu partido e pediu bis
E comovido prometeu me divulgar lá em Paris

No segundo verso está presente a palavra *pagode*, que ali tem o significado de roda de samba. O fato mais curioso, contudo, é que em outra parte da composição o autor usou o mesmo vocábulo para se referir, dessa vez, não à roda de samba, mas à música – mais especificamente o samba de partido-alto – de Almir Guineto que, após ser divulgada em Paris pelo francês Villegagnon, fizera grande sucesso por lá:

O meu *pagode* estourou em toda a França
Aumentando a confiança que Villegagnon depositou em mim

Esse exemplo mostra claramente como a mesma expressão, *pagode*, podia significar, àquela época, tanto a reunião onde se tocava o samba quanto a música que era feita nesses encontros. O *pagode*, reação popular à maciça ocupação dos principais meios de difusão – emissoras de rádio e TV – por ritmos alheios à cultura nacional, se tornaria, a partir de 1985⁵⁸, um dos movimentos de melhor resultado comercial da história da música brasileira.

Conforme Canclini (2008, p. 94), “já não é possível isolar comunidades locais ou grupos étnicos, selecionar seus traços ‘autênticos’ e reduzir as explicações de seu desenvolvimento à lógica interna de cada grupo”. Isso demonstra que na dinâmica cultural contemporânea as práticas que até determinado momento estiveram restritas a determinado local e/ou comunidade são absorvidas pela indústria cultural, que as transforma em produtos a serem vendidos e consumidos em larga escala.

Daí a impossibilidade de hoje se “encaixotar” essas manifestações em rígidos padrões de organização da cultura, como o são a cultura erudita, popular e de massas. É o que pensa Melo (2007, p. 72) quando afirma que

⁵⁷ ALMIR GUINETO. Perfume de Champagne. Rio de Janeiro: RGE, 1987. 1 LP.

⁵⁸ Ano do lançamento do disco “Raça Brasileira”, que divulgou o trabalho de novos artistas à época, como Zeca Pagodinho, Jovelina Pérola Negra, Pedrinho da Flor, Elaine Machado e Mauro Diniz.

em uma sociedade marcada pela mediatização, pela espetacularização, pela mercantilização, que contribui para os processos de hibridização, é até mesmo temerário insistir nas classificações mais tradicionais da cultura erudita, cultura popular, cultura de massas. Se ainda persiste qualquer tentativa de separação nesse sentido, certamente temos que desvendar os intuítos políticos que a sustentam.

Nunca se viu na história do samba um momento em que o *samba de fundo de quintal* tivesse sido tão divulgado e que as rodas de samba passassem a ser realizadas em tantos e tão distintos lugares pelo Brasil afora. Por questões de marketing a festa já havia emprestado, como vimos, seu nome à música que a animava. Atenta a esse nicho de mercado, a indústria fonográfica se apropriou do termo *pagode* para produzir uma vasta gama de grupos musicais que, inspirados pelo “jeito moleque”⁵⁹ de fazer samba dos artistas criados nas rodas do Caciue de Ramos, tornar-se-iam a sensação da década de 1990:

ante a impossibilidade de implodir este edifício até agora indestrutível que é o samba, a indústria fonográfica (...) apropriou-se, na década de 90, da denominação ‘pagode’, aplicando-a a um tipo de samba diluído, expresso em um produto sem a malícia das sínopes, sem as divisões rítmicas surpreendentes, com letras infantilmente erotizadas e arranjos sempre previsíveis e cada vez mais próximos da massificação pop (LOPES, 2005, p. 182).

A análise apocalíptica⁶⁰ de Nei Lopes revela um discurso manifesto ainda hoje: o de que o estilo musical *pagode* é uma simplificação empobrecida do samba elaborado até o final da década de 1980. Essa segunda – e bem diferente – versão do estilo musical pagode, espécie de samba-pop influenciado pela balada romântica, geraria – a partir do sucesso de grupos como Raça Negra, Só Pra Contrariar, Razão Brasileira, Grupo Raça, Só Preto Sem Preconceito, Molejo, Exaltasamba, Art Popular, Negritude Jr. e Katinguelê – o surgimento de

⁵⁹ Aqui brincamos com a expressão Jeito Moleque: em 1988 o cantor Zeca Pagodinho lançava, pela BMG ARIOLA, seu 3º disco solo, intitulado “Jeito Moleque”, mesmo nome da canção que abria o álbum. Dez anos depois, surgiria, em São Paulo, o grupo de neo-pagode “Jeito Moleque” que, ao que parece, só aproveitou do disco de Zeca Pagodinho o nome, uma vez que a sonoridade oferecida nos dois discos é completamente diferente.

⁶⁰ Umberto Eco chama de *apocalípticos* os adversários da indústria cultural, aqueles que acreditam que a função central dessa seja a alienação e que, de acordo com a leitura de Coelho (2006, p. 27-28), “vêm na indústria cultural um estado avançado de ‘barbárie cultural’ capaz de produzir ou acelerar a degradação do homem (...). Inversamente, para os adeptos dessa indústria, ou os que a toleram – os *integrados* – essa função central seria a mesma de toda produção cultural: a revelação, para o homem, das significações suas e do mundo que o cerca (com a diferença de que essa revelação se faria agora mais depressa e para maior número de pessoas, dada a tecnologia utilizada)”.

um número imenso de clones com diferentes gradações de proximidade com o samba feito naquela primeira versão, nos idos de 1970/1980.

Hoje, grupos como Inimigos da HP, Pixote, Sorriso Maroto, Pique Novo e Jeito Moleque estão nas “paradas de sucesso” classificados como grupos de *pagode*⁶¹. Prestando atenção à música feita por esses grupos, é quase impossível ouvir os instrumentos ligados àquele “pagode de fundo de quintal” como pandeiro, repique, banjo e tantã, sendo bastante evidente o som dos teclados e dos metais. A mudança não se resume às estruturas melódicas e harmônicas, mas também à temática que, mormente, gira em torno das conquistas e desilusões amorosas.

Essa nova forma de fazer samba, que não guarda muita proximidade com o samba elaborado pela geração do Cacique de Ramos, tornou-se assídua a tal ponto nos meios de divulgação de massa que hoje quase não se usa o termo *pagode* para designar a roda de samba. *Pagode*, atualmente, resume-se à noção de estilo musical, mas não à reunião de sambistas, de caráter festivo, regada a comida e bebida em que amigos se reúnem para tocar, cantar e/ou dançar o samba. Essa questão será novamente objeto de análise no próximo capítulo, quando daremos voz aos atores sociais que freqüentam as rodas de samba para que eles expliquem qual o significado das expressões *pagode* e *roda de samba* no imaginário social.

Não se considerou adequado, neste estudo, utilizar a expressão *samba de raiz* por entender que ela encerra um sentido sectário ao estabelecer que a raiz, que está fincada no chão, na “tradição”, é a estrutura vital para que a árvore do samba se alimente – daí a necessidade de ser preservada –, ao ponto que as ramificações, ou os ramos dessa árvore, que nasceram muito depois da raiz, são também mais frágeis, suscetíveis às quebras e às discontinuidades e podem, por isso, ser podados sem prejuízo para o todo. O termo *samba* é usado aqui, portanto, para designar o gênero musical e todos os estilos que ele abarca, sem diferenciação ou preconceito. A exceção, como já foi dito, fica para o uso do termo *samba* com o sentido de festa, reunião de sambistas.

É com o único intuito de facilitar a compreensão do leitor, que serão usados, desse momento em diante, dois novos termos visando estabelecer uma diferença entre o samba produzido nas rodas de samba do subúrbio carioca desde o final da década de 1970, que chamaremos de *samba de fundo de quintal*, e o samba feito a partir da década de 1990, que

⁶¹ Poderíamos citar outros exemplos de grupos e cantores conhecidos do grande público que hoje em dia são classificados na seção “Pagodes”: Grupo Revelação, Os Morenos, Soweto, Gamação, Grupo 100%, Belo, Boka Loka, Da Melhor Qualidade, Délcio Luiz, Rodriguinho, Gustavo Lins, Karametade, Sem Compromisso, Kiloucura, Pirraça, Os Travessos e Sensação, além de centenas de outros nomes menos conhecidos.

será denominado *neo-pagode*⁶². Já o vocábulo *pagode* continuará sendo usado como sinônimo do termo *roda de samba*.

A escolha da expressão *samba de fundo de quintal* justifica-se por três motivos: 1) o fato de que a palavra *samba* indicará um tipo de música que, atualmente, não está associada à nova produção musical da década de 1990, mas a um tipo música mais “velha” e, portanto, mais elaborada; 2) a idéia transmitida pela expressão *fundo de quintal*, que pode remeter o leitor ao local onde esse tipo de samba foi disseminado e é até hoje praticado; e 3) a alusão ao Grupo Fundo de Quintal, o representante mais evidente do samba feito no “movimento” originado nas rodas de samba do Cacique de Ramos.

Já o neologismo *neo-pagode* foi eleito por possibilitar uma rápida associação com a nova maneira de fazer samba que vem sendo produzida nas últimas duas décadas, não só por trazer a idéia do “novo” (neo), mas também a expressão que hoje é inequivocamente vinculada a esse tipo de samba (pagode).

Falar da produção desse novo estilo musical é, na verdade, apontar a radicalização de um processo que se iniciou com a mercantilização do samba na década de 1930. A história desse gênero musical mostra que de tempos em tempos o samba tem algumas características modificadas, o que lhe dá novo fôlego. Como canta Néelson Sargento na música “Agoniza, mas não morre”:

Samba
Agoniza, mas não morre
Alguém sempre te socorre
Antes do suspiro derradeiro⁶³

A prova disso é que nos últimos 40 anos, compositores como João Bosco, Aldir Blanc, Eduardo Gudin, Paulo César Pinheiro – esse com mais de 1300 composições e 700 sambas de sua autoria gravados!⁶⁴ – e, mais recentemente, Guinga e Moacyr Luz vêm elaborando uma obra, perene, que prima pelo rigor na elaboração das melodias e das letras, alcançado excelentes resultados e, conseqüentemente, o respeito e a admiração, senão de grande parte da população que não tem acesso à essa produção, de toda a crítica especializada. A dificuldade de acesso se dá, basicamente, por razões econômicas e, principalmente, pela ausência de uma educação estética formal própria ao código lingüístico e harmônico da obra desses autores.

⁶² No artigo em que reflete sobre os caminhos do carnaval carioca, em especial sobre as transformações ocorridas no espaço popular do Terreirão do Samba, Melo (2000, p. 101) usa o termo “neo-samba”.

⁶³ NÉLSON SARGENTO. Sonho de um sambista. São Paulo: Gravadora Eldorado, 1995. 1 CD.

⁶⁴ Diniz (2006, p. 176).

Na interseção entre essa nova e aquela “velha” forma de fazer samba registre-se a produção do sambista Dudu Nobre que, aliando a uma nova proposta estética a manutenção de grande parte dos cânones estabelecidos desde os sambistas do Estácio, bem simboliza a hibridação pela qual passamos na contemporaneidade, quando “novos e velhos processos se entrecruzam” (CANCLINI, 2008, p. 26). Contribui para alimentar essa nova onda a aparição de novos nomes que mantêm a “tradição”: Juliana Diniz, Tereza Cristina, Dorina, Mart’nália, Nilze Carvalho e Grupo Sururu na Roda, Celso Viáfora, Renatinho Partideiro, Marquinhos de Oswaldo Cruz e Quinteto em Branco em Preto. Recentemente o samba vem respirando novos ares com o trabalho de artistas como Roberta Sá, Maria Rita, Vanessa da Mata, Céu, Mariana Aydar, Fabiana Cozza, Aline Calixto, Jair de Oliveira, Diogo Nogueira, Galocantô, Casuarina, Leandro Sapucahy e Moisés Marques.

Também se pode acompanhar um “movimento” de revalorização de grandes mestres do samba por parte de uma juventude de classe média que frequenta as rodas de samba atuais. Esse novo público descobriu antigos bambas ainda em atividade, como os anteriormente citados Paulinho da Viola, Nélon Sargento, Nei Lopes e Wilson Moreira, além de Monarco, Noca da Portela, Wilson das Neves, Martinho da Vila, Dona Ivone Lara, Leci Brandão, Beth Carvalho, Cristina Buarque e as Velhas Guardas das escolas de samba. Também são alvo de reverência sambistas já falecidos: Noel Rosa, Wilson Batista, Geraldo Pereira, Cartola, Nélon Cavaquinho, Candeia, Zé Kéti, Roberto Ribeiro, João Nogueira, Bezerra da Silva, Moreira da Silva, Walter Alfaiate e Luis Carlos da Vila.

A música foi e continua sendo uma das linguagens artísticas de maior repercussão nos mais diferentes estratos da população brasileira, do “povo” à “elite”, mantendo-se capaz de abarcar a preferência de diferentes grupos sociais em todo o território nacional. Interessa-nos, contudo, a partir de agora, olhar mais detidamente ainda para uma das formas de apresentação do samba, a roda de samba, manifestação que vem ocupando um lugar de destaque no repertório lúdico brasileiro, mesmo tendo seus contornos e intenções modificados no decorrer dos anos. Esse dinamismo cultural nunca impediu, entretanto, que a roda de samba seja considerada por muitos, até hoje, uma privilegiada possibilidade de vivência do lazer.

Um fato novo é que, após a música que era feita na roda ter se tornado, desde o início do século XX, um produto comercial, hoje é a própria roda que se tornou mercadoria, um produto a ser vendido no mercado do entretenimento. Dessa forma, ao invés de não dialogar com o consumo, talvez o mais indicado hoje em dia seja pensar o lazer a partir do consumo.

Um exemplo de que a roda de samba se tornou um produto de grande atratividade é a tentativa de refletir no título dos CD’s e DVD’s a idéia de que se está levando para casa o

clima espontâneo e íntimo de uma roda de samba: “Ao Vivo no morro”, do Grupo Revelação; “Roda de Samba do Exalta”, do Grupo Exaltasamba; “Pagode do Arlindo”, de Arlindo Cruz; “O quintal do samba”, do Grupo Fundo de Quintal; “O Samba das Rodas”, de Eduardo Gallotti; “Roda de Samba ao vivo”, de Dudu Nobre⁶⁵.

Outra amostra dessa tendência à comercialização da roda de samba pode ser exemplificada pelo que aconteceu com o Samba do Trabalhador, organizado pelo músico e compositor Moacyr Luz no Clube Renascença, no bairro do Andaraí, Rio de Janeiro. A ironia começa no nome da roda, aonde termo “trabalhador” é uma alusão àquele para quem a roda foi originalmente destinada, o sambista, e continua com o fato de que essa roda, que foi criada com a intenção de ser um encontro de lazer para os músicos e cantores que trabalhavam no fim de semana, acabou tornando-se um sucesso de público, chegando a receber nas tardes de segunda-feira cerca de 2000 pessoas, proporcionando aos seus organizadores e músicos, agora transformados novamente em trabalhadores, o registro da roda, ao vivo, em CD e DVD⁶⁶.

O percurso traçado pela roda de samba a localiza como uma das práticas de lazer mais difundidas na recente história do Brasil, sendo que suas múltiplas variações e os diferentes estilos de samba nela veiculados contribuíram para o aumento da visibilidade e da sua disseminação em todos os segmentos da sociedade brasileira. Some-se a isso a praticidade de se organizar uma roda de samba em relação às outras formas de apresentação do samba como os desfiles de escola de samba, os blocos carnavalescos e os shows, e contabilize-se aí mais uma razão para que essa experiência musical social ganhe mais praticantes e admiradores a cada dia, despertando o interesse de um público cada vez mais heterogêneo.

A partir de um olhar mais detido sobre uma das formas de apresentação do samba, a roda de samba, tentou-se levantar algumas relações entre lazer e samba, bem como gerar subsídios para o entendimento da conformação da cultura na contemporaneidade. Esse intento continuará sendo buscado no próximo capítulo, onde foi mantida, introdutoriamente, a abordagem acerca da grande visibilidade alcançada pelo samba na atualidade. Em seguida, o foco recairá sobre a cidade de Belo Horizonte, para que seja possível discutir a recente e crescente demanda por rodas de samba que se percebe na metrópole mineira.

⁶⁵ Em 1973 já havia sido lançado um disco com o nome “roda de samba”. Mas talvez a primeira iniciativa de deixar transparecer na gravação a atmosfera descompromissada de uma roda de samba tenha se dado no disco “A arte negra de Wilson Moreira e Nei Lopes” (EMI-Odeon, 1980). A saída encontrada, no entanto, não foi levar a roda para o estúdio, mas o estúdio para a roda. A diferença em relação ao fato novo que presenciamos atualmente é que as razões que justificaram esse projeto não foram de ordem comercial, mas estéticas e políticas.

⁶⁶ Ambos, CD e DVD, são intitulados “Renascença Samba Clube - Samba do trabalhador” e foram lançados pela Lua Music Gravadora, de São Paulo, no ano de 2005.

Pensar algo historicamente é pensar no seu processo de mudança. Assim, um pequeno histórico das rodas de samba da capital de Minas Gerais será levantado para possibilitar o entendimento das transformações sofridas por essa prática de lazer e compreender algumas das circunstâncias que contribuíram e/ou contribuem para que as rodas de samba de hoje tenham determinados contornos, e não outros. Será feita, também, a descrição dos cenários observados e a análise dos dados coletados. Buscar-se-á ali refletir sobre a ótica sob a qual os freqüentadores da roda de samba a vêem e quais os sentidos, os significados, as possibilidades e os limites a ela atribuídos, além de procurar frisar alguns dos contornos de uma roda de samba.

3. CAPÍTULO 2 – O SAMBA DE BH E O QUINTAL DO DIVINA LUZ

Até agora, vimos um panorama do contexto que possibilitou a emergência de um novo gênero musical e de novas formas de sociabilidade. Acompanhamos também o projeto ideológico que alçou o samba ao *status* de símbolo musical da brasilidade e sua transformação de manifestação renegada ao conjunto de práticas perniciosas a faceta mais alegre e espontânea da população brasileira. Além disso, apontamos alguns dos mais importantes desdobramentos estilísticos do samba, não importando que as razões que deram origem a essas mudanças tenham sido de ordem ideológica ou meramente comercial.

Terminamos o capítulo anterior falando sobre a grande visibilidade e penetrabilidade do samba – e da roda de samba – nos vários segmentos sociais. Essa onda, que mantém um vai e vem constante desde o sucesso estrondoso de Martinho da Vila no início da década de 1970, poderia continuar sendo exemplificada, como é o caso do cantor Zeca Pagodinho, o mais destacado sambista da atualidade, que foi o primeiro artista a gravar dois discos (2003 e 2006) no projeto “Acústico MTV”, além de gravar, em 2009, um álbum especial pela emissora: “Uma Prova de Amor – Ao Vivo”. A busca por associar seus produtos à imagem do cantor, protagonista de propagandas da Cervejaria Brahma nos últimos anos, denota o enorme prestígio do artista junto ao público, fato que também acontece com o ex-integrante do Grupo Fundo de Quintal, Arlindo Cruz, o que celebra, mais uma vez, a relação sempre próxima entre o mercado e os sambistas.

3.1 O samba de BH

Para se ter uma idéia do aumento de visibilidade da roda de samba em BH, diversas reportagens em jornais e revistas mostram como essa manifestação se transformou em pauta capaz de atrair a atenção dos leitores nos últimos anos. O jornal Estado de Minas do dia 28 de maio de 2006 trouxe uma matéria sobre o aumento do número de bares e casas noturnas que ofereciam projetos exclusivamente dedicados ao samba, revelando que um público diversificado se via contemplado pela onda de samba em BH. No dia 29 de junho de 2007 o encarte “Divirta-se”, do mesmo jornal, publicou uma matéria de capa em que divulgava o

surgimento de novos grupos e o resgate de antigos sambistas que passaram a ter espaço na cena cultural belo-horizontina. Já a revista Encontro revelou, em maio de 2009, que a cidade possuía uma agenda de rodas de samba diversificada, tanto no que diz respeito à localização quanto aos dias da semana em que é possível sambar na cidade. A matéria chamava a atenção para o evento realizado no dia dois de dezembro⁶⁷ de 2008, a Maratona do Samba de Belo Horizonte, “uma jornada de 48 horas de música com direito a apresentação de Nei Lopes e prêmio de R\$ 1.000,00 para o folião que com seguisse ficar mais tempo em três casas dedicadas ao gênero: A Casa, Cartola e Ziriguidun”.

Só para citar mais um exemplo, o jornal Pampulha, semanário distribuído gratuitamente em diversos bairros da cidade, circulou no dia 16 de janeiro de 2010 uma reportagem com o músico e compositor Moacyr Luz, idealizador e líder do Samba do Trabalhador, roda que acontece às segundas-feiras à tarde no Clube Renascença, no Rio de Janeiro, já mencionada no capítulo anterior. Luz veio à capital mineira trazer a sua roda de samba. O que talvez ele só tenha ficado sabendo aqui é que Belo Horizonte também tem o seu Samba do Trabalhador, que acontece numa segunda-feira, mesmo dia em que é realizada na capital carioca. A roda é feita no Pizza Bar e é capitaneada pelo sambista Fabinho do Terreiro, um dos grandes nomes do samba de Belo Horizonte.

Se o fascínio que o samba desperta hoje em Belo Horizonte pode ser, em grande parte, atribuído aos sambistas belo-horizontinos, o sucesso alcançado por esse gênero musical em cidades como o Rio de Janeiro e, mais recentemente, São Paulo, também têm estimulado o apetite do público mineiro pelo samba. A presença de cantores e grupos de samba do eixo Rio-São Paulo tem se tornado uma constante nas duas últimas décadas, o que alimenta a indústria de shows, bem como anima as rodas da cidade. Só do dia 12 de outubro de 2010 até o dia 18 de novembro do mesmo ano seis artistas de renome se apresentaram na cidade: Marquinhos Satã, no Armazém do Zé; Jair Rodrigues, no Teatro Sesiminas; Wilson das Neves, no Conservatório de Música da UFMG; Arlindo Cruz, no Chevrolet Hall; Almir Guineto, no bar Manoel da Carne (antigo Arboreto) e Martinho da Vila, convidado pela cantora Aline Calixto para um show no Grande Teatro do Palácio das Artes.

Se esse número não impressionaria numa análise da agenda cultural de cidades onde a oferta de shows é grande, como acontece no Rio e em São Paulo, é preciso relativizá-lo no caso de Belo Horizonte. O histórico de poucas atrações musicais disponíveis até a década de

⁶⁷ No dia dois de dezembro é comemorado o Dia Nacional do Samba.

1990 talvez possa ser explicado pelo fato de que o samba por aqui só começou a fazer grande sucesso a partir da década de 1980.

O rádio contribui, em Belo Horizonte, para que o samba chegue aos ouvidos. A rádio Inconfidência, a Brasileiríssima, 100,9 FM, apresenta aos sábados e domingos, de 12h às 14h, o programa “O samba bate outra vez”, onde se ouvem os grandes sucessos do gênero, com destaque para os clássicos do gênero. Já a Rádio Favela⁶⁸, 106,7, FM, veicula o programa “Pode Sambar”, apresentado pelo sambista Geraldo Magnata – do grupo Magnatas do Samba – aos sábados, de 14h às 16h, que realça o samba feito no estilo da geração do Cacique, abrindo também espaço para a divulgação do trabalho de sambistas da cidade. O curioso é que muitos sambas que hoje são tocados nas rádios não eram executados por essas emissoras à época de seus lançamentos. É, portanto, mais um indício de que o samba elaborado nos pagodes cariocas é hoje, em BH, um produto mais simpático aos meios de comunicação de massa do que foi na década de 1980.

Outra emissora de rádio que contribui para a maior divulgação do samba em terras belo-horizontinas é a Itatiaia, famosa pelas transmissões de futebol dos clubes mineiros, mas que mantém há anos dois programas dominicais, “Acir Antão aos Domingos” e “A Hora do Coroa”, apresentados em seqüência pelo radialista e jornalista Acir Antão, que relembram antigos sucessos do samba, do choro e do bolero. Na transição dos programas há um quadro em que a agenda do samba de Belo Horizonte é divulgada pelo diretor de bateria, produtor musical e escritor Mestre Affonso⁶⁹. Numa única inserção, às 11h da manhã, foram apresentadas mais de 20 sugestões de estabelecimentos onde são realizadas rodas de samba⁷⁰.

⁶⁸ A história da Rádio Favela serviu de inspiração para o filme “Uma Onda no Ar”, dirigido por Helvécio Ratton e lançado em 2002 pelo estúdio Quimera Produções.

⁶⁹ Mestre Affonso escreve uma coluna sobre o samba da capital mineira às sextas-feiras no *blog* “Sala de Recepção – a casa do Samba”, do jornalista e frequentador de rodas de samba Zu Moreira, hospedado na página do Jornal O Tempo. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/blogs/>>. Acesso em 25 jun 2010.

⁷⁰ Pagode da Velha Guarda, no Bar do Agostinho, no Bairro do Prado; Samba Curió, no Jardim Vera Cruz; Cartola Bar, no Caiçara; Samba de Andressa, no São Marcos; Quintal do Divina Luz, no São Marcos; África Bar, no Castelo; Pagode do Queixada, na Serra; Clube do Samba, no São Geraldo; Manoel da Carne (antigo Arboreto), no Palmares; Bar Brasil, Barro Preto; Circuito Casa de Bamba, no Santo Antônio; Bar do Dimas, no Universitário; Butecando Restaurante Cultural, no Centro; Pagode da Piscina, no Santo André; Purarmonia, no Castelo; Cantina do Pompéia, no São Geraldo; Restaurante Porto Seguro, na Renascença; Lote Bar, no Industrial; Meritíssimo, no Barro Preto; Empório do Zé, no Anchieta; e Quadra da Escola de Samba Cidade Jardim, no Conjunto Santa Maria. Podem-se acrescentar outras rodas de samba de Belo Horizonte à lista citada por Mestre Affonso: Bhar Savassi, na Savassi; A Gosto de Deus Butiquim, no Funcionários; Bar Opção, no Caiçara; Contorno Mineiro, no Santa Efigênia; Estabelecimento Bar, na Serra; Lapa Multshow, no Santa Efigênia; Pizza Bar, na Floresta; Vinnil Cultura Bar, na Savassi; Ziriguidun, no Caiçara; Sampa Restaurante e Chopperia, no Centro; Butiquim Santo Antônio, no Santo Antônio; Alfândega Bar, no São Pedro; Estúdio da Carne, no Funcionários; Clube do Espetinho, no Centro; No Fundo do Baú, no Santa Lúcia; Estúdio B Music Bar, no São Lucas; A Casa de Cultura, no Santa Efigênia; Utópica Marcenaria, no Santa Lúcia; Casa da Monet, na Serra; Tropeiro Restaurante, no Centro; Conservatório Bar, no Lourdes; Sarau da Lagoinha, na Lagoinha; Restaurante Paladino, na Pampulha; Boi Beer, no Mangabeiras; Bar Caledônia, no Aparecida; Dalva Botequim

Essa atual coqueluche – que, sejamos sinceros, não navega sozinha nos mares dos meios de comunicação, mas divide espaço com inúmeros outros gêneros musicais que também atraem enorme audiência – faz com que os entusiastas dessa música busquem novas oportunidades para fruí-lo, seja em forma de shows ou rodas de samba.

A repercussão desses eventos na cidade de Belo Horizonte tem sido muito grande nos últimos anos, mas o contexto que proporcionou o alcance desse prestígio ora desfrutado pelo samba ainda é desconhecido, o que pode enviesar o entendimento de alguns valores e representações presentes no atual *circuito*⁷¹ do samba da capital mineira e, notadamente, no *pedaço* que será objeto de análise nesse capítulo, a roda de samba que acontece no Quintal do Divina Luz.

O público consumidor de samba tem, atualmente, muitas opções de rodas de samba para escolher. Essa oferta, entretanto, não era tão grande num tão passado não tão longínquo assim. Alguns dos entrevistados lembraram a dificuldade para encontrar uma roda de samba antigamente. O engenheiro e empresário Adailton Quintão Filho, o Nem, conta que na década de 1970 não havia muitos grupos de samba em BH. O forte, segundo ele, eram os blocos caricatos, dos quais ele participou desde 1960, ainda com 7 anos de idade, acompanhado de seu irmão Fernando. “Domésticas de Lourdes”, “Galãs do Ritmo”, “Boca Banca da Floresta”, “Imigrantes da Abissínia” e “Aflitos do Anchieta” são alguns dos blocos que alegraram as ruas da capital nos carnavais do passado. Outros grupos tiveram sobrevida maior, como é o caso dos “Inocentes de Santa Tereza”, “Invasores do Santo Antônio”, “Mulatos do Carlos Prates”, “Piratas do Pedro II”, “Bacharéis do Samba”, “Corsários do Samba” e “Partido Alto”.

Por volta de 1966, o adolescente Nem e seus amigos que moravam na mesma rua, no Bairro Funcionários, montou o bloco caricato “Malandros do Funcionários”, que chegou a ser 3º lugar num desfile. O mais velho devia ter 18 anos, sendo que vários dos integrantes, que desfilavam pintados com tinta guache, tinham que obter alvarás do Juizado de Menores. Os componentes do bloco faziam seus próprios tamborins, usando o couro de gatos que, após abatidos, tinham sua pele colocada pra secar no varal de um quintal da vizinhança. Também

Musical, no Funcionários; Bar Conceito, no São Pedro; Centro Cultural Cento e Quatro, no Centro; Barra Beer Restaurante e Chopperia, na Pampulha; Bar do Carlão, no Glória; Mercado Distrital de Santa Tereza, no Santa Tereza; e Bar e Café do Sol, no Santa Efigênia, além dos bares Hard Rock Café e Observatório Bar, no Vila da Serra, em Nova Lima e do Pimenta Malagueta Restaurante Bar, em Macacos. Ao todos, foram listados 53 estabelecimentos que podem ser considerados, ao menos eventualmente, *pedaços* de samba em Belo Horizonte.

⁷¹ Para Magnani (2000, p. 45), a noção de *circuito* “une estabelecimentos, espaços e equipamentos caracterizados pelo exercício de determinada prática ou oferta de determinado serviço, porém não contíguos na paisagem urbana, sendo reconhecidos em sua totalidade apenas pelos usuários: *circuito gay*, *circuito* dos cines de arte, *circuito* esotérico, dos salões de dança e *shows black*, *circuito* do povo-de-santo, dos antiquários, brechós, clubes e outros”.

compunham a bateria instrumentos como o surdo, surdinho, tarol, caixas, tamborim, pandeiro, reco-reco, agogô e frigideira. Violão e cavaquinho era um luxo que eles não podiam, na maioria das vezes, desfrutar.

Fora do carnaval, a turma tocava nos bailes da Igreja da Boa Viagem, após longos ensaios na Praça Tiradentes. Faziam batucadas – também chamadas de batuques – em bares e restaurantes, em que o repertório era composto basicamente por sambas-enredo e marchinhas de carnaval, numa tentativa de suprir a carência de rodas de samba na cidade. A primeira roda da qual ele tem lembrança acontecia, lá pelo ano de 1975, no fundo de uma casa da Rua Timbiras, onde funcionava a Associação dos Empregados da Usiminas. Lá, um grupo de funcionários da empresa, liderados por Osmar, realizava nas noites de sexta-feira uma roda que deu origem a um dos grupos de samba mais longevos de BH: o Filhos da Pauta, que hoje se apresenta na Rua Aimorés, esquina com Bernardo Monteiro.

É também no final da década de 1970 que um dos sambistas mais conhecidos de Belo Horizonte, Raimundo Nonato da Silva, o Nonato do Samba, começou a frequentar as rodas da cidade. Antes disso, contudo, ele recorda que seu primeiro contato com o samba aconteceu no interior da vila onde morava, perto do Colégio Santo Antônio, no coração da região conhecida como Savassi. Como não existiam rodas de samba por ali, ele foi conhecer o ritmo dentro de casa:

na Savassi não existia samba. Na verdade eu vivia num beco na Savassi que tinha trinta e oito barracões. Era um ‘Bom Será’, no fundo do Consulado da Síria. No final de semana existia uma roda de samba no fundo do meu terreiro, com trombone, trompete, cavaquinho e violão, mas nessa época o samba ainda era discriminado, foi aí que eu fui despertar pra o que que era samba, eu tinha uns treze anos de idade. Um dos senhores que morava nesse beco era músico e levava os amigos dele pra tocar lá (informação verbal⁷²).

Após esse flerte inicial, foi convidado por um amigo ligado à black music a assistir um ensaio de escola de samba, o Grêmio Recreativo Monte Castelo, no Bairro Caiçara.. “Eu fui e me apaixonei, ingressei e tô até hoje no samba”, conta Nonato. Após integrar a bateria da Monte Castelo, profissionalizou-se e montou seu primeiro grupo de samba, em 1980: Raízes do Samba: “foram nove anos de liderança, vocalista, ritmista. Daí, parti para o Grupo Samba e

⁷² Informações fornecidas ao pesquisador por meio de entrevista. A partir desse ponto, sempre que a expressão “informação verbal” (FRANÇA, 2007, p. 139) aparecer o autor estará citando informações que foram obtidas com o uso dessa técnica. Em alguns momentos, entretanto, com a única finalidade de não prejudicar o fluxo da leitura, a expressão será inserida somente após a última citação do parágrafo (quando houver mais de uma citação do mesmo informante) ou em nota de rodapé.

Cia., aí fui pro Japão, fui pra Coréia, aí voltei, morei em São Paulo, Rio de Janeiro, gravei dois discos solo e to aí, em BH” (informação verbal).

Segundo ele, que começou a frequentar rodas de samba em 1978, os primeiros locais que ofereceram pagodes foram os bares “A Primeira Bateria”, na Avenida Barbacena, no Bairro Santo Agostinho, e o “Muralha”, na Avenida Francisco Sá, no Prado. Lá tocavam os grupos Feitiço da Vila, com o Lu do Império, e o Partideiros do Ganzê, com Escurinho do Cavaquinho e Mandruvá. “Eram duas casas de samba autêntico da época”, conta Nonato. Ele também se lembra de uma das casas de samba⁷³ mais famosas de Belo Horizonte, o “Curral do Samba”, no Bairro São Paulo, “O Curral veio depois, mais ou menos em 1982, 83”. Perguntado se sente saudades daquele tempo, ele responde: “Tempo bom! Melhor que hoje!”. Instado a esclarecer porque considera que a época do Curral era melhor que hoje, ele continua: “Porque era mais autêntico, né?, não tinha penetra. Era quem gostava mesmo porque não era tocado na mídia, não era propaganda, então não era embalo. Hoje muita gente tem noção, mas por embalo. O samba virou moda, aí nego vai porque é moda” (informação verbal).

O Curral do Samba era um grande galpão, de estrutura muito simples, mas que foi o berço do nascimento de grande parte dos sambistas que hoje são considerados mais experientes. Foi lá, por exemplo, que o técnico de som Evair dos Santos Rabelo começou a trabalhar no mundo do samba. Depois de fazer amizade com os músicos que se apresentavam no Curral – Paizinho do Cavaco, Ubiratã, Remédio e o falecido Zica, do grupo Favela Samba Show – começou a prestar atenção no “movimento” e receber dicas dos sambistas com os quais travava contato. Em 1990, já com o nome artístico de Evair Rabelo, ganhou seu primeiro cachê no grupo Eldorado Samba Show, junto com os músicos Pedro Lopes e Vagno Santos, que hoje tocam no projeto *Roda Viva*, roda de samba que acontece aos domingos, a partir das 17 horas, no Quintal do Divina Luz, *pedaço* esse que foi estudado mais detalhadamente e sobre o qual voltaremos a falar mais adiante.

Outro sambista que teve seu primeiro contato mais direto com as rodas de samba no Curral é exatamente o dono do referido Quintal do Divina Luz, Sérgio Luiz dos Santos (FIG. 1). Seu primeiro grupo foi o Kizumba Clube do Samba, criado no início da década de 1980. Quando a formação teve que ser alterada, o grupo resolveu mudar de nome, passando a se chamar Divina Luz, grupo esse que fez sucesso durante uns 6 anos em Belo Horizonte.

⁷³ Além de ser usada por Nonato, a expressão *casas de samba* é utilizada por Diniz (2006) e Pereira (2003).



FIGURA 1 – Sérgio Luiz dos Santos, o Serginho Divina Luz.

Fonte: Roda Viva (2010). Disponível em: <<http://picasaweb.google.com/100221395850942470924/ARodaViva#>>.

Chama-se atenção para o fato de que o nome do grupo é uma homenagem ao Grupo Fundo de Quintal que lançou, no ano de 1985, um LP intitulado “Divina Luz”⁷⁴, mesmo nome da música de Cléber Augusto, Mauro Diniz e Sereno:

Divina Luz

Clareou
No terreiro as cabrochas sambando clareou
Quem gritou
Vai correndo buscar a viola, meu sinhô
Se formou
Toda roda batendo nas palmas aclamou
Esquentou
Na panela a comida salgando temperou
E buscou
Na memória aquela história que escutou
Se lembrou
Todo o tempo em que teve sua glória mas passou
Se alegrou
Quando viu sua vida colhida quando amou
Se inspirou
Cada instante naquele romance que marcou
Nem notou
No momento a passagem do tempo que voou

⁷⁴ Ver nota 43.

Se cansou
Pelos moldes daqueles acordes que tocou
Clareou
No pagode em terreiro de bamba
Pois pediu pra cantar mais um samba
Assim que o dia raiou

Com o fim do grupo, um dos componentes foi ser bancário, outro foi ser lanterneiro e o cantor e ritmista Serginho resolveu continuar se dedicando ao samba e, herdando o nome do grupo que havia se dissolvido, passou a ser conhecido como Serginho Divina Luz.

Foi a partir da década de 1980, portanto, que as rodas de samba passaram a compor mais frequentemente o leque de opções de lazer da população belo-horizontina. Outros espaços começaram a organizar suas rodas, sendo possível destacar os pagodes do Firula, do Ferro Velho, do Magnatas, do Terreirão do Samba e do Tô a Toa. Nem, compositor de sambas-enredo que deram a ele dois prêmios “Tamborim de Ouro”⁷⁵, tinha uma roda de samba na Praça da Liberdade, todo sábado à tarde, durante a realização da Feira Hippie, que hoje acontece nas manhãs de domingo na Avenida Afonso Pena, em frente ao Parque Municipal. Numa barraca perto do coreto “a gente comprava cerveja, mas arrumar lugar pra fazer xixi era uma dificuldade”⁷⁶, conta o sambista. Depois dessa roda, passaram a tocar aos sábados no Bar Via Contorno, no São Lucas, e às segundas-feiras no Bar do Deco, no Bairro Caiçara, roda conhecida como Segunda Sem Lei.

Nem também afirma que até a metade da década de 1980 o samba não era muito prestigiado no rádio, sendo que a saída era adquirir os LP’s e fitas cassete com os sucessos do momento: “pra ouvir tinha que comprar” (informação verbal). Ele se recorda de quando comprou o primeiro disco do Grupo Fundo de Quintal, lançado em 1980, sem ao menos ter ouvido falar do grupo. Nonato, que corrobora a afirmação de Nem, diz que “nessa época o samba não tocava no rádio, não, era coisa muito restrita”. Ele também declara que foi a partir desse lançamento que os pagodeiros de BH passaram a conhecer o “movimento” do Cacique de Ramos, mas que até então o repertório era principalmente formado por músicas de cantores já consagrados como “Alcione, Roberto Ribeiro, Martinho da Vila e outros sambistas da época. O Cacique de Ramos realmente estourou quando o Fundo de Quintal lançou o disco com Almir Guineto, com Jorge Aragão, que eram da primeira formação” (informação verbal).

⁷⁵ O prêmio “Tamborim de Ouro”, similar ao “Estandarte de Ouro” oferecido até hoje pelo Jornal O Globo e já na sua 39ª edição, era atribuído aos melhores do carnaval de Belo Horizonte pela TV Alterosa, emissora afiliada ao SBT.

⁷⁶ Informação verbal.

Em depoimento concedido para esse estudo, o empresário e assíduo freqüentador de rodas de samba Wilson Barros, de 45 anos, sendo “30 de samba” como ele mesmo gosta de frisar, lembra das rodas de samba que divulgavam aquela nova produção ligada ao bloco de Ramos, como a do bar “Engrenagem”, realizadas às quartas-feiras em pleno centro da cidade, e a do “Entre Amigos”, às quintas-feiras. O destaque, entretanto, ficava para o pagode da “Casinha de Sapé”, no final da Avenida Pedro II. O interessante, frisa Wilson, era que “o samba só pegava mesmo quando ‘as meninas’ chegavam”, após largar o trabalho num reduto de prostituição localizado próximo ao bar (informação verbal).

Já na transição para a década de 1990, boa parte dos entrevistados que freqüentavam as rodas de samba da cidade nessa época recordam-se dos pagodes que aconteciam num bar situado entre o Mercado Central e a Praça Raul Soares, na região do hipercentro da BH. Quem conta essa história é Nem:

teve uma época que a gente ia no Mercado Central todo sábado. Aqueles butiquins do Mercado mesmo, beber em pé ali no balcão e comer um fígado acebolado com jiló, e tomar cerveja, disputar na porrinha, e tinha um bar do lado de fora, na esquina de Santa Catarina com Augusto de Lima que sempre rolava uns sambas, um pagode daqueles, fechava a roda ali, e teve uma época que tinha umas barraquinhas na Praça Raul Soares (informação verbal).

Outro que se lembra dos pagodes da Raul Soares é o administrador Murilo Henrique. A roda começava por volta das 10 horas da manhã de domingo. Os sambistas, muitas vezes, vinham “virados”, direto da noitada de sábado; chegavam cansados, “mas o espírito boêmio falava mais alto”, conta ele. Sem amplificação, com apenas duas mesas no centro, a roda atraía muita gente que, em pé, acompanhava o samba na palma da mão. Fã de futebol, Murilo constata a forte ligação entre o ritmo e o esporte: “eu só ia embora por volta das 14 horas, muitas vezes direto pro Mineirão” (informação verbal).

Essa alusão às barraquinhas montadas dentro da praça foi confirmada por Nonato. Segundo ele, o samba começou num botequim “beirando a praça” mas, em decorrência do interesse do público, as marcas de cerveja começaram, nessa época, a montar as barraquinhas em cada um dos quatro principais acessos da praça Raul Soares. Cada uma dessas barracas era patrocinada por uma cervejaria diferente e contava com a sua própria roda de samba, o que ajudou a divulgar o “trabalho” de uma incipiente geração de artistas belo-horizontinos ligados ao samba:

na época em que o samba ainda tava começando a despertar a curiosidade da sociedade mineira, a praça Raul Soares era um grande palco em que a gente atuava todo final de semana com uma roda de samba bonita, atuante, vibrante, as pessoas bonitas, curtindo. Aí é que a sociedade começou a conhecer um pouquinho do samba de verdade, porque era na praça, era público, as pessoas passavam no centro da cidade, não tinha que ir no morro pra curtir samba, ir na periferia, porque as pessoas tinham medo, né, de ir na periferia, de ir no morro, porque achavam que o samba era coisa de vagabundo, que só tinha bandido (informação verbal).

A associação entre samba e marginalidade remonta à própria origem do samba, no início do século passado. Manifestação praticada principalmente por uma parcela da população que se via à margem da sociedade, pelo menos no que diz respeito às condições básicas de acesso ao trabalho, à moradia, à educação, à saúde e ao lazer, o samba passou a sintetizar a imagem simbólica do Brasil e dos brasileiros. A idealização, contudo, serviu para dirimir alguns posicionamentos reacionários⁷⁷, mas também para fixar e reforçar outros preconceitos.

Uma dessas cismas estava ligada ao que relatou Nonato anteriormente, a combinação automática entre samba e vagabundagem. A exaltação do malandro tinha, “nos anos 30, uma missão de representação desse universo marginalizado, e ligações evidentes entre si e com um tipo de vida desregrada e livre, expressa na exaltação ao ócio, à orgia e à vida boêmia” (BRANCO, 2008, p. 142). Esses valores, contrários à moral religiosa e capitalista, nunca deixaram de ser associados aos sambistas, mesmo quando a exaltação do trabalho passou a ser propagada pelo Estado Novo.

As dificuldades enfrentadas pelo público amante do samba, como o preconceito, a falta de espaços para a vivência do samba e a pouca atenção dada pelo rádio ao novo modelo de samba criado a partir das rodas do Cacique de Ramos não foram suficientes para que essa prática fosse abandonada em terras mineiras. Novas rodas continuaram a surgir no início da década de 1990, o que contribuiu para democratizar o acesso aos pagodes e, conseqüentemente, para formar uma platéia que alimentaria esse crescimento.

Um desses novos *pedaços* foi a “Beija-Flor do Samba”, na Rua Sebastião de Brito, Bairro Dona Clara. O compositor Nem se refere a esse *pedaço* com muita saudade: “esse foi fantástico. Domingo ali, bicho, cê não acreditava, não: era mais de mil pessoas ali, espremidas, e cantando numa empolgação, um negócio maravilhoso, e na palma da mão” (informação verbal). Praticamente todos os grupos com um mínimo de estrutura tiveram a

⁷⁷ O samba deixou de ser considerado música vulgar, pelo menos até a onda dos neo-pagodes da década de 1990. Outra atitude que não se percebe mais é a explícita perseguição policial motivada pela única e exclusiva razão do sujeito ser tomado por sambista, fato recorrente nas primeiras décadas do século passado.

oportunidade de apresentar-se na “Beija-Flor do Samba” e nas outras rodas que brotavam em pontos diferentes da cidade e do estado. O próprio Serginho, do extinto grupo Divina Luz, recorda que ganhou bastante dinheiro cantando em carnavais, showmícios⁷⁸ e viajando por toda Minas Gerais. O mesmo foi feito pelos grupos Terreiro Samba Show, Favela, Ki-Samba Show, Sambeagá e Magnatas do Samba, conjuntos em que ele chegou a tocar depois do encerramento precoce do Divina Luz.

Nessa fase, os sambistas mineiros foram obrigados a enfrentar a concorrência criada pela disseminação de ritmos como o neo-pagode, o sertanejo universitário e o axé baiano, que disputavam com o samba a preferência da população. O músico e engenheiro Rodrigo Alonso, que integrou o grupo Futsamba de 1996 a 2000, confirma que, “na década de 90, o samba era muito desorganizado e a concorrência era de baixo nível, o que abriu espaço para outros estilos” (informação verbal). Grupos de *samba de fundo de quintal* como o Tropical e de *neo-pagode* como Futsamba, Os Brancões e Inimigos do Ritmo apresentavam-se nas casas de show Pizza Bar, Ginga Pura, Sunsplash, Três Lobos, Hipodromo e Noiva do Cowboy, essa última no município de Contagem. Algumas delas, no final da década de 1990, tornaram-se palco da onda de forró que agitou a cidade.

Todavia, a visibilidade proporcionada pela ampliação dos espaços de apresentação e do público consumidor de rodas de samba contribuiu para que fosse levada à frente a idéia, encampada pelos músicos e compositores Toninho Geraes e Serginho Beagá, de produzir uma coletânea com os principais nomes do samba belo-horizontino da época. O disco, chamado “Canto da Raça”, foi gravado no início da década e contou com a participação, dentre outros, do Grupo Capricho, Ki-Samba Show e Magnatas do Samba, bem como dos cantores e compositores Bira Favela, Gatão, Nonato do Samba e Evair Rabelo.

Vários sambistas locais tiveram a oportunidade, de lá pra cá, de gravar seus CD's⁷⁹ e de verem muitas de suas composições sendo gravadas por cantores e grupos de fora de Belo Horizonte⁸⁰. Duas amostras da lavra de compositores belo-horizontinos podem ser garimpadas a título de ilustração. A primeira, “Desacerto”, de Toninho Geraes, Fabinho do Terreiro e Randley Carioca, foi gravada por Zeca Pagodinho no seu 22º disco, “Vida da Minha Vida”, lançado em 2010 pela Universal Music. Destaque-se também o exemplo mais conhecido

⁷⁸ Os shows realizados antes e após os comícios políticos, com o intuito de atrair um número maior de eleitores.

⁷⁹ Fabinho do Terreiro, Ricardo Barrão Evair Rabelo, Nonato do Samba, Ivo do Pandeiro, Serginho Beagá, Magnatas do Samba, Futsamba, Purarmonia, Samba e Cia, Grupo Capricho, Delirô, Os Neguinhos, dentre outros.

⁸⁰ Além de Toninho Geraes, compositores como Serginho Beagá, Fabinho do Terreiro, Ricardo Barrão, Evair Rabelo, Randley Carioca, Lado Raízes e Cabral, dentre outros, já tiveram seus trabalhos registrado por outros intérpretes.

Brasil afora, a música “Mulheres”, composta também por Toninho Geraes e indefectivelmente interpretada por Martinho da Vila:

Já tive mulheres de todas as cores
De várias idades, de muitos amores
Com umas até certo tempo fiquei
Pra outras apenas um pouco me dei
Já tive mulheres do tipo atrevida
Do tipo acanhada, do tipo vivida
Casada, carente, solteira, feliz
Já tive donzela e até meretriz
Mulheres “cabeças” e desequilibradas
Mulheres confusas, de guerra e de paz
Mas nenhuma delas me fez tão feliz como você me faz
Procurei em todas as mulheres a felicidade
Mas eu não encontrei e fiquei na saudade
Foi começando bem, mas tudo teve um fim
Você é o sol da minha vida, a minha vontade
Você não é mentira, você é verdade
É tudo o que um dia eu sonhei pra mim⁸¹.

Outra iniciativa que merece ser evidenciada no propósito de compreender a movimentação que viabilizou a configuração atual do samba em BH foi a fundação da Cooperativa dos Sambistas Profissionais de Belo Horizonte, a Coopersamba, criada por músicos da capital em maio de 2001, com o intuito de oportunizar aos sambistas locais um espaço próprio para apresentações musicais, onde os artistas que aderissem ao projeto pudessem ser melhor remunerados. Localizada no Bairro Calafate, a sede da cooperativa tinha capacidade para receber 1.500 pessoas, que eram atendidas pelos próprios músicos cooperados. Por uma série de motivos – conflitos internos entre os cooperados, receptividade pelo público menor do que a esperada e dificuldades financeiras – o projeto, em tese muito interessante, teve que ser abortado anos depois.

O exemplo anterior mostra que a trajetória do samba de Belo Horizonte não pode ser desenhada de forma linear. Contudo, percebe-se a cada ano um aumento do número de grupos e de rodas de samba e o investimento de ambos os lados no sentido de oferecem produtos e serviços mais qualificados para, conseqüentemente, manterem-se em evidência. O caminho da profissionalização é apontado pelo músico Evair Rabelo como a saída para que Belo Horizonte possa desfrutar do mesmo prestígio que têm hoje as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Questionado sobre a diferença existente entre as rodas dessas três capitais, ele respondeu:

⁸¹ MARTINHO DA VILA. Tá delícia, tá gostoso. Rio de Janeiro: Columbia/Sony, 1995. 1 CD.

o negócio de São Paulo é o seguinte: o samba de São Paulo é organizado. Ele não é um samba, ruim. Tem uma rapaziada muito boa lá. O Rio de Janeiro tem um ‘molho’ que é indiscutível, a musicalidade é indiscutível. E Belo Horizonte tem músicos excelentes, porém não tem organização. Não existe união. Tem uma rapaziada que tá vindo com uma cabeça diferente, fazendo uns trabalhos diferentes, uns lances mais sérios, que são os que a gente vê que tão se destacando. Mas tem uma rapaziada que leva muito na brincadeira. Leva a música muito na brincadeira, e a música não é brincadeira, pra quem vive dela a música é um negócio sério (informação verbal).

No que diz respeito à qualidade dos músicos dessas três capitais, ele arrisca dizer que, se os do Rio de Janeiro são inigualáveis devido ao fato de que “os cara lá cresceram fazendo aquilo”, os de Belo Horizonte podem ser considerados até melhores que os de São Paulo, mesmo que no quesito “profissionalismo” ainda fiquem devendo:

Belo Horizonte tem qualidade demais! Se você for comparar o samba que a rapaziada faz aqui com um grupo de São Paulo..., se você soltar um grupo daqui de Belo Horizonte lá dentro de São Paulo ele deita e rola. Só que falta, a meu ver, a rapaziada levar a música um pouquinho mais a sério, levar a música mais como trabalho, com respeito pra quem paga pra poder vir ouvir (informação verbal).

Questionados sobre a diferença entre as rodas de samba de Belo Horizonte e as rodas de samba do Rio de Janeiro, vários dos atores entrevistados na roda do Quintal do Divina Luz – aqueles que conheciam as rodas cariocas – asseguraram que a diferença está: 1) no maior profissionalismo visto no Rio; 2) na melhor estrutura das casas de samba cariocas; e 3) no comportamento do público fluminense que participa mais que o mineiro, respondendo ao coro e batendo palmas. Poucos testemunhos indicaram que a qualidade dos músicos de lá é melhor e que há diferenças no repertório. Alguns, pra justificar a afirmação de que os músicos daqui são tão bons quanto os de lá, lembram que vários artistas de renome nacional já gravaram composições de músicos de BH. Essa impressão corrobora a opinião do músico Evair Rabelo expressa anteriormente. Ele retoma a questão, fornecendo uma pista para entender o comportamento do público belo-horizontino:

o público de Belo Horizonte é participativo quando vem gente de fora. A diferença é só essa: o problema do público é isso, é que o público mineiro não valoriza tanto o que é da terra. Tanto que nego fala pelo Brasil em tudo, peça de teatro, não sei o quê: se você der certo em Belo Horizonte, cê dá certo no Brasil inteiro (informação verbal).

Se o contexto atual aparenta pouco profissionalismo para aqueles que têm na música sua fonte de renda, a preocupação comercial estabelecida hoje em dia no *circuito* de samba de Belo Horizonte, poucas vezes vista nas últimas décadas, incomoda a outros que vêem no samba unicamente uma opção de lazer. Esse é o sentimento do empresário e compositor Nem: “hoje ainda tem bons lugares de samba em BH, mas já são mais profissionais, não é aquele negócio de você chegar num boteco, fazer a rodinha, sentar na mesa, pedir cerveja e começar a tocar. Hoje o negócio é mais na base do *couvert*, é mais profissional” (informação verbal).

Fundamentado nessas percepções, chega-se à noção de que as rodas de samba de BH estão mais vivas do que nunca, suplantando inclusive a popularização iniciada na década de 1980, uma vez que hoje não só a estrutura tende a ser mais profissional, oferecendo melhores condições para quem produz e consome o samba, como também a visibilidade dada pelos meios de divulgação colabora na consolidação do samba como uma privilegiada possibilidade de vivência do lazer.

Desse ponto em diante o foco será dirigido para um dos *pedaços* do samba de Belo Horizonte, a *Roda Viva*, roda de samba que acontece no Quintal do Divina Luz. A intenção é descrever e analisar esse *pedaço* enquanto um espaço de lazer, revelando seu contexto e o comportamento dos atores sociais que o frequentam.

3.2 A roda de samba do Quintal do Divina luz

Domingo, 14 horas, Rua Maria Aparecida, nº 375, bairro São Marcos. O dono da casa e anfitrião do pagode que acontecerá ali em poucas horas, o Serginho do Divina Luz, ensaia os primeiros movimentos preparatórios para mais uma edição da *Roda Viva*. Na rua, ainda tranqüila, o trânsito de pedestres supera o de carros. O passeio, tal qual nas cidades do interior, serve de palco pras rodas de conversa que acontecem em frente a grande parte das casas. Como se diz em Minas Gerais, os moradores da rua ocupam-na para “troca um dedin de prosa”.

O bairro⁸² está localizado na regional Nordeste⁸³, distante cerca de 8 quilômetros do centro da cidade (FIG. 2) e, portanto, bem afastado dos limites da Avenida do Contorno, que circundava o perímetro urbano de Belo Horizonte quando da sua inauguração, em 1897 (RODRIGUES, 2006, p. 290). No início do século XX, a recém projetada cidade era circundada por fazendas, propriedades de famílias que ali viviam desde os tempos do Curral Del Rei, e que passaram a fornecer gêneros alimentícios e materiais para a construção de BH, municiando seus primeiros habitantes.

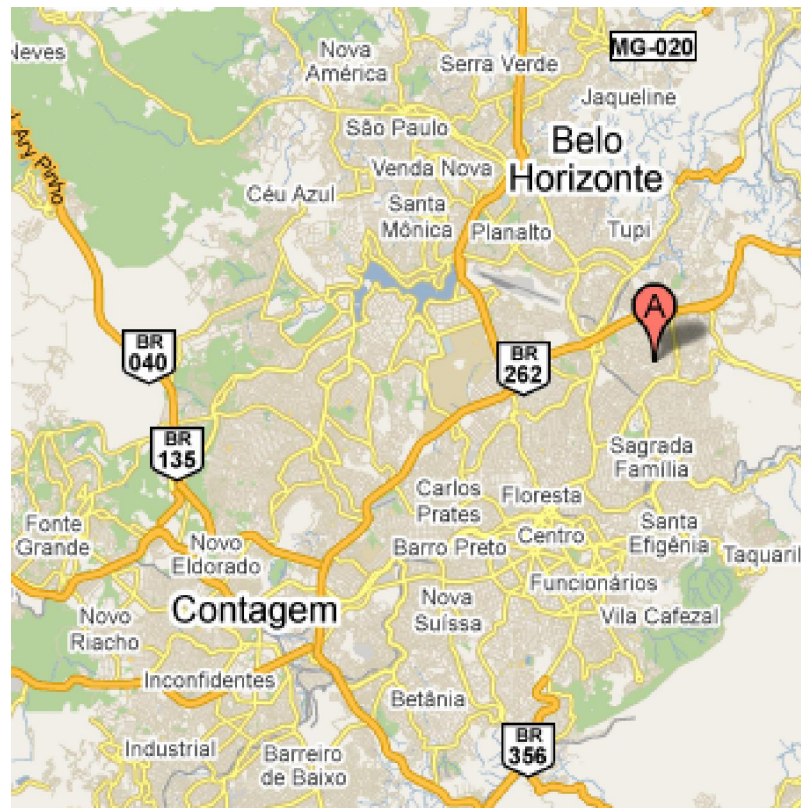


FIGURA 2 - Mapa de BH com a indicação (A) da localização do Quintal do Divina Luz. Fonte: Mapas (2010). Disponível em: <<http://maps.google.com.br/maps>>.

Com o avanço na industrialização ocorrido na década de 1930, várias vilas foram criadas para abrigar os funcionários das fábricas e suas respectivas famílias, o que deu origem aos primeiros bairros da região nordeste⁸⁴. Na década de 1960, quando a cidade já havia

⁸² Alguns dados sobre o Bairro São Marcos foram obtidos no site do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte. Disponível em: <http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?evento=portlet&pIdPlc=ecpTaxonomiaMenuPortal&app=arquivopublico&tax=16855&lang=pt_BR&pg=6742&taxp=0&>. Acesso em 25 ago 2010.

⁸³ O município de Belo Horizonte foi dividido em nove regionais, a saber: Barreiro, Centro-Sul, Leste, Nordeste, Noroeste, Norte, Oeste, Pampulha e Venda Nova.

⁸⁴ Renascença, Concórdia, Cachoeirinha e parte dos bairros Nova floresta e São Paulo.

crescido até os limites da zona rural, a prefeitura decidiu construir conjuntos habitacionais para hospedar a população de baixa renda, razão pela qual novos bairros foram criados a partir do loteamento de fazendas⁸⁵ ou de povoados⁸⁶. No decorrer dos seus 113 anos, Belo Horizonte cresceu muito, sendo que o último censo populacional, divulgado em novembro de 2010, revelou que a população da capital mineira aumentou de 2.238.526 habitantes em 2000 para 2.258.096 de habitantes⁸⁷.

O Bairro São Marcos, que surgiu de onde antes havia um povoado chamado Gorduras, não dispunha de rede de esgoto e de abastecimento de água até 1984. Rodeado pelos bairros Penha, Fernão Dias, Pirajá, Maria Goretti e Ipê, tem recebido das últimas administrações municipais investimentos públicos que trouxeram melhores condições de vida aos seus moradores, mas que não foram ainda suficientes para implantar uma rede de serviços urbanos que assegure o pleno acesso aos direitos sociais – dentre eles o *lazer* – necessários à promoção da cidadania.

Por todo o bairro, sente-se no ar o cheiro dos almoços e churrascos. Responsáveis por manter o cheiro de comida na rua, as cozinheiras que trabalham na *Roda Viva* são as primeiras pessoas a chegar no Quintal do Divina Luz. Dona Lourdes, 55 anos, trabalhou em bares e vendeu churrasquinhos nas ruas do bairro, mas devido às dificuldades geradas pelos constantes atritos com a fiscalização, aceitou o convite do Serginho para trabalhar como cozinheira na *Roda Viva*, sobretudo no comando do fogão a lenha. As outras duas cozinheiras, Silvana e Beth, são responsáveis pelos tira-gostos preparados na cozinha do Quintal, que se torna o quartel general da roda de samba, local onde os trabalhadores da roda se encontram, discutem, comem e, claro, bebem.

Uma dessas cozinheiras, Silvana, é também namorada do dono da casa, o que dá a dimensão do *modus operandi* adotado pelo anfitrião e organizador do pagode: os profissionais que lá trabalham foram selecionados, a despeito de toda a eficiência demonstrada – e que não é pouca, diga-se de passagem – pela proximidade com o dono da casa, que mora no São Marcos há 40 anos, 6 deles na casa do Quintal. São conhecidos de longa data, moradores do bairro, familiares e agregados que desempenham os papéis imprescindíveis a uma roda de

⁸⁵ Da Fazenda São João Batista e do Retiro Sagrado Coração de Jesus surgiram os bairros Santa Cruz, Ipiranga, Cidade Nova, Bairro da Graça, Silveira, Palmares, União, Vila Maria Virgínia, São João Batista, Dom Joaquim e parte do Bairro Nova Floresta. O loteamento da Fazenda Capitão Eduardo deu origem aos bairros Capitão Eduardo, Fazenda Capitão Eduardo, Beija-Flor, Ribeiro de Abreu, Paulo VI.

⁸⁶ Do povoado do Onça nasceram os bairros Dom Silvério, Pirajá, Eymard, São Gabriel, Maria Goretti, Belmonte, Ouro Minas, Vista do Sol e Nazaré. Os bairros Goiânia, São Marcos, Ipê, Fernão Dias, Pousada Santo Antônio, São José e Jardim Vitória, por sua vez, foram criados do loteamento do povoado de Gorduras.

⁸⁷ Dados do Censo 2010 publicados no Diário Oficial da União do dia 04/11/2010 e disponíveis no site do IBGE: <http://www.censo2010.ibge.gov.br/dados_divulgados/index.php?uf=31>. Acesso em 10 nov. 2010.

samba do porte da *Roda Viva*. É como se, na incerteza sobre o sucesso do empreendimento, o mais garantido fosse contar com os laços de parentesco e vizinhança.

Os garçons, que chegam logo após as cozinheiras, começam a preparar o ambiente: as mesas e as banquetas de madeira são dispostas pelo espaço, os engradados de cerveja, vazios, são colocados em pontos estratégicos para receber as garrafas que serão consumidas em breve. O quintal é varrido e, dependendo da época do ano, as folhas das mangueiras são catadas e as mangas que caíram durante a noite são recolhidas ou jogadas fora, de acordo com o estado em que se encontram. Um dos garçons é filho do anfitrião. Welbert, o Pelé, 19 anos, não mora com o pai. Foi o primeiro a assumir o posto, ainda em 2008, e trouxe, em seguida, dois amigos que moram no mesmo condomínio residencial que ele, em Santa Luzia, município que pertence à Região Metropolitana de Belo Horizonte. Além dos amigos de Pelé, Warlei e Daniel, há no *pedaço* mais dois atendentes: Carlinhos, velho conhecido do bairro e Iara, convidada por um amigo em comum com o dono da casa.

Todos os atendentes e cozinheiras são remunerados ao final da jornada e trabalham apenas no domingo, à exceção de Silvana que retorna ao Quintal na segunda-feira para “arrumar a bagunça do domingo” e depois, “na sexta e no sábado, pra ajeitar as coisas pro domingo”⁸⁸, conforme ela mesma afirmou. Alguns deles fazem ali um “bico”, como é o caso da Lourdes, que de segunda a sexta-feira trabalha no setor de Serviços Gerais de uma empresa de TV a cabo, e do Carlinhos, auxiliar administrativo na Prefeitura de Belo Horizonte. Serginho, que hoje se dedica somente ao projeto *Roda Viva*, sai às ruas do bairro na terça-feira para pesquisar preços e, em seguida, comprar os produtos que servirão ao preparo dos tira-gostos. Durante a semana, compra as bebidas de um distribuidor e, após recebê-las em casa, abastece as geladeiras.

No diminuto terreno em que a casa foi construída, três imponentes mangueiras dão fruto e sombra, além de servir de hospedagem para grande quantidade de pássaros que também visitam o terreiro. Terra, inclusive, não falta. Para se ter uma idéia do local, coloque-se, leitor, fora do lote, ainda na rua e de frente para a casa de número 375 da Rua Maria Aparecida. No terreno, um declive, vê-se na parte da frente um barranco que vai dar numa parte plana a partir da metade do comprimento do lote, onde foi construída a casa e onde foi montado o palco que abriga a roda de samba.

Na fachada não há muro nem grade. Do passeio se vê a casa, lá embaixo, depois do barranco, esse último inacessível e perigoso para os transeuntes. Para entrar na propriedade é

⁸⁸ Informação verbal.

necessário que você se dirija para a direita, onde há um pequeno portão, único acesso ao terreno. Uma longa rampa de cimento com forte inclinação leva os convidados para um platô, também cimentado, onde fica a grande maioria das mesas. Há dois anos, o barranco se estendia até esse local, que foi aplainado para aumentar a área útil do quintal.

O que sobrou do barranco – e ultimamente se tem investido cada vez mais contra ele – abriga de tudo um pouco: tijolos, telhas, 2 portas de madeira, pedras, pedaços de cano, latas de tinta e o que mais se puder encontrar numa casa em obras. A impressão, contudo, não é a de um lugar sujo. Não se vê lixo – embalagens, sacos plásticos, restos de comida – espalhado pelo barranco, apenas sobras de material de construção que poderão ser reutilizados. Mais próximo do passeio, na parte mais inclinada do barranco, foi despejada a areia utilizada na reforma do espaço. Já a brita teve que ser amontoada no passeio e, por um engenhoso artefato – um cano de aproximadamente 8 metros, suportado por escoras de madeiras e outros objetos disponíveis no terreiro – é conduzida para a parte mais baixa do barranco, onde se prepara o concreto. Ainda utilizando como referência a posição de um observador postado no passeio de frente para a casa, à esquerda do barranco, encostado no muro, existe um galinheiro, em plena atividade, cercado com tela de metal e pedaços de madeira.

De dentro da casa vem o som do rádio e o ambiente tranqüilo do quintal do Serginho começa a dar lugar ao Quintal do Divina Luz. Enquanto os que já chegaram almoçam, surge no portão, por volta das 3 da tarde, o técnico de som Arthur Carvalho que, de um dos mais assíduos freqüentadores dos pagodes da cidade, tornou-se, além de compositor, um trabalhador do samba. Ele traz todo o equipamento, sendo necessário subir e descer a rampa inúmeras vezes, o que cansa até aqueles que, assentados, assistem à cena. O transporte e a montagem dos equipamentos – mesa de som, pedestais, microfones e uma infinidade de cabos – demora cerca de uma hora, sendo necessário mais uma hora para a passagem do som, processo que envolve a equalização e a regulagem de volume dos instrumentos, microfones e caixas de som.

Nesse ínterim vão chegando os outros trabalhadores da roda, os seguranças e os músicos, além de alguns freqüentadores mais ansiosos. Os músicos vêm trazendo seus próprios instrumentos e dirigem-se ao palco, uma plataforma de 30 centímetros de cimento grosso que mede 10 metros de frente por 5 de profundidade e que está localizado logo abaixo do platô onde ficam as mesas, encostado no muro do lado esquerdo do terreno.

O espaço em frente ao palco, um quadrado que mede 10m X 10m, serve como pista de dança. Caminhando no mesmo sentido chega-se a um novo platô, um pouco mais baixo que o platô das mesas, onde estão localizados, encostados no muro do lado esquerdo, os banheiros

feminino e masculino. Na parede que dá de frente para a pista de dança, há durante a semana duas gaiolas penduradas. Numa há um Pássaro Preto e na outra um Canário Belga que, segundo o anfitrião da roda, “é cantador igual ao dono” (informação verbal).

Construídos durante o projeto *Roda Viva*, os banheiros estão localizados um metro acima do nível da pista de dança, comunicando-se por um lado com o final da rampa de acesso e, do outro lado, com a pequena varanda da casa do Serginho, que já existia antes da roda e também está localizada, tal como os banheiros, do lado direito do lote. A casa, muito simples, tem dois quartos, sala, cozinha e banheiro, que era utilizado pelos freqüentadores antes da construção dos novos sanitários, o que acarreta uma inevitável perda de privacidade: “quando começou, o pessoal usava o banheiro dentro da minha casa, eram umas cem pessoas passando aqui do meu lado pra usar o banheiro da minha casa, depois que eu fui fazer os banheiros aqui fora”, diz Serginho (informação verbal).



FIGURA 3 – Cícero, filho do compositor, cantor e violonista Dé Lucas, tocando tantã na roda de samba.
Fonte: Roda Viva (2010). Disponível em: <<http://picasaweb.google.com/100221395850942470924/ARodaViva#>>.

Hoje ele já consegue manter quase todos os freqüentadores do lado de fora da casa. Por exemplo, é comum ver crianças, filhos e filhas dos músicos e freqüentadores, sentados no chão da sala em frente à televisão, assistindo a desenhos e filmes infantis. Das crianças que freqüentam o espaço – e são várias, todos os domingos – uma em especial chama a atenção:

Cícero, filho do violonista Dé Lucas, de apenas 5 anos, sabe tocar todos os instrumentos de percussão (FIG. 3).

Em determinado momento da roda, antes do intervalo, a banda toca uma música que permite a cada músico realizar um pequeno solo com seu instrumento. Nesse momento, o “moleque atrevido”⁸⁹ participa junto com o grupo e, na hora de se apresentar sozinho, não demonstra o menor constrangimento e toca no ritmo. A audiência, estupefata, aplaude.

Na varanda há espaço somente para duas mesas, que normalmente são colocadas juntas para receber uma turma composta por sete ou oito senhores, sambistas que freqüentam juntos, há muitos anos, as rodas de samba de BH. Nesse local, essa espécie de “diretoria” da roda praticamente não é incomodada, uma vez que a varanda encontra-se, tal como os banheiros, um metro acima da pista de dança. De lá se tem uma visão completa do Quintal, à exceção do corredor sobre o qual falaremos agora.

Voltando pela pista de dança avista-se um largo corredor (FIG. 4), que se projeta, logo após o palco, em direção ao fundo do terreno, do lado esquerdo. No final desse espaço há uma nova elevação de 1 metro, onde foram instalados dois congeladores (*freezer* horizontal) que servem como limite entre a área de acesso público e de acesso privado. Durante a roda a repartição funciona como bar que, a despeito do grande número de freqüentadores do quintal, funciona bem, proporcionando um atendimento satisfatório. Ao final da roda, contudo, o atendimento se torna precário devido ao fato de ali também funcionar o “caixa”, que é feito pelos próprios atendentes que recebem o pagamento e carimbam as cartelas onde os produtos consumidos foram assinalados. Nessa hora, o corredor, que parece largo no início, torna-se estreito.

Nesse espaço do bar há um fogão a lenha – que havia sido construído para o aniversário de 70 anos da mãe do dono da casa –, uma mesa, duas pias e duas geladeiras (*freezer* vertical), sendo que na cozinha da casa, que se comunica pelo fundo do terreno com o bar, está localizado o fogão a gás, onde também são preparados os tira-gostos. Canjiquinha com suã, carne de sol com mandioca, lombo acebolado com fritas, fígado acebolado com jiló e torresmo com mandioca são alguns dos pratos preparados pela turma de Dona Lourdes, que são normalmente acompanhados pelas geladas cervejas e/ou pelas três marcas de cachaça disponíveis. Os preços, acessíveis, são informados no cardápio, uma folha de papel A4 cortada ao meio, na vertical, e plastificada.

⁸⁹ Alusão à música “Moleque Atrevido” de Jorge Aragão: “Quem foi que falou que eu não sou um moleque atrevido/ ganhei minha fama de bamba no samba de roda”.



FIGURA 4 – Ao fundo, o corredor onde fica o bar (esq.) e a casa do Serginho (dir.).
Fonte: Samba (2010). Disponível em: <<http://eucantosamba.nafoto.net/index.html>>.

Antes de montar o Quintal do Divina Luz, Serginho organizou quatro feijoadas em que a atração, além do feijão, eram as rodas de samba. Os dois primeiros eventos foram realizados no lava-jato localizado na mesma rua onde ele mora, número 289, onde também havia um bar. As duas últimas feijoadas, por sua vez, já foram realizadas no endereço onde acontece hoje a *Roda Viva*. É possível, assim, afirmar que os *pedaços* mudem de lugar. Os frequentadores passam a visitar o novo *pedaço*, divulgando entre os *chegados* e os *colegas*⁹⁰ os mais recentes locais de encontro. Relatando o que foi observado numa caminhada realizada num *pedaço* frequentado por jovens negros, Magnani (2000, p. 40) se dá conta de que aquelas pessoas, mais do que buscar produtos e serviços ligados à negritude, “vão até lá para encontrar seus iguais, exercitar-se no uso dos códigos comuns, apreciar os símbolos escolhidos para marcar as diferenças [...]. É assim que a rede da sociabilidade vai sendo tecida”.

A idéia de fazer a roda de samba na casa do Serginho partiu do próprio dono, do técnico de som Arthur Carvalho e dos músicos Dé Lucas, Pedro Lopes e Vagno Santos. Os três últimos já tinham a intenção de organizar uma roda de samba nos moldes do que é hoje a *Roda Viva*. E foi numa dessas feijoadas na casa do Serginho que a roda começou a tomar forma: conversando, o anfitrião revelou a vontade de abrir um bar ali, para que eventos como

⁹⁰ Denominação dada àqueles que se relacionam no âmbito do *pedaço* (Magnani, 2003).

aqueles acontecessem mais freqüentemente e ele tivesse uma nova fonte de arrecadação. Serginho não titubeia ao dizer que considera esse projeto um trabalho, dizendo: “eu levo isso a sério pra danar” (informação verbal). Assim, o primeiro objetivo do projeto, feito nos moldes de uma parceria entre o dono da casa e os músicos, foi possibilitar aos seus idealizadores a geração de uma renda extra – no caso de alguns deles, que dedicam-se exclusivamente à música, esse é o único rendimento auferido.

Os músicos já manifestavam a vontade de encontrar um espaço que tivesse a cara de um quintal onde eles pudessem cantar os sambas dos seus artistas prediletos, as suas próprias composições e dar oportunidade para que outros compositores apresentassem suas obras. Um deles, Pedro Lopes, acredita que não há outras rodas em BH onde os intérpretes da capital possam cantar suas próprias músicas. Ele mesmo fala da diferença da *Roda Viva* para as outras rodas de BH:

o nosso princípio partiu da questão de valorizar e resgatar as pessoas que gostam de cantar samba e os antigos sambistas, o nosso aprendizado, onde a gente queria cantar as coisas que normalmente não são executadas nas rodas de samba, então aqui a gente canta Zé Kéti, Paulinho da Viola, Chico Buarque, Martinho da Vila e até as nossas próprias composições (informação verbal).

Confirma essa impressão o anfitrião Serginho, dizendo que um dos diferenciais do projeto *Roda Viva* está na divulgação dos sambas “autorais”, ou seja, das composições dos próprios músicos, trabalhadores e freqüentadores, que tem voz na roda, o que não se vê em outros pagodes. O primeiro resultado desse estímulo ao exercício de compor já pode ser sentido: a cantora Janaína Moreno, que no período da pesquisa de campo preparava-se para lançar seu primeiro CD, irá gravar uma canção de autoria do músico Dé Lucas, um dos idealizadores da *Roda Viva*.

No dia seguinte à feijoada, Dé Lucas foi à casa do Serginho conversar sobre a iniciativa. Marcaram, em seguida, uma reunião com a participação dos outros três idealizadores: “Fizemos uma reunião aqui na cozinha da minha casa e resolvemos fazer isso”, conta Serginho. Ressalte-se que a cozinha foi o palco da conversa onde o projeto seria idealizado, o que reforça a convicção apregoada em Minas Gerais – que talvez possa seja corrente em todo o país – de que o melhor lugar da casa pra “bater um papinho” é o ambiente cálido e afetuoso da cozinha. Como disse o Serginho: “pra falar coisa boa de música é bom cê tá sempre perto da cozinha, que cê tá perto de um tira-gosto bão, de uma cerveja gelada pra ir interagindo. Aí as idéias vão vindo, né, vão surgindo” (informação verbal).

O músico Pedro Lopes confirma essa versão, dando a entender que a idéia de formar uma roda ali surgiu de forma espontânea, inicialmente atendendo à necessidade de recreação:

Olha, não foi uma coisa de ter a idéia de fazer uma roda de samba. A gente precisava um espaço pra gente ter assim, como é que eu vou dizer, a nossa própria recreação, e a partir do momento da recreação com certeza têm pessoas que têm o mesmo gosto musical, o mesmo *feeling* da música. A princípio partiu da questão da gente resgatar e ter a oportunidade de cantar o que você gosta, coisa que não acontece em um outro lugar, numa casa, assim, comercial (informação verbal).

Pedro afirma que, no início, pensava na *Roda Viva* exclusivamente como uma de suas vivências de lazer, mas que o projeto tomou nova dimensão e acabou se confundindo com o trabalho: “pra mim influenciou muito porque, até um tempo atrás, eu não compunha. Esse momento de começar a executar coisa que a gente gosta, por prazer, me envolveu de tal forma que me inspirou, eu comecei a compor e hoje em dia eu já tenho um bocado de música aí” (informação verbal). Hoje o espaço, segundo o Pedro, é aberto para aqueles que quiserem cantar suas próprias canções. Entretanto, durante todo o tempo que acompanhamos a roda não houve nenhum “desconhecido” apresentando-se por lá: os que não são do grupo e tiveram a oportunidade de cantar foram convidados pelos músicos e/ou já se relacionavam com eles.

Para a realização da primeira roda não foi realizada nenhuma reforma no espaço. A remodelação do que viria a se tornar um *pedaço* foi dando-se aos poucos, à medida que o lucro obtido com a venda de ingressos foi gerando um capital necessário à compra dos materiais. No início, a entrada custava R\$ 5,00 e os frequentadores ganhavam um caldo de galinha ou outro tira-gosto similar. Nessa época, era o próprio Serginho que preparava o cardápio. Em 2009, o preço do ingresso sofreu um reajuste e passou a custar R\$ 8,00. Já em 2010, a entrada masculina passou para R\$ 10,00 e as mulheres continuaram pagando o mesmo valor do ano anterior.

Interessante frisar que Serginho fez, quase sempre sozinho, todas as alterações no espaço. Quando perguntado se alguma vez foi ajudado pelos músicos ele respondeu que “se depender deles pra pegar num martelo aí eu tô ferrado, não sai nada, não”. Relatando a dinâmica de remodelação do Quintal, ele informa que

no princípio um ajudava daqui, outro ajudava dali. Hoje eu tenho o acompanhamento de um amigo que é engenheiro, o Ricardo, que tá aí todo dia e agora ele tá fazendo a obra ficar diferente, a casa realmente agora tá com estilo de quintal. Mas quando era eu sozinho eu contratava um

pedreiro, que fazia um trem errado, eu tinha que jogar aquilo no chão pra desmanchar. Agora não: faz e fica feito (informação verbal).

Digredindo, retomo a fala anterior, especificamente o trecho “a casa realmente agora tá com estilo de quintal”, para aventar duas interpretações possíveis para essa afirmação. Primeiro, pode-se pensar que o aspecto de quintal que o terreno tem hoje foi criado intencionalmente a partir da convicção de que esse tipo de ambiente deixaria o *pedaço* mais atrativo para os freqüentadores. Examinada de outro ângulo, a frase parece sugerir que o espaço era tão precário, rudimentar e modesto que se teve certo trabalho para torná-lo minimamente viável para receber o público. Se tivesse, contudo, que apontar uma resposta, ficaria tentado a sintetizar as duas versões, reforçando o juízo acerca da ambigüidade que penso ser uma das características mais marcantes daquela roda de samba.

A tecnologia, hoje, permite recriar o “natural”, como acontece com praias artificiais e piscinas com onda. No Quintal do Divina Luz, o movimento se dá nessa direção: foi preciso “domesticar” o ambiente para que ele pudesse receber um número maior de pessoas oferecendo mais conforto. Em breve, talvez será preciso recriar o ambiente de quintal que foi o que primeiro chamou a atenção para o projeto *Roda Viva*.

Digo isso, pois o espaço foi completamente remodelado. O palco era improvisado – mais do que é hoje – e o teto era de lona. Quando chovia, passava um pequeno “rio” de lama no meio do palco. No início, só havia a cobertura localizada na frente do que hoje é o bar. Em 2009, um telhado foi construído com telhas de amianto apoiadas sobre vigas de eucalipto, que sequer foram lixadas ou aplainadas. Na época do carnaval, muito quente, é possível observar as pessoas se abanando com leques de papelão distribuídos nos blocos carnavalescos da cidade, uma vez que o telhado foi construído numa altura relativamente pequena, não suficiente para possibilitar a ventilação do ambiente.

O chão do quintal era de terra batida e durante o primeiro ano da roda ainda não havia sido feito o platô onde hoje é posicionada a maior parte das mesas (FIG. 5). Lembrando dessa época, Serginho relata: “lá em cima era tudo pedregulho, neguinho trupicava, reclamando. Isso aqui era uma loucura: toco pra tudo quanto é lado, neguinho sentava nuns toquinho que tinha aí, nem mesa tinha. Realmente tá tudo num crescente muito bom” (informação verbal). No início, havia algumas cadeiras de metal, poucas. Os freqüentadores sentavam-se em bancos feitos com tronco de árvore, bancos e cadeiras de madeira. Só recentemente foram encomendadas as banquetas de madeira que, devido ao grande número de pessoas que visitam a roda todo domingo, ainda são insuficientes.



FIGURA 5 – A roda de samba do Quintal do Divina Luz. Ao fundo, o terreiro antes de ser cimentado.
Fonte: Samba (2010). Disponível em: <<http://eucantosamba.nafoto.net/index.html>>.

Hoje o espaço está todo cimentado, à exceção do que sobrou do barranco, na parte de cima do lote, próxima à rua. Apesar de toda a remodelação pela qual o Quintal passou, Serginho decreta, ciente de que a “cara de terreiro” é outro diferencial em relação aos demais *pedaços* de samba da cidade: “se mudar esse espaço eu acho que não vem ninguém aqui. É por isso que o povo vem” (informação verbal). As paredes ainda não receberam tratamento algum. A iluminação é a mesma desde a construção do telhado, sendo constituída de fios que pendem das armações do telhado. Não há lustres, só os bocais onde são acopladas potentes lâmpadas “econômicas” (FIG. 6).

Mas, dialogando com o mercado, as mudanças que visam ampliar o espaço útil e dar mais conforto aos freqüentadores, continuam acontecendo, o que mostra que há uma comunhão evidente entre o “tradicional” e o “moderno”. Sobre as próximas mudanças a serem feitas no espaço, ele relata que vai colocar “um telhado melhor” e que já começou “a melhorar a acústica pra incomodar menos o vizinho”, além de fazer “um muro lá na frente”. Cansado de tantas obras, ele prometeu, depois disso, “parar um tiquinho pra respirar um pouco financeiramente” (informação verbal).



FIGURA 6 – Pista de dança. Ao fundo, os banheiros (esq.) e a rampa de acesso (dir.).
Fonte: Samba (2010). Disponível em: <<http://eucantosamba.nafoto.net/index.html>>.

O Quintal do Divina Luz já chegou a funcionar às segundas-feiras, sábados e domingos. No sábado, entretanto, foram realizadas apenas cinco rodas. Sobre os encontros de segunda-feira, um pouco mais duradouros, Serginho diz que esse dia não faz mais parte da programação porque “a gente deu um tempo desse encontro, porque tava vindo muita gente e tava incomodando os vizinhos nesse horário dos neguinho dormir cedo, e nós ficava aqui até três, quatro, cinco, tinha dia que ficava até seis horas da manhã, aí dei uma paradinha” (informação verbal). Como não havia, até o término da pesquisa etnográfica, o menor tratamento acústico e o quintal era todo aberto, imagine-se o “barulho” com o qual a vizinhança tinha que conviver. Desde então, para o alívio dos vizinhos, o Quintal funciona só aos domingos.

Mesmo morando no bairro há mais de 40 anos, quando perguntado se já houve reclamações por parte dos vizinhos, Serginho afirma que “é o que mais tem, mas eu vou segurando a minha onda. É por isso que eu mantenho o horário no máximo aqui até nove, nove e meia e paro” (informação verbal). Certa vez, interessado em saber se o nível de ruído que saía do Quintal, dispus-me a caminhar pela rua durante a realização da roda. Um dos vizinhos estava sentado na calçada com alguns familiares, a uma distância de aproximadamente 30 ou 40 metros da casa do Serginho. Resolvi aproximar-me e perguntar se o som que vinha da roda o incomodava. Mostrando-se relutante no início, ele respondeu, sem

querer ser identificado, que a “zoeira” incomodava muito. Talvez, pensando ter sido muito incisivo na queixa, ponderou dizendo que achava que para quem gosta de samba o som não devia incomodar muito, mas que para ele, que não gostava, incomodava sim.



FIGURA 7 – Dé Lucas e Vagno Santos. Ao fundo, o antigo muro.
Fonte: Samba (2010). Disponível em: <<http://eucantosamba.nafoto.net/index.html>>.

Como até recentemente não havia qualquer preocupação com o isolamento acústico da roda, Serginho se viu obrigado a pagar uma multa aplicada pela Secretaria Municipal do Meio Ambiente. Segundo o músico Pedro Lopes, desde o início ficou combinado que essa responsabilidade deveria ser arcada pelo dono do Quintal, caso viesse a acontecer algum dia. A partir daí, visando à diminuição do incomodo à vizinhança – e à não dilapidação de sua poupança – Serginho investiu na construção de um novo muro junto à parede localizada atrás do palco. Essa fina parede de tijolos, que era o único obstáculo que separava os lotes, era na verdade o antigo muro que havia sido construído pelo vizinho. Serginho, quando adquiriu sua casa, não construiu uma nova divisória paralela à do vizinho, de forma que se alguém

acompanhasse o andamento das músicas batendo na parede seria ouvido dentro da casa do vizinho.

Atrás do palco, do lado direito do antigo muro, ficavam pendurados – na verdade, apoiados nas sobras dos rebocos do cimento – uma série de quadros de ícones do samba como Cartola, Clara Nunes, Dona Ivone Lara, Monarco, João Nogueira. No centro, um grande *banner* onde se vê uma representação de Ogum – Serginho é ogã na umbanda – e os dizeres ”Quintal de Jorge, a Divina Luz” (FIG. 7). Do lado esquerdo, simbolizando a ambigüidade, um *banner* da “Ótica JC” e outro da casa de sucos “Tribo do Açaí”. Esse diálogo entre o “tradicional” e o “moderno”, já citado, é percebido a todo o momento no *pedaço*, o que demonstra que ambas as dinâmicas coexistem no mesmo espaço.

Por volta das 17 horas, horário marcado para o início da roda, as primeiras mesas já estão ocupadas. O som ambiente agora é veiculado pelas caixas profissionais que amplificam o samba armazenado no *notebook* do Arthur. Enquanto isso, os músicos vão se preparando, lenta e desordenadamente, para mais uma roda de samba. Há uma hierarquia que se demonstra no posicionamento dos músicos e dos outros participantes, nos sinais de comando e até nos instrumentos que cada um dos músicos toca.

Os que tocam na Roda Viva podem ser divididos, segundo critério dos próprios idealizadores, em músicos titulares e músicos convidados. O primeiro grupo, cujos membros estão presentes em todas as rodas e, por isso, recebem o cachê integral, é formado por Dé Lucas (voz e violão), Pablo Dias (cavaquinho), Vagno Santos (voz e tamborim), Pedro Lopes (voz e pandeiro), Marina Gomes (voz), e Fábio Martins (bateria e percussão). Os músicos convidados, que participam eventualmente e ganham um cachê parcial, são: Tico (percussão), Lico (surdo), Batata (surdo), Sílvia Gomes (voz) e Tati Lucas (voz), filha mais velha do violonista Dé Lucas.

Durante o tempo destinado à pesquisa foi possível perceber que, se a freqüência não chega a ser um problema, a pontualidade é observada de forma diferente pelos músicos, sendo alguns sistematicamente mais pontuais que outros. Por isso, a roda nunca começa no horário marcado, sendo o início adiado freqüentemente até às 18 horas, o que deixa o dono da casa impaciente. Serginho declara que sua principal atribuição na roda é fazer os músicos começarem e terminarem a roda no horário. Mesmo tendo essa ingrata função, atesta que nunca teve nenhum desentendimento com os músicos ou com outros trabalhadores da roda.

Depois desse horário é comum não se encontrar mais mesas vazias. Nas primeiras visitas ao campo notei que, a partir de determinado momento, as banquetas de madeira tornam-se objetos de desejo daqueles que, em pé, não conseguem encontrar cadeiras e nem

espaços para assentar. A mesa mais próxima ao palco do Quintal é sempre ocupada por amigos e familiares dos músicos. Presença constante nessa espécie de camarote, Kely, fã número um dos músicos que tocam na *Roda Viva*, usava uma tática para que sua banquetta não fosse desapropriada, estratégia que depois passei a utilizar, com a sua ajuda: ao deixar sua circunscrição para ir ao banheiro, ao bar ou à pista de dança ela empurrava seu banquinho para debaixo da mesa de forma que ficasse invisível atrás da toalha aos olhos cobiçosos dos que queriam descansar. Confesso, para tentar expiar o sentimento de culpa, que minha eficiência aumentou depois que passei a valer-me desse artifício.

Outra demonstração de que os *chegados* se protegem no âmbito do pedaço aconteceu quando, certa vez, chegou ao Quintal, por volta das 18h30, um rapaz acompanhado de mais três moças. Não havia nenhuma mesa disponível. A solução encontrada por ele foi solicitar, não aos atendentes, mas ao Ivan, um conhecido *habitué* da roda que estava dançando em frente ao palco, que intervisse a seu favor pedindo aos garçons para que uma mesa fosse montada para o grupo. O pedido foi inicialmente negado: não havia mesas disponíveis e, além do mais, não era permitido colocar mesas na pista de dança. Após alguma insistência uma solução alternativa foi encontrada: foram trazidas três banquetas para as meninas e um engradado de cerveja serviu como mesa. O rapaz, contudo, teve que permanecer de pé.



FIGURA 8 – De camisa amarela, o dançarino Ivan Augusto Costa, uma das atrações da roda. Ao fundo, o banheiro feminino, o início da rampa de acesso e o platô onde ficam as mesas. Fonte: Samba (2010). Disponível em: <<http://eucantosamba.nafoto.net/index.html>>.

Essas foram apenas duas das várias demonstrações de que no âmbito do pedaço a solidariedade é altamente valorizada. Um dos personagens do parágrafo anterior, o contador aposentado Ivan Augusto Costa (FIG. 8), 60 anos, é uma figura emblemática do *pedaço*, que rotineiramente conta com o respaldo dos *colegas* e *chegados*. Ainda morando com a mãe de 90 anos, o que, segundo ele, é motivo de imensa alegria, vê nas rodas de samba do Quintal o ponto alto da semana, o dia mais aguardado. Numa das conversas que mantivemos durante a pesquisa etnográfica ele afirmou, logo no início: “eu chego no samba e parece que eu tô no melhor lugar do mundo”. Famoso pelo seu jeito espalhafatoso de dançar, é talvez o personagem mais querido e admirado da roda. Sua entrega à dança dá a impressão que não existe, naquele momento, nada mais importante pra ele do que aquela forma transcendental de comunhão com o samba. É sobre essa ligação quase religiosa com a música que ele fala:

quando eu tô dançando é um negócio maravilhoso. É como se não houvesse ninguém. Eu vou lá em cima, parece que é um negócio de Deus que pega em mim. Tem muita gente que fala: ‘ah, Ivan, você incorpora!’. Não tem nada disso. Eu adoro samba. Quando eu tô dançando eu não danço pra aparecer pra ninguém, eu danço porque eu adoro o samba. Então, quando eu tô dançando parece que não existe mais nada, a minha cabeça vai lá no máximo. Eu nasci com isso (...) e não sou melhor nem pior que os outros, só diferente (informação verbal).

O transbordamento demonstrado ao sambar não preocupa o dançarino. Pelo contrário, ele sente-se prestigiado como um artista que está contribuindo, à sua maneira, para o sucesso da roda: “todo mundo gosta de me ver dançar, e isso é importante. Pra sambar você não tem que ser o melhor, o pessoal tem que olhar e gostar. Então hoje, quando eu chego no samba, é um negócio maravilhoso: todo mundo fica olhando eu dançar. Não tem negócio mais legal”. O incentivo do público, inclusive, o estimula a continuar dançando:

eu sinto as pessoas me vendo dançar, e eu não danço pra aparecer, não, porque eu não ganho nada com isso. As pessoas quando vêem que eu tô dançando legal me dão uma força tão grande que quando eu saio o pessoal fala assim: ‘pô, Ivan!’. Então isso é bom. Aí isso me dá força pra dançar melhor (informação verbal).

Perguntado se alguém já havia dito que a dança seria uma estratégia usada para flertar ou conseguir se aproximar de alguém, uma vez que ele repetidamente afirmava que não dançava para “aparecer”, ele observou: “a minha pretinha briga comigo, fala que eu quero aparecer, porque ela fica com ciúme de mim. Mas não é por aí. Eu danço porque gosto. Eu não vejo nada, não vejo ninguém. Danço porque eu gosto” (informação verbal).

Os atores entrevistados não colocaram o flerte como uma das motivações que os trazem ao *pedaço*. Mesmo assim, é claro que alguns freqüentadores contam com essa possibilidade e alguns, inclusive, fazem questão dela. O caso mais representativo ligado à paquera no interior do Quintal foi ouvido pelo entrevistador de forma não deliberada. Ao passar ao lado de duas moças que conversavam animadamente, escutei uma delas falar: “(...) então vou voltar pra minha ‘porta da esperança’”, numa clara intenção de ficar flertando a partir da rampa que dá acesso à pista de dança. Em seguida, analisando seu posicionamento, compreendi que aquele local possibilitava a ela ver e ser vista por todos que estavam na pista, além de poder observar de perto o “entra e sai” da roda.

Discutindo a noção de técnica corporal⁹¹, Mauss (2003, p. 408) explica que à atitude de olhar fixamente, diferentes valores podem ser atribuídos, dependendo da função que se exerce ou do que se espera de cada sujeito. Assim, a ação de fixar os olhos pode ser, ao mesmo tempo, “símbolo de cortesia no exército e de descortesia na vida corrente”. Isso é perfeitamente visível numa análise dos comportamentos assumidos no espaço da roda de samba. Os procedimentos adotados pelos vários atores sociais que freqüentam o *pedaço* denotam o grau de proximidade com que as pessoas querem ser tratadas ali. Contatos feitos ali dentro seriam, no mínimo, estranhos se feitos na rua. Além do toque constante, a troca de olhares, a conversa e a dança praticadas ali não são admitidas fora daquele ambiente (MOURA, 2004, p. 30).

No ambiente da roda de samba há um rápido “envelhecimento” das relações, como se as pessoas se conhecessem há muitos anos. Talvez isso tenha colaborado para a postura de extrema receptividade demonstrada pelos entrevistados e facilitado, assim, a abordagem do pesquisador, o que contrariou minha expectativa inicial. Imaginava que os atores presentes ao Quintal fossem sentir-se incomodados com a aproximação e fugiriam ao ser interpelados. O resultado, felizmente, foi exatamente o contrário: durante todo o período do estudo etnográfico, mesmo no início da pesquisa, senti-me acolhido. Somente em duas ocasiões os freqüentadores se negaram a participar da pesquisa gravando entrevistas ou respondendo questionários, sendo que, em uma delas, recebi um cartão de visitas e um pedido para que entrasse em contato posteriormente, o que foi feito.

Em vários momentos fui abordado por freqüentadores que queriam dar seus depoimentos ou por aqueles que, já tendo contribuído com a pesquisa, procuravam-me para acrescentar informações que não haviam sido fornecidas anteriormente ou para sugerir novas

⁹¹ Para Marcel Mauss (2003, p. 401), a noção de *técnica corporal* pode ser entendida como “as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos”.

formas de abordagem e temas a serem pesquisados. É possível que a técnica corporal do pesquisador tenha ajudado, por mostrar aos atores que ali havia um par, um igual, e que por isso deveria ser tratado com o carinho da *casa* e não com a frieza da *rua*. Essa proximidade entre o pesquisador e as rodas de samba, que por um lado pode ter ajudado, explica que a tarefa mais difícil na pesquisa de campo tenha sido *estranhar o que me era familiar*, bem como o foi a missão de *tornar familiar o que me era estranho*.

A biografia do pesquisador, no caso desse estudo, pode ter favorecido o estabelecimento de uma empatia inicial que assegurou a manutenção do contato necessário à contínua coleta de informações. Não se desconsidera, entretanto, que a facilidade de acesso entre pesquisador e informantes tenha se dado por mera curiosidade de alguns desses em relação à pesquisa, nem que a motivação de outros não estivesse num suposto prestígio acarretado pela participação na pesquisa. Por fim, ainda se pode conceber a idéia de que as pessoas estivessem apenas respondendo de forma educada a uma solicitação, não considerando nenhuma das hipóteses aventadas anteriormente, o que, inclusive, parece mais provável.

A técnica corporal do pesquisador pode contribuir, por um lado, para que ele se misture aos atores presentes ao *pedaço* e pareça, dessa forma, amalgamado à roda. Ao contrário, pode destacá-lo dos frequentadores, evidenciando sua presença. Mas independentemente da forma como o pesquisador usa seu corpo e da impressão que passa ao usá-lo, na pesquisa etnográfica o pesquisador muitas vezes deixa rastros para que se possa pensar que ele está ali motivado por outros interesses, que não necessariamente passam pela fruição da experiência musical.

Assim, máquinas fotográficas, filmadoras, gravadores, cadernos de campo e formulários usados por outros pesquisadores chamaram minha atenção durante as visitas ao campo. Um desses estudantes, Bernardo, é aluno do curso de Licenciatura em Educação Musical, na Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG). Junto com uma colega de turma, Lidiane, escolheram a Roda Viva para realizar um trabalho de campo solicitado pela disciplina “Percussão”. Eles, de entrevistadores, passaram a entrevistados e contaram qual foi o critério usado para escolher aquela roda: “a gente achou o local muito peculiar. Ele é muito diferente. Qualquer outra roda de samba é mais comercial. Aqui tem aquela coisa de morro mesmo, cara de morro, cara de expressão popular mesmo”, revelou Lidiane. Ela ainda informou que não conhecia a roda, mas que um amigo já havia falado sobre o Quintal: “alguém já tinha me falado da roda: ‘ah, conhece a roda do São Marcos que acontece num

quintal?’. Eu já fiquei interessada em conhecer. Aí apareceu esse trabalho e eu falei que era a oportunidade que eu tinha de conhecer isso aqui” (informação verbal).

Mariana, aluna do curso da graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), filmava e tirava fotos da roda para ilustrar um trabalho cujo o tema eram “os espaços alternativos de música em Belo Horizonte”, o que mostra que, por maiores que sejam as remodelações pelas quais aquele espaço passou, ele ainda é considerado por alguns como uma alternativa aos espaços mais badalados do *circuito* musical de BH. Outro pesquisador que foi imediatamente percebido é aluno do programa de mestrado em Música da UFMG. Gelson, que no dia de sua visita chegou mais cedo para conversar com os músicos, ainda realizava uma pesquisa exploratória e considerava, dentre outras opções, a idéia de estudar a roda do Divina Luz. Esses talvez sejam alguns dos exemplos onde mais facilmente se pode perceber que, por mais que se tente evitar, a abordagem antropológica “pertuba o campo”, segundo informam Laville e Dionne (1999, p. 154).

Durante a pesquisa de campo, notei que, mais do que os pesquisadores, os freqüentadores demonstram “pertencer” ou não àquele pedaço já na entrada. Além dos símbolos de pertencimento trazidos à vista de todos – como é o caso das vestimentas –, o clima de segurança que muitos demonstram sentir ali leva a imaginar que a vontade deles, na chegada à roda, é descer correndo a rampa que dá acesso ao Quintal pra chegar mais rápido ao interior do *pedaço* a que julgam pertencer. Outros, pela própria característica do Quintal que permite que os freqüentadores que chegam à roda sejam vistos de quase todas as partes do terreno, utilizam a rampa como passarela: uma moça desce a rampa dançando, outro rapaz caminha gingando no ritmo da música. Se alguns homens preferem descer cumprimentando os *chegados* que eles procuram reconhecer desde o primeiro momento, a predileção de parte das freqüentadoras é aproveitar para mostrar-se o mais charmosa possível durante aquele tempo em que está em evidência.

A roda de samba pode ser pensada como a ambiência em que os indivíduos estabelecem variados laços e discursos. Por exemplo, a moça que levanta da sua mesa, no fundo do bar, e decide, por alguns momentos, sambar: o percurso que ela faz de onde estava até a pista de dança, seu andar, seu olhar, sua expressão carregam uma intencionalidade que, ao mesmo tempo em que pode causar confusão em quem não conhece os cânones do *pedaço*, pode ser esclarecedora para os *habitués*.

Uma das entrevistadas, a estudante Bruna, ao ser questionada se vestia algo diferente para ir à roda afirmou que “tem que vir de salto alto, bem arrumada, né? Não pode ser desarrumada, não” (informação verbal). Essa fala revela a importância da vestimenta na busca

do reconhecimento dos pares, o que também pode ser exemplificado pelo grande número de homens que usam o chapéu Panamá e as camisas de escolas de samba. Esses símbolos de pertencimento estão espalhados pelo pedaço, visíveis a todos que se dispuserem a se reconhecer no outro.

Um tipo de vestimenta que não está diretamente relacionado ao samba, mas que está presente em todas as rodas da cidade, são as camisas de times de futebol. A rivalidade entre cruzeirenses e atleticanos é enorme e os belo-horizontinos não só torcem a favor do seu time, mas também – e, talvez, principalmente – contra o adversário. A “concorrência” que o futebol faz à roda de samba é tão grande que em dias de clássico regional o quintal só enche depois que o jogo termina. Certo dia, enquanto realizava uma entrevista, o garçom deu um recado ao rapaz que estava sentado próximo de mim, informando o resultado do jogo. O detalhe é que os dois não se conheciam, mas como ambos vestiam a camisa do mesmo time, o contato pode ser estabelecido. Na roda, portanto, é fácil saber se seu time ganhou ou perdeu: os fanáticos por futebol podem ser identificados não só pelas camisas, mas também pelos fones de ouvido utilizados para ouvir a transmissão das partidas de futebol.

Outro dos símbolos de pertencimento é o uso da gíria. Essa forma de se expressar revela o domínio dos cânones de determinado grupo ou lugar e funciona como uma forma de distinção social e um elemento de poder. Pode-se comparar a gíria, portanto, ao modo de falar dos intelectuais quando não querem fazer-se entendidos. Na roda de samba, expressões como “só no miudinho” (dançar sem tirar os pés do chão), “na cabeça” (voltar a cantar do início uma música que já se está cantando), “dividir um verso” (cantar uma estrofe e deixar a outra para ser cantada por outra pessoa) e “tomei uma pernada” (ser enganado) não podem ser entendidas literalmente, revelando quem domina o código lingüístico da roda e que é “vacilão”. Como dizia Bezerra da Silva, “malandro é malandro e mané é mané”.

O escritor Victor Hugo, na sua magistral obra “Os Miseráveis”, ao defender o estudo da gíria, indo contra aqueles que vêem nela “o horror”, afirma que “o pensador que fugisse da gíria, assemelhar-se-ia ao cirurgião que voltasse as costas a uma úlcera ou a uma verruga” (2002, p. 866). Ele se explica esclarecendo que “todas as profissões, todos os ofícios, poderíamos quase acrescentar, todos os acidentes da hierarquia social e todas as formas da inteligência têm a sua gíria”. Outra justificativa para registrar, em sua obra, a ocorrência da gíria na linguagem de seus personagens era o fato de que, dessa forma, se poderia “sustentar acima do esquecimento [...] um dos elementos, bons ou maus, de que a civilização se compõe ou com que se relaciona”, ampliando assim “os dados da observação social” (2002, p. 868).

Um registro interessante a se fazer é a significação que o termo *pagodeiro* assume nas rodas de samba atuais. Se até a década de 1990, como vimos no final do capítulo anterior, a expressão era usada para designar aqueles que participavam dos *pagodes* – as rodas de samba –, hoje a palavra *pagodeiro* assumiu uma conotação pejorativa, discriminando os que gostam do estilo musical do *neo-pagode* dos que gostam de samba – os *sambistas* –, aí incluídos quase todos os estilos desse gênero musical. O músico Evair Rabelo, quando instado a dizer se havia diferença entre *sambistas* e *pagodeiros*, esclarece:

nada disso, tudo canta samba. O lado do samba, vamos dizer, eles arrumaram um rótulo pros meninos de pagodeiro. Os meninos cantam samba. Tem um monte de grupo desses aí que tá arrebrandando no Brasil que é apadrinhado por Fundo de Quintal, apadrinhado por Zeca Pagodinho. É grupo de samba, só que os meninos cantam samba da forma que eles gostam de cantar samba, mas é tudo samba (informação verbal).

Quando perguntado se considera que ser chamado de pagodeiro é uma forma de discriminação, Evair responde: “nada, todos nós somos pagodeiros. Nós gostamos de festa, né?!” (informação verbal). O músico Pedro Lopes considera que o que acontece no Quintal do Divina Luz é uma roda de samba, mas afirma que não há diferença entre *roda de samba* e *pagode*. O curioso é que, por mais que não se reconheça a diferença entre os dois termos, quando é preciso nomear o que se faz ali os músicos afirmam que aquilo é uma *roda de samba*.

Hoje em dia, portanto, o uso do termo *roda de samba* é disseminado como contraposição ao termo *pagode*, sendo que esse último é usado, pelos que se consideram *sambistas*, de forma desdenhosa. Isso pode ser confirmado pela fala do Serginho Divina Luz, quando esse, indagado se via alguma diferença entre um convite para ir a uma *roda de samba* ou a um *pagode*, afirma que “tem uma diferença, claro!”. Se convidado a ir a uma *roda de samba*, diz que está sendo chamado para ouvir *samba*: “e aí o ambiente é diferente, é uma música diferente e até o povo é diferente”. Quando perguntado sobre o que acharia de ser convidado para um *pagode*, responde: “aí já é fogo, né?, eu vou meio sem querer, mas eu vou acabar indo, porque já é uma música diferente, tem muito rapazinho, né?, aquela coisa toda” (informação verbal). Por fim, ressalva que o que se faz no quintal da sua casa é *roda de samba*, e não *pagode*.

Mas os “rapazinhos” a que o dono do Quintal fez alusão também freqüentam a Roda Viva. O público que freqüenta o espaço é basicamente formado por adultos na faixa dos 25 aos 45 anos, mas a variação ocorre tanto para baixo como para cima, conforme cita o próprio

Serginho: “hoje em dia o Quintal recebe a frequência de universitários, o que não havia antes, e um punhado de cabeça branca” (informação verbal).

A diversificação do público é importante porque mantém o pedaço sempre cheio, o que gera lucro para os trabalhadores da roda. O bar, por exemplo, é administrado pelo Serginho. Já o dinheiro arrecadado na “bilheteria”, 90% vai para os músicos e técnico de som e 10% fica para o Serginho. Perguntado se consegue ganhar dinheiro com a roda, o anfitrião responde: “dá pra comer um frango com quiabo todo domingo” (informação verbal). O Arthur, técnico de som que, enquanto ligava os equipamentos, ouvia a entrevista, dá um largo e sonoro sorriso.

Os músicos parecem acreditar que a boa fase tende a continuar. Pouco precavidos, confessam não haver nenhum vínculo formal entre músicos e casas de samba. Não há contrato assinado. Dessa forma, os dois lados, músicos e empresários, ficam desamparados e dependendo da boa fé do outro lado, o que confirma a impressão de vários entrevistados sobre a falta de profissionalismo existente no meio.

Nem todos os músicos têm a carteira da Ordem dos Músicos do Brasil, órgão que se outorga a missão de representar os músicos do país, tampouco são sindicalizados ou pagam as anuidades da Ordem, parecendo também não se importar com isso. A única medida apurada que visa garantir os músicos contra imprevistos foi criar uma “caixinha”: todos os domingos é retirado 10% do valor arrecadado pelo grupo e guardado para uso futuro, que eles não definiram qual será.

Assim, cada músico vai, individualmente, administrando seus recursos que, felizmente, entram em grande quantidade, devido à excelente frequência que a roda recebe todos os domingos, o que lota o Quintal. Independentemente do número de pessoas que estejam no *pedaço*, o dançarino Ivan encontra espaço para se expressar. A mesma sorte, porém, não encontram os outros freqüentadores que se dirigem à pista de dança. Entre as 19h e 19h30, por exemplo, a pista permanece lotada, o que dificulta até a passagem dos garçons que saem do bar em direção às mesas situadas no platô.

Esse talvez seja o motivo pelo qual, a partir de determinado horário, a qualidade do atendimento é afetada. Quem expressa essa queixa é o contador Demóstenes, o Tide, morador do bairro e freqüentador assíduo do Quintal. Conversando, por volta das 19 horas, com amigos que iam pela primeira vez à roda, ele disse: “a partir de agora a cerveja vai vir quente e os garçons vão sumir”. E fez outro comentário que aponta no sentido da diminuição da qualidade do atendimento: “no início da roda o Serginho passa de mesa em mesa

cumprimentando as pessoas e perguntando se tá tudo bem, querendo saber que é que te convidou. Agora ele não consegue fazer mais isso” (informação verbal).

O número de freqüentadores no final de 2008 não passava de 50, sendo que, na sua estréia, dia 26 de outubro de 2008, o Quintal recebeu um público de apenas 15 pessoas. Rapidamente a assistência cresceu, chegando à casa dos 200 visitantes na metade do ano de 2009, com o pico de audiência acontecendo de janeiro a março de 2010, quando o Quintal recebia entre 300 e 350 pessoas por domingo. De lá pra cá, o público retornou para o patamar de 200 a 250 freqüentadores diários. É de se esperar que um quintal daquele tamanho não consiga acomodar, com conforto e boa prestação de serviço, tanta gente assim.

Apesar do descontentamento com o atendimento, ele relata que isso não é suficiente para que ele deixe de freqüentar o *pedaço*. E não é a proximidade entre o Quintal e a sua casa que o impede de procurar novos equipamentos de lazer. Segundo ele, “a gente procura os pares. Eu tenho dinheiro pra ir na zona sul. Eu não vou porque eu não me sinto à vontade lá”. E continua; “isso aqui é um gueto” (informação verbal). Depois de questionado, ele explicou que essa referência tem relação tanto com a questão “racial”, uma vez que ele é negro e disse sentir-se incomodado e discriminado em determinados locais onde os freqüentadores são majoritariamente ou até exclusivamente brancos, quanto com a condição sócio-econômica daqueles que freqüentam a roda.

Seria hipocrisia afirmar aqui que no Brasil não há preconceito racial, só econômico. Contudo, os entrevistados foram unânimes ao afirmar que no Quintal não existe preconceito. Longe de contrariar o que se quis afirmar no início do parágrafo, os testemunhos denotam que *naquele* espaço – e somente naquele espaço, não sendo possível generalizar esse dado – todos são tratados da mesma forma, independentemente da cor da pele. A estudante Bruna, esclarece que “hoje tá todo mundo junto e misturado” (informação verbal). Fundamentado na observação-participante e na coleta dos testemunhos (questionários e entrevistas) não foi possível inferir que a cor da pele seja usada como justificativa para a discriminação de alguns atores. O mesmo não se pode concluir, entretanto, ao se levar em conta fatores como a condição econômica, o gênero e a orientação sexual.

Se a roda de samba não é um ambiente livre de preconceitos – e acredita-se que, tal como outros espaços de lazer, nunca será –, em alguns pontos pode-se perceber uma mudança em direção ao respeito à diversidade e à tolerância. O administrador Murilo Henrique, por exemplo, afiança que quando começou a freqüentar o Curral do Samba, ainda na década de 1980, sentiu na pele, branca, o preconceito. Num local que era majoritariamente freqüentado por mulheres e homens negros, ele foi alertado por uma rapaziada para se conservar atento ao

samba e não se deixar levar pelas tentações que graciosamente sambavam espalhadas pelo galpão. De acordo com seu relato, o diálogo travado com a turma que o abordou aconteceu assim:

- O que você veio fazer aqui?
- Uai, vim ouvir, curtir o samba.
- Aí pintou aquele tom irônico:
- Ah, você gosta de samba?
- Gosto. Por quê? Não posso gostar de samba?
- Pode, curte seu samba aí, mas nós tamo te olhando (informação verbal).

Segundo o entrevistado, havia a sensação de se estar sendo vigiado, causando inibição e fazendo com que ele evitasse dirigir o olhar para as moças que estavam no ambiente. A “raça” funcionava, naquele momento, como um sinal distintivo que podia facilitar ou dificultar o trânsito no *pedaço*. Como ele não possuía a aparência e a técnica corporal dos que freqüentavam aquele espaço, muitos duvidavam que ele estivesse ali interessado somente no samba.

Essa experiência, segundo Murilo, deixou marcas que ajudaram-no a construir um *ethos* que, se não é adotado por todos os freqüentadores de rodas de samba, ainda é perceptível: “fiquei vacinado. Por causa disso, nunca mexi com mulher do samba, mesmo depois de me tornar conhecido e respeitado nestes ambientes. Você nunca sabe se determinada mulher tem compromisso ou é ex de alguém. Nunca gostei de confusão” (informação verbal).

Impressão parecida tem o músico Evair Rabelo. Quando perguntado se o público que freqüentava as rodas de samba da cidade quando ele começou a tocar é o mesmo que o de hoje, ele responde:

já teve épocas aqui que o samba era mais pra negrada. Hoje em dia não, hoje em dia vem gente de tudo, vem duro, vem nego lá do alto da Serra pro samba, aqui mesmo é um lugar que acontece isso e muito, vem gente de tudo quanto é jeito, nível, vem gente que gosta pra ouvir samba. Então esse lance já teve uma época. Hoje em dia acho que não acontece mais não: nego vai dançar pagode na favela e não tem problema (informação verbal).

Mas se a cor da pele não é um impeditivo para a freqüência ao Quintal, a situação financeira talvez seja. Muitos informantes declararam que a escassez de dinheiro às vezes os impediu de freqüentar a roda. O auxiliar de almoxarifado Jair, 26 anos, diz que “o problema é que sempre sobra mês no final do salário”. Segundo ele, “vários amigos meus freqüentam a

roda na primeira quinzena do mês, quando vem o pagamento. Depois, é cuidar pra não faltar o dinheiro do ônibus, senão não dá pra ir nem trabalhar” (informação verbal). Entretanto, se levarmos em conta que as empresas podem estabelecer diferentes datas para o pagamento de seus funcionários, que alguns freqüentadores não vivem com o orçamento tão apertado assim e que a rotatividade de público de um domingo para o outro é muito grande, fica difícil perceber se a roda é mais ou menos freqüentada em determinados períodos do mês.

Se a condição econômica interfere na vivência do lazer de vários daqueles freqüentadores, ela também afeta diretamente o trabalho do pesquisador. Foi pensando nisso que ficou estabelecido que a pesquisa exploratória, além de possibilitar a identificação dos *pedaços*, teria a finalidade de possibilitar o contato entre o pesquisador e os proprietários dos bares visando a busca de anuência para a realização da pesquisa e oportunizando a negociação sobre os custos financeiros do acesso nos dias de pesquisa de campo.

Assim, vale registrar que desde as primeiras visitas realizadas para a pesquisa exploratória e, posteriormente, durante toda a pesquisa etnográfica tive meu acesso franqueado ao Quintal do Divina Luz. A solicitação foi feita inicialmente a três componentes do grupo que lá se apresenta: Dé Lucas, Pedro Lopes e Lico, *chegados* com os quais eu já mantinha contato há vários anos. Usufruir do privilégio de não pagar para entrar foi de fundamental importância para que essa pesquisa se tornasse viável.

No dia da primeira visita, logo na entrada do Quintal algo já demonstrava as coexistências que seriam observadas em maior número a partir dali. O músico Dé Lucas, contatado durante a semana, havia escrito meu apelido na lista de presença que ficava na “portaria”, lista essa que isentava o pagamento do ingresso àqueles que ali estavam relacionados. Como me apresentei informando meu nome, e não o apelido, a moça que trabalhava na “bilheteria” não “me encontrou” na lista. Imediatamente um dos seguranças se posicionou à minha frente, com um radiocomunicador na mão, esperando que o imbróglio fosse resolvido. Antes que eu me desse conta do que poderia ter havido ou que os seguranças tivessem tempo de se comunicar, a situação foi resolvida de forma simplória, desconsiderando todo o aparato profissional montado exatamente para resolver impasses como aquele: o Dé assoviou lá de baixo, do palco, e balançou a mão indicando que meu acesso podia ser liberado.

Outro movimento que denota a tensão entre as características amadoras e profissionais presentes na roda diz respeito à escolha das músicas que serão tocadas em cada momento. Essa decisão, que quase sempre fica a cargo do grupo de músicos, que definem o repertório muitas vezes em função do seu estado de espírito e da vontade que sentem de cantar uma ou

outra canção, às vezes é tomada pelo Serginho Divina Luz, no sentido de solicitar músicas mais lentas quando vê a necessidade de apaziguar os ânimos ou de pedir músicas mais rápidas quando se exige alegrar o ambiente.

O repertório é composto em grande parte por obras dos artistas ligados ao *samba de fundo de quintal* – como Grupo Fundo de Quintal, Zeca Pagodinho, Almir Guineto, Jorge Aragão, Luiz Carlos da Vila, Arlindo Cruz e Sombrinha, Marquinhos Satã, Grupo Raça, Só Preto Sem Preconceito –, sendo que sambistas que se destacaram antes e depois desse “movimento” completam a lista. Os exemplos mais representativos são Cartola, Candeia, Monarco, Mestre Marçal, Chico Buarque, Elton Medeiros, Paulinho da Viola, Délcio Carvalho, Dona Ivone Lara, Martinho da Vila, Roberto Ribeiro, João Nogueira, Paulo César Pinheiro, Wilson Moreira, Nei Lopes, Beth Carvalho, Reinaldo, Moacyr Luz e Dudu Nobre, além de sambas-enredo e composições próprias e de outros artistas de Belo Horizonte. O *set list* do grupo não abarca, portanto, as composições do *neo-pagode*, e essa escolha determina o tipo de público que frequenta ou deixa de frequentar aquele *pedaço*.

É importante frisar que, em relação às outras rodas de samba da cidade, o Quintal é um dos poucos *pedaços* onde se ouve o estilo de samba aqui denominado *samba de fundo de quintal*. É sobretudo na periferia da cidade que se pode ouvir essa sonoridade, cujas composições ainda são desconhecidas do público jovem, notadamente de classe média, que só recentemente incorporou as rodas de samba ao seu leque de opções de lazer.

Na pesquisa exploratória foi possível perceber que a maioria das rodas de samba da capital mineira veicula os *standards* do samba, ou seja, aquelas canções que se tornaram os clássicos do gênero e que ficaram famosas nas vozes de sambistas “tradicionais” e normalmente associados ao que se convencionou chamar, a partir da década de 1960, de MPB. Esses *pedaços* têm uma localização mais central, estando muitas vezes situados na zona sul da cidade, área onde geralmente residem os belo-horizontinos de maior poder aquisitivo. Vários grupos que possuem essa proposta ocupam lugar de destaque nas agendas do samba de BH divulgadas nos jornais, revistas e em *sites* e *blogs* na internet: Odílara, Briga de Galo, Zé da Guiomar, Copo Lagoinha, Samba de Luiz, Chapéu Panamá, Camarão de Rama, Fidelidade Partidária, Capim seco e Boca de Siri.

Um terceiro e último tipo de roda de samba da cidade é aquele onde o repertório baseia-se no *neo-pagode*. Esses *pedaços*, também pejorativamente chamados de “sambas de mauricinho”, estão espalhados pela cidade, atraindo um público jovem de diversas classes sócio-econômicas, constituindo-se num espaço de lazer à parte. Isso não se deve exclusivamente ao estilo musical tocado ali, mas também ao fato de que o público que

freqüenta esses *pedaços* não visita, geralmente, os dois primeiros tipos de roda de samba citados anteriormente. Já o público daquelas rodas, por sua vez, “coabitam” tanto os pedaços do *samba de fundo de quintal* quanto as rodas onde se ouvem principalmente os *standards*.

A opção pelo uso da categoria *pedaço* neste trabalho foi feita por se entender que a complexa sociedade contemporânea cada vez mais nos impede de perceber características únicas de *casa* ou de *rua* em determinado espaço. Sobretudo na esfera do lazer, a ambigüidade dessa dimensão da cultura se revela na constituição e nas formas de uso e apropriação dos espaços. Dessa forma, pelo fato da categoria *pedaço* estar situada exatamente no intervalo entre a *casa* e a *rua* é que foi decidido ater-se a ela, até porque a maior parte desse estudo considera as rodas de samba onde a tensão entre o privado e o público podia ser mais facilmente percebida, como é o caso exemplar da roda de samba que acontece no Quintal do Divina Luz..

Esse *pedaço* sintetiza várias das coexistências – que aqui não são encaradas como contradições – encontradas nas rodas de samba atuais: ela é feita na casa, mas a entrada é paga; tem um clima extremamente familiar, mas há presença constante de seguranças engravatados; os músicos estão dispostos em roda mas, por outro lado, os instrumentos são todos amplificados e o som é altíssimo, a ponto de incomodar constantemente a vizinhança.

As inúmeras rodas de Belo Horizonte possuem diferenciações e similitudes em relação ao *pedaço* pesquisado nesse trabalho. Magnani (2000, p. 47) ensina que “recortar um objeto ou tema de pesquisa na cidade não implica cortar os vínculos que mantém com as demais dimensões da dinâmica urbana, em especial, e da modernidade, em geral”. Por isso, não se pode cair na “tentação da aldeia” e “encarar o objeto de estudo como uma unidade fechada e autocentrada” (MAGNANI, 2000, p. 47). Assim, é possível perceber não só aproximações, mas também distanciamentos entre os vários pedaços de samba de BH.

O comerciante Geovane percebe diferenças entre o que ele chama de “sambas da zona sul” e o Quintal do Divina Luz. Para ele, a diferença principal está no público que freqüenta esses locais:

a diferença é básica: você chega num samba assim [como o do Quintal do Divina Luz] você vê que são mais pessoas que sabem dançar e sabem cantar as músicas e depende do lugar, na região, por exemplo, da zona sul são poucas as pessoas que sabem dançar, às vezes até tentam, mexem, não sabem a letra da música (informação verbal).

A escolha do Quintal do Divina Luz, portanto, revela, da parte de seus freqüentadores, a preferência por uma determinada rede de sociabilidade em detrimento de outras. O

sociólogo Márcio Macedo (2007, p. 190), falando sobre as baladas *black* de São Paulo, explica que “ir a determinado baile e não ir a outro corresponde a se posicionar em relação ao seu grupo social e à sociedade”. Dessa forma, seria um equívoco, ao pensar nos *pedaços* de samba da cidade, imaginar que se irá deparar com um conjunto simbólico único, dada a multiplicidade de contextos e comportamentos, valores e representações possíveis de serem percebidas nesses espaços.

O *pedaço* (MAGNANI, 2000, p. 32), conforme citado na introdução desse estudo, designa “o 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”. Ou ainda, de acordo com Maffesoli (2006, p. 39), “pode-se dizer que assistimos tendencialmente à substituição de um *social* racionalizado por uma *sociabilidade* com dominante empática”. A constituição das identidades sociais poderia ser, assim, um dos tópicos centrais na discussão sobre a diversidade cultural manifesta no lazer, pois se constitui num exercício de alteridade, “resultado de um processo discursivo e dialógico dentro dos discursos culturais aos quais temos acesso” (GOMES, 2005, p. 27).

A pesquisa etnográfica realizada no Quintal do Divina Luz corrobora, portanto, a idéia de que os freqüentadores de um *pedaço* não necessariamente se conhecem, mas “se reconhecem enquanto portadores dos mesmos símbolos que remetem a gostos, orientações, valores, hábitos de consumo, modos de vida semelhantes” (MAGNANI, 2000, p. 39). As pessoas ali, em determinado sentido, se vêem umas nas outras. É esse aspecto simbólico que permite aos sujeitos se apropriarem do espaço e ali se sentirem à vontade.

Dessa forma, é visível a rede de sociabilidade que perpassa dois (ou mais) desconhecidos que se percebem cantando o mesmo samba, o que sugere que possuem o mesmo gosto, o mesmo interesse. Esse é mais um dos laços possíveis, mais uma das múltiplas relações de reconhecimento nesse local e de pertencimento a ele. Como ressalta Da Matta, no prefácio do livro de Moura (2004, p. 13), “a roda de samba é o ponto de convergência e de divergência do samba como gênero musical, do samba como agenciador de um estilo de pertencer e, com ele, de uma certa sociabilidade”. A roda possibilita uma intimidade que é decorrente dessa sensação de pertencimento, que se dá a partir da interação não-verbal – por intermédio do canto, por exemplo – entre aqueles que conhecem e respeitam as diretrizes que norteiam as ações no *pedaço*.

Referindo-se à roda de samba, Moura (2004, p. 23) diz que “é imprescindível que os fundamentos sejam respeitados”. Isso significa que a roda tem um regulamento interno, que se

pode chamar de código de ética. A atmosfera de respeito, solidariedade, companheirismo e afeto presente na roda de samba não é fruto, necessariamente, de uma decisão consciente de seus freqüentadores, mas antes do reconhecimento e manutenção de condutas apreendidas a partir de um processo educativo informal que ultrapassa gerações.

Sobre o clima de respeito na roda, Serginho conta como ajuda nesse processo educativo: “eu sempre falo com o pessoal: gente, apesar de tá no samba, o pessoal tá dentro da minha casa. Então isso cria um certo respeito”. Ainda segundo ele, seu trabalho é minimizado pelo clima que já foi criado, dando uma identidade própria ao *pedaço*: “na hora que entra no portão ali a pessoa já percebe: pô, aqui é diferente, não dá pra vacilar” (informação verbal).

Hélio, um vizinho da roda e freqüentador assíduo do *pedaço* revela que já deixou de ir a uma roda de samba onde ele não pagava para entrar porque “o clima de lá não era bom”. Certo dia, revela que foi “atropelado” por um rapaz que, “além de não pedir desculpa, ainda ficou de cara amarrada” pra ele. Ele comparou aquela roda com o Quintal, onde ele tem que comprar o ingresso: “aqui no Serginho é um hábito, quando alguém tromba em você, que os dois peçam desculpa” (informação verbal). O pesquisador, de dimensões avantajadas, pode confirmar a fala do Hélio: esbarrei em muitos freqüentadores nas minhas caminhadas pelo pedaço e, após pedir desculpas, recebi ao menos um aceno de cabeça.

Esse conjunto de regras tácitas, esse regulamento velado, porém presente, é transmitido de forma não-verbal e invariavelmente exerce seu poder coercitivo, principalmente sobre aqueles que freqüentam a roda de samba sem o conhecer. Isso explica o fato de não estar assegurada a respeitabilidade ao cantor que é sucesso na mídia, recorde de vendas, se nas rodas ele não mostrar que é capaz.

Para mostrar que a roda de samba é um espaço que não pode ser encarado de forma unívoca, Serginho diz que às vezes é preciso intervir, o que gera alguns desentendimentos: “de vez em quando vêm uns cabeça-de-bagre que enche o saco: ‘eu não tomei essa cerveja, tá cobrando a mais’. Cê acaba alterando também porque o sangue não é de barata, mas fica tudo em casa, o cara acaba caindo na real: ‘pô, vou discutir logo aqui na casa do Serginho?’”. Ele cita um caso desses: “uma vez uma mulher jogou um copo de cerveja na cara da outra, mas terminou tudo em pizza”. Mas quando o assunto é sobre uso de drogas no Quintal ele é taxativo: “se eu ver, eu ponho o cara pra fora na hora” (informação verbal).

Os seguranças têm a mesma orientação, mas afirmam que ali nunca tiveram esse tipo de problema. Como o uso de substâncias ilegais é algo disseminado, hoje, na maioria das cidades brasileiras, seria ingênuo afirmar categoricamente, fundamento apenas nesses depoimentos, que isso não aconteça ali. Citando um caso acontecido numa outra roda – o que

não indica que no Quintal a resposta não seria a mesma –, um dos seguranças⁹², afirma que certa vez foi abordado por um rapaz que pedia permissão para “consumir um produto ilícito” naquele espaço. Ele respondeu ao “jovem”: “a portaria é ali. Você vai lá pra fora, bem longe daqui, e se quiser depois você volta. Mas se arrumar confusão aqui você ta fora” (informação verbal).

Diretrizes assim devem ser observadas para que se possa pertencer ao grupo. Cantar, por exemplo, é fundamental pra ser legitimado numa roda de samba. Os vários papéis identificados numa roda de samba possuem seus respectivos *scripts* (MAGNANI, 2000): existe o músico, o cantor, o sujeito que bate palmas e responde ao coro, os dançarinos, os que estão ali para paquerar, os que vão beber e conversar pouco se importando com a música. Além, é claro, dos que estão a trabalho, como os organizadores, os cozinheiros, os garçons, os seguranças e, quase sempre, os próprios músicos.

Um comportamento interessante refere-se a alguns freqüentadores que fazem questão de servir cerveja e tira-gosto aos músicos, durante o intervalo e principalmente quando esses estão tocando. Essa “gentileza” gera “gentileza”: os músicos, por sua vez, têm o hábito anunciar a presença de alguns dos atores, e aqueles que encheram seus copos quase sempre são lembrados, o que sugere para boa parte da assistência que o vínculo entre o músico e o freqüentador evidenciado é mais forte do que aquele mantido com a maioria da platéia. Essa troca de favores, no entanto, não é mal vista e nem sempre visa o próprio favorecimento. Pelo contrário, se dá de forma tão involuntária e maquinal que somente numa observação mais aguçada torna-se perceptível. O próprio hábito do anfitrião de passar de mesa em mesa cumprimentando os freqüentadores, já apontado anteriormente, não indica *a priori* se ele está sendo apenas cortês – e aqui a gentileza perde as aspas – ou se ele está interessado em tratar bem o cliente para que esse volte à roda. Mais uma vez, revelam-se as coexistências.

Quando perguntados sobre o que os levava à roda de samba, a maioria dos freqüentadores alegou que vai à roda devido à *música* e aos *amigos* à oportunidade de relaxamento que essa vivência propicia. Isso indica que a roda pode se constituir, ao mesmo tempo, numa experiência estética e social. O entendimento da música como uma linguagem, como uma forma de expressar-se pela arte desmistifica a idéia de que “as manifestações artísticas são algo acessível somente a poucos, marcando a diferença entre alguns ‘iluminados’ e o cômputo geral da população, funcionando, portanto, como elementos de status e distinção” (MELO, 2007, p. 68). Isso possibilita também ao público do samba – seja

⁹² Omito deliberadamente o nome do funcionário e do estabelecimento onde o fato se deu para resguardar as partes envolvidas. Confirmo, reiteradamente, que o fato relatado não aconteceu na roda de samba estudada.

no desfile das escolas de samba, nos blocos carnavalescos, nas rodas de samba ou nos shows⁹³ – refletir sobre si mesmo, sobre a realidade que o cerca e sobre como se está inserido nessa realidade, num exercício de alteridade fundamental para quem vive numa sociedade heterogênea e multifacetada como a nossa.

Uma das diferenças entre as rodas de samba do século passado e as rodas de samba dessa década é o fato de que hoje a própria roda, e não só a música nela veiculada, tornou-se um produto a ser comercializado. Entretanto, não se deve esquecer, como afirma Melo (2007, p. 71) ao analisar o conceito de materialismo cultural proposto por Raymond Williams, que “os produtos culturais são mais do que objetos, são práticas sociais e devem ser desvendados na complexidade social que os constitui”.

A última das razões indicadas como motivadoras da frequência à roda do Quintal diz respeito ao *relaxamento* provocado pela roda de samba. É importante ressaltar que as expressões mais citadas pelos frequentadores na tentativa de justificar sua presença naquele espaço de lazer apontavam para as funções do descanso e do divertimento: para eles, o lazer é “uma diversão”, “um momento de descontração e de contato social”, “de evasão das tensões”, “algo que traz alegria e que dá prazer” (informação verbal). Segundo o sociólogo francês Joffre Dumazedier (2004, p. 32-34), as três funções mais importantes do lazer são: a) função de descanso; b) função de divertimento, recreação e entretenimento; c) função de desenvolvimento. Pode-se perceber pelos testemunhos dos atores sociais que frequentam aquele pedaço que, as funções de descanso e divertimento continuam se apresentando como “os valores mais comumente associados ao lazer”, conforme afirmou Marcellino (2002, p. 13).

Isso pode ser percebido na descrição que Serginho Divina Luz da sua vivência predileta: “o lazer meu, hoje em dia, é pegar uma moça bem bonita, bem mais nova do que eu, de preferência, uma cerveja bem gelada e ouvir uma música boa” (informação verbal). Esse também é o sentimento da cozinheira Dona Lourdes, pra quem o samba serve para entreter as pessoas: “quem dera as pessoas da minha idade pudessem ir pro samba igual eu, pra se distrair” (informação verbal). Não é objetivo desse estudo estabelecer juízos de valor sobre a função atribuída pelos indivíduos às suas respectivas vivências de lazer. Apenas se atesta algo que já foi sugerido, por exemplo, por Melo e Alves Júnior (2003), de forma extremamente didática e acessível: a idéia de que, em grande parte da história da civilização, as classes – mesmo enquanto não se podia usar a terminologia marxista – menos favorecidas sócio-

⁹³ Ver Trotta (2006).

economicamente sempre usaram o lazer, ao menos prioritariamente, para o *descanso* e o *divertimento*. Diferentemente, as classes “privilegiadas” viram no lazer, além das duas funções citadas, uma possibilidade de *desenvolvimento* decorrente de um processo educativo, o que contribuiu para a manutenção de sua hegemonia e *status quo*.

Compreendida como instituição social⁹⁴, a roda de samba possui várias funções, dentre elas a socialização de conhecimentos e a possibilidade da reflexão acerca dos valores vigentes na sociedade contemporânea. Como prática de lazer, portanto, a roda de samba parece contribuir não só para o descanso e o divertimento do brasileiro, mas também para seu desenvolvimento pessoal e social, como indicado na literatura da temática dos estudos do lazer.

Mesmo mantendo um aspecto ritualístico, com suas práticas consagradas pelo uso, cada roda de samba é única e irrepetível (MOURA, 2004, p. 23). Por isso, possui um caráter de imprevisibilidade que a aproxima do jogo. Além disso, os sujeitos que ali estão são movidos pelo seu desejo e satisfação, podendo criar suas próprias regras.

Paulinho da Viola confirma essa impressão num depoimento colhido para o filme Partido Alto (1982). Para ele, o samba incentiva o processo criativo, desperta a inventividade, aguça a curiosidade, uma vez que na roda, mais do que permitido, é desejável que o sambista improvise:

o samba tem hoje muitos compromissos que reduzem a criatividade dos sambistas aos limites ditados pelo grande espetáculo. No partido, porém, tudo acontece de um jeito mais espontâneo. Por isso sempre haverá partideiros, e o verso, de improvisado ou não, refletirá as verdades sentidas na alma de cada um.

A criatividade é exercida de diferentes maneiras nas várias experiências musicais sociais, aquelas que implicam contato social⁹⁵. É possível entender que as possibilidades de expressão e comunicação nas rodas de samba e nos *shows* são diferentes. Lopes (2005, p. 185), por exemplo, afirma que “o pagode e a roda de samba no boteco configuram uma brincadeira e o show não”.

Os sinais que denotam a ambigüidade podem ser vistos também no que diz respeito ao exercício da criatividade. Os músicos gostam de enfatizar que, além do repertório bem selecionado, a execução das músicas é o ponto forte do grupo. Quem confirma isso é o

⁹⁴ Ver Berger (1977).

⁹⁵ No mundo moderno, experiências musicais podem ser divididas em dois grandes grupos: as *mediadas*, que ocorrem através da reprodução de áudio e dos meios de comunicação, e as que ocorrem em eventos sociais, que poderíamos chamar de experiências musicais *sociais* (TROTТА, 2006).

músico Pedro Lopes: “geralmente o ‘conceito’ é você cantar mídia, né?, cantar pra alegrar o povo, as coisas que o povo conhece, então aqui, pelo menos o que eu tenho ouvido falar, a maioria das pessoas que chegam aqui [falam]: ‘poxa, eu nunca ouvi essa música’”. E continua, falando sobre a forma de tocar do grupo: “todo lugar que você vai hoje em dia tem aquela mesma batida, aquela mesma levada, até as mesmas músicas. Aqui a gente pode até tocar a mesma música, mas a execução da música é diferenciada” (informação verbal). A revelação final de que concessões no repertório são feitas em favor do gosto do público – que não é necessariamente o mesmo gosto do grupo – contrasta com o primor buscado na execução do repertório, o que foge, portanto, da pasteurização que se vê, segundo ele, em outras rodas.

Não se pretende, contudo, condenar a atitude de conceder ao público a escolha de parte do repertório. Nesse ponto, os músicos atuam, mesmo que de forma inconsciente, como animadores culturais, que ao invés de demonizar a indústria cultural e evitar a todo custo manter contato com seus produtos e seus meios de produção pudessem

aprender a lidar criteriosamente com os elementos da cultura de massa, procurando direcionar o processo de intervenção pedagógica ao questionamento de sua forma de ação, com base na apresentação de outras possibilidades e no desenvolvimento de perspectivas críticas (MELO; ALVES JÚNIOR, 2003, p. 59-60).

Os mesmos músicos que têm como opção o resgate de manifestações culturais, artistas e produtos que foram obliterados pela ação dos meios de comunicação almejam estar, amanhã, nas capas de jornais e revistas, na programação das rádios e nos programas de auditório da TV, o que é legítimo, como pretende sugerir esse estudo. Mestre Pastinha, o maior nome da Capoeira Angola, morreu cego e na miséria. Hoje, é idolatrado. Cartola passou boa parte da vida adulta lavando carros, em Ipanema. Transformar o conhecimento em dinheiro é o axioma básico de diversas profissões, como a Medicina, o Direito e as várias licenciaturas.. Muitos acreditam, contudo, que o músico deve estar preso à idéia romântica de que a arte não pode visar o lucro. Mais uma vez se deve lembrar que as coexistências fazem parte da sociedade contemporânea, de tal forma que o lazer, como uma das esferas da vida humana, está eivado delas. E da mesma forma que não se deveria obrigar quem quer que seja a fazer concessões, também não se deveria impedir ninguém de agir assim.

Como afirma Debord (1997, p. 173), ao falar sobre a terceira e última fase da sociedade do espetáculo, “já não existe nada, na cultura e na natureza, que não tenha sido transformado e poluído segundo os meios e os interesses da indústria moderna”. Na sociedade

do espetáculo, não importa que a maioria dos produtos vendidos sejam descartáveis. É até bom que seja assim, pois novos produtos já estão na prateleira aguardando para serem vendidos.

A indústria cultural, entretanto, não destrói as manifestações culturais, como se pode pensar. Pelo contrário, a mercantilização dessas manifestações é a própria gestora do lazer moderno. Assim, o sucesso da roda de samba sempre esteve relacionado à questão da “formação de público”: a indústria cultural brasileira, que não consegue expandir o mercado consumidor de várias manifestações artísticas – veja o teatro e as artes plásticas –, apóia-se numa “tradição” cultural e numa forjada identidade nacional para vender, para todos os segmentos sociais, a roda de samba. É como se o público do samba estivesse sendo formado há 100 anos, desde a associação estabelecida entre o samba e a noção de brasilidade.

O importante é perceber que, nesse processo, as interferências na roda de samba não se deram somente de cima para baixo, mas também de baixo para cima. A história do samba e da roda de samba servem, portanto, como um fio condutor para que se perceba que, na cultura, notadamente na dinâmica cultural contemporânea, as tentativas de controle são seguidas por iniciativas de resistência.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho procurou contribuir com o entendimento de uma rica e muito difundida possibilidade de vivência do lazer no Brasil, mesmo que ainda pouco estudada: a *roda de samba*. Compreendida, de forma ampla, como o espaço onde músicos, amadores ou profissionais, tocam e cantam samba e as pessoas se reúnem para dançar, cantar, conversar, paquerar, beber e comer, a roda possibilitou o surgimento do samba, sendo, inclusive, anterior a ele, onde já se praticava a religião, a dança, o canto e a capoeira.

A atenção dada ao carnaval é, penso eu, justificável, visto que essa festa é uma das manifestações culturais mais significativas no repertório das vivências de lazer do povo brasileiro. Julguei, entretanto, que a roda de samba é um dos espaços mais apropriados para a discussão da sociabilidade, por ser uma festa que acontece praticamente em todos os dias do ano, num número muito maior de cidades e em locais variados, possibilitando a participação de um número mais amplo de pessoas. Essa opção não faz com que se desconsiderem aqui as redes de sociabilidade construídas no processo de preparação de um desfile de samba, que pode durar quase um ano inteiro.

É inegável que essa pesquisa possui uma visão do samba formulada a partir do que aconteceu na cidade do Rio de Janeiro. Isso se deveu, sobretudo, ao fato da oferta bibliográfica concentrar sua atenção quase que exclusivamente sobre o samba carioca. As razões, para tanto, foram levantadas no decorrer do trabalho: a cidade do Rio de Janeiro foi a capital do Império e da República, o que levou a ela os imigrantes que buscavam na cidade uma melhor condição de vida e de trabalho.

Por ser não só a capital política, mas cultural, num período que vai da metade do século XIX à metade do século XX, o Rio concentrou as primeiras iniciativas de uma indústria fonográfica e radiofônica, o que permitiu, a partir dali, a disseminação do samba para o restante do país. Por último, a forte associação entre samba e carnaval fez com que os estudos tivessem se concentrado na cidade que possui o maior carnaval do mundo e uma das festas mais famosas do Brasil.

A opção metodológica feita nesse estudo procurou lançar mão, inicialmente, da compreensão histórica do samba – entendido como um gênero musical – e da roda de samba – uma de suas formas de apresentação – para possibilitar uma discussão acerca de alguns elementos relacionados à vivência do fenômeno do lazer, aqui pensado como uma das dimensões da cultura. De certa forma, essa escolha pode ter propiciado reflexões sobre a

dinâmica cultural contemporânea, a partir do contraste perceptível entre as antigas e as novas maneiras de se praticar o samba na roda.

Assim, foi possível visualizar o contexto que permitiu a formação de uma rede de relações culturais, sociais, econômicas, religiosas e políticas que se fez cenário para o nascimento do samba carioca. Alvo de preconceitos e da perseguição das autoridades, visto como forma de vagabundagem, o samba transitou das casas das “tias baianas”, das batucadas da Praça Onze e de celebrações como a festa da Penha até os morros e favelas cariocas, passando a ser acolhido nas escolas de samba, uma das diversas iniciativas de resistência cultural criadas desde então.

Sempre tendo a roda como cenário para sua realização, o samba passou de manifestação nociva e não-civilizada ao *status* de símbolo musical da brasilidade, tornando-se produto difundido pela indústria fonográfica e, conseqüentemente, pelo rádio. A partir daí, o gênero consolidou-se como um dos mais difundidos pelo país, dando origem a diversos estilos que reinterpretaram o samba e aliaram a ele propostas rítmicas, melódicas e harmônicas que alargarão seu alcance.

As transformações ocorridas nas escolas de samba provocaram a busca de novos espaços para a realização das rodas de samba, gerando um processo de revitalização que injetou novo ânimo numa prática de lazer que se via debilitada pela falta de espaço para se manifestar. Assim, o “movimento” do pagode, que teve origem na quadra do Cacique de Ramos, subúrbio do Rio de Janeiro, foi responsável pela disseminação da roda de samba para todo o país, fazendo com o que o samba se tornasse, a partir de 1985, um dos movimentos de melhor resultado comercial da história da música brasileira.

Esse sucesso fez a indústria fonográfica se apropriar do termo *pagode* e ajudar a produzir um novo estilo musical no interior do gênero musical samba, estilo esse que, para não ser confundido com a música feita nas rodas de samba do Cacique, que chamamos aqui de *samba de fundo de quintal*, passamos a nomear de *neo-pagode*.

Foi desse momento em diante que se passou, aqui, a fornecer pistas para uma futura investigação acerca do percurso da roda de samba na capital mineira. Mais do que isso, a tentativa de fornecer uma visão histórica sobre o advento da roda de samba em Belo Horizonte foi usada para visitar o conjunto de mudanças ocorridas nessa prática de lazer e, dessa forma, oportunizar a reflexão sobre o contexto que viabilizou a conformação atual do circuito de samba da cidade de Belo Horizonte.

A grande visibilidade que tem a roda de samba hoje em Belo Horizonte iniciou-se com as rodas da década de 1980, quando o samba na capital mineira ainda era restrito a um

pequeno público. De lá pra cá veio se formando um circuito de samba, possibilitando o surgimento de vários artistas, grupos e casas de samba, estimulando a formação de um público consumidor de samba e a geração de redes de trabalho e lazer ao redor dessa manifestação.

Em seguida, a *abordagem antropológica*, por meio de um *estudo do tipo etnográfico*, oportunizou a descrição e a análise das redes de sociabilidade construídas ao redor das rodas de samba, bem como das formas de uso e apropriação do espaço e do comportamento dos atores sociais. As informações coletadas por meio de documentos, testemunhos e da observação-participante foram transformadas em dados, que por sua vez foram usados para descrever e analisar as rodas de samba como espaços de lazer, sobretudo no que diz respeito às categorias e sub-categorias de análise escolhidas que, mais do que limitar a investigação, orientaram as reflexões:

1) o contexto (localização, decoração, horário, público preferencial, sonoridade e repertório musical, preços cobrados pelo estabelecimento, proposta do ambiente);

2) o comportamento dos atores que freqüentavam a roda (vestimentas, códigos de comunicação e linguajar, danças, papéis representados ou *scripts*, consumo, paquera/azaração, dentre outros modos de conduta e sinais de pertencimento).

A categoria *pedaço*, proposta por Magnani, foi utilizada na maior parte do trabalho por entender-se que o maniqueísmo das categorias *casa* e *rua*, propostas por Da Matta, não possibilita, de forma tão acurada, a percepção das ambigüidades presentes nas rodas de samba das últimas décadas, notadamente a partir das mudanças estruturais pelas quais as escolas de samba passaram a partir da década de 1960. É exatamente por situar-se no espaço intermediário entre a *casa* e a *rua* que o *pedaço* tornou-se uma categoria fundamental para analisar as coexistências presentes numa roda de samba.

Um desses *pedaços* do samba de Belo Horizonte foi investigado mais a fundo, permitindo a análise de alguns aspectos necessários à compreensão das rodas de samba de Belo Horizonte enquanto espaços de lazer. Essa pesquisa, assim, pode vir a subsidiar políticas culturais para a cidade, mostrando a necessidade de que os diversos interesses humanos sejam contemplados por políticas públicas de lazer.

O *pedaço* destacado foi o Quintal do Divina Luz, onde acontece a *Roda Viva*, projeto que não só constitui-se em mais uma oferta de trabalho para os organizadores, mas também oportuniza o contato com um repertório singular, formado por músicas de sambistas que estão obliterados pelos meios de comunicação, bem como por composições autorais dos próprios músicos que tocam na roda e de outros compositores da cena belo-horizontina.

O aspecto de quintal que ainda possui o referido pedaço é usado como um diferencial em relação a outras casas de samba de BH. Há, entretanto, uma tensão estabelecida entre a vontade de manter a aparência “tradicional” e todo o benefício de “imagem institucional” que esse aspecto rústico e caseiro do quintal pode trazer e, por outro lado, “modernizar” o espaço visando oferecer mais conforto ao público, uma melhor prestação de serviços e a própria manutenção do pedaço em funcionamento, o que passa por investimentos no isolamento acústico do Quintal do Divina Luz.

Verificou-se que no âmbito do pedaço os *chegados* protegem-se mutuamente, identificados pelos mesmos gostos e símbolos. No ambiente da roda de samba há um rápido “envelhecimento” das relações, como se as pessoas se conhecessem há muitos anos, sendo que a técnica corporal de cada freqüentador revela se ele pertence ou não àquele espaço. Cantar, por exemplo, é fundamental pra ser legitimado numa roda de samba. A sensação de intimidade experimentada entre os atores sociais decorre, portanto, dessa sensação de pertencimento.

Os freqüentadores revelaram que vão ao Quintal do Divina Luz para encontrar os amigos, mas também para ouvir as músicas que são tocadas lá – e quase somente lá. Numa busca consciente de descanso e divertimento, os atores sociais que freqüentam aquele pedaço podem usar o lazer, mesmo que de forma inconsciente, como possibilidade de desenvolvimento pessoal e social, ao encarar a si próprios, ao outro e à realidade a partir do contraste possibilitado pelo exercício da alteridade.

Pode-se perceber que a roda possui um regulamento interno, que aqui se chamou de código de ética. Esse conjunto de regras tácitas, esse regulamento velado, porém presente, é transmitido de forma não-verbal e invariavelmente exerce seu poder coercitivo, principalmente sobre aqueles que a freqüentam sem o conhecer.

As inúmeras rodas de Belo Horizonte possuem diferenciações e similitudes em relação ao *pedaço* pesquisado nesse trabalho. A escolha do Quintal, portanto, revela, da parte de seus freqüentadores, a preferência por uma determinada rede de sociabilidade em detrimento de outras. Dessa forma, seria um equívoco, ao pensar nos *pedaços* de samba da cidade, imaginar que se irá deparar com um conjunto simbólico único, dada a multiplicidade de contextos e comportamentos, valores e representações possíveis de serem percebidas nesses espaços.

A ambigüidade naquele *pedaço* vai além remodelação espacial impressa ali, mas também na coexistência do profissionalismo e do amadorismo: da escolha entre um repertório que divulgue sambas desconhecidos e a necessidade de fazer concessões ao público que às vezes não se encontra tão disponível para aprender o que ainda não conhece; do clima familiar

e da presença de seguranças engravatados; do atraso para iniciar a roda e do horário inflexível para encerrá-la; do aspecto de *casa* e o do ingresso pago; e da formação dos músicos em roda e dos equipamentos profissionais de amplificação do som, dentre tantas (falsas) oposições que se poderia relatar.

Mais do que uma visão maniqueísta que encare as ambigüidades como contraditórias, vendo nelas problemas a serem sanados, esse estudo procurou desvelar as coexistências como algo intrínseco à dinâmica cultural da contemporaneidade, onde complexas relações de trabalho e lazer imbricam-se, gerando redes de sociabilidade tão diversificadas quanto é o número de práticas culturais possíveis de serem experimentadas hoje em dia nas grandes cidades.

Buscou-se pensar o lazer como dimensão da cultura e percebê-lo como criação humana, como conhecimento produzido pelo homem no decorrer de sua história. Em constante diálogo com as demais esferas da vida humana – o trabalho, a religião, a família, etc. –, o lazer constitui-se de forma ambígua em nossa sociedade, possibilitando-nos enxergar sua complexidade.

Da mesma forma, permite-nos sentir suas tensões e contradições, uma vez que não se pode concebê-lo como fenômeno pacífico, unívoco e estável. É preciso, portanto, dedicar-nos à compreensão do lazer como uma “trama cultural complexa”, espaço de manifestação do tradicional e da novidade, tempo da conformação e da resistência, em que mais vale a atitude de quem o experimenta do que as regras e normas impostas por terceiros.

Se hoje a tão propalada globalização, por um lado, tende a pauperizar e homogeneizar as vivências de lazer a partir do estabelecimento de um padrão cultural/estético, por outro lado abre possibilidades de resgate, manutenção e difusão de práticas culturais locais. Some-se a essas opções a criação de “novas” práticas simbólicas que são recriadas a partir do processo de circularidade cultural, ou seja, da influência de mão dupla onde o *global* transforma e é transformado pelo *local*.

Assim, torna-se impossível entender o lazer como um fenômeno abstrato, isolado e estanque, uma vez que ele, gerado historicamente, influencia e é influenciado por outras esferas da vida social. Pensar o lazer em sua especificidade concreta, levando em conta suas formas de apresentação na nossa sociedade, é pensar, portanto, a dinâmica cultural de nosso tempo.

Mais do que esgotar o assunto, o que se propôs nesse estudo foi a geração de subsídios para ampliar a discussão sobre as rodas de samba enquanto espaços de lazer, uma vez que o olhar que aqui foi revelado é apenas uma das formas de se enxergar a realidade, sendo

necessários novas pesquisas que aprofundem-se em outros espaços e grupos sociais e que considerem a roda de samba de outros ângulos. Sugere-se, especificamente, que seja estudada a história da roda de samba de samba em Belo Horizonte.

REFERÊNCIAS

ALMIR GUINETO. *O Suburbano*. [Rio de Janeiro]: Kelo Music/K-Tel, 1981. 1 CD.

_____. *Perfume de Champagne*. Rio de Janeiro: RGE, 1987. 1 CD.

_____. *Pele de Chocolate*. Rio de Janeiro: RGE, 1993. 1 CD.

ANDRÉ, Marli Eliza Dalmazo Afonso de. *Etnografia da prática escolar*. 14. ed. Campinas: Papyrus, 2008. 128 p.

ARANTES, Érika Bastos. *O porto negro: cultura e trabalho no Rio de Janeiro dos primeiros anos do século XX*. 2005. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000343821>>. Acesso em: 23 ago. 2006.

ARQUIVO PÚBLICO DA CIDADE DE BELO HORIZONTE. *Histórias de Bairros de Belo Horizonte – Regional Nordeste*. Disponível em: <http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?evento=portlet&pIdPlc=ecpTaxonomiaMenuPortal&app=arquivopublico&tax=16855&lang=pt_BR&pg=6742&taxp=0&>>. Acesso em: 25 ago 2010.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 34. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. 155 p.

BAECHLER, Jean. Grupos e sociabilidade. In: BOUDON, Raymond (Org). *Tratado de Sociologia*. Trad. por Teresa Curvelo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995. 601 p.

BASTOS, Wanja de Carvalho. Pagode do Negão e do Nésio: uma promiscuidade cultural na zona sul do Rio de Janeiro. In: GOMES, Christianne Luce; ISAYAMA, Helder Ferreira. (orgs). *Coletânea VI Seminário “O lazer em debate”*. Belo Horizonte: UFMG/DEF/CELAR, 2005. p. 238-239.

BERGER, Peter, BERGER, Brigitte. O que é uma instituição social? In: FORACCHI, Marialice Mencarini; MARTINS, José de Souza (Orgs.). *Sociologia e sociedade*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977. p. 193-199.

BETH CARVALHO. *De pé no chão*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1978. 1 LP.

BRANCO, Celso. *Noel Rosa e Chico Buarque comparados: a construção da tradição na canção popular brasileira*. 2008. 192 f. Dissertação (Mestrado em História Comparada) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil, 1988*. Brasília, DF: Senado Federal. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao.htm>. Acesso em: 13 abr. 2010.

BRUHNS, Heloísa Turini. *Futebol, carnaval e capoeira: entre as gingas do corpo brasileiro*. Campinas, SP: Papirus, 2000. 158 p.

BURGESS, Robert G. *A pesquisa de terreno: uma introdução*. Oeiras: Celta, 2001. 265 p.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. 1. reimp. São Paulo: EDUSP, 2006. 385 p.

_____. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008. 135 p.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. 21. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2006. 101 p.

CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917 – 1945)*. São Paulo: Annablume, 2004. 262 p.

DA MATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986. 126 p.

_____. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. 246 p.

_____. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 350 p.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 238 p.

DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. 273 p.

DUMAZEDIER, Joffre. *Valores e conteúdos culturais do lazer*. São Paulo: Sesc, 1980. 176 p.

_____. *Lazer e cultura popular*. 3. ed. 2. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2004. 333 p.

DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 165 p.

FAUSTO, Boris. *Getúlio Vargas: o poder e o sorriso*. 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 233 p.

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. 2002. Tese (Doutorado em História Econômica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-28052003-160547/publico/tesesambaJoseAdriano.pdf>>. Acesso em: 16 jul. 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. 2128 p.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. 421 p.

FIGUEIREDO, Talita. *Samba carioca vira patrimônio cultural do Brasil*. *Uol Músicas*, Rio de Janeiro, 09 out. 2007. Disponível em: <<http://musica.uol.com.br/ultnot/estado/2007/10/09/ult4522u14.htm>>. Acesso em 16 set 2008.

FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. 255 p.

FUNDO DE QUITAL, Grupo. *Samba é no Fundo de Quintal*. Rio de Janeiro: RGE, 1980. 1 CD.

_____. *Divina Luz*. Rio de Janeiro: RGE, 1985. 1 CD.

GOBBI, Nelson. Samba, feijão e cerveja na casa do Pagodinho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 out. 2006. Caderno B. Disponível em: <<http://jbonline.terra.com.br/editorias/cultura/papel/2006/10/29/cultura20061029003.html>>. Acesso em: 20 nov. 2006.

GOMES, Christianne Luce. Lazer – concepções. In: GOMES, Christianne Luce (Org.). *Dicionário crítico do lazer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 119-126.

GOMES, Ana Maria Rabelo. *Lazer e diversidade cultural*. Brasília, DF: SESI/DN, 2005. 81p.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008. p. 9-23.

HUGO, Victor. *Os miseráveis*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. 1280 p.

IBGE. *Dados do Censo 2010*. Disponível em: <http://www.censo2010.ibge.gov.br/dados_divulgados/index.php?uf=31>. Acesso em: 10 nov. 2010.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. *A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Porto Alegre: Artmed, 1999. 340p.

LOPES, Nei. *Partido Alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005. 263 p.

_____. *A presença africana na música popular brasileira*. Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/memoriasamba/artigos/artigo-172.htm>>. Acesso em: 13 set. 2006.

LUIZ, Milton. Moacyr Luz, operário do samba. *Pampulha*, Belo Horizonte, p. 8, 16 jan. 2010.

LUNA, Sérgio Vasconcelos de. *Planejamento de pesquisa: uma introdução*. São Paulo: EDUC, 1996. 108 p.

MACEDO, Márcio. Baladas black e rodas de samba da terra da garoa. In: MAGNANI, José Guilherme Cantor; SOUZA, Bruna Mantese de (Orgs.). *Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007. p. 189-224.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. 297 p.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Quando o campo é a cidade: fazendo antropologias na metrópole. In: MAGNANI, José Guilherme Cantor; TORRES, Lílian de Lucca (Orgs.). *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: EDUSP; Fapesp, 2000. 319 p.

_____. *De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana*. Revista Brasileira de Ciências Sociais. São Paulo, v. 17, n. 49, p. 11-29, jun. 2002.

_____. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. 3. ed. São Paulo: Hucitec/UNESP, 2003. 166 p.

_____. Urban youth circuits in São Paulo. *Tempo Social*, São Paulo, v. 2, 2006. Disponível em: <http://socialsciences.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702006000200003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 12 nov. 2010.

_____. Introdução – circuitos de jovens. In: MAGNANI, José Guilherme Cantor; SOUZA, Bruna Mantese de (Orgs.). *Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007. 279 p.

MAPAS. *Rua Maria Aparecida, 375, São Marcos, Belo Horizonte, MG*. Google Maps Brasil. Disponível em: <<http://maps.google.com.br/maps>>. Acesso em 21 out. 2010.

MARCELLINO, Néelson Carvalho. *Estudos do Lazer: uma introdução*. 3. ed. Campinas: Autores Associados, 2002. 100 p.

_____. Lazer e cultura: algumas aproximações. In: MARCELLINO, Néelson Carvalho (Org.). *Lazer e cultura*. Campinas: Editora Alínea, 2007. p. 9-30.

MARTINHO DA VILA. *Canta, canta, minha gente*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1974. 1 LP.

_____. *Tá delícia, tá gostoso*. Rio de Janeiro: Columbia/Sony, 1995. 1 CD.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 536 p.

MELO, Victor Andrade de. Terreirão do samba: resistência e contra-resistência no carnaval do Rio de Janeiro. *Licere*. Belo Horizonte, v. 3, n. 1, p.93-104, 2000.

_____. Arte e lazer: desafios para romper o abismo. In: MARCELLINO, Néelson Carvalho. *Lazer e cultura*. Campinas: Editora Alínea, 2007. p. 65-87.

_____; ALVES JÚNIOR, Edmundo de Drummond. *Introdução ao Lazer*. Barueri, SP: Manole, 2003. 153 p.

MELO, Janaína Cunha. A cidade cai no samba. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 28 mai. 2006. Caderno Cultura, p. 5.

MILTON MANHÃES (Prod.). *Raça Brasileira*. Rio de Janeiro: RGE, 1985. 1 CD.

MOACYR LUZ (Prod.). *Renascença Samba Clube - Samba do trabalhador*. São Paulo: Lua Music, 2005. 1 CD.

MOREIRA, Zu. Só no miudinho. *Revista Encontro*, ano VIII, n. 96, p. 68-72, 2009.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. 110 p.

MOURA, Roberto Murcia. *No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. 318 p.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. 159 p.

NÉLSON SARGENTO. *Sonho de um sambista*. São Paulo: Gravadora Eldorado, 1995. 1 CD.

ONFRAY, Michel. *A política do rebelde: tratado de resistência e insubmissão*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. 291 p.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. 9. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2008. 148 p.

PARTIDO ALTO. Direção: Leon Hirszman. [Rio de Janeiro]: Embrafilme, 1982. 1 DVD (22 min.), son., color.

PELLEGRIN, Ana de. Espaço de lazer. In: GOMES, Christianne Luce (Org.). *Dicionário crítico do lazer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 73-75.

PEREIRA, Maria Helena Gisela Ferrari Gomes. *Samba: do lazer aos "mass media"*. 1979. 99 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1979.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Cacique de Ramos – uma história que deu samba*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003. 174 p.

PEREZ, Léa Freitas. Antropologia das efervescências coletivas. Dionísio nos trópicos: festa religiosa e barroquização do mundo – Por uma antropologia das efervescências coletivas. In: PASSOS, Mauro (Org.). *A festa na vida: significado e imagens*. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 15-58.

RODA VIVA. *Fotos da Roda Viva*. 31 mai. 2010. PicasaWeb. Disponível em: <<http://picasaweb.google.com/100221395850942470924/ARodaViva#>>. Acesso em 21 out. 2010.

RODRIGUES, Marilita Aparecida Arantes. *Constituição e enraizamento do esporte na cidade: uma prática moderna de lazer na cultura urbana de Belo Horizonte (1894-1920)*. 2006. 338 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

ROSA, Maria Cristina. Diversão. In: GOMES, Christianne Luce (Org.). *Dicionário crítico do lazer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 64-69.

SAMBA, Eu Canto. *Fotos da Roda Viva*. 24 mar. 2010. Uol Fotoblog. Disponível em: <<http://eucantosamba.nafoto.net/index.html>>. Acesso em: 21 out 2010.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.:Ed. UFRJ, 2001. 247 p.

SEBASTIÃO, Walter. Na cadência do samba. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 29 jun. 2007. Caderno Divirta-se, p. 16-18.

SOARES, Oscar de Macedo. *Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil*. Ed. Fac-similar. Brasília, DF: Senado Federal: Superior Tribunal de Justiça, 2004. 860 p.

SODRÉ, Muniz. *Samba: o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 1998. 112 p.

SOUZA, Tárík de. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Ed. 34, 2003. 343 p.

_____. *Samba: a música brasileira em sua essência*. Disponível em: <http://www.clique-music.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=26>. Acesso em: 21 abr. 2006.

SUA LÍNGUA. Desenvolvido por Cláudio Moreno. Disponível em: <http://www.sualingua.com.br/01/01_pagode.htm>. Acesso em: 08 out. 2006.

TRAMONTE, Cristiana. *O samba conquista passagem: estratégias e a ação educativa das escolas de samba*. Petrópolis: Vozes, 2001. 173 p.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. *Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas, 1987. 175 p.

TROTTA, Felipe da Costa. *Entre o Candongueiro e o Canecão: os espaços do samba na indústria da cultura*. Disponível em: <[http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/FelipeTrotta.pdf](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/FelipeTrotta.pdf)>. Acesso em: 20 jan. 2006.

VARGENS, João Baptista M. *Candeia: luz da inspiração*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. 149 p. (Col. MPB, v. 20).

VIANNA, Luiz Fernando. *Zeca Pagodinho: a vida que se deixa levar*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. 125 p. (Perfis do Rio, v. 37).

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.:Ed. UFRJ, 2004. 193 p.

ZECA PAGODINHO. *Jeito Moleque*. Rio de Janeiro: BMG ARIOLA, 1988. 1 CD.

_____. *Acústico MTV*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2003. 1 CD.

_____. *Acústico MTV 2 – Gafieira*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2006. 1 CD.

_____. *Uma Prova de Amor – Ao Vivo*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2009. 1 CD.

_____. *Vida da Minha Vida*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2010. 1 CD.