

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

TESE DE DOUTORADO

“O PODER DA CRIAÇÃO”

Outras histórias sobre os festivais de samba-enredo nas encruzilhadas do sul brasileiro

Marcelo da Silva

Porto Alegre

Junho de 2017

MARCELO DA SILVA

“O PODER DA CRIAÇÃO”

Outras histórias sobre os festivais de samba-enredo nas encruzilhadas do sul do Brasil

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Antropologia. Área de concentração: Etnomusicologia

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Eunice Maciel

Porto Alegre

Junho de 2017

CIP- Catalogação na Publicação

Da Silva, Marcelo

"O poder da criação": Outras histórias sobre os festivais de samba-enredo nas encruzilhadas do sul do Brasil / Marcelo da Silva. -2017. 187f

Orientadora: Maria Eunice Maciel.

Tese (Doutorado)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

- | | | |
|-------------------------------------|--------------------|----|
| 1. Antropologia | 2. Etnomusicologia | 3. |
| Festivais/Concursos de Samba-enredo | | 4. |
| Epistemologia de Exu. | | |

MARCELO DA SILVA

“O PODER DA CRIAÇÃO”: Outras histórias sobre os festivais de samba-enredo nas encruzilhadas do sul do Brasil

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Antropologia. Área de concentração: Etnomusicologia

Tese defendida e aprovada em: 28 de julho de 2017

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Vânia Zikan. Cardoso (UFSC)

Prof. Dr. Luís Fernando Coelho Hering (UFPEL)

Prof^a. Dr^a. Denise Fagundes Jardim (UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Maria Eunice Maciel (UFRGS)

Orientadora

Aos sambistas do sul do mundo

Por suas *batidas e levadas*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente quero agradecer aos meus orixás. Eledumare, o criador, meu pai Xangô e minha mãe Iemanjá. À Exu, aquele que abre e fecha os caminhos nessa jornada incessante pelo conhecimento através dos sambas, das rodas de samba, dos sambas nas Quadras das agremiações carnavalescas. Aos meus avós já falecidos, que foram a pátria dos ancestrais e à minha querida avó Isaura, a única viva hoje no Ayê (Terra).

Aos meus pais, Moacir e Maria Inês, meu muito obrigado. Pelo apoio incondicional de minha mãe, valente e guerreira, pela sua incansável luta em fazer de mim e de meus irmãos vitoriosos. Te amo mãe! Aos meus irmãos Murilo e Milene, ambos com curso superior que, ao passarem pela universidade, fortaleceram as gerações mais novas; nossos filhos e sobrinhos. Às minhas tias, Kika (Jane Lúcia), Tata (Janete de Fátima), Néia (Lucinéia Costa) e Dida (Ondina Costa). Aos meus tios Paulinho (Paulo César e Juarez Costa), o Caju. Às minhas tias-avós Delma e Marizinha, esta última falecida em 07 de julho de 2014, quando eu ainda morava com ela em Viamão, Parada 40. Pelos únicos dois meses que passamos juntos, quando a conheci aos seus 83 anos, em Porto Alegre. Foi o samba que me levou até ela, nas encruzilhadas do sul. Foi Exu! Aos seus filhos, Gigio, Xande, Beto e Tânia. Aos meus primos que se criaram comigo e correram pelas ladeiras do Morro do Mocotó, Pablo Rodrigo e Darlan Willian. Meus primos da Procasa, Jonattan, Charles e Alexandre. Às primas, Dolores, Teresa e Marta, Chirlei, Chanais, Karla, Donato. Almir e Renato.

Aos meus filhos, Tayssuê, Cauê, Lauriel e Caio, pela paciência eterna e pelas minhas ausências, restituindo as presenças dos negros no sul do Brasil. Afinal, todos temos que fazer a nossa parte. À minha companheira, Verônica Kimura, incansável parceira de samba, de teses e da vida, principalmente pelo seu amor e carinho. Pelas correções, puxões de orelha, despertares, incentivos, sugestões e por dividir comigo também as angústias e os frutos desse trabalho em finalização. Ao Espaço de Cultura Afro-brasileira “Casa da Verônica” pelos inúmeros encontros e rodas de samba.

Aos meus amigos sambistas, à todas as pessoas que, direta ou indiretamente participaram deste trabalho, pois são eles os artesãos desta etnografia musical. Meus agradecimentos mais sinceros. Tomate do violão, Rui Corrêa, Pé, Jesus, Seu Chumbo, Andrezinho do Banjo, Leandrinho LV. Mamau de Castro, Pâmela, entre tantos outros. Meus amigos de Pelotas, Fábio Silver, Marcus Fonseca, Mestre Gato, Machado. Prof. Dr. Rogério da

UFPEL, que me apresentou os sons e os sabores da música da fronteira do sul do país, à Rojane, minha colega de Doutorado e sua companheira, meus sinceros agradecimentos. Ao povo da Escola de Samba General Telles, um abraço apertado em seus corações e muita gratidão. Aos partícipes dos Imperadores do Samba, de Porto Alegre e dos Protegidos da Princesa (Florianópolis), muito obrigado!

Ao Prof. Dr. Valdenésio Aducci Mendes, pelas inúmeras reflexões debaixo do pé de laranjeira, ao som de salsas e rumbas, calipsos e murgas. Pelas muitas horas de debates, orientações e correções dos textos que desembocaram nesta Tese de Doutorado, sem, no entanto, deixar de esquecer dos abanos (charutos), cervejas e churrascos que regaram nossos encontros e alimentaram esses calorosos momentos. À Raony Mendes, mestrando prodígio, pelas sugestões de leituras e pelos calorosos encontros também no quintal de sua casa. À Maritza Odreman Mendes, a matriarca venezuelana dessa família maravilhosa e minha grande amiga, pelo incentivo, acolhimento e conselhos. Ao Deguito, mestre dos saberes da informática, pelo apoio técnico, inclusão de programas e manutenção de computadores durante esta jornada de mais de quatro anos. Ao amigo Simón, pelos cortes de cabelo, pelas conversas na Barbearia São Gerônimo, tão importantes neste processo. Às minhas amigas Ana Paula Casagrande e Juliana Mesomo pelas leituras cuidadosas da Tese e pelas correções, revisões e constantes sugestões que propuseram a este trabalho. À Paula Bolzan pelo incentivo e amizade construída neste processo de formação rumo à docência em nível superior desse país, *quiça* do mundo, meus mais sinceros agradecimentos.

Aos amigos músicos, intérpretes e compositores, Leandrinho L.V. Mamau de Castro, Pâmela Amaro, Andrezinho do Banjo, Vinydacor e Estevão Fontoura; obrigado pelas parcerias sonoras-musicais!

Aos professores Scott Head, Vania Cardoso, Miriam Hartung, Márnio Teixeira, do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC. Aos Professores do PPGAS-UFRGS, Maria Eunice Maciel, Maria Elizabeth Lucas, Ruben Oliven, Denise Jardim, com quem dividi momentos importantes da minha formação, onde pude desfrutar da experiência e apoio nesta fase tão profícua e ávida de conhecimento, com os quais cursei disciplinas fundamentais à construção deste trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação da UFRGS, aos seus professores, e funcionários, os meus eternos agradecimentos.

À CAPES/CNPQ pelo financiamento durante a pesquisa

À todos os meus amigos de samba e da vida que conheci por conta deste trabalho sobre o samba, o carnaval e a vida! Axé Kolofé!

RESUMO

Os festivais/concursos de samba-enredo são competições que normalmente acontecem nas cidades onde existem disputas entre as agremiações carnavalescas. São eventos amplamente divulgados que levam às Quadras das escolas de samba milhares de pessoas para a escolha dos sambas que irão musicar os enredos e que serão, mais tarde, transformados em samba-enredo. Esses sambas disputados nas Quadras das escolas, juntamente com as baterias e suas sonoridades, compõem as linguagens sonoro-musicais que possibilitam a emergência de discursos musicais que através das escolas pesquisadas, Protegidos da Princesa, de Florianópolis, General Telles, de Pelotas e Imperadores do Samba, de Porto Alegre, ecoam enquanto falas produzidas pelos negros na diáspora, no sul do Brasil. Essas sonoridades criadas pela percussividade das baterias e pela melodia dos sambas engendrados nas Quadras são sentidos pelos sambistas, intérpretes, assistas, baianas e foliões, a partir das síncopes e dos efeitos que criam nos corpos dos partícipes das escolas de samba, produzindo um tipo de sujeito no sul do Brasil, que se cria e se recria por meio da ancestralidade nos festivais de samba-enredo, nos momentos em que os sambistas compõem suas obras para as competições e nos espaços da Dispersão.

Palavras chaves: a) Antropologia b) Etnomusicologia c) Festivais/Concursos de Samba-enredo d) Epistemologia de Exu.

ABSTRACT

Samba enredo festivals or competitions take place in the cities where there are disputes between carnival associations. These are widely publicized events, which bring thousands of people to the samba schools on the days that the choosing of the best samba takes place. The winning samba will provide the music for the enredo - the 'plot' - of the samba schools and will be later transformed in the samba enredo. The sambas that partake of the competitions, along with the bateria - the percussion ensemble - and its sonority, compose the musical-sonic language that brings forth the musical discourses of the Protegidos da Princesa (Protégés of the Princess, Florianópolis, Santa Catarina); General Telles (Pelotas, Rio Grande do Sul) and Imperadores do Samba (Emperors of Samba, Rio Grande do Sul), the samba schools where this research was carried out. Such musical discourses resonate as diasporic speech, produced by blacks in southern Brazil. These sonorities, produced by the percussiveness of the drumming ensembles of the samba schools and the melody of the sambas, are felt by the sambistas, the singers (intérpretes); dancers (passistas), baianas; and samba revelers, through the syncopation and the effects they produce on the body of these practitioners. Such sonority engenders particular subjects, who are created and recreated by the ancestry expressed in the samba enredo festivals, when samba composers bring forth their work for the competitions, and at the dispersão, the space and time of end of the formal structure of the public parade of the samba schools and the momento of dispersal of dancers and musicians.

Keywords: a) Anthropology; b) ethnomusicology; c) Samba enredo festivals/competitions; d) Exu epistemology.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Desfile dos Protegidos da Princesa, na Avenida Paulo Fontes, em Florianópolis, 1987. Enredo Festa dos Orixás: Fotos cedidas pelo autor.

Disponível: <https://www.google.com.br/search?q=festas+dos+orixas,+samba+dos+protegidos+da+princesa,+1987&tbm=isch&imgi>

Imagem 2: Desfile dos Tenentes do Diabo em Florianópolis, avenida Paulo fontes, 1975.

Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=festas+dos+orixas,+samba+dos+protegidos+da+princesa,+1987&tbm>

Imagem 3: Leandrinho L.V, Mamau de Castro e Jeferson , gravando samba-enredo em seu *home studio*. Setembro de 2015. Viamão: Fotos cedidas pelo autor.

Imagem 4: Fotografia dos músicos, intérpretes e compositores momentos antes de entrarem para a competição de samba-enredo em Porto Alegre, em agosto de 2014. Fase eliminatória: Fotos cedidas pelo autor.

Imagem 5: Apresentação em Florianópolis, concurso de samba-enredo, outubro de 2014, na Quadra da Protegidos da Princesa. (Da direita para a esquerda Camélia, Verônica, LV, Nerto, Mamau. Atrás: Sequinho do Cavaco, Gustavo Lopes, no violão.): Fotos cedidas pelo autor.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DM34JK0Ssao>.

Imagem 6: Apresentação dos sambas no festival de Pelotas, em janeiro de 2015: Fotos cedidas pelo autor.

LISTA DE MAPAS

Mapa Político do Brasil (em Anexo)	184
Mapa Político de Santa Catarina	184
Mapa Político do Rio Grande do Sul (em anexo)	185

Sumário

Introdução	14
Capítulo um:	19
O Lamento antes do Grito: O Samba, Espaço Enunciador	19
Por uma Antropologia Musical das competições de samba-enredo	35
Os Tenentes do Diabo: entre o morro e a cidade	43
Capítulo Dois:	48
No Tempo dos Enredos ou Quando o Tema vira Samba	48
A Dispersão na diáspora da agremiação	48
Entre as temporalidades do Campo	65
Escolhendo os enredos: Tudo sempre acaba em ‘África’!.....	76
Capítulo Três:	88
Da dispersão às Quadras das escolas de samba	88
Imperadores do Samba, “na escola do povo, fala a voz do coração”!	88
Rumo ao título, o samba já é nosso!	98
Capítulo Quatro:	113
Os ritmos que falam, as letras que dançam: uma escrita sonora dos festivais de samba-enredo	113
A “cabeça” do samba	125
A dinâmica dos festivais	135
Pelotas	142
Capítulo Cinco:	147
As narrativas sônicas das baterias nos festivais/concursos de samba-enredo: corpos que escrevem, instrumentos que cantam	147
Cada bateria é uma voz que ecoa com seus tambores!	151
Considerações Finais	167
Referências Bibliográficas e Consultadas	171

VÍDEOS E DOCUMENTÁRIOS	184
ANEXO	185
Mapa Político do Brasil	185
Mapa de Santa Catarina.....	185
Mapa Político do Rio Grande do Sul.....	186

Introdução

Desde criança o carnaval fez parte da minha vida e de minha formação, como muitos que viviam nos morros, nas comunidades de Florianópolis, no Estado de Santa Catarina, sul do Brasil. Seu ritmo, as cadências e os sambas, compuseram minha relação com o mundo. De cima do Morro do Mocotó, no Centro da antiga Desterro, meu caminhar pela cidade, as formas de participar de seu cotidiano, sempre estiveram envoltas por meio da cultura carnavalesca que a cidade apresentava. Das brincadeiras de criança, no caminho da escola, nas festas, entre batizados, casamentos e aniversários, a música que ouvíamos eram os sambas das entidades carnavalescas. Seus ritmos e sons me diziam que eu pertencia ao morro, que eu era daquela comunidade e que lá era o meu lugar.

Uma das primeiras lembranças que tenho em minha memória é de ouvir sambas e batucadas na casa de Dona Luci, hoje aos noventa e dois anos e matriarca dessa comunidade, quando dormia na casa de minha avó, porém a sensação mais indescritível que vivi nesse período, foi quando aprendi a sambar. Aprendi com um amigo muito próximo de minha família, Carlos, o *Petoca*. Nas sextas-feiras e aos sábados, quando costumávamos frequentar a Quadra da FAC, ao lado do Colégio Instituto Estadual de Educação, corríamos ao redor das baterias que se apresentavam, principalmente, a dos Protegidos da Princesa. Ali senti, pela primeira vez, meu corpo flutuar, minhas pernas pareciam não fazer parte do meu corpo. As batidas do repinique chamando os breques, as rajadas das caixas e os trovões emitidos pelos surdos de marcação, pouco a pouco me impeliavam a sambar; a fazer parte do ritual que era participar das rodas que os meninos e as meninas faziam, demonstrando suas habilidades, nas performances dos sambas e das baterias: depois que aprendi a sambar, aos nove anos de idade, passei a sentir todo o meu corpo, dos pés à cabeça.

Era uma noite chuvosa, algumas goteiras pingavam dentro do ginásio da FAC, muito antigo e demonstrava, pelo seu estado físico, que não recebia nenhuma manutenção dos órgãos competentes. No retorno para casa, a cada parada, não ousei reclamar. Aproveitava para continuar sambando e, mesmo na subida do morro, por volta das quatro da manhã, entre as escadas e picadas, pedras e barrancos, meus pés não se cansavam. Às vezes repetia a troca de pés, saltando entre uma batida e outra, que eu fazia com a boca, com medo de me esquecer como se sambava. Seu eu fosse compositor, músico e fizesse sambas naquele período, aprender a sambar teria sido meu primeiro título. E, de certa forma, foi.

Esta etnografia é sobre os festivais de samba-enredo, ao versar através dos sambas e das sonoridades das baterias uma ancestralidade reelaborada, em constante reinvenção: é sobre a vida dos sambistas, compositores, músicos, passistas, figurinistas, carnavalescos, foliões, alegoristas, artesãos das histórias deste espetáculo protagonizado no passado pelos negros e pobres, mas que hoje, após um longo processo de transformação, encampado durante o século XX, ressignificam-se por meio da cultura do samba e do carnaval, numa luta constante travada nas encruzilhadas do Brasil e do sul do Brasil. É “gente empenhada em construir a ilusão”, experiência protagonizada na Marquês de Sapucaí, em 1984, pela escola de samba Vila Isabel, ao cantar a trajetória desse mundo do samba, transversalmente, por dentro da entidade carnavalesca, de quem “tem sonhos, como a velha baiana que foi passista, brincou em ala, dizem que foi o grande amor do mestre-sala”.

Uma ancestralidade vivida pelos Protegidos da Princesa, em 1987, no saudoso desfile, “Festa do Orixás”, onde a escola mais antiga do carnaval de Florianópolis, narrou através dos orixás do panteão yorubá, “Xangô, Exú, Obaluaê, Oyá, Ogum, no meu Xirê”, as vivências, entre a umbanda e o candomblé, tradições afro-brasileiras, responsáveis pelo exercício de suas presenças neste mundo. Pelos mitos e lendas africanas, batucados pelos pelotenses e sua escola de samba, a General Telles, reconhecida por suas comunidades de sambistas e pelas pessoas que amam o carnaval da capital dos doces, como a “escola do povo”. Ou ainda, Do Orum ao Ayê: a visão de mundo yorubá, onde os opostos se atraem, dos Imperadores do Samba, de Porto Alegre, a vermelho e branco, o “mar vermelho de amor” Todas as três as entidades de carnaval, fazem parte do Grupo Especial de carnaval das cidades que representam; Florianópolis (SC), Pelotas e Porto Alegre (RS).

Sambas que dançam e fazem dançar os corpos na avenida, nos espaços da Dispersão, nas Quadras das escolas de samba durante os festivais de samba-enredo. De baterias que sonorizavam os espaços e as pessoas que, imantadas pelos breques criados pelas escolas de samba, antes das apresentações dos sambas nas competições, fascinavam os partícipes e os ritmava, produzindo um tipo de comunicação não-verbal, proveniente da ação criada pelos sambas, das baterias e do balançar dos sambistas e partícipes, dos universos musicais estudados.

E as histórias que emergem destas competições, que são histórias musicadas pelas síncopes, inscrevem e engendram nos interstícios do Estado-nação, narrativas que revelam que a presença dos negros no sul brasileiro, a partir de suas produções, escorregam entre as brechas das polarizações, em torno da apropriação que Estado Novo (1937) fez do samba, convertendo-

o em música nacional e em símbolo de “brasilidade” e a subsequente transformação da cultura do carnaval, em espetáculo pelas mídias e pela indústria do entretenimento. A definição de síncope caracteriza-se pela relação intrínseca à lógica métrica dos compassos da música ocidental, em que a síncope seria uma espécie de “desvio” ou “deslocamento da ordem natural” dos tempos fortes de um compasso. (SANDRONI, 2000) É este desvio caracterizado pelo uso sistemático das síncopes nos sambas, somados à ação das sonoridades das baterias e de suas falas que criam, por meio do corpo dos negros imersos na cultura do samba e do carnaval das escolas de samba, a consciência de estar no mundo: é através do ritmo que isso acontece.

Ritmo que fez soltar os meus pés na Quadra da FAC, quando criança. Ritmo que produz na diáspora, segundo Gilroy (1993), estruturas de sentimentos compartilhadas pelo deslocamento forçado que se organizam em expressividades cujo performático e o dramático comunicam. Cadências que organizam estas temporalidades dos negro (as) no Brasil meridional através do corpo, problematizados na antropologia, inicialmente, por Mauss (1950) e que estão presentes nas leituras de Hall (2003) e de Gilroy (1993, 198?), numa perspectiva pós-colonial. Esse corpo, enquanto um local de experiência, que se ressignifica nas Quadras das escolas de samba, nos espaços de Dispersão e nos festivais de samba-enredo é o catalizador de uma nova epistemologia; epistemologia de Exu.

Exu dinamiza as relações, ele abre e fecha os caminhos, e sob sua égide, nas encruzilhadas do sul, este sujeito pós-colonial se reinventa por meio das musicalidades das competições de samba-enredo desta etnografia musical, entendida nos termos de Anthony Seeger e John Blacking, ou seja, como “(...) escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música” (SEEGER 1992, p. 89, BLACKING, 1995, p. 229), sendo a música entendida como um sistema de comunicação utilizado pelos membros de um grupo ou comunidade para interagirem com outros membros (SEEGER 1992; BLACKING 1995).

Este trabalho dialoga com a antropologia e suas zonas de contato, a saber, as humanidades, sob à luz etnomusicologia e seus paradigmas. A inspiração nasce de indagações do GEM – Grupo de Estudos em Etnomusicologia, nos debates desenvolvidos acerca das identidades sonoras no sul do Brasil, a partir de *Mixagens em Campo* (2013), organizado pela etnomusicóloga Maria Elizabeth Lucas da Silva. Constitui-se num conjunto de artigos, cujos temas transitam na órbita dos estudos da etnomusicologia, performance e diversidade cultural, desenvolvendo criticamente a complexidade da produção social, trazendo à tona assuntos que

apontam novos percursos e interpretações, para novas combinações do campo etnográfico, muito importantes às escolhas desta Tese.

No primeiro capítulo busco, por meio da minha inserção em campo, descrever o contexto da minha infância em Florianópolis, no tocante às experiências das comunidades negras da cidade e de suas relações ancestrais com a cultura afro-brasileira, compreendendo que estes conjuntos de práticas e de valores, são imprescindíveis para compreensão da cultura do samba e do carnaval, através do que denominei epistemologia de Exu. Divido com esta pesquisa, enquanto um *insider* em campo, as narrativas sonoro-musicais que constituem os negros no sul do país, apresentando a ancestralidade, como um conceito norteador desta produção etnográfica e da formação de um percurso sonoro-corporal; um termo deslizante, que insere a presença do negro no sul do Brasil, sob suas próprias lentes.

No capítulo dois, “No tempo dos enredos ou quando o tema vira samba”, faço o percurso do lançamento dos enredos nas três cidades pesquisadas, Florianópolis, Pelotas e Porto Alegre, demonstrando de que forma os festivais e concursos de samba-enredo estão vinculados à essas etapas e que tais ciclos de eventos estão interligados, criando uma temporalidade distinta que é acionada pela agenda das escolas de samba e duram todo o ano. Essas temporalidades da diáspora, inseridas pelo tempo dos enredos e dos festivais/concursos, interrompem as narrativas do Ocidente e nos ajudam na construção de um conceito de história que inclua os negros do sul e suas produções na diáspora, a partir do tempo da Dispersão, ou seja, quando as agremiações terminam o desfile na passarela e retomam a forma circular de brincar a festa.

As Quadras das agremiações são o tema do terceiro capítulo. Nestes espaços destinados a distintas funções dentro da escola de samba, as Quadras ou sede das entidades de carnaval, são os locais onde se exercita o samba longe dos holofotes do espetáculo e separado da rua, esfera controlada pelo estado e pelo poder público. Elas são o espaço de exercício, de treino das evoluções, do fortalecimento do corpo, da prática de sambar e de aprender a tocar os instrumentos musicais, principalmente, por se tratar de um aprendizado coletivo (PRASS, 2004), onde se materializam as narrativas que simbolizam um corpo que é atravessado pelas sonoridades ensurdecadoras das baterias, que são musicadas pelos sambas de outrora e os atuais. Elas reatualizam, por meio dos festivais/concursos, estas práticas musicais e sonoras e inscrevem na corporalidade dos sujeitos, as marcas de uma ancestralidade construída no contexto pós-colonial.

No capítulo quatro, nos contextos já citados, destaco como os sambas e a competição dos festivais/concursos de samba fornecem índices importantes à compreensão festival/concurso, para além de uma competição musical. Eles fazem parte de um contexto onde somente o sambista, o músico, o compositor, intérpretes e o instrumentista estão autorizados a participar como competidores. Espalhados pelos mais diversos lugares onde o carnaval das escolas de samba existe, estas competições unem amantes de outros subgêneros musicais como o samba, o pagode, o samba-canção, as serestas e nos indicam como, por meio das composições, um tipo de ancestralidade é engendrada, no intuito de se construírem enquanto os divulgadores de sua forma de estar no mundo, rompendo com a dupla subalternidade imposta pelos processos de colonização. A primeira, diz respeito à condição das escolas de samba do sul do Brasil estarem submetidas às lógicas de produção e criação, geradas pelos fluxos entre estes carnavais e a visão que o Brasil construiu do espetáculo, referentes as agremiações do Sudeste, Rio de Janeiro e São Paulo. A segunda, diz respeito a invisibilidade e a negação das populações de origem negra no sul do Brasil, sonegadas da participação política e cultural na construção dos estados do sul do país, que se recusam em reconhecer o papel importante destas populações.

No último capítulo estão as baterias e suas narrativas sônicas. Aqui, são os toques das baterias, suas vinhetas, bossas e breques ensaiados que se constituem em linguagens não verbalizadas de falas sonoras que, a cada convenção percussiva (breques, paradinhas) anunciam sua presença no mundo, incitam rivalidades, provocam disjunções e fazem nascer um novo sujeito, que emerge das sensibilidades mais profundas da tradição da música afro-brasileira e que têm na cultura do samba e do carnaval, ou melhor, dos carnavais, os nexos que permitem ressignificar-se através de elementos reelaborados no interior de sua cultura, sob o signo de Exu. Uma epistemologia que o conduz nas encruzilhadas do sul, através de múltiplas conexões e contextos, de batidas e acordes, de sambas e lamentos, de *à capela* aos refrões.

Por fim, este trabalho musical não é somente sobre música ou sobre samba. Ele intenta criar, juntamente com outros já produzidos, histórias que possam ser ouvidas e não mais silenciadas. Por isso, suas sonoridades ecoam com a explosão das baterias, dos gritos dos intérpretes nos sambas ou do impacto cirúrgico de um breque comandado pelo Mestre. *Laroiê Exu*

Capítulo um

O Lamento antes do Grito: O Samba, Espaço Enunciador

Esta etnografia foi produzida em três estados, três cidades e em três agremiações carnavalescas. Não exatamente em três, esse número acabou extrapolando esse limite, pois são muitas as redes que ligam umas escolas às outras. Um ano e meio a circular nessa triangulação de milhares de quilômetros rodados ao som dos motores dos automóveis de todos os tipos e tamanhos, das ultrapassagens repentinas dos pequenos carros, das freadas bruscas provocadas pela impaciência e imprudência dos motoristas estressados ao volante. Uma aventura sônica que inicia com o silêncio da arrumação das malas para o início de uma jornada, com o barulho dos papéis ao conferir as passagens nas rodoviárias, o estalar das malas ao serem jogadas nos bagageiros dos ônibus pelos funcionários das empresas de transportes, e o ronco dos motores ao deixar cada estação. Uma floresta sonora que nos cerca, uma incessante busca pelos sons que compõem nossa estrada que é a vida, e a vida através do carnaval. Dos ensaios nas Quadras, da preparação para o desfile, enfim, de tudo que acontecia nas escolas de sambas... e uma escuta cada vez mais sensível brotava por entre os semblantes, os sorrisos, o balançar, o gingar, o grito, o cantar destes negros do sul brasileiro.

Passo a passo, fui me preparando para ouvir os sons nas quadras das escolas de samba. Viajava na velocidade do sambar e de sambar das comunidades negras por meio dos sambas-enredo. Enquanto me aproximava delas imaginava como seriam as batidas do surdo num lugar estranho à minha cidade natal, Florianópolis. As baquetadas, o repicar estridente das caixas, o ronco harmônico das cuícas. Aliás, afinal, haveriam cuícas nas escolas de samba em Porto Alegre ou em Pelotas? E que outros instrumentos mais? De fato, nunca havia participado de ensaios de samba ou festivais na capital gaúcha ou na capital dos doces. A rota mais comum a ser seguida é o Rio de Janeiro quando se trata de samba e de carnaval. Com os cariocas vivi muitos momentos como estes, pois afinal de contas, não é lá o centro de tudo que se refere ao samba, ao carnaval? Creio que não, mas lá eu já fui e sempre vamos! Os sons das baterias de lá, eu pareço conhecer, as de cá, no sul, parecem estranhas, são bem diferentes.

Tudo tão próximo, menos de quinhentos quilômetros da “ilha da magia”. São tantas coisas iguais, tantas coisas diferentes entre os estados vizinhos. E como pode? É o samba do sul do Brasil! Cada lugar (escola de samba) um tipo de instrumentação, um estilo ou batida, um modelo de fantasia, de roupa, de destaques, mas o que vejo são negros (as) em sua maioria. Continuei a me preparar para o que vinha, deixo-me guiar pelo que vejo, ouço e sinto, pois são as sonoridades que musicam esse mundo do carnaval e dão sentido à vida dos partícipes em cada cidade pesquisada (e nas outras que não pude alcançar, talvez); suas percussividades, suas redes que tecem as relações entre os que respiram o ciclo carnavalesco, os contratos, as regras que organizam os concursos/festivais: o combustível que move todas essas engrenagens, e que começa com a escolha do samba-enredo a ser cantado por cada entidade foliã. E, finalmente, a voz do intérprete ocupa o espaço da quadra e faz explodir o conjunto da escola de samba; “Alô comunidade, minha escola, meu pavilhão, agora é a hooora”!

“Nós carregamos sempre a nossa infância enquanto somos até o momento em que deixamos de ser”.

Iberê Camargo

“Music is our witness, and our ally. The beat is confession which recognizes changes and conquers time. Then, history becomes a garment we can wear and share, and not a cloak in which to hide, and times becomes friend”.

James Baldwin

Era verão de 1987... acordo pela manhã, o calor era insuportável naquele mês de fevereiro e os preparativos para o carnaval chegavam em sua reta final. Antes de tomar meu café da manhã e sair à rua para as brincadeiras com meus amigos e primos, ouço o som ao fundo (bem baixinho) de um pandeiro e um cavaquinho a tocar o samba-enredo da escola do Morro do Mocotó que, paulatinamente ao se aproximar, ia aumentando cada vez mais de volume. À medida em que chegava mais perto, eu podia entender o que eles estavam cantando. O samba da escola do morro, Os Protegidos da Princesa (1948), na performance apresentada pelos filhos de dona Luci, a matriarca da comunidade, começava com o lamento da agremiação, seguido da apresentação das cores da escola, a exaltação dos feitos da entidade e, em seguida, os foliões ainda de ressaca devido aos excessos da noite anterior, continuaram a cantar o samba durante mais de uma hora, descendo e subindo as ladeiras da comunidade tocando sem parar.

O clima era de festa, pois era sábado de carnaval. Pedi a minha avó que me deixasse ver quem estava tocando. Rapidamente ela nega meu pedido, dizendo “Marcelo, primeiro acabe de tomar o seu café, rapaz, depois pode sair para brincar na rua”. Ansioso com o que estava ouvindo (os sambas) e curioso para saber quem tocava os instrumentos percussivos e de cordas, comecei a dar voltas pela casa de vovó, circulando janela a janela, esperançoso que uma destas aberturas me possibilitasse satisfazer minha angústia visual, já que a sonora eu já havia sanado. E claro, eu também queria brincar de samba, uma atividade corriqueira entre os adultos e crianças da comunidade do Morro do Mocotó durante minha infância.

Esse sobe e desce dos instrumentistas da bateria dos Protegidos da Princesa aconteceu na manhã seguinte ao desfile da escola, na avenida Paulo Fontes. Parecia que “Chuchu”, “Bahia”, “Tranca Rua”, “Vado” estavam desfilando novamente, repetindo o desfile da noite passada na apoteose do samba, embriagados ainda devido ao uso dos derivados etílicos e,

talvez, pelo curto espaço de tempo que tiveram para descansar entre a noite sábado e a manhã de domingo. Era possível ouvir os risos, as gargalhadas, mas não conseguia reconhecer todos que faziam parte do “bloco improvisado” que ia e vinha entre os becos e vielas do morro.

Eu tinha treze anos de idade e, desde bebê, ficava com meus avós durante alguns dias de carnaval enquanto meus pais e familiares desciam o morro para brincar e desfilarem nos blocos e escolas de samba em Florianópolis. Desde os oito anos, eu desfilava também nas escolas de samba, mas somente nas noites das agremiações principais. Nestas noites em que eu não descia para brincar o carnaval, enquanto o sono não chegava, lá de cima do Morro do Mocotó (reduito da escola Protegidos da Princesa), nós ouvíamos a batucada das agremiações carnavalescas e dos blocos que desfilavam ao redor da Praça XV de Novembro, no Centro da cidade. O som das baterias era intenso, intercalavam-se fortes batidas dos surdos que se distinguiam do timbre das caixas e dos repiniques, somados ao balanço proporcionado pelos tamborins. Eu recordo que era possível ouvir alguns instrumentos mesmo à distância, mas os que se destacavam com maior nitidez eram as pancadas desferidas nos surdos pelos ritmistas, que pareciam ecoar em todos os espaços da cidade naquele momento. Eram como trovões que faziam tremer o chão na noite dos desfiles carnavalescos.

E essa memória para mim é muito forte, principalmente porque eu tinha medo de trovoadas, relâmpagos e de tempestades. Mas aqueles trovões eram bons e eu conseguia, com certeza, distingui-los. Depois que meus pais chegavam todo medo cessava e, na manhã seguinte daquele carnaval de 1985, foi praticamente impossível não reviver os momentos mais dramáticos e extasiantes do ápice da epopeia carnavalesca daquele carnaval. Opiniões distintas eram apresentadas pelos meus tios e amigos da família com relação às atuações das escolas de samba. Durante as festas organizadas no decorrer do dia para beber e conversar sobre o desfile e as novidades trazidas pelas entidades, todos os participantes, entre familiares e amigos, davam seus palpites e apontavam as escolas de samba favoritas a vencerem o carnaval. Os irmãos Chuchu e Bahia, que tocavam surdo na bateria da escola, filhos de Dona Luci, vizinhos de vovó, para incendiar o clima competitivo, sentavam-se em frente às suas casas e gritavam aos seus rivais, no caso os torcedores da Embaixada Copa Lord: “ó, esse ano não vai dar para vocês, hein?! É Princesa, é a nossa Protegidos que vai ganhar! Os torcedores rivais, não satisfeitos com as provocações, também respondiam. E assim, os comentários durante todo dia, no domingo de carnaval, gravitavam em torno dos desfiles das escolas e sobre as performances das agremiações no sambódromo e também dos blocos, “blocos de sujo”, de algumas brincadeiras

anuais dos festejos de carnaval. Porém, o assunto mais destacado e que tomava todo o tempo nas rodas de conversas era o das escolas de samba, principalmente com relação à beleza do espetáculo, ao comportamento da arquibancada enquanto cada agremiação passava, elemento importante neste tipo de evento e de disputa e, inevitavelmente, se o samba-enredo contagiou à todos e se o povo havia cantado o samba na passarela enquanto a escola passava.

Os mais otimistas teciam narrativas dos momentos em que sua escola mais se destacara, os menos entusiasmados apontavam as falhas cometidas durante os sessenta minutos de desfile, o que os levaria a derrocada, numa disputa que vinha se tornando, nos últimos anos, cada vez mais acirrada. Enquanto caminhávamos entre as ladeiras da comunidade, a cada casa que passávamos, entre as paredes de madeira que separavam umas das outras, ouvíamos as conversas a respeito do grande espetáculo promovido pelas entidades carnavalescas, que afinal, haviam parado a cidade para vê-las passar ao som de seus sambas e de seus enredos.

Neste ano de 1987, o samba que foi escolhido para representar as cores dos “Protegidos da Princesa” era “Festas dos Orixás”, *de Marquinho do Cavaco*. Era um samba diferente em tudo do que estávamos acostumados a ouvir. Possuía uma melodia leve e fácil (o que no meio artístico dos festivais de samba-enredo costuma-se chamar “sambas que pegam”) possuía refrões empolgantes, e, ao mesmo tempo, trazia em seu enredo, expresso na letra, histórias dos Orixás e do Candomblé. Outra referência impressa neste samba-enredo, que se tornou um dos hinos dos Protegidos da Princesa, era seu tom de lamento. A melodia trazia consigo uma dolência, um saudosismo que levava àqueles que cantavam a obra, a compartilhar uma experiência ancestral comum corporificada entre o samba, a umbanda e o candomblé.



Imagem 1: Desfile dos Protegidos da Princesa, na Avenida Paulo Fontes, em Florianópolis, 1987. Enredo Festa dos Orixás.

Disponível: <https://www.google.com.br/search?q=festas+dos+orixas,+samba+dos+protegidos+da+princesa,+1987&tbm=isch&imgi>

Ao organizar ambas as experiências (do samba e das tradições afro-brasileiras), através do ritmo das baterias e dos atabaques nos terreiros, os negros e negras do Morro do Mocotó capturam o tempo a partir do samba-enredo, “Festa dos Orixás”. E entre uma palhetada e outra, nos intervalos rítmicos provenientes das batidas do samba nos instrumentos de percussão, nos espaços e pausas cadenciados pelas sonoridades dos sambas-enredo, acionam, provocavam, potencializam e incitam a ação do corpo por meio das síncopes, das cadências, dos breques, do uso sistemático de um tipo de linguagem não verbalizada, que registrava um tipo de existência dos negros e negras, ao criar uma inteligibilidade do mundo capaz de levar o ser a sentir, constituindo o tempo como se fosse integração do mundo visível, o AYÊ¹ e o invisível, o ORUM. Curiosamente, a ação da síncope, que causa a impressão de uma falta, de uma ausência que precisa ser preenchida com o movimento do corpo, a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que repercute noutra mais forte, leva ao surgimento de um terceiro elemento ou a terceira pessoa (aquela que não está ali) e incita o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação temporal: palmas, meneios, balanços, dança (SODRÉ, 1998, p.11).

¹ AYÊ significa terra em yorubá enquanto o ORUM é a imensidão celeste, o outro lado do rio em que habitam nossos ancestrais.

Nestes movimentos, o ritmo, que por sua vez é a “organização do tempo no som” (p.19), acaba por cadenciar os ensaios da escola Os Protegidos da Princesa, uma dança cujos movimentos remetiam ao exercício de uma ancestralidade afro-brasileira. Ao sambar/dançar através de seus corpos negros, balançando suas cabeças e seus braços, os integrantes da escola reproduziam movimentos presentes nas práticas da comunidade, nos âmbitos principalmente da umbanda e, em menor frequência, do candomblé. Esse vocabulário do corpo atua em distintos espaços cuja musicalidade do samba, do jongo, do maracatu, das congadas e se manifesta, na visão do autor, como parte de um aspecto da “cultura negra, um *continuum* africano no Brasil e modo brasileiro de resistência cultural, que encontrou em seu próprio sistema e recursos de afirmação de identidade negra” (p.10).

Muitos autores têm se preocupado com o estudo do samba e da música popular brasileira e suas preocupações oscilam entre os aspectos “técnicos” musicais, a formação de uma cultura nacional coesa e de suas identidades aos estudos mais contemporâneos que buscam unir tais perspectivas e trazer novos elementos à luz da etnomusicologia e da própria musicologia. Com isso, não quero afirmar que eles sigam na contramão deste olhar, em que o impulso leva o corpo a garimpar a falta e se lança, movimenta-se rumo à produção da presença no mundo. Quero dizer que uma parcela de antropólogos, etnomusicólogos, historiadores, entre outros, buscam por meio de uma versão derivativa e amalgamada de cultura nacional, fundar um projeto de nação cujo samba é o elemento integrador que musica este caldo cultural ou explica este fenômeno, a partir de uma sobrevivência consentida, orquestrado pela classe média brasileira, numa relação verticalizada, de cima para baixo ou de amálgama. Vianna (1996) escreveu sobre o “mistério do samba”, a transformação de um gênero musical marginalizado, uma música de negros, em música nacional, em elemento de integração de um povo. Contudo é um “suposto” encontro entre os músicos populares da “turma” da Tia Ciata e de intelectuais brasileiros que faz a mediação entre elite e a cultura popular, na produção deste fenômeno. Outros autores escreveram sobre o samba e suas origens. Tinhorão (1998), em *Música popular: um tema em debate*, fala-nos das influências indígenas, negras e europeias que deram forma ao samba, destacando a proeminência da música dos negros na cristalização do gênero musical samba, reduzindo a importância de gêneros populares europeus na construção desta música que, mais tarde, se transformaria num elemento de integração da nação brasileira. Menezes Bastos (1995), a partir da etnomusicologia, reflete sobre a identidade do Brasil, a partir de uma música de Noel Rosa, “Feitio de Oração”, de 1933, apontando como, por meio do discurso musical cuja letra se colocaria como um discurso mito-cosmológico enquanto a música se estabeleceria na órbita

axiológica, percebemos a invenção desse país que está a meio caminho do individualismo e do holismo, conforme aponta DaMatta (1978), sobre o “dilema brasileiro”, ao mesmo tempo em que a análise deste samba pelo autor recupera os modelos nativos de compreensão da própria música popular brasileira. Roberto M. Moura (2004), por sua vez, preocupou-se com o papel da roda na constituição de gêneros populares como o samba, o maxixe, e de que forma a roda organiza a práticas musicais por meios destes gêneros e estilos musicais, sendo a base, a estrutura física pelos quais os sujeitos se exercitam e passam aos mais novos os códigos e valores através do samba.

Contudo, foi certamente o trabalho de Sandroni (2000) – partindo da musicologia e etnomusicologia -, que ao fazer uma incursão pelos subúrbios cariocas para demonstrar que as batidas e levadas produzidas pelos músicos populares diferenciam-se de região para região, identificando neste percurso sonoro-musical formas distintas de execução dos sambas antes da década de 1930, - referindo-se ao período de cristalização do samba em gênero musical e após esse período -, que abriu-me algumas portas para “articular os elementos da música e fórmulas rítmicas de acompanhamento”(p.14), vislumbrando uma possibilidade de retrazar alguns caminhos e extrair informações novas. *Feitiço Decente* (2000) é importante porque traz à tona com clareza e profundidade um tema polêmico que é a contrametricidade – ou concepção do que seja síncope ou a música sincopada), certa concepção do “afro-brasileiro” e do “tipicamente brasileiro”. Além disso, ele nos apresenta, que estas

questões musicais e não musicais associadas cederão lugar, por volta de 1930, a um novo paradigma rítmico e as novas ideias sobre o que é “ser brasileiro”, ao mesmo tempo em que os velhos gêneros confundidos cederão lugar ao samba como música popular por excelência (p.33-34).

Creio ser esse um dos precedentes, ao menos em parte, que me impele a pensar do ponto de vista musicológico e etnomusicológico, o que é “ser brasileiro” no sul do Brasil e sambista através dos festivais de samba-enredo. Se, conforme Sandroni, o ritmo, a cadência, as batidas do samba pós década de 1930, nos ajudaram a construir um tipo de pertença, de nacionalidade ou de brasilidade logo, os festivais que escolhem os sambas que serão cantados nas avenidas em Porto Alegre, Florianópolis e Pelotas nos falam o que é ser negro, um sujeito político nos dois estados pesquisados. São as baterias das escolas de samba, suas bossas e arranjos novos preparados a cada ano, com seu ritmo ensurdecador e contagiante, seus breques inusitados, misturando sempre a cadência com o balanço dos corpos, que fazem desse espaço de enunciação um dos veículos que nos constrói enquanto sujeitos.

O caminho que escolhi para trilhar e compor esta trilha sonoro-rítmico-musical por meio dos sambas-enredo e dos seus festivais é o de refletir sobre o samba-enredo, o samba, o ritmo que emana dele, a partir de um conceito sonoro-musicorporal². É o deslizamento desta musicalidade que tem nos padrões rítmicos das culturas de matrizes afro-brasileiras uma repetição, a interação da síncopa³. Contudo, essa sonoridade já faz parte de um padrão musical reelaborado no contexto afro-brasileiro, e não resquício ou sobrevivência de uma cultura negra essencial, conforme aponta Sodré. Esse tipo de ancestralidade produzida pela invocação do corpo aos convites feitos por essa marcação contramétrica que faz surgir a *missingbeat*, magnetizando o corpo, foi um exercício sentido pelo meu próprio corpo durante a pesquisa de campo. Como violonista e percussionista, pude identificar essa noção de ancestralidade, principalmente a partir das batidas do violão, instrumento com o qual divido a vida há algumas décadas. Era justamente nos momentos em que a mão tocava as cordas, alternando os

² Por este conceito compreendo um conjunto de práticas rítmicas e musicais acionadas pelos usos que o corpo faz das informações recebidas nos contextos etnográficos pesquisados, por meio dos sambas-enredos e das narrativas sonoras produzidas pelas baterias, nas Quadras das escolas, nos espaços da Dispersão e nos festivais ou concursos de samba-enredo. Ele surge, a partir do conceito de socialidade, de Strathern (2006). Refere-se à “criação e manutenção de relações, no que diz respeito a contextualização de concepções melanésias, necessitaremos de um vocabulário que nos permite falar em socialidade e socialidades (p.40). A partir desse conceito, em minha Dissertação de Mestrado, utilizei o conceito de sociomusicalidades, pensando nele como um termo que especificasse a construção de relações, em torno de gêneros musicais como o samba e o choro, em Florianópolis e arredores, pois são essas relações que constroem os gêneros musicais, que exprimem sua dinâmica no contexto da cidade. Portanto, o conceito de sonoro-musicorporalidade apresenta-se como um modo de perceber as relações entre as comunidades estudadas, Florianópolis, Pelotas e Porto Alegre, nos festivais de samba-enredo e nos espaços da Dispersão, estabelecendo parâmetros para construção de aproximações e diferenças, ao mesmo tempo em que nos ajuda a desenvolver concepções dos usos que o corpo faz, a partir de concepções rítmico-sonoras, para que, como nos aponta Strathern, possamos falar em socialidade e socialidades e, nestes contextos estudados, possamos falar em sonoro-musicorporalidades.

³Cabe destacar que a definição musical de “síncope” é intrínseca à lógica métrica dos compassos da música ocidental para a qual a síncope seria uma espécie de “desvio” ou “deslocamento” da ordem “natural” dos tempos fortes de um compasso. Conforme denotou Sandroni (2000), esse conceito passou a ser revisto nas últimas décadas, uma vez que as ideias acerca da síncope deflagravam-se incongruentes para se tratar das musicalidades afro-brasileiras, por exemplo. Enquanto as síncofes seriam as exceções e os desvios da regra dos tempos próprios dos compassos, para as musicalidades africanas e afro-brasileiras era justamente a regra e não uma simples ressalva. A partir desta virada epistemológica, outros termos passaram a vigorar, tais como o da “cometricidade” e “contrametricidade”, em que a “comparação” de metricidade reside na própria estruturação do ritmo, o que levou muitos estudiosos a abandonar o uso dos compassos, mas também o próprio conceito de síncope como instrumento de análise daquela música. Todavia, para Sandroni, “se a noção de síncope inexiste na rítmica africana, no Brasil elementos destas síncofes vieram a manifestar-se na música escrita; ou se preferirmos, é por síncofes que a música escrita fez alusões ao que há de africano em nossa música de tradição oral” (p.28). Mesmo reconhecendo que o samba é produzido no contexto da diáspora (embora não use este termo), Sandroni afirma que somente por meio de “síncofes, e somente neste sentido, tinham razão os que afirmavam que a origem da síncope brasileira estava na África. Pelas razões apresentadas, ressalto que o emprego da “síncope” enquanto um termo recorrentemente aludido neste trabalho, é tomado a partir de sua acepção mais corriqueira do vocabulário musical, para me referir à qualidade ancestral das musicalidades negras.

dedilhados entre puxadas fortes e fracas, que o espaço entre uma batida e outra fazia meu corpo avançar. Arrastava-me, fascinava-me por sua força magnética.

Com o violão nas mãos neste dia de julho de 2016, em minha casa, após a leitura de *Samba, o dono do corpo* (1998), começo a tocar algumas harmonias como de costume. No entanto, rapidamente, o ritmo resultante das levadas que me pus a ensaiar começam a tomar conta da minha percepção e passam a soar nos meus ouvidos com maior frequência, pouco a pouco sobrepondo-se às harmonias que inicialmente tocava. Mesmo não sendo o violão um instrumento tão percussivo quanto um atabaque ou um tamborim, sua percussividade é muito latente na execução dos sambas: inicialmente, ao tentar reproduzir as batidas do samba, seguindo passo a passo as definições rítmicas do autor, acabei por me confundir. Parei um pouco e retomei a execução sem pensar nas definições/conceitos, permanecendo durante um tempo a dedilhar o samba no violão de 7 cordas. Fiz algumas baixarias, como de costume, que são os ponteados realizados com a mão que faz as notas no braço do instrumento, conhecido como bordões ou notas mais graves. Esses contracantos criados foram criando um ambiente favorável, na medida em que, me possibilitaram um desligamento e, passando a tocar no “automático”, de repente, eu fiz a batida completa, consegui fazer a equação descrita por Duke Ellington, a respeito do blues, ao afirmar que ele é sempre cantado por uma terceira pessoa, “aquela que não está ali” (SODRÉ, 1998, p. 11).

“Tan,Tcham-tcham..., tan, tcham..., tan tcham...”. Comecei a repetir este movimento que eu fazia sem me dar conta e a cada vez que tocava com o polegar (tan) e puxava as cordas (o indicador, médio e anular) juntas com os dedos emitindo (tcham), no espaço entre o próximo (tan), com o polegar, representado pelas reticências (...),o corpo era solicitado a ocupar este espaço avançando, lançando-se à frente, como se algo o impelisse num movimento de vaivém, como se um ímã me puxasse, o mesmo corpo negro que foi negado pela escravidão e a empreitada colonial. Este impulso provocado pela projeção do som, o chamado atendido pelo corpo negro, na visão de Sodré é atendido por Exu, é ele o dono do corpo, expressão usada pelo povo-de-santo como uma outra maneira de referir-se ao orixá que dá movimento às pessoas e às coisas: é ele quem orchestra esta etnografia musical dos festivais de samba-enredo.

Chamarei este movimento ancestral a fim de construir uma epistemologia que reflita sobre a produção de uma linguagem sonoro-musicorporal por meio dos festivais de samba-enredo, acionando os tempos e espaços em que essas práticas atuam na constituição de esferas de criação e produção de sociomusicalidades, e de um idioma que tem na consciência rítmico-

sonora as dinâmicas, as trocas, a comunicação e as múltiplas formas de um princípio em movimento, simbolizado aqui pela epistemologia de Exu. Porém, esta ancestralidade não é um conceito fixo que possa ser aplicado aos distintos contextos de Florianópolis, Porto Alegre e de Pelotas. Ele é um instrumento escorregadio/deslizante que, ao ser acionado a falar de samba, ou samba-enredo, samba tradicional, irá assentar-se sobre algumas bases, possuir múltiplos sentidos que habilite-o a analisar conjunturas locais de produção. Um exemplo do que pretendo afirmar com tal assertiva, trata-se do uso dos agês, instrumentos construídos com cabaças semelhantes aos berimbaus. Ao redor destes porongos, confeccionam-se redes de miçangas que são sacudidas para produzir o som do instrumento. Muito utilizado nos batuques, religião dos ancestrais negro-riograndenses, também são ainda muito utilizados na umbanda do Rio Grande do Sul. Portanto, quando o conceito for acionado para refletir a respeito de especificidades nos contextos estudados, como Florianópolis, Pelotas e Porto Alegre, sua flexibilidade irá fornecer os subsídios eficazes, de forma a não fixá-lo em armadilhas que produzam dicotomias, dualismos ou mesmo transposição de modelos interpretativos externos, tal qual produziu-se em alguns trabalhos referentes ao samba em Santa Catarina⁴. Através desta fissura entre mundos dicotômicos, deste conceito móvel, busco caminhar sobre um terreno arenoso e provocar a abertura de um terceiro espaço, um entre-lugar⁵, o lugar de onde emergem as “epistemologias de Exú”, como uma alternativa teórica que seja capaz de subverter as arapucas criadas pelo bifurcamento entre os debates sobre as culturas afro-brasileiras e seus desdobramentos.

⁴ Falo de o *Samba Conquista Passagem* de Cristiana Tramonte (1996), onde autora acabou por “comprar” modelos externos ao contexto de Florianópolis para construir uma narrativa sobre as escolas de samba e o carnaval da cidade. (Ver SILVA, 2012, p. 55-66).

⁵ O conceito de entre-lugar, acaba por tornar-se profícuo neste momento histórico em que reconfigurar os limites difusos entre centro e periferia, processos e textualização, cópia e simulacro, literatura e uma multiplicidade de vertentes culturais que circulam na contemporaneidade, ultrapassam fronteiras, fazendo do mundo uma formação de entre-lugares. Foram as mudanças provocadas quando a desmistificação dos imperialismos tornou-se urgente e insustentável que abriu caminho à valorização desses espaços, com múltiplas acepções, derivados dos realinhamentos globais e pelas turbulências ideológicas iniciadas nos anos oitenta (HANCIAU, 2005). Esse desafio é compulsório para os pesquisadores que tem que enfrentar, diferentes de outros períodos, a cultura em movimento. Santiago (1982) usa o termo para exemplificar o paradoxo do intelectual brasileiro que gera todas as formas de discurso autoritário, tanto o populista quanto o integralista. É preciso buscar explicação na constituição brasileira através de um entre-lugar (sem hífen), ou de uma dialética rarefeita. Para Bhabha (1998) estas zonas de contato criam espaços intersticiais, engendradas pelos descentramentos globais, quando os países do Terceiro Mundo passam a recontar suas histórias de insurreição e passa a ser testemunha de forças desiguais e irregulares na representação cultural envolvidas na competição pela autoridade política e social dentro da ordem do mundo moderno (p.239). Outros autores cunharam termos distintos buscando o mesmo desejo de contestação de superar esquemas cristalizados de unidade: Lugar intervalar (GLISSANT), tercer espacio (A. MOREIRAS), the thirdspace (revista Chora), in-between (VALTER MIGNOLO e S. GRUZINSKI).

Foi a partir de um encontro inusitado com o texto literário de Edelu Kawahala (2015), *Na Encruzilhada Tem Muitos Caminhos: Teoria Descolonial e Epistemologia de Exu*, que me embrenhei “mato a dentro” em busca de um olhar que a autora definiu como epistemologia de Exu. É por meio deste signo de Exu que o acesso às encruzilhadas, das quais ele é o rei, deslocam-nos das vias de mão únicas ou mesmo duplas, abrindo as portas aos múltiplos caminhos possíveis dos quais ele é o guia que transita entre os mundos. Sua força, seu poder está em juntar os fragmentos, as contradições, as quizilas, as incertezas, pois segundo Kawahala, ele junta tudo e põe num alguidar, alquimizando e produzindo, de certa forma, novas existências, acabando por tornar-se signo de uma epistemologia descolonial. Ao pensar a obra do compositor brasileiro Martinho da Vila, a autora que transitou entre os temas do pan-africanismo utópico, do lusotropicalismo e o afrocentrismo, viu-se numa encruzilhada ao perceber que numa mesma canção, o compositor e cantor poderia deslizar sobre os três temas. Temas esses, que envolvem as relações, as trocas culturais entre dois países, dois continentes – Brasil e Angola. A epistemologia de Exu é, no meu entendimento, estar ou colocar-se numa encruzilhada para, nos múltiplos caminhos, produzir uma leitura de experiências que foram silenciadas pela racionalidade colonial.

As experiências eram compartilhadas na minha infância, quando aprendíamos o samba nos ensaios nos sopés do morro, cantando em casa, reproduzindo-os entre os afazeres domésticos ou nas brincadeiras que nós, crianças, fazíamos cantando no morro ao repetir os refrões. Herdeira de uma cultura que se reelaborou no Brasil, a cultura tradicional de matrizes africanas, considera a música como uma função interdependente de outras formas – dança, mitos, lendas, ou mesmo de objetos – ela servia também como alternativas de linguagem, ao criar códigos, distintos tipos de comunicação e metáforas que extrapolavam o sentido estético e técnico das performances apresentadas nos ensaios e em outros espaços onde a tradição afro-brasileira manifestava-se. Dona Luci ria muito das brincadeiras que fazia com os moradores brancos do Morro do Mocotó e chegava a perder o fôlego ao me contar suas travessuras pré-carnavalescas.

Olha, quando nós montávamos os blocos para brincar no carnaval, tinha os ensaios ali embaixo, onde a Protegidos ensaiava. Era bem ali no pé do morro, ali ao lado da igreja. Só que eles moravam ali embaixo mesmo, os brancos lá e nós, aqui em cima. Na hora de fazer as coisas para o carnaval o pessoal chamava e dizia: “a criançada vai fazer um bloco de crianças e depois nós formamos o nosso de adultos”. Então eles tocavam mais um pouco para gente se organizar. Só que eles não queriam brincar com a gente no bloco deles e nem nós com eles no

nosso bloco. Então quando chegava o refrão, se a gente não quisesse, nós dançávamos balançando a cabeça e debochando, abaixava, balançava mais, rebojava, sabe, ria deles mesmo. Mas era muito engraçado. Eu tinha uma prima que já morreu, ela era terrível. Ela sempre dizia que eles nos chamavam de “os do 25”, que era um antigo clube negro da cidade. O mais antigo. Então ela não deixava eles brincarem o carnaval com a gente. Então quando os adultos, meu tio e o pessoal lá, chamava para formar o bloco, sempre dava briga e saía dois blocos sempre” (Silva, 2012, p. 68).

Naquele período, havia um envolvimento maior dos moradores do Morro do Mocotó com o carnaval e seus preparativos, uma vivência que foi se transformando com o desenvolvimento do espetáculo e a inclusão desta cultura como parte de uma proposta turística da capital do Estado, Florianópolis. Era uma época em que as costureiras ainda pertenciam à comunidade e produziam as fantasias minuciosamente confeccionadas, lantejoula à lantejoula, purpurina à purpurina, coladas durante noites a fio de trabalho. Na maioria das vezes, estas costureiras eram parentes, amigas e trabalhavam coletivamente, não para produzir um maior número de peças e excedentes, ao contrário, dividiam-se em distintas funções, compartilhavam seu tempo e espaço para desfrutar dos prazeres e da companhia dos seus pares, sempre regado de uma boa conversa. Um trabalho artesanal que perdeu seus *status* e função no atual modelo de carnaval espetáculo (as fantasias atualmente são confeccionadas em série, sob encomendas ou compradas prontas do Rio de Janeiro e de São Paulo), igualmente ocorreu com a construção dos carros alegóricos que também eram produzidos por moradores que trabalhavam como serralheiros, pedreiros, vidraceiros, marceneiros, entre outros ofícios.

Diferentemente de outras cidades que tinham desfiles carnavalescos, em Florianópolis haviam as apresentações e os concursos das sociedades carnavalescas de carros alegóricos que produziam os carros de mutação. Essa modalidade de apresentação normalmente abria os desfiles de carnaval na capital e constituía-se num tipo de atração muito esperada pelos espectadores, no meu entendimento, foi uma das possibilidades que a cidade tinha de engendrar um carnaval que não vivesse à sombra do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Os carros de mutação, já no início da década de 1980, transformavam-se em pleno desfile. Muitas destas sociedades carnavalescas, como os Tenentes do Diabo (1905), a mais antiga delas, disputavam ferrenhamente os carnavais com outras agremiações como Trevo de Ouro, Os Granadeiros da Ilha e a associação Limoense (TRAMONTE, 2000, SILVA 2012, 2017). O nível das alegorias, dos detalhes confeccionados e as técnicas criadas por seus produtores que movimentavam grandes estruturas enlouqueciam a população que vibrava a

cada evolução dos carros alegóricos que passavam na avenida. No final da década de 1980, por falta de investimentos, estas entidades deixaram o cenário do carnaval da cidade e passaram a fazer parte somente da história, do passado do carnaval de Florianópolis.



Imagem 2: Desfile dos Tenentes do Diabo em Florianópolis, avenida Paulo fontes, 1975. Disponível em:

<https://www.google.com.br/search?q=festas+dos+orixas,+samba+dos+protegidos+da+princesa,+1987&tbn>

Esse trabalho artesanal era feito pelos moradores dos morros de Florianópolis, e durante o período que envolvia os preparativos para os desfiles, um grande número de trabalhadores exclusivamente dos morros e das comunidades mais pobres da capital catarinense eram os engenheiros do carnaval. Eram eles os criadores das grandes engrenagens que carregavam as fantasias de milhares de pessoas, conforme nos diz a Vila Isabel que foi para a avenida com o samba-enredo de Martinho da Vila, “Pra tudo se acabar na quarta-feira” de 1984. No samba-enredo abaixo esta saga é descrita com maestria pelo compositor da referida escola, ao evidenciar a experiência comunitária do negro ao sonorizar seu labor, o poeta pincela na folha sua fala e faz com que as comunidades invadam a rua cantando:

A grande paixão
Que foi inspiração
Do poeta é o enredo

Que emociona a velha-guarda
Lá na comissão de frente
Como a diretoria
Glória a quem trabalha o ano inteiro
Em mutirão
São escultores, são pintores, bordadeiras,
São carpinteiros, vidraceiros, costureiras,
Figurinista, desenhista e artesão
Gente empenhada em construir a ilusão
E que tem sonhos
Como a velha baiana

Que foi passista,
Brincou em ala
Dizem que foi
O grande amor de um mestre-sala⁶

(Samba-enredo de Martinho da Vila, 1984)

Não foi por acaso que o carro abre alas da Vila Isabel explicitava os dizeres “a gente trabalha o ano inteiro” enaltecendo o sambista, o trabalho individual e o trabalho coletivo, através de mais uma parte do samba-enredo: “Glória quem trabalhou o ano inteiro em mutirão”. Esse tipo de prática de produção coletiva, inscreve-se no cotidiano das comunidades como práticas recorrentes em outros espaços onde existe a cultura carnavalesca e pude perceber nas narrativas nas cidades de Porto Alegre e de Pelotas também.

Na minha casa, no início da década de 1980, eu vivi esses momentos inúmeras vezes durante os dias que antecediam o carnaval. Normalmente um grupo de costureiras reunia-se em nossa casa para concluir fantasias. Neste período havia ainda espaço nas alas das escolas de samba para que as pessoas vestissem fantasias não padronizadas e desfilassem “descolados” das alas. Eu e meus primos saíamos algumas vezes com as fantasias somente com as cores da escola do coração de minha mãe, a Embaixada Copa Lord e corríamos do começo ao fim da escola, sem que fossemos impedidos pelos chefes de harmonia ou diretores. Naquele ano, minha fantasia era de índio e, além das penas e uma sunga, é claro, eu tinha purpurina por todo corpo, um trabalho realizado detalhadamente enquanto as costureiras teciam as fantasias, organizavam jantares, jogavam cartas e falavam sobre as coisas que aconteciam nos terreiros da comunidade.

⁶ O desfile da Vila Isabel de 1984 e o samba cantado pelos intérpretes no sambódromo Marquês de Sapucaí está disponível na [http:// https://www.youtube.com/watch?v=AP2lujPh8zI](https://www.youtube.com/watch?v=AP2lujPh8zI)

Um deles, e o mais famoso terreiro, era o da D. Maria do falecido Cirilo. Neste terreiro, normalmente comia-se cabritadas, sempre havia samba e muitas quizilas. Uma de nossas vizinhas era assídua do terreiro citado, e enquanto trabalhavam, era necessário aguardar as fantasias secarem para concluir a próxima etapa. Numa dessas paradas, ela contava que

Toda sexta a macumba lá era boa. Acabava só quando o galo cantava. Era um dos lugares que terminava mais tarde. E D. Maria era uma mulher brava, não deixava ninguém falar mais alto que ela, mas tinha um coração de mãe. Era uma mulher muito boa e fazia de tudo para ajudar as pessoas. Numa sexta lá veio uma mulher de outro morro e baixou uma pomba gira na assistência. Olha, essa mulher incomodou, quer dizer, a pomba-gira dela e Dona Maria pedia para ela ir embora e não ia, pedia para subir e ela não ia. Queria beber marafa (cachaça), bebeu, queria cigarro, fumou. Até que depois de tudo isso disse: ‘agora eu vou benzer’. Aí a Yalorixá D. Maria não suportou tamanha folga e disse: “aqui quem benze é preto velho e caboclo, tu não é nenhum dos dois, então toma o teu rumo minha velha, que por hoje tu já fez demais (SILVA, 2012, p. 87)

Entre os brilhos das purpurinas e as novelas da Globo, entre fofocas e brincadeiras, um mundo em torno do carnaval descrevia a socialidade dos partícipes do “mundo do samba” que não se limitava somente às experiências do concurso das escolas de samba na avenida e, tampouco, à composição de sambas. Havia um conjunto amplo de políticas e práticas relacionadas ao carnaval que iam desde o fim do carnaval até a iminência próximo desfile. Entre estes espaços desenvolveram-se etapas pontuais que seguiram a mesma sequência todos os anos e, de outro lado, havia uma infinidade de outras instâncias que transitavam na esfera das coisas que não são faladas, mas são engendradas pelos os gestos, os olhares e com o corpo negro que foi negado pela escravidão.

No centro deste ciclo anual estão os sambas-enredos cantados nas competições. Por mais que os sambas sejam substituídos todos os anos, chamados de sambas “descartáveis” existem os sambas que são imortalizados e são cantados nas quadras das escolas de samba todos os anos. O que faz um samba ser imortalizado? Porque uns sambas ficam gravados na memória e outros são esquecidos? O que faz um samba ser vencedor nos festivais de samba-enredo?

Um dos sambas que jamais esqueci foi o citado anteriormente, Festa dos Orixás, de 1987. Como o refrão continha dois termos *yorubás* muito usados nas sessões de umbanda que conhecíamos, nós cantávamos somente o “*Epababá, Oxalá, Epababá, Oxalá*” e resmungávamos o restante da letra. Essa parte da letra não saía de nossas cabeças e repetíamos

durante os muitos encontros e brincadeiras que antecederiam o carnaval de 1987. A letra ou cabeça do samba começava assim:

Olho lá do morro a avenida, vejo um retrato magistral

É a Protegidos mostrando o candomblé, no desfile do nosso carnaval,

Epababá, Oxalá, Epababá, Oxalá,

Saudando a Casa Grande na Festa dos Orixás.

Como todos os sambas-enredos de hoje, este samba iniciava com o lamento, uma versão do samba, cantado de forma ralentada (mais lento do que o que seria normal) pelo intérprete da escola de samba acompanhado pelas palhetadas do cavaquinho, que ao centrar a harmonia, deixa para o violão o desenho das baixarias e dos contrapontos, dando uma sensação de *à capela* ritmada, fazendo uma referência sonora ao samba nos moldes antigos⁷. Mais do que uma simples convenção produzida por novas formas de fazer carnaval hoje, esse recurso traz em seu bojo, a sonoridade dos tempos em que os sambas eram mais cadenciados e faz desse breve momento introdutório dos festivais de sambas e dos desfiles carnavalescos, uma espécie de reverência através do ritmo mais marcado das composições e seus enredos, cujo timbre materializava uma memória ancestral que vive (reside) nestas performances. Como uma melodia dolente, em tom menor, o que acentua ainda mais o caráter introspectivo da obra, o resultado inicial destas impressões musicais e corporais é o de uma procissão, semelhante à dos ranchos carnavalescos do passado, antecessores das agremiações tanto quanto os próprios blocos carnavalescos.

Apesar de ter feito um grande desfile em 1987, como a própria letra diz, o desfile de “um retrato magistral”, Os Protegidos da Princesa não ganharam o carnaval. A campeã do carnaval foi a “Embaixada Copa Lord”, com um samba mais modesto e que nem chegou a empolgar a arquibancada enquanto desfilava. Mas carnaval é assim, já dizia o velho Natal da Portela, “é mais fácil acertar no milhar do que ganhar o carnaval”. Coincidentemente, este também foi o último ano em que vi minha tia-avó, umbandista e baiana mais velha da escola a desfilar. Neste ano, nossa família, como de costume desfilou nos Protegidos da Princesa e na Embaixada Copa Lord. Como a ala em que saímos chegou antes ao fim do desfile, voltamos correndo para ver vovó Maria no carro alegórico, pois era uma posição importante a de destaque

⁷ Os sambas mais antigos cantados nas escolas de samba eram um pouco mais lentos, por volta de 90 a 120 bpm (batidas por minuto), hoje eles chegam a 155, 160 bpm, os mais acelerados.

na escola, e conquistada através dos muitos anos em que ela foi assídua na agremiação e pelas macumbas que frequentava, como Iyalorixá nos terreiros de umbanda do Mocotó e da região da Grande Florianópolis. Enfim, foi um grande evento em família e fomos prestigiar.

O carro alegórico em que ela desfilava era um pilão de socar amendoim, e ela balançava o corpo, acenando com as mãos enquanto cantava exaustivamente o samba da escola do seu coração. A alegria, o sorriso e o brilho do seu olhar ficaram como fortes lembranças de minha infância ao vê-la passar naquele que foi seu derradeiro desfile. Havia naquele samba-enredo um misto de emoções, que de certa maneira, manifestava-se através da religiosidade, do transe de alguns, do simples caminhar com seriedade de outros atônitos revivendo um *xirê* na avenida Paulo Fontes, e do sentimento comum de poder cantar e passar pelo espaço público da cidade de Florianópolis, imprimindo suas marcas; algo que só fazíamos nos becos e vielas de nossa comunidade, o Morro do Mocotó através de sua cultura do carnaval.

Desta forma posso pensar os festivais de samba-enredo em Florianópolis, Porto Alegre e Pelotas, a partir de histórias distintas, cada uma com seus desdobramentos, temporalidades, sem pressupor matrizes e modelos. O que este trabalho etnográfico nos possibilita, neste sentido é o de superar dicotomias e de promover, do ponto de vista do colonizado, uma narrativa que encontre eco através das performances dos festivais de samba-enredo e que restabeleça de forma reflexiva o papel dos negros no sul do país, a partir de suas agências, por meio do samba, da mesma forma que o *rap*, o *reggae*, segundo Gilroy (1993) estabeleceram vínculos com o corolário dos negros na Américas.

Por uma Antropologia Musical das competições de samba-enredo

Há carnavais que são atualmente reconhecidos pelo mundo como o das cidades Rio de Janeiro e São Paulo, televisionados por emissoras importantes do Brasil, e outros carnavais de porte médio e de menor envergadura. Os carnavais de Porto Alegre e de Florianópolis durante anos disputaram o título de terceiro melhor espetáculo do país. Lembro-me que em muitas das vezes que fui à Porto Alegre ouvia dos partícipes da antiga Porto dos Casais: “bah, o carnaval de Santa é bom também, né? Mas o nosso aqui é o terceiro do Brasil”. O contrário também acontecia, inclusive eu mesmo, já proferi essa frase, obviamente, trocando a cidade de Porto Alegre por Florianópolis. Enfim, a questão aqui não é quem está em terceiro ou em quarto lugar no *ranking* nacional de carnavais, mas destacar que ambas as cidades, incluindo Pelotas, são

lugares que fazem parte do roteiro de cidades que produzem modelos de carnaval reconhecidos nacionalmente, ocupando posições distintas dentro de um cenário nacional.

Escolhi estas três cidades, Florianópolis, Porto Alegre e Pelotas e não outras porque, a partir delas e de seus contextos, é possível perceber uma forte presença da população negra na produção dos carnavais e dos festivais e, com isso, talvez, seja possível rastrear de que maneira é tecido uma continuidade destas estruturas de sentimento nestas narrativas de exílio, de escravidão e de sofrimento causadas pela fratura colonial, a partir destas performances nos festivais, ao inscreverem no amplo espectro da cultura brasileira no sul do Brasil, formas de brincar, compor, tocar e de improvisar.

Me refiro às distintas culturas provenientes de países africanos, cujas visões de mundo chocaram-se com os objetivos da empresa colonial moderna que trouxe em sua bagagem evangelizadora os valores éticos e morais cristãos e os desígnios de um deus punitivo e vigilante. Encampava ainda, em nome da expansão do catolicismo e do capitalismo, um franco processo de escravização de indígenas, inicialmente e, mais tarde, de africanos pertencentes a distintos grupos étnicos nesse processo de colonização nas Américas que trazia como símbolo a cruz e a espada. Essa cruzada ao Novo Mundo fez com que estes diferentes modos de viver e de se interrogar sobre a existência e a forma de estar no mundo por parte destas culturas violentadas buscassem em seus sistemas culturais, alternativas para sobreviver às ocupações de seus territórios, aos deslocamentos forçados numa tentativa de implementação de uma nova ordem mundial criada pelo invasor europeu.

Partindo da ontologia do Ser universal herdada do Iluminismo, a cultura invasora buscou desintegrar os aspectos estruturantes dos colonizados e do estreito funil em que espremeu suas visões de mundo, buscou usar apenas seus corpos como máquinas de trabalho. Dividiu-se a complexidade de seus mundos em várias dimensões distintas da vida em que ética e estética, política e cultura, moral e religião passaram a compor diferentes domínios descontínuos da vida social. Com isso, o batuque das senzalas passou a ser chamado mais tarde de samba, suas cerimônias sagradas ficaram conhecidas como religiões afro-brasileiras ou de matrizes africanas e as entidades do período colonial que buscavam emancipação dos negros de por meio da compra de alforrias foram nomeadas irmandades religiosas.

Os festivais de samba-enredo são uma possibilidade de olharmos para esse universo produzido por negros na diáspora e de compreender de que forma estas dimensões da vida social

dos diaspóricos, quando analisadas numa dimensão mais ampla, neste contexto pós-colonial, estabelecem os nexos no processo de ressignificação de suas vidas dentro de um novo mundo, a partir de seus próprios símbolos. Isso implica em dizer que os universos dos festivais, em meio às competições onde os partícipes, sambistas e compositores disputam, etapa após etapa, a escolha de um samba vencedor são *locus* enunciativos de uma condição de estar neste mundo pós-colonial, cujo sentido, se assim posso afirmar, é viver a ancestralidade, movendo-se nas franjas do capitalismo moderno.

No espaço da Quadra da escola, em período de festival, cantam-se os sambas concorrentes, são preparados uma série de quitutes para serem vendidos, os partícipes fazem churrascos que são assados durante os próprios eventos. A comunidade do samba exercita seu convívio e compartilha os limites de uma temporalidade proporcionada pelo mundo do carnaval. Além disso, busca gerar lucros para a produção do espetáculo anual por meio da comercialização de bebidas e da organização de eventos diversos como almoços, shows locais e nacionais e outras atividades congêneres.

As unidades competitivas dos festivais são também resultantes de práticas culturais dos negros no sul do Brasil, nas três cidades pesquisadas que, a partir de suas experiências raciais, dialogam com um tipo de imigração no sul brasileiro cuja presença contribuiu para a naturalização da ideia de que a escravidão e a presença negra no Brasil meridional não foram importantes. Esse argumento se assenta em perspectivas produzidas pelas Humanidades, nas quais o grande latifúndio funcionava como baliza para as análises quantitativas do contingente reduzido de escravizados e de negros livres, acentuando o discurso de invisibilidades histórica destas populações. O evento festivo dos concursos de samba põe em relevo o debate sobre as formas de fazer parte deste pedaço de chão brasileiro, ao mesmo tempo em que inaugura uma maneira superar análises em que fatores econômicos se sobrepõem aos aspectos da vida social, ao interpretar de que forma as competições entre sambistas, músicos e compositores, suas sonoridades e os espaços onde são organizados produzem agências.

Perceber estas agências suscita novos olhares e outras perspectivas: nos obriga a ver esses universos não somente com os olhos. Somos levados a senti-los em nosso corpo, batida a batida, compasso a compasso, como a pulsação esquecida do ritmo que bate em nosso coração. “Tun, tun, tun tun, tacaracatá, tun, tun... tun, tun, tun, tun, tacaracatá, tun. Tacatá, tun, tun, tacatá, tun, tun, tacatá tun, tun”. A cada breque, diante de uma pausa, o corpo não vacila. Ele irrompe. Ele segue. Ele jamais titubeia; pois seu chamado é ancestral e na falta da sonoridade,

entre os tempos em que cala a fala, projetada pelo toque da mão no instrumento ocorre a invasão pela corporalidade dos partícipes nas quadras, nas passarelas do samba, nas rodas de samba. Neste fluxo contínuo, cuja musicalidade orchestra a vida social e as ações humanas existentes, emergem de iterações sonoras que cadenciam o modo como nos enunciamos e a forma como nos impomos entre os tempos fortes e fracos da marcação, uma presença despercebida.

É um tempo que não cessa. Cadências aceleradas. De um lado o peso das baquetas no couro dos surdos de marcação. O surdo de primeira diz, tun, tun, tin tun... e convidam os agogôs e os ganzás: tin, tun, tun, tin, tun, tun, tun. O repique chama a todos os instrumentos a conversar e os demais ritmistas não se descuidam, um minuto sequer, do mestre de bateria, que a qualquer momento pode levantar as mãos ou soprar seu apito, avisando que uma convenção será executada. Ao mesmo tempo, apesar dos instrumentos dialogarem entre si, a bateria de uma escola de samba não funciona como uma orquestra nos moldes que conhecemos, tal qual as de câmara ou sinfônicas, pois entre as últimas suas performances não acionam os elementos iniciáticos presentes no samba, nos batuques, nos candomblés e distintas tradições de matrizes africanas, devido à forte presença de instrumentos de cordas e sopros e do lugar reservado ao ritmo, que é secundário. O segundo plano, destinado ao elemento rítmico, se constitui numa outra forma de compreender e se colocar no mundo; ao relegar ao corpo um papel superado pelo intelecto, tornando-o uma máquina laboral ou procriadora, o mundo colonial, prescindiu do poder mobilizador da síncopa e de sua potência criativa.

Como uma chave que abre portas e nos leva por outros caminhos, como Exu, princípio cosmológico de movimento, dinamicidade, trocas, a síncopa assegura e localiza na cultura da diáspora a fonte geradora de significação para o samba e para a constituição dos sujeitos no sul do Brasil, inseridos nestas comunidades do samba e da cultura do carnaval. Ela reitera a importância do samba no interior da sociedade brasileira e não o reduz a um gênero musical que se amalgamou como forma de sobrevivência racial. Sua música, seu som, seu ritmo transbordam o vaso deixado pelo Estado-nação brasileiro, que sempre buscou cooptar tudo o que foi produzido pelos negros e, incorporá-lo, sem se preocupar com as implicações destas práticas.

Ao transbordar esse recipiente, entendo ser necessário buscar por reflexões que potencializem as dinâmicas do Ser racializado no sul do país, a partir de uma antropologia musical, examinando a “maneira como a música faz parte da própria construção e interpretação das relações e dos processos sociais conceituais” (SEEGER, 2015, p.15). Um dos primeiros

desafios, nesse sentido, é rastrear como essa temporalidade rítmica do negro agiu efetivamente para a produção de um tipo de relação étnico-racial numa região que foi ocupada e colonizada por descendentes de distintas culturas europeias, que se tornaram proprietários das terras. Outra questão relevante, é refletir de que forma o samba que foi produzido no sul do país, através dos festivais de samba-enredo, ajuda-nos a pensar em linguagens sonoro-musicorporais que desnaturalizem as relações de subalternidade entre samba do Sul e do Sudeste. Por fim, gostaria de indagar, de que forma as competições de samba-enredo articulam em nível local e nacional, os agentes produtores destas sociomusicalidades.

Perfilho-me com a abordagem de Seeger (2015), que ao estudar a performance musical dos *Kisêdjê* (índios falantes de uma língua Jê do Alto Xingu), descreve como os sons e cantos, aspectos centrais da sua vida social *Kisêdjê*, se constroem a partir de cerimônias e performances musicais, ao mesmo tempo em que se definem como grupos que tem nos gêneros de canto e nos ornamentos corporais, a base de suas identidades em relação aos outros grupos.

Ao perguntar, por que cantam os *Kisêdjê*?, o autor parte de uma questão de aparente simplicidade, questionando porque se faz música de uma forma e não de outra, ou porque fazer música em determinadas situações, em determinadas sociedades, para estabelecer uma distinção entre um produto musical, cuja análise musical não estará relacionada com outros aspectos da ‘socialidade’ do qual a música faz parte, de uma antropologia musical, que enfatiza o processo e a performatividade. Tal distinção proposta pelo autor, reside no debate acerca do papel da etnomusicologia contemporânea na superação de análises que dão ênfase maior às “formações sociais e econômicas do que a música ou outras artes.”

Chernoff (2011), é incisivo ao apresentar a importância da etnomusicologia para a antropologia, assim como Seeger, apontando novas estratégias de investigação e de interpretação, pois devemos saber “algo sobre os músicos e a variedade de contextos e modos de suas performances para que possamos interpretar pontos essenciais do significado musical” (p. 02). Ao sustentar que os idiomas musicais existem em contextos de interação que sustentam, socializam modos particulares de participação, tanto quanto níveis expressivos de significado cultural, podemos então pensar que as competições de samba-enredo expressam o quanto as culturas negras, o samba, o samba-enredo, nos indicam como, ao se apropriar de distintas manifestações culturais (como o carnaval) reelaborando-as dentro de seus espectros socioculturais, evidenciam o quanto este movimento de apropriação e reapropriação, constitui uma mão de via dupla da sociedade brasileira (e mesmo de produção na diáspora). Enquanto

este nexos, o carnaval foi um espaço radical de intervenção política no qual a proeminência das populações de origem negra sobre sua produção se fez mais evidente. Isso deve-se ao fato de que ele contemple, no conjunto de suas práticas, dinâmicas que deslizam entre as múltiplas esferas do que convencionalmente chamamos de político e social, do ético ao estético e do cultural ao religioso.

Se olhássemos apenas momentaneamente para a forma como o negro brasileiro utilizaram-se dos múltiplos instrumentos para a guerra que foi o longo processo de colonização, não somente no sentido revolucionário da busca pela liberdade, da fuga do cativo e a busca pelo quilombo, mas como no contexto urbano, os gêneros musicais e de dança foram paulatinamente sendo modificados, reelaborados dentro de códigos rítmico-corporais, cuja relação do rítmico-cadência-som foram determinantes para a consolidação de formas e maneiras de Ser destes grupos que, se vistos sob a égide de outros paradigmas e epistemologias, seria possível divisar novas perspectivas e os resultados provenientes destas abordagens.

Um exemplo importante a ser descrito é como a polca - música europeia – foi introduzida no Brasil e transformou-se em maxixe, gênero que inicialmente existia somente como dança e em seguida transforma-se em gênero musical. A fórmula de compasso da polca era $\frac{3}{4}$, idêntico ao da valsa e próprio para ser dançado nos salões da corte e nas casas dos proprietários de terras, muito ligados aos padrões de vida importados do Velho Mundo. Mas quando ela (a polca) chega as ruas das cidades do Rio de Janeiro, espaço urbano em que a cultura do samba consolida o paradigma carioca e cristaliza o gênero, tal qual conhecemos hoje, seu compasso é alterado, pois os músicos populares que tocavam os gêneros em voga (valsas, polcas, marchas), adaptavam o compasso $\frac{3}{4}$ aos passos ritmados e sincopados dos dançarinos e dançarinas, dos negros e brancos pobres que tinham no entretenimento urbano um novo estilo de vida que contrastava com a vida nas fazendas (TINHORÃO, 1998).

Ao dançar as polcas e valsas, estes músicos foram sobrepondo andamentos, transformando passos simetricamente divididos nos gêneros europeus, em gêneros musicais populares reelaborados e abasileirados, mantendo em sua estrutura rítmica os elementos ancestrais como a síncope, que inserem nas cadências das músicas e danças o corpo negado pelo colonialismo. Aos passos da dança do maxixe os corpos encontram-se na umbigada final dada pelos dançarinos para finalizar a dança e chamar outras duplas a participarem do ensejo. *O corta Jaca* de Chiquinha Gonzaga, apenas para ilustrar entre os mais famosos exemplos do que tenho afirmado, era um maxixe com instrumentação pianística e para o violino, que ao

passar as ruas tornando-se uma febre ao som dos violões, o ritmo dos cavaquinhos e da flauta, ritmado pela cadência dos pandeiros, convidando toda a cidade do Rio de Janeiro Antigo a dançar, provocou, inclusive, alguns escândalos que alcançaram níveis nacionais, diante do choque causado às autoridades e à igreja.

Por isso, ao propor uma antropologia musical, pretendo superar as análises propostas inicialmente por Merriam (1964), que buscava estudar a música na cultura, pressupondo uma matriz social e cultural preexistente e antecedente, que enfatizava as leis sociais dentro do qual a música acontecia. Mesmo que o autor tenha buscado revisar seu trabalho, seu legado foi marcado, segundo Nketia, por tentar estabelecer um caráter de ciência a etnologia, ainda muito ligado às preocupações funcionalistas do período em que seu trabalho foi produzido, *Anthropology of music*, (1964). Mesmo ao estabelecer que a música é indissociável da vida social, Merriam produziu uma análise na qual hierarquizava, de certa forma, as dimensões da vida social e da mesma maneira, ainda que admitamos, com Seeger, que a diferença entre uma antropologia da música de uma antropologia musical seja uma questão de ênfase ou de perspectiva, e que a antropologia da música, tenha trazido para o estudo da música conceitos, métodos e questões da antropologia, é somente pela incursão de uma antropologia musical que seremos capazes de estabelecer o “caráter musical dos aspectos da vida social, mostrando como sua criação e recriação se dão por meio da performance” (MERRIAM, 1960, *apud* SEEGER, 2015, p. 17).

Os festivais de samba-enredo são eventos que evidenciam o caráter musical por meio dos quais as relações raciais explicitam-se nas performances musicais. Pude perceber isto observando como, nas chamadas dos intérpretes antes dos sambas serem cantados, nos lamentos, onde canta-se o orgulho da comunidade que geralmente vem de lugares mais pobres, cuja a maioria é negra e das periferias, canta-se o orgulho de ser *favela*, ostentando seu pavilhão. Ou, ainda, através da corporalidade dos sambistas e foliões que fazem deste evento um itinerário sociomusical de ocupação de suas quadras e dos locais de lazer e de participação política das agremiações carnavalescas no espaço das cidades. Ao mesmo tempo, em que eles atuam localmente, eles estabelecem redes entre os fluxos e refluxos com as demais competições pelo Brasil, consoante com linguagens firmadas nos regulamentos, nos contratos, editais em que são lançados os desafios musicais.

Como janelas interpretativas de um contexto cuja sociomusicalidade é constituinte desse *ethos* do ser sambista, músico, carnavalesco, folião e dos partícipes como um todo,

os festivais de samba-enredo são momentos/espacos em que a competiçao, possibilita, de acordo com Cavalcanti (2006), articulaçao e expressao das diferenç as, chamando atençao para Turner (1974), ao revelar que a competiçao revelaria a “ambivalencia intrinseca à reciprocidade social, pois relacionar-se é também confrontar-se” (CAVALCANTI, 2006, p. 31).

Ao competirem entre si, contando histórias antigas ou contemporâneas, locais ou nacionais, lendas e mistérios em seus enredos, cada agremiação, ao fim de cada lamento, prepara um universo onde múltiplos mundos são possíveis. Ao dar o breque e entoar o grito de guerra as escolas põem-se em alerta e preparam-se, com os nervos à flor da pele, para o começo de mais uma jornada que tem como destino transmitir os sentimentos partilhados na elaboração de mais um espetáculo e atingir o coração de quem assiste o desfile por meio das alas. O fim do lamento autoriza o começo do samba e tudo que está por vir por entre seu enredo. E o que vem em seguida é o grito do intérprete que o lança como se desse um soco no ar: “alô minha escola querida, alô comunidade, é agora, é a hoora...!”. Então, de repente, o timbre agudo do cavaquinho corta a noite e atravessa a passarela como uma lança, atingindo o espectador e o folião. Uma hecatombe de emoção, uma explosão de euforia e desejos toma conta dos que, do lado de dentro do sambódromo, aguardam a passagem das entidades carnavalescas. E os que ficam do lado de fora, como já fiquei várias depois que o sambódromo foi concluído, em 1989, tem que usar a imaginação enquanto ouvem as sonoridades das baterias e o canto dos foliões e dos espectadores, nas arquibancadas.

Esse grito de *guerra* entoado pelo intérprete da escola de samba abre o caminho, prepara o ambiente para um confronto que tem como fim apresentar um mundo que foi subtraído do negro na diáspora. Como refém de uma Modernidade que o reconhece como cidadão-menor, inferior, não legitima suas práticas e investe pesado em sua vigilância e controle social, os sambas-enredos, que são gestados nas incubadoras dos festivais ou concursos, são produções que revelam suas concepções. Nas quadras das escolas de samba são manifestos incontestes que eclodem ano após ano, através de um idioma cujo performativo e o dramático comunicam-se numa outra linguagem, o inefável, buscando de forma obsessiva superar, de certa forma, o que Fanon (1986) chamou de “o atraso do homem negro em relação ao branco na busca pelo progresso”, ao dialogar com a metáfora de *O Atlântico Negro*, de Gilroy (1993), apresentando-o como contracultura da Modernidade.

Os festivais de samba-enredo são uma das culturas diaspóricas nas Américas. É uma fala que se impõe e intenta construir um mundo a partir de suas práticas e reelaborações. Não é

uma política somente para sua comunidade, mas para o Brasil, para o sul do país e para o mundo, do ponto de vista dos negros e pobres na diáspora. São fragmentos, neste universo de possibilidades, assim como foi o *reggae* da Jamaica, popularizado nas figuras emblemáticas de Bob Marley, Jimmy Cliff e Peter Tosh, de grupos/conjuntos musicais como Black Uhuru e The Wailers, na década de 1970 e 1980, além da cultura do *rap*, enquanto movimento artístico e cultural que, traz em sua base, outros elementos como os *B.boys* (corpo que dança) e o *Graffiti* (artes plásticas). Enfim, assim como tantas outras culturas, que ficaram soltas pela poeira do tempo e do vento, teimando em juntar-se diante do esfacelamento produzido pelo Ocidente e que tomou para si o direito de falar em nome do Outro.

O grito dado por cada intérprete ou puxador antes do desfile ou na quadra da escola, nos segundos que precedem a defesa do samba-enredo, nunca é o mesmo. Ele contrasta, em seu chamado, a tensão entre um Brasil arcaico e um moderno que precisa ser acordado pela voz que encanta e desperta o gigante adormecido pelos vícios epistemológicos do Norte e de suas concepções etnocêntricas. Aqueles embriagados pela ilusão etérea de serem *seres* superiores, alimentando-se do néctar envelhecido da ambição e do poder que foram ministrados de forma sistemática e secular, como fórmulas e equações que buscavam resultados precisos: controlar e subjugar. Agora ouvem através dos gritos dos puxadores das entidades carnavalescas, nas Quadras, uma espécie de antídoto enunciador de um novo lugar de diferença, que abre-se a novas perspectivas e que tem no sujeito colonizado o abre alas de um espetáculo a ser protagonizado.

Os Tenentes do Diabo: entre o morro e a cidade

No início do mês de abril de 2014, ao sair de uma conversa que tive com um carnavalesco em Florianópolis encontrei, por coincidência, um amigo de infância próximo à subida do Morro do Mocotó, no Centro de Florianópolis. O Morro do Mocotó, antigo Morro do Estado é também, como já havia dito, o reduto da escola de samba, os Protegidos da Princesa.

Meu amigo Petoca (Carlos Nascimento) estava vestido com trajes formais, camisa social, terno, gravata e sapato preto. Andava rapidamente de cabeça baixa no horário de pico e resolvi acompanhá-lo até a entrada do morro para, naquele momento, aproveitar o tempo e o nosso encontro casual. Puxei assunto, tentei de alguma forma conversar com ele sobre diversos temas enquanto andávamos, a passos largos em direção ao morro, mas nenhuma reação foi esboçada. Continuei insistindo com ele, fazendo brincadeiras e provocando sua reação de todas

as formas possíveis enquanto driblávamos os carros e as motos que enlouquecidamente cortavam as ruas num intenso tráfego de fim de tarde, na ensolarada ilha da magia. Tudo em vão! Me perguntei: Será que ele estava chateado comigo? Tanto tempo sem nos falarmos, o que poderia ter acontecido?

Eu voltava recentemente à cidade. Estive em Porto Alegre por mais de um ano e, depois da entrevista com o responsável pela plasticidade dos Protegidos na avenida, eu queria mesmo era visitar minha avó, no Morro do Mocotó. Tomar aquele clássico cafezinho com minha ancestral ainda em vida, já que Dona Isaura é hoje a mais velha entre os nossos familiares que caminham no AYÊ.

Continuamos a caminhar lado a lado e, de repente, Petoca avistou algo que eu, a princípio, não havia identificado do que se tratava. Subitamente, tudo que era silêncio foi tomado pelo lugar da fala. Começou a falar ininterruptamente coisas que me pareceram, naquele instante, sem sentido. Seu semblante repentinamente mudou, um olhar triste tomou conta de seu rosto atônito e seu andar ficou cada vez mais lento. Ele começou a andar mais devagar, foi reduzindo o passo e continuou a fitar o mesmo lugar, e de lá não tirou o olhar até que finalmente, se dirigiu a mim pela primeira vez:

ô irmão, eu achei que nunca ia te dizer isso, porque sou temente a Deus e minha família também. Desde que larguei tudo (referindo-se ao mundano, às drogas e à bebida) eu adquiri tudo e eu, minha mulher e meus filhos amamos Jesus. Temos a nossa casa e tudo dentro dela; tv, som, ar condicionado, vídeo game. Meus filhos estudam, não vivem largados aí no morro como nós vivíamos, né? Mas eu sinto falta mesmo é dos ‘Tenentes do Diabo’, pode acreditar! Que Deus me perdoe nessa hora, mas eu sinto falta mesmo é do Tenentes do Diabo”.

Após ouvir aquela visão dantesca do “inferno” de Petoca, permaneci parado por uns instantes, olhei sério para Carlos (Petoca) e comecei a rir sem parar, por alguns minutos, até quase perder a respiração. Quando cessou minha crise de riso, comentei que estávamos conversando fazia tempo e que ele estava estranho, que parecia não ter gostado do nosso encontro, de falar comigo. Me olhou novamente com a cara fechada e continuou sem falar muito. Olhou novamente para o ponto fixo, o mesmo que fitara da primeira vez e permaneceu congelado por alguns segundos sem se mexer. Logo em seguida voltou a si, se benzeu e seguiu seu caminho.

Antes que ele saísse de perto de mim, quase que instantaneamente a imagem dos Tenentes do Diabo veio visitar minhas memórias de infância. Creio que, no caso de Petoca, não

foi bem uma visita a imagem do galpão dos Tenentes do Diabo e do gigantesco tridente apontado para a frente do morro do Mocotó a assombrar e desestabilizar momentaneamente suas escolhas, questionar algumas ausências e exigir presenças. Ouso agora, principalmente no momento em que a escrita coloca-se diante da construção desta etnografia, em tentar relacionar algumas delas, pois não é este o desafio da etnografia, nos desviar de certezas e das teorias?

Os Tenentes do Diabo era uma Sociedade Carnavalesca de Carros Alegóricos, fundada em 1905. Foi campeã por mais de cinquenta vezes e acumulava em sua história nove carnavais consecutivos, de 1970 a 1978. O carnaval destas sociedades em Florianópolis foi muito importante para o desenvolvimento do carnaval e a indústria do turismo, que tinham nas atrações desse porte, um forte elemento atrativo e distintivo, na medida em que estas modalidades festivas só foram registradas e desenvolvidas na capital catarinense. Sua sede ficava ao sopé do Morro do Mocotó e de costas para o mar. Era um gigantesco Galpão de madeira com uma porta em igual proporção, cerca de uns oito a dez metros de altura e uns vinte metros de largura, que facilitavam a passagem e a confecção dos carros alegóricos.

Quando éramos menores, eu, minha família e a família de meu amigo Petoca descíamos à praia para pescar pequenos peixes e principalmente pegar ostras e berbigões, frutos do mar em abundância, naquele período, e sem custo. Passávamos diante da porta dos Tenentes do Diabo, onde estava desenhado seu símbolo: a figura do diabo com chifres, segurando um imenso tridente nas mãos. Foi uma época em nossas vidas que a situação econômica era difícil, a alimentação escassa, mas ficaram boas lembranças, e, principalmente, momentos inesquecíveis. Um deles é o medo que tínhamos daquele demônio insistentemente olhando para gente em todos os momentos de nossas vidas: seja durante o retorno da escola, em meio às peladas que jogávamos no pé do morro ou quando os pais solicitavam idas e vindas a padaria ou ao mercado, comprar pão e leite para o café da tarde e, por inúmeras vezes, esta era a última refeição do dia.

Aliás, na geografia da comunidade da Prainha, bairro onde se localiza o Morro do Mocotó, Centro de Florianópolis, a igreja católica permaneceu com sua paróquia cada vez mais exuberante, destoando da pequena casinha de madeira dos anos de 1970/80. O galpão dos Tenentes do Diabo ficava bem em frente à paróquia Sagrado Coração de Jesus, na mesma época em que os terreiros de umbanda, devido à sua clandestinidade, perdiam-se de vista diante do poder público, da polícia e se multiplicavam no morro. Entre o morro e a cidade, os espaços cuja religiosidade das comunidades e seus arredores criavam uma atmosfera em que a relação

com o sagrado, em suas múltiplas faces na diáspora negociava entre a prática do que era simbolicamente permitido (catolicismo), daquilo que era ocultamente experienciado, enquanto prática ancestral (umbanda) e transmitia através de Exú (Tenentes do diabo), já no espaço da cidade, que o morro não se constituía em lugar de refúgio, mas sim de liberdade (SODRÉ, 1998, SILVA, 2012).

Esta liberdade é simbolizada por Exu, princípio cosmológico que produz movimento, as trocas e que desestabilizada e rompe com a dicotomização do mundo judaico-cristão. Exu é o dono do tempo, é o dono do corpo, é aquele que tudo desfaz, para novamente ser refeito. Seu movimento provoca tempestades, pois ele é o fim, o início e o meio. Seu enunciado abre, dentro de uma visão de mundo dual, um terceiro espaço. É um lugar de extrema produtividade, ritmo, cadência. Exu habitava as nossas síncopes, está na consciência do corpo inteiro do negro; nem só na mente, nem só no corpo (tornado máquina), ele é o reestabelecimento de uma ordem que ele mesmo implodiu, para mais tarde transformar-se em outra. É a consciência que se forma no embalo e no ritmo da corporalidade emergencial do negro na diáspora (SANTOS, 1978, SODRÉ, 1998).

Os Tenentes do Diabo também lembravam-nos que o carnaval demarcava uma temporalidade vivida em que, mesmo provisoriamente, a cidade nos pertencia, assim como as suas ruas, prédios e praças. De certa maneira, além de aguçar nossa imaginação judaico-cristã, em detrimento daquela imagem assustadora e diabólica, esta Associação Carnavalesca enunciava como podíamos transformar, a partir de uma perspectiva pós-colonial “outros objetificados, em sujeitos de sua história e experiência” (BHABHA, 1998, p. 248). O brilho nos olhos de Carlos, além de abrir esse terceiro espaço disjuntivo, que irrompe no tempo pós-colonial é reestabelecedor de uma ancestralidade que simboliza um retorno, algo que deixou de ser parte de sua vida e que fazia parte de sua cultura. Preso em uma corporalidade que o nega, num mundo que o rejeita, em tom de lamento ou desconforto, suas lembranças de um tempo em que sentia seu corpo solto a praticar os volteios e o sambar com a habilidade de quem me ensinou também a sambar, com um gingado de bamba, Petoca deu seu grito a enfrentar Deus e chamar o Diabo a viver por meio de suas experiências do passado, ainda que tenha se desculpado no segundo seguinte.

Ao fazê-lo, ao mesmo tempo, ele recusa os dois esquemas de tempos sobre o qual repousa o pensamento sobre a historicidade do humano. Recusa-se a ser domesticado pelas vestes que o cobriam no dia em que nos encontramos, ao abrir os botões de sua camisa, afrouxar

o nó da gravata e dobrar seus sapatos que o apertavam num calor insuportável. Sua atitude efêmera demonstrou que também rejeitava o “caráter tardio” do homem negro porque ele é o oposto do enquadramento do homem branco como universal e normativo. Ao fazê-lo, em sua prática enunciativa (desestabilizar momentaneamente suas escolhas, questionar algumas ausências e exigir presenças ancestrais) rompe com as “ontologias do homem” e expressa, como sugere Fanon (1952), que não existe apenas um negro, mas que existem *negros*. Negros na diáspora. E ele se encontra neste espaço como mais um negro que produz sua história, a partir de suas experiências. Conforme aponta Bhabha (1998), “é um espaço de Ser que se forja a partir da experiência interrupta, interrogativa e trágica da negrura, da discriminação e do desespero (1998, p. 328). Longe de ser a celebração da moldura pluralista do multiculturalismo, a liminaridade do pensamento de Fanon, sugere, como nos diz Bhabha, na obra *O Local da Cultura*(1998) outra temporalidade, outra espacialidade. E Carlos é, neste momento o próprio corpo, é o dono do corpo, é Exu!

Por isso, o pesar que tomou conta de seu olhar abriu-lhe espaço para um lugar em que sua vida, por alguns instantes, de certa forma, deixou de pertencer a outro (a igreja, o sistema) e voltou a ser sua. O brilho em seus olhos daquela tarde equipara-se, neste momento, a este expediente sonoro, qual seja, o grito de guerra do puxador que traz em sua essência uma narrativa sublime que se fez presente através do seu olhar por alguns segundos, o qual capturei de forma efêmera, porém duradoura em minha memória. E isso, principalmente, pelo que representou em sua maneira de narrar a vida, durante a breve caminhada que fizemos rumo ao morro onde ambos nascemos e, talvez, seja isso mesmo: se não fosse irônico seria trágico, o lamento como a descrição etnográfica de um retorno, de algo infável que jamais deveria ter partido de nossas vidas. E que reclama essa presença e reestabelece uma ancestralidade através da consciência rítmica, do corpo, acionada pelas sonoridades das baterias e dos sambas-enredo nas Quadras, nas avenidas do sul do Brasil e nos espaços da Dispersão.

Capítulo Dois

No Tempo dos Enredos ou Quando o Tema vira Samba

Tempo rei, ó tempo rei, ó tempo rei. Transformai as velhas formas do viver. (Trecho da música de Gilberto Gil)

A Dispersão na diáspora da agremiação

Ao fim do desfile de 2014, na passarela do Samba Nego Quirido, em Florianópolis, a bateria dos Protegidos da Princesa fazia a tradicional parada na dispersão (fim da passarela), ao mesmo tempo em que a escola cantava o samba nos minutos finais antes que o portão fechasse, decretando o final do desfile. Ao som da bateria, sem a tradicional amplificação do carro de som disponível na avenida e o volume intenso dos microfones, cavaquinhos e dos violões, ouvia-se apenas os componentes cantando no “gogó”, ou seja, em voz alta, o samba-enredo dos Protegidos: “Eu sou raiz verdadeira, becos, ruas, ladeiras, o tronco forte desse chão, é a Princesa meu amor maior, vem do Mocotó, a resistência e a tradição. Paracatá, tun, tun, paracatá, tun, tun, paracatá, tá, tatátátatátatá, tun, tun... O sol brilhando na praia, é mais um dia que raia...”

À medida em que o portão foi se fechando, os componentes da agremiação cantavam o samba cada vez mais empolgados. Quando eles foram finalmente lacrados, a emoção tomou conta de todos; abraços longos e emocionados, a bateria rufou os tambores exaustivamente anunciando o encerramento de mais um desfile. Alguns mais exaustos se jogaram no chão, muitos foliões, sem saber o que fazer, começaram a pular de alegria e outros finalmente botaram para fora o grito preso na garganta, dando socos ao vento e batendo no peito, estampando seu estandarte, o símbolo de sua escola, grifado em seu coração. Eu não pude fazer parte destes momentos proporcionados pela Dispersão das agremiações em Pelotas ou em Porto Alegre no fim do carnaval de 2014, por limites temporais e espaciais. Ambos os desfiles aconteceram nas mesmas datas e horários, respeitando o calendário organizado pelas entidades e ligas de carnavais pelo Brasil afora, que reserva os sábados de carnaval para os desfiles das escolas do Grupo Especial e os demais dias para os Grupos de Acesso, escolas mirins e blocos carnavalescos.

A noite dos desfiles das escolas de samba sempre foi um evento aguardado com muita ansiedade pelas agremiações e suas comunidades. Afinal, um ano de trabalho produzido por cada folião e sua comunidade acaba passando lentamente na passarela, espremido entre as

extremidades do sambódromo, observado pelo público, pelos próprios foliões em desfile, até chegar em sua fase crepuscular. Olhando de cima do Morro do Mocotó, a passarela é uma extensão de seu território, e os Protegidos da Princesa, a medida em que adentrava a passarela, deixava explícito seu desejo de reverenciar sua comunidade. E era no espaço da Dispersão que eles o faziam, no momento em que o controle do tempo a ser percorrido pela escola deixasse de existir, a forma retilínea das alas se desfazia e cessava o risco de que qualquer deslize pudesse apagar o brilho da jornada anual contada por meio das narrativas sonoro-musicorporais.

Desde muito cedo, ainda crianças, ficávamos contando os minutos, olhando de cima do morro o sambódromo, ansiosos para entrarmos na passarela e desfilar. No entanto, haviam agentes externos, como o clima, que dificultavam em muito a realização dos desfiles gerando tensão entre os dirigentes e os foliões à medida em que a hora do desfile se aproximava: afinal de contas, um espetáculo protagonizado pelas agremiações exigia alguns pré-requisitos básicos que garantissem o sucesso das apresentações. Um deles era que não chovesse ou ventasse em demasia, já que a passarela do samba se situa ao lado do mar, na Baía Sul, Ilha de Florianópolis. Por ser uma cidade litorânea que sistematicamente sofre com as chuvas de verão, o sábado de carnaval sempre mobilizou distintas forças, deste e de outros mundos, que pela ação das intempéries, inclusive, já havia derrubado campeões e seu favoritismo em decorrência do mal tempo e, consagrado, assim, agremiações recém-chegadas no Grupo Especial de Florianópolis, que acabaram se tornando campeãs devido, entre outras coisas, à tais incidentes⁸.

Pedir aos orixás, às entidades ou aos santos padroeiros para que não chovesse eram hábitos frequentes entre os moradores que não se cansavam de beijar santos e guias penduradas em seus pescoços, nos instáveis sábados de verão em Florianópolis, enquanto finalizavam-se os preparativos para o desfile. Apesar de terem passado por um processo de transformação inovador (os carnavalescos e adrecistas em muito contribuíram com tais mudanças), as fantasias das escolas de samba de hoje são confeccionadas para durarem no máximo dois dias de desfile. Esta duração equivale à apresentação nos desfiles oficiais de sábado, cujos pontos serão computados para determinar o vencedor do concurso anual do carnaval da cidade, e ao

⁸ É muito comum chover durante os desfiles das escolas de samba, durante a estação das chuvas, nos meses de fevereiro e março. Muitas vezes, as chuvas acontecem em momentos distintos dos desfiles ou ininterruptamente. As agremiações que tem mais sorte acabam passando sem maiores problemas, mas as que acabam sofrendo com as tempestades e chuvas mais fortes podem sofrer decréscimos nas notas, devido à destruição das fantasias, perda de plasticidade, ou mesmo, como já aconteceu em Florianópolis, no Rio de Janeiro e em Porto Alegre, a queda de um integrante como o mestre-sala e a porta-bandeira, responsáveis por quesitos que são decisivos na apuração dos desfiles.

desfile das escolas campeãs. Por conta disso, a imprevisibilidade do clima, causava celeuma nas agremiações que competiam acirradamente: um dia de chuva no sábado de carnaval, além de apagar o brilho e o espetáculo das escolas de samba, dificulta em muito a montagem do desfile das campeãs, realizado na terça de carnaval com as vencedoras dos distintos grupos de Acesso, com os blocos carnavalescos e as escolas mirins.

Na noite de sábado, porém, no mês de fevereiro de 2014, enquanto fazia a pesquisa de campo em Florianópolis, na concentração do desfile, ouvia as pessoas entusiasmadas ao olharem para o céu afirmarem que “hoje São Pedro está do nosso lado”, porque “o céu é de brigadeiro”. Não havia sequer uma nuvem na imensidão celeste e além de estrelada a noite estava muito quente. Ao lado do sambódromo, a brisa suave de fevereiro destilava o cheiro do mar que aromatizava também o ambiente festivo da apoteose. De cima das arquibancadas do sambódromo, o vento soprava com mais intensidade e a sensação térmica era mais agradável. A cidade em que nasci, Florianópolis, exalava um odor característico das cidades litorâneas, cujas ondas batiam levemente nas pedras, ao lado da Nego Quirido, construídas com o aterro da Baía Sul, no fim da década de 1970 e, por alguns segundos, devido a lembrança que o lugar me trazia, uma imagem ia e vinha, como fumaça se desfazia, me imaginava jogando futebol nos campos de areia que deram lugar a passarela do samba, inaugurada em 1989.

Todas estas imagens me atravessavam o corpo enquanto eu acompanhava as escolas de samba durante seus desfiles, graças a uma credencial de pesquisador cedida pela Liga das Escolas de Samba de Florianópolis – LIESF. Com essa autorização eu podia circular livremente entre as escolas durante o desfile, além de poder filmar, tirar fotos ou mesmo entrevistar foliões antes ou depois das apresentações. Para mim, foi de fundamental importância acompanhar no sambódromo os sambas que nasceram nas Quadras das escolas de samba e ver como eles pouco a pouco foram sendo “digeridos” pelas agremiações – partícipes e foliões -, desembocando no rio que transformou-se a passarela do samba durante cada show promovido pelas entidades carnavalescas.

As Quadras das escolas de samba são os principais centros divulgadores destes sambas-enredos, embora hoje possamos falar de meios de comunicação distintos como as mídias sociais, que contribuem na circulação dos sambas por todo o país. É imprescindível perceber de que maneira, uma obra inédita, em tão pouco tempo torna-se um hino cantado com tanta veemência, dando a impressão, para um estrangeiro, de que ele tem uma longa existência. Creio, residir aí, um dos mistérios do samba, a magia de um samba-enredo ser, ao mesmo tempo, novo

e antigo: esse ‘feitiço’, essa ‘magia’ está alicerçado na ideia de que o samba transborda os conceitos que o definem como uma música popular ou um gênero musical brasileiro, algo que tem sido divulgado obstinadamente pela literatura histórica, sociológica, antropológica, musicológica e, atualmente, até filosófica.

O samba-enredo, samba de partido alto, jongo ou samba de roda são descrições das experiências dos negros desse país, ligados ou não ao carnaval, em suas mais distintas potencialidades. Esta experiência racial que descrevo por meio da música, que não reside somente no samba, mas também em outras culturas da diáspora no Brasil, como no candomblé, no maracatu, nos cocos, outras culturas musicais brasileiras como os reisados, congadas e na capoeira, também se arvora por todas as Américas, como na salsa, na rumba, no blues ou no reggae jamaicano.

São invenções de grupos negros e indígenas, dentro da história colonial cujos amplos e distintos significados racialmente musicais, acabam por informar práticas locais que surgem de articulações nas colônias e afetam a música como uma raiz pós-colonial (BOLHMAN & RADANO, 2000). Os tambores de Sopapos em Pelotas nos oferecem um índice dessas sonoridades que, no sul do Brasil, se inscrevem como distintiva, de forma que a musicalidade do samba, dentro e fora do carnaval desta cidade, a partir deste instrumento produzidos pelos escravos nas instâncias e charqueadas (MAIA, 2002), introduzem deferentes formas de se tocar o samba na suntuosa cidade dos doces. A leveza e suavidade emitida pelo Orocongo⁹ do Gentil (SILVA, 2000, 2012), cantada no samba-enredo de Celinho da Copa Lord e Edu Aguiar, de 1988, “lá vai o Noca, na pura do barril, na Invernada o Oricongo do Gentil¹⁰”, bem como o balanço, o swing dos sambas de Porto Alegre, jamais compartilharam um mesmo espaço musical. Embora tenham em comum muitos elementos rítmicos e características musicais, são as suas sonoridades diferenciadas somadas aos sambas-enredo e as formas de vivê-las a partir do corpo ao serem executadas, que nos evidenciam de que maneira as práticas musicais nas diferentes cidades do sul do Brasil, revelam sujeitos que produzem sambas com sotaques próprios.

⁹ Orocongo, Urucungo ou Urocongo ou ainda Aricongo é um instrumento monocórdio semelhante a rabeca. Seu Mestre *Luthier* era Gentil do Orocongo, músico e morador do Morro da Caixa D’água, único que tocava este instrumento de origem africana até sua morte em 2010. Sobre o Orocongo de *Seu Gentil* (Ver SILVA, 2000).

¹⁰ Trecho do samba-enredo de 1989, “A vez e a voz do Morro” de Celinho da Copa Lord e Edu Aguiar. Cabe destacar que essa dupla de compositores muito importantes na cultura musical da cidade tem mais de 30 anos de parceria e de produção de sambas-enredo pela agremiação do Morro da Caixa de Florianópolis.

Essas falas, musicais e corporais, (cada uma com suas especificidades), criadas por meio das suas sonoridades e vividas em diversos espaços socioculturais onde cultura dos negros na diáspora tenha se espalhado, afastam a ideia de que a música está ligada a um grupo ou lugar, raça, cor e que a música autêntica é a que carrega as testemunhas de suas origens, fundamentais para as reivindicações de autenticidade na diáspora. Ao criticar, no sentido universal e global, o conceito de autenticidade, Bolhman&Radano (2000), buscam nos alertar para os perigos que as metáforas de origem e sua inalterabilidade possam causar às culturas na diáspora, na medida em que elas possam se prestar analiticamente aos discursos de retorno à biologia, ao organicismo ou a naturalidade implícita na propriedade original das coisas e a ideia que somente uma determinada nação é capaz de produzir tal cultura e as demais não.

A ancestralidade que reivindico ao samba no sul do Brasil (Florianópolis, Pelotas e Porto Alegre), através dessa etnografia nas escolas de samba, não se encontra na África mítica das lendas e mitos escritos pelos europeus, tampouco na ossificação de práticas rítmicas e sonoro-musicais encontradas nos espaços por onde frequentei. Nestes lugares, as agremiações carnavalescas construíram um mundo que se expressa e pode ser entendido através de outras ferramentas e por outros caminhos que não somente o da escrita. Por isso a escrita não pode abarcá-lo completamente. Esta ancestralidade vivenciada nos festivais de samba-enredo introduz, entre as batidas das caixas e dos repiniques, entre o lamento de intérprete, as palhetadas dos cavacos e o dedilhar das cordas um lugar de fala, a enunciação do sujeito pós-colonial. Esse movimento de auto-enunciação desloca radicalmente “o lugar preparado para a expressão cultural negra na hierarquia da criatividade gerada pelo pernicioso dualismo metafísico que identifica os negros com o corpo e os brancos com a mente” (GILROY, 1993, p. 201). Ela reatualiza a ancestralidades das práticas produzidas na diáspora, traz em seu bojo elementos rítmicos, sonoro-musicais que, epistemologicamente, reintroduzem uma maneira de viver, de caminhar no mundo sem as fraturas coloniais e suas amputações, ao materializá-lo na cadência do samba, nos breques da vida como um sujeito político no sul do país, tendo nessa pertença, a possibilidade de rompimento da sua dupla subalternidade: de negro no sul e de sambista, no contexto da pós-imigração europeia.

O poder de criação das expressões culturais diaspóricas, como o samba-enredo, não reside através da epopeia obtusa do absolutismo étnico, ou na saga incessante em busca de suas origens no continente africano, conforme denuncia Gilroy, em *O Atlântico Negro* (1993), mas fazem parte do que acertadamente Bhabha, (1998) e Hall (2003) compreendem como a

emergência das sensibilidades descolonizadas. Ambos autores, em consonância com Frantz Fanon, que incluiu a este novo repertório popular negro, os impactos dos direitos civis e as lutas negras pela descolonização das mentes dos povos na diáspora negra, completam a trilogia de pensadores que entoam através de suas concepções, as vozes uníssonas que informam em que direção sopram os ventos da emancipação do sujeito pós-colonial, assim como as três notas que compõe os sons que formam um acorde musical.

A sonoridade que introduz essa canção, não vem somente do lamento dos cantos de trabalho das lavouras, entoados pelos escravos para ritmar o duro labor infernal, mas vem também do balanço do mar tempestuoso do Oceano Atlântico, um terreno movediço que por meio de Gilroy (1993), anuncia as encruzilhadas pelas quais a prosa da diáspora encontra seu breque, semelhante à virada cadencial que dá fôlego ao samba-enredo e enche os pulmões do intérprete de uma agremiação para continuar com seu grito de guerra e invadir a passarela com sua escola. Segundo Gilroy, esse espaço aquoso desestabiliza. Esses caminhos rumo à emancipação não são planos e retilíneos. São rochosos, acidentados, formados por inúmeros labirintos e ladeiras. Superá-los, implica em reconhecer, primeiramente que, definitivamente na “cultura popular negra, estritamente falando, em termos etnográficos, não existem formas puras” (HALL, 2003, p. 342). Com isso, de um lado, facilmente nos desvencilharíamos das acusações mais frequentes que identificam as expressões populares como deformadas, cooptadas ou inautênticas e, de outro, enfatiza o caráter da produção das culturas diaspóricas em novos contextos.

Para o autor de *Da Diáspora* (2003), em consonância com Gilroy, a cultura popular negra, independentemente de seu suposto grau de deformação, cooptação ou inautenticidade, continua a nos revelar, por meio destes homens e mulheres e seus repertórios, “aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas (das pessoas) na sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na rica, profunda atenção a fala” (HALL, 2003, p. 342), *musical e corporal* (grifo meu). Isto tem causado um grande debate entre os distintos setores da vida musical dos sambistas em nível nacional e gerado inúmeras polêmicas. O samba-enredo é, entre os subgêneros¹¹ do samba na atualidade, além do pagode ou do samba

¹¹ Os subgêneros musicais do samba são variados e podem ser samba de partido alto, samba-canção, samba de breque, samba-choro, samba coco, samba de roda, samba calango ou samba calangueado, etc.

moderno, o maior algoz que atinge em cheio e profana os alicerces construídos pelos tradicionalistas do samba, soando praticamente a blasfêmia.

Acusado de seguir os ditames da comercialização ao modificar aspectos importantes da estrutura rítmica e, por consequência sonoro-musical, este gênero popular sucumbiu às exigências do mercado fonográfico e televisivo ao alterar também as características dos próprios desfiles, pois ao acelerar os sambas para se adaptar ao tempo de oitenta minutos, tornou sua passagem pela passarela, em certo sentido, em um desfile marcial com alas e carros alegóricos emparelhados uniformemente (ALVES, 2008). Ao mesmo tempo, não nos esqueçamos que foram estes espaços performáticos restantes, fora da corrente cultural dominante, que foram sobredeterminados, segundo o autor de *Da Diáspora de duas formas*: “parcialmente por suas heranças e também determinados criticamente pelas condições diaspóricas nas quais as conexões foram forjadas (HALL, 2003, p. 343).

O que não diriam os sambistas desencarnados como Paulo da Portela e outros que estão pelo andar de cima, sentados ao lado de Cartola, de Noel Rosa e de cantoras como Aracy de Almeida e Dolores Duran se os sambas que eles cantavam nos áureos carnavais do século passado imprimissem a velocidade dos tempos atuais? Portanto, de que forma devemos compreender, nesta nova abordagem em que o samba escapa ao seu conceito guarda-chuva de gênero musical e se expande até o de ancestralidade? Que outros elementos simbólicos, sonoros e rítmicos traduzem esta conversão ontológica?

Juana Elbein do Santos, em *Os Nagô e a Morte (1976)* nos apresenta a ideia de que

toda a formulação do som, nasce como uma síntese, como um terceiro elemento provocado pela interação de dois tipos elementos genitores: a mão ou a baqueta repercutindo no couro do tambor, a vareta batendo no corpo do agogô, o pêndulo batendo no interior da campainha *ajá*, a palma batendo no punho (SANTOS, 1976, p.21).

Há uma relação dialética com entre as estruturas, assim como em conteúdo e forma a um nível em que a resposta dançada de um indivíduo a um estímulo musical não se esgota numa relação técnica ou estética, pois trata-se também de uma forma de comunicação com o grupo, uma afirmação social ou dramatização religiosa. Para Sodré (1998) a veiculação de formas expressivas com o sistema religioso é comum às culturas tradicionais africanas,

o que impõe a forma musical um modo de significação integrador, um processo comunicacional onde o sentido é produzido em interação dinâmica com outros sistemas semióticos - gestos, cores, passos,

palavras, objetos, crenças, mitos. Na técnica dessa forma musical, o ritmo ganha primeiro plano (daí a importância dos instrumentos de percussão), tanto por motivos religiosos quanto possivelmente por atestar uma espécie de posse do homem sobre o tempo: o tempo capturado é duração, meio de afirmação da vida e de elaboração simbólica da morte, que não se define a partir da passagem irrecorrível do tempo. Cantar/Dançar, entrar no ritmo, é como ouvir os batimentos do próprio coração – é sentir a vida sem deixar de nela reinscrever simbolicamente a morte (1993, p. 23).

No entanto, o ritmo, na versão tropicana de que o samba é branco na poesia e negro no coração, aludindo a separação entre corpo e alma, se desfaz como fumaça. Logicamente, nessa divisão em que o fluxo deixa de comunicar algo, semelhante ao mágico que serra um indivíduo ao meio em seu espetáculo, outros equívocos tornaram-se duradouros em relação ao samba, principalmente a ideia de que o ritmo é africano e a harmonia europeia, como se esses elementos pudessem ser extraídos separadamente da musicalidade que deu sentido ao samba que conhecemos hoje. Com isso, não quero jamais afirmar que o samba não tenha sofrido influências árabes, europeias, e assim por diante. Minhas convicções sustentam-se nas premissas de que o samba, o samba-enredo, como pegadas no deserto, rastros na mata, fornecem índices informativos, produzem por meio de suas linguagens rítmico-sonoras um sistema comunicacional que restitui transversalmente a corporalidade como produtora de conhecimento através do ritmo, das sonoridades. Estas últimas, por sua vez, organizam temporalmente a vida e reestabelecem a consciência do ser racial ao redimensionar sua existência, no Brasil dos séculos XX e XXI.

Das Quadras das escolas de samba aos sambódromos, das rodas de samba aos shows e apresentações, da apoteose a dispersão dos desfiles de carnaval e do fim do carnaval aos festivais de samba-enredo uma visão de mundo negro-africana é apresentada cotidianamente na sociedade brasileira. Ela é revelada e persiste através de elementos que se tornaram irrelevantes historicamente, a medida em que a escrita transformou-se na principal fonte e produtora de conhecimento. Cabe destacar que a linguagem escrita nasceu no continente africano e tinha uma função secundária na transmissão do conhecimento.

A cada momento em que a cultura negro-africana se impõe sonoro-musicorporalmente mundos distintos se chocam, ela provoca disjunções. É fruto de tensões no interior das sociedades que tiveram nas diásporas alternativas de construção de um mundo que resistisse ao poder colonial. Estes encontros são violentos e avassaladores e, conforme nos diz Walter Benjamin (1986), a história dos subalternos introduz no mundo a vida dos povos colonizados

ao interromper a temporalidade do domínio europeu. Rápido como um breque, agudo como a batida no aro do repinique, a temporalidade da dispersão (o fim da passarela do samba e do desfile) irá auxiliar-nos na compreensão do que afirmo ser, epistemologicamente, uma temporalidade sonoro-musicorporal. Uma das imagens etnográficas sintomáticas do que estou apontando incide sobre o espaço cujo o limite físico-temporal dá-se com o fechamento dos portões da avenida.

Eu aguardava o fim do desfile dos Protegidos da Princesa, ala após ala, batida após batida, coreografia após coreografia. A cada breque da bateria, a cada grito que explodia da garganta de cada folião, pulo após pulo, a cada comemoração estava o germe do samba-enredo, semeado, plantado, desenvolvido na quadra da agremiação, desde outubro de 2013, quando ocorreu a final do concurso na entidade. Mas nos rostos dos partícipes havia algo além de euforia. Em suas performances dançavam, misturavam-se as mãos dos músicos que tocavam seus instrumentos entre o rufar dos tambores e o embaralhar das baquetas impulsionadas pelo encontro com a pele do instrumento soltas no ar; o repique das caixas, o estalar dos tamborins, o ronco da cuíca, o som harmônico dos agogôs e estridência dos pratos enunciavam uma sonoro-corporalidade que transbordava os limites puramente estéticos-musicais de uma escola de samba. O som grave dos surdos se sobrepunha aos sons mais leves de outros instrumentos, mas se comunicava em igual proporção, contrabalanceando sons pesados semelhantes ao dos trovões e as rajadas ocasionadas pelas intempéries sazonais de verão.

Exaustos, os partícipes e foliões naqueles minutos que podem ser poucos ou muitos, entre a entrada e a saída de uma agremiação na avenida as pessoas cantavam, tocavam e dançavam sem parar na dispersão. Algumas batiam no peito ou olhavam para o infinito, sem nada a declarar, outros se abraçavam. Enquanto isso, aqueles que trabalharam na organização da escola, os integrantes da harmonia que controlam alas, botavam os carros e a escola para andar, ao finalizarem suas tarefas, também podiam, por fim, dar seus gritos e comemorar.

Os carros alegóricos na dispersão já são colocados de lado e pouco a pouco o desfile se desfaz. Um grande círculo ao redor da bateria se forma, para que a escola a receba com um abraço caloroso e também a cumprimente antes de seu breque final. Todos os breques, paradas e bossas acabam sendo executados na dispersão. A escola volta a ser um círculo e de forma espontânea, sem regras, sem julgamentos neste momento. Com a bateria agora no centro do círculo recém-formado, é o coração a bater cada vez mais forte, e mesmo não sendo campeã, tendo apresentado problemas no desfile, com os carros quebrados ou alas com trajés

incompletos, alegorias inacabadas, ali, na dispersão ela é um só corpo; a bateria, a agremiação, o samba-enredo, os músicos, os foliões juntos ou separados são a expressão máxima rítmico-sonoro-corporal. Eles são o todo.

Eis que, de repente, no auge da comemoração na dispersão dos protegidos da Princesa em Florianópolis, abre-se um clarão no meio da bateria e um tumulto começa, sem, no entanto, interromper a orquestralidade percussiva da “furiosa”, apelido dado pelo mestre da bateria dos Protegidos da Princesa. Alguns segundos depois, ao me aproximar do entrevero, observo que o mestre de bateria da Embaixada Copa Lord, Juninho Zuação é levado por seguranças para dentro da passarela do samba, Nego Quirido, e acaba sendo preso ali mesmo pelos seguranças contratados pela LIESF para evitar maiores confusões. Minutos depois ele acaba por ser conduzido até as dependências da passarela do samba, onde, passados alguns instantes, foi liberado por outro portão do sambódromo.

Tudo isso acontecia enquanto a Unidos da Coloninha se preparava para dar início ao seu desfile. Me aproximei da confusão aonde alguns mais exaltados bradavam aos gritos, “vamos matar aquele desgraçado! Como ele pôde fazer isso? Ele ofendeu a nossa bateria e ofendeu a nossa escola! A bateria é o coração e a alma da escola”. Tais acusações se dirigiam ao mestre de bateria da escola rival Copa Lord. Um dos componentes da bateria dos Protegidos, amigo de longa data, Everton estava indignado e sacudindo as baquetas muito nervoso, gritava: “ele parou na frente da nossa bateria e disse que aqui estão as três notas dez de vocês” e atirou no chão três notas de dez reais e cuspiu em cima. Ele tá maluco! Vamos pegar ele e matar”. Um dos diretores de bateria, Edgar, com temperamento mais tranquilo apenas sorriu e falou “nós somos nota dez, ele quer desequilibrar a gente, estão bem longe da gente, a bateria deles é muito fraca”. E trataram de continuar a comemoração.

A bateria dos Protegidos da Princesa é historicamente conhecida por ter grandes ritmistas e pelas impecáveis apresentações, e durante os últimos anos têm conseguido além dos aplausos da arquibancada, arrancar a nota máxima dos jurados em seus desfiles/ apresentações. Apesar da contenda entre o Mestre de bateria da Embaixada Copa Lord e os ritmistas dos Protegidos da Princesa, a briga anunciada logo foi contida, e o desafeto retirado preventivamente pelos seguranças brancos da passarela do samba para evitar maiores confusões e, assim, seguir com as demais entidades a desfilar. Segundo o ritmista Everton “a nossa bateria foi ofendida”. Ele se referia ao momento em que o Mestre Juninho jogou as notas de dez reais – numa alusão as notas dadas pelos jurados - aos pés dos instrumentistas que tocavam os surdos,

da agremiação do Morro do Mocotó. O Mestre de bateria da Embaixada Copa Lord, atacou um dos principais instrumentos da bateria de uma escola de samba, um ancestral, o surdo, instrumento tocado por pessoas da “comunidade” e de “camadas populares”.

Bilate (2013) ao estudar a construção da Pessoa entre ritmistas de escola de samba, conclui que as construções das identidades nas agremiações estão ligadas aos instrumentos musicais e os ritmistas entendem que sua identidade é particular, singular, essencial e estável, vivenciando-a em tensão com a ideia de que ela seja relacional, instável e contextual. Ao abordar as experiências de homossexuais ritmistas de escolas de samba no contexto do Rio de Janeiro, o autor demonstra de que forma o processo de individualização é percebido pelos sujeitos sociais, “sendo que enquanto essências individuais, essas identidades são percebidas como manifestações autênticas do Eu. No tocante as relacionalidades, as identidades acabam sendo produzidas em relação a instrumentos sujeitos-corpo” (BILATE, 2013, p.94). Sua pesquisa desenvolve-se entre escolas de samba do Rio de Janeiro e em agremiações cuja relação com a comunidade, os morros, espaços onde as escolas têm suas origens, acabam se chocando com outros agentes como a Indústria Cultural, o jogo do bicho e o tráfico de drogas, agentes não tão determinantes na forma de produzir o carnaval no sul do Brasil.

Pois bem, com isso quero afirmar, inicialmente, que um ritmista não é somente um músico que toca um instrumento, assim como samba, samba-enredo não é somente um gênero musical que se esgota ao fim de cada performance. Ou que uma tocadora de tamborim, ou de caixa, ou tarol não são somente musicistas ou ritmistas. Eles estão ligados por meio do par corpo/instrumento musical que é “percebido no modo como as identidades daqueles sujeitos são construídas ligadas aos instrumentos e aos corpos” (idem). No espaço da dispersão, na avenida (passarela), nas quadras das escolas de samba, o canto do intérprete inaugura-efetua uma redução das assimetrias entre os elementos rítmicos, estéticos e corporais de uma entidade em performance, ao criar narrativas sonoro-musicorporais que reestabelecem o ser em sua existência, nos espaços de produção dos sambas.

Um dos intérpretes mais respeitado de todos os tempos, Jamelão, da Estação Primeira de Mangueira, odiava, bufava ao ser identificado por um repórter ou apresentador de tv como puxador de samba. Certa vez disse a um repórter: “olha, eu não sou cavalo nem jumento para ser puxador, eu sou um intérprete de sambas”. De poucas palavras e mal-humorado, o sambista que lançou Lupiscínio Rodrigues no cenário nacional, levou a interpretação de sambas nas avenidas às mais altas honrarias. Jamelão em seu desabafo malcriado expunha a dimensão da

atuação do intérprete no cenário das escolas de samba e do papel que possui seu canto ao movimentar a agremiação. Voltando ao episódio anterior, a investida do mestre do Mestre de bateria contra os seus adversários tinha endereço correto: os tocadores de surdo das escolas, justamente porque eles são portadores de um instrumento ancestral, não só pela sonoridade que o mesmo apresenta e pela imponência, como também pelo lugar que os músicos/corpo-instrumento musical ocupam na agremiação e na comunidade do qual fazem parte. As mulheres, por sua vez, estão a tocar instrumentos “femininos” ou de homossexuais, considerados menos importantes numa bateria. Segundo Bilate, os homens, tocam os instrumentos em que as performances não prescindem da força para que possam sonorizá-los, ao mesmo tempo em que estes mesmos instrumentos são considerados de maior importância como os surdos de 1ª, 2ª e de 3ª, os taróis e os repiniques. Tanto em Florianópolis (minha pesquisa), como no Rio de Janeiro (onde a pesquisa de BILATE se realizou), a hierarquia dos instrumentos musicais e a importância destes nas baterias escolas de samba, se assemelham.

Alguns meses depois do desfile e do incidente na dispersão do Protegidos da Princesa, devido a uma urgência com as cordas do violão de 7 cordas, eu me desloquei até o Centro de Florianópolis para comprar um ou dois jogos novos de cordas para o meu instrumento. Passei então, numa loja de instrumento musicais, a Batuka Groove e encontrei com Everton, o ritmista dos Protegidos da Princesa, o mesmo que se corroía de raiva na dispersão em fevereiro, por conta da briga com o mestre de bateria da Copa Lord. Ao me ver ele logo tratou de fazer uma brincadeira, como de costume. “Fala meu 7 Cordas, hoje nós podemos conversar, naquele dia lá da passarela eu nem vi quem estava na minha frente”. “Sim, sim, Everton, imagina, de boa, na realidade vocês é que estavam comemorando e o cara lá estava tentando melar a festa de vocês”.

Everton trabalha como vendedor de instrumentos musicais nesta loja e, além disso é ritmista dos Protegidos da Princesa, vocalista de um grupo de samba e pagode de Florianópolis, o Swing Maneiro e um exímio percussionista. Ele é o primeiro repinique de sua entidade, uma posição de destaque entre os ritmistas e de confiança do mestre de bateria. É nascido na comunidade do Morro do Céu, no final da Avenida Mauro Ramos, próximo do Centro da cidade. Nos conhecemos no Mercado Público, no fim da década de 1980, num período em que os grupos de samba se apresentavam todos os sábados, no período da manhã e da tarde, uma prática que durou décadas na cidade e que recentemente foi abolida, com a revitalização do espaço público; leia-se por revitalização, expulsão dos pobres e negros do vão do mercado,

lugar destinados as comunidades e morros do entorno. De uma família de umbandistas e músicos, Everton é ritmista dos Protegidos há muitos anos, desde o período em que nos conhecemos e, inclusive, até tocamos juntos em alguns eventos musicais e rodas de samba pela capital e pelos morros de Florianópolis.

Nosso papo durou pelo menos uma hora, reclamei ao vendedor que me segurava na loja: “Ô meu bruxo, corda difícil de encontrar”, brinquei enquanto ele procurava um jogo completo e uma sétima corda, utilizada no violão de 7. “O negão, tu quase nunca arreventas a cordas desse pinho, essa viola parece de aço, por isso quando passa aqui na loja tem que passar algum tempo para botar os papos em dia”. Saímos rindo em direção ao caixa para que eu pagasse o que fui buscar na “Batuka” e perguntei quando a bateria recomeçava os trabalhos esse ano.

“nós da bateria começamos a ensaiar desde maio, quando começam as oficinas por setores da bateria. Sabe que para tocar surdo e caixa aqui, tem que saber, tocar bem mesmo. Mas também dá para aprender nas oficinas, mas se não tiver um nível, não fica. E não adianta só tocar também, tem que vir em todas as oficinas. Faltou duas vezes, está cortado! Tamborim, surdos, caixas, os repiniques e assim todas as quintas, pelo menos no ano passado eram todas as quintas-feiras e vão todos primeiro ensaiar separados e, depois, juntamos todos por naipes. O Mestre de bateria faz como ele aprendeu. Sabe como ele é, e também a galera fica em cima, se não pegar as viradas, os breques, as bossas, aí fica difícil, sai fora. Ele estudou muito no Rio, morou lá e tudo”.

Ele se referia ao Mestre de bateria Marcelo Dutra, dos Protegidos da Princesa, que teve parte de sua formação na sua entidade e depois no Rio de Janeiro, período em que morou na cidade maravilhosa para se aperfeiçoar e, para mais tarde, reger a furiosa, a bateria da Princesa.

Porém no Rio Grande do Sul, nas cidades de Porto Alegre e em Pelotas, isso não ocorre. Nas minhas caminhadas etnográficas às Quadras das escolas de samba dos Imperadores e General Telles eu percebi que as mulheres negras mais velhas tocavam instrumentos como os chocalhos e xequerês. Ligados as tradições dos afoxés da Bahia e do Recôncavo e da zona da mata de Pernambuco, o xequerê foi utilizado nas rodas de samba chulado, raiado e depois passou também pelo Rio de Janeiro e por outros lugares onde o samba foi morar. Em Porto Alegre, Os Imperadores do Samba ainda fazem uso deste instrumento, cuja a função musical é dar balanço e ritmo à bateria, além de demarcar sua importância na construção da musicalidade de sua agremiação. Em Pelotas, seu uso também é frequente, ao menos na agremiação General Telles, porém o número de instrumentistas era menor do que em Porto Alegre e, quando

conversamos sobre seu uso, muitas pessoas demonstravam desinteresse, apontando o tamborim como um sucessor mais eficaz às batucadas atuais e que poderia inclusive ser usado em menor número do que os ganzás e xequerês.

Por conta das dificuldades de tempo-deslocamento eu não pude chegar à dispersão dos desfiles em Porto Alegre ou em Pelotas, pois as datas dos desfiles são as mesmas em todos os lugares em que ocorrem os carnavais das escolas de samba. Salvo raras exceções como os desfiles de Viamão, cidade vizinha a Porto Alegre, Tapis, Guaíba e Uruguaiana, na fronteira do Estado do Rio Grande do Sul com a Argentina, todos acontecem simultaneamente no segundo ou terceiro dia de carnaval, respectivamente no sábado ou no domingo. Como a minha pesquisa foi produzida em três cidades e dois Estados distintos, isso dificultou algumas observações. Embora o foco do trabalho tenha sido inicialmente os festivais de samba-enredo, conforme tento explicar nesta Tese, o festival ou concurso de samba não pode ser compreendido separadamente de outras instâncias e espaços da cultura do samba e do carnaval. Por isso, a temporalidade dos festivais representa, no contexto mais amplo da cultura carnavalesca, uma fração, uma pedra que cai no rio e espalha suas ondas até bater nas pedras à sua beira.

Dito isto, como numa bossa ou paradinha ensaiada, que consiste numa conversa entre o repinique, instrumento que faz a chamada para a bateria, uma espécie “opa, é agora que devemos começar a tocar todos juntos ou praquetá, tun, tun, responde a bateria, praquetá, tun, tun, responde a bateria e mais uma vez, praquetá, tun, tun”, assinalando o fim da conversa ou o começo dela, como também do samba, quero evidenciar o espaço da dispersão como um dos pilares da cultura dos festivais de samba-enredo e da cultura negra na diáspora. O lugar da dispersão na epopeia carnavalesca é enunciado pelo *povo* a cantar, manifestando-se fora dos holofotes da mídia e da imprensa e, por vezes, também para resolver quizilas internas e externas a agremiação. Oficialmente nele (o espaço da dispersão) o desfile chega em sua fase crepuscular. Já não se soma ou retiram-se os pontos computados décimo a décimo, alegoria a alegoria, pela comissão julgadora que atentamente computa as falhas e desconta gota a gota, cada suor e lágrima engendrado pela entidade que trabalhou durante o ano, nas apresentações no sambódromo. A bateria, agora não se encontra mais tão apreensiva em sua performance, deslancha a executar seus breques e paradinhas, ao brincar entusiasticamente, promovendo outro show ainda maior, para si e aqueles que não puderam adquirir os ingressos e assistir das arquibancadas o espetáculo carnavalesco.

A dispersão é também a lembrança de um tempo em que desfilar implicava em brincar na avenida, provocando adversários e acirrando rivalidades, o que muitas vezes resultava em brigas e desavenças. O episódio anteriormente descrito sobre a provocação do mestre de bateria ao atirar as três notas de dez reais no chão, simbolizando o desprezo pelos rivais, acentuando as situações que se deflagraram em conflitos é um exemplo dessa outra relação temporal. Durante a minha infância como folião do carnaval de Florianópolis, desfilando em algumas escolas de samba da capital vivenciei alguns destes conflitos, sem me dar conta do que de fato eles significavam. Eram tempos e espaços em que o que havia de mais espontâneo se manifestava nas ruas e nas praças da cidade. Digo isto, porque não havia ainda o sambódromo, construído no fim da década de 1980 e os desfiles aconteciam no meio da cidade de Florianópolis, onde montavam-se arquibancadas provisórias e o carnaval vivia seu momento áureo, no que diz respeito a participação popular. Após o deslocamento das escolas para a Baía Sul e o encapsulamento dos desfiles das escolas de samba na passarela do samba, o carnaval entra em outro momento, passa a cumprir um outro papel para a cidade e, de alguma maneira, se afasta das pessoas que o produzem.

Em 1982, com oito anos de idade lembro-me da minha primeira experiência na dispersão. Desfilei pela Embaixada Copa Lord, numa época em que as apresentações ainda aconteciam na Avenida Paulo Fontes, ao lado do Mercado Público de Florianópolis. Foi um ano importante para a escola do Morro da Caixa que ganhou o concurso entre as escolas e sagrou-se vencedora. Passou pelas ruas da capital catarinense aplaudida pelo povo que a ajudava a cantar “carijós filho forte da mata, curacê, sol no céu a brilhar, cai no pi, curumim, cuiatã, veja se nos ensina a amar”. O samba-enredo de autoria de Celinho da Copa Lord e Edu Aguiar, parceiros há mais de trinta anos contava a saga dos índios carijós, extintos após o processo de colonização europeia; que viviam no litoral catarinense. Foi um samba que “caiu nas graças” do público. A letra de fácil compreensão, pronunciada, espaçadamente pelos intérpretes e, mesmo contendo termos indígenas, o ritmo mais lento, característico dos sambas da década de 1980, contribuía para o acompanhamento e o canto do público, principalmente nos momentos em que o samba chegava no seu ápice, o refrão.

Eis que após a cabeça do samba, citada acima, o samba da Copa Lord anunciava “sonhando com a ilha encantada, com a natureza hoje eu vi, juro que vi! Carijós vivendo em tribos, felizes sem inimigos a grande nação Tupi”. A minha fantasia era vermelha e amarela, as cores da escola e foi confeccionada por minha mãe, na semana que antecedia o carnaval. Elas

eram produzidas naqueles momentos em que as nossas vizinhas, costureiras como minha mãe, umas profissionais outras não, costuravam para completar a renda familiar, além de produzir as roupas que usávamos no dia a dia, visto que era um período em que não se consumia, não se comprava tanto quanto hoje e vivíamos tempos muito difíceis.

As mulheres se encontravam durante a noite para confeccionar as roupas do carnaval e botar as conversas em dia, assistir as novelas juntas. Os homens iam se alojando na cozinha para jogar cartas, assistir futebol, fazer uma carne e nós, as crianças, brincávamos e brigávamos durante as reuniões e os encontros, mas muitas vezes, devido ao número de encomendas, confeccionávamos nossas fantasias também. Os detalhes da minha fantasia, as purpurinas eram amarelas e a cor do tecido era todo vermelho. Lembro que numa dessas noites, ao colar as purpurinas na blusa e no calção e as penas no cocar perguntei a minha mãe se “índio usava purpurina mãe, usa”? Ela um pouco cansada da lida diária e do trabalho noturno costurando fantasias disse lentamente, “não, Marcelo, não meu filho, não usa. Mas é carnaval, daí índio pode usar purpurina, é só para dar brilho. Agora chega de perguntas tá? E termina logo tua fantasia se quiseres sair na escola no sábado”. A sua última e preventiva frase já apontava para a enxurrada de perguntas que viria a seguir. Ela muito sabiamente não deu brechas para que isso acontecesse e tratou de me acelerar para o fim da fantasia.

Durante o desfile era um mar vermelho e amarelo da Copa Lord na passarela, que parecia não ter fim. Uma das coisas que mais me marcaram nestes últimos desfiles dos anos oitenta era a divisão por alas, que se configurava no quesito harmonia; ele determina que as divisões das alas de cada escola de samba devem ser rígidas, sem misturá-las. Sem acelerar ou correr demais com a escola ou mesmo passar do tempo cronometrado para cada desfile de sessenta minutos. Apesar das escolas estarem atentas para as infrações e as consequências delas, as alas se misturavam, as pessoas trocavam de ala no meio do desfile, era comum também brigarem entre si e, ainda, os espectadores pularem os alambrados e terminarem os desfiles com a escola sem fantasias.

Eu e minha família desfilávamos com fantasias que simbolizavam os temas e as cores da escola, mas, no entanto, não pertencíamos a nenhuma ala. Havia naquele tempo espaço para esse tipo de folião, que passeava ainda entre as alas, que caminhava por toda a escola e que sambava no meio da bateria. Meu pai saía nos Protegidos da Princesa, e nunca o vi ensaiando ou fazendo parte de alguma ala específica. Apenas confeccionava seu terno e gravata, calçava sapatos bico fino e desfilava na harmonia dos Protegidos.

Antes de terminar o desfile da embaixada Copa Lord neste ano de 1982, um fato tornou aquele carnaval ainda mais inesquecível. Começamos a nos aproximar do fim da passarela e faltavam ainda oito minutos para completar o tempo estipulado pelo concurso de escolas de samba quando uma das últimas alas da embaixada copa Lord, ameaçava ultrapassar a linha que finalizava o desfile, e num movimento de vaivém retornava cinco ou dez metros para dentro da avenida novamente provocando os adversários e impedindo-os de iniciar os seus desfiles.

Por fim, os seguranças nos empurraram e com chutes e ponta pés, fecharam os portões e, logo, a principal rival da Copa Lord naquele momento, os Protegidos da Princesa entraram no sambódromo. Mais tarde, no retorno para casa, por volta das seis ou sete da manhã, o dia clareando, eu voltava com integrantes dos Protegidos da Princesa e minha família quando nos encontramos com integrantes da Copa Lord que partiram para cima da gente pulando, dançando e cantando, como num ato de guerra. Foi um “Deus nos acuda”. Pancadaria para todos os lados, baquetadas, socos e ponta pés, além de muitos safanões que se materializaram no dia seguinte como hematomas espalhados por toda epiderme.

Ao descrever esses episódios quero destacar que, em primeiro lugar, a temporalidade da dispersão, transborda a mera convenção de mais uma etapa do concurso entre as escolas de samba, na medida em que ele não consiste somente em mais um momento sequencial destas falas que são construídas pelo universo das narrativas dos festivais de samba-enredo e do carnaval. Enquanto performances inserem, por meio dos cantos, danças, dos conflitos, e, muitas vezes, além destes, uma temporalidade distintiva que introduz uma visão de mundo por meio de uma experiência vivida pelo negro. Essa experiência de uma temporalidade distintiva equivale à produção de subjetividades que encontra sua semelhança nas denúncias feitas por Fanon (2008) em relação à situação do negro na sociedade colonial.

Foi no instante em que se fecharam os portões que iniciei minha pesquisa de campo, tomando este intervalo de tempo entre o fim da participação da escola no desfile carnavalesco até o anúncio dos resultados e a retomada das atividades para o ano seguinte como um ponto de partida, cujo espaço de tempo me ajudariam a organizar melhor os prenúncios de minha observação participante em Florianópolis, Porto Alegre e Pelotas. Ele foi escolhido inicialmente devido ao grau de complexidade dos trabalhos produzidos no começo de cada ano, considerado por muitos como um momento quase invisível pela maioria da sociedade no tocante aos eventos e festas organizados pela escola. E, também, devido ao conjunto de práticas desenvolvidas pelos partícipes na projeção do ano seguinte, evidenciando como esse começo ou fim, nada mais são

do que marcadores da organização de um tempo estrutural reivindicada e praticada pelas entidades e exercitada cotidianamente.

Entre as temporalidades do Campo

As escolas de samba contam histórias ou estórias a respeito dos mais variados temas em seus desfiles. Cidades perdidas da antiguidade clássica são descobertas e passam a ser consagradas por meio dos sambas na avenida, personagens são apresentados como mártires, heróis ou vilões, assim como sistemas políticos ou formas de governo são satirizados nos desfiles e, atualmente, até as grandes empresas do mercado internacional de chocolates, tais como a Nestlé e a Lacta, foram homenageadas, obviamente, por serem patrocinadoras do grande espetáculo popular, promovido nos grandes centros urbanos do país. Nos dias de hoje, outros agentes passam a ser determinantes na escolha dos enredos das grandes e pequenas agremiações do país. Vastas quantias de dinheiro passam a ser determinantes nas escolhas dos temas elencados a serem homenageados a cada ano.

Florianópolis e a exaltação de suas belezas naturais já foram cantados na Marquês de Sapucaí pela G. R. E. S. Grande Rio, o Rio de Janeiro foi enredo no Rio Grande do Sul através da Vila Isabel, de Viamão em 2014 e o Gaúcho, figura folclórica da cultura Rio-grandense, acabou sendo cantado pela embrionária Nação Guarani, do Município de Palhoça, região metropolitana de Florianópolis, que apresentou seu samba na passarela do samba Nego Quirido, pela primeira vez no grupo Especial. Há, entre os carnavais de escolas de samba, uma triangulação de temas e uma infinidade de enredos a serem escolhidos pelas entidades para os seus desfiles. A forma e os critérios adotados pelas agremiações em suas escolhas, os quais não pretendo discutir aqui, mas, apenas deixar claro que tais fatores dependem do nível de visibilidade que possui o carnaval em questão, dos investimentos que as prefeituras e os estados injetam nos espetáculos, do apoio e das parcerias alcançadas a partir de setores como o da iniciativa privada; estes últimos, geralmente interferem de forma mais direta na produção do enredo e, conseqüentemente do samba-enredo a ser escrito pelo(as) compositor (es/as) e, muitas vezes, inclusive na distribuição das alas na avenida ou na organização do desfile, atribuição esta, de responsabilidade do carnavalesco e de seus auxiliares na agremiação.

A eleição de um tema começa então a fazer parte do ciclo carnavalesco, “um período de tempo compreendido entre dois carnavais consecutivos” (LEOPOLDI, 1978, p. 49). É também um momento em que os partícipes experimentam temporalidades distintas e, segundo Guterres

(1996), em trabalho etnográfico desenvolvido entre *Os Imperadores do Samba de Porto Alegre*, “os integrantes da escola acabavam percebendo o tempo em, no mínimo, três momentos distintos entre um carnaval e outro: carnaval, pós-carnaval e pré-carnaval.

O carnaval é o tempo da performance ritual, dos desfiles das escolas de samba na avenida, neste momento as relações sociais, construídas através da Imperadores do Samba são intensificadas ao extremo. O pós-carnaval é representado como um tempo de descanso e esfriamento das interações estabelecidas no período imediatamente anterior. O período de pré-carnaval, por sua vez, é representado como um tempo de preparar o carnaval e de crescente sociabilidade (p.118-119).

Entre estes diferentes tempos internos ao ciclo ritual existem diferenças em todas as escolas de samba que seguem calendários próprios, mas, de certa forma, há também particularidades que acompanham as agremiações. Das escolas de samba que pesquisei, os Protegidos da Princesa, em Florianópolis, Santa Catarina, Os Imperadores do Samba, em Porto Alegre e a General Telles, em Pelotas, ambas no Rio Grande do Sul, é no período dos ensaios das baterias e nos festivais de samba-enredo que se intensificam as festas; e que conforme nos aponta Prass (2004) são termos (ensaios x festas) que variam entre uma coisa e outra, mas que na prática tem a mesma função dentro da escola de samba.

Imerso nesse mundo pré e pós carnaval, cujas temporalidades deslocam as marcações habituais do nosso cotidiano, pus-me a me preparar minha participação no festival de samba-enredo organizado pela escola de samba Os Protegidos da Princesa, nos dias 4 e 11 de outubro. Três ou quatro dias depois da apresentação dos sambas na Quadra da escola recebi um convite, por meio de mensagem eletrônica do *facebook*, sendo convidado a participar de uma reunião na ACIF, Associação dos Comerciantes e Empresários de Florianópolis, durante o processo do festival de samba-enredo desta escola. O diretor de carnaval e mestre de bateria, Marcelo Dutra, eu, Willian Tadeu, Jadson Fraga, o carnavalesco Raphael Soares e o presidente da agremiação Moraci chegamos por volta das vinte horas à sede da associação e tomamos ciência do motivo tratava para tal convite tal a partir da apresentação sucinta de seu presidente:

Então, nós queremos agradecer a presença de todos vocês à participarem desta reunião, que pensamos ser um importante encontro no sentido de afinarmos melhor as relações entre a escola, os compositores e a associação, mas sempre buscando, sem maiores problemas o consenso entre as partes. Nós estivemos no último sábado na sede da escola, onde fomos muito bem recebidos por todos e ouvimos atentamente os sambas-enredo e achamos que, como parceiros, os três que foram apresentados não deixam claro, em suas letras, a parceria que estabelecemos, já que em nenhum momento

aparece a sigla da associação, o símbolo, o nome, enfim, qualquer coisa que identificasse a ACIF. Nós sabemos que as obras são suas, que é sempre muito difícil compor um samba e mesmo mexer numa obra assim como um samba de uma escola que vai para avenida é muito complicado, mas nós como parceiros precisamos de uma sinalização, algo mais claro, específico e não como está colocado. Nós temos como um representante do nosso quadro de sócios um músico também, que inclusive foi compositor dos Protegidos da Princesa e, se vocês quiserem pode ajudar em alguma alteração nas letras (Reunião na ACIF, em Florianópolis, em outubro de 2014).

O mais interessante é que os representantes da associação – ACIF - já haviam, inclusive, se municiado com sua guarda pessoal, seus escritores, compositores que se colocaram à nossa frente durante a reunião para exigir alterações no samba-enredo de forma incisiva, assim como alguém que patrocina o evento e não se vê incluído nos agradecimentos e considerações finais. O diretor de carnaval e o presidente justificaram os entraves e problemas de tais mudanças, assim como as consequências e acabaram por concluir a reunião sem ceder aos patrocinadores, além do que já havia sido combinado. Mantivemos os sambas da forma como haviam sido originalmente escritos e seguimos com o concurso de samba-enredo, que finalizou em 11 de outubro de 2014.

Além de Florianópolis, as cidades de Porto Alegre e Pelotas também foram selecionadas para fazer parte desta pesquisa que pensam os festivais de samba-enredo como *locus* enunciador de culturas negras na diáspora no sul do país. Pois bem, quais seriam os motivos e as razões para eleger tais cidades que produzem carnaval no Sul do Brasil? Laguna tem um carnaval muito antigo e uma presença negra marcante, apesar de ser negada, como na maioria das cidades do Estado de Santa Catarina. São Francisco do Sul, no Norte do Estado, possui escolas que remontam as décadas de 50 e 60 do século passado. Enfim, Criciúma, também no Sul do Estado, na região das minas carboníferas, como maior produtora de carvão mineral, e que despontou durante anos como um carnaval de excelência, encontra-se hoje em franco declínio.

Primeiramente como músico, eu havia participado de carnavais em Garopaba, Imbituba, Laguna, Criciúma e Araranguá, no Sul do Estado de Santa Catarina desde minha adolescência. Como toco cavaquinho e violão, sempre era solicitado em cima da hora a participar destes eventos. Algumas vezes, também fui a São Francisco do Sul tocar naqueles carnavais em muitas escolas de samba do Norte do Estado. Mais tarde, ao viajar para Porto Alegre através de amigos conheci o carnaval da cidade, me encantei com os sambas, os ritmos do samba, os estilos do gênero que se diferenciavam do samba de Florianópolis e do próprio Rio de Janeiro que conhecíamos pela mídia, rádio, pelos *CD's*, discos, fitas cassetes e *long plays*. Não percebia,

propriamente como sambista e músico, os motivos da negação do sambista no Sul do país, do negro e de suas experiências, uma ingenuidade que foi, paulatinamente, sendo abandonada a duras penas. Somou-se a essa experiência racial e musical e como desdobramento dela, a percepção da presença do negro em todas estas cidades do Brasil meridional, com processos históricos distintos e atravessadas por culturas completamente diferentes em seus sotaques, modos do tocar e de relacionar-se com a cultura negra.

Esse estranhamento acentuou-se quando passei a estudar o samba na Graduação em História e mais tarde no Mestrado em Antropologia. Um amigo de Pelotas, que também era músico, o violonista e baixista, Gilson Sebaje, constantemente me contava sobre sua cidade natal, como a população negra era bem maior do que a de Florianópolis, que era possível ver os negros caminhando nas ruas da cidade, enquanto observávamos os morros da cidade pelas janelas da FAED (Faculdade de Educação da UDESC– curso de História), os destinos a que foram submetidos a população negra na cidade, durante tardes em que as aulas não eram tão instigantes. Ficávamos nos parapeitos das janelas que nos apresentava os morros da Mariquinha, Morro da Caixa, entre outros morros que faziam parte do antigo complexo de mesmo nome e que hoje dividem-se em várias comunidades da cidade de Florianópolis.

Em contrapartida, das narrativas ligadas à minha experiência e às descritas por pessoas ligadas ao meu círculo de amigos e parentes, já que parte da minha família havia migrado para Porto Alegre nos anos 1960 e 1970, somaram-se as narrativas acadêmicas de trabalhos como *Cor e Mobilidade Social em Florianópolis (1960)*, Cardoso & Ianni. A sondagem inicial deste estudo tinha como objetivo a definição de um campo de pesquisa e acabou por se consolidar como um marco nas ciências sociais local, na medida em que dá densidade teórica a um modelo de compreensão da experiência histórica dos negros de Florianópolis e, ao mesmo tempo, “propunha a tarefa pedagógica de ajudar brasileiros de encarar de frente seus dilemas, ou usando o jargão, suas *incongruências*” (CARDOSO, p, 16, 2000). Reeditado com novo título, *Negros em Desterro (2000)*, buscava dar continuidade à sociologia crítica de Florestan Fernandes, Roger Bastide e Costa Pinto, entre outros, no sentido de comprometer-se com a consolidação das ciências sociais no Brasil, ampliando esforços a um entendimento da situação racial do país e da necessidade de se estabelecer um campo cuja pesquisa racial encontrasse *status* e relevância no Sul do Brasil, tendo em vista que até a década de 1950, ainda não havia sido produzido nada especificamente sobre o tema.

Depositária de interlocutores como Donald Pierson, entre outros sociólogos americanos como Robert Park e G. Myrdal, a Escola Sociológica de São Paulo tinha herdado um modelo de análise cuja chave do problema racial brasileiro assentava-se não tanto na cor, mas na forma como a riqueza determinava a posição social do indivíduo, e prova disso era a presença de mulatos nos diversos estratos sociais da sociedade baiana.

Enfim, com isso quero dizer que várias narrativas promoveram minhas dúvidas quanto aos processos históricos que transversalmente construíram as experiências raciais dos negros no Sul do Brasil, instigaram minha curiosidade e me fizeram contrastar distintas epistemologias na construção de um caminho que permitisse ouvir as musicalidades, as sonoridades e as corporalidades que vibram entre estas cadências na composição de sambas, nas rodas de samba, nos concursos ou festivais de samba-enredo.

Munido desse arsenal experiencial e epistemológico, além de Florianópolis, Porto Alegre e Pelotas, tornaram-se então cidades fundamentais à compreensão desta presença negra através da música das práticas raciais advindas dela. Tais práticas contribuem à desconstrução do discurso imigracionista, que busca minimizar os impactos da escravidão na construção dos estados do Sul do país e neutralizar sua presença. Por outro lado, são caminhos para a dessubalternização de suas práticas ancestrais por meio do samba, das escolas de samba, rompendo com o modelo de autenticidade do samba carioca ou baiano e com a ideia de origem do samba. Não basta ser invisível ou ter negada a presença histórica, cultural e política. Em se tratando do Sul do país podemos dizer que somos duplamente subalternos: primeiro temos que afirmar essa presença, por exemplo, por meio do carnaval e das escolas de samba e, em seguida, fazer com que os sons das baterias irrompam a parede tratada acusticamente para impedir que as sonoridades impactantes das baterias das agremiações atravessem as divisões políticas dos estados e sejam ouvidos para além do território conhecido como a “europa brasileira”, ou seja, a região Sul.

Os tambores em Pelotas, quando cheguei para os festivais em novembro de 2014, eram de tremer o chão. Na Quadra da escola de samba, nos espaços alugados para os eventos, a bateria tinha um som mais leve e um pouco acelerado, se compararmos com Florianópolis ou Porto Alegre. Algumas pessoas com as quais conversei me disseram que isso se devia à “influência dos tambores de Sopapos”. Os Sopapos, são tambores construídos a partir da chegada dos primeiros negros escravizados vindos para trabalhar nas charqueadas das cidades de Pelotas e do Rio Grande, no extremo sul do país (Capítulo 4). Ligados ainda aos trabalhos

de fabricação do charque¹² os trabalhadores negros, ao produzirem a carne salgada e seus derivados como o sebo, a graxa, o couro, entre outros, aqui no extremo sul brasileiro, alimentavam a população escrava do Brasil, através de sua produção em larga escala.

Foi neste ambiente, onde se desenvolveu a atmosfera de criação, de reelaboração de práticas musicais e instrumentais e, que mais tarde foram sendo utilizados nos casamentos dos negros nas estâncias, nas pequenas comemorações e batizado. Nestas ocasiões festivas, os tambores de Sopapo aos poucos, segundo Maia (2008), fazem a transposição da esfera do sacro, alçando vôo ao secular, além de estabelecerem-se como elemento simbólico de resistência da cultura negra local. O movimento de incorporação e reelaboração dos tambores de Sopapos na vida social de Pelotas demonstra de que forma os negros da cidade se organizavam no sentido de tomar para si o protagonismo na produção do emergente carnaval de Pelotas. Mais tarde, foi Giba-Giba, músico e pesquisador de Pelotas, quem trouxe o tambor de Sopapo para as escolas de samba e das escolas de samba levou-os para os palcos através de projetos culturais que visavam reinserir os tambores de Sopapo no circuito cultural-musical do Rio Grande do Sul e do país.

No dia em que cheguei em Pelotas, no sábado à tarde, após o fechamento do Mercado Público da cidade, ao lado da feira de artesanato e brics, presenciei um destes shows com um amigo nascido em Pelotas, mas que há muito viajava pelo Brasil com um projeto chamado “Tambores de Sopapo e os Alabês”. O sol era muito forte, e as pessoas se refrescavam embaixo das árvores e no vão do Mercado Público, pois encanava um vento intenso e revigorante. Na medida em que as portas do Mercado iam se fechando, os panos da feira de sábado no calçadão começavam a ser esticados. Todos os tipos de coisas se agrupavam lado a lado para serem vendidas. Instrumentos musicais, quadros, roupas, tecidos, bússolas, facas, canivetes, lenços, vestidos, discos, livros. Um músico que ali passava, ofereceu um saxofone que foi de seu pai,

¹²Em virtude da riqueza acumulada no período colonial, a antiga São Francisco de Paula, atual Pelotas, apresentava uma suntuosa arquitetura, no interior do Rio Grande do Sul. A vida urbana impressa nas fachadas de seus casarões, em contrapartida, não prescindia dos porões construídos nestas mesmas mansões para a população escrava, que habitava, também em grande número a zona rural, divididos entre as instâncias, que necessitavam de um contingente menor de negros escravizados, enquanto que, por sua vez, as charqueadas concentravam muito mais de mão-de-obra¹².

um músico já falecido da marinha. Era um instrumento fantástico, uma relíquia de 1905, com mais de cem anos de idade.

As folhas amarelas e roxas caíam das árvores em setembro, mês em que a primavera dá seus ares e decoravam o chão, tornando a cidade ainda mais colorida naquela tarde ensolarada. Em seguida, um grupo com quatro músicos chegou numa Van. Muito lentamente eles retiraram do veículo os Sopapos. Eu ainda não conhecia os instrumentos pessoalmente, somente por fotos de jornais e pela internet. Eles me impressionaram. Não somente pelo tamanho e imponência, mas pelo que pude ouvir, suas sonoridades eram de chorar, tamanho era seu apelo e as graves cadências ritmadas que emitiam ao se encontrar com os corpos que os tocavam. Todos sentados sobre os Sopapos, os músicos tocavam algumas músicas enquanto um outro cantava e dançava, remontando às festas nas instâncias e charqueadas. Naquela estrutura, os músicos faziam um rodízio entre eles, para que todos cantassem e tocassem os Sopapos na apresentação pública. Em forma de cone, como um canudo comprido, o Sopapo parecia gente, e deitado no chão a vibrar a cada batida com as mãos, era como se o som emanasse de sua boca: o couro. Antes de me encontrar com músicos, sambistas, loucos por carnaval, quem me apresentou Pelotas foi o Sopapo. Foi a primeira sonoridade que ouvi, foi a primeira marca ancestral ligada a cultura musical daquele lugar.

Desde a minha chegada na capital dos doces tentei estabelecer contato com as pessoas ligadas ao carnaval da cidade e, principalmente, partícipes da Escola de Samba General Telles, reconhecidamente pelos sambistas e foliões como a escola do povo. Munido de alguns contatos e poucos itinerários de samba, eu caminhei durante dias a procura de pessoas que pudessem me aproximar da agremiação.

No primeiro encontro com a cidade de Pelotas eu passei quinze dias em campo e em minhas caminhadas etnográficas durante o dia eu me senti um pouco como se estivesse em Florianópolis, pois não encontrava a população negra no espaço público, nos bares, no mercado público, nas casas de doces, padarias. Exceto por trás dos balcões e em número quase inexistente. Enquanto andava no Centro da cidade, chamou-me atenção a arquitetura das casas, pois quase todas apresentavam porões gradeados, espaços reservados aos escravos no período colonial e que, ainda hoje, são apresentados como símbolo de poder e de riqueza pelos comerciantes e moradores que, conforme pude perceber no tempo em que permaneci na cidade, esvaziaram seus porões, mas não suas mentes e práticas racistas.

À medida em que eu avançava pelas avenidas centrais encontravam-se, dispostas lado a lado, as residências seculares construídas pelas mãos dos trabalhadores escravizados, uma a uma, janela após janela, onde se encontravam os moradores mais ricos foram se fechando, incomodados com a minha presença. Nas poucas janelas que permaneceram abertas, esvaziaram-se os parapeitos em protesto. Por mais alguns dias insisti em caminhar por tais ruas, sem, no entanto, haver qualquer mudança de atitudes por parte dos moradores.

Neste dia de setembro fazia muito frio, o que segundo alguns pelotenses não parecia ser normal àquela estação primaveril. Passei pelo mercado público, comprei peixes para fazer uma moqueca à noite, em agradecimento aos amigos que me receberam, além de doces para a sobremesa. Mais tarde, após caminhar pela praça, entrei em um café e casa de doces, como muitos espalhados pelo Centro com suas vitrines que esbanjavam cores e múltiplos sabores que estimulam qualquer um que passe por elas. Pelotas é conhecida nacionalmente pela culinária de compotas e guloseimas, herança da cozinha afro-brasileira, atualmente mascarada pelo desenvolvimento de uma forte indústria na área dos doces e alimentos. Já eram aproximadamente umas quatro horas da tarde quando sentei-me no andar de cima do café, já que encontrava-se mais vazio e eu poderia fazer algumas anotações das breves sensações despertadas em minhas andanças.

Alguns minutos mais tarde, uma jovem de cabelos ruivos veio me atender e pedi um suco de acerola, enquanto escolhia algo mais consistente para comer. Assim que ela recebeu meu pedido, entre outros e retornou para a cozinha para entrega-los aos cozinheiros e aguardar seu preparo para servi-los, algo nem tão inesperado aconteceu. No momento em que a porta se abriu, eu pude observar que lá dentro, entre os fogões, freezers e geladeiras onde se preparavam as refeições, estavam os funcionários negros, longe do atendimento e da presença das pessoas. À medida em que os pratos, sucos e cafés ficavam prontos, a porta se abria e um grupo de funcionários se agrupavam uns sobre os outros olhando para mim, achando muito engraçado o fato de eu estar ali. Aliás, durante os três períodos em que permaneci na cidade – um total de 40 dias - eu fazia visitas constantes aos cafés, sem, no entanto, fitar um negro sequer, mesmo entre os estudantes que invadiam as docerias para lancha durante as tardes.

Por voltas das seis horas, saí do café e tomei um susto, pois lá estava a população negra da cidade, em meio a fumaça dos coletivos, empurrando-se para entrar nos ônibus e partir para seus lares. Passava as tardes no mesmo café e minhas estadias lentamente tornaram-se despercebidas pelos funcionários e, nos finais de tarde, passei a acompanhar os trabalhadores

que cotidianamente iam e vinham, apareciam e sumiam do espaço público sem deixar rastros de sua presença. Depois de comer meu sanduíche preferido e tomar meu café, passei a pegar conduções, a cada dia para itinerários diversos, até que cheguei à praia do Laranjal, uma comunidade negra de pescadores. Ali conheci muita gente e parecia estar mais perto de casa, enfim, voltava a sentir o cheiro do mar, e vislumbrava novamente a presença negra em suas comunidades, não mais através de uma imagem cristalizada de uma África mítica divulgada pelos sambas-enredo, mas de várias culturas do continente africano, agora de negros de Pelotas na diáspora.

Nesta geografia da cultura diaspórica no Sul do Brasil, Porto Alegre desponta como a maior cidade delas, mas que acabou sendo introduzida no mundo das agremiações carnavalescas pelos sambistas pelotenses, cuja influência levou à criação da escola de samba mais antiga da cidade, a Praiana. Fundada por pelotenses e portoalegrenses, essa entidade é a mais antiga escola do carnaval de Porto Alegre e foi a primeira a desfilar com alas, fantasias, alegorias, ao estilo do carnaval que se fazia nos desfiles do Rio de Janeiro. Seus fundadores, Caloca, Altair Fogo, Doca, Garoto e Osvaldo Abesserage (Godô), além de Giba-Giba, apesar de introduzirem um modelo de carnaval cariococêntrico, mantiveram instrumentos musicais específicos, a cadência dos sambas e criaram um carnaval e um estilo de tocar que se distanciava dos sambas do Rio de Janeiro. Um dos compositores de Porto Alegre, Lupiscínio Rodrigues, conhecido nacionalmente, em suas canções cantava, contava e ritmava de forma muito característica seus sambas-canção e outros sambas, muitos deles cantados até hoje.

Além do carnaval, outros estilos e gêneros musicais fizeram do samba de Porto Alegre o que ele é atualmente. Falo do Swing, um estilo musical mais balançado, que mescla instrumentos como guitarra, contrabaixo, bateria com os instrumentos percussivos do samba. Um ícone do Swing no Rio Grande do Sul é Bedeu e a banda Pau-Brasil, hoje extinta e o músico Luis Wagner, ainda na ativa. Muitos músicos, inclusive, defendem a paternidade do swing a Bedeu e não ao músico Bebeto, de São Paulo, considerado pela mídia da região sudeste, e por extensão, formadora de opinião em nível nacional, como o pai do gênero dançante de salão dos bailes negros das periferias de São Paulo.

O samba de Porto Alegre, pelo que ouço, tem uma pegada, uma levada swingada, algo natural neste processo de mistura de elementos musicais. Essa roupagem distinta do samba portoalegrense, no meu entendimento, está alicerçada na preocupação com os instrumentos de cordas (violão de 6 e 7 cordas, cavaquinho, banjo) que, na maioria das vezes, tem proeminência

sobre os de percussão (pandeiro, surdo, tamborim, chocalho), o que acentua as levadas e palhetadas das harmonias em detrimento da percussão. Numa das rodas que participava aos sábados com o Samba do Irajá, uma associação de sambistas que também é um grupo musical que se apresenta todos os sábados nas Quadras das escolas de samba da Grande Porto Alegre, um dos músicos do Irajá (SILVA, 2015), Rui Corrêa, cantor e percussionista, enquanto apresentava e chamava cantores para se apresentarem na roda de samba organizada por eles pedia que “as pessoas, por favor, devem cantar somente samba, nada de pagode ou de swing. A roda do Samba do Irajá é de samba, é samba raiz”. Em seguida, um rapaz pegou o microfone e começou a cantar um samba do Exaltasamba, um grupo de pagode e samba do Rio de Janeiro: “dessa vez te peguei de jeito, na armadilha que armei pra você”. Rapidamente Rui toma o microfone do cantor e diz. “Ô meu filho, pagode não, você volta pra casa, estuda o que é samba e te fortalece, depois você pensa em vir pro Irajá”. O rapaz ficou constrangido e saiu rapidamente até que outro músico fosse chamado para cantar.

Essa roda de samba no qual o cantor de pagode foi quase “posto para correr” pelos sambistas do Irajá, aconteceu na Azenha, atrás do antigo campo do Grêmio nos Goianazes, uma das poucas Tribos existentes no carnaval de Porto Alegre, atualmente acompanhada somente pelos Comanches, do Morro de São José. As Tribos já estiveram em número muito maior, porém foram sendo paulatinamente excluídas do carnaval onde passou-se a apoiar com verbas para os desfiles, somente as escolas de samba, ao mesmo tempo em que as administrações das entidades (das Tribos) começaram a adquirir dívidas em função da falta de apoio para construção/elaboração dos desfiles, o que acabou causando seu quase extermínio.

Enfim, o incidente com o cantor deposto do cargo por suas orientações musicais, demonstrou que existe uma necessidade de se distinguir dos ritmos como o swing e o pagode. Este último, creio, que mais demarcado pela influência que a juventude tem adquirido sobre sua produção, encontra-se muito mais ligado aos jovens, aos adolescentes e usufrui das benesses da Indústria Cultural. Quanto ao primeiro, ele está muito presente nas sonoridades em que a presença negra se manifesta, e disputa com os sambas mais antigos, um espaço na cena musical de Porto Alegre, muitas vezes coexistindo em lugares como o Bar do Caninha, às quartas-feiras, no Areal da Baronesa, território negro da Cidade Baixa, próximo ao Quilombo dos Silva, na região central da cidade.

No Bar do Caninha, a fina nata do samba, do swing, e do pagode fazem deste espaço uma zona de interação entre os bares de classe média da Cidade Baixa. Frequentei ali saraus de

poesia e de música, atos políticos, rodas de samba e todo tipo de evento musical que estivesse ligado a temática do negro e de sua cultura. Além deste espaço, eu conheci o samba em Porto Alegre no Morro de São José, principalmente através de dois bares: o Bar do Seu Claudionor e o do Augusto. Levado por um amigo; eu os frequentei durante anos, até ingressar no Doutorado, quando resolvi pesquisar os festivais de samba-enredo.

As lombas (morros) e as ladeiras do Morro de São José me levaram a conhecer grandes sambistas como Luis do clarinete, também violonista de 7 cordas, Tomatt do violão, Vandí do cavaco, instrumentista da Tribo dos Comanches, Koyadê, Ademira, vice-presidente dos Imperadores do Samba, e muitos outros partícipes do samba de Porto Alegre. Como morei na cidade durante um longo período e pesquisava o samba, minhas caminhadas etnográficas seguiam o itinerário do samba, o que me levava a uma rota ancestral, delineada pela presença negra por meio da música e de sua corporalidade.

Como em Florianópolis, Porto Alegre tinha uma semelhança em alguns aspectos com a cidade onde eu aprendi o que é o samba. Nesse sentido, aprender o que vem a ser o samba, significar aprender a viver, a caminhar na cidade em busca do que lhe faz bem, com aquilo que te faz pertencer, de alguma forma a uma comunidade, a um grupo, um lugar. Pesquisando e morando em Porto Alegre, essas fronteiras foram reduzidas e, ao mesmo tempo, ampliadas, contrastadas e flexibilizadas, oscilando entre os desafios do campo a serem problematizados, as facilidades e dificuldades na pesquisa etnográfica.

Um dos maiores desafios enquanto olhava tudo ao meu redor nos morros de Porto Alegre, foi deixar de ver Florianópolis em tudo. A saudade, a distância, a família, os filhos, os cheiros, as batidas dos sambas, as pessoas, seus olhares, os corpos que dançavam nas rodas de samba ou que simplesmente caminhavam em direção às suas casas, depois de um longo dia de trabalho. Desafios que habitam a percepção e a experiência daqueles que optam por fazer suas pesquisas em “casa”, pois como *insider* em campo, o sambista e o pesquisador, ora dividem o estatuto epistemológico da realidade social no qual estão inseridos, “e as bases sobre as quais a familiaridade e a distância se assentam são cambiantes” (STRATHERN, 2015, p. 133). O que a autora questiona é: investigador-investigado estão igualmente em “casa”, no que diz respeito aos tipos de premissa sobre a vida social que informam a investigação antropológica? Diante da relevância epistemológica erguida por Strathern, ao apontar os caminhos possíveis de uma autoantropologia, ou seja, uma antropologia realizada no grupo ou contexto social que a produziu, de que forma podemos o pensar o sambista-pesquisador e os sujeitos da pesquisa

sobre os festivais de samba-enredo no sul do Brasil, no sentido de produzir um trabalho onde “há continuidade cultural entre os produtos de seu trabalho e o que as pessoas da sociedade estudada produzem em seus relatos sobre elas mesmas”.(p. 134).

Escolhendo os enredos: Tudo sempre acaba em ‘África’!

Uma das primeiras providências tomadas pelas escolas é a escolha do enredo, produzido especificamente pelos enredistas contratados de cada entidade, normalmente profissionais liberais graduados como historiadores, jornalistas, sociólogos, artistas plásticos, filósofos, entre outros. Um enredo, implica na eleição de um assunto que normalmente reflita aspectos da cultura nacional, mas não é uma exigência. Diversas entidades já apresentaram enredos descrevendo a saga de povos antigos ou nações na contemporaneidade; os persas, os egípcios, os vikings ou os índios Guarani. Os critérios utilizados nas escolhas são os mais distintos e não foi possível estabelecer em minha pesquisa de campo uma linha seguida pela maioria das escolas para tal escolha, porém, existem alguns enredos que na história dos carnavais têm uma proeminência e já foram recontados diversas vezes. Um dos temas que transitam na órbita dos festivais de samba-enredo nas cidades pesquisadas é o continente africano ou como ouvi em muitos sambas, uma ideia cristalizada de “Mãe África”.

As constantes revisitações ao enredo das nações africanas são meras coincidências? Talvez também seja coincidência o fato de que as três escolas que selecionei para esta pesquisa, Os Protegidos da Princesa, Os Imperadores do Samba e a General Telles terem escolhido para o mesmo ano de 2015, homenagear o continente africano de formas distintas. Os Protegidos da Princesa, por meio de sua ancestral, Dona Didi, foi escolhida como parte do enredo e para ser a cronista do processo de crescimento da cidade de Florianópolis e de suas tradições ligadas ao povo negro da cidade. Pelas lentes da famosa representante do samba de Florianópolis, a escola de seu coração via a cidade se urbanizar e abandonar o jeito provinciano de ser, se inserindo no contexto urbano de uma capital que, aos poucos, se modernizava.

Mesmo narrando o desenvolvimento da capital de Santa Catarina, a Princesa não abriu mão de que sua ancestral fundadora fosse a arquiteta do que viria a ser construído pela entidade na avenida. A sambista dos Protegidos, fundadora da escola que recebia em sua casa, inicialmente no Morro da Caixa, no Centro de Florianópolis e depois no Morro do Mocotó, inúmeros sambistas como Libâneo, Moracy, Dona Luci, entre outros para realização de grandes festas, rodas de samba, regado com a culinária da ilha e muito samba, aglutinava, semelhantes

aos bailes na casa de Tia Ciata, no Rio de Janeiro, uma grande quantidade de sambistas, compositores e umbandistas que circulavam pelo seu quintal durante os finais de semana. Já em 1948, os Protegidos da Princesa em seu primeiro ano de desfile, trouxeram o tema da escravidão e apresentaram, como único carro alegórico, uma jaula com um escravo dançando dentro, representando o cativo, e cuja fantasia era somente uma sunga branca. Neste período, as escolas de samba da capital ainda importavam sambas do Rio de Janeiro, fato que foi superado somente a partir da década de 1960.

Em Porto Alegre não foi diferente. Mesmo não conseguindo chegar em tempo de acompanhar o lançamento do enredo dos Imperadores do Samba, recebi essa informação por telefone e, mais tarde, pelo site da escola. O tema era “do ORUM ao AYÊ, das trevas nasce a luz: a Criação do Universo na Visão de Mundo Yorubá”. Ao contrário do enredo dos Protegidos em Florianópolis, pois em princípio, o tema não despertou grande entusiasmo entre os compositores de samba-enredo, em Porto Alegre a escolha causou celeuma na comunidade de sambistas, intérpretes, músicos e compositores. Isso porque os sambas que são levados aos concursos com essas propostas têm um apelo às savanas africanas, à descrição dos animais do continente, entre hienas e leões, tigres e elefantes, cristalizando uma imagem romântica de um continente apresentado a nós como homogêneo e selvagem. Ao mesmo tempo, profissionais que trabalham com a plasticidade no carnaval, o brilho das cores douradas e o luxo das plumas de bisões e pavões, como os carnavalescos e aderecistas, sentem-se pouco estimulados pela escolha destes universos trazidos pelos temas africanos, devido à dificuldade de se extrair riqueza visual para as apresentações e, por esse motivo, atualmente os carnavalescos, cada vez mais, têm determinado ou funcionado como o voto de Minerva na consolidação de um projeto de carnaval para uma escola.

Quando cheguei a Pelotas no mês de setembro, em decorrência de um atraso nas atividades da escola, além da troca da diretoria executiva e de muitos outros postos na agremiação, eu participei, inclusive, da reunião da diretoria sobre os preparativos para o carnaval de 2015, e da organização de um evento para angariar fundos para a entidade que passava por momentos difíceis. Estavam nesta reunião, o Presidente Luciano de Souza e outros membros da diretoria executiva da entidade, além dos dois carnavalescos Fábio Silver e Carlos Alberto da Nobrega. Foi um golpe de sorte, principalmente pela importância da reunião e do que significava para a comunidade do Bairro Fátima, localizado próximo ao Centro de Pelotas, como também por ter encontrado de uma só vez, naquela noite fria de Pelotas todas as pessoas

responsáveis em escolher o enredo, elemento que impulsiona e que dá a arrancada inicial ao ano carnavalesco. E qual o enredo escolhido no fim da reunião? “África é o nosso enredo, esse ano nós vamos falar de África, de toda a África, não vamos esquecer de ninguém, de nenhum lugar e vamos fazer um grande carnaval”, disse o presidente Luciano.

Conversando com um dos compositores do Imperadores do samba Wilson Ney, em outubro de 2014, na final do festival de samba-enredo na Quadra da agremiação, o autor de mais de quinze sambas-enredo e sambas de quadra¹³ afirmou que

eu me lembro dos sambas dos Imperadores da década de setenta. Fiz muitos sambas na escola e fui campeão várias vezes, mas não recorro de sambas que ultrapassem esse período. Inclusive no site da escola tem os sambas com os nomes dos compositores a partir de 1974 ou 1975, mas de antes disso não está registrado, não. Mas tenho certeza de uma coisa, eu nunca vi nenhuma escola de Porto Alegre copiar um samba do Rio de Janeiro. Agora dos temas e enredos que mais fizemos os sambas mais bonitos e que sempre voltávamos a fazer eram sobre África. (Conversa com Wilson Ney na Quadra dos Imperadores do Samba em outubro de 2014).

Coincidentemente, a última vez em que encontrei o compositor foi no festival de 2016, onde ele anunciou sua aposentadoria, mesmo se não conquistasse a vitória no concurso, alegando que de agora em diante se dedicaria à família, aos filhos e netos, pois o samba lhe tomava muito tempo e ele se encontrava mais velho, dando-se por satisfeito pelo que havia produzido pela escola. Infelizmente não consegui acompanhar o lançamento do enredo na capital gaúcha, devido aos problemas de tempo e de deslocamento que listei anteriormente.

Em Florianópolis e Porto Alegre, o enredo já estava definido e escolhido no mês de maio e foi encaminhado em seguida para o setor de divulgação de eventos das duas agremiações para a elaboração do edital de lançamento dos festivais de samba-enredo. Já em Pelotas, o enredo foi definido em setembro de 2014 e, segundo o presidente recém empossado Luciano da General Telles, numa reunião da qual participei como convidado na sede da escola, no Bairro Fátima, atrás do campo do Brasil de Pelotas,

“Nós assumimos agora a Telles, fazem dois meses, e estamos organizando as coisas ainda. O enredo nós já escolhemos, vai ser sobre África, vamos falar de toda a África no samba, vamos fazer um bom carnaval. Nós estamos arrumando a casa ainda e organizando um evento grande, um churrasco da escola, com ingressos a 20 reais no próximo domingo. Vai ser uma festa para umas 500 pessoas. Vão os presidentes

¹³ Sambas de quadra são aqueles que, normalmente, abrem as apresentações nas quadras das escolas de samba, enaltecendo as qualidades da agremiação.

das escolas daqui, vão ser apresentados os sambas também, será um grande evento, você deve ir. Com a mudança da diretoria e de outros setores da escola, temos que trabalhar para fazer um novo calendário e fazer um bom carnaval (Conversa com Luciano, Presidente da General Telles de Pelotas, na sede da escola em setembro de 2014)

Luciano de Souza, à frente a General Telles demonstrava liderança, era respeitado em suas falas nas reuniões e cobrava de seus diretores muito empenho na organização da escola, principalmente, o afimco nos preparativos para os eventos que tinham como objetivo levantar fundos. Durante o dia trabalhava em atividades múltiplas, foi dessa forma que ele me descreveu seu ofício fora da dinâmica da escola de samba. Era mestiço, de aproximadamente uns 40 anos, e morador do Bairro Fátima, onde localiza-se a escola atualmente e, inclusive, no dia em que o conheci, ele chegava lentamente de sua casa para a reunião na Telles. Fez parte da antiga diretoria da entidade e chegou ao cargo de chefe do executivo após o último presidente renunciar às suas funções. Não conversava em demasia, sempre muito sério nas suas colocações e parecia exercer um controle sobre os rumos que a escola deveria tomar com relação as novas orientações propostas por ele, muito mais do que por sua diretoria executiva.

No caso da Telles, dois de seus carnavalescos também participaram desta reunião. Um deles se chamava Silvio e o outro Fábio Silver. Fábio era professor de história do ensino médio e fundamental do município de Pelotas e me pôs a par da situação não só da Telles, mas no contexto das demais entidades em nível local, mencionando os problemas enfrentados pelas escolas de samba e pelas escolas de samba mirins, diante das últimas administrações públicas. Esta categoria de escolas e blocos mirins, entre os três carnavais pesquisados, aparece somente na capital dos doces do Rio Grande do Sul. Segundo o carnavalesco e professor, na cidade existiam até 2014 quatro escolas do grupo especial até 2014: Academia do Samba, Estação Primeira do Areal, General Telles e Unidos do Fragata. Silvio, ao ouvir a relação que Fábio me passava, citou também as escolas e blocos mirins: Escola de Samba Mirim Mickey, Mocidade Simões, Anjos do Lar, Águia de Ouro, Ramirinho, Explosão do Futuro, Acadêmicos da Lagoa e Brilho do Sol. E os blocos mirins em número de quatro: Super Pateta, Águia Branca, Pica Pau e Alegria e Samba.

Percebi que, enquanto Fábio tinha uma visão mais ampla dos efeitos e defeitos do carnaval da cidade, das críticas aos festivais, uma leitura sem voltas da problemática do carnaval naquele momento em Pelotas, Sílvio preocupava-se mais com o contexto da escola em si, da General Telles, e discutia com Luciano alguns dos detalhes do enredo, definido como uma viagem aos países africanos através de seus mitos e lendas; o enredo ainda não estava pronto,

ou seja, escrito, assinado e encaminhado à diretoria, mas pelo que ouvi do presidente, se baseava numa visão muito conservadora de África das savanas e dos leões, onde predominava a vida selvagem, de um continente que existe apenas nas versões cristalizadas e homogêneas mistificadas pelo Ocidente. Essa versão continua sendo transmitida nas escolas através de uma história descontextualizada, defasada e sem acompanhar o próprio desenvolvimento dos países africanos na contemporaneidade. Por sua vez, também não se configura de maneira distinta a confecção de sambas-enredos que são escritos pelos compositores e muito menos se alterou as abordagens que os enredistas formulam em seus enredos e sinopses para as competições. O resultado destes descompassos são composições cujas abordagens reificam preconceitos, mantêm hierarquias, reproduz racismos, xenofobia e intolerância.

Uma das pessoas que não consegui identificar falou em voz alta na sala: “Ai, África, toda vez que a escola está sem dinheiro sai esse carnaval. É escravo, trapo, correntes, bicho, leão. É sempre a mesma coisa, palha, tanga!”. Rapidamente o presidente respondeu que “nós recebemos, quando recebemos da prefeitura uma quantia muito baixa para pensar em carnaval de luxo, mas vamos fazer um carnaval como sempre fizemos na Telles”. Havia, naqueles comentários, uma insatisfação implícita na escolha do enredo que se manifestou por meio de cochichos que, como rastro de pólvora, espalharam-se e desfocaram o andamento da reunião, acabando por adiar o seu término. Embora naquele momento o presidente se esforçasse em dar continuidade aos últimos passos que selariam os derradeiros preparativos para o evento que a escola estava prestes a organizar afim de levantar dinheiro para o carnaval, a escolha do enredo já não parecia tão acertada entre a maioria dos diretores.

Ouvi que Silvio conversava com Fábio sobre o assunto, aproveitando a oportunidade que o tema suscitava porque eu estava sentado entre os dois. A voz descontente que não consegui identificar de onde tinha partido, de repente, voltou a provocar mais um desconforto à reunião ao afirmar que “para nós que trabalhamos com as fantasias, com a preparação, corte das roupas, esperamos sempre mais brilho, mais luxo do que as roupas africanas”. Quem reivindicava um novo enredo era a Sra. Marlene, costureira da escola há mais de vinte anos, que me disse ao final do encontro na Telles, ter passado por “vários presidentes e que conhecia a escola e todos os enredos que a escola havia passado pela avenida em Pelotas”. Aquilo que parecia consenso entre os pares, rapidamente transformou-se, após o incentivo da chefe das costureiras, num longo debate, encerrado após a batida do martelo do presidente: “Vamos fazer África e deu”

Mesmo que alguns tenham ficado contrariados a reunião seguiu e outros pontos foram debatidos. Venda de ingressos, distribuição dos mesmos aos diretores e parceiros que contribuiriam com a divulgação, entre outros detalhes da organização. Evidentemente, minha crítica se fez presente, por entender que a etnografia em sua visão transformadora, acaba por nos conduzir a uma mobilização nos territórios onde o trabalho de campo impõe o estabelecimento de posicionalidades. No caso a minha, como *insider* e pesquisador, na formação de redes, de relações e caminhos epistemológicos a serem seguidos/escolhidos para um melhor aproveitamento das potencialidades da pesquisa requeria um posicionamento. Eu pesquisava de que forma os festivais de samba-enredo contribuía para pensar, entre outras coisas, a situação do negro no sul do país, por meio de sua cultura musical e do carnaval. Os vínculos que construí em campo me forneceram experiências mais subjetivas e pessoais, na medida em que os percursos trilhados foram, na verdade; desdobramentos destes vínculos e fizeram com que minhas reflexões iniciais sobre este campo, fossem aos poucos, transformando-se em elementos cruciais na construção de minha narrativa etnográfica, a partir dos recortes, das interpretações do campo empírico, dos limites impostos a um trabalho com tal musculatura, principalmente destacando qual o lugar dos interlocutores, de acordos com suas temporalidades distintas e multissituadas dos campos em questão, e do etnógrafo (meu papel) na pesquisa.

Quero dizer com isto, que parte do caminho foi repensado enquanto ele se desenhava entre os campos, algo intrínseco à pesquisa etnográfica. Por esse motivo, depois que voltei da viagem a Pelotas, no retorno a Florianópolis, Santa Catarina, escolhi conversar com distintos grupos de pessoas, espalhadas entre todos os setores das escolas. Essa mudança, provocada inicialmente em Pelotas, significou um realinhamento de propostas a serem contempladas na pesquisa, como também, num segundo momento, de um novo conjunto de relações que deveriam ser atingidas. Como os festivais de hoje estavam intrinsecamente ligados à figura dos carnavalescos, que nos campos pesquisados faziam parte das comissões julgadoras dos festivais, da elaboração dos enredos e, muitas vezes, desequilibrava ou desempatava as competições com o voto de Minerva, tive que buscar, nos demais setores da escola, o olhar de quem ainda via nos sambas os efeitos de sua musicalidade, sonoridade e não tanto da materialidade ou da plasticidade implícita na concepção (reduzida) dos carnavalescos.

Durante o nosso primeiro contato, que durou aproximadamente de duas a três horas, o carnavalesco nascido no Rio de Janeiro, que havia sido aderecista e desenhista de várias escolas

do primeiro e do segundo grupo do Rio de Janeiro e de São Paulo me falou das suas experiências e de “como veio parar em Florianópolis”, disse-me “não saber ao certo o que levariam, naquele momento para a avenida”. Foi claro ao afirmar que

Vamos anunciar o enredo para o ano que vem, do próximo carnaval, numa festa que iremos organizar na Associação dos funcionários da Saúde no Campeche, aqui no Sul da Ilha. Será lá porque na nossa sede não temos cozinha e lá já tem uma boa estrutura para esse tipo de evento. Faremos uma feijoada para comemorar o nosso bicampeonato, começar o ano já com muita festa e organizar aos poucos as pessoas que sempre estão conosco, além de diversos setores da escola. Lá nesse evento vai ser apresentado o novo enredo que estamos ainda discutindo. Isso depende de algumas conversas que estamos tendo entre nós da escola e os assuntos de interesse entre os outros que podem ser os homenageados. Mas tem que sair logo e depois começar a preparar o samba pelos compositores, porque o caminho é longo até o carnaval (Conversa com Raphael Soares em abril de 2014, na Travessa Ratclif, Centro Fpolis, Intituto Arco-Íris).

Conheci o Raphael Soares em março de 2014 quando ele oferecia um curso para carnavalescos e aderecistas no Instituto Arco-Íris, no Centro de Florianópolis, popular Travessa Cultural Ratcliff. Todas as quintas-feiras, durante seis meses, Raphael estava por ali e aproveitei para conversarmos um pouco sobre carnaval, festivais de samba-enredo, escolas de samba de Florianópolis até que resolvi perguntar se poderia fazer o curso também, aprender um pouco mais sobre o trabalho artístico e plástico de uma agremiação e os desafios enfrentados por este setor da escola de samba, que atualmente é fundamental na forma como os desfiles acontecem, principalmente, como os resultados são positivos ou negativos para quem não os prioriza no atual modelo de carnaval vigente no país.

O curso consistia no desenvolvimento de um desfile virtual e na organização de alas a partir de um tema escolhido aleatoriamente por cada aluno. Após escolhermos o enredo, começava a confecção dos desenhos, dados inicialmente pelo professor e mais tarde produzidos por nós mesmos. Havia bonecos e bonecas delineados e os preenchíamos com as imagens que selecionávamos de acordo, sempre de acordo com o enredo, não podendo fugir dele de forma nenhuma. Ali conheci pessoas como Margareth, presidente de um bloco de São José, Fernando, aderecista de outra escola de samba de Florianópolis, Carla, costureira de outra agremiação carnavalesca. Era uma turma pequena, aproximadamente 7 pessoas, por isso quando resolviam faltar 2 ou 3, o jeito era mesmo suspender o encontro e deixar para a próxima semana.

Quatro semanas depois de ingressar no curso de aderecista ministrado por Raphael Soares compareci ao evento organizado pelos Protegidos da Princesa, na Praia do Campeche,

que começou por volta do meio dia. A feijoada da entidade carnavalesca foi realizada dia 08 de maio de 2014 contando com a participação de vários segmentos da escola de samba, como a Velha Guarda, a bateria, peça fundamental na agremiação, responsável pelo ritmo dos passistas, mestre-sala e porta bandeira, cidadão e cidadã samba, diretoria executiva, mestre de bateria e seus diretores, intérprete e apoio de vozes, e no caso, os componentes do carro de som ou ‘grupo musical’, categoria nativa que em Porto Alegre é conhecida como ‘harmonia musical’(voltarei a este tema no segundo capítulo).

Essas festas de reapresentação da escola, que acontecem na sequência do fim do desfile de carnaval, são momentos de reflexão por parte da agremiação, quando se reúnem para pontuar erros e acertos, medir prós e contras e reavaliar toda sua participação na disputa pelo título. À medida que as avaliações vão se realizando e os diagnósticos sendo revelados, um novo período de reorganização se instaura. Esse ritual é pensado, não de maneira formal pela escola, ele se inscreve por meio de performances nas quadras que passam pelo canto dos sambas dos anos anteriores, dos sambas que foram imortalizados e consagraram a Princesa como a escola que foi por mais vezes campeã da cidade. No espaço do salão da associação (representando) a quadra da escola de samba revive-se dos mais antigos ao mais recente enredo de carnaval.

Quando cheguei ao evento, a feijoada, infelizmente o prato principal estava quase chegando ao fim. Não sei se, por conta de um antigo ditado que diz: “se a farinha é pouca, meu pirão primeiro”, mas o início da festa estava marcado para o meio dia e cheguei na confraternização somente uma hora depois. Não sei se pelo número excessivo de pessoas que compareceu à festa de lançamento do carnaval de 2015. Enfim, provei da comida que não tardou em se esgotar e, enquanto me deliciava com a comida mais famosa do Brasil, fui sentar-me à mesa do mestre de bateria Marcelo Dutra para lhe falar um pouco sobre os desenhos das bossas, dos breques que seriam preparados para esse ano e lhe perguntar sobre quando teriam início as oficinas da bateria. Ao contrário de Raphael Soares, mestiço de 33 anos, que veio do Rio de Janeiro e passou por escolas de Florianópolis como Unidos da Coloninha e Consulado do Samba, ambas agremiações campeãs do carnaval da cidade de Florianópolis, o mestre de bateria dos Protegidos, Marcelo Dutra, é “prata da casa”. Sobrinho de Zezinho Carriço, membro conselheiro da Princesa, começou cedo na escola de samba como integrante da bateria – na ala dos tamborins - e mais tarde, após estudar no Rio de Janeiro passou a ser o mais novo mestre de bateria da escola, com 24 anos. Em Florianópolis, quando se trata de estudar ou de se

aprimorar em samba, escolas de samba e carnaval, é muito comum as pessoas irem a capital Fluminense, cuja história e proeminência no cenário nacional não tem precedentes.

Logo que começamos a conversar, o mestre de bateria apontou quais seriam os novos desafios, as novas bossas que ele havia pensado para apresentar nas festas subsequentes, novos arranjos rítmicos, enfim, de que forma ele se prepararia para o ano de 2015, já que se mantinha como mestre à frente de sua “furiosa”. Uma das influências herdadas do carnaval carioca, entre tantas coisas, é a prática de apelidar as baterias em Florianópolis. Todas as baterias da cidade possuem seus nomes de “guerra”, geralmente exclamados entre os breques e as paradinhas, ensaiadas como destaque nas performances dos ritmistas ao se identificar. Enfim, o mestre Marcelo estava sentado entre outros membros da diretoria da escola, bem como de alguns amigos. Enquanto isso, o som mecânico embalava a festa com os sambas da escola, intercalando-se com sambas do Rio de Janeiro, além de alguns pagodes mais conhecidos em nível nacional, como Thiaguinho, Péricles, Revelação, etc. Perguntei-lhe também sobre o enredo, se eles já haviam definido qual seria o tema do carnaval, enfim, se eles divulgariam o enredo ou se a ideia era estudar mais possibilidades.

Não, não precisamos pensar em mais nada. Já temos enredo, já foi escolhido por nós. Com certeza sai hoje, estão todos esperando que saia daqui o nosso próximo desafio. É sempre muito gratificante ter a comunidade aqui com a gente. Apesar de nós não estarmos na nossa quadra, nos sentimos bem aqui e contamos com o apoio de todo nosso pessoal que é coração mesmo, que está sempre com a escola em tempos bons e ruins também. Vamos para mais um ano em busca de mais um campeonato, mais um título para essa comunidade que tanto merece (Conversa com Marcelo Dutra, ASSEFSC, Campeche, 08 de maio de 2014).

Havia um grupo de pagode que foi contratado para animar o evento intercalando as apresentações entre os shows da bateria e a sonorização mecânica, cujo cantor era o intérprete da escola, Alan Cardozo. O repertório variava entre sambas e pagodes com uma larga distância temporal, fundindo gerações de sambistas mais velhos e trazendo repertório de sambas modernos; entre sambas do Grupo Fundo de Quintal do fim dos anos setenta aos pagodes do Katinguelê do início dos anos noventa, Exaltasamba, Jeito Moleque, numa miríade de subgêneros do samba até o momento áureo da festa quando começaram a ser cantados os sambas da escola.

A partir daí o intérprete iniciou a nova fase do evento apresentando a corte, as princesas e outros membros da corte. Houve ainda um show especial dos passistas, do mestre-sala e da

porta-bandeira e a bateria entrou para finalizar com várias paradinhas, breques e bossas, além das coreografias ensaiadas. A bateria dos Protegidos da Princesa é reconhecida por ser a melhor dentre todas as baterias da Grande Florianópolis, uma marca que a mesma carrega já há muito tempo, devido à presença de grandes instrumentistas e pela eficácia das convenções rítmicas. Porém, ela começa a entrar numa fase de emparelhamento com outras agremiações que buscam aprimorar suas baterias cursos intensivos, nas oficinas e nos ensaios programados, cada vez mais cedo, durante o ano, muito antes dos meses de novembro e dezembro, quando anteriormente se preparavam para as competições no carnaval.

Esse período de reapresentação do desfile de carnaval na Quadra da escola (da festa e dos carnavais antigos por meio do canto dos sambas) tem uma mesma dinâmica na maioria das entidades. Embora não haja um protocolo a ser seguido, as performances oscilam entre o show da bateria, dos cidadãos samba, assistas, mestre-sala e porta-bandeira, enfim, sem grandes alterações na ordem e variando também conforme as novas aquisições do elenco contratado, cuja apresentação deverá acontecer, caso ainda não tenha ocorrido, nas atividades do início do ano. No meio da festa, já um pouco exausto, lá pelas dezoito horas saí um pouco do galpão para me refrescar. Era um dia muito quente e o calor estava insuportável, mesmo para o mês de maio. Já na porta, uma leve brisa refrescava quem por ali descansava; alguns estavam sentados fumando, outros apenas repousando debaixo de algumas árvores ao lado da entrada do galpão. Encontrei com uma amiga da família que costuma sair com minha tia e que participa sempre das atividades dos Protegidos da Princesa. Inclusive, ela frequentava o ginásio da FAC, no início da década de 1980 conosco. Maris é foliã, já foi costureira, cozinheira, diretora da escola há mais de 30 anos e, mesmo em tratamento de um câncer no estômago, há dois anos, não faltava à nenhum evento da escola. Ficamos conversando durante um tempo até que a sensação de calor se dissipasse e o alívio causado pela brisa que entrava pela porta fosse sentida.

Sentamos na parte de fora do galpão-quadra permanecemos mais de meia hora contando alguns ‘causos’ de família, algo comum entre pessoas que se encontram e tem um longo tempo de amizade, que compartilham anedotas sobre parentes ou mesmo, podem rir das coisas mais inimagináveis possíveis. Aliás, Maris ria até do câncer que lhe acometera e de como as sequelas haviam modificado seu corpo, uma característica marcante de sua personalidade, que traduzia as alegrias e as tristezas de uma forma bem peculiar. Na medida que avançávamos nas brincadeiras e nos risos, Maris viu sua filha se aproximando para lhe avisar a respeito do horário da medicação e falou baixinho devido ao cansaço que visivelmente lhe acometera:

Tu me conheces nego. Desde que a Bea (sua filha) nasceu a única coisa que fiz foi trabalhar até me aposentar e fazer minha casinha lá na Procasa. Depois que saímos do morro (Mocotó) não voltamos mais pro morro e eu vivo até hoje lá no Continente. Lá tem a Unidos da Coloninha, mas jamais eu ia torcer pra Unidos né, meu coração é da Princesa. Eu e minha família nós nascemos lá no Mocotó, desde meus pais, avós vivemos naquele morro. Até hoje ainda mora gente lá como a tua família, tua avó, tua tia. A minha irmã Ângela até hoje ficou lá, mesmo depois que o Volnei, irmão do Valdizinho matou o marido dela, o Edegar lá no beco. Tu lembras né? Ele te botava sentado no colo dele e tocava violão contigo sentado, bem pequeno segurando o violão no colo dele. As minhas irmãs mais novas também ainda continuam lá, meus sobrinhos. Olha, quando eu estava no hospital ruim, mas muito ruim mesmo, e o pessoal da Velha Guarda me ligava e eu sabia que tinha evento na escola, mesmo eu fazendo a pior fase das radioterapias, tinha muitos efeitos colaterais, se eu soubesse que tinha festa da escola eu ficava até melhor, não dava muito vômito, enjoo, nada. Olha, parecia que o câncer entrava de férias (risos). Mesmo que eu morresse aqui na festa da escola seria como se eu estivesse na avenida. Porque aqui se cantam os sambas mais antigos, sambas que me lembram da época que nós nem tínhamos nada no morro, que éramos crianças e nossos pais ainda eram vivos. Da pobreza, da fome, e de coisas boas também. Hoje a escola não é como era antes, é bem diferente, mas o que nunca muda é o que a gente sente pela escola. Tem gente que diz que antigamente era bem melhor, eu não acho, agora curtimos o carnaval, antes era a única coisa que tinha pra nós, que éramos do morro. Quando eles cantam aquele samba “é a Protegidos na passarela, que coisa linda um visual de aquarela”, é o tempo do meu irmão que morreu, o Brigitte que era travesti, tu sabes né? Quando cantam aquele outro do pai do Cacau Menezes, como é mesmo?, “dormi Prefeito e acordei palhaço, leite encanado é coisa de candidato”, já é a época que eu comecei a trabalhar no Hospital Florianópolis, do tempo que minha filha era criança e tem o samba dos orixás, meu querido, esse é o mais bonito de todos, eu acho: “Xangô, Exú, Obaluaê, Oyá, Ogum, e no meu xirê”. Esse é do tempo que o carnaval ainda era lá na Paulo Fontes, ainda não tinha nem a Nego Quirido (sambódromo). Quando eles cantam: “Olho lá do morro a avenida, vejo um retrato magistral. Agora acho que é o tempo de morrer, mas enquanto esse tempo não vem, eu venho aqui mesmo para me encontrar com as pessoas, mas é com a minha Protegidos e por causa dessa escola que não deixo de vir. Cada festa é um desfile, é como se tivesse na avenida (Conversa com Maristela Cruz e Souza, na festa de lançamento do enredo dos Protegidos da Princesa, em maio de 2014, Campeche, Florianópolis).

As temporalidades às quais que se refere a partícipe, que viveu por mais de três décadas dezenas de carnavais em Florianópolis, Maristela, são demarcadas não por uma cronologia de datas, fatos políticos ou faixa etária como costumam bradar a linhagem de alguns historiadores. A descrição etnográfica da costureira do passado, embaralha-se com a da diretora de harmonia e mescla-se com a da cozinheira que preparou vários quitutes e pratos deliciosos para eventos da agremiação e encontra-se com a da foliã do presente. Sua narrativa, no nível histórico, redimensiona por meio dos sambas dos Protegidos da Princesa a vida a partir da experiência do

carnaval através de uma disjunção temporal reiterada que fornece suporte para uma compreensão do passado e do presente sem conexões lineares e cumulativas. Ao cantar os refrões dos sambas que marcaram momentos distintos de suas vivências no morro, no trabalho e no carnaval, Maristela abre um espaço intersticial, um terceiro espaço, um entre-lugar ao enunciar amiúde “quando eles cantam”, no caso, ao referir-se aos mundos engendrados pelas escolas de samba, fazendo-os irromper universos cujas potencialidades descritivas de seus desfiles na avenida, vividos por ela e por sua comunidade, mostram-se férteis.

Capítulo Três

Da dispersão às Quadras das escolas de samba

Imperadores do Samba, “na escola do povo, fala a voz do coração”!

O apresentador do festival de samba-enredo da Imperadores, no dia 08 de setembro de 2014 em Porto Alegre, próximo da meia-noite, anunciava na grande final os compositores vencedores do festival e o samba que iria representar a agremiação na avenida no carnaval de 2015, no sambódromo do Porto Seco, Zona Norte da cidade. Enquanto o mestre de cerimônia da entidade, ensaiava pôr um fim no mistério das festividades em torno do samba escolhido, oscilando entre a ameaça de revelar finalmente o vencedor e o fim da competição, a ansiedade tomava conta de todos que participaram direta ou indiretamente do festival. O que estava em jogo, naquele momento, era a obra, o samba que conduziria a escola à mais uma participação no carnaval da cidade.

Afinal de contas, seria por meio de sua música e ritmo (samba-enredo) que a agremiação descreveria a criação do mundo sob a égide da cultura yorubá. A vermelho e branco tinha em suas mãos, naquele ano de 2014, o compromisso de pensar a origem do universo, o surgimento da vida, dos seres e das coisas do mundo, a partir do referencial de seus ancestrais e dos feitos produzidos por eles entre o ORUM e o AYÊ. No panteão das culturas yorubás, a criação se deu entre os dois espaços cosmológicos, onde nasce o mistério da vida por meio de Obatalá (Criador), e todas as coisas existentes no cosmos.

Encerrados todos os prolegômenos e volteios, finalmente, apresentador cumprimentava os partícipes e os compositores pelo processo festivo organizado pela escola e os compositores, aproveitando a oportunidade para lembrar da dificuldade de se escolher uma obra entre tantas *pérolas* elaboradas pelos sambistas e enfatizando a transparência e seriedade da competição. O condutor da cerimônia titubeou, por mais três vezes, até que anunciou

o vencedor é..., o vencedor é,...o samba-enredo que irá levar a Imperadores ao bicampeonato no ano que vem, no próximo carnaval..., cujo tema é *A Magia dos Opostos: do Orum ao Ayê. Chora, chora, chora meu cavaaaaaco!* O samba da nossa Imperadores desse ano, para o carnaval de 2015 é o samba de número doze! (Aplausos, risos). Dos compositores Victor Nascimento, ‘Vitinho’, Carlos Roberto Nascimento, Emerson Dias e Andy Lee.

Imediatamente uma euforia tomou conta da Quadra da escola, a grande torcida trazida pelos compositores começou a cantar o samba, a correr na quadra, soltar balões e fazer a tradicional onda vermelha, na frente do palco, enquanto os intérpretes cantavam o samba

escolhido para desfilarem em 2015 pelos Imperadores. Num primeiro momento somente os torcedores do samba doze e sua torcida, comemoravam a vitória, mas logo em seguida, todos passaram a cantar juntos (adversários, amigos, perdedores, diretores, partícipes, como um todo), compreendendo que esse era o melhor samba para guiar Os Imperadores do Samba rumo ao bicampeonato, já que em 2013 a escola havia sido campeã do carnaval de Porto Alegre. A letra do samba assim dizia:

Clareia que vai passar o mar
Vermelho de amor
Vem no embalo do imperador
Hoje a razão não é maior que a emoção
Na escola do povo fala a voz do coração

Brilhou na escuridão
Divina luz no infinito
O caos em harmonia se desfez
Mutações, o universo em movimento
Transformações para surgir os elementos
Essenciais da natureza
Polaridades se fazem presentes em tudo que existe
O diferente se torna igual do lado oposto ao seu
As energias fundamentais que se complementam
Buscando equilíbrio natural

Tremeu lá em cima... Orun
O rugido aqui de baixo... Aiyê
Num sopro de amor
Um milagre aconteceu
Obatalá então a vida me deu

Sentimentos bons ou maus
Se manifestam para o bem e para o mal
Da atração da bela e a fera não se pode duvidar
Um no outro se completa
Para brigar ou para amar
Torcida se agita no Gre-Nal é carnaval
O azul que ilude o céu contra o vermelho pôr do sol
Porém, há um problema nesse amor
Que não tem como resolver
Enquanto se falar de samba
Sou imperador até morrer
Superando os desafios vou sorrindo
Em meio a saudade respeitando as diferenças
Para encontrar a felicidade.

(Samba enredo 2015, Imperadores do Samba, tema: A Magia dos Opostos)¹⁴.

Depois de conhecido o samba campeão, a ordem de apresentação dos músicos já não é mais mantida no palco, tais como o uso dos instrumentos musicais e a organização produzida pelo festival. Todos colocam-se a cantar, dissipam-se momentaneamente as rivalidades e o samba que foi cantado durante a competição é eleito na quadra em acirrado antagonismo, característico das competições dessa espécie. Esse é o espaço mais forte de divulgação do samba e de vivê-lo na escola. Esse momento é o de comemorar, e todos comemoram como acontece na Dispersão da escola, após o desfile, é como se todos estivessem pulando, comemorando num corpo só.

Quando deu início a “temporada” de festivais de samba-enredo, de agosto de 2014 a janeiro de 2015 eu vivi um período de intensa movimentação e deslocamento, tanto físico, quanto epistemológico. Esta efervescência não se deu de maneira tão efetiva quanto no período anterior, quando vivi o tempo dos enredos fazendo trabalho de campo nas cidades pesquisadas. Mesmo diante das surpresas com as escolhas dos temas! Mesmo que tenham organizados grandes eventos para os lançamentos dos enredos, nada se compararia ao ápice do período pré-carnavalesco que são os festivais de samba-enredo e a chuva de emoções advindas dele.

Em 08 de setembro eu parti de Florianópolis, rumo à Porto Alegre, com o intuito de acompanhar os preparativos do primeiro festival fora da capital catarinense. Esse calendário dos concursos/festivais tem um início aproximado entre os meses de julho/agosto até dezembro/janeiro, após os lançamentos das sinopses dos enredos. Parti de Florianópolis às nove da manhã, um dia ensolarado com temperatura amena, e, desta vez, e não consegui dormir até chegar ao meu destino, Porto Alegre. Enquanto o ônibus cortava as montanhas e deixava para trás os guapuruvus e os resquícios de mata atlântica, ainda no início da viagem, passamos por Santo Amaro da Imperatriz, na entrada do município de colonização alemã, a cerca de 30 quilômetros de Florianópolis, local da residência de duas comunidades Quilombolas; Caldas do Cubatão e outra comunidade que desconheço.

Cerca de quinze minutos mais tarde, passamos por outro município, Paulo Lopes, distante quarenta quilômetros de Florianópolis. Lá outra comunidade remanescente, conhecida por Toca. Estive na Toca durante um período de quatro anos, quando coordenei um projeto do

Enredo do Imperadores do samba do carnaval de 2015. O festival realizou nos meses de agosto e setembro de 2014.

governo estadual e federal, chamado “Saberes da Terra”, que oferecia formação em nível fundamental para quatro comunidades Quilombolas, além das comunidades da Aldeia e Morro do Fortunato, em Garopaba e São Roque, no município de Praia Grande, divisa com o Rio Grande do Sul. Durante a viagem pelo litoral, a presença negra dos quilombolas, se fez presente, entre os 460 quilômetros que separam as duas cidades – Florianópolis e Porto Alegre -; principalmente, porque os concursos de samba e suas disputas, juntamente com os quilombos, criam uma ponte entre o campo e a cidade: uma luta pela terra, pelos direitos humanos, por uma escola quilombola de qualidade, enfim, por cidadania, enquanto que as competições de samba, ao seu modo, reivindicam esse reconhecimento por meio de suas produções, na batalha pelos investimentos públicos, por respeito e dignidade. Ambos se completam.

Na medida em que me aproximava do meu destino analisava como as estas comunidades quilombolas, que estavam a meio caminho de Porto Alegre e dos festivais, me fornecia nexos para repensar a importância da superação do discurso da invisibilidade e das ausências destas marcas, deixadas pelas políticas dos negros no sul do Brasil. Uma delas configurava-se na luta pelo território e o reconhecimento de sua ancestralidade através dos territórios ocupados atualmente, conhecidos como remanescentes de quilombos. Ao mesmo tempo, temos as produções diaspóricas ligadas as artes negras, a música, o carnaval, mas, especificamente, no caso do sul brasileiro, as escolas de samba por meio dos seus festivais e das rodas de samba.

Quando desembarquei em Porto Alegre eram dezesseis e trinta. Fui me deslocando até a escola Imperadores do Samba, já que o trânsito rapidamente caminhava para um horário de intensa movimentação. Já conhecia a fúria do congestionamento da cidade à beira do Guaíba e aos poucos aportei às margens da Quadra da “Nação Vermelho e Branco”. O sol que refletia sobre as águas calmas que banham a cidade estava se pondo. Um friozinho tomava conta do ambiente que aos poucos começava a mudar e me sentei aos fundos da Quadra da escola para descansar e observar algumas pessoas que caminhavam na recém-inaugurada estrada que agora passava por trás do campo do Internacional de Porto Alegre, das Quadras das escolas de samba Praiana, dos Imperadores, dos Itinerantes e da Banda da Saldanha. Essa região da cidade, na rua Padre Cacique, próximo à Praia de Belas, concentra um número considerável de entidades carnavalescas, antigos clubes e configura-se num espaço de socialidade dos negros da cidade de Porto Alegre.

Essas reformas fizeram parte do conjunto de obras destinadas à realização da Copa do Mundo de 2014 no Brasil e alteraram significativamente a vida das pessoas da cidade de Porto

Alegre. Mudanças positivas ou negativas, foram responsáveis por transformar uma série de questões ligadas à infraestrutura, como a construção de corredores de ônibus, terminais urbanos e estádios de futebol, trazendo um aumento significativo da qualidade do transporte urbano da capital. Apesar das melhorias, os custos das obras foram em parte repassados para os usuários e seus impactos incluíram uma sistemática política de desalojamento, deslocamento, remoção e expulsão de moradores de algumas regiões da capital. Enquanto morei em Porto Alegre, compartilhei com seus moradores todas as angústias proporcionadas por esse megaevento de dimensões estratosféricas.

Enfim, quando a noite começou a cair, o sereno trouxe o frio à beira do Guaíba e logo juntei minhas bagagens e me dirigi até o estacionamento dos Imperadores do Samba, onde, aos poucos, as pessoas começavam a chegar na Quadra da escola. O trânsito na Avenida Padre Cacique é insuportável no horário entre as dezoito e dezenove horas. O barulho dos carros, o som das buzinas e os xingamentos dos mais exaltados em seus automóveis começavam a compor o cenário crepuscular da metrópole sulista, contrastando com as palhetadas dos músicos que, ao lado desse “mar” de sons emitidos pela cidade, davam as primeiras passadas nos seus sambas que seriam apresentados mais tarde. É uma prática musical comum entre os participantes dos festivais de samba-enredo, “passar o som”, ou “dar uma passada” no samba antes da apresentação.

Pouco a pouco, outros músicos e partícipes iam chegando e se organizando para o festival na Quadra do Imperadores do Samba. O horário marcado para o início do evento era às dezenove horas, porém todos sabiam, sem exceção, que as atividades começariam mais tarde, principalmente porque a maioria das pessoas vinha direto do trabalho para a competição. E ainda havia o agravante de que o festival estava apenas começando. No dia oito de setembro de 2014 ocorreu a primeira etapa de um total de quatro, que acabariam somente no início de outubro.

No estacionamento reservado aos carros dos convidados estava um grupo ensaiando os seus primeiros acordes, no cantinho próximo à porta lateral. Me aproximei enquanto passavam seu samba-enredo e fiquei observando suas performances iniciais. Um deles disse, “pode chegar meu bruxo, fica aí com a gente, tu é *dos meu*”. Esta gíria normalmente é utilizada pelas pessoas ligadas ao universo do samba de Porto Alegre e sempre é acionada para criar uma relação de proximidade, identidade e de reciprocidade com as pessoas do meio artístico-musical ou mesmo na rua para qualquer outra atividade ligada a convivência. Nem todos foram simpáticos à minha

lenta aproximação. Creio que como eu estava com as malas da viagem e o violão nas costas, devo ter sido confundido com um competidor rival. O cavaquinhoista que ensaiava as batidas iniciais do samba perguntou “você vai defender que samba? Vai fazer a viola em que samba? Qual é o número do samba que tu vais fazer umas baixarias, meu bruxo”? Finalmente, eu havia entendido os olhares de preocupação que me fitaram ao perceber a minha aproximação, minutos antes. Aproveitei o momento, esclareci as dúvidas que, naquele instante, inquietavam os músicos e compositores, ao ponto deles disfarçarem e tocarem bem baixinho os arranjos preparados. Ao me aproximar disse que “vim de *Floripa*, estou pesquisando carnaval, as escolas de samba de Porto Alegre e Pelotas. Estudo aqui na UFRGS. É um trabalho para a universidade, na verdade”. Após a minha breve e esclarecedora apresentação, o intérprete que treinava sua voz, para mais tarde subir ao palco dos imperadores, disse aliviado “pô, bah meu..., ô negão..., demorô, quase te larguei de mão. Por que tu não falasses antes?” Voltou-se novamente para a roda e mais aliviados, todos abriram um sorriso. Então pediu logo ao amigo que estava ao seu lado, no círculo formado para ensaiar o samba, dizendo empolgado, balançando o corpo, pulando, “bate nas cordas com vontade negão, agora sim...! O cara não é do festival, meu”!



Imagem 3: Fotografia dos músicos, intérpretes e compositores, momentos antes de entrarem para a competição de samba-enredo em Porto Alegre, em agosto de 2014. Fase eliminatória. Fotos cedida pelo autor.

Na realidade, eu estava habituado a circular de violão em Florianópolis, as pessoas da cidade me conhecem e sabem que sou músico. O constrangimento inicial dos competidores de samba deu-se porque eu acabara de chegar na cidade de Porto Alegre e não houve tempo para me deslocar até a casa de meu amigo para deixar as minhas coisas, inclusive o violão. Caminhar com o violão nas costas em Porto Alegre, em alguns espaços, fazia de mim um adversário, um rival em potencial, e frequentar os festivais de samba-enredo passou a significar e a exigir, em alguns momentos, abdicar de minha identidade como músico e seguir com outras identidades, no sentido de potencializar e problematizar minha inserção em campo, rumo à elaboração daquilo que Marilyn Strathern, entende por “atividade produtiva” que, em alguma medida, segundo ela, devolva aos sujeitos da pesquisa, “não um retorno do relato da maneira como ele foi oferecido, mas ao processamento antropológico do ‘conhecimento’ informado por conceitos que também pertencem à sociedade e à cultura estudados” (STRATHERN, 2015, p.136).

Por isso, ao me apresentar ao grupo que disputaria o festival na Quadra dos Imperadores do Samba, naquele primeiro momento, busquei confrontar as imprevisibilidades e variantes que se apresentavam em campo, de forma a não especificar detalhadamente o que pesquisava – os festivais de samba-enredo – por entender que, primeiramente, não seria necessário devido ao grau de complexidade que despenderia em hora tão inoportuna (já que ensaiavam para a apresentação) e sem saber se poderia acompanhá-los em outros momentos. Enfim, fui tateando entre as coisas que o campo apresentava e elegendo, entre momentos etnográficos e situações adversas, o ritmo que melhor se encaixava ou não aos imponderáveis da experiência etnográfica. Me senti um pouco como *Antroman*, o super herói etnográfico que pula paredes e salta prédios na megalópole de New York criado por John Jackson Jr, para se inserir em campo e sublimar a timidez e outras dificuldades no trato com as pessoas na pesquisa etnográfica. *Real Black* (2005), *Adventures in Racial Sincerity* é um exercício, uma tentativa de teorizar a sinceridade antropológica. É uma performance etnográfica do vínculo entre sinceridade e realidade, entre representações e seus supostos reais, que ao fingir-se em observação participante para apaziguar as tensões entre escrita, leitura e o fazer antropológico, produz um esforço para proclamar algo sobre a raça, algo a ser envolvido, estudado, mais do que superado, transcendido. Não simplesmente sentimental ou essencialista, a noção de sinceridade racial pode nos ajudar e indicar caminhos em direção a uma resposta coletiva, juntamente com os valores que se atribui à ideia de raça, realidade e suas interligações

Ao brincar, articular e conectar-se com a ideia de autenticidade racial – paradigma dos estudos sobre a raça - e a sinceridade, representação epistemológica distinta de raça, identidade,

solidariedade e realidade -, nos Estados Unidos, o autor desnuda como a experiência etnográfica no Harlem, a partir destas imagens e conceitos, ilumina o que é importante sobre essa distinção e sobre o potencial que suas conexões podem sugerir em outros lugares, nos quais a raça tem desempenhado um papel norteador. Um exemplo destes lugares são as análises antropológicas, onde a raça aparece como um hino de forma inebriante. Quando estudamos relações raciais no Brasil e a música produzidas pelos negros e negras, entre sambas e maracatus, a autenticidade põe-se como um dos obstáculos a ser superados, uma análise imprescindível, como um fantasma que ronda a ‘casa’ dos estudos sobre a música brasileira, das Américas, e deixa de reconhecer como essa comunicação entre a raça e seus paradigmas, no Brasil, segue um roteiro no qual a mestiçagem é o fator que conduz o debate da temática das cores, sob a égide das tonalidades múltiplas (negros, mulatos, morenos, brancos) do discurso racial brasileiro.

Me apresentar em sinceridade racial em campo, não garantiu somente que a harmonia musical daquele samba-enredo continuasse com seu ensaio, mas possibilitou também que eu, como etnógrafo, participasse do ensaio pouco tempo antes deles subirem ao palco e reduziu o impacto gerado pelo constrangimento inicial de carregar meu instrumento musical no momento em que pesquisava. Suprimir, fingir, deixar de ser um músico (competidor), afinal, naquele momento, passava a ser uma verdade racial mais profunda, que deslizava entre o meu Eu racial – que contribuiu ao me aproximar do grupo - e uma sinceridade racial, cuja agência escapa onde há mero enquadramento conceitual e súbitos encaixes em categorias pré-determinadas; onde a autenticidade timbra as pessoas e as identifica entre si, a sinceridade vê intenção, agência.

Logo que se sentiram “seguros”, os membros do grupo rapidamente começaram a cantar seu samba, despontando assim os primeiros acordes da obra elaborada em meses de encontros, regados a churrascos e cerveja. Aproveitavam entre uma brincadeira e outra para ensaiar os arranjos iniciais elaborados, como “coringas na manga” para impressionar os jurados e o público, durante a apresentação dos sambas concorrentes. Enquanto os acompanhava, durante aquele curto período de tempo em que passei com eles na concentração, muitas imagens passavam em minha cabeça e acionavam a memória: uma sequência de imagens rodava em minha mente como um negativo de filme, um projetor de slides que fotografava após fotografia, sequenciava os momentos desde a elaboração dos temas ou enredos, a formação de parcerias musicais para leitura dos editais dos concursos, composição dos sambas-enredo até a apresentação dos sambas no primeiro dia do festival.

Os dilemas de pertencer à cultura na qual realizo este trabalho em antropologia/etnomusicologia foram compartilhados por alguns estudiosos. Nketia (1985, 1986, 1986a), passou pelos dilemas de ser *insider* em campo, num momento em que a antropologia e seu trabalho inovador em etnomusicologia passavam por mudanças significativas, e o fato de ele ter nascido na cultura *Akar*, ao mesmo tempo em busca de respostas para manter as tradições nativas dentro das instituições de ensino, no período de modernização de seu país de origem, tem contribuindo de forma significativa às gerações futuras. Segundo Chernoff (1989), ele era um *insider* na cultura *Akan*, mas sua educação e preocupações “institucionais fizeram dele um *outsider* que sentiu a necessidade de redescobrir sua própria cultura por meio de sua disciplina acadêmica” (CHERNOFF, 1989, p. 04).

Essa preocupação de Nketia foi um dos caminhos que busquei seguir diante de minha posição dentro da cultura do samba e dos festivais. Eu conhecia o processo de construção de um festival de samba-enredo. Como disse antes, participava ativamente deste movimento do samba em Florianópolis. Porém, a repetição destas imagens das etapas, dos momentos que compunham todo o processo, creio que não cessavam, porque eu estava automaticamente comparando aquele momento etnográfico, com os que eu havia vivido e imaginando os que ainda estavam por vir em Pelotas, minha próxima parada. Eu fui, aos poucos, redescobrimo minha própria cultura à medida em que ela se apresentava por meio do que denominei ancestralidade, já anteriormente. Foi somente quando me dei conta dos desafios, dos contrastes, dos revezes que a empreitada etnográfica nos impõe e das respostas que ela suscita, onde fui tomando consciência dos equívocos que não deveria repetir.

Temos que ter cuidado com os “momentos etnográficos” (STRATHERN, 1999, 2015), para não comprarmos categorias e conceitos que acabamos de trazer a campo, acompanhados de nossos discos e livros ou “juntamente com a nossa escova de dentes e nossos romances favoritos” (WAGNER, 2010b, p. 10), como nos alerta o autor de *Invenção da cultura*. O primordial é pôr em evidência os estilos de criatividade daqueles que, de alguma maneira, são os produtores, autores das nossas pesquisas, relacionando os sambas, as linguagens sonoro-musicais dos ritmos e a corporalidade advinda dessa consciência rítmica,

o que quer que seja importante saber para entender determinado povo e sua cultura, integrando os dados musicais com relação aos assuntos acadêmicos ocidentais, mas também ao que as pessoas ou informantes de um lugar específico consideram elementos essenciais do significado musical (NKETIA, 1985, *apud*, CHERNOFF, 1989, p. 06).

Em *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, Ingrid Monson (1995) foi criticada pelas “compras” de categorias nativas dos músicos improvisadores de jazz com os quais conviveu durante três anos. Trompetista, Monson percebia, conforme apontam Seeger e Feld, que traduzir as experiências musicais em palavras, por mais loquaz que seja um autor, haverá sempre algo fundamentalmente impossível de ser traduzido na experiência musical dos músicos nos processos de interação. Na visão de Seeger, enquanto a linguagem enfatiza a atuação do intelecto na transmissão da realidade, a música foca no sentimento. Steven Feld, acompanhando as noções de Seeger, vê a música como “um tipo especial de atividade cheia de sentimentos”. Enfocando a *rhythm section* do jazz, Monson aponta para uma comunicação através da linguagem da improvisação entre os músicos. Uma comunidade seria estabelecida, terreno das interações entre sons, pessoas e suas histórias culturais e musicais. A ideia é a de que os músicos dizem algo na música sobre eles mesmos, sobre o que experenciam, como a identidade, política e raça, e o fazem através de distintos níveis de interação. Nesse sentido, o significado da improvisação jazzística está nessas interações. Na comunidade do jazz, a interação entre aqueles entendidos como *African Americans* e os *non-African Americans* existe mais nestes casos do que no resto da sociedade americana. Chama à atenção, a forma como pretende transcrever o discurso nativo, assumindo o posicionamento de alterar o estilo *African American* de falar. Através das “metáforas de conversação” (superar os problemas entre linguagem musical e comunicação), aponta os problemas relativos à improvisação jazzística, localizando a *performance* em uma intrincada rede de interações entre os músicos, onde cada indivíduo, dentro do papel específico de solista ou seção rítmica, pode “tomar a palavra” reinterpretando a conversação segundo seu próprio ponto de vista. E assinala que a improvisação, enquanto conversação, o ouvir na improvisação jazzística é também um agir: interagir com os outros membros é ouvir e responder, como em uma conversa. Sua visão sobre a interação jazzística, de certa forma, vai além de outros estudos do gênero. Os ritmistas das baterias das escolas de samba, com seus instrumentos de percussão também conversam com os demais instrumentos e produzem seus discursos musicais, a partir de suas bases rítmicas e harmônicas. No chamado do repiniques, os outros instrumentos são chamados a conversar entre si, quebrando e requebrando por meio das síncopes, criando a cada compasso, novas leituras e falas musicais.

Enquanto músicas populares dos EUA e do Brasil, jazz e samba têm muitas coisas em comum. Produzidas por negros no contexto da diáspora, são narrativas sonoro-musicais emblemáticas que buscam tecer as experiências no mundo moderno, frente ao deslocamento

forçado das populações de origem africana para as Américas e sua luta pela cidadania. O jazz e seu estudo, como música urbana, surge a partir da mudança de foco proporcionado pelo crescimento de pesquisas que tinham como base a música rural (*blues*) para a música urbana (*jazz*), atendendo ao desejo de explicar o crescimento da cultura negra e as expressões desta urbanidade: um dos trabalhos que marca esse período é o de Charles Keil (1966, 1992), no qual o autor tece uma aproximação entre os estudos da cultura negra americana e a prática antropológica. O samba, por seu expediente, tem sua história marcada pela tentativa, por parte do Estado Brasileiro, de absorvê-lo e de transformá-lo em símbolo de identidade nacional, ou seja, a construção de uma brasilidade a partir de uma musicalidade ou de um gênero musical marginalizado, considerado “música de negros e de mestiços”. Um trabalho que procura registrar essa passagem de música das massas à música nacional é *O Mistério do Samba*, de Hermano Vianna (1986).

Rumo ao título, o samba já é nosso!

O cavaquinista, Luis Cláudio, o Tim, revelou que sua equipe já participa de festivais em Porto Alegre e outras cidades próximas, há mais de dez anos. Curioso, sobre o samba da minha terra, ele me pergunta: “Você é de Floripa, né, como são os festivais de samba-enredo lá? Eu tenho uns bruxos lá, mas nunca fui tocar com eles não. Só vejo agora uns vídeos pela internet”. Cacá, o violonista, interceptou nossa conversa e disse que “o que a gente chama aqui de harmonia musical¹⁵, lá em Floripa eles chamam de carro de som, negão! Eu sei porque quando me convidaram para desfilar lá, disseram que o carro de som comigo estava completo (risos)”. Em seguida, um dos cantores de apoio do intérprete do samba levanta a seguinte questão: “Harmonia musical é quesito, tem jurados que pontuam na avenida e lá, como fazem, o quesito é carro de som?” Respondi que, na realidade, em Florianópolis, o quesito é samba-enredo e harmonia é um outro quesito responsável pela organização da escola, e que lá não existe harmonia musical; samba-enredo¹⁶ é uma coisa e harmonia¹⁷ é outra!

¹⁵O quesito harmonia musical em Porto Alegre e Pelotas diz respeito ao carro de som em que os músicos estão cantando e tocando, incluindo toda a equipe de músicos e cantores, o canto dos intérpretes da escola e dos foliões. Segundo Leandrinho L.V, “caso a escola não cante, normalmente a culpa recai sobre o carro de som”.

¹⁶ Samba-enredo é um quesito utilizado em Florianópolis, Rio de Janeiro e São Paulo, além de outros lugares.

¹⁷ Já a harmonia diz respeito à disposição das alas na avenida, à distância mantida entre elas e os carros alegóricos. Quando essa distância não é respeitada, ou seja, quando abrem “buracos” entre as alas e as alegorias são descontados pontos das agremiações. Isso acontece normalmente quando ocorre a quebra de algum carro alegórico, o que acaba por atrasar ou acelerar o restante da escola que precisa desfilar num tempo de 80 minutos.

À medida em que conversávamos mais sobre o carnaval e o concurso de Florianópolis, fazendo uma comparação entre os dois lugares de competição, mais grupos começaram a chegar e a posicionarem-se a uma certa distância dos outros grupos que ensaiavam no lado de fora da Quadra. Aliás, descobri ao me aproximar de outro grupo, outra harmonia musical que “essa Quadra aqui não é a dos Imperadores, é da Praiana, ela foi alugada porque o tempo não está firme e o palco lá também não foi montado, por isso estão aqui, mas eles são parceiros, foi alugado mesmo assim”. Havia uma cooperação entre as agremiações que ali se encontravam próximas umas das outras e, lembro-me que por diversas vezes, ao acabar as cervejas, refrigerantes ou água que estavam sendo comercializados na Quadra emprestada, os dirigentes da escola iam buscar na entidade vizinha.

Por voltas das nove horas, quase todos os grupos musicais estavam já do lado de fora da Quadra ensaiando seus sambas, breques, testando seus últimos arranjos antes de entrarem para a disputa. A maioria dos grupos estava uniformizado, cada um confeccionou suas roupas conforme as cores da escola. Os uniforme e fantasias variavam de acordo com as possibilidades que o estandarte da agremiação apresentava. Os Imperadores do Samba representam o “mar vermelho de amor”, como gostam de chamá-los seus componentes e partícipes. Costumam dizer que “o mar vermelho chegou!” Havia grupos com camisas brancas e calças vermelhas, grupos de vermelho, outros de branco, ainda haviam alguns mesclando o vermelho e branco.

Aos poucos, grupo a grupo que disputavam espaços do lado de fora para ensaiar seus sambas, entraram no local do evento. Ao entrar fui bombardeado por uma névoa de dar “água na boca”, um cheiro agradabilíssimo de carne que vinhas das churrasqueiras, dispostas ao lado esquerda da porta de entrada. Um grupo de aproximadamente vinte homens ocupava o espaço da churrasqueira, enquanto mulheres, crianças e homens espalhavam-se ao redor do palco e da bateria. O segundo piso, onde ficavam os camarotes, estava reservado para os jurados e alguns membros da diretoria executiva da agremiação. Minhas malas estavam comigo, ainda naquele momento. Fui entrando e procurando um lugar para deixá-las, principalmente porque fui informado de que o público viria em massa, algo comum para os festivais nos Imperadores.

Além da dificuldade em encontrar lugar para as bagagens e o adiantado da hora, a fome era minha maior inimiga. Havia saído pela manhã de Florianópolis, feito um lanche no meio do caminho. O cheiro das linguiças e das costelas aguçava cada vez mais minha fome. A Quadra da escola logo ficou lotada. Foi muito rápido! Aguardava também meus amigos que disputariam o samba, até que tive uma ideia: fui até uma das churrasqueiras e perguntei se poderia deixar

minhas bolsas por ali. “Claro ‘nego véio’, bem certinho”, respondeu um senhor que assava alguns espetos por ali. “Por favor, amigo, uma informação, quanto custa a carne, quanto pago para comer, sei lá o prato, a porção?” “Não amigo, aqui cada um traz a sua carne e a escola dá a churrasqueira e os espetos”. Entendi. Em seguida, procurei alguém que pudesse ir comigo a um açougue ou mercado, encontrando um amigo recém-chegado que estava de moto e que acabou me sugerindo que fôssemos ao Barra Shopping, há uns cinco minutos da Quadra, em direção à Zona Sul. Saímos em direção ao supermercado e comprei algumas costelas. Meia hora mais tarde eu estava de volta, levei a carne até a churrasqueira, e disse em voz alta: “opa, trouxe umas costelas mingas (uruguaias) aqui para assar, onde posso deixar, meu velho? E agora”? Tranquilo ele me disse: “Agora pegas os espetos e te vira. Ó, pegas esses aqui, ali tem sal grosso e carvão a vontade”. “Tu não é Catarina? Me disseram que tu és Catarina. Se és Catarina, sabes espetar uma carne, né”? “Sim, sim. Se é só para espetar e colocar para assar, meu velho, deixa comigo”.

Encostei minhas coisa, violão e malas, bem no cantinho, ao lado da última churrasqueira. Enquanto isso, o som mecânico da Quadra foi sendo substituído pelo dos instrumentos da bateria que começam a proclamar seus primeiros sons. A bateria fazia suas chamadas iniciais. Ensaiaava breques. O apito do mestre de bateria aos poucos organizava os ritmistas, que se posicionavam próximo ao palco onde os sambas se apresentariam. Ao mesmo tempo, espalhei as cinco costelas que comprei e mais um quilo de linguiça na mesa, em frente ao boxe das churrasqueiras. Uma a uma espetei-as e as temperei com sal grosso, colocando-as para assar. João, o churrasqueiro que me orientou, pegou uma sacolinha plástica, rasgou em alguns pedaços e amarrou em volta dos espetos que dispus lado a lado, no canto direito da churrasqueira para comer mais tarde. Não suportava mais a fome. Estava tonto de passar tanto tempo com a barriga vazia. O churrasqueiro bateu nas minhas costas, deu um sorriso e me passou uma tábua cheia de costelas cortadas que seriam distribuídas para as pessoas que vinham até o balcão buscar mais carne. Me serviu uns quatro pedaços bem suculentos, malpassados e me orientou que comesse quanto quisesse. Enfim, sem titubear, me agarrei ao churrasco até lambe os dedos.

A essa altura o som da bateria tomava conta de toda a Quadra. As vozes agudas dos tamborins dialogavam com os demais instrumentos da bateria Tatatatá, tatatatá, tatatatá, tacaracatá, caracatá, caracatá, tatá... o apito do mestre de bateria coordenava e chamava os outros instrumentos a conversar. Algumas crianças e adolescentes em frente à bateria sambavam sem parar, faziam os breques com seus corpos, que invadiam o espaço dos festivais

entre as cadências das caixas e o sincopado dos repiniques. A cada breque, chamada a chamada, nos espaços entre a última batida e o toque inicial da próxima nota rítmica, os corpos dos partícipes do mundo do samba de Porto Alegre são convidados a enunciar, por meio do ritmo, dos sambas, dos breques, suas *performances* sonoro-musicorporais. Na chamada do repinique: Títitititititi, pãricpá, taráctá; e em seguida a resposta do surdo de primeira: tun, tun! Ao fim de cada frase emitida, no limite de cada nota musical, uma temporalidade organizada por um discurso musical e corporal que se assenta a partir do dramático, do performativo contagia dos componentes. Essa floresta sônica comunicada pela bateria dos Imperadores, é acompanhada pela velocidade do sambar de homens e mulheres, em sua maioria negros, que vão aos ensaios e aos festivais. Um mundo cujos gestos e sinais tem proeminência sobre a linguagem escrita, onde a fala é rítmica e musical, onde os sujeitos terão ferramentas importantes à construção da ancestralidade na diáspora.

A etnomusicologia, assim como a antropologia tem compartilhado os avanços para o campo de ambas as disciplinas, submetendo-se ao escrutínio de suas práticas, conceitos, valores éticos e morais, além de questões relativas às metodologias e categorias de análise, no debate acerca do papel da “musica”, na constituição da vida social. Uma das categorias que a serem problematizadas é a “música” e seu oposto, a “não-música”, como pares em posição, característico de uma forma de pensar cristalizada nas ciências sociais das décadas de 50 e 60. Alan Merriam (1964) problematiza a categoria “música”, considerando-a chave na legitimação da etnomusicologia, apontando que todo som possui sentido, deixando claro que este mesmo sentido, varia de grupo para grupo, humanos e não humanos. Quando o apito do mestre de bateria prepara todos os ritmistas a participarem das chamadas das baterias, que irão ritmar os sambas, seu apito é reconhecido como música, é som? De que forma os estudos da etnomusicologia podem ampliar a percepção que etnomusicólogo e o antropólogo têm dos discursos musicais?

Foi Feld (2004) que propiciou uma análise mais pertinente a este trabalho, ao promover um alargamento do objeto de estudo da etnomusicologia da “música” para o “som”. E mais que isso, a partir de seu conceito de acustemologia¹⁸, o etnomusicólogo passou questionar mais uma vez seu objeto de estudo, ao criticar Merriam e sugerir que devemos procurar justamente, também, os sons que não fazem sentido, os sons dos dia-a-dia, em cada sociedade estudada. É,

¹⁸Acustemologia foi um conceito incorporado a etnografia por Feld, conceituando e problematizando os sons, afirmando que o que as pessoas ouvem em seu cotidiano é uma forma, uma maneira sônica de se conhecer e estar no mundo (FELD, 2004, p. 462).

pois, a dimensão sonora, problematizada e destacada por Feld, o elemento fundamental à compreensão das análises das baterias das escolas de samba, enquanto discursos musicais e sonoros. As baterias das agremiações tem sido objeto de trabalhos ligados ao carnaval, análises que versam sobre a importância ritual deste evento que atinge proporções mundiais e a abrangência que o mundo do carnaval, a partir de suas comunidades, refletem para a construção do espetáculo.

Entre as paradas e as bossas ensaiadas pelos ritmistas, compasso por compasso, os naipes de tamborins faziam-se presentes entre os sons graves dos surdos. Suas batidas, suas falas, pareciam provocar, incendiar e, ininterruptamente, começavam a exigir o movimento dos corpos dos que dançavam no meio da pista, dos que estavam sentados saboreando o churrasco e tomando cervejas e também dos que mexiam somente os pés ou o corpo da cintura para cima. As caixas e os repiniques forneciam o balanço à bateria, era como se as ondas sonoras emitidas pelos tambores, harmonizados pelos instrumentos de cordas (violão e cavaquinho) magnetizassem os corpos¹⁹ que sambavam acompanhando cada pulso. Ganzás e xequerês envolviam a todos com o timbre que nos hipnotizava por meio de uma sonoridade inebriante. Depois que o som das baterias e o canto dos sambas de anos anteriores embalaram os foliões da vermelho e branco, notei que uma passista mais velha, dividia o espaço com os mais jovens que sambavam à frente da bateria, no espaço reservado aos passistas. Com um sorriso estampado no rosto, se gabava de “vencer no cansaço” os jovens da agremiação. Ouvi de perto (elas estavam ao lado da minha mesa), entre uma parada e outra, ela dizer a uma amiga, enquanto fui até o bar pegar umas cervejas:

Essa juventude não é de nada (risos), quero ver segurar o tempo que eu seguro no samba, vou do começo ao fim. Eles dançam duas, três e logo desistem, eu não! Eu desfilo desde 1974, quando tinha ainda os sambas de quadra. E olha que naquele tempo, os sambas eram mais devagar, hoje, é bem mais rápido, e eu gosto mais rápido [...] nós somos do tempo que não tinha para ninguém, só dava Imperadores contra os Bambas. Olha, eu fui também costureira daqui, por muitos anos, agora eu quero

¹⁹Sendo o corpo – músculos, carne, sangue, olhos, braços, alma, consciência -, fonte de existência e local da experiência sempre em relação com o mundo, Csordas (2013), recentemente concentrou sua investigação no significado de nossa existência como seres corpóreos, indicando que toda base conceitual da abordagem para a análise da cultura e do sujeito é a noção de corporeidade. Segundo ele, esta é “um campo metodológico indeterminado, indefinido, definido pela experiência perceptual, pelo modo de presença e pelo envolvimento no mundo” (CSORDAS, 1994, p. 12). Mas foi Mauss (1950), segundo Levi-Straus, que já havia indicado o valor do estudo das técnicas corporais, entendido como as maneiras pelas quais cada sociedade impõe ao indivíduo o uso do seu corpo. De acordo com ele, a educação, as necessidades e as atividades corporais imprimem suas marcas nas pessoas dentro de um amplo contexto sociológico.

é só sambar [...]; mas eu sempre fazia muitas alas para a escola, agora eu acabei com duas alas só, e já está muito bom pra, senão trabalho muito, viu! (Passista da escola Imperadores do Samba em agosto de 2014. Diário Campo).

Uma miríade sonora, uma floresta rítmica tomou conta dos que na quadra estavam presentes. Antes que o primeiro samba se apresentasse e o início oficial da competição fosse anunciado, o intérprete da entidade, Vinícius, subiu ao palco com sua tradicional *performance* que incendiou a Quadra. Ele é conhecido por ser um intérprete de explosão e que costuma levantar os componentes na quadra e nos desfiles, muito característico do tipo de melodia e balanço que os sambas dos Imperadores possuem. Os Imperadores do Samba são conhecidos por ter uma bateria mais leve, com menos surdos de marcação e com mais caixas e taróis, o que segundo mestre Aruanda, “dá um balanço maior e o som fica mais distribuído”. Quando o canário lançou seu grito de guerra, acionou centenas de asseclas que cantam os sambas que consagraram a escola como a “escola do povo”. Samba após samba, a história de glórias e conquistas são contados. Essas narrativas nostálgicas têm em seu favor a trilha sonora ritmada, aproximada por cinquenta instrumentistas, entre surdos de primeira, segunda e terceira, caixas, taróis e repiniques, além dos ganzás ou chocalhos, que se somavam ao canto e a dança das pessoas ao recontar suas vidas por entre os sambas.

Uma sequência de dez, doze sambas são cantados para aquecer o povo antes do festival. Quase uma hora de samba ininterruptos e durante este período de “aquecimento”, os famosos “esquentando os tamborins”, havia um grupo de mulheres, de sambistas e passistas que dançavam à minha frente, breque após breque, parada a parada, fazendo coreografias e acompanhando as evoluções da bateria. Porém, cada mulher em suas *performances*, não o fazia individualmente, vivenciando através dos sambas e dos ritmos desenhados por eles uma memória sonora que se refletia em suas corporalidades. Uma expressividade corporal era acionada pelas sonoridades que faziam-se presentes nos momentos em que eram cantados sambas já conhecidos, de anos anteriores. Contudo, no momento em que os sambas concorrentes eram cantados e os sambas inéditos, aos poucos eram apresentados, essas mesmas sambistas e passistas não desenvolviam as mesmas coreografias entusiasmadas dos sambas dos anos anteriores. Algumas dançavam e realizavam passos e requebrados, como se estivessem ensaiando números diferentes, experimentando o samba, a cada passada que o samba dava, música após música. Cada uma, apresentava sua *performance* do samba que era cantado pelo intérprete e pelos outros partícipes como uma descrição de experiência. Cada rebolado, paradinha, cada balançar, milimetricamente executava uma *performance* que contava uma

história, e muitas histórias foram narradas pela sonoridade que atravessavam seus corpos e pelas batidas que marcavam o tempo reconstruído pelos sons, nos tons de suas vidas.

Guardei a câmera que estava filmando alguns destes momentos performáticos e comecei também a sambar, aproveitando um grupo de jovens que se aproximava das mulheres para com elas dançar. A mesma passista, que anteriormente trovava com as passistas mais novas se aproximou e deu uma volta em torno do meu eixo sambando. Percebi que se tratava de um convite e pus-me a dançar, aceitando de pronto o ensejo, que muitas vezes pode soar, também, como um desafio. Dançamos durante os cinco minutos finais da apresentação do samba, algo que naquele momento para mim transformou-se em cinquenta minutos, tendo em vista que a exigência física, despendida para tal empreitada é descomunal, principalmente para um pesquisador fora de forma e acima do peso que não sambava já há algum tempo. Além disso, a velocidade com que se toca um samba-enredo é muito acima de um samba tradicional ou samba raiz, o que dificultou, em muito, o meu desempenho. Quando paramos a senhora me disse: “vai tomar uma cerveja meu filho, vai, você está precisando (risos)”. Deu um tapa em minhas costas e se dirigiu até o balcão da carne e pegou um prato para ela e seus amigos e se serviram de churrasco e salsichão²⁰.

Na Quadra dos Protegidos da Princesa, em Florianópolis, em outubro de 2014, o clima era de ansiedade na apresentação dos sambas. Enquanto em Porto Alegre, os festivais duraram quatro semanas, um mês de competição, em Florianópolis, foram somente duas semanas. Em Pelotas, por sua vez, o evento realizou-se num único domingo de janeiro, às vésperas do carnaval. Essas competições, levam em consideração, principalmente, o reconhecimento por parte das comunidades do samba, das escolas de samba, do potencial dos compositores que farão parte da disputa. Normalmente os competidores são bambas na arte de compor sambas-enredo, já compuseram sambas que se tornaram obras consagradas em suas cidades ou em outras cidades e estados do Brasil. Muitas vezes, há audições prévias com entrega de *Cd's*, áudios pela internet ou apresentações ao vivo com músicos e compositores, onde são realizadas verdadeiras triagens para que somente as obras que têm uma “boa” qualidade harmônica, rítmica e que esteja, na visão dos carnavalescos, “de acordo com o enredo e adequação ao tema”. Essa postura dos carnavalescos, tem sido utilizada como orientação para as competições de

²⁰ Os gaúchos com quem compartilhei muitos encontros, churrascos e rodas de samba costumam chamar a linguiça, deliciosa iguaria da culinária das rodas de samba de salsichão. Tanto em Pelotas quanto em Porto Alegre. Já em Florianópolis é linguiça.

samba-enredo pelo Brasil, mas, em se tratando de Florianópolis, Pelotas e Porto Alegre, esse “mantra” foi uma realidade percebida em campo.

O concurso em Florianópolis apresentava uma atmosfera bem diferente de Porto Alegre. Não havia o espírito acirrado dos eventos de Porto Alegre, nem tampouco uma quantidade de sambas que fizesse frente ao produzido nos Imperadores do Samba ou em Pelotas. A participação reduzida de compositores no concurso dos Protegidos da Princesa tinha uma razão simples; há mais de oito anos consecutivos, os mesmos compositores e músicos venciam as competições, provocando entre a comunidade samba da cidade de Florianópolis e de outros lugares, que costumavam procurar a escola para participar dos concursos, um mal-estar e uma sensação de falta de transparência, no processo como um todo. Uma questão que determina o comprometimento dos compositores em relação aos concursos descrito pelos que participam deles é a “lisura, o respeito com quem faz um samba, uma obra com muito trabalho e suor pra botar num concurso”. Segundo Edinho Love, compositor renomado em Florianópolis, com mais de dez sambas na avenida, “lá na Princesa não vale mais a pena botar samba, Marcelo, sabe como é né? Tá difícil derrubar os caras”. Muito contestada, a parceria campeã por quase uma década de sambas-enredo, esses mesmos compositores, levaram a agremiação do Mocotó a obter alguns títulos importantes na cidade, o que não acontecia já há alguns anos.

Decidido também a não participar do concurso nos Protegidos, saí de Porto Alegre onde realizava pesquisa no festival dos Imperadores do Samba e, durante o retorno à Florianópolis, compus parte de um samba, lendo e relendo a sinopse apresentada pela escola de samba. Ao desembarcar na antiga Desterro, empolgado, imediatamente telefonei para alguns amigos que participavam da competição nos Imperadores e convidei-os a fazer parte de uma equipe para disputar o samba comigo nos Protegidos. Convidei o Leandrinho L. V e Mamau de Castro, de Porto Alegre e Vinydacor, de Passo Fundo, todos concorrentes nos Imperadores do samba, desde 2013, e de Florianópolis meu parceiro Edinho Love.

Durante uma semana ficamos elaborando o samba pelo *watsap*, *facebook* e por telefone e acabamos inscrevendo um samba no concurso dos Protegidos da Princesa, mesmo sabendo de todos os agravantes. Passaram-se algumas semanas e lá estávamos na semana de apresentação do samba na Quadra da escola, em Florianópolis, localizada atrás do cemitério do Itacorubi, uma zona residencial cercada de pequenos condomínios e apartamentos de classe média. Ao chegarmos na Quadra da entidade, surpreendentemente, a música que estava tocando

nos altos falantes, era o samba gravado pelos campeões dos últimos anos, os mesmos que há anos, ganhavam as competições da escola.

Inicialmente pareceu-me coincidência, mas depois de algum tempo Leandrinho e Mamau rapidamente me chamaram à atenção e disseram, “bem que avisaram que aqui é a casa dos caras, difícil tirar o samba da mão deles, Marcelo! Olha só o tempo que está tocando o samba deles”. Quando os dirigentes da escola notaram nossa presença, isso após ter passado mais de trinta minutos, pediram discretamente para que os sambas fossem alternados, já que haviam mais dois sambas dentre os inscritos, a serem tocados para os que chegavam no espaço da Princesa. A Quadra da escola é uma das maiores entre as entidades carnavalescas da cidade, um grande galpão e também uma das poucas que possuem sede própria, ou ao menos umas das poucas que pode utilizá-la para eventos públicos, principalmente porque muitas escolas estão em regiões em que o tráfico de drogas impossibilita sua utilização, ou porque as leis de silêncio, impostas pelos poderes públicos, têm intensificado sua vigilância contra práticas culturais negras, em todo o território nacional. Esse controle não é exclusivo aos eventos ligados ao carnaval, mas os terreiros de Candomblé e Umbanda também sofrem sistematicamente com os ataques às tradições dos *orixás*, *inkices* e *voduns*.

Depois do episódio do “disco arranhado” como costumam ser chamados estes eventos de repetição de um samba em detrimento de outro pelos sambistas e compositores que participam de concursos/festivais, cumprimentei alguns amigos sambistas, compositores, a diretoria da escola, o mestre de bateria Marcelo Dutra e segui até o bar, como de costume, para comprar umas cervejas e pegar uns quitutes. Encontrei mestre Campos, que é o responsável pela minha introdução no mundo do samba. Eu diria que ele é um “pai de samba”. Ainda adolescente, com cerca de quatorze anos, fui morar no Bairro Bela Vista IV, em São José, região metropolitana de Florianópolis, e mestre Campos se reunia com outros sambistas e frequentadores do Bar da Toca, em frente ao conjunto habitacional onde vivíamos. O Bar do Ascânio (Toca) era um reduto recém-formado por moradores de comunidades pobres de Florianópolis. A maioria dos seus habitantes vinha de morros da cidade como o Morro do 25, Morro da Caixa, Mocotó, Mariquinha, Morro do Céu, Checa-Checa, entre outros morros, região conhecida hoje como o Maciço do Morro da Cruz.

Todos os sábados e domingos nós ouvíamos um samba calangueado (samba muito balançado, um samba-macumba) que vinha da parte detrás do condomínio que eu morava, um espaço de lazer tomado pela comunidade que, anos mais tarde, foi retomado para a construção

de um posto de gasolina. Ali ficava um campo de futebol e ao lado dele estava o bar do Ascânio. Eu gostava muito do que ouvia do lado de fora do bar, já que eu naquele período eu ainda não entrava lá. Eram um espaço de grandes sambistas: Mestre Campos no pandeiro, Aurélio no cavaquinho, Gonzaga no Tantan, Zé bombeiro, na timba de corte, instrumento que caiu hoje em desuso e foi substituído pelo rebolo ou tantan rebolo. Havia ainda outros sambistas como Jasseguai, que cantava muitos sambas do Bezerra da Silva, de Jovelina Pérola, Negra, Zeca Pagodinho, etc. Num desses sábados, durante a tarde, passei pelo bar da Toca, quando Mestre Campos me chamou e pediu que eu me aproximasse da roda de samba. Em seguida disse: “O Aurélio, dá o cavaco pro Marcelinho, ele sabe tocar e vai tocar uns sambas aqui com a gente. Manda vê Marcelinho, toca uns sambas aí, que vamos te acompanhar”. Eu sempre falei com Campos, curti muito os sambas que eles faziam no bar, mas tocar ali, entre eles, no meio de todos! Estava muito nervoso! Na primeira palhetada que dei no cavaquinho, ela saltou de minhas mãos e foi parar longe. “Calma Marcelinho, disse Campos, toca aquela da Jovelina Pérola Negra, Sorriso Aberto”. Não imaginava que ele soubesse que eu tocava esta música, principalmente, porque este samba, que havia sido lançado há pouco tempo, entre milhares de sambas? Como ele sabia que eu tocava aquela música?

Muito nervoso ainda, comecei a tocar os primeiros acordes de “brincadeira tem hora”, de Zeca Pagodinho e Beto sem Braço: txin, dac, txin, dac, txin dac, txin, guiriguidin..., chega o pandeiro na conversa, pactuntun, pactuntun, tun, tun... e todos passaram a me acompanhar e cantei o refrão: “brincadeira tem hora, brincadeira tem hora, meus Deus brincadeira que tem, tem hora”. Mas tarde segui cantando “Sorriso aberto” e outros sambas do meu repertório naquele tempo. Quando acabaram minhas músicas, tomei uns guaraná, comi uma porção de batata frita e voltei a correr com meus amigos que me esperavam na porta do bar, para continuar com as brincadeiras adolescentes e jogar futebol.

Ao encontrar-me com Mestre Campos (que também havia sido intérprete da escola) no concurso dos Protegidos da Princesa, ao me abraçar ele revelou, anos depois, porque pediu para que eu tocasse o samba de Jovelina, Sorriso Aberto, no Bar da Toca, há quase trinta anos antes. “Marcelinho, sabe quem me falou que tu tocavas aquele samba da Jovelina”? Ele abraçou um dos intérpretes dos Protegidos da Princesa que estava ao seu lado, seu parceiro de avenida durante anos e falou, “Esse aqui, o Galo pô! Ele falou que um mês antes, tu estavas tocando no Bar do Bufa, lá no Mocotó, tu passasses, pegasse o violão dele e tocou esse samba e vários outros”. Ah! sim, entendi! “Por isso quando tu chegasses no bar da Toca eu pedi esse que era moda naquela época né”? Galo, ou Jorge Guilherme era cozinheiro da base, como Campos são

amigos de uma vida inteira. Já estavam aposentados e nos encontramos todos no concurso da entidade que durante anos, comandaram o desfile na avenida Paulo Fontes e nos primeiros anos da passarela do samba Nego Quirido.

Além de ser Protegidos da Princesa, Campos vinha acompanhar seu filho Marcelinho do cavaco, que foi meu primeiro aluno do instrumento. Seu caçula era instrumentista da entidade há dez anos e sempre que podia o acompanhava, aproveitando para rever os amigos, tomar umas cervejas e conversar sobre o samba, o carnaval e a vida. Na medida que o tempo avançava, aos poucos chegavam os outros competidores, mais sambistas e partícipes da escola.

As Quadra das agremiações durante os concursos/festivais reúnem um grande número de sambistas de distintos subgêneros do samba: seresteiros, partideiros ou versadores do samba-de-partido-alto, calangueiros ou mesmo os compositores e intérpretes do samba-enredo, além de compositores e músicos de outros gêneros musicais como a *rap*, o *reggae*, entre outros. É um espaço coletivo de encontros, um espaço para celebrar amizades e de ouvir sambas antigos, e através deles, de lembrar os antigos carnavais. Configura-se num espaço onde emergem narrativas de corpos negros que nos dizem por meio batidas, entre as cadências e bossas, os efeitos dos chamados que estes expedientes realizam sobre eles mesmos e suas comunidades.

Algum tempo depois, no concurso dos Protegidos, começa a apresentação da bateria da entidade. A furiosa, dá seus primeiros breques, ensaiados continuamente por meio das oficinas na Quadra da escola. É uma das baterias mais aplaudidas nos desfiles no sábado de carnaval, com paradinhas, bossas, coreografias e sempre traz, além de tudo isso, surpresas para quem vem prestigiá-la. O intérprete Alan Cardoso, canta os sambas de outrora que marcaram a agremiação e os foliões caem no samba, estendem seus braços para cima, olham para a imensidão, falam, gesticulam e cantam os sambas como se estivessem conversando com alguém que senta ao seu lado. Em alguns rostos vê-se a alegria, em outros um olhar de seriedade, e em alguns, um brilho que me lembrava meu amigo Petoca, o Carlos Nascimento. Meu amigo de infância que se converteu ao pentecostalismo havia resolvido por alguns instantes, retomar Exu e romper com sua igreja e com seus votos, ao visualizar a Sociedade Recreativa Carnavalesca Os Tenentes do Diabo, e declarar toda sua saudade, seu amor pelo tempo em que vivia o carnaval, em sua infância.

Esses olhares na Quadra, lançados pelos partícipes, a sensação de cantar para algo ou alguém que não esteja presente, esse sentimento de ausência, esse grito que tem que ser ouvido a qualquer custo, ecoa e atravessa qualquer que seja o espaço onde esteja a agremiação. É um

lamento, é um grito de dor, é comemoração, é alegria, é consciência. Essa experiência extra-sensorial é vivida pelo corpo, mas o corpo não dividido pelo colonialismo, mas experienciado pelo corpo negro na Diáspora.

O concurso em Florianópolis acabou em onze de outubro e o festival de samba-enredo de Pelotas foi transferido de novembro para janeiro de 2015. Por conta da transferência do festival, entrei em contato com o presidente Luciano Souza que, por telefone, me informou da nova data e da nova programação que foram divulgados. Em decorrência desta alteração, em janeiro tive que sair de Florianópolis direto para Pelotas, uma viagem noturna que durou treze horas e cheguei na cidade por volta das nove da manhã. Passei na Rádio pelotense, conversei com Marcus Fonseca, radialista e pesquisador de carnaval, que me informou do local exato do festival. Conheci Marcus enquanto fazia minha pesquisa de campo na cidade em setembro de 2014, participei de um programa sobre carnaval, que está no ar há mais de 35 anos, aos domingos das onze às duas horas. Fizemos uma grande amizade, além de um importante elo entre os eventos de samba e carnaval que envolviam a cidade, pois tudo que acontecia na cidade era divulgado pela Rádio Pelotense, um importante veículo de propaganda e de apoio às iniciativas produzidas pelas entidades ligadas ao festejo popular.

Saí da Rádio e cheguei ao Centro de eventos, por volta da dez da manhã de domingo. Uma fila gigantesca me aguardava para entrar no espaço alugado pela agremiação para a promoção do festival de samba. Segundo o Presidente Luciano, “a festa é para quinhentas pessoas e vamos servir um almoço, um churrasco, no valor de vinte reais”. Antes do meio-dia abriram-se os portões e as pessoas puderam acessar o salão principal onde seria servido, inicialmente, o almoço. Já do lado de fora, percebi que quase todos que vieram participar do festival eram negros e negras. Em Porto Alegre, a maioria que frequentava os Imperadores era negras (os). Em Florianópolis, a população negra representava uma parcela grande dos partícipes nas Quadras, mas Pelotas superou ambas. Ao mesmo tempo, as três cidades tinham algo em comum: os negros não eram visíveis durante o dia, nos espaços públicos das três cidades do sul do Brasil.

Ao entrar na Quadra da escola com os primeiros amantes da agremiação que chegaram, menos de trinta minutos mais tarde, ela já estava lotada. As pessoas vieram cedo para conseguir lugares para o almoço e aproveitar a festa desde o início. O evento estava previsto para durar do meio-dia às nove horas da noite. Enquanto almoçava, chegou uma Van de Porto Alegre com alguns amigos que iriam disputar o festival de samba. Liderados pelo compositor e escritor

Estevão Fontoura e de Paula, também cantor e compositor de Porto Alegre, o time ainda tinha outros cantores e músicos, além do filho de um grande sambista e compositor da capital gaúcha, Negro Isolino.

Enquanto estive em Porto Alegre, num período de mais de quatro anos sempre ouvia a história de Isolino, que lamentava não ter ido com Jamelão para o Rio de Janeiro seguir carreira como cantor.

Por duas vezes eu fui convidado para fazer carreira como cantor e compositor no Rio de Janeiro, mas nunca quis ir. Quer dizer, uma vez não deu certo, aí, na outra não quis ir. Mas sabe como é, talvez se eu tivesse me jogado, as coisas teriam dado certo. Acabei que nunca fui mesmo, mas sempre fica aquilo na cabeça: e se eu tivesse ido? Talvez hoje eu teria ido mais adiante, teria gravado com outros músicos, porque eu tenho muitos sambas gravados em Porto Alegre e são muito conhecidos. Mas eles não saíram aqui do sul. (Conversa com Negro Isolino, na *Quadrados Itinerantes*, Porto Alegre, 2013).

Enquanto conversava com Estevão, que chegara de Porto Alegre, recebi o convite para tocar o violão de sete cordas, para que seu time de músicos ficasse completo. Eu não quis a princípio, porque, desta vez, eu queria participar do festival somente como pesquisador, como convidado. Eu já havia feito parte do concurso em Florianópolis, e desejava, agora, em Pelotas, não confundir minhas epistemologias com a dos meus sujeitos em campo. Por fim, Estevão me convenceu de que eu deveria participar, usando a única arma que dispunha no momento: uma carona que havia me oferecido para retornar a Porto Alegre, na Van que alugou e pagou com seu dinheiro e a hospedagem em sua casa depois do festival, assim que chegássemos a Porto Alegre. Em festivais ou concursos de samba-enredo, a presença de um violão de sete cordas nas *performances* nas Quadras é um fator importante, principalmente em lugares em que o carnaval não dispõe de grandes investimentos. Poucos sambas se apresentaram com a formação completa. Meu amigo Estevão estava atento a isso. E o festival apresentou oito sambas, quatro menos que em Porto Alegre, cinco a mais do que em Florianópolis.

A comunidade negra de Pelotas parecia ter invadido o evento organizado pela agremiação General Telles. Pela primeira vez, parecia não estar no sul do país. Invertia-se o jogo, e a presença negra no espaço da Quadra da entidade, não como um clube de regatas, ou bailes debutantes, mas como um *locus* privilegiado de experiência que busca descrever uma conquista, uma retomada, que tem como base seu sistema cultural reelaborado diante das adversidades, que viaja entre o fim da exclusão e a obtenção dos direitos rumo à cidadania no Brasil. As Quadras são um destes lugares. Elas emitem um som que transgride as fronteiras

físicas do espaço, mas que está recluso pelas condições e imposições criadas por seu transbordamento sonoro e social.

Tal qual os bailes *funks*, as Quadras das escolas de samba compõem batidas que nos falam de uma visão de mundo onde o corpo, a sensualidade, o ritmo ligado às idiossincrasias de um modo de ser produzido nas diásporas reestabelecem uma relação distinta com a ética e a razão do Ocidente. Ao estudar o *funk* carioca e a *champeta* colombiana, Giraldo (2014) evidencia de que forma culturas urbanas, em cidades distintas tanto demograficamente como distantes geograficamente podem, ao mesmo tempo, ser tão próximas, na medida em que apresentam um repertório simbólico que dialoga com as produções diaspóricas e híbridas e tornam-se transgressoras de um discurso nacionalista que o constrói como Outro – as práticas sociomusicais do *funk e do samba* (grifo meu), “definido em termos de classe em cidades altamente desiguais, e de raça como conflito velado que não quer ser reconhecido”(p. 132).

Dentro dessa lógica, as estéticas do *funk* e do samba acabam por acionar o botão de controle por parte do Estado quando assumem um caráter nacional, alcançado primeiramente pelo samba e mais tarde o *funk*, como nos apresenta Giraldo na sua etnografia sobre ambos os gêneros urbanos. O que quero salientar é a *performance* do Estado em cercar, em distintos momentos, em diferentes domínios e em outros tempos históricos a produção do negro em direção a sua emancipação. Quando o samba se torna música nacional na década de 1930, passou por um processo de institucionalização. Já o *funk* e a *champeta*, agora, segundo Giraldo, longe de satisfazer as normalidades, têm a capacidade de quebrar barreiras físicas e simbólicas, aproximando a outredade, mas é percebida como ameaçadora. Por isso defendo os festivais de samba-enredo e sua música como uma narrativa rítmica e sonora que irrompe e potencializa o discurso racial que se pretende negar. Principalmente na ‘europa brasileira dos trópicos’. Aqui, busco destacar os festivais de samba-enredo como formas de construir esse Outro negado e de contribuir na reinscrição de sua história a partir de seus próprios conceitos.

Gostaria de elucidar, com tal assertivas, que não há também, neste exercício proposto por esta tese, a pretensão de apresentar os festivais em seus tons, sons e ritmos, como respostas imediatas que busquem na cultura criada pelos negros na diáspora, a saída para a emancipação do negro no sul do Brasil, assim como dos problemas provenientes das estruturas raciais em que estão inseridos. Esses problemas são amplos e foram sistematicamente construídos durante toda a Modernidade. Logo, as soluções devem ser construídas de forma dialética e levando

sempre em conta outras epistemologias enquanto possibilidades enunciadoras de um novo mundo.

Capítulo Quatro

Os ritmos que falam, as letras que dançam: uma *escrita* sonora dos festivais de samba-enredo

Foi num concurso de samba, que tremenda confusão, teve até um jurado que tomou um bolachão [...] Compositor consagrado, apelou, meteu a mão, esquecendo que a arte é fruto da inspiração. (Trecho da música "Como Tem Malandro" do compositor Maranhão)

No fim do ano de 2016, enquanto assistia um documentário produzido por um músico brasileiro, Alan Chomsky, intitulado *no Bunker*, transmitido durante a madrugada pela TV Brasil, o narrador em voz suave contava que

um ano após ter recebido em minha casa Ana Maria Jupek, percebo em seu canto, uma mistura de linhas melódicas arcaicas e de um canto contemporâneo. Da mesma forma que a arquitetura de Varsóvia, onde uma certa modernidade coabita com fachadas de uma colônia antiga que se perdeu no tempo. Surpreendente, é ainda sentir que um canto de guerra na voz de Ana Maria, parece soar tão orgânico e humano para ela e para os poloneses, assim como o é para nós brasileiros, ouvir um puxador de samba chamar a comunidade à *capela* com um samba-enredo, segundos antes da escola entrar na avenida (Trecho do documentário *no Bunker*, de Alan Chomsky, de 2014).

Como podemos ver no comentário, o narrador constrói uma associação sonora entre a *capela* de Ana Maria Jupek e a do intérprete dos sambas-enredos (na avenida, no festival, na dispersão) durante a concentração da escola de samba, minutos antes dela entrar na avenida. De acordo com a descrição de Alan Chomsky, havia, de certa forma, no lamento entoado pela cantora polonesa, um chamado, um convite ao passado, à medida em que variava a linha melódica, produzindo melismas, alterava as entonações e lançava sua voz em meios aos escombros de uma velha cidade que contrastava com a contemporânea. Seu chamado dava relevo às experiências dos que vieram antes dela, seus ancestrais, e parecia tentar apresentar aos mais novos, por meio de sua sonoridade vocal, um mundo que estava prestes a desaparecer. Ao lançar seu manifesto às novas gerações de poloneses e polonesas, Jupek estava produzindo um efeito similar ao do trompete de Robert Jonson no *trailer* do filme sobre sua vida, preste a ser lançado no fim desse ano, onde retrata a vida do *blues man* que desapareceu no Mississipi, na década de 1930, sem deixar rastros. Neste filme, as primeiras imagens são sonoras. O timbre agudo e dolente do trompete alcança distâncias impensáveis, como se tentasse transbordar as fronteiras físicas dos estados e da própria nação. Mas, acima de tudo, ele não revela somente a resistência de um povo contra a opressão do branco através da música, ele engendra um espaço

enigmático de ruptura, proporcionando uma brecha temporal entre o estar aqui (e no passado) e estar além, num mundo pós-colonial.

Entre as melodias antigas e novas, entre rufares e repiques, rajadas e estalares musicais, distintas experiências são construídas e reelaboradas e estas narrativas tecem uma temporalidade própria, que tem como sujeitos os povos marginalizados na diáspora, que segundo Bhabha, são os únicos capazes de descer ao território estrangeiro apresentando espaços de enunciação. O samba, o jazz, o choro, o blues, a salsa, a rumba, o funk, a champeta, o merengue e muitos mais, estes inúmeros gêneros de música, cada um ao seu modo, descrevem as idiossincrasias dos países onde foram produzidas e, ao serem atualizados por meio de suas expressões artísticas e musicais, emanam sonoridades múltiplas que as tornam impossíveis de serem pensadas somente dentro das fronteiras dos Estados-nação modernos.

Nos anos de 2014 e 2015, enquanto fazia a pesquisa de campo, alguns amigos músicos e compositores me convidaram a compor sambas-enredo para concursos em Lisboa, no Canadá e na Inglaterra. Eu sabia da existência de carnavais com a presença das escolas de samba em outros países, inclusive na Europa, mas não imaginava que a cultura dos festivais ou concursos de samba-enredo já havia alcançado o Velho Mundo. Um pouco pasmo com o convite, duas perguntas rapidamente me vieram a mente: “Temos que compor em qual língua, inglês ou francês?”. Ao menos em Lisboa eu sabia que era em português! (risos). Mais de cinco sambas foram enviados para algumas cidades do Canadá, Uruguai, Argentina e para Lisboa. Mais tarde vieram outros convites, mas devido à falta de tempo passei a recusar os convites informando dos meus compromissos com a pesquisa dos festivais de samba-enredo. Os festivais de samba-enredo geralmente são eventos polêmicos e, muitas vezes, terminam em confusão. Imagine como não seriam as confusões geradas em outros países e culturas. A ira de um canadense indignado com a perda do festival: "C'est pas possible, mon samba c'est le meilleur!". Algum tempo depois, soube que os brasileiros residentes nestes países organizavam os festivais e, geralmente, os áudios dos sambas eram enviados pela internet e em português, independente do país em que se realizassem.

Competições são sempre difíceis e os critérios, por mais claros que sejam, frequentemente geram constrangimentos na Quadras. Para os jurados dos festivais, escolher um samba que responda aos inúmeros pontos referentes à adequação ao tema, ritmo, divisão musical, letra, poesia e, acima de tudo, que sejam boas gravações com áudios impecáveis e arranjos cada vez mais ousados, acaba se tornando uma tarefa árdua e muito subjetiva. Por isso,

a competição entre os sambistas, onde se disputa a chance de ter um samba eleito entre os jurados, tem sido uma opção trilhada por muitos jovens sambistas desde o fim dos anos de 1990. Contudo, isto tem sido uma novidade na maioria dos lugares em que os festivais acontecem, na medida em que estes espaços sempre foram ocupados majoritariamente pelos mais velhos e pelos bambas ligados às Velhas Guardas das agremiações. Eu me recordo de, quando criança, frequentar as Quadras das escolas de samba em Florianópolis, de ir a festas, ensaios, aos concursos de samba-enredo e não lembro-me de presenciar um jovem sequer a ocupar um lugar de destaque entre os mais velhos nas escolas de samba, entre os bambas do “pedaço”, principalmente em espaços como os festivais de samba ou no coração da escola, a bateria. Esses espaços sempre foram reservados aos mais velhos. Era possível vê-los, os mais jovens, mesmo que em número reduzido nas baterias, ocupando a função de ritmistas, brincando nas alas, mas jamais os vi como mestres de bateria, mestre-sala e porta-bandeira ou presidente de uma agremiação de carnaval.

Em tempos recentes, o panorama dessas participações foi se alterando. Parece-me que as mudanças ocasionadas pela intensificação da cultura de massa em escala global, o aumento da circulação de informação pelas mídias sociais e do uso de tecnologias para as gravações dos sambas, acabaram criando articulações em nível local e mundial que alteraram também a faixa etária dos protagonistas, que pouco a pouco foram tomando a frente na produção das culturas afro-diaspóricas como o *rap*, o *reggae*, o *funk* e samba. Durante um churrasco na casa de Mamau de Castro, no Morro Santana, em Porto Alegre, em agosto de 2014, um sambista mais velho queixava-se dos entraves vividos por aqueles que concorriam aos festivais de samba-enredo na cidade atualmente.

Quando nós fazíamos sambas uns sete, oito anos antes não se entregava CD's, não precisava gravar em estúdio, o que importava era a melodia e a letra. Se o samba era bom e pronto. Hoje temos que gravar os sambas nos estúdios, pagar músicos que não demorem muito para gravar, senão encarece demais. Tem que gravar violão, cavaquinho e ainda fazer um monte de encontros, churrascos para receber as pessoas para ensaiar. Eles pegaram as coisas que se fazia no Rio e São Paulo e botaram guela abaixo aqui para gente. No máximo a gente entregava os áudios em fita cassete. Gravava todo mundo junto e levava na Quadra para diretoria (Conversa com Alencar, em agosto de 2014)

Os regulamentos (em anexo) emitidos pelas escolas de samba são bem claros com relação a qualidade técnica de cada samba e, de uns anos para cá, excluem qualquer concorrente que não apresente seu samba dentro das normas pré-estabelecidas nos editais. A partir destas modificações, seguidas do aumento do número de *home studios*, a popularização de programas

de captação e edição de áudios e o acesso a eles por meio da internet, os jovens acabaram tornando-se proeminentes na produção destas novas linguagens. Para os Comaroff's (2005), há um movimento de “invasão” da juventude em escala global e local, que busca, de um lado, expressar-se por meio das artes no mundo pós-colonial e, ao mesmo tempo, por meio destas experiências de classe e étnico-raciais nas cidades, buscam acompanhar o desenvolvimento das novas tecnologias para se tornarem os protagonistas deste novo contexto. Foi ao descrever o contexto pós-colonial africano e das culturas Commodificadas²¹, que os Comaroff's elencaram aspectos, por assim dizer, universais das práticas culturais da juventude em situação global atualmente, destacando mudanças nas economias e nas formas de comunicação desencadeadas a partir da Segunda Guerra Mundial. Ao mesmo tempo, segundo nos indicam os autores, dentro das lógicas de transformação do mundo pós-guerra, os que se encontram mais próximos dos grandes centros mundiais são atingidos de forma distinta daqueles que se encontram mais afastados. Mas não são somente esses distanciamentos e proximidades que modificam as experiências das juventudes no mundo pós-colonial.

Essa relação de distância-proximidade e suas implicações para os negros no sul do Brasil podem ser sentidas também na produção dos festivais de samba-enredo e na forma como os centros urbanos brasileiros - principalmente Rio de Janeiro e São Paulo - determinam as lógicas de participação nos festivais de samba-enredo, além de outras regras relacionadas aos desfiles de carnaval, tais como tempo de que cada agremiação pode dispor na avenida. Aliado a esses elementos, somam-se outros como a transmissão ao vivo em nível nacional das apresentações das escolas de samba pela Rede Globo em horário nobre, assim como dos resultados finais. Como culturas na diáspora, estas competições no sul do Brasil, assim como seus desfiles e o que engendram por meio da cultura carnavalesca, sofrem um processo de dupla subalternização: primeiramente pelas forças desiguais e o poderio das empresas de comunicação das grandes metrópoles do país que incidem na formatação do espetáculo e, por outro, por serem culturas negras no sul do Brasil, região conhecida e destacada em âmbito nacional pela presença de populações descendentes de migrantes europeus. Diversas foram às vezes em que estive no Rio de Janeiro e em São Paulo e acabei ouvindo a clássica pergunta "que não cala": "você é de Santa

²¹Por comodificação da cultura, os autores entendem a entrada na esfera do mercado de domínios da existência humana que anteriormente escapavam dela, tais como os símbolos identitários de um grupo ou uma nação, as crenças religiosas, as práticas tradicionais de cura, os rituais, entre outras.

Catarina? Então és gaúcho, não é? Lá tem samba, tem carnaval? Tem muitos negros no Rio Grande do Sul?"

Ao mesmo tempo, a reorganização proporcionada pelas novas tecnologias digeridas pela juventude no samba (que passam pelo acesso aos programas de mixagens, as gravações dos sambas em estúdios, aos arranjos cada vez mais sofisticados nas faixas 'sambas' escolhidas para serem encaminhadas aos festivais de samba-enredo), ou seja, estas experiências vivenciadas hoje pela juventude e pelos "mais velhos", segundo Fontanari (2013) e Comaroff's (2005) criam lugares de tensão, desenvolvem-se em fronteiras inovativas e inexploradas, no qual o global encontra o local. Além disso, tais experiências "dão vozes a mundos imaginários muito diferentes daqueles de sua geração parental" (p.28).

Enquanto eu acompanhava os intérpretes e as apresentações dos grupos musicais nas Quadras das entidades carnavalescas, a cada grupo que subia ao palco para cantar seus sambas, percebia nos olhares dos partícipes que vinham aos eventos ouvir e conhecer os sambas novos, em alguns momentos, expressões de aprovação e, em outras ocasiões, balançavam as cabeças, torciam o nariz ao acompanhar os sambas pelas letras distribuídas pelos concorrentes, insinuando não gostar muito do que estavam ouvindo. Um homem negro alto com os cabelos e a barba branca que estava ao meu lado, próximo do palco disse "é muito barulho, não se entende nada do que eles estão cantando, e ainda tem uns que dançam mais do que cantam os sambas. Quem fazia samba bom aqui na quadra era o Wilson Ney, isso aí não dá". Wilson, é um compositor antigo dos Imperadores do Samba, do período em que ainda existiam os sambas de quadra. O samba de quadra era um estilo de samba que buscava enaltecer as qualidades da escola, que se originaram dos sambas de terreiro. Como as escolas de samba no passado não possuíam espaços próprios para se organizar, fazer eventos, ensaios, além de outras atividades festivas, elas o faziam nos quintais das casas de seus fundadores, por isso o nome de samba de terreiro. Mais tarde, quando a maioria das entidades foi, aos poucos, ocupando terrenos públicos desabitados e construindo suas sedes, os sambas produzidos nestes espaços passaram a se chamar samba de quadra. Ao se referir ao sambista Wilson Ney, que estava na Quadra da escola neste dia, o torcedor dos Imperadores lembrava de um tempo em que os sambas eram ouvidos sem os excessos de decibéis tão comuns hoje, sem as montanhas de caixas que são empilhadas em frente aos palcos, que parecem mais competir com as baterias, com cada vez mais integrantes do que apresentar, de fato, o samba. Dizia sem reservas: "o samba que tocou antes é igual a esse? Bah, o que muda são os 'nego' e as roupas!".

As críticas eram direcionadas principalmente aos grupos de compositores mais novos, pois quando alguém da ala mais antiga defendia os sambas dificilmente ouvia-se comentários depreciativos. Entre uma parada e outra, durante a troca dos grupos musicais no palco era possível ouvir sempre comentários sobre os sambas anteriores; principalmente porque com a intensidade do volume na Quadra, a maioria das pessoas falavam muito próximas, quase que gritando no 'pé' dos ouvidos umas das outras: Ao passar por elas ouvia comentários do tipo “esse não levantou a galera, achei meio para baixo, a cadência é muita fraca, não vai levar não”. Alguns aplaudiam e agradeciam felizes pela composição: “ao menos esse samba não fala de negão de tanga e de leão! Bah, sem roupa não dá para ganhar carnaval meu bruxo! África é só de sunga ou pelado, aí não ganha carnaval”. Essas falas eram proferidas pelas partícipes mais velhos, que cresceram ouvindo sambas que se referiam ao continente africano através de imagens cristalizadas e não se sentiam, devido ao passado histórico da colonização e a relação com o cativo, felizes em discorrer sobre o tema. Para eles, falar de África significava estar preso às histórias que aprenderam sobre escravidão e selvageria; ou mesmo fazer referência somente às savanas, aos leões e às zebras. Por isso, talvez, o enredo e os primeiros sambas na disputa, inicialmente, não tenham despertado tanto interesse, já que versavam sobre a África.

Entre o terceiro e o quarto sambas apresentados, saí das proximidades do palco e retornei até as churrasqueiras para conferir se a carne que eu havia comprado já estava no ponto de comer. João, o churrasqueiro que me recebeu carinhosamente e me ofereceu um espaço para assar as costelas, encostou-se no balcão, pediu que eu me aproximasse, gesticulando, solicitando que eu me aproximasse dele, pois parecia querer me contar algo secreto. Quando cheguei mais perto ainda, ele me puxou em sua direção e disse bem baixinho no meu ouvido: "o samba que vai ganhar é esse aí, o que vem agora, presta atenção 'nego'. Esse bate lá dentro mesmo, que samba!" Ao me revelar sua preferência pelo samba que viria a ser o samba de número 12, algo me intrigou, pois já havia percebido, entre os que disputavam a competição, entre os partícipes, foliões, membros da diretoria, um certo favoritismo dos vencedores do ano interior, os compositores Andy Lee, Vitinho e V. Nascimento. Depois de dar o palpite a respeito do samba que continha, em sua opinião, as características de um samba vencedor, João bateu no peito, encheu seus olhos de lágrimas, agradecendo a possibilidade de estar ali naquele momento e desabafou: “eu tive dois infartos seguidos e não morri. Melhor, nasci de novo. Hoje posso estar aqui com a minha escola, minha família, o samba que ganhar vai ficar na história da nossa escola e no nosso coração”. Além disso, os compositores que despontavam como favoritos, mesclavam o grupo musical e conjunto de vozes, intérpretes e apoio de vozes ou coro.

Ou seja, misturar os mais novos e mais velhos nas disputas, enquanto uma estratégia de embate que minimiza os conflitos dentro do espaço de nascimento do samba-enredo, foi umas das táticas dos competidores para legitimar seus sambas, obter aceitação daqueles que são “Velha Guarda” dentro das escolas, anulando, por assim dizer, resistências por parte de setores que, muitas vezes, determinam em caso de empates os vencedores dos festivais. Inclusive um dos compositores do festival de 2014 no Imperadores era Vitor Nascimento, pai de Vitinho, um dos músicos (cavaquinista e compositor) da nova geração dos compositores e instrumentistas dos Imperadores do Samba.

Entretanto, com favoritismo ou não, para Tim, cavaquinista que disputa festivais há muito tempo “o samba-vencedor é gestado na Quadra da entidade”. E seguiu falando empolgado, dançando ao mesmo tempo enquanto uma música de fundo rolava na Quadra dos Imperadores, que

um samba cresce mesmo é no festival. Tem samba que nas gravações são assim, tlin, tlin, tlin, plibliblibli, bla, bla, blá... (simulação do som dos cavaquinhos), lindo, cheio de pufs, de floreios. Na introdução tem mil solos, em que as harmonias dos cavacos pulam pra cá, pulam pra lá... (mexe com o corpo e gesticula, simulando performances nos palcos) é arranjo que não acaba mais; efeitos, vozes alternadas, escolhem o melhor canário pra cantar, melhoram o timbre das cordas usando cavaco paraguaçu²² e de cavacolim ou afinação de bandolim e tudo mais. Mas "as vera" mesmo se tira na Quadra, e lá, se não acontece, não adianta de nada tudo isso. O samba tem que empolgar. Lembro do samba do Luís Veríssimo que foi para avenida em 2014, quando eu escutei na gravina²³, quis 'largar de mão' o samba. Parecia um samba morto, depois na quadra ele levantou a galera, ficou 'bem pegado' aquele fado. Eu não sou Imperador, eu sou Bambas da Orgia, mas aquele samba é dos melhor do Imperador”

Ao lado de Tim estava Cleber do violão, que impacientemente ensaiava as digitações das baixarias, aquecendo os dedos até que, de repente, Janaína, uma das cantoras do grupo musical, chegou ofegante ao lado do bar, abanando-se, convocando o time de músicos: “vamos para trás do palco guris, depois deles, do samba do Vitinho, somos nós, porque o outro grupo musical parece que ainda não chegou”. O canário, como são chamados os intérpretes, pediu que todos fossem lá fora dar “uma passada final e aquecer as vozes”, para o começo da apresentação.

²² É um tipo de afinação para destinado aos cavaquinhos. “Cavacolim” é o nome dado ao cavaquinho, quando a afinação do bandolim. Esta afinação é muito utilizada nos festivais/concursos pelo timbre distinto que impõe ao instrumento. Normalmente nas apresentações com maior investimento, os grupos musicais dispõem dos dois tipos de afinação

²³ É uma categoria nativa muito frequente, utilizadas nas falas dos músicos e compositores, ligadas aos processos de mixagens e gravação, a que são submetidos os sambas de hoje.

Há, de certa forma, um melindre em discorrer sobre qualquer comentário, publicamente, a respeito da lisura ou transparência das competições de samba-enredo, embora isso se faça de boca em boca durante as apresentações. Entre olhares e gestos, sorrisos e ranzinices, de alguma forma, é sempre possível acompanhar o desfecho antecipadamente dos resultados. Em todos os espaços que fiz esta pesquisa e nos momentos em que participei de festivais de samba em mais de 20 anos de competições - mesmo nos anos em que não competi com sambas, eu o fiz tocando violão, cavaquinho, inclusive cantando como intérprete ou nos coros ou apoios – a decisão foi controversa. O melhor samba, na opinião dos compositores não saiu vencedor e a maioria dos que participaram e perderam, juram jamais pôr os pés na escola novamente.

Em Florianópolis, Edinho Love, compositor campeão em 2014 pela Unidos da Coloninha e que concorreu conosco – Mamau de Castro, Leandro L.V e Vinydador e eu – no concurso dos Protegidos da Princesa, também acreditava no poder que a Quadra da escola tinha em derrubar sambas e parcerias favoritas. Quando lhe fiz o convite para disputarmos nos Protegidos da Princesa, ele acabou desconversando, achava que seria muito difícil vencer os compositores que lá estavam durante anos. Mas quando lhe mostrei o que já havia escrito, e o refrão de cabeça ele de repente me disse:

Marcelo, por agora o samba está bom. Boa letra, dentro do tema, mas vai ser lá na Quadra que ele vai crescer. Cresce um pouco na primeira semana, na segunda e depois explode. Se for assim o samba é campeão, porque é a comunidade quem escolhe a obra, ali a galera delira meu irmão! (Conversa com Edinho Love, em outubro de 2014)

No concurso de 2015, o mesmo Edinho e seu grupo musical e de intérpretes acabaram entrando em conflito com os organizadores do concurso na escola de samba Unidos da Coloninha, quando seu samba foi eliminado na semifinal, algo que jamais havia acontecido em todos esses vinte anos em que conheço seu trabalho como compositor de samba-enredo. Um dos argumentos do compositor era justamente uma suposta vantagem dada ao samba de outros compositores, além de criticar o carnavalesco da escola por fazer declarações em redes sociais, elogiando alguns sambas que, naquela semana da semifinal, foram classificados entre os três que disputariam o título. Algumas semanas após o concurso, Mestre Love já estava mais calmo e, de forma mais serena, falou sobre outras questões que resultaram no fracasso da empreitada, em 2015: um deles foi o pouco tempo de preparação do samba e do curto espaço de tempo entre o lançamento da sinopse e a entrega do samba. Relatou também que o grupo musical não conseguiu “entrar” no samba e desempenhar bem o papel na apresentação, assim acabaram não atingindo a comunidade com sua composição e outro samba acabou levando a melhor.

O negócio Marcelo é que eu sempre digo que vou parar com essa história de fazer samba. Acabo me matando para fazer o samba, dia e noite, tem as coisas para entregar aqui da loja, mas fazer samba, é uma cachaça e quando sai a sinopse, vai dando aquela coceira. É aquele desespero e quando a gente se vê, já estamos compondo. O compositor de samba-enredo, todos nós, inclusive você também, nós nos prostituímos, nós nos vendemos para os presidentes das escolas que nem se importam com a gente, não sabem a dificuldade que é para fazer um bom samba para disputar um concurso na Quadra das escolas, sabe? Para esses carnavalescos que agora mandam mais do que os presidentes, para esse carnaval que não valoriza o compositor, o folião; somos todos como prostitutas. Eu já ganhei muito samba, por isso estou falando, mas também sei como é não ganhar, porque é um só que vai para a avenida, então temos que dar tudo.". (Conversa com Edinho Love, em outubro de 2014)

Antes que o grupo musical de Tim e de Janaína saísse para se preparar para os desafios que tinham a frente em Porto Alegre, ao subir no palco, perguntei sobre as suas expectativas afinal, supostamente, todos que concorrem têm chances.

Já ganhamos alguns, mas a maioria fazemos mesmo porque gostamos de juntar para tocar nos festivais. Em muitos lugares já é um jogo de cartas marcadas, são sempre os mesmos que ganham, mas nós fazemos mesmo assim. Sempre acreditamos que pode mudar a cabeça de jurado, presidente e carnavalesco. Nunca se sabe como é. De repente, muda! E se mudar, nós queremos estar aqui para ganhar. Aqui nunca ganhamos, mas já levamos lá no Bambas da Orgia, rival aqui do Imperador. Lá nós temos mais força, aqui, nem tanto, tem os caras que levam os sambas aqui já faz uns anos. Eles são fortes e acho que esse ano vai ser difícil tirar deles, mas o nosso samba também é bom, vamos para Quadra disputar. Ter um samba na avenida é a consagração do compositor, é para isso que ele trabalha, é para isso que a gente compõe e disputa, né? (Conversa com Luís Cláudio na Quadra do Imperadores em agosto de 2014).

Ao me despedir deles, dei boa sorte a apresentação e logo que me distanciei um pouquinho, e passei próximo à frente da bateria dos Imperadores, Tim me chamou para me alertar de alguma coisa que havia esquecido de falar. “Bah, olha só, tu não esqueces de uma coisa, tem uma diferença que é muito importante e acho que não te falei sobre isso. Cada escola tem um tipo, um formato de samba, fazer samba para uma não é igual de fazer para outra” Esse toque sutil que o músico e compositor revelava enquanto se posicionava para apresentar seu samba e afinava os instrumentos para a “grande hora” da *performance*, afinal, me deslocou por um momento a Florianópolis, quando buscávamos um refrão interessante para começar a composição do samba, que iríamos defender nos Protegidos da Princesa. Leandrinho L.V e Mamau de Castro, meus parceiros neste samba me perguntavam, numa conversa pelo aplicativo de celular WhatsApp, que tipo de samba “pegava” nos Protegidos.

Esse é um dos desafios de compor samba-enredo atualmente. Por isso, a velocidade em que as composições circulam pela internet, o número de festivais que você pode participar, inclusive em Estados diferentes e países em que existem desfiles carnavalescos e a quantidade de competições em que os compositores e músicos podem vencer, transformam esses eventos em verdadeiras corridas pelos festivais, que alimentam não só o espírito e a alma do cantor, como cria uma indústria de produção de sambas em série e empresas que se especializam cada vez mais em compor samba para os festivais, que concorrem em todo o Brasil e no exterior. Foi a primeira vez que compunha a distância com outros parceiros. Essa nova experiência, dessa vez virtual, também transformava, modificava o conteúdo dos sambas que seriam elaborados. Trabalhar através de um telefone celular ou do computador, talvez facilite ou aumente do número de samba escritos, dinamize a participação de mais pessoas, porém, produz outro tipo de relação com parceiros musicais e outros tipos de samba também.

Explico. Quando eu ia acompanhar o festival dos Imperadores ficava na casa do Leandrinho L.V, em Viamão, na parada 50. Leandrinho é um grande intérprete da nova geração de compositores com apenas trinta anos. É percussionista, toca cavaquinho e banjo e possui um *home studio*, onde faz algumas gravações para festivais de samba-enredo e também para bandas de pagode locais. Durante minhas estadias em sua casa, acompanhava o cotidiano desse compositor que faz do samba o próprio ar que respira. A maior parte do dia, no período que corresponde às etapas dos festivais, o compositor passava discutindo no *WhatsApp* ou no *Messenger* as opções referentes às letras dos sambas, a substituição de palavras por seus sinônimos, a inclusão de alguns expedientes musicais como breques e a supressão de outros. Dependendo do tema, muitas vezes, ele acionava no *YouTube* referências de outros sambas no Rio de Janeiro ou em São Paulo, Espírito Santo, Paraná. Buscava a levada de um samba, verificava como estava o andamento, além de procurar em suas composições também as inspirações necessárias para compor tantos sambas de uma só vez.

Algum tempo depois, fui convidado por um compositor de São Paulo, André Filosofia, que conheci através de Leandrinho e Mamau, a fazer parte da empresa que eles haviam organizado há alguns anos para concorrer nos concursos de samba-enredo, nos mais diversos lugares possíveis, em menor espaço de tempo. Natural de Santo André, o professor de matemática e filosofia em universidades privadas de São Paulo organizou, juntamente com outros amigos e parceiros de samba, uma “firma” de sambas-enredo, cujas funções de cada membro eram específicas dentro do quadro de aproximadamente doze pessoas. Atualmente existem mais de cinquenta destas firmas pelo Brasil, localizadas, em sua maioria na região

sudeste onde estão os grandes concursos e os mais bem pagos. Um samba-enredo campeão no Rio de Janeiro, por exemplo, chega a pagar mais de cem mil reais, podendo chegar até a trezentos mil. Mais do que o valor dos prêmios, são pagos ainda todos os direitos de arena, de divulgação e autorais, arrecadados pelo ECAD, órgão responsável pelo recolhimento destes direitos aos compositores e pelo pagamento dos valores correspondentes, que podem chegar aos dois ou três milhões de reais por cada samba.

A divisão social do trabalho nas firmas de samba consistia em recolher as sinopses dos sambas (cujo processo de elaboração apresento no Capítulo Dois), escrever as cabeças dos sambas e o refrão de meio da composição. Em seguida, compunha-se a primeira parte ou primeiro corpo do samba e a segunda parte ou segundo corpo. Lançava-se um fórum entre os participantes que eram chamados a todo momento e a qualquer hora à discussão. Normalmente ela só acabava quando o samba era finalizado. Logo em seguida, Leandrinho recebia o samba para gravar em seu estúdio, já que ele mesmo poderia gravar o cavaquinho e as vozes. Algumas vezes que estive em Porto Alegre ou em Viamão, durante a pesquisa, ele me chamava para colocar os violões de 6 e de 7 cordas, e, por último, era feito a mixagem, e pronto! Ali, nascia mais um samba! Nestas condições, diriam os mais antigos, “parece de proveta” esse samba ou, como me dizia Edinho Love, “é samba Frankstein. Sem se encontrar, tomar uma cerveja, fazer uma carne e pegar na caneta negão, assim eu não sei fazer samba! (Risos)”.



Imagem 3: Leandrinho L.V, Mamau de Castro e Jeferson , gravando samba-enredo em seu home studio. Setembro de 2015. Viamão: Fotos cedidas pelo autor

Antes da internet essa forma de compor era diferente, normalmente se dava por meios de pesquisa com os discos de vinis e das fitas cassetes e, mesmo assim, elas só chegavam aqui (no sul do Brasil) no final do ano, quando os festivais já tinham terminado. Uma das coisas que causavam grande expectativa na comunidade do samba de Florianópolis, era o lançamento dos discos das escolas de samba do primeiro e do segundo grupo do Rio de Janeiro e, mais tarde de São Paulo. Já no fim da década de 1960 e início da década de 1970, a LIESA, Liga das escolas de samba do Rio de Janeiro, deu início ao processo de gravação dos sambas escolhidos nas quadras pelas agremiações carnavalescas, comprando a exclusividade dos direitos de divulgação dos compositores e das agremiações e transformando estes sambas, escolhidos depois dos concursos de samba-enredo, numa verdadeira indústria que movimentava e movimenta ainda milhões e milhões de reais. Com a divulgação dos sambas pela internet, entre outras mídias, houve uma reformulação nos investimentos e entraram outros parceiros que se

aproveitam da visibilidade proporcionada pelos sambas nos desfiles transmitidos em nível nacional e em horário nobre (HENRIQUE, 2008).

Por isso, quando começamos a compor o samba para os Protegidos da Princesa, Leandrinho L. V e Mamau de Castro me fizeram as seguintes perguntas: que tipo de samba “pega” nos Protegidos? O samba deles é mais para cima ou mais dolente? É mais o estilo assim do Imperador ou do Bambas? Eu disse que iria enviar alguns vídeos dos sambas para eles pesquisarem e, que mais tarde, nos reuniríamos pelo WhatsApp ou na casa do Leandrinho para começar a escrever a letra e as melodias. Todos receberam as informações e arrancamos rumo ao tal samba, que falava sobre a transformação da cidade de Florianópolis, narrado pela cronista Dona Didi, fundadora do Protegidos da Princesa, baluarte da agremiação, que como as tias baianas da Praça Onze, recebia em sua casa sambistas de todos os cantos da cidade, além de políticos e outras figuras ilustres da Ilha.

A “cabeça” do samba

A primeira vez que ouvi a essa categoria nativa, “a cabeça do samba” foi num concurso de samba-enredo em Florianópolis, através do meu amigo e parceiro de sambas-enredo, Edinho Love. Eu estava com um amigo no concurso dos Protegidos de Princesa de 1998, que se realizou próximo a ponte Colombo Salles, na entrada da ilha de Florianópolis. Lá chegando encontrei o Edinho e o Patcho, cavaquinista da Unidos da Coloninha e parceiro de Edinho também em outros concursos. Logo que nos encontramos no salão da associação da Casan – empresa responsável pelo tratamento de água da grande Florianópolis – nos cumprimentamos e Edinho me perguntou se eu iria participar do concurso da Unidos da Coloninha daquele mesmo ano. “Sim, mestre Love, espero que sim, estamos tentando terminar o samba, vamos devagar. Porque o tema é sobre África e tem muito detalhe. Já fizemos umas partes e está ficando legal”. “Ah que legal Marcelo, então canta a cabeça do samba aí, para eu ouvir”. “Bom, ficou assim:

África berço da sapiência é sagrado o teu solo
onde germina a humanidade,
Bantus, Gêges, Yorubás, Nagôs,
da diáspora etnias para o mundo se espalhou.

(Trecho do samba-enredo de minha autoria e de Milene do Cavaco em 1998).

“Nossa, bonito o começo do samba, legal, achei bom sim, mas cadê a cabeça do samba”?
“A cabeça é essa que eu acabei de cantar, Edinho”.

“Não Marcelo, teu samba tem uma letra bonita, mas está faltando a malandragem de fazer uma cabeça que fale da comunidade, falar das cores da bandeira da escola, tem que ser um refrão que cole na cabeça da galera, entendeu, essa parte que tu cantaste serve para um começo da música ou de primeira parte ou de segunda, mas nunca a cabeça. Vou cantar um pedacinho do nosso para tu entender: agora estou nos braços da comunidade/colorir, felicidade, sou Coloninha pra te enlouquecer/além do mar beijar você” (Trecho do samba concorrente de 1998, Unidos da Coloninha).

Edinho Love, Edison Salviano é negro nascido no Rio de Janeiro, residente em Florianópolis há mais de quarenta anos. Seus sambas já foram cantados por várias agremiações de Florianópolis, em especial os Protegidos da Princesa e a Unidos da Coloninha, além de inúmeros blocos e agremiações de acesso do carnaval da cidade. Somos parceiros há muitos anos e participamos de vários festivais juntos. Criado na Ilha do Governador (RJ), sua veia poética é reconhecida entre os sambas de Florianópolis e seu nome se destaca, tanto entre os compositores da velha guarda, quanto entre os jovens mais proeminentes.

Nossa parceria teve início em 2001, ano do falecimento do jornalista de Florianópolis, Aldírio Simões, que cometeu suicídio e os Protegidos da Princesa resolveram homenageá-lo no desfile de 2002. Estávamos na casa de um amigo comum, Jadson Fraga, também compositor de samba-enredo, com mais de dez sambas vencedores pela agremiação do Mocotó. Depois de muitas discussões sobre a adequação da melodia ao refrão, Edinho Love pediu que eu tocasse novamente a melodia que não se encaixava, soava estranho e os acordes pareciam faltar. O tom do samba era em sol maior e sugeri que fizéssemos uma modulação para o relativo da tonalidade e o samba acabou ficando assim:

Balança Protegidos da Princesa, vem,
Me leva, no enredo com esse brilho,
Na luz do seu poeta em exílio,
Canta, saudoso Aldírio

(Refrão do samba-enredo, “vai meu pombo, nas asas de Deus”).

A melodia acabou dando certo, finalizamos o samba naquela noite e ficamos conversando sobre alguns sambas, o tipo de melodia que cada um gostava, enquanto ele me ensinava com frases do tipo “samba bom tem que ter cabeça, Marcelo”. A cabeça do samba, ou

primeiro refrão, é o ponta pé inicial de uma composição para a escola de samba. Eu passei muitas tardes entre os transistores, fios, placas de som e monitores de TV na “batcaverna” do mestre Love. Era assim que ele chamava sua loja de concertos de aparelhos eletro-eletrônicos que cabia somente uma pessoa, mas estava sempre cheia de compositores, enquanto os fregueses aguardavam no balcão para pegar seus aparelhos. Um dia na casa de Jadson Fraga, enquanto fazíamos um churrasco para concluir um samba ele me disse que o apelido de Edinho Love foi dado ao compositor pelos mais antigos que acompanhavam os concursos, já que Edinho usava em suas composições, a palavra amor, melodias mais românticas que revelavam a loucura, a paixão, inclusive para descrever a relação do folião com as entidades.

No samba que compusemos para os Protegidos da Princesa, durante o período desta pesquisa, mesclaram-se a características distintas de compor, além de músicos e compositores dos estados vizinhos, Rio Grande do Sul e Santa Catarina. Esse tipo de parceria musical é muito recente na história do samba, dos concursos de samba-enredo no sul do Brasil. Na imagem abaixo, retrato a apresentação em Florianópolis do samba concorrente no concurso dos Protegidos da Princesa. Por meio da letra e música, buscamos falar do crescimento da antiga Desterro, sob a égide de Dona Didi, fundadora dos Protegidos da Princesa, baluarte do samba de Florianópolis e cronista do enredo de 2014. A casa de Dona Didi, segundo Lucimar Bitencurt, “vivia sempre cheia de gente, nós íamos bastante lá, eu e meu marido que já faleceu, mas os antigos do samba sempre estavam lá tocando e fazendo muitas festas. A Didi era festeira”. (Conversa com Lucimar Bitencurt, agosto de 2014).



Imagem 4: Apresentação em Florianópolis, concurso de samba-enredo, outubro de 2014, na Quadra da Protegidos da Princesa. (Da direita para a esquerda Camélia, Verônica, LV, Nerto, Mamau. Atrás: Sequinho do Cavaco, Gustavo Lopes, no violão.)

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DM34JK0Ssao>.

O Samba-enredo dos Protegidos da Princesa

Emoldurada pelo mar, uma história que me representa: Crônica de uma cidade em transformação

A Princesa é só maravilha, enfeita a ilha do meu coração

Estende o manto Glorioso sobre o mar

A flor mais bela vai contar

Canta, Protegidos, canta

Um sonho, emoldurado na lembrança, amor

Voltei, na esperança de um amanhã

Singela, tece um mosaico de transformações

Num imenso mar sou um pedaço desse chão

Ilha, tua magia me seduz
Do Mocotó, morro da Cruz, o sol se espreguiçava na alvorada
Desfrutar, mar de riquezas, mil sabores
No Porto atracaram nossos ideais

Refrão

**O mar leva e traz saudades
Segredos e emoções
Epopéia deslumbrante
Fantasia delirante da cidade em expansão**

Ventos do progresso, revela em meus versos
Caminhos de uma nova geração
Vislumbra no horizonte, ser bordada uma ponte
Trouxe um futuro de certezas
Essência do saber universal

Tradição
É preservar a vida
Guardar na alma os momentos mais felizes
No Panteão, no céu de estrelas,
Riquezas, minha raiz
Terra abençoada, jardim de Princesa
Nasceu essa flor de rara beleza
Um caso de amor
Pra enlouquecer
Estrela do samba
Eu amo você.

Autores: Marcelo 7 Cordas, Leandrinho LV, Mamau de Castro e Vinydacor.

Em negrito, destacado, estão os dois refrões, o de cabeça e o refrão de meio. Normalmente são as duas primeiras partes a serem compostas, principalmente porque elas definem o andamento, a velocidade do samba, se o samba será “pra cima” ou um samba “pra trás”. Essas categorias nativas são importantes não só no processo de composição, como também definem o tipo de samba, apontam, por meio da identidade melódica e harmônica de cada samba-enredo, o tipo de narrativa sônica que será impressa por cada agremiação. Escolas que tenham o samba “pra cima”, normalmente são executados de forma mais acelerada e menos melódica. Os sambas dos Protegidos não são muito acelerados, mas sua bateria, por sua vez, encontra possibilidade de acelerar e desacelerar, devido a essa característica dos sambas que estão a meio caminho, entre os mais ou menos velozes.

O compositor ao escrever o samba, ao pensar em suas linhas melódicas, no andamento dele, está engendrando, transversalmente, uma narrativa musical que, tal como uma fala, insere na comunidade do samba uma forma de contar histórias ou estórias sobre o mundo, as coisas, os animais, o universo, etc., e transforma em linguagem musical esses temas, não somente porque deseja tocar ou se divertir, mas antes, inexoravelmente, constitui-se na dramatização de uma narrativa por meio da música, do ritmo, que são seus sambas.

Como um compositor de samba-enredo, músico-instrumentista e pesquisador, muitas vezes encontrando-me nestas encruzilhadas entre a observação participante e minha condição de *insider* em campo, percebi que no deslizar entre a minha experiência na pesquisa e minha vivência no mundo do samba (embora estas aproximações possam ser perigosas), elas foram importantes demarcadores das armadilhas que encontramos na pesquisa etnográfica. Pelo contrário, serviram-me de alerta sobre as dificuldades impostas quando não problematizamos nossas inserções e lugares de fala. De certa forma eu refiz meu envolvimento, ao destacar ações como a de compor e de tocar, algo que eu praticava automaticamente, sem refletir sobre o que fazia e, tampouco, sobre o que as pessoas diziam sobre o que faziam ao compor sambas, compondo narrativas musicais para as baterias das escolas de samba. A frase de Edinho Love me acompanhou durante a pesquisa, quase como um fantasma que se punha, a todo momento a me dizer: “a cabeça do samba Marcelo”, e repetia, “a cabeça do samba”. Durante muito tempo havia feito sambas, ganhei concursos e jamais essa frase havia ecoado com tanta frequência em meus ouvidos. Talvez a experiência de compor mais de dez sambas ao mesmo tempo, ou seja, escrever dez cabeças de samba e refrões de meio para diferentes escolas em distintos estados e cidades tenha influenciado esse contexto da assombração. Cheguei a pedir para trocar de função dentro da “firma” e por isso, fui, digamos, convidado a sair do meu mais recente “emprego”.

Apesar de passar pouco tempo vivendo essa experiência de produção em série dos sambas, semelhante a “Tempos Modernos”, filme de Charles Chaplin que se passa dentro de uma fábrica, cuja crítica sobre a alienação e a produção em série destituem o trabalhador do controle sobre sua produção, este pequeno período de envolvimento possibilitou também, participar de fóruns, onde os compositores e músicos discutiam cotidianamente as opções por palavras, ritmos, levadas que eram debatidas nas conversas nos grupos que se formavam no *WhatsApp*. Ali, nesse espaço de produção virtual, selecionava-se as escolhas rítmicas e melódicas a serem seguidas e consideravam-se outras opções que haviam sido vencidas nos longos debates que sempre se desenrolavam durante as reuniões marcadas anteriormente.

Num destes encontros, o organizador da “empresa S/A de samba”, André Filosofia se sentiu ofendido por não ter sido ouvido com relação a sua sugestão, referente a um termo que deveria ser utilizado num determinado samba. Durante algumas vezes ele sugeriu alguns termos, tentou colocar algumas palavras e frases curtas que se justificavam pelas sinopses, mas os outros compositores acabaram por ignorar seus palpites, o que acabou resultando em seu desligamento momentâneo daquele samba específico. O processo de composição entre sambistas e músicos é cheio de melindres e, muitas vezes, é difícil compor com pessoas que você não conhece, justamente porque compor para as competições implica em adaptar um enredo a um estilo de músico que participa duplamente de competições: primeiro o da escola do samba, aquele que escolhe o samba que mais representa as aspirações do enredo, para, em seguida, ajudar no campeonato das agremiações, na consagração do título de campeão do carnaval.

O que o compositor inclui numa composição é sua visão de mundo, busca construir, por meio de sua existência, ou melhor, dar sentido às coisas através de suas experiências, utilizando palavras e sons. Por isso é tão difícil fazer um samba com muitos autores. Certa vez, fui compor um samba com Estevão Fontoura, que conheci na Quadra dos Imperadores. Ele me enviou uma semana antes o que ele havia escrito e eu fiquei lapidando algumas partes do samba, que eu julgava não serem necessárias naquele contexto, principalmente porque o tema era descrever as riquezas de África, o ouro, a prata, enfim, temas muito recorrentes entre os festivais. Concluí o samba, apontei alguns problemas, dei sugestões e em seguida encaminhei por email, as impressões a respeito do samba que ele me enviara. Na mesma hora Estevão me disse: “Você alterou tudo que eu escrevi meu, nem parece o samba que eu fiz! Faz assim então, deixa para lá que eu vou retomar aqui, depois a gente se fala”. Ele se indignou com as mudanças que fiz. Por fim, ele conseguiu terminar o samba da forma que desejava e acabamos nos encontrando

em Pelotas, quando defendi o samba para ele e sua harmonia musical, em janeiro de 2016, no último festival que acompanhei antes do carnaval, em março do mesmo ano.

Mas o que leva os compositores, músicos, instrumentistas, ritmistas, letristas a participarem de um festival que, segundo o cavaquinista Tim, promove de antemão um jogo de ‘cartas marcadas’? Quais outras questões estão envolvidas em disputas com o grau de dificuldade e de complexidade dos festivais de samba-enredo? Como podemos entender os festivais para além do local, numa perspectiva mais ampla, de forma que possamos estabelecer relações entre as competições, questões raciais e reflexões referentes ao negro enquanto agente mobilizador de políticas culturais novas no contexto da globalização?

O festival produz a vida coletiva da comunidade dos sambistas e das escolas de samba. Não é apenas um festival de samba-enredo, por exemplo, mas um festival que produz certos tipos de sonoro-corporalidades, que são falas musicais e rítmicas, constituídas dialogicamente. É também um *ethos* para reivindicar a existência e resistência num território, cuja experiência vivida tem sido hostil.

Tenho em mente que um olhar voltado para o contexto dos festivais de samba-enredo deslocaria algumas perspectivas dos estudos sobre música, pois suas análises têm se concentrado sobre os enunciados postos em ação (dinamizados) em uma esfera específica de comunicação, como sinalizou Bakhtin (1997). É no contexto festivo que muitas das concepções musicais dos grupos são enaltecidas e estabelecidas pelas performances musicais e pela efervescência da competição. Muitas das escolhas dos sambas nos festivais de samba-enredo estão submetidas a estas condições. Observá-las, interpretá-las, descrevê-las com acuidade, permite não cometer equívocos que são recorrentes quando reduzimos o alcance de suas perspectivas e a amplitude de seus desafios. Há casos em que as escolhas por determinada obra em disputa, a inclusão de nomes de patrocinadores, a modificação de pautas e favorecimento de políticos locais ou empresários acontecem. Na contramão, existem outras competições, e não muitas, que primam pela lisura da disputa, a seriedade da competição, por entender que tais posturas trazem cada vez mais compositores para os festivais, mais gente para a agremiação carnavalesca. De qualquer forma, essas diferenças no caráter de cada competição, fazem parte de uma complexa rede intrincada de desejos, ambições, confusões, idiossincrasias e relações políticas e antagônicas

Como apontou Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2006) com relação à competição festiva do carnaval brasileiro, a competição revelaria a “ambivalência intrínseca à

reciprocidade social: relacionar-se é também confrontar-se” (CAVALCANTI, 2006, p. 31). As entidades se rivalizam, os seus foliões também o fazem sem reservas, contudo se imaginam integrando um mesmo universo, quer seja durante o carnaval, quer seja nas competições festivas. No samba concorrente número doze, esses embates são atualizados pelos compositores dos Imperadores do Samba na cabeça do samba:

Clareia que vai passar no mar, vermelho de amor

Vem no embalo do Imperador

Hoje a **razão** não é maior que a **emoção**

Na escola do povo **fala a voz do coração**

(Trecho do samba campeão na Quadra dos Imperadores do Samba em 2014, agosto)

Na terceira linha do samba, os chamados “pufis”, introduzem as provocações. Essa categoria nativa revela como os rivais históricos, Bambas da Orgia, mais antiga de Porto Alegre e os Imperadores do Samba, ao antagonizarem trazem para o nível de suas composições a ambivalência intrínseca ao mundo do samba, seus agentes, conflitos e contradições, pois mais do que músicas e sambas, são os instrumentos capazes de estabelecer uma conexão com a comunidade, com os pares e com as outras instâncias para além dela. A ‘razão maior’ de viver é o lema da entidade mais antiga do carnaval portoalegrense e, ao ser colocada em xeque no samba, é suplantada pela emoção que vem da “voz do coração”, pois, não há emoção maior do que ser Imperador. Ao mesmo tempo, estas rivalidades que se depreendem de competições festivas são controladas pelo estabelecimento de regras e etiquetas estéticas que, embora sejam constantemente questionadas pelos participantes, constituem um momento agonístico próprio destes eventos. Em outra edição do festival na década de 1990, desta vez na Quadra dos Bambas da Orgia, mais uma obra estimula o conflito entre as agremiações.

Dom Pedro **Imperador**

Que mancada você deu

Me chamou de Pequeno

Aqui o grande sou eu

(Trecho do samba de 1990, dos Bambas da Orgia).

Para Leandrinho L.V, nesse pufi, criado pelos Bambas, “se não houvesse provocação, “eles não precisariam usar a palavra *Imperador* no samba, já que Dom Pedro no samba ficaria claro a quem o refrão se referia, né? O posto que ele ocupava”!

Em outro samba dos Imperadores, essas charadas ou pufis continuam presentes, como marcadores de uma escrita rítmico-musical dos sambas de Porto Alegre que, mais do que compor sambas, pretendem enaltecer as comunidades, os atributos da escola e seus feitos. Buscam imprimir um tom distintivo na forma de comunicar ao mundo, em que medida se dão as relações na esfera pública com as demais congêneres e seus contatos, numa perspectiva mais global. Em mais uma quadra do samba, segundo Leandrinho, “esse espírito combativo do gaúcho aparece, porque é uma forma que os gaúchos têm né, um jeito de lidar com as coisas” Ele se referia ao seguinte samba:

Na roda de **bamba**

O povo a dizer

Sou **Imperador** até **morrer**.

(Trecho do samba dos Imperadores do Samba de 199?)

E segue apontando que

aí acho que eles criam essas coisas de provocar, fazer uns sambas valentes é também uma forma de tentar resistir às mudanças que vêm de fora, do Rio e de São Paulo. Bah, só isso explica porque os caras fazem sambas assim provocando o outro. Mas isso, além de ser uma característica daqui do sul, em Porto Alegre isso foi se perdendo com o tempo por conta dessas coisas da “receita de bolo”. Eles fazem dois refrões de quadras – quatro linhas - e dois corpos de textos com dez linhas cada um. Aí o samba vai ter entre vinte sete, vinte oito linhas até, no máximo trinta e duas linhas, para ser um samba com condições de ganhar o festival. E ainda tem outro detalhe: aqui em Porto Alegre tá se criando um novo gênero, que parece o pagode-enredo. Eles pegam as melodias do pagode, pagodes assim como o do Tiaguinho e fazem aquelas melodias trepadinhas, sem síncope, muitas palavras numa frase só. Lembra daquele ano que tu tava aqui, aquele samba do Imperador, “a escola do povo fala a voz do coração”. (Conversa com Leandrinho L. V, em setembro de 2016)

O festival é um momento privilegiado para a produção/destruição de valores éticos e estéticos, pois condensa, cristaliza durante os dias em que acontece, uma variedade de assuntos que dizem respeito ao tema da cultura carnavalesca, da cultura negra na diáspora e as sonoridades que nela residem.

Retomando a revisão da bibliografia antropológica sobre o tema, devemos reconhecer, contudo, que existem alguns textos que se destacam no tratamento de eventos como os festivais de samba-enredo. Um deles é Saberes Musicais em uma Bateria de Escola de Samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia, onde Prass (2004) mergulha no universo sonoro da bateria da escola de samba mais antiga de Porto Alegre e de forma inovadora se insere, não só como pesquisadora, mas também, como protagonista desta narrativa. Ao pesquisar o fazer musical na bateria dos Bambas da Orgia e de que forma esse conhecimento era passado para os ritmistas na entidade, ela articulou seu campo, seu aprendizado pessoal e musical, ao ser iniciada na bateria tocando tamborim. O aprendizado musical, por meio da bateria é uma maneira de percebermos que há mais coisas entre um surdo e um tamborim do que uma simples relação física entre instrumentos. Assim como, da mesma forma, existe entre o carnaval, as escolas de samba, os festivais de samba-enredo e seus espaços de práticas performáticas e sonoro-musicais, – como as dispersões do desfile e as quadras das escolas de samba onde sons e os corpos reiteram uma alternativa existencial de presença – por meio das culturas afro-diaspóricas, no sul do Brasil.

Lutar por essa presença e pelo reconhecimento dela aqui no sul do Brasil é negar a dupla subalternidade que mencionei anteriormente. Primeiramente por romper com o discurso que ainda persiste nos estados sulistas cujo argumento enfatiza que a presença do negro teve pouca importância na construção destes territórios e que, em consequência, suas práticas afro-diaspóricas, como o samba, a capoeira, as tradições de matrizes africanas eram inexistentes. Em segundo lugar, por apresentar e defender frente às metrópoles do Sudeste brasileiro a produção artística e cultural negra do Sul do país. Por inúmeras vezes, eu tive que intervir em conversas de rua, rodas de samba em outros estados e até mesmo descrever para professores de universidades brasileiras que o Brasil meridional tem samba, macumbas, têm muitos carnavais; e cada um à sua maneira.

A dinâmica dos festivais

Os concursos de samba-enredo atualmente podem ter distintas durações. Algumas disputas, inclusive, chegam a dois meses com intervalos semanais. Eles acontecem geralmente nas quadras das escolas de samba que possuem sede própria, algo que diante das adversidades vividas no sul do Brasil, torna-se cada vez mais raro. Estes espaços foram sendo fechados sistematicamente e vendidos aos templos evangélicos, transformados em lojas e pequenos comércios ou mesmo extintos. Muitos deles eram inclusive clubes negros no passado e por

conta da especulação imobiliária, da falta de apoio dos órgãos públicos e do crescente acúmulo de dívidas, foram sendo obrigados a fechar suas portas (GIACOMINI, 2005; SILVA, 2012). Outras escolas de samba que não possuem sede própria normalmente alugam de outras entidades ou de clubes destinados a estes fins. Estes territórios são, em geral, os locais onde desenvolve-se qualquer atividade relacionada a escola de samba; desde as reuniões deliberativas e executivas, organização de eventos para angariar fundos, festas dos distintos segmentos das entidades, eleições, formação de profissionais e de oficinas para integrantes, músicos e funcionários.

Enfim, a *Quadra* da escola de samba, reúne uma quantidade de usos, funções e atribuições, cujos elementos compõe múltiplas experiências políticas e éticas dos partícipes que fazem parte e interagem entre os que vivem o mundo do samba e na relação com o mundo fora dele. Juntamente com o calendário anual que articula e festeja os preparativos para a epopeia carnavalesca, ou seja, desde o lançamento dos enredos até o desfile de carnaval, as Quadras das escolas de samba são instâncias deliberativas que lançam expectativas sobre cada atmosfera anual que organiza um conteúdo a ser narrado sobre distintas experiências da cultura negra com a realidade vivida: ela abriga “as letras que dançam e os sambas que falam”.

As falas, textos enunciados por estas narrativas sonoras, produzidos nos festivais de samba-enredo, criam de dentro para fora, das quadras das escolas, as políticas culturais dos quais são agentes enquanto sujeitos pós-coloniais. Penso nestes discursos como vozes de milhares de homens e mulheres negras a “digitar”, “caminhar”, “costurar”, “cantar”, a “dar o grito de guerra”, através destas composições nos palcos dos eventos competitivos por meio das narrativas rítmicas-sonoras, cujos sujeitos, a partir dos sambas inscrevem suas práticas no conjunto da sociedade brasileira, a partir de outros paradigmas e epistemologias. O que busco enfatizar aqui através dos festivais de samba-enredo, dos preparativos para este tipo de evento sociomusical, nas três cidades pesquisadas são os momentos em que, atravessados por tais vivências, nestes espaços, nas quadras das escolas, nos momentos de composição, essas culturas diaspóricas, assumem o controle sobre a produção do conhecimento expresso nas letras e nos ritmos que descrevem através das poesias e das narrativas sônicas.

Estes instantes expressos nos sambas, indicam que as composições, mesmo que presas à linguagem logocêntrica, podem escapar ao domínio epistemológico e ontológico construído pela empresa colonial, cujo objetivo principal foi o de negar outras visões de mundo e as

diferenças inerentes a estas por meio das oposições binárias, alto/baixo, negro/branco, razão/emoção, impossibilitando a existência de agências, fora desse quadro comparativo.

Ao fazê-lo, as escolas de samba em todos os outros momentos em que os sambas são cantados nos ensaios, nas apresentações que antecedem o carnaval e nos anos seguintes, quando estas mesmas obras poderão ser imortalizadas se obtiverem êxito no carnaval, descrevem um mundo cujas ações os inscrevem neste universo onde sua voz (discurso), não é ouvida, ecoando a respeito do que nos interroga Spivak (2005): *Pode o Subalterno Falar?* Para a autora, é somente por meio do discurso que o subalterno está autorizado a falar, e tendo em vista que a Modernidade foi o espaço discursivo onde o Ocidente construiu as narrativas que visavam uma sistemática violência epistêmica, excluindo saberes e qualquer forma de participação dos dominados neste projeto colonial, inscrevo os sambas nas competições como um espaço de criação e produção de discursos, de falas que sistematizam práticas político-culturais, que reintroduzem os negros no sul do Brasil como agentes de seu processo emancipador.

E compreendo estas zonas adjacentes – que, em certa medida, transcendem a competição em si – como os momentos de composição, os churrascos na quadra e nos ensaios, além das reuniões com os carnavalescos, presidentes das escolas, como formas de, antropologicamente, interpretarmos como se dão as relações raciais num lugar conhecido pelo resto do país como a “europa brasileira”. Ou seja, nos estados brasileiros onde as características associadas à identidade regional remetem ao trabalhador agrícola branco e descendente de europeus que tem na ética protestante o hino de louvor em direção ao progresso do país.

Conforme aponta o autor do território movediço e aquoso de O Atlântico Negro,

A autocriação por meio do trabalho não é a peça central das esperanças de emancipação para os descendentes de escravos, na medida em que ele significa miséria, servidão e subordinação. A expressão artística, expandida para além do reconhecimento oriundo dos rancorosos presentes oferecidos pelos senhores como substitutos simbólicos para a liberdade de sujeição torna-se, desta forma, o meio tanto para a automodelagem individual como para libertação comunal (GILROY, 1992, p. 100).

Uma das questões intrinsecamente ligadas a esta situação é o desenvolvimento de uma historiografia que busca invisibilizar a presença do negro no sul do país ou mesmo de reduzir sua importância no quadro geral do processo de colonização em Santa Catarina e no Rio Grande do Sul. As Ciências Humanas preocuparam-se em legitimar esta visão simplista e racista de participação dos negros no sul através de dados estatísticos utilizados nos centros urbanos que

mediam, por meio dos latifúndios a quantidade de escravos, extensões de terra, além de outros parâmetros muito comuns em abordagens positivistas e marxistas.

A Parte e o Todo (2006), de Oliven nos traz uma importante análise a respeito da diversidade cultural brasileira, ao criticar a versão dos trópicos de que todo brasileiro vive bronzeado e à beira do mar, numa epopeia incandescente de orgia e prazer. A crítica do autor é perspicaz ao afirmar que algumas formas de viver não fazem parte do imaginário brasileiro de ser, ao pensar de que forma os regionalismos articulam identidades locais e nacionais, ao mesmo tempo em que assinala com Leite (1996) o fato da presença dos negros ser negada através do discurso da colonização.

E são as vozes vindas dos sambas que dançam nas Quadras e nas avenidas, que surgem para implodir o edifício ontológico do Ocidente, que gritam aos quatro ventos por meio dos Imperadores do Samba, dos Protegidos da Princesa e da General Telles e visam restituir a vida, a partir dos olhos dos sujeitos de Porto Alegre, de Florianópolis e de Pelotas. Mas poderiam muito bem ser outras narrativas sonoras e rítmicas que buscaram, a partir da exclusão, da violência, da tortura, da violação e da negação, exprimir sua existência em cidades como Cruz Alta (RS), Blumenau (SC) ou Concórdia (SC). Homens e mulheres, velhos e crianças negras do sul do Brasil que vivem e viveram um peso maior sob a égide da raça, por viverem em terras cujos donos têm nas metrópoles as bússolas que imaginam guiar os destinos e o chicote (polícia, Estado) a construir uma Nação que os amputa e desumaniza.

Mulheres como Pâmela Amaro, sambista, compositora, musicista e atriz. Mariete Fialho, cantora e dona de um espaço cultural, no bairro mais negro que vi em Porto Alegre. Maurício de Castro, nascido no Monte Serrat, antigo bairro negro de Porto Alegre, professor de português e literatura, do município de Viamão, zona metropolitana. De Leandro Lisboa, o Leandrinho L. V, de Viamão, compositor, músico e intérprete de escolas de samba, ou ainda Tomatt, violão de 6 cordas. Lúcio 7 Cordas, de Andrezinho do Banjo, músico, arranjador e compositor. Cleber dos Santos, técnico de enfermagem, músico e compositor em Florianópolis, Marcelo Dutra, mestre de bateria dos Protegidos da Princesa, Edinho Love, compositor e empresário de eletroeletrônicos. Do ex-presidente Machado, da Academia do Samba, escola mais antiga de Pelotas, do radialista e pesquisador de carnaval Marcus Fonseca, radialista e com um programa sobre carnaval há mais de trinta anos no ar, na Rádio de Pelotas, todos os domingos das onze às catorze horas.

Enfim, tantos outros sujeitos que no decorrer desta escrita etnográfica terão suas experiências compartilhadas, ponto a ponto, como linhas entre agulhas de tricô, que volta após volta, como uma artesã que tece um suéter, um agasalho para se abrigar do frio e da noite, o etnógrafo há de cerzir, nas linhas da vida um novo homem, ao

forjar um sujeito humano novo, emergindo inteiro da argamassa do sangue e da cólera, livre do fardo da raça e desembaraçado dos atributos de coisa. Um sujeito quase-indefinível sempre remanescente porque nunca acabado, tal desvio que resiste a lei, mesmo a qualquer limite (MBEMBE, 2010, p. 18).

Essa construção do novo que despedaça tudo ao seu redor, vem das vozes dos intérpretes, dos instrumentos musicais, das pessoas a cantarem os sambas nos concursos e da explosão das baterias e de seus ritmistas. Vem das quadras, quando os sambas são compartilhados por todos os presentes e o apito do mestre sinaliza o breque do repinique, para que, em seguida, o som ensurdecido da bateria instaure uma posição catártica que produz a “libertação”. Esse espaço que chamo de libertação, refere-se ao que a militante, ativista e cantora, Nina Simone, afirma num documentário no qual revela jamais ter se sentido livre, em toda sua vida, “exceto por dois ou três segundos enquanto cantava minhas músicas, e me sentia como se correntes houvessem se dissipado momentaneamente”. Me refiro a esse momento que irrompe, que desintoxica a prática colonizadora e que faz emergir esse sujeito que, segundo Fanon (1952) mobiliza não só a cabeça (razão), mas também o corpo e por isso traz sofrimento e angústia, além das incertezas que fazem parte do ser humano.

Angústias refletidas aqui no Brasil e no sul pelo retorno à favela, condição herdada pelo colonialismo, depois que o espetáculo (carnaval, festival) tem seu fim, conforme canta Candeia, mas que procura ter em sua poesia uma alternativa em *Dia de Graça*: “Negro, acorda, é hora de acordar/não negue a raça/torne toda manhã, dia de graça/negro, não se humilhe, nem humilhe a ninguém/pois todas as raças já foram escravas também/e deixa de ser rei só por um dia/e faça de sua Maria uma rainha todos os dias/e cante o samba na universidade/pois verás que seu filho será príncipe de verdade. Aí então, jamais tu voltarás ao barracão”. E não se satisfazer como canta Jovelina Pérola Negra, em seu samba *Maria da Silva Tristeza*: “Foram apenas três dias para sua alegria chegar ao final/chegou quarta-feira tudo era cinza, tudo se acabou/pois a alegria da Maria terminou/tirou a sandália, voltou para o morro e sentou-se à mesa/e voltou-se a chamar, Maria da Silva Tristeza”.

Esta etnografia musical busca avançar para o novo e ser como Candeia, embora não negue Jovelina, a descrever Maria da Silva Tristeza. Busca, em meio a esse contexto no sul do

Brasil, entre as fímbrias da Nação, alternativas que mantêm a tensão crítica em relação ao drama absurdo da condição colonial, como forma de diagnosticar tal condição no sul brasileiro e produzir, a partir dos festivais, narrativas sônicas de rebelião, encarando a luta pós-colonial como ato político provocador, sem, contudo, buscar o retorno a formas originais que foram suprimidas pelo racismo no Brasil. Meu objetivo são novos caminhos e novas possibilidades que essa escolha suscitam, apontando para a autocompreensão e a solidariedade.

Fanon escreve sobre esse momento de implosão no contexto da libertação argelina e embora muitos de seus biógrafos e pesquisadores critiquem seu humanismo radical, via revolução naquele país, a crença no sujeito revolucionário que emergiria deste contexto, nos fornece importantes elementos para pensar a suposta guerra *silenciosa* promovida pelo racismo brasileiro por meio do Estado e que os movimentos negros brasileiros vêm denunciando como o genocídio da juventude negra e outras políticas de exclusão. Mesmo que um lampejo de equidade e de igualdade tenha invadido nossas vidas através de políticas públicas recentes, os fantasmas da escravidão, da violência, do estupro, da intolerância, da xenofobia e da invisibilidade, estão cada vez mais presentes.

O samba escrito para o festival da escola Acadêmicos de Niterói, de Viamão, por Mamau de Castro, que versa a respeito da influência do Tambor de Sopapos no carnaval de Porto Alegre e a sua inclusão nos desfiles de carnavais, remonta às charqueadas, o trabalho escravo e à lenda do Zumbi dos Pampas, ao mesmo tempo, ele com o toque dos tambores de sopapos, reinscreve duplamente as histórias da participação política e cultural dos negros no sul: pelas mãos de Manuel Padeiro ao tocar o tambor e pelas mãos dos compositores, a musicar sua história no presente.

A Niterói é meu Quilombo, na passarela

Exaltando em poesia e aquarela

A saga de um grande guerreiro

O zumbi dos Pampas, Manuel Padeiro

Herdeiros, da Mãe África Sagrada

Trazidos ao sul para trabalhar nas charqueadas

Bantus, Gêges, Nagôs

A magia da fé, dos Yorubás

Tem primazia o candomblé

Em Pelotas a força dos ancestrais

Yemanjá, Oxum, Yansã

São regentes orixás

Nesse cenário aportou um ser de luz

A luta pela liberdade

O seu destino conduz

Manuel Padeiro nesse chão

Escreveu uma história de resistência e opressão

Negro valente, forte, consciente

Combatendo a escravidão

Na terra dos Tapis

O enviado de Oxalá construiu

Com sabedoria, traz a dignidade

Trago a comunidade assim surgiu

Domesticou o felino pelos índios adorados

Da tribo conquistou veneração

O acordo foi selado para sua proteção

O toque do Sopapo é mais que uma prece

É ato louvor que ao negro fortalece

A coruja clama

Em defesa dos Quilombos contra discriminação

Igualdade é um direito de todo cidadão (canta Niterói)

Engraçado que encontrei esse samba enquanto fazíamos um jantar e perguntava algumas coisas para meu amigo, professor de literatura Mamau de Castro e, ao mesmo tempo, arrumava minhas malas para ir até Pelotas, iniciar minha pesquisa de campo por lá. Esse samba significou articular não só historicamente Porto Alegre à capital dos doces, como, etnomusicologicamente, construiu uma ponte sonoro-musical entre estas cidades que, a princípio, não pareciam ter muitas coisas em comum, a não ser o fato de produzirem carnavais que, em escalas diferentes, despontavam como referências do Estado do Rio Grande do Sul. Contudo, a saga de Manuel Padeiro, me fez refletir sobre a influência dos Tambores de Sopapos para o carnaval, ampliou

perspectivas a respeito do papel da escravidão na região dos Pampas, estendeu o manto da prática ancestral das tradições de matrizes africanas, além de sua escrita apontar para o toque dos Tambores de Sopapo enquanto uma fala que transcende a esfera das manifestações musicais.

Ao defender uma concepção ancestral dos toques dos tambores trazidos de Pelotas, os compositores criam um espaço de interlocução com as demais áreas do conhecimento e questionam conceitualmente seus estatutos. Além disso, reivindicam uma cidadania almejada desde os tempos em que o negro lutava pela sua liberdade e ratificam a necessidade de continuar combatendo a discriminação.

Em decorrência dessa audição, me dei conta que os sambas dos festivais em Pelotas, se assemelhavam com os antigos sambas que Leandrinho me descrevia de Porto Alegre.

O carnaval de Pelotas tem uma influência forte e é muito conhecido aqui no Estado [...]. Mas o que eu me lembro dos sambas de antigamente daqui de Porto Alegre era que eles eram mais curtos, com duas frases que ia já para mente da galera. Era no máximo dez, quinze versos e caía no refrão, e isso se perdeu, né? Não se vê mais. Com a influência do Rio de Janeiro, que é dois refrões de quatro versos e duas partes de dez versos quase deixou os sambas gigantes. Muitos lugares estão sofrendo essa influência do Rio. Mas o Rio também não para, eles também têm mudado o jeito de fazer samba e trazem isso tudo pra cá. (Conversa com Leandrinho L.V, em agosto de 2014).

Pelotas

Os grupos que um a um se apresentavam no festival de samba-enredo em Pelotas, o faziam com instrumentos de cordas, cavaquinho e violão e somente dois destes possuíam violão. Das oito apresentações que acompanhei, só havia um violão de 7 cordas. Os intérpretes variavam de três a cinco pessoas e era uma estrutura de apresentação comum a outras cidades. As performances dos festivais de samba-enredo iniciaram com uma sequência que é o lamento, cantado pausadamente, apresentando o motivo, um tema que enaltece a escola, as cores e seus símbolos. Terminado o lamento e o grito de guerra de cada escola é o cavaquinho e depois o violão começam a tocar. O intérprete diz: “chora cavaco”! E inicia-se a primeira passada do samba. Normalmente o número de passadas que cada festival exige, depende do que diz o regulamento, o edital do festival. Elas variam de três até dez passadas inteiras, e elas podem ser cheias – com bateria – e vazias – sem bateria. As primeiras passadas normalmente são sem bateria para que os jurados possam acompanhar as letras, ouvir melhor as melodias e harmonias dos sambas e conhecer melhor o samba concorrente. Normalmente depois que entram as baterias, é quase impossível distinguir alguma coisa, melodia, letra, etc., no sentido musical e, por vezes, dependendo do tipo de Quadra que possui a

escola, fica difícil de fazer alguns julgamentos. Então esse primeiro momento de apresentação é mais tenso, onde não se pode errar e deve-se aproveitar o máximo possível para impressionar os jurados e apresentar o tema do enredo através do samba, da melhor forma possível. Com relação ao canto, as características desta função musical e artística, referem-se à obrigatoriedade do intérprete ter uma voz potente, normalmente entre o grave e médio e que tenha projeção, pois os espaços onde acontecem os festivais normalmente não têm uma boa acústica e com o acompanhamento das baterias (que chegam a ter de 20 até cinquenta componentes nos festivais), dos cavaquinhos – violões 6/7, os intérpretes e apoios vocais podem chegar até dez músicos no palco. O universo musical do gênero samba-enredo não é tão rígido profissionalmente como em outros subgêneros do samba (Diário de Campo, 16 de janeiro de 2015, Pelotas).

Todos os sambas que participaram do festival em Pelotas acompanhavam algumas características dos sambas mais antigos de Porto Alegre. Interessante perceber como essa comunicação entre os sambas e os carnavais operam de formas variadas e não em mão única. O samba que defendi de Estevão Fontoura, se não me engano, era o maior em tamanho, com vinte e cinco linhas. O que venceu tinha entre dezoito e vinte linhas e dois refrões um pouquinho maiores; e acabou vencendo e defendendo as cores da escola de samba General Telles, no carnaval de 2015. Segue abaixo o samba vencedor.



Imagem 5: Apresentação dos sambas-enredo no festival de Pelotas, em janeiro de 2015: Fotos cedidas pelo autor.

Telles é África, meu samba é massa! (Gabriel Corrêa)

Levanta a mão, faz um axé,

que a Telles é Mãe África

Iluaiê, berço da vida,

terra sagrada abençoada

Hoje minha escola querida, vem mostrar na avenida

Onde o mundo começou, um continente com magias e riquezas

Onde a mão natureza lhe presentiou

Ouro, prata e bronze a europa saqueou

Holandeses, espanhóis e portugueses

Ao seu povo escravizou

Eu sou de sangue da raça

Meu samba da massa

Vermelho e branco vem cantar

A história da vida, nossas raízes,

Templos dos orixás

Abençoado somos nós os brasileiros

Com a miscigenação

Neste povo de guerreiros

África, o povo vem de lá (levanta mão)

Este samba, seu estilo musical, o ritmo, a estrutura caracteriza-se pela utilização de dois refrões, como a maioria dos sambas de hoje. Porém, as duas partes, ou corpo do samba são bem curtas, principalmente a segunda, o que faz com os refrões é que mantenham os foliões no ritmo e constitui-se, segundo nos fala o compositor de Porto Alegre, numa forma de composição mais antiga. O carnavalesco Fábio Silver, da General Telles, ao apresentar sua escola durante os dias em que estava pesquisando, criticou o carnaval de Porto Alegre, afirmando que “os nossos sambas são mais rápidos que os de Porto Alegre, são bem diferentes (capítulo cinco)”. Quando

estive na Quadra em dois ensaios, e mais tarde em janeiro no festival, eu não conseguia perceber de que forma os sambas aos quais ele se referia eram mais rápidos. Mais tarde, me dei conta da execução da bateria e como ela trabalhava em bpm's mais acelerados dos que eu havia registrado anteriormente em Porto Alegre. Enfim, havia algo desconexo, algo que parecia não corresponder ao que o campo me apresentava.

Esses “desencaixes” ou “encaixes”, foram silêncios que acompanharam outros aspectos do campo e me fizeram refletir sobre os desafios da pesquisa etnográfica, que nem sempre encontram as respostas no tempo em que se desenvolvem os trabalhos. Desencontros e constrangimentos, são eles também, inerentes as produções etnográficas, e, nos informam das dificuldades que podem emergir em situações de campo. Pensando como Strathern (2015), que os fundos epistemológicos nos quais estão inseridos, sujeitos e os etnógrafos são distintos, e levando em consideração o que nos fala Viveiros de Castro (2002), sobre a simetrização, onde teoria nativa e teoria antropológica se equivalem, devemos nos atentar para os perigos e as armadilhas da construção do conhecimento antropológico, pois, conforme nos lembra Márcio Goldman (2006), o pesquisador está sob o mesmo estado do “outro” e redimensiona seu papel participativo na pesquisa etnográfica.

O episódio da divulgação do resultado do concurso na quadra dos Protegidos, em outubro de 2014, esclarece meu argumento:

Passamos a tarde na Quadra dos Protegidos, no segundo e último dia de competição, em Florianópolis. Como eram poucos os sambas concorrentes, as apresentações das baterias, da corte da escola, dos passistas e dos sambas que consagraram a escola do Morro do Mocotó se estenderam-se, um pouco além do normal. As apresentações começaram às dezesseis horas e acabaram às vinte e uma e trinta, aproximadamente, com a apresentação do samba campeão. Enquanto aguardávamos, uma movimentação nos bastidores acontecia. Os responsáveis carregaram as urnas de votação, contaram os votos, e em seguida, chamaram o grupo musical da agremiação, que é responsável pela apresentação do samba vencedor. Ocorre aí, uma passagem de comando na condução da obra dos compositores, que será oficializada na divulgação e adoção do samba pela escola e pelos componentes. Pouco a pouco, eles se organizavam atrás do palco para, passaram alguns acordes, ensaiavam o samba recém escolhido até que os vencedores foram divulgados. Jadson Fraga, o compositor do segundo samba a se apresentar, ficou indignado e jogou a lata de cerveja que estava em sua mão no condutor da cerimônia dos protegidos e foi embora revoltado com a decisão da comissão julgadora. Nós, eu, Leandrinho, Mamau, Binho e outros amigos músicos que participaram do concurso, agradecemos e fomos embora. Antes de sair da Quadra da escola, conversei com o mestre de bateria Marcelo Dutra, que me informou que o segundo e o terceiro lugar seriam divulgados na mesma noite. Passaram-se dois, três, cinco dias e nada de divulgação. Retornei o contato com Marcelo que voltou a me dizer que, no dia seguinte, o resultado estaria no site da escola. Por fim, sem ter recebido nenhum retorno, revoltado também com o resultado, com a demora da divulgação das outras colocações dos sambas eu publiquei uma nota, criticando a organização do evento, a lisura da competição e a falta de organização do evento. Houve uma reação por parte dos membros da escola, diretoria, Velhas Guardas.

Alguns meses depois, tudo foi resolvido e as ameaças de morte caíram no esquecimento (Diário de campo, outubro de 2014).

Capítulo Cinco

As narrativas sônicas das baterias nos festivais/concursos de samba-enredo: corpos que escrevem, instrumentos que cantam

Tatatatá. Tatatatá. Tatatatatatatatá! Tatatatá. Tatatatá.
Tatatatatatatatatá! Talagadum, talagadum: Dugudugu, dugudugu.
Tatatatá. Tatatatá. Tatatatatatatatá!Tatatatá. Tatatatá.
Tatatatatatatatatá! Tatatatá. Tatatatá. Tatatatatatatatá! Practá, tun,
practá, tun tun: tututututututututututu! Nas baterias são os sons, não
as partituras.

Os sambas-enredo e as baterias das escolas de samba são o combustível do carnaval, dos concursos. Também são as engrenagens. Nada se faz sem as músicas, as sinopses para serem transformadas em música, as letras dos sambas que são modificadas para caberem dentro dos arranjos dos mestres de baterias e do tipo de fala que cada agremiação busca produzir enquanto vive a experiência da Quadra da escola e da rua quando desfila nos ensaios técnicos ou nos desfiles oficiais de carnaval.

As falas enunciadas na articulação destes dois elementos constituintes da dimensão da política cultural, ou seja, engendradas pelos sujeitos negros na diáspora no sul do Brasil, prescindem da intervenção de palavras ou de frases orientando como isso ou aquilo deve ser feito. Se você for a Quadra das agremiações ou a um desfile oficial poderá perceber de imediato que os ritmistas são conduzidos pelos seus mestres de bateria e não são utilizados recursos como as partituras das orquestras de câmara ou sinfônica.

As baterias das agremiações vão aos poucos substituindo os ranchos carnavalescos, que possuíam uma instrumentação distinta de hoje em dia. Os ranchos eram entidades como as escolas de samba, digamos, ancestrais das agremiações atuais que musicavam seus desfiles com instrumentos de sopro e alternavam o canto com as pastoras, as mulheres que davam a resposta após o solo dos metais, que apresentavam as melodias dos sambas, maxixes e motivos carnavalescos do período. Como as bandas de barbeiros, os ranchos foram perdendo espaço com a introdução das batucadas, influenciadas principalmente pelo desenvolvimento do samba, sua popularidade e, mais tarde pela própria institucionalização e oficialização dos desfiles pelo Estado brasileiro em 1935.

Segundo Carlos Raulino, produtor cultural, pesquisador, fundador do grupo “Um Bom Partido” que nasceu no Morro da Caixa de Florianópolis,

o Avez-vous, que foi fundador do Copa Lord, dizia que os Protegidos da Princesa em 1955, quando a Copa Lord foi fundada, não era uma escola de samba verdadeira porque tinha instrumento de sopro e, para ele, escola mesmo tinha que ter somente percussão, a batucada. Então os Protegidos, ele dizia, saía com aquela coisa toda misturada e só quem tinha batucada mesmo, instrumento de percussão era o Copa Lord. (Conversa com Carlos Raulino, em dezembro de 2016).

Em Porto Alegre, Mamau de Castro, compositor campeão pela sua escola de coração em 2016, apenas dois anos depois que nos encontramos em 2014, após tê-los a acompanhado nos festivais deste mesmo ano, afirma que

foi a Praiana, a primeira escola de samba a trazer de Pelotas o estilo das escolas de samba, já divididas em alas, com sambas cantados, com alegorias e tudo. Antes, as escolas que eram então entidades, desfilavam somente como blocos. Com batucada e tudo, mas todos misturados, não havia essa preocupação com apresentar já um enredo, ter um tema e tal. Isso quem trouxe foram os caras que fundaram a Praiana. Aí depois pegou a moda, todo mundo copiou e os blocos todos se transformaram em escola de samba. (Conversa com Mamau de Castro, em setembro de 2014).

Fábio Silver, da Escola General Telles, de Pelotas, com quem estive desde o início de minha Pesquisa na agremiação afirma

que até hoje, existem muitas diferenças entre o carnaval de Porto Alegre e o de Pelotas. Não só os sambas são diferentes, porque nós tocamos bem mais lento o samba do que os sambas de Porto Alegre. Isso acaba fazendo também com que as baterias acompanhem diferente. E não é só isso, a qualidade de nossas fantasias também são melhores e não estou falando porque é para rivalizar. É porque Pelotas sempre teve uma tradição da alta costura, sempre foi uma cidade rica desde os tempos da colônia por causa do charque das fazendas e das instâncias. (Conversa com Fábio Silver, em outubro de 2014).

Além de carnavalesco da Telles, Fábio era professor de história da rede pública do ensino fundamental. Conhecia bem a história de sua cidade e como pesquisador dispunha-se a viajar a Porto Alegre, nos anos em que não trabalhava como carnavalesco em Pelotas, para conhecer o carnaval, além do que muitos carnavalescos, segundo ele, também vinham de Porto Alegre para trabalhar em algumas escolas de Pelotas e os comentários sempre eram no sentido de elogiar o “feitio, o corte e a qualidade das fantasias”.

Ao que tudo indica, Florianópolis, foi muito influenciada pela cultura dos ranchos e da própria cultura das escolas de samba introduzida pelos cariocas que, há muito tempo, viviam na cidade desde a formação do Ministério da Marinha, no ano de 1850. Os constantes deslocamentos de marinheiros que vinham do Rio de Janeiro cumprir serviço militar na capital

catarinense, facilitaram a introdução dessas influências no mundo do samba que alteraram significativamente a cultura negra da cidade. O que não quer dizer que Porto Alegre ou Pelotas também não tenham sido, em alguma medida, influenciados por cariocas ou paulistas, os quais possuem as escolas de samba mais antigas.

O que pretendo esboçar é que há uma tendência do carnaval de Florianópolis a seguir os passos do Rio de Janeiro e que essa absorção se deu também em outras dimensões da vida social. Esse tipo de comunicação entre as capitais – Florianópolis e Rio de Janeiro – não se deu em mão dupla, mas ao contrário, a capital catarinense, passou a ter no Rio de Janeiro sua principal referência em tudo o que envolve a cultura negra e a o carnaval. Segundo Waldir Costa

quando nós éramos moleques papai era embarcado da fábrica Hoepcke. Essa família rica tinha barcos que faziam o transporte de passageiros e traziam os produtos, todas as coisas do Rio de Janeiro. Os primeiros cremes de alisamento para os cabelos das mulheres negras foi o pessoal negro que ia para o Rio e trazia para alisar o cabelo. As mulheradas na semana seguinte estavam tudo nos clubes com os cabelos alisados. Papai também trazia aqueles tamancos de malandro, tamanco branco, e a gente vestia com a roupa toda alinhada, para danças nos coretos, nas domingueiras (SILVA, 2012, p. 68)

O mestre de bateria Marcelo Dutra, dos Protegidos da Princesa conta um pouco de sua história na agremiação que conhece desde de criança e da qual sua linhagem faz parte desde a fundação. Segundo o mestre,

sua família unia a questão musical e carnavalesca. O meu avô, que era marinheiro foi mestre de bateria da nossa escola e desde os quatro anos, cinco anos eu participava dos ensaios da escola. Depois eu fui chamado pelo antigo mestre, o Leco e fui ser diretor de tamborim e mais tarde, pedi afastamento da escola e fui morar no Rio de Janeiro. Fiquei estudando por lá e corria todas as Quadras de segunda a segunda, com exceção das terças e fui convidado a participar, a dar aulas num projeto da Paraíso do Tuiuti, que se chamava ‘Tamborim Sensação’, e mais tarde eu pude levar a Protegidos da Princesa no Rio para mostrar o trabalho que eu desenvolvia aqui em Florianópolis. E os alunos ficaram perplexos do trabalho que a gente desenvolvia fora do Rio de Janeiro. E tem muitas coisas no samba que são passadas oralmente e até tem coisas escritas hoje, as partituras estão lá, mas as minúcias estão ali, isso é que é importante. (Conversa com Marcelo Dutra, mestre da bateria dos Protegidos da Princesa, em outubro de 2014)

Tanto a descrição de Waldir Costa a respeito das novidades que se trazia da capital federal, quanto a fala de Marcelo Dutra remetem ao meu argumento de que o Rio de Janeiro tem sido o modelo norteador, o paradigma perseguido pelas agremiações em seus mais distintos

aspectos. Entretanto, essa busca por uma referência, por um tipo de carnaval que sirva de base, que tenha que “ser bebido na fonte” do Rio, acaba por negar uma identidade ao carnaval da antiga Desterro. “Essa preocupação em resgatar sambas do Rio de Janeiro já era uma coisa do Avez-vous, que viajava para o Rio de Janeiro na década de 1950 e buscava os melhores sambas de lá”, segundo Carlos Raulino. Ao mesmo tempo, “ele foi o primeiro compositor, segundo os mais antigos que estão hoje ainda nas Velhas Guardas cantando, a compor, ainda na década de 50 em Florianópolis, que é o samba “*Vem Forasteiro*”, de 1956. Esse samba, de acordo com as reflexões do pesquisador do Morro da Caixa, surge num momento em que a palavra turista nem existia, mas fez parte de um momento em que a cidade de Florianópolis começava a crescer e passou a receber levadas de pessoas (turistas) que vinham veranejar na cidade nos períodos de carnaval.

Inclusive numa das viagens em que foi ao Rio de Janeiro, relata o pesquisador, “eles (Avez-vous e seus amigos) foram escondidos nas embarcações do Hoepcke até que foram descobertos no meio da viagem. Ele disse que o pessoal não jogava no mar os que queriam viajar de graça, mas ficavam trabalhando no navio até chegar lá no Rio. Então ele acabou na volta dessa viagem trazendo uma cuíca para outro sambista, que deu o nome a passarela do samba que era o Juventino João Machado, “Nego querido”. Só que essa cuíca era toda bonita, tinha luzes, cheia de cores e brilhava. Durante o ano todo o Nego Quirido disse que ia usar a cuíca que ganhou de presente do Avez-vous nos ensaios, mas nunca usou. Até que no dia do desfile de carnaval ele trouxe essa cuíca e já fantasiado saiu a tocar. Seu Vidomar, já falecido, que é da primeira geração de sambistas da Copa Lord, falou que ele tocou, tocou e tocou aquela cuíca e não saía som nenhum. Largou a cuíca que veio do Rio de Janeiro e pegou as cuícas dele, que ele mesmo fazia e vendia durante o ano. Aí sim, saiu tocando feliz pela escola (Conversa com Carlos Raulino, em dezembro de 2016.)

Ao que tudo indica, parecia não haver por parte dos músicos, compositores, enfim, da comunidade do samba como um todo uma preocupação com as produções de sambas de Florianópolis ou preconceito pelo fato delas virem do Rio de Janeiro. Quando entrevistei Avez-vous em maio de 2000, momento em que concluía meu trabalho de graduação em História (UDESC), ele informou que

trazia sambas do Rio, mas se os sambas que eu fizesse aqui fossem melhores, eu não cantava do Rio não. Com o samba-enredo era bom de fazer isso porque a rádio nacional não gravava samba-enredo, não tocava esse tipo de samba nos estúdios, então ninguém aqui conhecia os sambas que eu trazia porque eles não tinham como saber se não fosse no Rio de Janeiro” (SILVA, 2000, p. 28).

O que nos remete ao início do século, na polêmica gerada pela gravação do primeiro samba “Pelo Telefone”, em 1917, quando muitos sambas eram comprados ou roubados pelos compositores do Rio de Janeiro, sem que isso causasse algum tipo de constrangimento. O próprio Sinhô dizia que samba é como passarinho, “quem pega é o dono”. Creio que, da mesma forma, a ideia de turista, cantada através do “Forasteiro” de Avez-vous, ainda não estava impregnada e, muito menos, vivida pelos distintos grupos sociais, a lógica do compositor de sambas que ganha fama com suas letras, com seu talento, tampouco havia se ancorado naquele período entre as décadas de 1950 e 1960, quando somente duas escolas disputavam o protagonismo em Florianópolis, durante os desfiles de carnaval. No meu entendimento, os compositores e músicos extraíam de onde queriam, aquilo que lhes interessava, o que era possível e dos lugares que mais tinham conhecimento. Além disso, o contato com o samba sempre foi compartilhado com a cultura dos cariocas, na medida em que viviam muito precariamente, em condições de extrema pobreza, falta de recursos para produzir instrumentos e não tinham apoio dos órgãos públicos.

Dividiam com os marinheiros cariocas que vinham morar na capital de Santa Catarina, os espaços de moradias, pois muitos bairros eram habitados apenas por marinheiros e negros livres inicialmente. Fomentaram a formação das primeiras escolas de samba, algo que ainda não existia em Florianópolis até 1948, quando nasce a escola Os Protegidos da Princesa, mas de certa forma, criou na cultura negra de Florianópolis a impossibilidade de vislumbrar ao lado, mais ao sul, uma cultura carnavalesca não muito afinada com os ditames do Rio de Janeiro. De qualquer maneira, a pergunta que foi-me feita pelo Mestre de bateria Marcelo Dutra, foi uma das questões que inicialmente provocou algumas dúvidas e mais tarde me levou a produzir esta etnografia: “Porque estamos a quatrocentos quilômetros de Porto Alegre e nenhuma escola veio de lá para se apresentar aqui em Florianópolis? Veja bem, a Protegidos já foi se apresentar na Mangueira, a 1200 quilômetros daqui”.

Cada bateria é uma voz que ecoa com seus tambores!

“Porto Alegre tem um carnaval com identidade própria”, disse o mestre de bateria dos Protegidos da Princesa, pois “cada folguedo com sua tradição. Lá em Porto Alegre é o único lugar do Brasil que tem a porta-estandarte. Eu acho que com samba-enredo eles são mais abertos, mas com baterias, nossa, eles são muitos fechados!”

Foi assim que começamos nossa conversa, eu e o mestre de bateria dos Protegidos Marcelo Dutra no estúdio cedido pelo Projeto Casa Brasil, na subida do Morro do Mocotó.

Recém-chegado de um *workshop* ministrado para ritmistas e mestres de baterias de Porto Alegre, em outubro de 2014, o regente da bateria “furiiosa”, teceu muitos elogios aos anfitriões do evento em que foi convidado a participar. Contudo, com a postura crítica e afinada aos novos rumos que tem seguido o carnaval no Brasil e no sul do país, não deixou de destacar uma das características rapidamente percebida por aqueles que se aventuram a passar pelo carnaval de Porto Alegre.

O contexto do carnaval da capital gaúcha, traz em suas distintas expressividades, elementos rítmicos e estéticos que, ao serem comparados com outros lugares, no que tange às competições de samba, os próprios desfiles, os ensaios e os momentos de preparação para o carnaval criam um tipo de identidade, marcas que são celebradas entre os que participam dele. Tal identidade se dissemina entre seus partícipes que respeitam o que é construído musicalmente enquanto uma linguagem cadencial que se soma a outras atmosferas sonoras ligadas ao mundo do samba. O regente da bateria dos Imperadores, Aruanda, que saiu da escola em 2016 para comandar outras baterias de Porto Alegre salienta que

Quando participamos desse intercâmbio onde a troca de conhecimentos entre ritmistas do Rio de Janeiro, São Paulo, ou mesmo de Santa Catarina acontece, eles falam muito das características do nosso carnaval, principalmente das nossas baterias e elogiam a nossa criatividade para as bossas, que a gente *arroja* muito, trabalhamos muito contratempo enquanto que no Rio de Janeiro eles trabalham as bossas em cima da melodia, em cima da música, no tempo dela, e *arroja* muito, por isso eles falam da nossa criatividade e do grau de dificuldade que surge daí. (Conversa com Aruanda, Mestre de bateria dos Imperadores do Samba, maio de 2017).

Esse arrojar, explica Aruanda “esse trabalho de produzir bossas, vinhetas, breques no contratempo”, que ao se apresentar como distinção entre as demais formas de produzir sonoridades por meio das baterias, só é perceptível quando observamos o contexto de produção. Para compreender uma bateria não é possível ouvi-la de longe, nos discos, pela internet ou decorando as paradinhas. Para aprender como são produzidos os sambas-enredo que saem dos festivais para a avenida, não basta somente ir à Quadra de uma escola de samba em dia de concurso. Conforme aponta Prass, em fala retirada de seu contexto de campo no Bambas da Orgia: “quer aprender tem que ir pro meio”. Por isso a pesquisadora, a partir do convívio intenso com os Bambistas, buscou estudar os processos de ensino e aprendizagem da música da bateria, guiando-se pelo que enfatizou o etnomusicólogo John Blacking, é “somente no contexto em que as músicas são criadas [“no meio”] que seu significado essencial pode ser encontrado (BLACKING, 1995, p.06, *apud* PRASS, 2004). A etnomusicóloga Elizabeth Lucas caminha na

mesma direção apontada por Blacking, na medida em que ignorar as questões contextuais em que a música é construída

pode implicar na projeção de preconceito e distorções por parte do pesquisador [...] A literatura antropológica já mostrou sobejamente as armadilhas contidas nas escutas e percepções descontextualizadas, objetivadas na estrutura e que não residem ao cotejamento nem com outras escutas do mesmo material, nem com aquelas efetuadas pelos próprios agentes produtores destes códigos musicais (LUCAS, 1995, p.12-13).

Em realidade, eu só percebi o significado das baterias para além dos ritmistas, de um quesito que se soma a outros em busca do título ou de um corpo que musica a escola, depois de muito tempo mergulhado em campo. Foi a partir da convivência intensa que pude passar a enxergá-las separadamente da execução dos sambas, ou seja, afastando-me da ideia de que as baterias eram meras acompanhadoras de um elemento maior que é o samba, e podendo encará-las com toda sua linguagem mobilizadora e criativa. Ser um ritmista, não é tocar bem um repinique, saber as levadas, é preciso ter um envolvimento profundo com o aprendizado da percussão; não basta saber bater ou ter habilidades técnicas do instrumento. É mais do que isso, é necessário que o ritmista, o componente da bateria faça parte de um “processo de socialização na cultura do carnaval, na tradição e na identidade sonora de sua bateria do coração ou que se identifique, uma afinação que transcende o estiramento de peles dos instrumentos e comporta um afinar de corpos e de sincronicidade coletiva (PRASS, 2004, p. 170)”. No verão de 2015, o compositor Leandrinho L.V, esteve em Florianópolis acompanhando os desfiles técnicos, passou alguns dias em minha casa onde conversávamos muito sobre as baterias das escolas de samba, carnaval, e pudemos traçamos alguns paralelos com relação às diferenças entre as sonoridades das baterias das escolas de samba em vários lugares. Não podíamos deixar de falar de Florianópolis e de Porto Alegre. Para o músico e compositor, que estreou como intérprete no carnaval de Florianópolis em 2016 pela “Nação Guarani”, do município de Palhoça, que participa atualmente do Grupo Especial das escolas de samba de Florianópolis,

uma característica geral das baterias de Porto Alegre é todos os instrumentos estarem numa afinação mais solta dos que as afinações do Rio. Por exemplo, você pega os instrumentos como os tamborins e ouve em Porto Alegre eles fazem *tácaratâ...caratâ...caratâ...caratâ*. No Rio de Janeiro o som que eles tiram do instrumento é bem mais agudo, são mais apertados os coros: *tácaratá... caratá... caratá... caratá*. Com os outros instrumentos como as caixas, os repiniques, surdos acontecem a mesma coisa, em Porto Alegre eles são mais soltos (mais graves, *grifo meu*), enquanto que no Rio de Janeiro a afinação é mais alta (aguda). Já com relação às marcações dos surdos, Porto Alegre é mais tradicional, a maioria dos surdos fazem

primeira mais forte, segunda menos acentuada e terceira virando ou cortando como um rebolo. (Conversa com Leandrino L. V, em janeiro de 2015) ²⁴

Essas identidades sonoras produzidas pelas baterias do sul do Brasil a partir das vozes projetadas pelos instrumentos tocados pelos seus ritmistas, que musicam cadência a cadência, breque após breque, as competições de sambas, onde os puxadores narram epopeias e guerras, sagas de reis ou de mendigos, política ou corrupção, constroem falas sonoro-musicorporais que fazem navegar os corpos daqueles que vivem o cotidiano das comunidades do samba. Da mesma forma que as baterias produzem uma fala que as distingue das sonoridades das baterias do Rio de Janeiro e de São Paulo, de Santa Catarina ou de Manaus, os negros e as negras que experienciam os espaços sonoro-musicais das Quadras das escolas de samba, os que passam pela Dispersão, que desfilam na avenida com a escola de seu coração, inscrevem com seu sambar, através dos golpes sentidos pelo corpo emitidos pelas baterias e sentidas pelo corpo atravessando todas as suas extremidades, histórias de vida e de morte, regidos sob a baqueta das síncopes. É ela, a bateria através de seus toques e ritmos, o ancestral que desliza entre as fronteiras do Estado-nação brasileiro e produz por entre suas brechas, linguagens com as quais os negros do sul do Brasil criam realidades e criam-se a si mesmos, simultaneamente. Como a simbologia de Exú, onde tudo se faz e se desfaz, porque não há nem fim nem começo, neste mundo onde as coisas são circulares.

Se levarmos a sério o que aponto aqui, convido-os a um passeio pela biblioteca das imagens produzidas pela grande mídia sobre o carnaval do Rio de Janeiro e da Bahia. Uma passista carioca a sambar na Marquês de Sapucaí ou uma foliã dos bailes de rua de Salvador que acompanha o trio elétrico do Alaketo ou mesmo do bloco mais antigo, Os Filhos de Gandhi, irá sambar, acompanhar a musicalidade de forma distinta de uma sambista em Florianópolis, em Porto Alegre ou mesmo em Pelotas. Digo isto porque o tipo de síncope, de divisão musical, de produção sonora que circula e magnetiza seus corpos, que impulsiona suas evoluções, vibra, habita cada corpo, atua de forma diferente em cada contexto estudado. É o tipo de sonoridade específica, aliada ao contexto em que estão inseridos os sujeitos que produzem as musicalidades através dos concursos que faz cada vivente da cultura do carnaval apresentar estilos distintos; não só de dançar, mas de tocar também, pois como disse anteriormente, esse movimento é o de criar-se e recriar-se ao mesmo tempo.

²⁴ O rebolo é um instrumento semelhante a um pequeno atabaque com som mais agudo. Geralmente é utilizado nos pagodes e samba e tem uma função parecida com o surdo de terceira na escola de samba, que é a de solar, ou como se diz nas rodas de samba, “ele faz o corte”.

Um som mais aberto emitido pelo surdo, que o deixa mais grave, um estalar mais agudo projetado pelo tamborim, um repicar cada vez mais sincopado, um breque atrevido, mais valente, como diria Leandrinho L. V ao me apresentar seu samba sobre Manuel Padeiro, nas charqueadas, defendido na quadra da escola de samba Niterói, da região metropolitana de Porto Alegre. Ou ainda a presença sentida pelas pessoas quando a bateria do Estado Maior da Restinga se aproximava “o estômago chegava a tremer”, com seus surdos com afinação baixa, produzindo sons cada vez mais graves, que contrastava com os surdos mais leves dos Imperadores, que segundo mestre Aruanda, “é uma bateria mais leve, mais equilibrada na distribuição dos instrumentos e dos sons também”.

Em Pelotas, o carnaval local era amplamente musicado pelos tambores de Sopapos. Tambores que tiveram sua origem nas charqueadas e que tem na figura de Manoel Padeiro seu criador, conforme samba de Leandrinho L.V, Mamau de Castro e Zeca de Oliveira. Por volta de 1950, esse instrumento começa a fazer parte dos desfiles na cidade de Pelotas e de Rio Grande, cidades vizinhas e que tiveram um forte contingente negro que passou pela experiência da escravidão. Maia (2008) afirma, ao estudar o sopapo e o cabobu, em Pelotas e no Rio Grande, “foi a transposição do sopapo do sacro migrando para o secular, estabelecendo-se ainda como elemento simbólico de resistência da cultura afro ao tomar parte como elemento principal e característico do emergente carnaval local” ser esta uma das principais bases sobre as quais se construiu o carnaval nessa zona do estado Rio Grande do Sul (MAIA, 2008, p. 223). Para o autor foi a migração dos tambores de sopapo para o contexto secular que deu forma ao carnaval de Pelotas e região, caracterizado pelo timbre grave deste instrumento e pelo andamento rítmico por ele impresso.

Rio Grande tem um ritmo e Pelotas tem um ritmo. As escolas de samba em Rio Grande têm um ritmo mais dolente e eu sempre acho que é por causa do mar. O mar deixa o ritmo mais dolente, mais calmo. A pessoa que vive no mar é mais contemplativa, o samba sai [faz com a boca um ritmo dolente] assim... Não vê como a Bahia é descansada?! Em Pelotas é um pouquinho mais rápido. Então nessa época, essas duas escolas [Pelotas e Rio Grande], era uma coisa linda de se ver, as identidades que elas tinham, de longe você sabia que era a Academia do Samba, de longe você sabia que era a Telles, de longe você sabia que era a Osório, de longe você sabia que era a Ramiro de longe! Essa identidade quem dá é o ritmo. E cada escola tinha sua identidade, e todas elas tinham um ritmo que bah! Meu irmão, não era brincadeira! E todas elas tinham sopapo. O cabobu não é um ritmo fixo, assim – tchum! O cabobu é isso aí, é o ritmo do samba levado aqui nessa região, com o sopapo! E porque tem que ser cabobu? Aí é exatamente para fazer a lembrança, a homenagem a essas pessoas que cultuavam essa diversidade de ritmos, tanto faz – o Cacaio era da Telles, o Boto era da academia, sabe como é? Aí o jeito de ser do branco e do negro de Pelotas e do Rio Grande se integram no carnaval, com naturalidade. E todos eles têm o mesmo jeito de se movimentar com o samba, e isso aí quem nota, só nota quem não é daqui. Aqui ninguém nota, é normal. Tu olhas os pelotenses dançar [se levanta e balança o corpo para mostrar], sabe? Isso é o cabobu, é o jeito daqui. (NASCIMENTO, 2007 *apud*, MAIA, 2008, p. 224).

Os tambores de sopapo não só mudaram a paisagem sonora do extremo sul, como também, durante a década de 1970, segundo Maia, o sopapo fez parte, não apenas dos carnavais de Pelotas e de rio Grande, como migrou para Porto Alegre com Giga-Giba e alguns amigos para fundarem a escola de samba Praiana. Durante mais de vinte anos, das décadas de 1950 a 1970, esses tambores foram os responsáveis pela estética sonora das escolas de samba. Tocados com as mãos, sem o uso de baquetas, esse ancestral do samba e do carnaval do Rio Grande do Sul, perdeu seu espaço em meados da década de 1970, quando os desfiles de carnaval do Rio de Janeiro começam a ser transmitidos. Os sopapos vão sendo substituídos pelos surdos de marcação de primeira, segunda e de terceira, principalmente pelos resultados que eles promoviam na bateria, e vão paulatinamente invisibilizando a presença dos sopapos, responsáveis pela trama dos timbres e das harmonias das baterias antes da década de 1980.

Os efeitos gerados pelas transmissões dos carnavais do Rio de Janeiro para as outras culturas carnavalescas foram devastadores. Esse novo modelo de carnaval, mesmo para o próprio Rio de Janeiro criou um desconforto nas comunidades do samba, na medida em que retiravam das pessoas que sempre fizeram o carnaval o poder de decidir sobre o que gostariam de adotar em seus enredos, a partir da profissionalização da figura do carnavalesco. As assistas que desfilavam a frente da escola foram substituídas pelas “madrinhas” da bateria, quase sempre uma artista global, em vez dos foliões que faziam parte da comunidade que produzia o samba e o carnaval. Aliás, samba e carnaval, na década de 70 consumam o processo de “separação” distanciando-se cada vez mais com a compactação das escolas, com a retirada dos destaques de chão e com a mudança da estrutura melódica do samba. O sambista Candeia, que fundou juntamente com Nei Lopes, Paulinho da Viola, entre outros, um movimento em defesa do samba, da escola de samba, um movimento popular contra a transformação dos desfiles de carnaval em produto de exportação. Para Candeia

Eles não vêem beleza naquilo que eu vejo. Eles não vêem graça na Neuma, na Maria Joana do Império Serrano, na Tia Vicentina, na Tia Clementina, certo? Eles não vêem beleza nesse pessoal. A beleza que eles querem ver é a da estética daquela mulher seminua, daqueles quadris bonitos [...] (Correio Brasiliense, 1978, *apud* Henrique).

A compactação da escola, a alteração da linha melódica e rítmica das agremiações, a emergência da figura do carnavalesco como profissional do carnaval, aliado às transmissões, acabou resultando em menos espaço para as pessoas desfilarem. Atualmente, em decorrência

destas transformações, em alguns estados criaram-se as alas das comunidades, pois algumas escolas chegaram ao ponto de não mais contar com componentes que fizessem parte das suas comunidades de origem. Outro exemplo ligado à presença de elementos das comunidades, visto que ela traz a memória de um tempo em que o samba era feito nas casas das tias baianas, é a sua evolução ligada a roda, pois ao

situar a roda entre as matrizes do samba, o que se pretende afirmar é que os tipos de música – polca, maxixe, modinha, lundu, habanera, tango - foram suas raízes estéticas, enquanto que a roda foi sua origem física. Foi na roda que aqueles gêneros se fundiram até produzirem uma outra forma musical. (MOURA, 2004, *apud* SILVA, 2012, p. 24).

A roda, o rodar sambando, são agora impedidos pelas novas configurações estabelecidas pelas Ligas das escolas de samba, pelas novas regras que reduzem os espaços das pessoas nos desfiles de carnaval, mudanças estas que alteram significativamente as *performances* dos sambistas e partícipes na avenida que fazem, muitas vezes, com que as pessoas corram em plena avenida para não “estourar” o tempo atual de oitenta minutos e a escola perca pontos na apuração. Avenida esta, que não é um simples percurso, mas nas palavras dos atores dos Bambas da Orgia em Porto Alegre, é “sempre carregada de olhares e suspiros que sugerem memórias de outros carnavais. Pisar na avenida é um ritual que premia um ciclo de esforços e trabalhos intensos (PRASS, 2004, p. 170)”.

Eu me recordo desse sentimento em 1982 quando desfilei, juntamente com meus familiares, pela Embaixada Copa Lord em Florianópolis, e fomos obrigados a cruzar os portões rapidamente para que a escola não fosse penalizada, ao mesmo tempo em que os seguranças que controlavam as entradas e saídas dos foliões nos empurravam, davam socos e ponta pés para que finalmente cruzássemos os portões determinando o fim no desfile. Naquele momento vivíamos no centro dessas transformações que foram sentidas por nós sem nos darmos conta. Nesse mesmo ano, as brincadeiras que costumávamos fazer com amigos, correndo atrás uns dos outros entre as alas, irrompendo a bateria, muitas vezes, aconteciam entre as perseguições dos coordenadores de alas e do pessoal da Harmonia e contrastavam com as primeiras conquistas de uma criança que aprendeu a sambar e a namorar desfilando na escola de samba rival da comunidade do Morro do Mocotó em que nasceu, a embaixada Copa Lord.

Escolher entre as duas escolas sempre foi uma tarefa árdua no coração de uma criança. Um mistério sem solução, já que meu pai torcia para os Protegidos da Princesa e minha mãe

pela Embaixada Copa Lord. Minhas tias paternas eram loucas pela “Princesa”, as irmãs e irmãos de minha mãe, ao contrário, eram Copa Lord “doentes”. Quando criança eu gostava mais de uma, mas desfilava sempre nas duas escolas do coração de minha família de sangue, algo que hoje continua sem ser resolvido e, creio, jamais se resolva. Mas no coração do menino negro de oito anos que desfilou desde muito cedo nas escolas de samba de Florianópolis, que se transformou num sambista, compositor de sambas, de sambas-enredo, que participa de concursos ou festivais de samba e que se tornou antropólogo no sul do Brasil; continua a habitar um tipo de experiência, que um século depois do fim da escravidão, é possível para aqueles que vivem o racismo brasileiro, e mais especificamente no sul do Brasil. E isso, a duras penas.

A minha experiência encontra-se com a de minha tia avó Maria, em seu derradeiro desfile. Sambista e umbandista, a baiana Maria Francisca nem se lembrava quantos anos desfilou pelos Protegidos da Princesa, sua escola de coração. Mas lembrava que chegou em Florianópolis, migrando do município de Guatá, ao lado de Lauro Müller, sul de Santa Catarina em 1950 e que foi esse um de seus primeiros anos na escola. Com seus filhos ainda pequenos, trabalhou como empregada doméstica, trouxe o restante de sua família que havia deixado para trás e se estabeleceu na capital do Estado. Eu a vi desfilar pela última vez num carro alegórico que representava um pilão de socar amendoim. Ela sentada, balançava os braços, acenava para todos nós e para o público e como descreve o samba de Martinho da Vila, de 1984, sempre foi

gente empenhada em construir a ilusão

E que tem sonhos
Como a velha baiana

Que foi passista,
Brincou em ala
Dizem que foi
O grande amor de um mestre-sala²⁵

(Trecho do samba-enredo de Martinho da Vila, 1984)

Estas experiências vividas por mim, pela vovó Maria, por tantos outros, essas temporalidades construídas pela vivência no espaço da comunidade do samba, das escolas de samba, no cotidiano do mundo do carnaval são formas distintas de produção de um conceito de

²⁵ O desfile da Vila Isabel de 1984 e o samba cantado pelos intérpretes Martinho da Vila e Gera, no sambódromo Marquês de Sapucaí está disponível na [http:// https://www.youtube.com/watch?v=AP2lujPh8zI](http://https://www.youtube.com/watch?v=AP2lujPh8zI)

história e de um passado, que não veja, homens e mulheres negros (as) como o atraso do homem branco, conforme nos apontou Fanon. Estes momentos, vividos pela minha ancestral fundiram-se em minha memória entre o xirê que os Protegidos fizeram na Avenida, cantando “Xango, Exú, Obaluaiê, Oiá, Ogum, no meu Xirê”, seu último desfile, e a lembrança de suas macumbas, organizadas no seu terreiro, onde nos escondíamos entre os bancos da assistência com medo das entidades, “uma memória íntima da ligação que o samba tinha com os mistérios do mundo espiritual afro-brasileiro da umbanda e do candomblé (HENRIQUE, 2008), materializado no rodar das baianas nas escolas de samba e no mesmo rodar das entidades catiças exus e pombo-giras, nos terreiros de umbanda e de candomblé.

Talvez esse tenha sido seu último desfile porque foi o primeiro dela a desfilar num carro alegórico. Ela disse, em conversa comigo anos depois, quando fazia meu TCC, sobre o samba nas camadas populares de Florianópolis de 1920 a 1950, que gostou de desfilar no carro alegórico, de ver a escola “de cima”, segundo ela, “ela ficava bem bonita mesmo”. Quando perguntei porque aquele foi seu último desfile, já que ela podia desfilar muito mais, pois tinha boa saúde, continuava indo as giras e fazendo trabalhos de caridade em locais distantes, o que ela costumava fazer a pé. Ela respondeu: “acho que o meu tempo de carnaval acabou, de escola de samba, de batucada, acabou.”

Em todas as dimensões da cultura do samba e do carnaval descritas aqui, a ancestralidade se coloca como uma alternativa de resistência, enfim, enquanto formas de se criar e de se recriar, dentro das paisagens sonoras distintas, nas cidades do sul pesquisadas, um movimento que faz parte do que conhecemos por cultura. É difícil abandonar, não lutar pelas coisas que dão e deram sentido às nossas vidas e às daqueles que já se foram. Para quem vive a cultura do samba, Nego Quirido, Nega Tide, Dona Didi, Giga-Giba, Carlos Medina, Mestre Biskuum, e tantos outros baluartes são nossos ancestrais que partiram para o Orum, depois de viverem muito tempo sambando no Ayê. Nos deixaram instrumentos capazes de nos lembrarmos de como as coisas eram e nos guiam para um novo recomeço, sempre. Seja nos instrumentos que permanecem na bateria ou nas formas de tocá-los, seja por meio da ala de passistas e das baianas, as únicas que restaram, como uma vaga lembrança do que era brincar no carnaval. Mas, ao mesmo tempo, essa ancestralidade que busco pensar aqui, não como mero resquício ou sobrevivência, representa um processo reelaboração empreendido pelas culturas negras na diáspora em seus processos de produção.

No entre-lugar, um desvio pelas encruzilhadas do samba e da vida

Valeu Zumbi
O grito forte dos Palmares
Que correu terras, céus e mares
Influenciando a Abolição

Zumbi valeu
Hoje a Vila é Kizomba
É batuque, canto e dança
Jongo e Maracatu

Vem, menininha, pra dançar o Caxambu (bis)

Ô ô nega mina
Anastácia não se deixou escravizar
Ô ô Clementina
O pagode é o partido popular

Sarcedote ergue a taça
Convocando toda a massa
Nesse evento que com graça
Gente de todas as raças
Numa mesma emoção

Esta Kizomba é nossa constituição

Que magia
Reza ajeum e Orixá
Tem a força da Cultura
Tem a arte e a bravura
E um bom jogo de cintura
Faz valer seus ideais
E a beleza pura dos seus rituais

Vem a Lua de Luanda
Para iluminar a rua
Nossa sede é nossa sede
De que o Apartheid se destrua
(Kizomba, Festa da Raça, samba-enredo de Martinho da Vila, 1988)

Este samba foi um marco no tocante às questões raciais no Brasil, principalmente pelo momento histórico em que foi produzido. Sua elaboração para o concurso de samba-enredo que aconteceu na Quadra da escola de samba Vila Isabel, em meados de 1987, no Rio de Janeiro, caminhou lado a lado com a elaboração da Constituição de 1988, a Constituição Cidadã, a

mesma que reconheceu o racismo enquanto uma estrutura perversa e criminosa, depois de quase quatrocentos anos do início do processo colonial brasileiro. Enquanto a sociedade civil, os parlamentares, distintos grupos e minorias se faziam presentes nos intermináveis debates em torno da Magna Carta da Nação Brasileira no congresso nacional, um grupo de compositores negros, entre eles Martinho da Vila, Gera, e alguns músicos escreveriam, do ponto de vista político e filosófico, o maior tratado sobre a experiência de um povo e tão magistralmente sintetizado em trinta linhas, o que Leandrino L.V, chamou-a de “fórmula do bolo: dois refrões de cinco linhas (em negrito) e dois corpos de dez linhas”.

Observe, este é o momento em que não podemos deixar de seguir os rastros, as pistas deixadas no caminho e tomarmos um desvio, que é misterioso e enigmático, porque ele encana um vento que vem das encruzilhadas do sul do Brasil e nos abre a epistemologia de Exu, conforme Kawahala (2015), não como descoberta de algo fixo, como iluminação última, oriunda das relações de oposição entre negros e brancos, do mundo pós-colonial *versus* Ocidente, mas este caminho, como um terceiro espaço, pois ele desemboca numa encruzilhada, um “lugar que introduz a possibilidade de deslocamento em todo seu potencial de sentidos, de coordenadas materiais de movimento, à possibilidades de significação: Encruzilhada e seu regente, Exu, são perigosos (CARDOSO, 2016, p. 09). Conforme nos diz Edelu Kwarala (2015), ele alquimiza tudo, sua força, seu poder está em juntar os fragmentos, as quizilas, produzindo novas existências e acaba por tornar-se signo de uma epistemologia descolonial, cujo rumo, segundo José Carlos do Anjos “é um ponto de encontro de diferentes caminhos, que não se fundem numa unidade, mas seguem numa pluralidade (DOS ANJOS, 2008, p. 80).

Portanto, as encruzilhadas interrompem fluxos, abrem e fecham caminhos, ao mesmo tempo, irrompem, interrompem, tanto quanto potencialmente permitem conexões, materializado o princípio de indeterminação (CARDOSO, 2016), princípio este, capaz de evitar a política da polaridade e fazer emergir como os outros de nós mesmos, e passemos a vislumbrar as histórias nacionais, antinacionalistas (BHABHA, 1998).

O samba-enredo *Kizomba, festa da Raça*, (1988) da Vila Isabel, *Vem Forasteiro* (1956), da Embaixada Copa Lord, *Manuel Padeiro, o Rei das Charqueadas*, Niterói, zona metropolitana de Porto Alegre, *do Caos a Luz*, (2014), dos Imperadores do samba e Festas dos Orixás (1987), dos Protegidos da Princesa são falas cujo poder de enunciação mobiliza, arrasta, ajudam-nos inscrever distintas histórias, a partir daquele território das Quadras das escolas de samba, onde os corpos, guiados pelas ondas sonoras das síncopes criam sua história pós-colonial, longe dos exotismos do multiculturalismo e dos preconceitos criados pelos ecos da

diversidade, na cadência da inscrição e da articulação do hibridismo da cultura. As síncopes, suas sonoridades e seu poder mobilizador são invocados, entre seus mistérios, por Petoca, meu amigo de infância, Carlos, convertido ao pentecostalismo, fazendo-o “sentir falta do Diabo”, aquele demônio manifestado pela lembrança dele, ao declinar por minutos, silenciar por um longo tempo durante nossa caminhada em direção ao Morro do Mocotó. Naquele momento, entre outros possíveis, fomos levados àquele território estrangeiro, o local de onde podem emergir histórias pós-coloniais dos interstícios da cultura. Petoca, em sua luta contra a dominação, a evangelização de seu corpo por alguns segundos, e nada mais, não deixa fixar-se em estereótipos, imagina-se sambando, sendo sugado pela força magnética, compulsiva mesmo, que vem do impulso provocado pelo vazio rítmico de se completar a ausência do tempo, com a dinâmica do movimento no espaço. E fala em seguida incisivamente: “Sabe, Marcelo, o que eu sinto falta mesmo é dos Tenentes do Diabo”!

Em *O genocídio do Negro Brasileiro: processo de um racismo mascarado* (1978), Abdias Nascimento, denunciava o genocídio das populações negras pós-abolição, inaugurando um movimento que ficou conhecido como TEN, O Teatro Experimental do Negro Brasileiro. No TEN, essas preocupações com as formas performáticas e dramáticas dos negros na sociedade brasileira foram centrais, além de diversas ações organizadas por negros e negras de diferentes áreas do conhecimento, criando muitos dispositivos que visavam combater o sistemático uso, por parte da mídia, de artistas brancos pintados com os restos de preto, simulando serem negros. Buscaram, dessa forma, ampliar a participação nas artes, no teatro, mas, acima de tudo, Abdias, enquanto um importante militante do Movimento Negro Brasileiro, combateu o racismo, a partir da denúncia perspicaz, promovendo ações por meio das artes enquanto instrumento revolucionário, tentando assim, produzir uma possibilidade de se repensar a história do negro Brasileiro e das Américas.

O Teatro Experimental do Negro, de 1949, inspirou e estimulou a criação de uma literatura dramática baseada na experiência afro-brasileira, dando ao negro a oportunidade de surgir como personagem-herói, organizando e articulando as lideranças negras, como um fermento provocativo que via no sujeito pós-colonial, uma aventura da experimentação criativa, propondo caminhos inéditos ao futuro do negro e ao desenvolvimento da cultura brasileira. Sobre o TEN, Guerreiro Ramos escreve:

O Teatro experimental do Negros foi, no Brasil, o primeiro a denunciar a alienação da antropologia e da sociologia nacional, focalizando os povos de cor à luz do pitoresco, ou do histórico puramente, como se tratasse de um elemento estático, mumificado. Esta denúncia é um leitmotivo de todas as realizações do TEN, entre as quais seu *Jornal*

No documentário Teatro Experimental do Negro: testemunhos, o escritor Efraim Tomás Bó sublinhava a perspectiva negra de concepção do mundo, a qual nada tem a ver com a visão arcaica, segundo Nascimento (1978), “trata-se de uma cosmovisão antiga e atual: [...] o negro, negro que é, tem os olhos e ouvidos e consciência para perceber o mundo e qualifica-lo, reinterpretando-o com seus calejados olhos e ouvidos negros de hoje (p.130).

Esses negros nas Américas e em África, em sua luta pela Descolonização ou por uma ampla cidadania, dos quais falam Fanon e Abdias, no momento em que empregam radicalmente sua luta contra a dominação do Ocidente vêm-se obrigados, pelo confronto direto, armado ou de forma silenciosa (dependendo do tipo de perversão racial em cada contexto) a iniciar, paulatinamente, um processo de destruição das continuidades e constâncias da tradição nacionalista que tem na diáspora, nas estruturas de sentimentos compartilhadas nesses deslocamentos forçados sua fonte de inspiração, gestando o que Gilroy chamou Contracultura do Atlântico Negro. Mais do que africano, mais do que um repertório de manifestações artísticas e culturais dissociadas da política, mas um discurso filosófico que reinterpreta a modernidade e reconta sua história, a partir da perspectiva de quem sempre esteve fora das narrativas nacionais.

Ao descreverem esses processos de produção na diáspora, Hall e Gilroy tendem a construir estratégias que implodem e desviam-se de duas visões dominantes sobre aquele que sofre as anomalias do racismo: o corpo. A primeira é a visão herdada de Foucault, a que remete à um corpo passivo, mero objeto do poder disciplinador, e a outra, da visão hedonista, pós-moderna, de um corpo infinitamente moldável pelas escolhas subjetivas. Essas imagens matizadas do corpo, tanto na produção de representações quanto nas estratégias de resistência subalterna, chamam a atenção “da inscrição corporal da definição do outro, que passa a ser sobre determinado, absolutizado de um lugar exterior (COSTA, 2006, p. 120-121)”.

Logo, esse mesmo corpo sobre os quais as relações de dominação tornam-se visíveis, conferindo materialidade, é o mesmo corpo que produz emancipação e a inscrição das narrativas dos negros na diáspora; é o mesmo corpo que pode ser magnetizado pela invocação da contrametricidade (síncope) que se rebela contra o compasso. Essa contrametricidade é, pois, se assim posso dizer, uma presença rítmica presente nas musicalidades africanas, conforme aponta Sandroni, (2000), que foi ao longos dos séculos reelaborada no processo colonial, principalmente nos centros urbanos do Brasil e serviu de alicerce à construção dos primeiros

gêneros musicais que desembocaram mais tarde no samba, no maracatu, no jongo, e foi amplamente utilizada como base para a produção das musicalidades afro-americanas que tem no ritmo, na exacerbação do uso das síncopes, a consciência rítmica.

Não há aqui, em minha tese, a ideia de origem, divido com os autores, por exemplo o que afirma Hall, no contexto do Reino Unido, que a superexposição dos corpos negros nos meios de comunicação de massa, igualmente analisado por Gilroy, que observou na presença de dançarinos de *breakdancing* negros nos filmes e nos comerciais de televisão, “corpos negros quebradiços, maleáveis e vulneráveis (GILROY, 1997, p. 23)”.Corpos com valores supostamente positivos que são projetados sobre este mesmo negro, como a força, vitalidade, virilidade, imagens que confirmam adscrições raciais, na medida em que, de alguma maneira, associam traços fenotípicos com propriedades e capacidades inatas. Ou seja, no lugar de diferenças articuladas e negociadas, temos aqui atributos que são fixos e fixados, dados que não são pertencentes à esfera da cultura, mas ao da biologia: É como se a participação de negros, antes invisibilizando, agora acaba sendo hipervisibilizado, passando de um sujeito ocultado àquele que é esvaziado de seu conteúdo subversivo e contestatório, “uma mistura de forma, cor e movimento”

No grande espetáculo do carnaval televisionado pela mídia brasileira em rede nacional, há uma diferença na constituição física dos homens e mulheres que desfilam, daqueles que desfilavam no passado. As rainhas das baterias, que foram substituindo as passistas, cada vez mais, preparam-se durante o ano para desfilarem com coxas, pernas e braços musculosos, alterando sobremaneira a estética do corpo dos desfilantes. Essa estética corporal, pouco tem a ver com a do sujeito que se articulou no bojo da resistência à marginalização e à invisibilização.

Essa articulação entre o corpo, arte e performatividade enquanto uma linguagem que conduz a luta contra a dominação, foi entendida por Abdias (1949), por meio do TEN – Teatro Experimental do Negro, por Fanon (1952), Pela Frente Negra Brasileira, e têm nas reflexões de Hall e Gilroy, um debate atual, acerca das potencialidades do olhar que esses corpos podem provocar. Esse debate, circunda as fissuras da modernidade, pensando a música e as artes como expressividades capazes de romper e ressignificar práticas no contexto da diáspora. Essas fissuras irrompem de contextos como aquele em que Martinho da Vila em 1988, no centenário da Abolição compôs *Kizomba, Festa da Raca*, ou que Avez-vous, escreveu seu primeiro sambanredo de Florianópolis, *Vem Forasteiro*, de 1956. Estes sambas, vistos somente como hinos que ano a ano são cantados pelas agremiações, são signos de uma epistemologia que têm nas competições de sambas, a voz, o grito que chegam das águas do sul. Narrativas de contestação

ao proclamar que “esta Kizomba é nossa Constituição”, na ginga de quem tem “um bom jogo de cintura e faz valer seus ideais, e a beleza pura dos seus rituais”.

Escolas de samba como a Telles, que ao enunciar o samba “Telles é África, meu samba é a massa”, articula suas falas por meio das letras dos sambas e incendeia os torcedores na Quadra, criando uma ambiência que faz do samba a narrativa que ressignifica suas presenças no território dos pampas e os leva a refletir sobre as origens africanas e a se narrar a partir

de um toque mais rápido do samba, numa afinação mais apertada dos instrumentos da bateria. Na verdade, o nosso samba, bem como a bateria tem um diferencial. É um toque do tambor mais apertado, mais ligeiro, mais rápido, os nossos sambas primam pela melodia, a rima melódica é muito forte. Uma coisa que eu notei também é que os sambas aqui de crítica, você fazer um samba de cunho político não dá muito certo, não sei se porque somos uma cidade muito arraigada à colonização, aquela coisa do nome, do sobrenome, de estar mais para baixo e não aceitar, então a crítica aqui não é muito bem aceita, esse samba crítico. Eu acho que isso influencia bastante na confecção do samba, no geral. E o som da Telles era uma marca que foi criada por um grande mestre, que era o Cacaio, na década de 1970, 1980. Assim como a mangueira tem aquele diferencial na avenida, a Telles também tinha esse diferencial na Avenida, dizia-se que quando a Telles chegava vinha o trem, a máquina da Telles que vinha chegando. As baterias tinham frigideiras, reco-reco, recriaram-se os sopapos nas baterias se isso dava uma identidade bem diferente (Conversa com Fábio Silver em setembro de 2014, Pelotas)

Não só os toques e batidas percussivas dos sambas, ou seja, as distintas formas sonoro-musicais de construir suas narrativas por meio dos festivais e nos desfiles, se somam as linguagens artísticas que a Telles buscava para contar suas histórias todos os anos na cidade de Pelotas.

Havia uma diferença entre as fantasias de antes e de agora, mas uma coisa é certa, Pelotas exportou talentos, muita mão de obra, mas foi modelo para o carnaval, incentivou a criação das alas de frente. Porto Alegre colheu muito aqui em Pelotas porque aqui era um celeiro de grandes artistas, figurinistas, instrumentistas, compositores e se precisasse de mão de obra eles vinham buscar aqui. Além disso, nós também tínhamos um mercado fornecedor e consumidor de material para o carnaval que oferecia bons materiais para os desfiles num custo bem menor do que se você mandasse buscar em São Paulo ou no Rio de Janeiro. Como nós sempre primamos por uma qualidade de fantasias que nos diferencia no carnaval de Porto Alegre, mas hoje, depois da morte do Pompilho (estilista), elas acabaram caindo muito em qualidade. Se no Rio de Janeiro existe o Pamplona e o Arlindo Pires, aqui a nossa referência é o Pompilho. E muita gente foi também para o Rio e São Paulo e continuam fazendo grandes trabalhos por lá. (Conversa com Fábio Silver, em setembro de 2014, em Pelotas)

Enquanto num desfile de carnaval, o “movimento linear da escola de samba com evolução dançante das alas concilia a visualidade com o ritmo e a música, reunindo as dimensões espetacular/*es* e festiva de um desfile” (CAVALCANTI, 1999, p. 75), os festivais de sambas-enredo desfazem essa formação retilínea, reorganizando a circularidade das práticas em torno da forma física proeminente na gestação de gêneros musicais, a roda. Ao mesmo tempo são o elo de uma vasta rede de relações que mobiliza anualmente diferentes grupos e camadas sociais urbanos, além de articular em torno dos festivais, vários músicos de subgêneros do samba, como o pagode, o Swing, o samba-rock, o choro, entre outros.

Cada carnaval permeado pela cultura do samba tem em suas expressões mais peculiares uma forma de se narrar sonoro-musicalmente e por meio de sua plasticidade, também destacada por Cavalcanti. Traz como principal elemento o movimento criado pelos sambas, pelas suas impressões que deixam gravadas nas memórias de antigos carnavais, sentidas na pele de seus desfilantes, partícipes, músicos e de seus fãs, que nas passarelas Brasil afora, aguardam ansiosamente a cada ano que as avenidas se encham de alegria, de cores e sons. E nelas passam as agremiações, brilhantes, luxuosas, extasiantes! São os foliões que contam as histórias de suas vidas, das cidades onde vivem, de seu povo, como se cada avenida representasse livros abertos, prestes a serem preenchidos pelos breques, pelas paradinhas e pelo ronco da cuíca, experiências vivenciadas por eles e pelos outros. Essas histórias não têm início, meio e fim, elas também nunca são as mesmas, mesmo que se repita o tema, pois estruturalmente definem seus lugares no mundo, constantemente em movimento viajando nas encruzilhadas dos sul. Laroíê Exu!

Considerações Finais

Cada escola, como os Protegidos, a Telles ou Os Imperadores, conta histórias por meio dos carnavais à sua maneira. Em Florianópolis, essa ancestralidade referente à formação das escolas de samba, está especificamente ligada à cultura do samba carioca, dos fluxos entre sambistas e marinheiros, das viagens feitas por sambistas locais que passavam meses no Rio de Janeiro, convivendo com os bambas, conforme relatava Avez-vous.

Mestre Nilo da Portela, numa breve entrevista apresentou os toques da bateria de sua Portela e como eles foram se alterando ao longo do tempo. Segundo ele, o padroeiro da Portela é “Oxóssi, Orixá da caça. Nossos toques principalmente nos instrumentos que solam, os repiques, caixas e surdos de terceira são pensados em cima do toque desse orixá. Essas batidas eram feitas no passado da Portela pelos ogans dos terreiros de candomblés. Somente os ogans é que tocavam os surdos de terceira, mas os sambas eram mais lentos. Hoje, temos que adaptar esses toques, cortar algumas notas e manter o toque do nosso Orixá Padroeiro. Assim como o Salgueiro tem Xangô e outras têm, cada uma, seu Protetor. A Portela tem Oxóssi”.

A forte presença da tradição dos Orixás no Rio de Janeiro, trazida com os baianos que migraram para a cidade em meados do século XIX e continuaram a vir do Recôncavo Baiano no século XX, foi responsável pela manutenção e pela força que tem hoje o Candomblé no Rio de Janeiro e no Brasil. Mãe Beata de Yemonjá, Mãe Meninazinha, Mãe Nitinha, foram importantes alicerces que disseminaram com garra a culturas dos nossos ancestrais. No sul do Brasil, por sua vez, o candomblé chega por volta dos anos de 1970, sendo a umbanda, a tradição de matrizes africanas a se fazer presente nestas bandas do sul. A umbanda no Paraná e em Santa Catarina e o batuque no Rio Grande do Sul.

A ancestralidade produzida pelas influências do candomblé no Rio de Janeiro remete diretamente ao panteão da cultura dos Orixás, ficando cada escola, sob a proteção de um ancestral, normalmente representado pelas cores referentes ao povo que está vinculado. O vermelho e branco do Salgueiro traz a presença de Xangô, o rei da justiça, e o azul da Portela apresenta o rei das matas, Oxóssi. No sul do Brasil, essas presenças estão mais fragmentadas e dispersas, compreendendo que mesmo no Rio de Janeiro, essas invocações são parte de um processo de reelaboração das práticas no contexto da diáspora no Brasil. Aqui, onde os tambores das escolas de samba ecoam, esta ancestralidade é cozida e alquimizada no caldeirão de Exu, que joga tudo dentro e retira, dependendo do caminho apontado nas múltiplas conexões

possibilitadas pelas encruzilhadas. O uso dos agês nas escolas de samba, principalmente nos Imperadores, instrumento muito utilizado nas casas de umbanda, quimbanda e no batuque, conforme nos informam o intérprete Leandrinho L.V e mestre Aruanda, da nação vermelho e branco de Porto Alegre, reestabelecem uma ancestralidade vivenciada nas tradições religiosas, indicando que as sonoridades das entidades promovem uma releitura crítica de seu lugar fala, enquanto uma voz que os retira da subalternidade nacional e do Ocidente.

Essa dupla subalternidade em Pelotas enfrenta a batucada grave dos tambores de sopapos que desde as charqueadas no período colonial e, mais tarde, no contexto urbano pelotense dá voz própria ao carnaval e cria uma identidade sonora que vai além da transposição do contexto rural da cidade ao urbano (MAIA, 2008). Invade as ruas de Porto Alegre e se torna, até fins da década de 1970 e início de 1980, o principal instrumento responsável pelas falas graves nas baterias das escolas de Porto Alegre e de Pelotas, substituídos pelos surdos de marcação importados do Rio de Janeiro, neste período.

Na capital de Santa Catarina, Florianópolis, essa ancestralidade materializa-se no carnaval e nas próprias rodas de samba, com a inserção de referenciais musicais que buscam por meio dos instrumentos, a construção de uma sonoridade que é acessada por músicos e compositores desde a formação das primeiras escolas de samba. O Rio de Janeiro é para Florianópolis o “celeiro” da cultura musical do carnaval, assim como Pelotas foi no passado para Porto Alegre. As batucadas e toques de caixa e tarol de agremiações distintas são reelaboradas e transformadas em falas que são aprendidas nas escolas de Florianópolis pelos seus ritmistas e tomam um novo sentido, pois adaptam-se às realidades locais, às habilidades dos componentes de baterias e formam um repertório sonoro-musical de sambas-enredo e de sonoridades do carnaval.

Em 1982, quando a escola de samba Império Serrano, do Rio de Janeiro venceu o carnaval na Marquês de Sapucaí, seu samba-enredo cantava a saudade da Praça Onze, antigo reduto de sambistas, onde na casa das tias baianas (tia Ciata, Perciliana, Marcelina) cantava-se o samba em sua máxima espontaneidade, lembrando do tempo em que se fazia o “bumbum pati cumbum, prucurundum”, que são bases rítmicas (fórmula) das batidas dos sambas mais antigos, momento em que a velocidade das batidas por minuto dos sambas não passavam de oitenta (bpm). Essa saudade, vem acompanhada do choque que as comunidades sentiram ao ver desaparecer dos desfiles as passistas, o rodar das baianas que em sua evolução lembravam os terreiros de candomblé. As “super escolas de samba S/A, super alegorias, escondendo gente

bamba, que covardia”, anunciavam que o novo modo de fazer carnaval mesclava, inicialmente, a inclusão das modificações produzidas desde o início da década de 1970 e os movimentos de resistência criados pelas comunidades do samba, como a Grêmio Recreativo Escola de Samba Quilombo, que desfilava sem alas estanques e grande carros alegóricos, com sambas mais lentos e abriam os carnavais na década de 1980. Alguns anos mais tarde, a Quilombo deixou de existir, vencida pelo força do novo modelo implementado, que chegou em seu auge, no fim dos anos de 1980.

Em Florianópolis, quando eu desfilava pela Embaixada Copa Lord em 1982, aos oito anos, as alas já começavam a se compactar, e nós, os foliões, cada vez mais éramos perseguidos pelos diretores de harmonia, as fantasias que fazíamos em casa e nos misturávamos à escola, não mais podíamos fazer parte dos desfiles, onde as brincadeiras foram substituídas pela avaliação do desfile por meio de quesitos rigidamente pré-estabelecidos pela liga das escolas de samba de Florianópolis.

Em 1988, quando desfilei pelos Protegidos da Princesa, o samba-enredo falava das coisas da ilha de Florianópolis e contava “casos e acasos raros, desta ilha tropical”, onde o refrão dizia “dormi prefeito e acordei palhaço, leite encanado foi coisa de candidato”, fazendo referência a campanha do jornalista Manoel Menezes, que virou chacota ao propor dar leite aos pobres caso fosse eleito, em meados da década de 1960. Minha tia Tata, chegou em casa com algumas fantasias que ganhávamos por pertencermos à comunidade do Morro do Mocotó. Eu fique com a fantasia do pescador de samburá na mão: uma calça curta, semelhante a um pijama e uma vara com uma circunferência na ponta, muito parecido com uma “coca” de pegar siri ou um” jereré”. Indignado com a fantasia eu disse que não ia sair. Em seguida titia disse: “deixa de ser tolo rapaz, entra na avenida, balança duas vezes o samburá, olha para o lado e joga fora, o importante é desfilarmos”.

Naquele ano houve de tudo nesse desfile que marcou o fim de uma era do carnaval de Florianópolis. Foi o último desfile das escolas de samba na Avenida Paulo Fontes, no Centro de Florianópolis, pois em 1989, inaugurava-se o sambódromo Nego Quirido, e os desfilam passaram para o Aterro da Baía Sul. Neginho da Beija-Flor, contratado pelos Protegidos da Princesa, veio do Rio de Janeiro para cantar o samba na avenida e errou a letra. Na mesma noite, retornou à sua cidade levando os dez mil cruzados novos combinados no contrato. Como se não bastasse, as baterias do Copa Lord e dos Protegidos encontraram-se mais tarde, depois do desfile e foi pancadaria para todos os lados. Os portões da avenida Paulo Fontes fecharam-

se e, com ele, surge um novo modo de fazer carnaval, um espetáculo agora, não mais protagonizado por seus produtores, mas pela indústria do entretenimento e pelas grandes mídias.

Contudo, no século XX, as festividades em torno do carnaval foram se diversificando, ficando cada vez mais complexas e seu desenvolvimento fez com que a própria população negra se reinventasse dentro da tradição que criou e foi cooptada pelo Estado Brasileiro. Os desfiles televisionados dos carnavais, em nível local e nacional, proporcionaram a construção de um olhar sobre suas culturas e passaram a se perceber, mesmo que em segundo plano, através das transmissões. Esse novo processo de percepção, sentido pela comunidade do samba, foi responsável também pela sua reorganização e resistência com relação aos rumos do carnaval, agora vista sob os holofotes da população brasileira, que aguarda ansiosamente o espetáculo anual, e nas encruzilhadas do sul, o ciclo recomeça, a cada ano com seus breques e sons.

Referências Bibliográficas e Consultadas

AGUIAR, May. (2001) Experiências negras do bairro Saco de Limões, na década de 1950. Trabalho de Conclusão de Curso apresentada à História. TCC,UDESC.

ALVES, Henrique. (2008) “As Transformações Políticas e Estéticas nos sambas-enredo nas décadas de 1960-1980”. *In:GIUMBELLI, Emerson, DINIZ, J.C, NAVES, (2008) Santuza. Leituras sobre música popular: Reflexões sobre sonoridades e cultura. Rio de Janeiro: 7 Letras.*

AMARAL, Rita de Cássia. (1988) A alternativa da festa à brasileira. Sexta Feira, ano 2., n.2. pp. 108-115.

ARAÚJO, Hermetes Reis de. (1989) A invenção do litoral: reformas urbanas e reajustamento social em Florianópolis na Primeira República. Dissertação de Mestrado em História Apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

ARAÚJO, Mozart. (1963) A Modinha e o Lundu no Século XVIII:Uma Pesquisa Histórica e Bibliográfica. São Paulo: Ricordi Brasileira.

BALDWIN, James (1972). E Pelas Praças Não Terás Nome. New York: Brasiliense.

BARBOZA, Marília Trindade. (2013) Coisa de Preto: o som e a cor do choro e do samba. São Paulo. B4 Editores.

BAUMAN, Richard. (2008) A Poética do Mercado Público: Grito de Vendedores no México e em Cuba. Antropologia em Primeira Mão. PPGAS/UFSC.

BAKHTIN, Mikhail. (1997) Estética da Criação Verbal. São Paulo: Martins Fontes.

BENJAMIN, Walter. (1986) A Paris do século XIX. Torino, Einaudi.

BERBER, Karin. (2007) The art of making things stick. *In Elizabeth Hallam e Tim Ingold. Creativity and Cultural Improvisation. Asa Monographs 44 Oxford Berg(p. 25-41).*

BERNARD, C. (2001) O Bê-a-bá das Escolas de Samba. Florianópolis. Diálogo Cultura e Comunicação

BEZERRA, Frederico Lima. (2012) O samba-enredo em Florianópolis: perspectivas históricas e a produção de sambas-enredo entre membros dos protegidos da Princesa. Dissertação de Mestrado Apresentada à UDESC. Florianópolis.

BEZERRA, Frederico. (2012) O samba-enredo em Florianópolis: Perspectivas históricas e a produção de samba-enredo entre os membros dos Protegidos da Princesa em Florianópolis. Dissertação de Mestrado apresentado ao PPGMUS – UDESC.

BHABHA, Homi K.(1998) O Local da Cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG,

BILATE, Lucas Ferreira (2014). “Homossexualidades masculinas em baterias de Escolas de Samba: sobre a relacionalidade das identidades”. Cronos: R. Pós-Graduação. Ciências Sociais. UFRN, v. 15, n.1, p.157 – 174

BLACKING, John. [1973] ¿Hay música en el hombre? Madri. Aliança Ed. S. A.

BLUMENBERG, Abelardo. (2005) Quem vem lá? A História da CopaLord. Florianópolis: Garapuvu.

Bolhman&Radano. (2000). Music, Difference, and the Residue of Race. Routledge. London.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. O que é Folclore?São Paulo: Brasiliense.

_____. (1975) O Narrador. São Paulo:Victor Civita.

_____. (1996). A invenção do cotidiano II. Morar, cozinhar.Petrópolis: Vozes.

_____. (1995). Music, culture e experience. University Chicago Press.

BRIGGS, Charles L. (1986) Learning how to ask: a sociolinguistic appraisal of the role of the interview in social science research. NewYork: Cambridge University Press.

CABRAL, Sérgio. (1979) ABC de Sérgio Cabral: um desfile dos craques da MPB. Rio de Janeiro: CODECRI.

CABRAL, Oswaldo R. (1972) Assuntos insulanos; contribuição ao estudo do povoamento de Santa Catarina pelos casais açorianos. Florianópolis: Prefeitura Municipal.

CABRAL, Sérgio. (1997) Pixinguinha: Vida e Obra. Rio de Janeiro: Lumiar.

CALLON, Michel (2001). Redes tecnoeconómicas e irreversibilidad. *REDES* N° 17, pp. 85-126.

CALLON, M. (2006) Luchas y negociaciones para definir qué es y quéno es problemático. La socio-lógica de la traducción. Revista Redes, Vol. 12, N° 23, Buenos Aires, pp. 105- 128.

CARDOSO, Fernando H. (2000) Negros em Florianópolis: relações sociais e econômicas. Florianópolis: Insular.

CARDOSO Paulino. J. F (2008). Negros em Desterro: Experiências de populações de origem africana em Florianópolis na segunda metade do século XIX. Itajaí: UDESC; Casa Aberta.

CARDOSO, Vânia Zikán. (2007) Narrar o mundo: Estórias do “Povo”de Rua” e a Narração do imprevisível. Mana: 13(2): 317-345.

CARNEIRO DA CUNHA, Manoela. (1986) Cultura com aspas. São Paulo. Cosac naify.

CARVALHO, José Murilo. (1987) Os Bestializados. O Rio de Janeiro ea Repúblicaque não foi. São Paulo: Companhia das Letras.

CAVALCANTI, Maria Laura V. de Castro. (1999) o Rito e o tempo: Ensaio sobre o carnaval. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

_____ (2006) Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile. 3ª edição: Rio de Janeiro. Editora UFRJ.

_____ (2010) Contar o passado, confabular o presente: a construção da história nas narrativas de pretos-velhos. Ilha. Revista de Antropologia, v. 8 n. 23 PPGAS, UFSC.

_____ (1990) A Formação das Almas: Oimaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras.

CERTEAU, Michel. (1994). A invenção do cotidiano: Artes de fazer. Petrópolis: Vozes.

CHERNOFF, John M (1979). African Rhythm and African Sensibility. Chicago: The University of Chicago Press.

CLIFFORD, James. (2002) Sobre a Alegoria Etnográfica, In. JoséReginaldo Santos Gonçalves (org.). A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ. pp. 63-100.

COELHO, Luís Fernando Hering. (2013) Os Músicos Transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns batutas. Itajaí. Casa Aberta Editora.

COLAÇO, Thais. (1988) O Carnaval em Desterro no século XIX. Dissertação de Mestrado Apresentada ao Curso de História. UFSC.

COMAROFF, Jean (1985). *Body of Power, spirit of resistance*. London. University of Chicago Press.

COMAROFF, Jean & John. (1992) *Ethnography and the Historical Imagination: Studies in the ethnography imagination*. Westview Press.

_____ (2009) *Ethnicity Inc*. Chicago and London. The University of Chicago Press.

_____ (2000) *Ethnography on an Awkward Scale: Postcolonial Anthropology and the Violence of Abstraction*. London. Sage.

CORRÊA, Mariza. (1981) *Repensando a Família Patriarcal Brasileira: Notas para um estudo das formas de organização familiar no Brasil*. São Paulo. *Caderno de Pesquisa*. (37): 5-16.

COSTA, Sérgio. (2006) *Dois Atlânticos: Teoria social, Anti-racismo, cosmopolitismo*. Belo Horizonte. Editora UFMG.

COUTINHO, Carlos Nelson e NOGUEIRA, Marco Aurélio (Org.). (1988) *Gramsci e a América Latina*. São Paulo. Paz e Terra.

CUNHA, Maria Clementina (org.). (2002) *Carnaval e outras f(r)estas. Ensaio de história social da cultura*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, Cecult.

DAMATTA, Roberto. (1998) *A mensagem das festas: reflexões em torno do sistema ritual e da identidade brasileira* In: *Sexta Feira*, ano 2 n.2. p.72-81.

_____.(1991) *A casa e a rua*. Rio de Janeiro, GuanabaraKoogan.

_____.(1997) *Carnavais, malandros e heróis: uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco.

DENT, Gina (1992) *Black Popular Culture*. Seattle. Bay Press.

DINIZ, André. (2003) *Almanaque do Choro: A História do Chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar.

DOMINGUEZ, M. E. *Suená el Río* (2009). *Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires*. Tese de Doutorado apresentada ao PPGAS-UFSC.

DUARTE, Ulisses Corrêa. (2011). *O Carnaval Espetáculo no Sul do Brasil: uma etnografia da cultura carnavalesca nas construções das identidades e nas transformações da festa em Porto Alegre e Uruguaiana*. Dissertação de Mestrado apresentada ao PPGAS-UFRGS.

- DU BOIS, W. E. B. (1999). *As Almas da Gente Negra*. Rio de Janeiro. Lacerda.
- DURKHEIM, Émile (2000). *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. São Paulo: Martins Fontes.
- DUVIGNAUD, Jean. (1983) *Festas e Civilizações*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- ECKERT, Cornélia. (1994) *A vida em um outro ritmo*. Textoapresentado na XIX reunião da ABA, 27 a 30 de março de 1994. Grupo de Trabalho Antropologia e Envelhecimento.
- EIDSHEIM, Nina (2009), “Synthesizing Race: Towards an Analysis of the Performativity of Vocal Timbre”. *Revista Trans*.
- ELIAS Cosme. (2003) *Sons da Negritude: identidade negra na obra de Wilson Moreira*. *Revista de estudos interdisciplinares, UERJ, Rio de Janeiro, nº 1, p. 57-76*.
- ERLMANN, Veit (2004) *Hearing Cultures Essays on Sound, Listening, and Modernity*. Introduction. New York. Berg.
- ESCOBAR, Arturo. (2003) *Mundos y conocimientos de otro modo, El programa de investigación de modernidad / colonialidad latinoamericano*. *Tabula Rasa*, Colombia n.1, p. 51-86, jan-dez.
- FANON, Frantz. (2008) *Peles Negras, Máscaras Brancas*. Salvador. EDUFBA.
- FELD, Steven. (1982). *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: 2ª edição: University of Pennsylvania Press.
- FELD, Steven, BRENNEIS, Donald (2004). “Doing Anthropology in Sound”. University of California, Santa Cruz Press.
- FENERICK, J. A. (2005) *Nem do morro, nem da cidade – as transformações do samba e a indústria cultural (1920 – 1945)*. Tese de Doutorado Apresentada a Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da USP/São Paulo.
- FERNANDES, Florestan (1984). *A questão*. São Paulo: Brasiliense.
- FRANCESCHI, Humberto M. (2010) *Samba de Sambar do Estácio: 1928 a 1931*. São Paulo. Instituto Moreira Sales.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala : formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 21. ed. São Paulo: Global.
- FONTANARI, Ivan Paolo de Paris. (2013) *Os DJs da Perifa: música eletrônica, trajetórias e mediações culturais em São Paulo*. Porto Alegre. Sulina.

GADEA, Carlos A. (2013) *Negritude e Pós-africanidade: crítica das relações raciais contemporâneas*. Porto Alegre. Sulina.

GALVÃO, Nogueira. (2009) *O som do samba: uma leitura do carnaval carioca*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Amaró.

GEERTZ, Clifford. (1978) *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

_____ (2001) *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

GIACOMINI, Sonia Maria. (2006) *A Alma da Festa. Família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro. O Renascença Clube*. Belo Horizonte. Editora UFMG. Belo Horizonte.

GILROY, Paul. (1993) *O Atlântico Negro*. São Paulo. Editora 34.

_____ (1993) *Small Acts: Thoughts on the politics of Black cultures*. London. Serpent's Tail.

GIRALDO, Maria Alejandra (2014). *Funk carioca e a champeta cartageneira: corporalidades, transgressões e negociações em músicas e bailes de periferia*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. UFRGS. Porto Alegre.

GIUMBELLI, Emerson, DINIZ, Júlio César, NAVES, Santuza (org). (2008) *Leituras sobre Música Popular: reflexões sobre sonoridade e cultura*. Rio de Janeiro. 7 Letras.

GOLDMAN, Marcio. (1999). Lévi-Strauss e os sentidos da História. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 42, nºs 1e2, pp. 223-238.

_____ (2006) *Como funciona a democracia: uma teoria etnográfica da política*. Rio de Janeiro. 7 Letras.

GROSGOUEL, Ramón. Entrevista a Ramón Grosfoguel. *Polis*, Santiago, n. 18 [2007]. Entrevista concedida a Angélica Montes Montoya e Hugo Busso.

GUIMARÃES, Francisco (1978). *Na Roda do Samba*. 2ª edição. Rio de Janeiro, FUNARTE.

GUTERRES, Liliane S (1996). “Sou Imperador até morrer...”: um estudo sobre identidade, tempo e sociabilidade em uma escola de samba em Porto Alegre. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Antropologia – UFRGS – Porto Alegre.

HALL, Stuart (2003). *A identidade Cultural na pós-modernidade*. 7ª edição. Belo Horizonte. Ed. UFMG.

_____ (2003). Da Diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte. Ed. UFMG.

HARTMANN, Luciana. (2005) Performance e experiência nas narrativas orais da Fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre – RS, v.11, n. 24, p. 125-153.

HARTMANN, Luciana. (2011) Gesto, palavra e memória: performances narrativas de contadores de causos. Ed. UFSC, Florianópolis.

HARTUNG, Míriam F. (1991) Nascidos na fortuna. O Grupo do Fortunato: Identidade e Relações Interétnicas entre Descendentes de Africanos e Europeus no Litoral Catarinense. Dissertação de Mestrado UFSC.

HEAD, Scott. (2009) “Gestos que cortam, navalhas que dançam”. In: Anais da VIII Reunião de Antropologia do Mercosul: Universidade Nacional de San Martín. Buenos Aires.

HOBSBAWN Eric; RANGER Terence. (Orgs). A Invenção das tradições. Rio de Janeiro. Paz e Terra.

IANNI, Otávio, CARDOSO (1960) Côr e Mobilidade Social Em Florianópolis. Companhia Editora Nacional. São Paulo.

JACKSON JR. John L. (2005) *Real Black: adventures in racial sincerity*. Chicago and London. The University of Chicago Press.

Keil, Charles. *Urban Blues* (1966). Chicago: U of Chicago P, 1992

_____ and S. Feld, eds. *Music Grooves*. Chicago: U of Chicago P, 1994

KIEFER, Bruno. (1977) *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. 2ª ed. Ed. Movimento. Porto Alegre.

KOFES, Suely. (1994) Experiências sociais, Interpretações Individuais. *Histórias de vida, suas possibilidades e limites*. *Cadernos Pagu* (3): pp.117-141.

LACERDA, Izomar. (2007) “Ilha por quem choras?” Concepções musicais e relações de poder entre músicos do gênero musical choro e milha de Santa Catarina. Trabalho de Conclusão de Curso, TCC-UFSC.

LANGDON, Jean E. (2008) “A Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico”: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs”. In: *Ilha*. *Revista de Antropologia*. V. 8 n. 1: p.163-183.

LATOUR, Bruno. (1994) *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Editora 34. Rio de Janeiro.

_____. (2008) Reensamblar lo social: una introducción a La teoría Del actor-red. Manantial. Buenos Aires.

LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. (1997) A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos. Relume Dumara. Rio de Janeiro.

LEAL, Ondina Fachel (Org.) (1995) Corpo e Significado: ensaios de antropologia social. Porto Alegre. Editora da UFRGS.

LEITE, Ilka Boaventura. (1996) População de origem africana em Santa Catarina: Limites da Diferenciação Étnica. Ed. UFSC. Florianópolis.

LEOPOLDI, José S (1978). Escola de Samba, ritual e sociedade. Petrópolis, Vozes.

LOPES, Nei. (2008) Partido-alto: Samba de bamba..Pallas Atena. Rio de Janeiro.

LUCAS, Maria Elizabeth da Silva. (1995) Etnomusicologia e Educação Musical: perspectivas de colaboração na pesquisa. NEA, Porto Alegre, Ano III, n. 1, p. 9-15, abr. Curso de Pós-Graduação em Música/ UFRGS.

_____ (Org.) (2013). Mixagens em Campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical. Porto Alegre. Marcavísal.

LUCAS, Maria E. (2005) Apresentação. Horizontes Antropológicos, 11 (24): 7-11

MAIA, Mário. O Sopapo e o Cabobu: uma etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil. Tese de Doutorado Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música PPGMUS-UFRGS.

MARCON, Frank. N. (1998) Visibilidade e Resistência em Lages. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Rio dos Sinos –UNISINOS.

MARCON, Fernanda. (2014) Los Viajes Del Río: Festa e alteridades entre os chamaeiros e chamameceiras das Províncias de Buenos Aires, Corrientes e Entre Ríos, Argentina. Tese de Doutorado Apresentado à UFSC.

_____. (2011) Música de Festival. Uma etnografia da produção de música nativista no festival Sapecada da Canção Nativa em Lages –SC. Dissertação de Mestrado apresentada à UFSC. Florianópolis.

MARICHAL, María Eugenia. Una mirada “escapista” de la sociología convencional aplicada al derecho: la Teoría del Actor Red y el mundo jurídico. Revista Derecho y Ciencias Sociales. Octubre 2010. Nº3. p.325-344.

MAUSS, Marcel (1950) Marcel Mauss: Antropologia. São Paulo: Ática.

MELLO, Maria Ignez. (1997) Música Popular Brasileira e Estudos Culturais. Monografia de especialização em Estudos Culturais. LECUFSC.

MENEZES BASTOS, Rafael J. de. (1999) A Musicológica Kamayurá. Ed. UFSC. Florianópolis.

_____. (2007) “As Contribuições da Música Popular Brasileira às Músicas Populares do Mundo: Diálogos Transatlânticos Brasil/Europa/África (Primeira Parte)” APM N° 96. Florianópolis: PPGAS/ UFSC.

_____. (2007a). “Para uma antropologia histórica das relações musicais Brasil/Portugal/África: o caso do fado e sua pertinência ao sistema de transformações lundu-modinha-fado.” APM N° 102. Florianópolis: PPGAS/ UFSC.

MERRIAM, Alan. (1964) The Anthropology of Music. Northwestern University Press.

MIGNOLO, Walter D. (2003) Histórias locais / Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Trad.: Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

MORRISON, Toni. (1981) Pérola Negra. São Paulo. Editora Best Seller.

MOURA, Clovis. (1981) Rebeliões da Senzala. São Paulo. Livraria Editora Ciências Humanas.

_____. (1988) Sociologia do Negro Brasileiro. São Paulo. Editora 34.

MOORES, Shaun. (1993) Early Radio: The Domestication of NewMedia Technology. London, Sage.

MONSON, Ingrid. (1996) Saying Something: jazz improvisations and interactions. Chicago: The University of Chicago Press.

MOURA, Roberto. (1983) Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Funarte.

MOURA, Roberto. (2004) No Princípio era Roda: estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes. Rio de Janeiro, Rocco.

NAPOLITANO, Marcos (1975). MPB: a trilha sonora da abertura política. Revista Estudos Avançados, 24 (69), 2010, p. 389-402.

NASCIMENTO, Abdias. (1978) O Genocídio do Negro Brasileiro: um processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro. Paz e Terra.

NETTL, Bruno e RUSSEL, Melinda (2005) In the course of Performance: studies in the musical improvisation. Chicago. University of Chicago Press. p. 1-23.

NKETIA, J.H. Kwabena (1974). The Music of África. New York: W.W. Norton & Company.

NOGUEIRA, Oracy. (1992) Negro politico, politico negro. São Paulo: EDUSP

OLIVEN, Ruben. (1986) Violência e Cultura no Brasil. Petrópolis, Vozes.

_____ (2006) A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação. Petrópolis: Vozes.

OLIVEIRA, Samuel de (2003). Heterogeneidades do Choro: um estudo etnomusicológico. Dissertação de Mestrado apresentada à UFRJ. Rio de Janeiro.

ORTNER, Sherry. (1984) "Theory in Anthropology since the sixties". Comparative Studies in Society and History. 26, nº1: p.126-166.

PEIRANO, Mariza. (1997) Onde está a Antropologia. In: Mana (online), vol. 3, n.2.

PEREZ, Léa Freitas; AMARAL, Leila; MESQUITA, Wania (orgs.).(2012) Festa como perspectiva e em perspectiva. Garamond. Rio de Janeiro.

PIACENTINI, Telma Anita. (1991) O Morro da Caixa d'Água: o significado político-pedagógico dos movimentos de educação popular na periferia de Florianópolis – Santa Catarina. Florianópolis. Editora da UFSC.

PIAZZA, Walter. (1971) O Escravo numa Economia Fundiária. Florianópolis. Editora Resenha Universitária.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. (2010) Enunciação e Tensividade: a semiótica na batida do samba. São Paulo. Annablume.

POWEL, Richard. (1997) Black Art and culture in the 20TH century. New York. Ed. T&H.

PRASS, Luciana. (2004) Saberes Musicais em uma Bateria de Escola de Samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

QUEIROZ, Maria Isaura P. de. (1992) Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito São Paulo, Brasiliense.

RABINOW, Paul. (1999) Representações são fatos sociais: modernidade e pós-modernidade na antropologia. In: Rabinow, Paul. Antropologia da Razão, Rio de Janeiro: Relume Dumará.

RADANO, Ronald, Bolhman, Philip. (2000) Music and Racial Imagination: Music and Race, Their Past, Their Presence. University Chicago Press.

RASSI, Sarah Taleb (Org.) (2008) *Negros na Sociedade e na Cultura Brasileiras III*. Goiânia. Editora da UCG.

REIS, João José e SILVA, Eduardo. (1999) *Negociação e Conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo. Companhia das Letras.

ROCHA, Ana Luiza de Carvalho, ECKERT (2013) *Cornélia. Antropologia da e na cidade, interpretação sobre as formas de vida urbana*. Porto Alegre: Marca Visual.

SANDRONI, Carlos. (2001) *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Ed. UFRJ. Rio de Janeiro.

SANTOS, André (2009) *Do Mar ao Morro: A geografia histórica da pobreza em Florianópolis*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Geografia da UFSC.

SANTOS, Boaventura de Sousa e MENESES, Maria Paula (Orgs.) (2010) *Epistemologias do Sul*. São Paulo. Cortez.

SANTOS, Renato Emerson dos (Org.) (2012) *Questões Urbanas e Racismo*. Brasília. ABPN.

SANTOS, Juana A (1976). *Os Nagôs e a Morte*. Petrópolis, Vozes.

SCHECHNER, Richard . (2002) *Performance Studies: an Introduction*. Londres: Routledge.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. (1987) *Retrato em Branco e Negro: Jornais, escravos e cidadãos em São Paulo do século XIX*. São Paulo. Companhia das Letras.

_____ (1993) *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo. Companhia das Letras.

SEEGER, Anthony. (1987) *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge. University Press.

SEEGER, Anthony. (2008) *Etnografia da Música*. *Cadernos de Campo*. São Paulo, n.17, p. 1-348.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuzi Homem de. (1997) *A Canção no Tempo – 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo. Editora 34.

SILVA, José Bento Rosa. (2004) *Estiva Papa-siri: mãos e pés do porto de Itajaí*. Itajaí. Ed. do autor.

SILVA, Marcelo. (2000). *Os Bailes, as casas e a Rua: o samba nascem das populares de Florianópolis de 1920 a 1950*. Monografia apresentada em História pela UDESC.

_____ (2012) Ué Gaúcho, em Florianópolis tem samba: Uma antropologia do samba e do choro na Grande Florianópolis ontem e hoje. Dissertação de Mestrado apresentado ao PPGAS-UFSC.

SILVA, Marília T. Barboza e SANTOS, Lygia. (1989) Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas. Rio de Janeiro. FUNARTE.

SILVA, Vagner Gonçalves da. (2000) O antropólogo e sua magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras. São Paulo: EDUSP.

SODRÉ, Muniz. (1998) Samba, o dono do corpo. Rio de Janeiro. Mauad.

_____ (1999) Claros e Escuros: Identidade, povo e mídia no Brasil. Petrópolis. Editora Vozes.

SOUZA, Angela Maria de. (2016) A Caminhada é Longa e o Chão tá Liso: O movimento Hip Hop em Florianópolis e Lisboa. São Leopoldo: Trajetos Editorial.

STOELTJE, Beverly. (1992) Festival. In: BAUMAN, Richard (Ed). Folklore, cultural performances and popular entertainments. New York: Oxford University Press.

STRATHERN, Marilyn. (2014) O Efeito Etnográfico. São Paulo: Cosac Naify.

_____ (2006) The gender of the gift: problems with women and problems with society in Melanesia. Berkeley: University of California.

_____ (2015) O efeito etnográfico e outros ensaios. Rio de Janeiro. Cosacnaify

_____ (1990). The concept of society is theoretically obsolete. In: T. Ingold (ed). Key debates in anthropology. London & New York. Routledge.

TAMBIAH, Stanley. (1985) "Performative Approach to ritual" In: _____. Culture, thought and social action. Cambridge: Harvard University Press.

TINHORÃO, José Ramos. (1998) Música popular: um tema em debate. 3ª. ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora 34.

_____. (1990). Pequena História da Música Popular: Da Modinha à Lambada. Rio de Janeiro: 6ª ed. Art Editora.

_____ (1981) Música Popular – Do Gramofone ao Rádio e TV. Editora Ática, São Paulo.

TRAMONTE, Cristiana. (1996) O Samba Conquista Passagem: As estratégias e ação educativas das escolas de samba de Florianópolis. Florianópolis: Editora da UFSC.

TROTTA, Felipe. (2006) Samba e mercado de música nos anos 1990. Tese de Doutorado Apresentada a ECO-UFRJ. Rio de Janeiro.

TURNER, Victor (1974). O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis, Vozes.
_____. (1987). "The anthropology of performance". In _____. The anthropology of performance. London: PAJ Publications. p.72-98.

VAN GENNEP, Arnold. (1977) Ritos de passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, ordenação, noivado, casamento, funerais, estações, etc. Petrópolis: Vozes.

VARGENS, J.B. (2008) Candeia, luz da inspiração. 3ª edição. Rio de Janeiro. Almadena.

VELHO, Gilberto, (1981) Individualismo e Cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro. Jorge Zahar.

VIANNA, Hermano. (1998) O Mistério do Samba. Rio de Janeiro: 2ª ed. Jorge Zahar.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. (2002) O nativo relativo. In: Mana. Rio de Janeiro. vol.8 n°1.

_____. (2002) A Inconstância da Alma Selvagem e outros Ensaios de Antropologia. São Paulo. Cosac Naify.

WAGNER, Roy. (2009) A Invenção da Cultura. São Paulo: Cosac Naify.

WALLACE, Michele. (1992) Black Popular Culture. Seattle. Bay Press.

WEBER, Regina. (1996) Relatos de Quem Colhe Relatos: Pesquisa em História Oral e Ciências Sociais. Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, Vol. 39, n° 1, PP. 163-183.

VÍDEOS E DOCUMENTÁRIOS

SILVA, Marcelo. (2011) O Poder da Criação. Uma etnografia da composição e dos concursos de samba-enredo.

RAMOS, Márcia. (2010-2011) Através do Samba. LIS – Laboratório de Imagem e Som. UDESC.

Documentário TV-Floripa (2003). No Bar do Tião, TV que Tem.

VÍDEOS E DOCUMENTÁRIOS

SILVA, Marcelo. (2011) O Poder da Criação. Uma etnografia da composição e dos concursos de samba-enredo.

RAMOS, Márcia. (2010-2011) Através do Samba. LIS – Laboratório de Imagem e Som. UDESC.

Documentário TV-Floripa (2003). No Bar do Tião, TV que Tem.

ANEXO

Mapa Político do Brasil



Mapa de Santa Catarina



Mapa Político do Rio Grande do Sul

