

NATÁLIA DOS SANTOS LIVRAMENTO

**O VIOLÃO NO SAMBA:
um estudo etnográfico em Florianópolis**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina UDESC, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, na área de concentração Musicologia-Etnomusicologia.

Orientador: Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade

**FLORIANÓPOLIS/SC
2017**

L784v Livramento, Natália dos Santos
O violão no samba: um estudo etnográfico em
Florianópolis/ Natália dos Santos Livramento. - 2017.
171 p. il.; 29 cm

Orientador: Acácio Tadeu de Camargo Piedade

Bibliografia: p. 163-171

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de
Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-
Graduação em Música, Florianópolis, 2017.

1. Música popular brasileira. 2. Samba. 3. Violão. 4.
Florianópolis. I. Piedade, Acácio Tadeu de Camargo. II.
Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de
Pós-Graduação em Música. III. Título.

CDD:781.630981- 20.ed.

NATÁLIA DOS SANTOS LIVRAMENTO

O VIOLÃO NO SAMBA: UM ESTUDO ETNOGRÁFICO EM FLORIANÓPOLIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Musicologia/Etnomusicologia

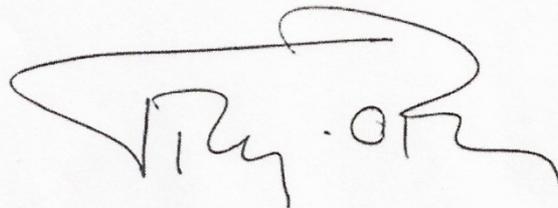
Banca Examinadora:

Orientador:



Prof. Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade
Udesc

Membros:



Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto
University of Music FRANZ LISZT
Weimar



Prof. Dra. Tatyana de Alencar Jacques
Udesc

Florianópolis, 21 de março de 2017.

À minha querida Cláudia Breda (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao universo e às forças da natureza por me guiarem e alentarem no cursar da vida; ao Astro Rei por sua luz, às bravas ventanias que me levaram a novos direcionamentos; às águas da chuva, do mar e dos rios por sua purificação.

Aos meus pais, Cristina e Mário, e aos meus irmãos, Vinícius e Vitor, por todo o amor; aos meus avós, Diva e Darcy, e todos meus familiares.

À Gabriele Mendes, que desde o início me incentivou a viver essa experiência; pela parceria de vida que me abraça e me acolhe com tanto amor.

À Mariana Teófilo e Eduardo Vidili, meus irmãos do coração, que estiveram ao meu lado durante esses dois anos de mestrado (e que assim seja, sempre!), inspirando, compartilhando e abraçando.

Ao meu orientador, Dr. Acácio Piedade, por me incentivar a fazer uma etnografia, por sua atenção e rigor que me levaram ao desenvolvimento deste trabalho.

Aos membros da banca: Dra. Tatyana Jacques, por sua generosidade e pelos valiosos aportes, sempre com muita acuidade comigo e com a pesquisa; Dr. Tiago de Oliveira Pinto, que tanto me inspirou por meio de seus textos, pelo fino trato com o trabalho e pelas falas tão esclarecedoras e cativantes.

À Capes, cujo auxílio financeiro possibilitou-me dar dedicação exclusiva para a escrita da dissertação.

A Walmir Scheibel, Wagner Segura, Luiz Sebastião Juttel, Gustavo Lopes, Raphael Galcer, que me receberam com tanto carinho e generosidade, compartilhando suas experiências pessoais e profissionais, o que tornaram essa pesquisa uma realidade. Sem vocês, nada disso seria possível.

A Douglas Delatorre e Fabrício Gonçalves, pela parceria e abertura para as minhas inquietações, por dividirem suas experiências de maneira tão generosa.

À Eloísa Gonzaga, pela atenção e confiança, compartilhando a sua experiência profissional e pessoal, que tanto engrandeceram a pesquisa.

À Patrícia Bolsoni, Ricardo Pauletti, Juliana Borguetti, Luciano Candemil, Bianca Ribeiro, Jaqueline Rosa, Luiz Eduardo Silva, Ana Letícia Zommer, amig@s e companheir@s de pós-graduação, dos cafés, dos corredores e das festas.

A todos os colegas da turma de 2015, aos professores e aos técnicos do Programa de Pós-Graduação em Música e Secretaria Acadêmica de Pós-Graduação da Udesc.

A Guilherme Andrade e Sirley Andrade, pelo amor, amizade e acolhimento.

À Johanna Hirschler e Geraldo Vargas, pela amizade e parceria musical.

A Marcelo da Silva, por sua generosidade na troca de ideias.

A Júlio Córdoba, por todo o apoio desde o início dessa jornada.

À Denize Gonzaga, pelo olhar minucioso e pelas contribuições tão engrandecedoras ao texto.

À Nira Pomar, pela incansável ajuda e dedicação com a diagramação do trabalho.

À Denise Barata e Maria Ximena, pela amizade e parceria em Cuba.

A Rafael Morán, percussionista e professor cubano, por seu acolhimento, carinho e pelos valiosos ensinamentos.

À Casa dos Girassóis: Bruna, Paola, Bel, Janete, Ivete, Júlia, Fernanda, Carina, Edith, Luciana Lira, por todo amor e apoio. A todos os meus alunos, que tanto me ensinam e me inspiram.

“São as próprias coisas que nos ensinam o que elas são. E frequentemente, pensá-las convenientemente requer que saibamos combater os pensamentos conformes”.
(Michel Maffesoli)

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma etnografia da atuação dos violonistas no contexto musical do samba, buscando discutir sobre as formas e as concepções nativas atribuídas ao violão. A pesquisa desenvolveu-se por meio das observações e das narrativas da comunidade musical, utilizando como base o trabalho de campo realizado em bares e casas noturnas que amparam a agenda musical do samba na cidade de Florianópolis. O primeiro capítulo apresenta uma revisão da literatura acerca das práticas musicais durante os séculos XX e XXI na capital catarinense. O segundo capítulo descreve a cena artística na atualidade. O terceiro e último capítulo analisa os elementos rítmicos constituintes da musicalidade do samba.

Palavras-chave: Etnografia. Violão. Samba. Música popular.

ABSTRACT

This dissertation presents an ethnography about the performance of the guitar players in the context of samba music, aiming to discuss the forms and native conceptions attributed to the guitar. The research was developed through the observations and narratives of the musical community, using as base the field observations in bars and nightclubs that support the samba musical agenda in the city of Florianópolis. The first chapter presents a literature review of these musical practices during the XX and XXI centuries in the capital of Santa Catarina. The second chapter describes the contemporary artistic scene. The third and last chapter analyzes the rhythmic elements that constitute the musicality of samba

Keywords: Ethnography. Guitar. Samba. Popular music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Exemplo de variação à “síncope característica”, dada pela substituição do segundo tempo por uma figura idêntica ao do primeiro tempo, sendo elas unidas por uma ligadura.	119
Figura 2: Exemplo de variação à “síncope característica”, dada pela substituição do segundo tempo por uma figura idêntica ao do primeiro tempo, sendo elas unidas por uma ligadura.	119
Figura 3: Exemplo de anacruse na forma de síncope de colcheia.	120
Figura 4: Exemplo de síncope entre compassos e terminações femininas.	120
Figura 5: Rítmica da polca europeia transcrita por Mário de Andrade.	121
Figura 6: Rítmica da polca brasileira transcrita por Mário de Andrade.	121
Figura 7: Paradigma do tresillo: 3+3+2.	128
Figura 8: Variante do paradigma, articulado da seguinte maneira: (1+2)+(1+2)+2.	128
Figura 9: Variante escrita na forma de um compasso 2/4.	129
Figura 10: Padrão rítmico sob a estrutura 7+9.	129
Figura 11: O padrão rítmico sob a estrutura 7+9, com pausa.	129
Figura 12: O mesmo padrão rítmico escrito tomando a semicolcheia como unidade mínima.	130
Figura 13: Padrão rítmico do samba com base no toque do tamborim. A linha superior corresponde às batidas da baqueta e a inferior ao dedo que percute a pele do instrumento.	130
Figura 14: Técnica para o toque do tamborim.	130
Figura 15: A comparação das linhas rítmicas kachacha e samba: movem-se os pontos de partida e se mantém sua estrutura rítmica.	131
Figura 16: Linha rítmica do samba.	132
Figura 17: Diferentes pontos de início sobre a estrutura.	133
Figura 18: Base do partido alto, conforme relato do percussionista Douglas Delatorre. Linha inferior refere-se ao som grave do pandeiro, executado pelo dedo polegar, e linha superior ao som agudo, executado pelo o “tapa” (dedos indicador, médio e anular).	134
Figura 19: Variação do partido alto conforme relato do percussionista Douglas Delatorre.	134
Figura 20: Exemplo de partido alto demonstrado por Luiz Sebastião.	135
Figura 21: Relação entre os surdos de primeira e segunda de uma escola de samba.	126
Figura 22: Algumas das frases rítmicas executadas pelo o surdo de terceira, ou de corte.	126
Figura 23: Exemplo de levada de samba para violão.	140
Figura 24: Análise dos elementos constitutivos da levada.	140

Figura 25: Linhas rotacionadas e complementares. Cores: amarela para agrupamentos ternários e rosa para binários.....	141
Figura 26: Análise cíclica da estrutura da figura anterior (fig. 25), linhas tocadas simultaneamente.....	141
Figura 27: Padrão tamborim 1, conforme Douglas Delatorre.....	142
Figura 28: Padrão tamborim 2, conforme Douglas Delatorre.....	142
Figura 29: Padrão tamborim 3, conforme Douglas Delatorre.....	142
Fonte: Elaborada pela autora.	142
Figura 30: O padrão 1 demonstra o <i>paradigma do tresillo</i> . Os elementos destacados pelo retângulo apontam os tempos ternários.....	142
Figura 31: O padrão 2 demonstra o motivo ternário, sendo articulada a última pulsação elementar.	143
Figura 32: O padrão 2 demonstra o motivo ternário, porém, neste caso, mantém-se o motivo ternário de forma contínua.....	143
Figura 33: Exemplo de levada padrão tamborim <i>Teleco-teco</i> com variação ternária.....	144
Figura 34: Exemplo de levada padrão tamborim ternário.	144
Figura 35 A: Levada padrão ternário variada.....	145
Figura 35 B: Levada padrão ternário variada com notação “x” e “.”.....	145
Figura 36 A: Padrão e variação.	146
Figura 36 B: Padrão e variação: Estrutura da linha guia e oralidade da variação <i>maracujá</i> com notação “x” e “.”.....	146
Figura 37: Transcrição de “A lenda das sereias, Rainha do Mar” - performance de Camélia Martins, Alexandre Damaría e Luiz Sebastião	148
Figura 38: Legenda para notação percussiva.....	152

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	19
1 UM PANORAMA HISTÓRICO E SOCIOMUSICAL DO SAMBA EM FLORIANÓPOLIS.....	25
1.1 TRANSIÇÃO ENTRE OS SÉCULOS XIX E XX: PREMISSAS SOCIAIS DE SANTA CATARINA E FLORIANÓPOLIS.....	26
1.1.2 As transformações em Florianópolis do século XIX ao XX: as festas e ruas da cidade.....	27
1.2 PRIMEIRO PARÊNTESES: O SAMBA NO RIO DE JANEIRO: 1910 A 1930..	32
1.3 DE VOLTA À ILHA.....	34
1.4 AS MUSICALIDADES NEGRAS EM FLORIANÓPOLIS.....	37
1.5 O SURGIMENTO DAS PRIMEIRAS ESCOLAS DE SAMBA.....	40
1.6 A PRODUÇÃO E A DIVULGAÇÃO MUSICAL DA RÁDIO.....	44
1.7 ESFERAS DO SAMBA EM FLORIANÓPOLIS: DA CASA À RUA.....	45
1.8 OS PRIMEIROS CONJUNTOS PROFISSIONAIS DE SAMBA EM FLORIANÓPOLIS.....	48
1.8.1 Segundo parênteses: O samba no Rio de Janeiro: sonoridade do pagode “Fundo de Quintal”.....	50
1.8.2 De volta à Ilha.....	51
1.9 OS BARES.....	53
2 O “CAMPO” E OS VIOLÕES NOS SAMBAS DE FLORIANÓPOLIS.....	57
2.1 MAPEANDO O CAMPO.....	57
2.1.1 Interlocutores.....	60
2.2 MAS, AFINAL, DE QUE SAMBA ESTOU FALANDO?.....	63
2.3 CHEGADA AO “CAMPO”.....	67
2.3.1 Conjuntos musicais, estruturação dos instrumentos e funções.....	73
2.4 GÊNEROS DO DISCURSO, CAPITAIS SIMBÓLICOS, <i>HABITUS</i> E CAMPO	78
2.5 OS VIOLÕES NOS SAMBAS DE FLORIANÓPOLIS.....	80
2.5.1 Walmir Scheibel.....	81
2.5.2 Wagner Segura.....	85
2.5.3 Luiz Sebastião.....	89
2.5.4 Gustavo Lopes.....	92
2.5.5 Raphael Galcer.....	97

2.6	O VIOLÃO ACOMPANHADOR: ESBOÇO PARA UMA REFLEXÃO	101
2.6.1	Violão e Identidade Nacional	102
2.6.2	O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro.....	107
2.6.3	O violão acompanhador e o pensamento maffesoliano.....	111
3	AS RITMICIDADES NO SAMBA: REFLEXÕES SOBRE AS PRÁTICAS MUSICAIS DO CAMPO À LUZ DA LITERATURA ETNOMUSICOLÓGICA	115
3.1	A ANCESTRALIDADE.....	116
3.2	O RITMO NO SAMBA: UMA REVISÃO	126
3.3	PARA ALÉM DA BATUCADA EU FUI LEVADA.....	135
3.4	OBSERVAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO	154
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	157
	BIBLIOGRAFIA.....	163

INTRODUÇÃO

A motivação em realizar esta pesquisa primeiramente se deu por meio de minha relação afetiva e profissional com o violão, em especial pela sua atuação enquanto um instrumento acompanhador. Nos tempos de um projeto acadêmico, eu pretendia pôr em perspectiva a atuação do violão na prática do samba, pretendendo vislumbrar as “funções” musicais que lhe são inerentes nessa situação. Levando em conta uma série de padrões rítmicos que constituem o “universo” musical do samba, na fase incipiente da pesquisa, interessavam-me as incumbências rítmicas desempenhadas pelo instrumento diante desse repertório musical. Minha experiência acadêmica me fez perceber algumas “fragilidades” do objeto “violão acompanhador”, principalmente por buscar tratá-lo individualmente, o que se mostrou um paradoxo, uma vez que “acompanhador” remete à ideia de coletividade, e não de individualidade. A partir de então, restava-me encontrar um caminho no qual eu pudesse aliar meus anseios às exegeses de uma pesquisa. A proposta e a motivação de realizar este estudo partiu do professor e orientador Dr. Acácio Piedade, que me alertou que, para realizá-lo, eu deveria ter um “chão”, e nesse caso um estudo etnográfico poderia ser a solução.

Ao iniciar o trabalho de campo, em dezembro de 2015, eu não imaginava o quão produtivo e revelador poderia ser um estudo etnográfico; as relações “estritamente” musicais que antes eu procurava “enxergar” se ampliavam e, aos poucos, ia percebendo “outros” aspectos que envolviam a habitual — aos meus olhos — execução dos violonistas. De maneira reveladora, as relações interpessoais imbricadas nos ambientes musicais passaram a prender minha atenção, ao passo que comecei a questioná-las. A cada observação, um “mundo” diferente se abria diante dos meus olhos; pouco a pouco essa transformação parecia ir ao encontro daquilo que Roberto DaMatta (1978) diz ser uma das dimensões que envolvem o ofício do etnólogo: *transformar o familiar em exótico*. Enquanto aprendiz, passei a “estranhar” essa prática tão naturalizada por mim, e assim segui descobrindo “o exótico no que está petrificado dentro de nós” (p.28-29).

Partindo de algumas proposições iniciais, o intuito desta pesquisa é desvelar como o violão é compreendido no contexto musical do samba por meio daqueles que o protagonizam. Nesse sentido, questões como de que maneira esses músicos desenvolvem tais saberes; o que/quem legitima esta prática musical; os diferentes

contextos socioculturais em que o samba é executado poderiam interferir nas argumentações sobre a atuação dos violonistas; qual é o limiar de rigidez e liberdade permitido em diferentes contextos musicais (roda de samba, gravações fonográficas, apresentações em bares, casas noturnas).

O trabalho de campo foi realizado entre os meses de dezembro de 2015 e abril de 2016, em bares e casas noturnas de Florianópolis. Durante esse período, estive presente em eventos que promovem e fomentam a agenda musical do samba na cidade. Nas tardes e noites que fui a campo, eu não só acompanhei as performances de dezenas de artistas locais, como também dancei e brindei com amigos e desconhecidos. Para mim, estar nesses contextos significou o “descobrimento” de novas apreensões; ir a um samba —evento—, antes de qualquer argumento, é estar diante de uma circunstância essencialmente coletiva. O caráter coletivo manifesta-se em todos os sentidos e todas as direções; ele é o arcabouço entre o público, os (as) artistas, os (as) instrumentistas e os partícipes que estão direta e indiretamente envolvidos com o samba. Nesse sentido, a aproximação às teorias do sociólogo francês Michel Maffesoli (1995, 2006) foi inevitável, pois o que este autor nos elucida diz respeito à qualidade da comunhão, da camaradagem, do comunitarismo em face às sociedades. As *tribos*, conforme afirma Maffesoli, nos revelam a necessidade da sinergia e da sintonia com o “outro”; elas descortinam uma necessidade afetual.

Esclareço que, no decorrer da dissertação, faço uso de alguns conceitos que buscarei expor agora, pois eles serão constantemente mencionados. O primeiro diz respeito à *musicalidade*, que compreendo segundo a noção de PIEDADE (2011, p.104). Ele nos fala que ela é uma “memória musical-cultural compartilhada constituída por um conjunto imbricado de elementos musicais e significações associadas”. Sendo assim, percebo que o “samba” envolve uma *musicalidade* específica, que se revela tanto no tanger dos instrumentos quanto nos discursos e nas representações simbólicas que se estabelecem no seio dessa práxis musical. No decorrer dessa etnografia, revisito o conceito de *musicalidade*, buscando articulá-la aos registros coletados no campo. Outra compreensão que incorporei às lentes da dissertação, quando reflito algumas passagens, é a noção de *habitus*, conforme BOURDIEU (1994), que teria relação com a “dimensão de um aprendizado

passado”¹ por meio de um *modus operandi*². Consoante a Pierre Bourdieu, além de nortear as ações, o *habitus* seria um

sistema de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como estruturas estruturantes, isto é, como princípio que gera e estrutura práticas e as representações que podem ser objetivamente “regulamentadas” e “reguladas” sem que por isso sejam o produto de obediência de regras, objetivamente adaptadas a um fim, sem que se tenha necessidade de projeção consciente deste fim ou do domínio das operações para atingi-lo, mas sendo, ao mesmo tempo, coletivamente orquestradas sem serem o produto da ação organizadora de um maestro.³

Também me aproprio de outros conceitos de BOURDIEU (2007, 2007a) para refletir sobre as oposições⁴ que circundam o “samba” e os discursos que buscam legitimá-lo. Trata-os à luz dos *capitais simbólicos*, empregando o sentido de *capital* para além do seu uso enquanto valor econômico: são valores (recursos, poderes) atribuídos, que podem se constituir nas formas de *capitais artísticos, culturais, intelectuais* etc. Seguindo esta mesma lógica, Bourdieu articula a noção de *campo* que, ao mesmo tempo que é produtor de *bens simbólicos — bens artísticos, culturais etc.* —, constitui-se também como “arena” que é regida pelas relações de poder.

Do mesmo modo, com a finalidade de versar sobre os *samba-eventos*, evoco as ideias de Michel Maffesoli (1995, 2006) para refletir as questões que se despontaram no trabalho de campo. O argumento central desse sociólogo está fundamentado no fato de que, na contemporaneidade, as sociedades são constituídas por um *tribalismo* pós-moderno. Desde já, é importante salientar que essas noções, de certo modo, são dualizadas pelo autor com base nas seguintes premissas: *modernidade* -indivíduo, autonomia, social, sociedade, sujeito unificado, identidade estável, ideal apolíneo de beleza; *pós-modernidade* -retorno ao arcaísmo tribal da coletividade, comunitarismo enquanto dimensão do social, politeísmos de valores, hedonismo; ideal dionisíaco -“prazer de estar junto, ‘entrar na’ na intensidade do momento, ‘entrar’ no gozo deste mundo tal como ele é” (2006, p.6).

¹ (BOURDIEU, 1994, p. 14)

² Bourdieu recupera a expressão escolástica do *modus operandi* “como uma disposição estável para se operar numa determinada direção.”(Idem)

³ (BOURDIEU, 1994, p. 15)

⁴ Aqui me dirijo pontualmente ao samba, apesar de essas oposições serem constituintes do meio artístico como um todo.

Trata-se de uma ordem comunicacional, simbólica em seu sentido mais forte, uma ordem que, depois do parêntese da modernidade, fundada no *principium individuationis*, reencontra o *principium relationis* das sociedades tradicionais ou primitivas. O estabelecimento de uma relação desse tipo é multiforme, afetando vários domínios da vida social: religioso, cultural, político e social. Ela tem algo de arcaico, no sentido que reinveste essa pulsão primária. Que faz com que se busque um espaço comunitário, onde o indivíduo só tem valor em função do grupo no qual se inseriu. É exatamente isso que permite falar do tribalismo. (1995, p.78)

O fato é que, no decorrer desta pesquisa, reporto-me ao pensamento maffesoliano, buscando estendê-lo enquanto pano de fundo teórico daquilo que identifiquei como elementos pulsantes nas narrativas das práticas musicais que trato neste trabalho. De antemão, sinalizo que esses fundamentos estão devidamente diluídos na escrita etnográfica, pois creio ser mais significativo relacionar e pensar tais conceitos com base em relatos, situações e cenas descritas.

Para falar dos sambas contemporâneos de Florianópolis, eu tive que ir além dos eventos musicais do campo, pois um caminho interessante para se pensar o samba atual da cidade foi de situar-me e compreender os tempos passados desta prática musical na cidade. O primeiro capítulo, intitulado “Um panorama histórico e sociomusical do samba em Florianópolis”, buscou expor a “trajetória” do samba na capital. Compreendo ser bastante complexo realizar uma pesquisa que se proponha a discorrer sobre esse “itinerário histórico musical”, pois, primeiramente, a ideia de uma pesquisa histórica pode ser compreendida como aquela que deseja criar um sentido temporal para as coisas, de legitimação para a construção do conhecimento. Como não tenho tal pretensão, minha busca nesta seção é revisitar, e, sobretudo, refletir sobre as transformações ocorridas nas práticas musicais da cidade, e, em especial, no que diz respeito ao samba.

No segundo capítulo, intitulado “O campo e os violões nos sambas de Florianópolis”, revelo ao leitor algumas das experiências que tive durante o trabalho de campo, em que busco descrever algumas das paisagens e das relações entre os partícipes — público, apreciadores, artistas. Encaminho a escrita dessa seção buscando chegar a um dos tópicos centrais do trabalho: os violões nos sambas de Florianópolis tomando por base aqueles que o protagonizam. Apresento os instrumentistas Walmir Scheibel, Wagner Segura, Luiz Sebastião Juttel, Gustavo Lopes e Raphael Galcer. Nesse sentido, elucido que a escolha dos *performers* enquanto colaboradores da pesquisa se deu, inicialmente, por meio de uma proximidade já estabelecida por mim com algum deles, mas principalmente pelo

intenso exercício profissional desses músicos em eventos ligados à agenda musical do samba na cidade. Além das observações de campo, realizei entrevistas com alguns desses músicos, o que me possibilitou ter tido contato com suas experiências pessoais e profissionais, e conhecimento sobre elas, sendo bastante útil como fonte de informação para as futuras reflexões. No final do capítulo, retomo as narrativas e os discursos revelados nas seções anteriores, buscando articular uma reflexão por meio da categoria nativa “violão acompanhador”: ARAGÃO (2013), MAFFESOLI (1995, 2006) e TABORDA (2011).

O terceiro capítulo, nomeado por “As ritmicidades no samba: reflexões sobre as práticas musicais do campo à luz da literatura etnomusicológica”, inicialmente revisitou na literatura os antecedentes musicais do samba enquanto gênero musical popular, tendo como principais referenciais: MUKUNA (2001), KUBIK (1979), SANDRONI (2001) e SODRÉ (1998). Num segundo momento, o capítulo tratou de analisar alguns dos aspectos rítmicos desempenhados pelo violão e pela percussão à luz de ferramentas e conceitos desenvolvidos no campo da etnomusicologia: KUBIK (1979), OLIVEIRA PINTO (2001, 2001a) e SANDRONI (2001).

Em algumas idas a campo, também realizei observação participante enquanto violonista, às vezes até tocando algum instrumento de percussão; nessas experiências, eu pude imergir e ocupar espaço em minhas próprias indagações. Muitas vezes me via transfigurada; a cabeça de principiante pesquisadora confundia-se com a de violonista, e vice-versa. Nesse sentido, considero este trabalho fruto de um processo de aprendizagem, ou seja, um exercício contínuo que não me serve apenas à pesquisa, mas também à minha própria atuação enquanto instrumentista. Por isso sinto-me agraciada por ter tido essa experiência.

1 UM PANORAMA HISTÓRICO E SOCIOMUSICAL DO SAMBA EM FLORIANÓPOLIS

Ao se explorar e discernir sobre certo tema, é preciso compreender que a sua construção a partir de um determinado contexto histórico não se restringe apenas a reunir fatos ao longo do tempo, mas sim também entender que se trata de processos que envolvem, por exemplo, movimentos coletivos ou disputas de poderes. Por isso, não é possível, a meu ver, falar sobre o atual cenário do samba em Florianópolis se, antes, não revisitarmos os tempos de outrora da capital catarinense, se não falarmos das *musicalidades*⁵ e estratégias de mulheres e homens negros tecidas diante de uma elite branca ao longo dos anos; se não falarmos sobre a atuação das escolas de samba. E, para discorrer este todo, será necessário que adentremos terrenos movediços e que revisitemos algumas “velhas” dicotomias que circundam a música popular.

Neste capítulo, esboçarei algumas das tantas histórias que o samba de Florianópolis pode nos contar, buscando ir além de questões propriamente musicais, o que requererá expor e falar de relações sociais e relações de poder. Após perpassarmos o século XX, chegaremos à parte final do capítulo que irá mapear os atuais bares e casas noturnas que fomentam a cena de samba em Florianópolis.

Para que tal objetivo seja alcançado— falar sobre a trajetória do samba em Florianópolis—, utilizarei trabalhos acadêmicos produzidos sobre a temática, trabalhos estes que delimitaram seus objetos a diferentes épocas e objetivos e, não menos relevantes, preencheram apenas algumas das lacunas dessa história. Nesse sentido, a colaboração de áreas afins, como a história e a antropologia, é de grande importância e contribui com os aspectos críticos a serem abordados.

De antemão, esclareço que para falar do samba em Florianópolis será necessário abrir alguns parênteses para comentar o samba do Rio de Janeiro, principalmente quando nos detivermos nas décadas de 1930 e 1940 — momento em que o samba é engendrado como símbolo de identidade nacional (VIANA, 2012; SIQUEIRA, 2012).

⁵ O termo *musicalidade* sempre será usado conforme a noção de PIEDADE (2008).

Prólogo

Na apresentação do livro “Carnaval na Ilha”, de Átila Ramos (1997), o jornalista Aldírio Simões (que na ocasião fora convidado a comentar a obra), entre elogios ao autor e comentários sobre o Carnaval de Florianópolis, de forma enfática, expressa a opinião que “as escolas de samba **não têm nenhuma identidade com o nosso povo**, chegaram muito depois, criadas por inspiração de marinheiros cariocas [...]” (op.cit.,p.9, grifo meu). Mesmo que Aldírio tenha sido uma figura ligada às escolas de samba e que transitava entre os sambistas, não pude deixar que seu comentário passasse despercebido. Afinal, pergunto-me: que “povo” é este a que ele se refere? Que identidade é esta? Por que será que para o jornalista as escolas de samba (consequentemente, as pessoas das comunidades ligadas às escolas) não significavam e não representavam também o “nosso povo” florianopolitano? Adiante, veremos que o comentário do jornalista nos reportará a uma antiga imprensa catarinense que excluía uns e valorizava outros, seja por condição social ou por motivos da “boa moral”.

1.1 TRANSIÇÃO ENTRE OS SÉCULOS XIX E XX: PREMISSAS SOCIAIS DE SANTA CATARINA E FLORIANÓPOLIS⁶

No século XIX, o fluxo da imigração europeia para o Brasil fez parte de uma agenda da política nacional que visava “sanar” a constituição sociorracial do país, estimulada por teorias de “branqueamento” vigentes da época (VIANA, 2012). Ilka Boaventura Leite (1991) afirma que Santa Catarina foi o lócus de concretização deste projeto político nacional, e que posteriormente veio a se configurar como um estado de perfil de “superioridade racial”, “desenvolvimento e progresso”, e da emblemática “Europa incrustada no Brasil” (p.7). Conforme afirma Leite (op.cit.), a invisibilidade da população negra é um dos pilares das ideologias de branqueamento, podendo ser percebidas em diversas instâncias e práticas.

Evidenciando a constituição social do estado catarinense desde o século XIX, tendo em perspectiva a relação de Florianópolis com outras cidades, algumas questões devem ser sublinhadas. Enquanto nas cidades da região do Planalto, do

⁶ Os principais trabalhos que contribuíram para esta seção: LEITE (1991), TRAMONTE (1995), MARIA (1997), SILVA (2000, 2012), LOHN (2002), SILVA (2006) e BRIGNOL (2003).

Vale e do Oeste se constituíram as colônias europeias (principalmente alemãs e italianas), em Florianópolis, a vinda do açoriano gerou uma dicotomia entre os povos imigrantes do estado (LOHN, 2002). Sobre esse fato, a literatura chama atenção para uma hierarquia imaginária dos povos europeus que colonizaram o estado, o que veio a constituir o “dualismo cultural catarinense” (op.cit.)

Essa valorização do papel histórico das populações pesqueiras o autor se refere às populações açorianas] fazia parte da disputa política que envolvia uma oposição entre as áreas colonizadas por migrantes europeus no século XIX — basicamente a região do Vale do Itajaí, centrada em Blumenau e o litoral norte, capitaneado por Joinville — e o litoral que circundava a região de Florianópolis. Pode-se verificar a construção de uma relação dualista em Santa Catarina, que guarda certas analogias com as interpretações que viam o Brasil dividido entre um sul desenvolvido e um norte atrasado. A versão catarinense do dualismo dava-se entre colonos alemães e italianos e os descendentes de açorianos do litoral e, prioritariamente, da capital (LOHN, 2002, p.120).

No século XIX, Florianópolis era considerada uma cidade com baixa produtividade econômica e não geradora de riquezas para o estado. Os binarismos sociais que se constituíram na cidade foram nas formas de homem branco/homem negro, pequenas elites/pobres. A presença da população negra em Florianópolis, antes e depois do período escravagista, esteve relacionada ao trabalho nas esferas domésticas, nos trabalhos dos pequenos plantios, nas atividades pesqueiras, nas práticas semiartesaniais e nas práticas dos saberes das ervas e das curas religiosas. (BRIGNOL, 2003; LEITE, 1991; MARIA, 1997)

1.1.2 As transformações em Florianópolis do século XIX ao XX: as festas e ruas da cidade

O primeiro registro oficial de que se tem notícia sobre o Carnaval em Desterro⁷ é datado de 1832 e retrata uma manifestação ou brincadeira carnavalesca conhecida como “entrudo”⁸. (COLAÇO, 1988) De origem ibero-lusitana, o entrudo chegou à Ilha de Santa Catarina por meio dos colonizadores portugueses. Eram brincadeiras nas quais se jogavam líquidos perfumados e mal cheirosos entre as

⁷ Nossa Senhora do Desterro era o antigo nome da capital catarinense, quando, em 1894, durante a Revolução Federalista, fora substituído por Florianópolis, em homenagem ao presidente Floriano Peixoto: a cidade (pólis) de Floriano.

⁸ “O entrudo acontecia nos três dias antes da quaresma, mas muitas vezes começava nos últimos dias de dezembro, e prolongava-se até o final do carnaval” (COLAÇO, 1988, p. 18).

peças e em que todos participavam, independentemente das classes sociais. Os afrodescendentes escravizados eram “terminantemente proibidos de participarem das brincadeiras”, mas mesmo desautorizados também se divertiam com o entrudo (op.cit., p.20). Para se ter uma ideia de como se realizavam as brincadeiras do entrudo, Thaís Colaço (op.cit) o descreve como

uma verdadeira batalha d’água. Atiravam-se dos sobrados às pessoas que passavam nas ruas, de janela em janela, invadiam-se residências com munições aquáticas. Faziam-se trincheiras, escondiam-se, era uma correria, uma algazarra, um aguaceiro. (op.cit., p.19)

Porém este formato carnavalesco caracterizado pelas brincadeiras do entrudo foi alvo de críticas ao longo do século XIX, além de ser fortemente combatido. Foi definitivamente proibido sob alegações de que se tratava de ofensas à “boa moral” e à saúde (op.cit. p.20-22). Também se considerava que o Carnaval das brincadeiras do entrudo eram manifestações que remetiam à desordem e ao regresso social.⁹ O outro formato carnavalesco que veio a ser instituído foi o de “influência francesa e italiana, caracterizado pelos mascarados, bailes à fantasia, desfiles e outros”, e que culminaram na formação das sociedades carnavalescas. (Idem)

Colaço (op.cit.) afirma que entre os anos de 1858 e 1899 foi registrada a criação de 34 sociedades carnavalescas na cidade de Nossa Senhora do Desterro, e que a participação era restrita às camadas de alto poder aquisitivo, tendo em vista os altos valores das fantasias e as contribuições para a manutenção das sociedades. Sobre os aspectos musicais, a autora ressalta que as sociedades carnavalescas não dispunham de orquestra própria, e por isso necessitavam contratar as sociedades musicais¹⁰ para a realização das festas. Por meio da descrição de Cabral (1971), pode-se ter uma noção dos estilos musicais que embalavam os bailes das elites: “As danças mais conhecidas eram as habaneiras, as varsoviaanas, os schottisches, as mazurcas, as valsas, as polonaises e as quadrilhas.” (CABRAL, 1971 *apud* COLAÇO, 1988, p.49)

⁹ “Em meados do século XIX, o entrudo começa a ser violentamente perseguido: pela imprensa, pelas elites, pela polícia, pelas leis. Sob a alegação de excesso de violência, na verdade, a sociedade brasileira começa a apontar uma outra face: com os olhos voltados para o desenvolvimento econômico e social, não deseja mais identificar-se com as práticas grosseiras e ingênuas do entrudo, mas espelhar-se nos moldes da Europa desenvolvida” (TRAMONTE, 1995, p.6).

¹⁰ Thaís Colaço destaca as mais atuantes sociedades musicais da época: Sociedade Musical Lyra Artística, Sociedade Musical Philarmônica Comercial, Sociedade Musical Guarany e Sociedade Musical Igualdade e Fraternidade (1988, p.39).

Ainda no século XIX, desconforme às festas carnavalescas promovidas pelas sociedades, as práticas musicais de mulheres e homens negros eram rigorosamente submetidas ao código de posturas da época, portanto, proibidas. Lisandra Macedo (2011, p.17) ressalta que, por mais que sejam pouquíssimas as informações a respeito das práticas musicais dos afrodescendentes em Florianópolis durante este período, ao proibir “batuques e serenatas”, o código de posturas revelava uma presença expressiva desta musicalidade na região. A autora também traz o depoimento de Cabral (1979), que, baseado nas informações dos periódicos locais da época, demonstra o quão austero era o código de posturas:

negro cativo não podia nem ao menos ser músico...por incrível que pareça, um jornal de 1866 reclamava contra a fundação de uma sociedade musical de homens de cor, à qual pertenciam alguns escravos. Nem era admissível, dizia a folha, escravo não tinha direitos (textual) – o que era sabido – e não poderia sair à rua depois do toque de recolher. (CABRAL, 1979, *apud* MACEDO, 2011 p. 17)

A partir desse breve retrospecto do século XIX, pela formação social do estado, atuação das sociedades carnavalescas, será possível ter acesso a algumas informações musicais da cidade nas primeiras décadas do século XX no que se refere ao Carnaval. É importante salientar que as festividades das sociedades carnavalescas foram, na sua maioria, restritas às pessoas brancas e de alto poder aquisitivo. Por isso mantenho todo o cuidado em não generalizar tais informações a uma condição homogênea da sociedade da época.

Na virada do século XIX para o XX, o Brasil iniciou uma série de mudanças ao implementar reformas urbanísticas nas suas cidades, principalmente nas capitais. Tais mudanças foram anunciadas em prol da modernidade e do progresso nacional, influenciadas e impulsionadas que eram pelo modelo europeu da *Belle Époque* parisiense. O paradigma de modernidade e civilidade pautava-se, dentre outras coisas, em torno da questão sanitária, “uma vez que a pobreza se associa à insalubridade. Uma cidade civilizada seria uma cidade higiênica, o mesmo ocorrendo com seus habitantes”. (MOURA, 1983, p.31) Além das reformas que afetaram bruscamente os perímetros urbanos, os modelos civilizatórios incluíam normas estritas comportamentais; por isso, pode-se associar a proibição do entrudo e a implementação das sociedades carnavalescas como resultantes dos paradigmas civilizatórios da época. Cabe ressaltar que durante este período ocorreu a Abolição

da Escravatura de 1888, a partir da qual a população afrodescendente passou a ocupar e transitar em espaços que antes eram de exclusividade de pessoas “brancas”.

Em Florianópolis não foi diferente. A cidade que antes abrigava em seu centro mulheres e homens negros, trabalhadores pobres, casebres e cortiços populares em suas estreitas ruelas, sofreu severas mudanças urbanísticas. O alargamento das ruas e a delimitação nas áreas de moradia afetou profundamente a sociabilidade na cidade.

Foi entre os anos de 1910 e 1930 que mais se empreendeu esforços no tocante às alterações da paisagem florianopolitana. Especialmente o segundo governo de Hercílio Luz (1914-1918) marcou época por ter sido de grande vulto no que diz respeito às obras que transformaram definitivamente o cotidiano da cidade. Para que esta tivesse ares modernos achou-se necessário que se construíssem prédios sob novas concepções arquitetônicas, em oposição aos velhos prédios com expressões coloniais. As vias públicas também receberam alterações. A crença de que a concentração do ar, impedido de circular, traria doenças para os habitantes fez com que os poderes políticos instituídos empreendessem a tarefa de alargar as ruas, fazer terraplanagens a fim de facilitar a renovação do ar o que, conseqüentemente, levaria embora os miasmas tão prejudiciais à saúde (NASCIMENTO, 2008, p.51-52).

O novo arranjo urbano levou à expulsão de todos aqueles que não se enquadravam ao modelo do homem civilizado, alterando e restringindo as formas da sociabilidade local. Não sendo representativos desse modelo, o êxodo das mulheres e homens negros e dos pobres trabalhadores, antigos habitantes da região central de Florianópolis, culminou principalmente na reconstrução de suas casas nas encostas do Maciço¹¹ e também num deslocamento para regiões da Grande Florianópolis. Como se pode notar no depoimento abaixo, publicado originalmente no Jornal República, em 1921, as reformas pautavam-se nas necessidades de embelezamento e de higienização da cidade:

[...] continua sem resolução o sério problema da escassez de habitações, máxime de habitações baratas destinadas às classes sociais de pequenos recursos [...] situação que já vem demasiadamente prolongada e cada vez mais agravada pelas demolições que têm sido feitas para atender ao saneamento e embelezamento da cidade [...]. O executivo municipal, atendendo a situação verdadeiramente premente da população, tem permitido, a construção sem maiores exigências arquitetônicas, no “Morro do Antão” e nas ruas da periferia da cidade, de pequenas casas para

¹¹ O Maciço é uma estrutura montanhosa. De acordo com TOMÁS (2012) atualmente se pode identificar 23 localidades e comunidades no “Maciço do Morro da Cruz” de Florianópolis.

moradia de gente modesta.(JORNAL DA REPÚBLICA, 1921 *apud* NASCIMENTO, 2008, p.56)

Neste âmbito de segregação sociorracial, as festividades carnavalescas das primeiras décadas do século XX ainda se mantiveram nos moldes da elite burguesa do século anterior. Com o surgimento de clubes na cidade, o Clube 12 de Agosto e o Lira Tênis Clube — ambos ainda em atividade —,esses estabelecimentos passaram a sediar os bailes do Rei Momo das sociedades carnavalescas. Neste período também havia desfiles de corsos¹² no entorno da Praça XV de novembro, ocorridos no centro da cidade.

Diante das restrições sociais e da exclusão das pessoas negras nos folguedos carnavalescos, a partir da década de 1920, as classes populares passaram a organizar “as Sociedades Bailantes, frequentadas só por negros.” (SILVA, 2000, p.30) A formação dos Clubes Negros foram algumas das estratégias efetivadas que possibilitaram a sociabilidade negra na cidade, “onde poderiam ouvir sua música, dançar e beber à vontade, que excediam os dias gordos do carnaval, se constituindo como espaço público construído pelas classes subalternas da cidade de Florianópolis e redondezas” (Idem). Adiante, voltarei a falar dos clubes e das musicalidades negras que nos lançarão luz sobre o samba ilhéu.

Se mais intensamente nas duas primeiras décadas do século XX ficou evidente que muitas cidades brasileiras passaram a remodelar suas paisagens urbanas na expectativa de sintonizar-se aos modelos europeus de modernidade e civilidade, na década de 1930, a história foi marcada pelo golpe de estado que levou Getúlio Vargas à presidência da República. Este período foi caracterizado principalmente pela consolidação do Estado Nação brasileiro, o que gerou também uma “invenção” de brasilidade, “onde ‘cosmo’ tinha maior importância que ‘regio” (VIANA, 2012, p.60). No que se refere à música, em especial à popular “brasileira”, este foi o momento chave em que o samba passa ser um dos símbolos do Brasil, e, conseqüentemente, de música “*par excellence* da nação” (OLIVEIRA, 2009b).

¹²Sobre os desfiles carnavalescos do Rio de Janeiro similares aos de Florianópolis: “Além dos préstitos havia também os corsos (desfiles de carros) dos quais participava a mesma fração social: um dos objetivos, além da diversão em si, era também a ostentação social da fortuna e prestígio” (TRAMONTE, 1995, p. 7).

1.2 PRIMEIRO PARÊNTESES: O SAMBA NO RIO DE JANEIRO: 1910 A 1930¹³

Após a Abolição da Escravatura, no Rio de Janeiro, “centenas de negros libertos vindos de todas as partes aportam na cidade procurando possibilidades de um mercado de trabalho onde teriam dificuldades dadas as características raciais e culturais” (MOURA, 1983, p. 29). Nesse quadro, o fluxo de negros baianos foi intenso, tendo sido eles que passaram a afeiçoar um dos principais movimentos de resistência cultural negra na cidade. O espaço geográfico da cidade, que ficou conhecido como a “Pequena África”¹⁴, é considerado o “berço” das primeiras paisagens sonoras do samba carioca do início do século.

Foram as lendárias Tias Baianas — Tia Amélia, Tia Perciliana e Tia Ciata— umas das mais importantes lideranças negras na cidade carioca da época — lalorixás (mães de santo) que mantiveram com afincos seus cultos religiosos de candomblé, herança de seus antepassados trazida por elas da Bahia. Nas festas de santo, ou nos cultos de rotina aos Orixás, ocorriam, portanto, os famosos encontros onde se praticava o samba: “cantavam muito, pois sempre estavam dando festas de candomblé, as baianas da época gostavam de dar festas [...] Daquele samba saía batucada e candomblé porque cada um gostava de brincar, à sua maneira”.¹⁵ Foi neste ambiente¹⁶ de festividade religiosa e cultural que circulou a primeira geração de sambistas: Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres.¹⁷ (ver MOURA, 1983; SODRÉ, 1998)

A este primeiro grupo é associado o tipo de samba de herança baiana, ou samba “amaxiado”¹⁸. Carlos Sandroni associou o arquétipo rítmico desses sambas ao “paradigmado *tresillo*”, que, segundo o autor, seria um modelo que está presente em diversas musicalidades brasileiras, como também “de modo geral na música latino-americana” (2001, p. 32). Com esta sonoridade, destacaram-se as atividades

¹³ Neste texto, buscarei traçar um breve histórico sobre os aspectos gerais do samba, procurando frisar os pontos que auxiliarão o diálogo com o samba em Florianópolis nas primeiras décadas do século XX.

¹⁴ Segundo Roberto Moura, a “Pequena África” — nome que fora dado pelo músico e artista plástico Heitor dos Prazeres — era a região que “se estendia da zona do cais do porto até a Cidade Nova, em torno da praça Onze” (1983, p.62).

¹⁵ Entrevista de João da Baiana in *As vozes desassombradas do Museu*, Museu da Imagem e do Som (RJ) (MOURA, 1983, 63).

¹⁶ O samba de partido-alto e o samba de roda eram também praticados nas casas das Tias Baianas.

¹⁷ Ernesto dos Santos Alves (Donga) era filho de Tia Amélia; João da Baiana era filho de Tia Perciliana; Alfredo da Rocha Viana era conhecido como Pixinguinha.

¹⁸ No terceiro capítulo esta temática será retomada com mais acuidade e detalhamento, por ora, menciono as principais características de forma mais sintetizada.

musicais do grupo os Oito Batutas, que teve Pixinguinha e Donga como integrantes (ver COELHO, 2013), assim como José Barbosa da Silva, mais conhecido como “Sinhô”. Durante meu trabalho de campo, em conversa com o violonista interlocutor Raphael Galcer, pude ouvir um relato que convém ser exposto aqui, pois creio convergir diretamente para a temática da qual falo agora. Após ter ouvido a música Yaô¹⁹, perguntei a Raphael algumas diferenças rítmicas do samba e mais especificamente sobre essa música que ele acabara de executar, ao passo que ele esclarece:

Porque é um pouco mais ainda do tambor, não é a do Estácio que a gente tava falando ali, que é a do tamborim, do surdo; são duas coisas mesmo. Eu acho que Rio de Janeiro é Estácio, é quando vem surdo, tamborim, quando vem essas coisas. E o que ainda era meio baiano, era a coisa do Pixinguinha mesmo. [...] Eu acho que ainda tem uma conexão muito grande com o tambor, com religião. Depois que veio essa história do samba do Estácio, que veio o surdo e o tamborim, essa batucada que é mais característica do Rio de Janeiro mesmo.²⁰

O outro tipo de samba do qual falava Galcer refere-se à segunda geração, que ficou conhecida como a de sambistas do “Estácio”. Foi denominada dessa forma, pois, foi por meio da atuação dos músicos do bairro carioca “Estácio de Sá” que se atribuiu uma mudança na sonoridade do samba (SANDRONI, 2001). Em relação à primeira geração, as mudanças se deram essencialmente por uma nova estruturação rítmica caracterizada pelos instrumentos de percussão: surdo e tamborim. Não por acaso o etnomusicólogo Carlos Sandroni, ao estudar os sambas cariocas de 1917 a 1933, postulou as características rítmicas da segunda geração como “paradigma do Estácio”.²¹

Se à primeira geração foi associado o samba baiano ou samba “amaxixado”, a segunda foi responsável pela “invenção” de um samba urbano ou “moderno” e sua conexão direta com as escolas de samba. Foi a partir da década de 1930 que os sambas e sambistas da segunda geração, por meio de suas articulações com a indústria fonográfica, passaram a ganhar mais espaço e notoriedade, o que levou ao engendramento do samba enquanto gênero musical comercial e “nacional” (ver SIQUEIRA, 2012). No que diz respeito aos fonogramas da época enquanto uma

¹⁹ Composição de Pixinguinha.

²⁰ Entrevista do violonista Raphael Galcer concedida à autora no dia 19/02/2016.

²¹ Neste capítulo, os estudos etnomusicológicos sobre o samba e suas questões rítmicas serão apenas mencionados. No terceiro capítulo da dissertação serão discutidas as relações rítmicas desenvolvidas pelo violão no samba.

representatividade, a literatura chama atenção que “o samba das gravações dos anos de 1920 e 30 não seriam necessariamente os mesmos da casa de Tia Ciata ou dos botequins do Estácio” (SANDRONI, 2001, p. 188). Portanto, uma devida contextualização é necessária para que não se cometa o equívoco de se associar o “samba” apenas como aquilo que estava diretamente difundido na indústria fonográfica.²² Portanto, no tocante à temática, refiro-me às gravações enquanto um suporte para falar das sonoridades do samba, dado que, apesar das mudanças ocorridas no âmbito das práticas musicais ao longo dos anos, essas referências se mantêm manifestadas na atualidade. Foram destaques da sonoridade “Estácio”: Ismael Silva, Alcebíades Barcelos (Bide), Nilton Bastos, Armando Marçal (Marçal), Noel Rosa, Francisco Alves, Mário Reis.

1.3 DE VOLTA À ILHA

Durante as décadas de 1920 e 1930, passaram pela capital catarinense alguns dos grupos musicais cariocas ligados ao cenário do samba, entre eles, Os Oito Batutas, em 1927, e o grupo Ases do Samba²³, em 1932 (MACEDO, 2011). Em nota divulgada pelo jornal O Estado, de Florianópolis, repare nas qualidades e na legitimidade dada pela imprensa local²⁴:

<<Jazz Ban Oito Batutas>>, um dos mais apreciados e originais conjuntos de artistas brasileiros, que constituem a orchestra preferida da alta sociedade carioca. Estes nossos patrícios estiveram ultimamente em Paris, onde foram alvo da admiração e sympathia por parte do público desta grande metrópole europeia. (Jornal O Estado, 1927, *apud* Macedo, 2011, p. 70)

²²Sandroni analisou a relação dos fonogramas de 1930, “Na Pavuna” e “Vou te abandonar”, verificando a complexidade em torno desses registros. Enquanto o primeiro foi um grande sucesso da época, gravado por músicos do “mundo da música profissional”, na maioria homens brancos de classe média, o segundo não obteve a mesma repercussão, tendo sido gravado por músicos do “mundo do samba”, negros e habitantes de regiões modestas da cidade. “Mundo do samba” e ‘mundo da música profissional’ são expressões análogas a ‘música folclórica’ e ‘música popular’, categorias empregadas amplamente na historiografia da música brasileira. Estas últimas expressões, no entanto, põem o peso sobre o resultado sonoro, enquanto as primeiras, sobre o contexto social. Outra diferença entre elas é que as primeiras tendem a ser empregadas principalmente no contexto urbano do Rio de Janeiro, locus por excelência da ‘música popular’” (2001a, p.15).

²³ Eram integrantes do grupo: Mário Reis, Noel Rosa e Francisco Alves.

²⁴ Segundo COELHO (2005:4), a formação do grupo musical d’OsOito Batutas em 1919 esteve relacionada à oportunidade de apresentar-se na sala de espera do Cine Palais, no Rio de Janeiro. Para o autor, “o fato de se tocar na sala de espera do renomado cinema — frequentado pelas elites cariocas — constituía, à época, um importante índice de *status* profissional. Em outro trabalho, COELHO (2013) chama atenção para o fato de Os Oito Batutas terem realizado uma turnê de sucesso em Paris, em certa medida isso corroborou na época para o sucesso do samba enquanto música “nacional”.

Lisandra Macedo (2011) chama atenção dessas apresentações enquanto um dos fatores que influenciaram a entrada do samba na escuta musical de Florianópolis durante as décadas de 1920 e 1930, mas observa que outras questões devem ser levadas em consideração. A autora também nos fala das atividades de entretenimento, como o cinema e o teatro de revista, mas ressalta que a movimentação de partituras influenciou no repertório das Sociedades Musicais da cidade.

É dessa forma que percebemos, por exemplo, uma quantidade significativa de marchas e sambas, de conhecidos compositores, em sua maioria nascidos ou residentes no Rio de Janeiro, encontradas na sede da Sociedade Musical Amor a Arte²⁵, datadas provavelmente entre as décadas de 20 e 40, reflete a circulação dessas composições entre artistas locais, ilustrando a atenção destes músicos às novidades que viam das grandes metrópoles, principalmente da capital federal (op.cit., p.71-72).

Entretanto, mediante análises dos periódicos locais da época e levantamento de partituras da Sociedade Amor à Arte, a autora mostra que o processo de inserção do samba na cidade refratou disputas simbólicas de poder, o que ocorreu entre as agências musicais da cidade (repertório popular X repertório erudito), assim como nos discursos proferidos pela imprensa local. Se por um lado os dados analisados confirmaram a presença do samba e do maxixe como gêneros musicais executados durante o período, algumas narrativas dos cronistas dos jornais demonstraram ser um “protesto velado” (cf. autora) em relação ao samba. Por isso, Macedo pondera que, de fato, as novidades musicais vindas da capital federal eram incorporadas ao repertório local, apesar de sua aceitação não ter se dado de forma imediata: “essa remodelação, porém, ocorreu de forma gradual e numa complexa rede de relações que se criam e se desfazem, não sem antes causar em muitos indivíduos, estranhamento e rejeição ao que se renova” (MACEDO, 2011, p.74).

A escuta musical da cidade também foi se modificando na medida em que chegavam às residências os aparelhos radiofônicos; mesmo que inicialmente apenas as famílias mais endinheiradas tivessem condições de adquiri-los. Nesta época, o rádio era o instrumento mais importante de comunicação em massa, e o incentivo à propagação das ondas radiofônicas fazia parte da agenda do governo

²⁵ A Sociedade Musical Amor à Arte foi fundada em 1897. Ainda se mantém em atividade. Foi um dos principais grupos musicais da cidade durante as primeiras décadas do século XX. Atualmente, os instrumentos musicais utilizados pela banda são: Clarinete, Piston, Sax-Alto, Sax-Tenor, Trombone, Bombardino, Trompa, Contra-Baixo, Bateria e Caixa, Bombo e Prato. In: <http://sociedademusicalamoraarte.blogspot.com.br>

nacional.²⁶ A título de curiosidade, a primeira estação de rádio de Florianópolis²⁷, a Rádio Guarujá, foi inaugurada apenas em 1943; antes disso, os receptores de ondas radiofônicas captavam as rádios de outras capitais, entre elas, as principais rádios cariocas — Nacional, Tupy e Mayrink Veiga (MACHADO, 1999). Portanto, a importância da rádio se deu, não apenas para a audição do público em geral, mas também para os conjuntos musicais da cidade que atualizavam seus repertórios de acordo com as modas nacionais (neste caso, a produção do Rio de Janeiro) e que depois iriam ressoar em suas apresentações pela cidade.

No período de 1930 a 1940, ocorriam nos espaços públicos de Florianópolis, principalmente nas praças — entre elas na emblemática Praça XV de Novembro — eventos musicais protagonizados pelas bandas e sociedades musicais. Esses eventos eram chamados de “retretas” e se tratava de apresentações musicais que, em certa medida, eram de grande popularidade — principalmente no seu sentido simbólico de admiração e prestígio do público pelas retretas. As já citadas Sociedade Amor à Arte e Banda da Força Pública (atual Banda da Polícia Militar) foram dos mais populares e requisitados conjuntos musicais a realizarem as retretas. Esses acontecimentos musicais foram abundantemente registrados e divulgados pela imprensa local, desde o anúncio dos repertórios a serem executados, os comentários sobre as performances dos grupos, até a receptividade do público. (MACEDO, 2011) Como nos esclarece Macedo (op.cit.)²⁸, neste período o repertório musical era bastante variado — valsas, temas de ópera, marchas, polcas, sambas — e, em parte, isso se deve ao fato de que esses grupos musicais eram requisitados a diversos tipos de eventos — tais como bailes carnavalescos, procissões religiosas, receptividades políticas, retretas.

Não se pode perder de vista toda a questão de segregação social e racial já levantada neste trabalho. Certos espaços da cidade e suas sociabilidades eram restritos às pessoas brancas de classe média alta e outros às pessoas negras e

²⁶ Em 1937, em seu discurso, presidente Vargas deixou isto claro: “O Governo da União procurará estender-se a propósito, com os estados e municípios, de modo que, mesmo nas pequenas aglomerações, sejam instalados aparelhos rádio-receptores, providos de alto falantes, em condições de facilitar a todos os brasileiros” (VIANA, 2012, p.110).

²⁷ Antes da inauguração da estação de rádio, foram instalados no centro da cidade alto falantes que reproduziam “músicas, notícias e serviços de propaganda” (MACHADO, 1999, p.34).

²⁸ Trago o trabalho de Lisandra Macedo como parâmetro das informações musicais da cidade entre o período de 1930 a 19940, pois essa autora se dedicou intensamente sobre o samba produzido em Florianópolis durante esse período.

pobres. Um exemplo flagrante disto foi o *footing*²⁹. Conforme afirma Maria (1997), o *footing* foi muito popular entre as décadas de 1930 e 1940; eram passeios no entorno da Praça XV de Novembro que constituíram territórios étnicos (cf. autora), a partir de fronteiras para a circulação no centro da cidade.

Da rua Felipe Schmidt até a frente da Confeitaria do Chiquinho ficavam os jovens da elite branca. Da rua Arcipreste Paiva, ao lado da Catedral, passando pela calçada da Praça XV de Novembro e pela calçada do Palácio do Governo, em direção à Praça Fernando Machado circulavam os jovens negros, enquanto a parte interior da Praça XV era o lugar destinado às jovens prostitutas (Maria, 1997, p.128).

Dessa forma, ao se pensar nas apresentações das sociedades musicais nos espaços públicos, como foi o caso das retretas nas praças, deve-se levar em conta e problematizar as questões relacionadas aos perfis dos ouvintes, principalmente no que tange às suas condições sociais da época.

1.4 AS MUSICALIDADES NEGRAS EM FLORIANÓPOLIS

O que se sabe a respeito das circunstâncias de sociabilidade e geografia musical da cidade de Florianópolis das primeiras décadas do século passado em parte provém da análise de fontes primárias —a exemplo dos periódicos locais que se destinavam em sua maioria ao público branco, culto e letrado. Desse modo, os documentos oficiais da época e os jornais como fonte de informações não são suficientes o bastante para se tomar conclusões gerais da produção musical da cidade. Uma virada epistemológica foi dada a partir dos trabalhos acadêmicos que passaram a investigar as musicalidades ocultas das narrativas oficiais e que, portanto, tiveram como fonte principal a oralidade de mulheres e homens negros, seguindo os vestígios de suas memórias para reconstituir e desvelar suas práticas musicais.

Na década de 1920 foram criados os Clubes Negros, as Sociedades Recreativas e as Sociedades Bailantes. Esses espaços, enquanto instituições organizadas foram algumas das alternativas que possibilitaram a inserção da sociabilidade negra na cidade. A “União Recreativa 25 de Dezembro”, localizada no

²⁹“*Footing* é a expressão, na língua inglesa, que significa o andar, o caminhar, e era muito usada nas décadas de 1930 e 1940, para definir tipo de passeio confinado a um local definido e específico” (MARIA, 1997, p.126).

bairro Agrônômica, a “Sociedade Recreativa Brinca quem Pode”, na Rua Conselheiro Mafra (centro da cidade), foram os primeiros clubes da época³⁰. Posteriormente, vieram outros como o “Flor do Abacate”, também estabelecido no bairro Agrônômica, e o “Estrela do Oriente”, no bairro Estreito, parte continental da cidade (SILVA, 2000).

Consoante Marcelo da Silva (2012), para se pensar os bailes negros, é importante “abandonar a noção dicotômica de espaços de negros versus espaços de brancos”, pois só apenas sob essa ótica a agência negra (cf. autor) será construída de acordo com suas próprias distinções, suas hierarquias, seus valores, recusando a comparação do homem negro que “é percebido como se tentasse ocupar um passado do qual o homem branco é o futuro” (p.119).

Nos bailes negros, as músicas também eram executadas pelas bandas e Sociedades Musicais. É possível observar no depoimento abaixo que os gêneros musicais populares eram dos mais variados e que, principalmente, não havia distinções para o samba.

No "Brinca Quem Pode", nos "25", no "Estrela do Oriente", no "Flor do Abacate", na "Comercial", "Vira Mão", as músicas mais tocadas na década de trinta era, "marchinha e samba", bolero, tango e valsa. O roteiro da música era samba, porque não tinha esse negócio de samba-de-breque, o samba autêntico, marchinha, valsa, naquele tempo eles já trazia orquestra tradicional, os músicos tradicional daqui era mais os músicos da polícia, que tocava aqui nos bailes.³¹

Outros espaços das musicalidades negras eram os eventos domésticos, as festividades de aniversários e os batizados. O ambiente familiar estaria para a categoria “casa”, enquanto os bailes e os clubes negros para a categoria “rua”. Evocando o antropólogo Roberto DaMatta, Marcelo da Silva faz tal analogia para demonstrar que em ambos os casos as condutas entre os sujeitos se modificavam diante dos ambientes, uma vez que “casa” e “rua”

são “categorias sociológicas [...] mas acima de tudo, entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas, dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas” (DAMATTA, 1997, p.15).

³⁰ Segundo Maria (1997, p. 210), “o Brinca quem Pode e a União Recreativa 25 de Dezembro eram territórios ocupados por diferentes grupos de afro-brasileiros, provenientes de comunidades negras distintas”.

³¹ Depoimento do Sr. Waldir Costa concedido ao autor Marcelo da Silva. (SILVA, 2000, p.40)

Outro aspecto importante que nos esclarece Silva (2000, 2012) sobre as festividades domésticas é que, nas décadas 1920, 30, 40, “samba” não era considerado apenas um gênero musical, mas estava relacionado principalmente a eventos musicais ocorridos na esfera doméstica. Esse tipo de referência é bastante comum nas sonoridades e festividades afro-brasileiras, como o “pagode”, que significava e era sinônimo das festas informais à base de música (M.MOURA, 2004), e o “batuque”, mesmo já no século XVIII, referia-se “aos festejos negros de modo geral. Esse sentido genérico da palavra valeu até o início do século XX, quando, como veremos, a palavra “samba” tornou-se mais geral” (SANDRONI, 2001, p.87).

As formações musicais também se distinguiam nos ambientes da “casa” e da “rua”. Nas festas domésticas, o arranjo instrumental era mais relacionado ao conjunto regional — cordas e percussão — e nos bailes dos clubes mais associado aos instrumentos de sopro e de metais, por meio da atuação das orquestras e das sociedades musicais (SILVA, 2000).

Nos bailes, “as músicas tradicional eram o bolero, que a gente dançava, samba-canção, fox-trot.”³². Nos ambientes domésticos “era uma Valsa, era Samba, porque pagode naquela época não tinha, era Valsa, Mazurca, o Chote que era o limpa banco, tocava Chote, Samba, Marchinha, de Carnaval, e tocava uma Marchinha de Carnaval, todo mundo saía.”³³. Além dos estilos mencionados, eram praticadas as brincadeiras do boi de mamão³⁴ nas festividades caseiras. Os depoimentos colhidos por Marcelo da Silva (2012) não só mencionam a presença do boi de mamão, como se reportam a ele com grande importância, somando-o aos outros estilos musicais tocados nos festejos domiciliares.

Também na década de 1930, formaram-se blocos carnavalescos que eram acompanhados por grupos de percussão. Os mais memorados são os “Filhos da Lua”, os “Bororós”, o “Tira a Mão”, “o Mocotó vem Abaixo”, “Os motoristas se divertem”, “os Palhetinhas”, “O Bando da Noite”, “Bloco da Base”, e o “Brinca quem Pode” (TRAMONTE, 1995).

³² Depoimento do Sr. Waldir Costa concedido ao autor Marcelo da Silva (SILVA, 2000, p.40).

³³ Depoimento do Sr. Otacílio J. Agostinho concedido ao autor Marcelo da Silva (SILVA, 2000, p.39).

³⁴ De origem açoriana, é uma manifestação folclórica da cidade.

1.5 O SURGIMENTO DAS PRIMEIRAS ESCOLAS DE SAMBA³⁵

Em Florianópolis, o surgimento das escolas de samba promoveu uma grande mudança nas formas de produção e apropriação cultural do samba, no qual os capitais simbólicos³⁶ foram gradualmente sendo rearranjados. Não se pode confundir e achar que antes das escolas de samba não havia samba em Florianópolis. Vimos até aqui que, pelo menos desde a década de 1920, há menções sobre o samba na cidade, seja no repertório e na atuação dos conjuntos musicais, na rádio, pelas descrições das sociedades bailantes e dos clubes negros ou nas festividades domésticas. Quer dizer que, “desde que o samba é samba”, são evidentes as mudanças rítmicas, melódicas, os discursos por legitimação, enfim, essas estruturas são arranjadas, desfeitas, reinventadas. Por isso, mesmo que a escuta do samba de “hoje” seja diferente da do samba de outrora, o que se deve levar em conta, principalmente, são as mudanças atribuídas aos significados conferidos pelos sujeitos a respeito do samba. Portanto, o surgimento das escolas de samba proporcionou inicialmente a prática do samba-enredo, quer dizer, um tipo de samba específico para os enredos carnavalescos e sua relação direta com a batucada das baterias das escolas de samba.

De acordo com Cristina Tramonte (1995), a fundação do 5º Distrito Naval em Florianópolis fez com que o fluxo de marinheiros cariocas fosse grande, o que contribuiu categoricamente com o surgimento das escolas de samba. “Estes marinheiros passaram a aglomerar-se nas imediações de Canudinhos, atual rua Major Costa, junto ao bar do Tazo, transformando aquela área no reduto samba.” (p.78) Além da vinda dos oficiais, outro aspecto importante foi o estabelecimento de suas residências na encosta do Maciço, especificamente no Morro da Caixa. Foi no complexo desse morro, exatamente no Morro do Mocotó, que em 1948 fora fundada a primeira escola de Samba de Florianópolis — a **Protegidos da Princesa** (p.79). “O grupo de fundadores era composto por Boaventura Libânio da Silva, Walmor Nascimento, Benjamin João Pereira, Irio Rosa, Valdir Taboas, Silvio Serafim da Luz e outros” (RAMOS, 1997:91). Uma observação: alguns estudos recentes questionam a ordem “oficial” que considera a Protegidos da Princesa a primeira escola de samba

³⁵ Não cabe a esta seção um detalhamento sobre cada escola de samba. Há excelentes trabalhos produzidos que realizaram minuciosas pesquisas. Ver (TRAMONTE, 1995, SILVA, 2006; BEZERRA, 2010; PINHEIRO, 2014; LEITE, 2013).

³⁶ Conforme BOURDIEU (2007, 2007a).

de Florianópolis; segundo Bezerra (2010, p.43), em 1947, “Narciso e Dião” teria sido a primeira escola (ou bloco, cf. autor), mas talvez sua curta duração de vida não tenha fixado permanência nos discursos oficiais das escolas de samba. É pertinente de se questionar se essas reivindicações têm como objetivo, por um lado, de “resgatar” uma atividade que fora supostamente “esquecida”, ou por outro, de criar uma linha cronológica que busque dar legitimação a uma história que rumo para o futuro na direção da “evolução”.

Bezerra (2010) avalia três amálgamas (cf. autor) que influíram na formação dessas escolas. A primeira delas está relacionada ao movimento dos marinheiros cariocas e à iniciativa de estabelecerem em novos terrenos suas práticas musicais, sendo uma estratégia de “manutenção” e continuidade cultural desses agentes. A segunda, à fixação das residências dos marujos nas comunidades de descendentes negros e a proximidade das “reuniões musicais familiares e religiosas (tanto católica quanto de origem africana)” (p.42). Por último, somando a tais circunstâncias, o autor assinala para o fato de que a presença dos clubes negros e das sociedades recreativas foi de grande importância neste processo.

Tramonte (op.cit.,p.79) esclarece que, após o fim da Segunda Guerra Mundial, o Carnaval em Florianópolis passou por uma baixa, momento em que “irão penetrar os negros pobres de Florianópolis, associados aos marinheiros, para alguns anos após, hegemonizar³⁷ o carnaval”. Segundo a autora, a década de 1950 foi o momento de afirmação das escolas de samba cariocas, que foram instituições das mais significativas “instâncias organizativas” negras no país (cf. autora). Em Florianópolis, a partir dessa mesma década, o folguedo carnavalesco com a presença dos blocos apresentaram os primeiros sintomas de se tornar uma festa popular (no sentido de acessível), conglomerando, por exemplo, “40.000 pessoas no carnaval na Praça XV”³⁸. Porém, a inserção das escolas e dos blocos no Carnaval local na década de 1950 ainda foi marcada por “exorbitantes taxas cobradas pela

³⁷ A autora utiliza o termo hegemonizar no sentido proferido por Antônio Gramsci, no qual “exercer a hegemonia seria exercer uma liderança moral e intelectual e fazer concessões a uma variedade de aliados unificados num bloco social de forças ou bloco histórico. Este bloco representa uma base de consentimento para uma certa ordem social” (BOTTOMORE, *apud* TRAMONTE, 1995, p. 16). Em outro momento a autora sublinha hegemonia como “estratégia de penetração social dos negros” (p.79).

³⁸ Notícia do Jornal A Gazeta de 27/02/53 (TRAMONTE, 1995, p.83).

censura pública”³⁹, ou seja, o processo foi marcado por disputas de poder entre os agentes nas esferas sociais —mesmo que tenha ocorrido de forma velada.

Algumas desavenças internas na Protegidos⁴⁰ são apontadas como a principal influência que fez, em 1955, no complexo do Morro da Caixa, no Morro do Monte Serrat, nascer a segunda escola de samba da cidade, a “**Embaixada Copa Lord**”. ⁴¹“O grupo era composto por Aberlardo Blumemberg (Avez-Vous), Juventino João dos Santos (Nego Querido), Jorginho e Nego Ló.”(RAMOS, 1997, p.91)

Após a fundação da Copa⁴², os anos que se seguiram foram marcados por uma grande rivalidade entre as duas escolas, ocorrendo inclusive ameaças e embates físicos entre os componentes das agremiações, como mostram os relatos trazidos por Marcelo da Silva (2012)

Um dia, eu nunca me esqueço, nós estávamos desfilando e eles esperando nós acabarmos o desfile. Eles estavam de gilete, rapaz! De gilete, de gilete! A gente, nesse ano, desfilou ali, na Capitania dos Portos e o pessoal da Caixa estava pronto para nos atacar. Aí, acabou o desfile, nós saímos de fininho, por que nos saímos melhor, sabe? Tínhamos boas fantasias e ficamos entusiasmados com eles. Nós esperamos para que acabasse, mas tivemos que sair de fininho.⁴³

Em 1959, no bairro do Estreito, foi fundada a “**Filhos do Continente**”— a terceira escola de samba da cidade. O nome faz alusão aos foliões da região continental da cidade, diferentemente das outras escolas que se estabeleceram na região insular. Segundo Bezerra (2010, p. 46), a criação desta escola gerou “o confronto Ilha x Continente, alicerçado pelas diferenças socioculturais entre os moradores dessas localidades. Essa dicotomia será mais marcada com as futuras incorporações de escolas oriundas daquelas regiões”.

Em 1962, foi fundada no bairro da Coloninha— também pertencente à região continental —a **Unidos da Coloninha**. Neste ano, o formato era de escola de samba mirim, mas sua participação nos carnavais da ilha durou poucos anos. Ela foi

³⁹ Idem.

⁴⁰ Maneira informal de se referir à Protegidos da Princesa.

⁴¹ Segundo o depoimento de Aberlardo Henrique Blumenberg— mais conhecido como “Avez-vous”—, lendário e fundador da Embaixada Copa Lord, uma expressão muito comum na época era “estar numa copa lord”, que significava “estar numa boa”. Daí veio a inspiração para o nome da escola. (De Bem, 2014) disponível em: <http://arturdebem.blogspot.com.br/2014/03/as-influencias-e-as-escolas.html>) Acessado em: 27/05/2016.

⁴² Maneira informal de se referir à Embaixada Copa Lord.

⁴³ Entrevista da Sra. Lucimar Bitencourt concedida ao autor Marcelo da Silva (2012, p.179).

desfeita ainda nos anos de 1960 e ressurgiu apenas em 1983, como uma das grandes escolas da cidade.

Um grupo de crianças andava pela rua, na época de carnaval, batucando alguns sambas e passaram pela casa de Seu Porrete, onde rolava uma partida de dominó. Tita (membro da Velha Guarda da Coloninha), Cizenando e outros senhores abordaram as crianças, e lhes perguntaram se elas gostavam de samba. Com a resposta positiva, os mais velhos resolveram criar uma escola de samba mirim.⁴⁴

Já nos anos de 1950, o carnaval de rua, principalmente com os desfiles dos blocos, dos ranchos e das escolas realizados no entorno da Praça XV, se estabeleceram e se firmaram como uma das principais atrações culturais da região. Muitas vezes foram citados e comparados pela imprensa local como um dos principais carnavais do país, estando apenas em desvantagem com o carnaval carioca. Tramonte (1995, p.85) traz relatos dos periódicos que atestavam tais afirmações e apontam os números de partícipes na festividade popular, que variava entre 40.000 e 50.000, quando o senso populacional de 1959 foi de 49.249 habitantes (Idem), demonstrando principalmente que, além da grande participação do público local, houve também um intenso trânsito turístico promovido pelo Carnaval. A autora ainda destaca as estratégias tecidas diante do poder público, como as homenagens feitas pelas escolas às personas, aos departamentos e órgãos públicos. Mesmo que os obstáculos e as dificuldades estivessem dispostos às escolas, parte dessas homenagens eram formas de agradecimento às conquistas e melhorias que recebiam a cada ano. No entanto, a autora alerta para o fato de que não se deve avaliar tais procedimentos como uma espécie de bajulação, mas sim como subterfúgio e tática de inserção e afirmação social. “Tutela” e “Nobreza”⁴⁵ são

⁴⁴ De Bem, 2014 In: <http://arturdebem.blogspot.com.br/2014/05/hsf-vai-pro-lado-de-la-vai-sambar.html>. Acessado em: 27/05/2016.

⁴⁵ “As próprias denominações das Escolas de Samba em Florianópolis refletem os diferentes momentos históricos em que surgiam e as diversas estratégias que foram utilizadas conforme as diferentes etapas do rompimento do preconceito racial e social. Num ambiente hostil à raça negra, a “Protegidos da Princesa” (cujo símbolo é uma cora monárquica) foi pioneira, desbravadora e iniciou o processo de ocupação das ruas, rompendo as barreiras do silêncio social dos negros. Para poder exercer sua atividade lúdica se tornava necessário a “proteção da Princesa” que sugere a condescendência que se esperava das elites de origem europeia para esta organização das classes populares de origem negra. Abertos os caminhos, vencidas as primeiras resistências, a “Copa Lord” entra na trilha, anunciando estar “numa boa”, estar “numa de Lord”, proclamando a elegância e a nobreza de seus sambistas. Não pede proteção, não pede tutela. Promove o negro à condição de “Lord”, afirma seu crescimento social (estar “numa boa”) e mais: elege os símbolos da aristocracia europeia (cartola, luvas e bengala) como seus próprios símbolos, mostrando a capacidade de tornar-se um “igual” aos brancos. As estratégias da “tutela” e da “elevação à

as estratégias de afirmação das escolas de samba conjecturadas por Tramonte. (op.cit.)

Nas primeiras décadas de atuação das escolas, os sambas-enredos executados nos desfiles carnavalescos locais eram quase sempre, em sua maioria, sambas-enredos das escolas de sambas cariocas. Tramonte (op.cit.) relata o primeiro desfile da Embaixada Copa Lord em 1955, quando, liderados por “Avez-Vous”, saíram cantando o samba “Tiradentes” — da Escola de Samba Império Serrano. (p.85) Artur de Bem (2014) diz que este quadro mudou somente a partir da década de 1970, momento em que as escolas passaram a desfilar absolutamente com suas produções musicais locais.

1.6 A PRODUÇÃO E A DIVULGAÇÃO MUSICAL DA RÁDIO

A Rádio Guarujá e a Rádio Diário da Manhã— criadas em 1943 e 1955, respectivamente— foram as principais rádios da cidade entre as décadas de 1940 e 1960. De maneira geral, elas proporcionaram à vida florianopolitana um estímulo à produção artística local. Machado (1996, p.106) atribui às rádios a possibilidade de revelar os trabalhos musicais, “seja através da produção de *jingles* e/ou da possibilidade de criação e divulgação de seus sambas, boleros, marchinhas, chorinhos, entre outros estilos musicais”. O autor ainda sublinha a aparição dos programas de calouros como “outro elemento que possibilita revelar o surgimento de uma indústria cultural em Florianópolis” (idem). Em parcerias com os jornais impressos e o poder público local, as rádios também fomentaram e institucionalizaram os concursos de músicas carnavalescas. Nesse sentido, essas ações construíram e corroboraram com discursos que buscavam modelar e nortear “uma circularidade social do que se produzia em termos de música na cidade” (p.109), e se tornaram parâmetros da vida sociocultural dos indivíduos residentes na cidade.

Pires Ferreira (2009, p.94-95) ressalta a importante presença dos “conjuntos regionais” ⁴⁶ nas emissoras radiofônicas, cujas habilidades musicais permitiram

nobreza” são diferentes estratégias que se adequam a contextos específicos, utilizadas para promover a organização dos negros pobres e ocupar o espaço público das ruas num ambiente que lhes era totalmente adverso” (TRAMONTE, 1995, p.92-93).

⁴⁶ Segundo o autor, esses conjuntos regionais eram formados por “intuitivos músicos populares presentes nas ruas, festas, cinemas e bailes” (PIRES FERREIRA, 2009, p.94).

“atender às necessidades de rapidez e agilidade que a dinâmica das rádios exigia”, acompanhando os calouros dos programas, além de atuarem na programação geral das emissoras.

Em 1947, a Rádio Guarujá promovia o programa de auditório “Calouros ao Microfone”, que concedia ao vencedor apresentações artísticas nesta rádio, podendo ser contratado posteriormente pela emissora e ser “elevado” ao “nível” de “artista da rádio”. Em 1949, uma das estrelas reveladas por este programa foi Neide Mariarrosa⁴⁷— cantora que se consagrou como uma das mais notórias artistas de sua geração, principalmente por ser intérprete de compositores de samba da cidade.

Outro expoente da rádio local foi Cláudio Alvim Barbosa, mais conhecido como “Zininho”⁴⁸, que em 1949 iniciou sua carreira na Rádio Guarujá com o quadro “*Gentelman* do Samba”. Além de radialista, foi um assíduo compositor de estilos populares como samba, marchinhas, marcha-rancho, sendo vencedor de concursos carnavalescos da Ilha.

Foi nas circunstâncias do universo radiofônico que, em 1951, Zininho conheceu Neide Mariarrosa. Os dois artistas estabeleceram uma intensa relação de amizade e de parcerias profissionais, como também ambos se firmaram e são reconhecidos como os principais artistas da época de ouro da rádio em Florianópolis.

1.7 ESFERAS DO SAMBA EM FLORIANÓPOLIS: DA CASA À RUA

Observamos até aqui uma parcela das instâncias e trajetórias do samba na cidade. As narrativas de negros trazidas por Marcelo da Silva apontavam que já nos anos de 1930 “samba” referia-se às festividades musicais, não havendo preocupação de restringir tal palavra a um gênero musical, mas, sim, de relacioná-lo a maneiras

⁴⁷ Neide Mariarrosa (1936-1994), além do grande reconhecimento artístico em Florianópolis, no início dos anos de 1960, projetou sua carreira no Rio de Janeiro, participando da cena musical carioca do período. Retornou a Florianópolis no fim desta mesma década, onde voltou a exercer um importante papel cultural na cidade. Neide também foi proprietária de estabelecimentos artísticos na cidade, entre eles: *Kappa Samba* Inaugurado em 1971, era almejado como um lugar em que os músicos da cidade podiam-se apresentar. Em 1973, abriu o bar e restaurante *Saveiros*, no bairro da Lagoa da Conceição: “O restaurante abria para o almoço e jantar, chegando a fechar três, quatro horas da manhã e sempre com muita música.” (CORONATO, 2010, p. 134) Continua na empreitada de conseguir se estabelecer e “obter sucesso no ramo empresarial com o restaurante *Lá Na Neide*.” (p.136)

⁴⁸ Zininho (1929-1998) é considerado um dos mais proeminentes compositores de sua geração, Ficou consagrado como ‘PoetaZininho’ e teve Neide Mariarrosa como sua principal intérprete.

“de viver, de experimentar e de dançar o samba, ou qualquer nome que se desse ao ritmo que saía dos instrumentos musicais, em suas festas, rodas, bailes, etc.” (2012, p. 88). O surgimento das escolas de samba provocou uma expansão e uma reelaboração de novos significados ao samba, atrelando-o principalmente ao universo carnavalesco. Posto às ruas, este samba foi ocupando e conquistando espaços por meio do festejo popular do Rei Momo. Concomitantemente, pode-se avaliar o exercício das rádios como uma colaboração ativa a tais mudanças, em que novas práticas musicais foram fomentadas por esse meio. Adiante, continuarei buscando relacionar outros espaços e outras esferas das práticas e dos discursos do samba em Florianópolis.

O “Miramar”⁴⁹ foi um dos mais importantes monumentos urbanos de Florianópolis até a década de 1970 —ano em que foi demolido para dar espaço às reformas urbanas da cidade.⁵⁰ Foi construído nos findos anos de 1920 e projetado para as chegadas e partidas dos transportes marítimos da cidade; porém seu valor maior constituiu-se no aspecto simbólico da vida boemia e artístico-cultural da cidade, principalmente depois que passou a abrigar bares e restaurantes. Ponto de convergência, o Miramar promoveu encontros entre boêmios, sambistas e foliões. Na década de 1970, o compositor Zininho elaborou um manifesto — que posteriormente fora musicado —e requeria ao prefeito maior atenção ao Miramar, pois na época ele já deveria ser tratado com desleixo por parte dos representantes públicos que previam as reformas urbanas.

Digníssimo senhor prefeito / Mui respeitosamente / Estamos diante de Vossa Excelência / Para pedir humildemente / Senhor prefeito / Por favor, mande recuperar / O nosso velho e querido Miramar / Pergunte ao Waldir Brazil / Daniel, **Narciso e Dião** / E a outros velhos boêmios / E eles também dirão / Que era ali / Que nasciam as serenatas / **Era ali que os sambas nasciam/ Ao som de um violão** / Senhor prefeito / Por favor, mande recuperar / O nosso velho e querido Miramar.⁵¹ (Grifo meu)

⁵⁰ Em 1974, o Miramar foi demolido devido às reformas de aterramento da cidade promovidas no governo Colombo Salles (1970-1975). “O propósito deste aterro era o de aumentar e melhorar o sistema viário, expandir as áreas para prédios públicos, residências, indústrias, estabelecimentos comerciais e construção de áreas de recreação e esporte. No entanto, o centro histórico da cidade acabou ficando” de costas para o mar” (CORONATO, 2010,p.140).

⁵¹ “Miramar”, composição de Zininho. Disponível em: <http://arturdebem.blogspot.com.br/2014/06/hsf- assim-ja-posso-ser-compositor.html> Acessado em: 28/05/2016.

Repare as alusões que o compositor faz, ao mandar perguntar a “Narciso e Dião”, o antigo bloco ou a suposta primeira escola de samba da cidade, se não era “ali” que nasciam os sambas ao som do violão. Discurso que conferia ao Miramar um dos símbolos de sociabilidade do samba da cidade.

Outro importante evento nas sociabilidades negras em Florianópolis foram as “gafieiras”. Segundo Silva (2012), elas passaram a funcionar na década de 1940, algumas resistindo até os finais anos de 1970. Além de promoverem relações sociais, o autor chama atenção para as gafieiras como espaços de intensa manifestação musical, sendo elas parte dos “universos sonoros” dos sambas produzidos pelas musicalidades negras.

O Miramar, os bares, os bailes, as gafieiras, memorando Roberto DaMatta, são espaços sociomusicais pertencentes à “rua”. Entretanto, na “casa” também se produz música e, tratando-se de samba, foi da casa, das festividades domésticas que se irradiou essa prática musical. Neste viés, M.Moura (2004) vislumbrou a “roda” e o “samba” sendo análogos às categorias “casa” e “rua”, respectivamente.

Ou seja: a casa propicia a formação da roda como manifestação espontânea e festiva, no qual vai se desenvolver um tipo de música que ganha foros de gênero. É dentro da casa que nasce o samba — do amaxiado ao formato estaciano—, e incluídos na “casa” os quintais e terreiros propícios à sua prática (p.30).

Em seus dois excelentes estudos, Marcelo da Silva (2000,2012) transita entre os universos dos sambistas de Florianópolis, da “casa” às “ruas”, seguindo vestígios das memórias dos antigos e refletindo sobre as novas práticas musicais às luzes dos significados. Assim, chega a uma conclusão bastante pertinente para pensarmos a trajetória do samba da cidade:

Portanto, o samba como gênero musical com fronteiras definidas não é conhecido pelos sambistas, partícipes e chorões na região da Grande Florianópolis, nas décadas de 1940 e de 1950. Meu argumento caminha para o fato de que ele só começa a se definir como gênero musical, tal qual hoje o conhecemos, quando começa a deixar de ser da casa e começa a participar da esfera da rua (2012, p.160).

Dessa maneira, quanto mais passou a ir às “ruas”, afastando-se fisicamente da “casa”, mais o samba em Florianópolis tendeu a se manifestar nos moldes de gênero musical, e foi neste caminho que, supostamente, se iniciou seu processo de profissionalização. O significado de “samba” passou a operar num sentido mais

definido, sintonizando-se à própria definição como gênero musical: “Leituras pelo ângulo da rua são discursos muito mais rígidos e instauradores de novos processos sociais”. (DaMatta, 1997, p.19)

No entanto, quando se discorre sobre uma suposta disjunção entre os mundos da “casa” e da “rua”, uma vez que estamos tratando-os enquanto “universos” do samba, é necessário falar também sobre os novos arranjos, quando o mundo da “rua” almeja recriar o mundo da “casa” de maneira contígua. Desta forma, as práticas e os valores da “casa” são “conduzidos” e resignificadas na “rua”. Foi neste veio que Marcelo da Silva (op.cit.), em seu estudo etnográfico, compreendeu as formas de se tocar samba nos bares de Florianópolis, elas foram vistos pelo autor como atualizações das redes e das musicalidades negras de décadas passadas.

1.8 OS PRIMEIROS CONJUNTOS PROFISSIONAIS DE SAMBA EM FLORIANÓPOLIS

Vejo um tanto quanto sinuoso utilizar a categoria “profissional” para discorrer sobre a produção de samba na cidade a partir da década de 1970. Em primeiro lugar, o profissional me remete a uma ideia de “elevação”, ou melhor, de “superação” de algo que está abaixo. Neste sentido, é importante ressaltar a relação direta do “profissional” com o mundo do trabalho, da esfera sócia econômica e das trocas econômicas. Nesta época, os conjuntos musicais, ao se designarem profissionais, já se diferenciavam das gerações anteriores por alguns motivos. O primeiro deles está ancorado na perspectiva de Silva (2012), que é de um engendramento do samba enquanto gênero musical, “quando começa a deixar de ser da casa e começa a participar da esfera da rua” (op.cit), na qual os conjuntos musicais passaram a se identificar enquanto “conjuntos de samba”. A segunda reflexão diz respeito à formação e à atuação dos músicos e de uma prática mais “refinada”, sobretudo por desenvolverem uma aprendizagem musical mais “formal”, diferenciando-se das gerações antecedentes de “músicos amadores.” Neste ponto, pode-se confrontar novamente a mesma noção do profissional, uma vez que se reconheceria uma preparação capacitada para o mundo do trabalho.

Também nos anos de 1970, as escolas de samba passaram a desfilar com suas produções e composições de sambas-enredos (DE BEM, 2014). Nesta década

também surgiu o bloco carnavalesco **Consulado do Samba**, sendo transformado posteriormente em escola de samba. Foi formado por um grupo de cariocas de classe média que residiam na cidade, servidores de uma companhia de energia elétrica. Santhias (2010, p.11) destaca que a formação da Consulado acarretou uma série de conflitos simbólicos, gerando estigmas de “escola de branco”, “escola de rico”, “escola de estrangeiros”.

A exemplo do grupo “Samba 7”, alguns conjuntos de samba formados nos anos de 1970 ainda apresentavam um repertório musical mais variado. A partir da informação de um de seus integrantes, este grupo se originou com uma finalidade de tocar e ouvir o que gostavam: samba e choro (SILVA, 2012). Porém recentemente o “Samba 7” foi abordado na etnografia de Marcelo da Silva, na qual ele relacionou a atuação do grupo frente à cena contemporânea do samba em Florianópolis. Nas observações do autor, este conjuntos se mostrava bastante flexível em relação ao seu repertório musical, “não levando em consideração os rótulos que são impostos para o samba enquanto gênero musical” (2012:51), o que o diferenciava de outros grupos que executavam músicas estritamente ligadas a determinados estilos de samba. Adiante tratarei dos segmentos e “tipos” de samba que vieram a se constituir no *campo*⁵² do samba em Florianópolis.

No fim dos anos de 1970, também despontaram novos regionais de choro na cidade⁵³, dentre eles o “Conjunto Vibrações”, somando-se aos conjuntos já formados nas décadas anteriores, como o “Regional do Nilo” e o “Regional do Zequinha”. Segundo Pires Ferreira (2009), esta fase foi marcada por uma espécie de “ressurgimento” do choro em âmbito nacional, fato que também foi presenciado em Florianópolis. Interessante observar que neste momento os músicos ligados ao choro e ao samba passaram a se desenvolver num sentido da profissionalização musical, dada principalmente por uma formação mais “formal”. Alguns músicos dessa geração estiveram (e ainda estão) ligados ao cenário do samba em Florianópolis, dentre eles, Wagner Segura, um de meus interlocutores. Exponho agora um trecho de seu depoimento, que conta um pouco sobre o início de sua trajetória musical:

⁵² Conforme BOURDIEU (2007).

⁵³ Sobre a atuação dos músicos e dos conjuntos de choro em Florianópolis a partir da década de 1970, ver PIRES FERREIRA (2009).

O estilo musical começou lá década de 1978...77, aí eu comecei a prestar bastante atenção no samba. Na época tocavam sambas nos meios de comunicação, nas televisões. Tinha muito a Alcione, tinha muito a Clara Nunes, tinha muito Roberto Ribeiro, Luiz Ayrão ...Então, foi onde eu comecei a gostar da música e do samba foi ali, sabe?! Quando comecei a comprar os discos. Aí, depois, pouco tempo, eu comecei a ficar vidrado **pelo choro**, quando tinha o disco “Era de Ouro” do Jacob do Bandolim, já ficava encantado de ouvir aquele bandolim tocado e, **cada vez fui começando a me focar na música.** [...] **Eu fiquei muito focado no choro, e o samba ia junto, porque quem toca choro legal presta atenção no samba também**⁵⁴ (Grifo meu).

Para falar dos conjuntos profissionais de samba surgidos nos anos de 1980, será necessário comentar uma “nova” sonoridade (para a época) de samba. Novamente, precisarei abrir um espaço na narrativa local para falar de um “novo” modelo irradiador vindo do Rio de Janeiro.

1.8.1 Segundo parênteses: O samba no Rio de Janeiro: sonoridade do pagode “Fundo de Quintal”

De acordo com Felipe Trotta (2006, p.99), durante a década de 1980, as trilhas sonoras mercadológicas “pertenciam a um universo semântico bem diferente do ambiente comunitário e afetivo do imaginário do samba”, o que gerou certa retração do mercado aos sambistas —principalmente aos cariocas. Se por um lado houve um “esvaziamento” dos artistas na grande indústria, por outro, fortaleceram-se as rodas de samba nos ambientes domésticos de diversas localidades do Rio de Janeiro. Nessas circunstâncias surgiu uma “nova” estética musical no samba que, em meados da mesma década, reinseriu-se no mercado.

Foi atribuído ao grupo “Fundo de Quintal”⁵⁵ um retorno e a ampliação do samba no mercado fonográfico na década de 1980 (TROTТА,2006), como também as inovações musicais que se consagraram como “sonoridade fundo de quintal”. Esta sonoridade se caracterizou pela introdução dos instrumentos de percussão, como “repique de mão” e “tantã”, pelo retorno de banjo aos conjuntos musicais de samba, além de novas cadências rítmicas e harmônicas. Além do grupo “Fundo de Quintal”, são referências desta sonoridade: Almir Guineto, Jorge Aragão, Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz, Jovelina Pérola Negra, entre outros.

⁵⁴ Entrevista do multi-instrumentista Wagner Segura concedida à autora no dia 15/02/2016.

⁵⁵ O grupo foi formado por integrantes das rodas de samba e do bloco carnavalesco “Cacique de Ramos”.

Também houve alterações quanto ao significado do “pagode”, que de sinônimo das festas domésticas musicais passou também a operar enquanto categoria e vertente do samba relacionado à indústria fonográfica: “Aos poucos, o termo pagode passou a designar não apenas uma reunião informal, mas um jeito específico de fazer samba e, mais do que isso, a classificar determinado grupo de sambistas no universo comercial” (TROTТА, 2006 p.101).

1.8.2 De volta à Ilha

Na cidade, a “sonoridade fundo de quintal” foi uma importante referência musical para os grupos que surgiram no período dos anos de 1980. Conforme De Bem (2014), o conjunto “Mistura Fina” tinha como “modelo” musical essa mesma sonoridade. Repare que o autor se refere ao “pagode” enquanto um “estilo”, significando ser uma maneira característica de se executar o samba, como também no sentido de um evento musical:

Com a popularização do pagode, André Calibrina, da Aeronáutica, Chulapa, da Marinha, e outros marinheiros, **trazem este estilo** para Florianópolis em fins de 1985. Às sextas-feiras **organizavam um pagode** (ou samba) no Bar do Petit (atual Bar Canto do Noel), na Travessa Ratclif, no Centro da capital, com uma caixa de cerveja fornecida pelo dono do bar para o grupo. Pela facilidade de poder usar os aviões da Base Aérea, eram trazidos vários vinhos do Rio de Janeiro, com as novidades dos sambas de lá: Fundo de Quintal, Zeca Pagodinho, Jovelina Pérola Negra. Maguila, um dos participantes do pagode, sugeriu então montar um grupo. Nascia o Mistura Fina.⁵⁶ (grifo meu)

Sincronicamente, as rodas de samba dos ambientes domésticos, dos bares e dos botequins localizados nas regiões e proximidades do Maciço — Morro da Caixa, Morro do 25, Morro do Mocotó —, na região continental (bairro Coloninha), foram exemplos dos sambas que efervesciam na cidade durante estes anos. É importante observar que muitas dessas regiões da cidade foram “berços” e sedes de escolas de samba. Com o passar das décadas, essas instituições contribuíram para projetar o samba nessas comunidades como um *habitus*⁵⁷. Além dessa questão, as escolas incentivaram a produção de composições musicais por meio dos concursos de

⁵⁶ Disponível em: <http://arturdebem.blogspot.com.br/2014/06/hsf-teve-um-tremendo-pagode-que-voce.html> Acessado em: 01/06/2016.

⁵⁷ Conforme Bourdieu (1994, p.14-15).

samba de quadra, o que revelou e estimulou muitos compositores e instrumentistas a trilharem no âmbito do samba a partir dessa época.

Airon Pereira (2007) investigou alguns grupos de samba de Florianópolis com a “sonoridade fundo de quintal”, tratada pelo autor como “samba moderno”. Além dessa categoria, Pereira também abordou os conjuntos musicais pertencentes à vertente do pagode “romântico”⁵⁸. A pesquisa apresentou informações sobre o grupo “Senti Firmeza”, criado nos fins da década de 1980 nas rodas de samba da Coloninha que, segundo consta, teria sido o primeiro grupo de samba da Grande Florianópolis a gravar um *compact disc* em âmbito nacional, quando assinou um contrato com a gravadora RGE. (p.25)

Entre os anos de 1990 e 2000, surgiram conjuntos musicais na cidade com uma proposta de “resgatar” sambas antigos. Diferentemente da “sonoridade fundo de quintal” que surgiu na década de 1980, a atuação e o repertório desses grupos buscavam valorizar os incipientes sambas cariocas, os sambas baianos “amaxixados” e os sambas do “Estácio”, proferidos como o samba de “raiz”. O grupo “Um Bom Partido” é um dos principais representantes na Grande Florianópolis desse movimento. Foi criado em 1997 por moradores do bairro Jardim Dona Adélia, localizado no município de São José. Conforme depoimento de Jandira⁵⁹, vocalista e integrante, o grupo inspirou-se na “identidade” velha guarda, com as mulheres “pastoras”. Nos primeiros anos o repertório executado ainda estava relacionado à “moda”, ou seja, à “sonoridade fundo de quintal”, porém, com o passar dos anos, o intuito do grupo foi o de buscar os sambas “mais do passado”, o samba de “raiz”.

As diferenças entre as vertentes “pagode” e samba de “raiz” não se dão apenas em termos sonoros, de instrumentação e repertório, mas principalmente por meio dos discursos que buscam legitimá-los. Seus *capitais simbólicos*⁶⁰ são postos de maneira que ora se atraem, ora se repelem. Por exemplo, as rodas vão ao encontro das representações simbólicas do samba como um todo, entretanto, os

⁵⁸ O pagode “romântico” surgiu nos anos de 1990 por meio dos conjuntos lançados na indústria fonográfica. O “Raça Negra” foi o primeiro grupo a estrear no mercado sob o rótulo do pagode “romântico”. “A sonoridade do pagode romântico ficou marcada pela utilização recorrente do teclado eletrônico, reconhecido símbolo sonoro de modernidade, fartamente utilizado nos anos 1980 em lançamentos hegemônicos da música pop internacional (Michael Jackson e Madonna, por exemplo) e, ao mesmo tempo, representante da negação do ambiente acústico intimista do “fundo de quintal”. (TROTТА, 2007) ver também (TROTТА, 2006).

⁵⁹ Em “Depoimentos para posteridade” (DE BEM, 2011), disponível em: arturdebem.blogspot.com.br/2011/11/depoimentos-para-posteridade-jandira.html Acessado em: 01/05/2016.

⁶⁰ Conforme BOURDIEU (2007a).

valores atribuídos nas formas dos *capitais* musicais os distinguem. Neste sentido, o dualismo se compõe para o “pagode” enquanto um gênero musical diretamente relacionado ao mercado e indústria fonográfica, de “fácil” consumo; e o samba “de raiz” na qualidade de tradicional, que preserva e representa as “gêneses” musicais.

1.9 OS BARES

A trajetória do samba em Florianópolis foi se modificando ao passar dos anos, seja por meio das gerações, seja por meio dos espaços das práxis musicais. Nesta seção, buscarei tratar dos ambientes da “rua”, falar sobre alguns bares que se consagraram como “redutos de bambas”, chegando aos tempos da contemporaneidade com mapeamento dos bares que promovem e/ou se inserem na agenda do samba. As rodas de samba nos bares se criam, se desfazem, se recriam. Essa dinâmica, de certa forma é intrínseca à realidade do samba, do choro, das práticas musicais que buscam se unir em espaços para comungar suas musicalidades.

De Bem (2014) relata as memoráveis e assíduas rodas de samba da década de 1990, e também destaca o movimento itinerante desses eventos musicais. Dentre os “saudosos” encontros está a roda no bar “Silvelândia”, e que é “lembrada até hoje pelos que frequentaram como a melhor roda de samba da história de Florianópolis”. Em 2000 um incêndio no “Silvelândia” levou o bar a fechar suas portas, o que também acarretou o fim das rodas de samba que ocorriam lá.

Outro “reduto de bambas” da Ilha foi o “Bar do Tião”, que se localizava no bairro “Monte Verde”. Foi criado na década de 1990 por João Batista de Almeida, conhecido como Tião. Em 2009, o foi tombado como “Patrimônio Histórico Artístico e Cultural de Florianópolis”. O bar foi um dos mais populares e tradicionais da cidade que promoveu o samba, o choro e as serestas. Por lá passaram diversos grupos, intérpretes e instrumentistas, o que fez com que o estabelecimento se constituísse como importante aglutinador do samba de Florianópolis, além de ser memorado como “escola” para muitos artistas da região. Todos os meus interlocutores frequentaram e tocaram no “Bar do Tião”. Um deles, o violonista Gustavo Lopes, me afirmou que o princípio de sua atuação musical no samba aconteceu lá.

Quando eu fui a primeira vez no “Tião” eu enlouqueci. [...] Eu nunca me esqueço daquela cena, o Tião entrando com o violão, eu ficava só na janela tomando uma “coca” [...] Aí eu ia lá todo sábado.

O “Tião” foi altas escola nesse sentido [...] e eu “apanhei” muito no “Tião”, eu levava surra de uma hora, de não saber nenhuma música [...] Era engraçado e mesmo assim eu voltava. [...] Ó, ali eu conheci a Raquel, a Mirela, a Marú, a Nice, foram as cantoras que eu comecei.⁶¹

Um dos integrantes da primeira formação do grupo “Um Bom Partido”, Amarildo Soares, fundou em meados dos anos 2000, no município de São José⁶², o bar e restaurante “Praça 11”. Também aclamado como um dos redutos da região, o “Praça” ainda mantém sua programação musical ativa aos fins de semana, promovendo evento com sambistas da região. Em seu estudo etnográfico, Marcelo da Silva (2012, p.203) descreve o perfil musical do local:

O Praça, como é conhecido pelos frequentadores, é identificado como uma casa de samba com uma levada muito próxima da do Cacique de Ramos [sinônimo da sonoridade fundo de quintal], mais acelerada e com uma quantidade de instrumentos muito característica de outras casas de samba de Florianópolis.

Nos anos 2000, outro estabelecimento criado na cidade que se tornou importante referência para os artistas e apreciadores do samba local foi o “Rancho do Neco”, localizado no bairro “Sambaqui”. Durante meu trabalho de campo, o Sr. Neco me contou que as atividades aconteciam, no início, exclusivamente em função da maricultura; por isso o nome de rancho, pois se tratava de um rancho (uma casa) de pescador. As primeiras atividades musicais começaram a surgir eventualmente, em almoços promovidos para as concentrações de blocos carnavalescos. Depois passaram a organizar almoços regados à música, que posteriormente se transformaram em eventos noturnos, pois, conforme afirmou o Sr. Neco, “o pessoal só começava a chegar no fim da tarde, quase à noite”. A programação musical do “Rancho” segue acontecendo aos domingos à noite, iniciando com as “canjas” musicais daqueles que querem se arriscar a dar uma “palinha”, e depois sedem espaço às apresentações de intérpretes e instrumentistas da região.

Em meados dos anos 2000, o bar “Canto do Noel”, localizado no centro da cidade, voltou a restabelecer as apresentações de samba na “Travessa Ratcliff”. O

⁶¹ Entrevista do violonista Gustavo Lopes concedida à autora no dia 21/01/2016.

⁶² O município de São José pertence à região da Grande Florianópolis.

bar que atualmente atende por este nome, está instalado no centro da cidade há algumas décadas, tendo sido conhecido anteriormente como “Bar do Petit”. O “Noel” passou a realizar sambas aos sábados à tarde e chegou muitas vezes a conglomerar centenas de apreciadores, músicos e partícipes nas ruas do centro da cidade. O grupo “Um Bom Partido” foi um dos assíduos a realizar as apresentações musicais, sendo o samba de “raiz” a sonoridade relacionada aos sambas da “Travessa”.

Atualmente alguns dos estabelecimentos comentados mantêm-se em atividade. São eles: Praça 11, Rancho do Neco, Canto do Noel. Há também outros redutos que estimulam a cena local do samba: Bar De Raiz, Essencial Choperia e Petiscaria, Casa de Noca, Bar Qualé Mané, Casa da Verônica, Casa do Sambaqui.

O trabalho de campo foi realizado em alguns desses ambientes, os quais eu descreverei no segundo capítulo. Buscarei relatar os perfis dos bares e dos públicos frequentadores, frente às descrições das performances artísticas que me ajudaram a refletir sobre os eventos musicais, tendo como cerne “as maneiras” que hoje se executam samba no violão em Florianópolis.

2 O “CAMPO”⁶³ E OS VIOLÕES NOS SAMBAS DE FLORIANÓPOLIS

2.1 MAPEANDO O CAMPO

Antes de começar o trabalho de campo, eu já havia feito um levantamento preliminar dos locais — bares e casas noturnas de Florianópolis — que realizavam e ainda realizam com certa frequência eventos relacionados à agenda do samba. Como já foi mencionado no capítulo anterior, atualmente há estabelecimentos que se identificam enquanto “típicos” de samba, como também há aqueles que, além de privilegiar diversos gêneros musicais, fomentam apresentações musicais deste repertório. Esclareço que posso ter deixado de mencionar alguns locais que fazem parte do circuito musical da cidade; entretanto, creio que contemplei os mais significativos.

Sextas-feiras, sábados e domingos são os principais dias do calendário do samba na cidade. Os redutos que são associados diretamente ao samba enquanto um lugar “certeiro” para ouvi-lo são os seguintes: Praça 11, Rancho do Neco, Essencial Choperia e Casa do Sambaqui. Entretanto, os eventos musicais não ocorrem diariamente em tais estabelecimentos. Alguns bares e restaurantes se mantêm abertos todos os dias, porém, na maior parte das vezes, realizam os sambas no fim de semana. Outros abrem suas portas apenas uma vez, a exemplo do “Rancho do Neco”, que funciona aos domingos. Há também eventos predefinidos que ocorrem uma vez ao mês, como é o caso do samba na “Casa da Verônica”.

Existem muitos estabelecimentos (entre eles também se incluem cafés e restaurantes) que acolhem a cena artística da cidade, promovendo apresentações de diversos estilos musicais, como choro, forró, jazz, rock, pop, e que privilegiam com certa frequência as performances de grupos e artistas vinculados ao samba. Sublinho a seguir alguns dos mais expressivos: Casa de Noca, Bar De Raiz, Bar Qualé Mané, Canto do Noel, Varandas, Vigia do Casqueiro, Casa da Ângela, Erê Espaço Cultural, Armazém Vieira, entre outros.

Percebo que boa parte da realidade cultural e musical de Florianópolis — refiro-me principalmente aos gêneros musicais populares e urbanos — é fortemente dependente, profissionalmente falando, do funcionamento de tais locais. Ao

⁶³ Quando emprego o termo “campo”, estou me referindo a todos os bares e a todas as casas noturnas em que realizei o trabalho de campo.

vislumbrar e vivenciar uma relação entre uma necessidade profissional (dos artistas) e uma necessidade de entretenimento (dos estabelecimentos), pude presenciar diversos momentos de ápices emocionais: divertimento, prazer, mas também frustrações e reclamações. No decorrer das descrições, voltarei a relatá-los, porém ressalto agora que esses ambientes foram (e são!) um “prato cheio” para se pensar a música e as relações humanas ali imbricadas, pois possibilitam feixes de abordagem a serem explorados.

Inicialmente, saliento que todos os ambientes acima citados me são familiares. Digo isso não por já frequentá-los anteriormente, mas refiro-me essencialmente à observação das práticas musicais. Por conta disso, havia muitos aspectos naturalizados por mim; então, minha primeira dificuldade foi a de encontrar um distanciamento minimamente saudável para transformá-las em “objetos” de campo. Refletindo sobre a fase de “chegada” ao campo, rememoro Gilberto Velho, que discorre a respeito de certo embaraço relativo à categoria antropológica “distanciamento”, como também sobre um descobrimento daquilo que pode ser exótico em face àquilo que nos é familiar, pois “dispomos de mapas mais complexos e cristalizados para nossa vida cotidiana do que em relação a grupos ou sociedades distantes ou afastados” (2008, p. 128). Este mesmo autor enfatiza questões que subjazem a relação entre o observador e aquilo que é conhecido por ele. Dentre elas, estão as “escolhas” daquilo que lhe é realidade. Velho ainda complementa que toda interpretação antropológica envolve uma subjetividade do observador, portanto, “tem um caráter aproximativo e não definitivo” (Op. cit., p. 129).

Ao escolher esses ambientes enquanto campo de trabalho, tive que passar a perceber não somente a prática “estritamente” musical, mas, sobretudo, olhar para o público frequentador: as relações articuladas por meio da música e pelos *performers*, os vínculos afetivos que ali emanavam e se estabeleciam. O que foi observado, como também socializado por mim, ao mesmo tempo que era efêmero, era sincrônico e contínuo. O que vivenciei nas tardes e noites em que fui a campo talvez pudesse ser resumido a estes vestígios: dança, suor, cantoria, bebida, gargalhada, prazer, trocas, emoções à flor da pele. É claro que neste momento estou minimizando uma série de experiências a meras palavras, mas posso afirmar que ir a um samba, vivenciá-lo, ou melhor, socializar-se por meio dele, de alguma forma acarretará “sentir na pele” algumas dessas palavras.

O público frequentador desses eventos era bastante heterogêneo, tanto em relação à idade, classes socioeconômica quanto aos gêneros “feminino” e “masculino”. Havia uma diversidade bastante expressiva em relação às faixas etárias, que estimo perpassarem por 18 e 70 anos: jovens universitários, trabalhadores autônomos, trabalhadores informais, desempregados, trabalhadores liberais, aposentados.

Boa parte da audiência se demonstrava fiel aos eventos, muitas vezes mantendo-se assíduos a um mesmo bar, como também ao circuito da agenda semanal. Essa questão pode ser percebida, primeiramente, como um prestígio do público aos eventos de samba, mas vejo também que refrata uma primordialidade do social, assegurada por uma confraternização que se procede no interior desses eventos musicais. Percebo que esta perenidade criou (e cria) um laço de afetividade entre *performers* e público, entre os proprietários dos estabelecimentos e seus clientes, como também entre artistas e estabelecimentos. Nesse aspecto, há uma inter-relação, um fluxo contínuo entre artistas, audiência e bares, o que gera e reflete um sentimento de pertencimento a todos os agentes envolvidos.

Para compreender um dos cernes incursos nestes ambientes, proponho pensá-los por meio das lentes de Michel Maffesoli (2006), quando nos fala sobre as concepções das *tribos* e da *socialidade*. Algumas ideias substanciais subjacentes aos conceitos dizem respeito ao comunitário, ao gozo coletivo, às emoções, à camaradagem, à troca. Tudo isso se estabelece e se configura enquanto uma trama ou, conforme o autor, como uma “rede horizontal”. Por meio da troca de valores simbólicos, e/ou de um certo localismo, a *tribo* é uma dimensão comunitária do tecido social e se constitui em uma “comunidade emocional” na qual os sentimentos vividos em comum a tornam coesa. O autor chama atenção para uma “lógica contraditorial”, dos paradoxos e dos “politeísmos de valores” enquanto fatores inerentes às tribos. Seu caráter é fluido e orgânico, e por isso permite diluir-se facilmente, pois as pessoas se ajustam diante das tribos. Um direcionamento do olhar deve ir além dos antagonismos; deve-se vislumbrar o caráter grupal como um todo, visto que Maffesoli atesta que o tribalismo descortina uma necessidade do afeto na vida social. A *socialidade* “é essa ‘visão interna’ que vê, o mais próximo, a energia própria a um indivíduo, uma situação ou um conjunto social dado”, ou seja, são as relações interpessoais em seu estado mais íntimo, profundo (Op. cit, p. 6). Diante dessas noções é que proponho abordar as ambiências dos eventos, os

aspectos relacionais entre os ouvintes partícipes, *performers* e os vínculos que se estabelecem entre ambos.

O fato é que boa parte dos sambas são divulgados previamente nas redes sociais (facebook, instragram), por meio de um compartilhamento de um “evento virtual” que descreve data e local das apresentações, valor do ingresso, repertório musical, formação artística que atuará na ocasião, entre outras referências. Essa partilha de informações virtuais tem grande influência na cena local, dado que contemporaneamente tais redes cumprem um papel central nas comunicações entre as pessoas, por efeito da “globalização” dos tempos pós-modernos (ver Hall, 2003, p. 67). Esses chamamentos “online” são replicados pelo público interessado, pelos *performers* e também pelos estabelecimentos que abrigarão os eventos. Nesse sentido, todas as observações realizadas por mim foram antecipadamente anunciadas na internet e, em alguns casos, minhas tomadas de decisão de ir a campo (escolha dos eventos, data e hora) foram diretamente inspiradas pelas informações dispostas nas redes. Em algumas ocasiões, ao perceber o público, verifiquei que muitas das pessoas presentes haviam manifestado um interesse “virtual” de um possível comparecimento físico ao evento. Não obstante, não posso afirmar que toda audiência presente foi instigada pela divulgação “online”, mas sinalizo a grande relevância que elas desempenham na cena artística da cidade como um todo e, principalmente, nos eventos ligados à agenda do samba.

2.1.1 Interlocutores

Concomitantemente ao levantamento preliminar do trabalho de campo, realizei uma sondagem de quais instrumentistas poderiam contribuir para a pesquisa, participando dela enquanto interlocutores. Não cheguei a realizar uma enumeração de todos os “possíveis” instrumentistas ativos na cena local da cidade — refiro-me especialmente aos violonistas. Minha proposição inicial seria a de localizá-los nos estabelecimentos em que iriam ocorrer as observações. Dessa forma, ao escolher os bares e as casas noturnas para o campo, houve uma limitação de pessoas, pois eu precisei estabelecer um “universo” humano de interlocutores, em razão de que havia mais ou menos dez violonistas atuantes. Outra questão importante é que, ao definir os locais do campo, de maneira não proposital, eu também estava “excluindo” outros bares, outros ambientes, outras realidades e,

consequentemente, outros instrumentistas. Por isso, se o recorte dado por mim neste trabalho é resultado de certas escolhas (essencialmente no que diz respeito aos locais), as “realidades” percebidas por mim são partes de um conjunto muito maior. Essa totalidade seria a reunião e um mapeamento de todos os eventos que promovem o samba na cidade de Florianópolis, tarefa que julgo ser bastante complexa para um único trabalho.

A fase precedente da pesquisa me revelou que o possível “universo” de interlocutores dispostos era de predominância masculina (refiro-me aqui novamente aos violonistas). Mesmo não tendo a intenção de realizar um mapeamento de maior abrangência de violonistas que atuam na cena profissional do samba em Florianópolis, verifiquei a presença de apenas duas violonistas diante deste quadro. Ironicamente, ambas as musicistas Manoela Pires, integrante de um grupo musical “*Entre Elas*”, e Sueli Ramos, integrante do grupo “*Rosas do Samba*”, incorporam conjuntos musicais formados exclusivamente por mulheres.

Enquanto mulher musicista, minha percepção acerca das permissividades para a inserção e interação de mulheres instrumentistas diante de uma predominância masculina, é bastante demarcada. Vejo que por um lado, houve uma naturalização dos papéis legitimados às mulheres no samba, que na maioria das vezes é de ocupar a função de intérprete cantora. Quando ela perpassa os domínios que lhe são “permitidos”, são requeridas comprovações de sua competência, ao passo que, posteriormente, sua capacidade é transformada em adjetivos que habitualmente se conferem às habilidades masculinas. Lembro-me de uma situação vivenciada por mim que demonstra bem a invisibilidade dada à mulher instrumentista; ironicamente, este ato velado foi praticado por outra mulher. Este fato é anterior ao trabalho de campo dessa pesquisa, porém creio ser pertinente ser compartilhado. Certa vez, eu fui participar de uma roda bastante popular na cidade, formada por instrumentistas homens e de cantoras que tradicionalmente comandavam a apresentação musical. Além de mim, havia outro violonista. Nessas rodas, é comum que algumas pessoas sejam convidadas a dar uma “canja”, e neste dia, uma conhecida intérprete, após ter sido convocada, aproximou-se do grupo para atender ao pedido, cantando algumas músicas. Porém, naquele momento, o violonista havia se ausentado para ir ao banheiro, e eu, fiquei sozinha junto aos outros músicos. Quando chegou, a intérprete convidada cumprimentou a todos, músicos e cantoras que estavam na roda, porém não manifestou a mesma

saudação a mim. Em seguida, todos aguardavam que a intérprete iniciasse a sua participação, mas ela manteve-se muda; até que o silêncio fora “quebrado” por um dos músicos do conjunto, questionando a sua demora para começar a cantar. A intérprete respondeu que estava esperando o violonista retornar do banheiro para que, assim, pudesse iniciar. E então, o mesmo músico que a questionou, disse-lhe: “*Você pode começar com a Nati (referindo-se a mim), ela vai junto, sem problemas*”. Então, a intérprete dirigiu seu olhar a mim e pronunciou: “*Mi menor!*”. De pronto, atendi o seu pedido tocando repetidamente o acorde de mi menor, com uma “levada” (ritmo) tradicional de samba no violão, até que ela começou: “*Clara / Abre o pano do passado / Tira a preta do cerrado, / Põe rei congo no congá [...]*.”⁶⁴ Depois, o samba seguiu sem mais interrupções.

Em estudo realizado sobre a participação feminina no “*mundo do samba*” de Florianópolis, Gomes e Piedade (2010) refletiram e apontaram dados de extrema relevância no que diz respeito às relações de gênero. A pesquisa demonstrou que a presença das mulheres nas práticas musicais do samba da cidade estava mais vinculada a determinadas situações: i) Nas escolas de samba havia uma aguda diferenciação entre os papéis legitimados aos homens — puxadores de samba-enredo, vozes principais — e às mulheres, que na maioria das vezes eram restringidas aos postos de pastoras. Em relatos aos autores, algumas interlocutoras afirmaram que, para certas escolas, essa participação era vista muitas vezes como “dispensável”; ii) Nos grupos de *samba de raiz*, a participação feminina se dava de maneira mais democrática. Nesse contexto, as mulheres destacavam-se enquanto vocalistas e, em algumas situações, como percussionistas. Os autores ainda sugeriram que talvez os relatos de preconceitos não fossem corroborados devido ao fato de esses grupos com frequência serem constituídos por relações de parentesco, como também pela forte presença de amigos e familiares na audiência de suas apresentações; iii) Nos grupos de pagode da região, a inserção e aceitação das mulheres era mais restrita; diante disso, uma das estratégias relatadas aos autores foi a criação do conjunto musical “*Entre Elas*”, constituído apenas por mulheres.

Em todas as observações realizadas por mim, a presença feminina nos grupos musicais se dava apenas na qualidade de vocalista, e, em algumas situações, vocalistas que atuavam simultaneamente como percussionistas. Mais

⁶⁴ Música “Mineira”, de autoria de João Nogueira e Paulo César Pinheiro.

adiante voltarei a relatar essas questões, buscando refletir de que forma as relações de gênero se manifestaram e constituíram o trabalho de campo.

Por fim, após averiguar a disposição de violonistas nos bares e nas casas noturnas em questão, mais uma vez, tive que limitar o número de músicos para a pesquisa. Quando à minha volta existiam cerca de dez *performers* atuantes, convidei cinco deles para participarem das entrevistas. Por acompanhar e frequentar alguns estabelecimentos que promoviam os sambas de Florianópolis em anos anteriores, eu já conhecia os trabalhos desses cinco músicos. De todos, três eram-me, de certa forma, mais próximos, quais sejam: Raphael Galcer, Gustavo Lopes e Luiz Sebastião. Com Wagner Segura e Walmir Scheibel eu não havia tido nenhum contato pessoal anterior à pesquisa.

Curiosamente, em janeiro deste ano (2016), dias antes de iniciar um contato mais “formal”, o “acaso” me aproximou de um deles. Eu estava realizando uma apresentação com meu grupo de choro em um café da cidade, quando Wagner, que se apresentava em um estabelecimento próximo, veio me cumprimentar. Imediatamente nossa conversa fluiu, pois, além dos “papos violonísticos”, Wagner é um genuíno “chorão”; logo havia assuntos em comum para nossa primeira conversa. Não hesitei e lhe contei sobre a pesquisa que eu estava prestes a realizar, convidando-o a participar. Ele se mostrou bastante interessado e entusiasmado, e prontamente se colocou à disposição para integrar o grupo de interlocutores. Para me aproximar de Walmir Scheibel, mais conhecido pela alcunha de “Dedinho”, contei com a ajuda de outros músicos, pois ele era bastante referido como uma pessoa reservada e tímida. Adiante voltarei a relatar como se deu esse processo e como ocorreu o nosso primeiro contato.

A comunicação “oficial” e o convite à participação feito a Raphael, Gustavo e Luiz ocorreram por intermédio das redes sociais. Como eu já os conhecia, decidi enviar-lhes uma mensagem pessoal que explicava sucintamente do que se tratava o estudo e que ao fim convidava-os a integrar o grupo de colaboradores. O retorno de todos foi quase imediato e positivo.

2.2 MAS, AFINAL, DE QUE SAMBA ESTOU FALANDO?

Certamente, falar sobre o samba desde sua legitimada gênese carioca do início do século XX, sua inserção na indústria fonográfica nos anos posteriores e

seus demais desdobramentos implica um complexo estudo a respeito das tocantes que lhe concernem. No primeiro capítulo, tratei de apontar mais sistematicamente alguns pormenores históricos, tendo como objetivo articular o que teria se estabelecido e ressignificado na práxis do samba em Florianópolis. Inicialmente, a ideia de “samba” confundia-se com os rituais religiosos e com as festividades dos ambientes domésticos, nos redutos das Tias Baianas, localizados na “Pequena África do Rio de Janeiro”, como também em Florianópolis nos anos de 1920, 30, 40 — onde o samba estava intimamente vinculado ao preceito domiciliar das festividades (ver Silva 2000, 2012). Posteriormente, seu desenvolvimento na indústria fonográfica da antiga capital federal culminou em mudanças em relação à sua fase incipiente. Dentre elas, destaca-se uma série de ajustes frente à indústria, como bem sublinha Sandroni (2001), quando fala da transição do “anonimato” à “autoria”, do mercado de vendas dos sambas, da adaptação das músicas ao tempo permitido pelas gravações. O samba que se revelava a partir de então operava numa via mais rígida do mundo da *rua*, quando passou a ganhar foros de um gênero musical.

Numa delimitação histórica do samba, a literatura quase sempre discorreu de forma mais evidente sob o prisma dos paradigmas masculinos, dos grandes sambistas, compositores, instrumentistas; e, desproporcionalmente, reservava às mulheres uma história feita por notas de rodapé, ou, via de regra, de maneira estereotipada, por exemplo, na figura das musas, intérpretes. Desconforme à narrativa “oficial” da preponderância masculina, o trabalho de Gomes (2011) desvela as relações e construções de gênero no samba carioca a partir das primeiras décadas do século XX. Essa eminente pesquisa apontou que, nos sambas dos redutos das Tias Baianas, as relações de gênero não eram tão pulverizadas, mas ao mesmo tempo demonstrou que houve uma invisibilidade das mulheres musicistas e compositoras nas narrativas “oficiais”, destacando a *stricto sensu* o caráter matriarcal, as lideranças religiosas, os saberes culinários das mulheres afro-brasileiras e negligenciando quase sempre uma efetiva prática musical dessas mulheres.⁶⁵ Na fase mais estreita do samba com a indústria fonográfica⁶⁶ do Rio de Janeiro do início do século XX, Gomes argumenta que

⁶⁵ As famosas Tias Baianas também foram compositoras e instrumentistas. Tia Ciata foi compositora, tocava violão; Tia Perciliana tocava pandeiro, prato e faca, sendo ela a suposta responsável por

neste processo, as relações de gênero também tiveram que ser reinventadas e isso implicou na reconfiguração dos espaços de atuação das mulheres bem como dos elementos femininos associados ao samba [...] [um] afastamento das marcas simbólicas de um feminino consolidado nas tradições e costumes afro-brasileiros em favor da reconstrução do feminino a partir de uma visão eurocêntrica. Esta representação se consagra através da celebração do mito da mestiçagem e da democracia racial e vai ser apresentada como hegemônica por grande parte dos teóricos que discorrem sobre a formação da sociedade brasileira. (GOMES, 2011, p. 15)

Ainda sobre as participações das mulheres no samba do século passado, o autor localiza a construção do mito-intérprete que se estabeleceu (e ainda se estabelece) na música popular brasileira. Seu surgimento é remetido ao teatro musicado, local no qual se revelou a “transformação” da mulher negra em mulata⁶⁷ e onde também teriam se originado as “estrelas” — caracterizadas por mulheres dotadas de certos atributos⁶⁸. Como bem ressalta o autor, a procriação do mito-intérprete nos idos teatros reverberou posteriormente no decorrer do século XX para a indústria fonográfica, as rádios e as televisões. No tocante à prática do samba, em face desse processo, simbolicamente, estabeleceram-se incumbências “masculinas” e “femininas”, ou seja, delimitações que perpassam relações de gênero:

A prerrogativa “lugar de homem” e “lugar de mulher” foi determinante para estabelecer os papéis de gênero nas práticas musicais, afirmando a posição de “cantora-intérprete” como o lugar apropriado para as mulheres — embora não exclusivamente feminino — e o campo da composição como masculino por excelência. (GOMES, 2011, p. 130)

conduzir tais ensinamentos musicais a seu filho, João da Baiana — tido como um dos mais notáveis pandeiristas do samba. Ver Gomes (2011, p. 29-61).

⁶⁶ É interessante como Rodrigo Gomes articula a ideia de “modernidade” para o samba. Sua justificativa não se constrói a partir de uma dicotomia “tradição” x “modernidade”, mas sim é fundada numa transição de *samba-rito* para *samba-arte*. O autor sugere que a modernização pode ser aludida na forma do conceito de artificação: “[...] a transformação da não-arte em arte. Isto consiste em um processo social complexo da transfiguração das pessoas, das coisas e das práticas. A artificação não somente tem a ver com mudança simbólica, deslocamento de hierarquias e legitimidade, mas implica também modificações muito concretas nos traços físicos e nas maneiras das pessoas, nas formas de cooperação e organização, nos bens e nos artefatos que são usados, etc” (SHAPIRO *apud* GOMES, p. 72).

⁶⁷ “Ao mesmo tempo em que a categoria ‘mulata’ é marcada por propriedades que a vincula ao imaginário moral e sexual do universo afro-brasileiro (ou, conforme dito, imaginário que a sociedade dominante projetava sobre este universo), ela acaba por assumir uma posição ambígua no samba, ou seja, valoriza os elementos afro-brasileiros através da representação, mas desvaloriza os sujeitos deste universo ao não inseri-los neste meio. Conforme visto, no teatro brasileiro praticado até o início do século XX as mulatas eram representadas por mulheres brancas” (GOMES, 2011, p. 115).

⁶⁸ “Uma mulher escolhida previamente para ser a primeira figura feminina da companhia, alguém marcante, decisiva, dona de interesse popular, cujo nome e imagem na fachada pudessem garantir o sucesso do espetáculo.” (GOMES, 2011, p. 105)

Essas reflexões auxiliam-me na condução desse trabalho por lançarem luz sobre questões que se formam enquanto escopo das práticas musicais observadas. Todavia, vejo que é necessário um maior discernimento daquilo que discorro a respeito da execução do samba nos bares e nas casas noturnas de Florianópolis. À vista disso, os aportes teóricos aqui apresentados buscarão assessorar um diálogo entre as ponderações que se darão consonante o que foi vivenciado e observado.

"*Segura, segura, segura!*" É assim que na maioria das vezes as cantoras e os cantores comunicam aos outros integrantes do conjunto musical que o samba não pode parar. Para dar sequência a uma música que se finaliza, a ordem é seguir com outra e, assim, recorrentemente esse mandado é repetido. Ao som das vozes, do pandeiro, do surdo, do tamborim, do cavaquinho e do violão, os corpos mantêm-se em movimento; bailam, colidem, roçam-se. Nesses locais, as pessoas se encontram, se saúdam, cantam em uníssono, se adoram, mas também se rejeitam. Antes de qualquer premissa, estar presente em um evento de samba é estar em uma circunstância de festividade, é compartilhar de uma tal efervescência coletiva. Por isso, é necessário tratar do "samba" em uma perspectiva de gênero musical que o desvele de maneira ampla.

A definição de "gênero musical" proposta por Fabian Holt (2007 *apud* GUERRERO 2012, p. 7-8) possibilita sua compreensão enquanto uma prática "de caráter fluido e pragmático", que não se restringe apenas à música propriamente dita. Ele é um contexto cultural complexo que se relaciona também a rituais, eventos, territórios e grupos de pessoas. Os elementos musicais manifestam significados relacionados às formas organizacionais pertencentes dessa prática cultural, portanto, ao gênero musical em questão. Dessa forma, compreendo o samba não somente como um "tipo" específico de música, para que não seja enquadrado e reduzido a uma condição "rígida" de sonoridade. O samba é uma prática sociocultural que manifesta um universo sonoro intrínseco àqueles que o ouvem e, sincronicamente, enquanto uma sonoridade, constitui-se sob os pilares de sua *musicalidade*. Nessa via, vejo que é substancial a retomada do conceito de musicalidade sugerido por Acácio Piedade:

A musicalidade é portanto uma memória musical-cultural que os nativos compartilham. Trata-se de um repositório de sentidos compostos de elementos musicais e simbólicos imbricados, este conhecimento estando não apenas nos músicos, mas também no público: quando a audiência ou os músicos apreciam um improviso de *jazz* e gritam "yeah", estão com isso

atestando comunicabilidade e compreensão e, ao mesmo tempo, participando, com este *feedback*, da construção da musicalidade jazzística (1999, p. 388-389).

Visto dessa forma, a *musicalidade* constitui-se enquanto uma espécie de jogo de códigos (entre eles musicais e simbólicos) que são exercitados num plano de comunicabilidade da comunidade, conforme dito por Piedade. Por isso, é necessário aludir o “samba” por meio de uma profusão de significados: sonoridade, musicalidade, prática sociocultural, festividade.

Logo, meu argumento inicial para tratar dos eventos em que estive é vislumbrá-los sob à luz das relações interpessoais, tanto no que se refere ao conjunto musical quanto à audiência. Uma constituição das *tribos* em torno do gênero musical, aquilo que nos fala Maffesoli ao resgatar o pensamento weberiano das “comunidades emocionais” e suas características: “o aspecto efêmero, a ‘composição cambiante’, a inscrição local, ‘a ausência de uma organização’ e estrutura cotidiana” (2006, p.39-40). Essa reflexão maffesoliana permitiu-me perceber o quão sobressalentes eram os sentimentos de comunhão, de pertencimento, das emoções vivenciadas e esgotadas pelos grupos.

2.3 CHEGADA AO “CAMPO”

Realizei o trabalho de campo entre dezembro de 2015 e abril de 2016, nos seguintes bares: Canto do Noel, Casa do Sambaqui, Casa de Noca, Rancho do Neco e Bar Qualé Mané. Durante esse período, estive em quase todos os estabelecimentos mais de uma vez. Foram tardes e noites em que saí de casa, muitas vezes sozinha, mas com a certeza de que eu não permaneceria só, pois quase sempre encontrava amigos e conhecidos. Nesse ponto, destaco o grande potencial social dos *samba-eventos*: eles são um ambiente de encontros que conglomeram amigos, conhecidos, estranhos. Envoltos ao som dos sambas, as pessoas se divertem, namoram, flertam, cantam, expressam seus corpos por meio de uma dança. Para além de todas as experiências, observações, anotações, o “campo” me trouxe alguns ensinamentos. Um dos mais substanciais, ou talvez até uma das condições impostas por ele é que não seria possível integrá-lo e vivenciá-lo se eu me mantivesse afastada na condição de observadora. Para experienciá-lo, era necessário mais, era fundamental estar entre as pessoas. Ir a um samba e estar

entre pessoas significa manter-se em movimento; isso quer dizer que, sobretudo, é necessário dançar! Na realidade, não havia muita escapatória: ou eu seria “embalada” por aqueles que dançavam, ou alguém me tiraria para dançar. Dessa forma, eu compreendi que havia uma premissa exigida, estar nos interstícios me requeria diluir naquilo que eu buscava apreender⁶⁹.

Essa “lição” do campo me foi confirmada em uma das noites de domingo de samba no “Rancho do Neco”. Era próximo das vinte e uma horas quando chegamos⁷⁰ ao bairro do Sambaqui, localidade do “Rancho”. Pagamos quinze reais ao segurança que ficava na porta do bar, e logo tratamos de entrar. Geralmente, a principal atração musical começa próximo ao horário em que chegamos. Antes disso, por volta das dezenove e trinta da noite, abrem-se as portas do estabelecimento com as tradicionais “canjas” — uma espécie de palco aberto àqueles que querem tocar e cantar. O violonista conhecido pela alcunha de “Reizinho” habitualmente é o responsável por acompanhar e organizar esse momento, que de praxe é bastante democrático, pois é aberto tanto a músicos profissionais quanto aos amantes e/ou amadores. Naquela noite, algumas pessoas me relataram que “marcam presença” todos os domingos nos sambas, pois têm a possibilidade de dar uma “canja”, cantando ou tocando algum instrumento. Quando adentramos no bar, tocava a última música no “palco aberto”, e cerca de cento e cinquenta pessoas já ocupavam o pequeno espaço do rancho de pescador feito de madeira⁷¹.

O conjunto musical que lidera os sambas de domingo é formado pelos músicos Luiz Sebastião, no violão de sete cordas (e atual proprietário do espaço), Chico Camargo, no cavaquinho, e Du Seara e Alexandre Damaría nas percussões. Naquela noite, Alexandre estava sendo substituído pelo percussionista Osvaldo

⁶⁹ Maffesoli (2006) aborda essa relação entre o observador e a realidade que lhe é flagrante: “Trata-se de um ‘situacionismo’ complexo, pois o observador está, ao mesmo tempo, ainda que parcialmente, integrado em tal ou tal das situações descritas por ele. Competência e apetência caminham lado a lado” (p. 29). “É melhor, com leveza, participar do que chamei de um ‘conhecimento comum’: saber dos interstícios. Interstícios nas palavras e nas coisas. Em certos momentos, o verdadeiro saber está no *flo*, no aspecto trêmulo e palpitante do que vive. É aí que se aloja o pouco de verdade, a verdade aproximativa à qual é possível aspirar” (p. 5).

⁷⁰ Nesta noite eu estava acompanhada do meu amigo Eduardo Vidili.

⁷¹ Na lateral esquerda, ficava o bar, com bebidas e comidas à venda. No fundo, o palco, onde se concentravam os *performers*. Na lateral direita, havia duas pequenas aberturas que davam acesso à praia, e na outra extremidade localizavam-se os sanitários feminino e masculino. É no centro do “Rancho” que as pessoas se aglomeram para dançar, além das duas pequenas áreas externas que ficam defronte à praia. A área total deve ter média sessenta metros quadrados.

Pomar. A cada semana, esse grupo recebe uma cantora⁷² diferente para se apresentar no bar; daquela vez, a cantora Bárbara Damásio era a intérprete da noite. Muitos músicos da região também comparecem ao “Rancho” para contemplar os sambas, e quase sempre são chamados ou “convocados” para dar uma “canja”. Porém, diferentemente das “canjas” que relatei anteriormente, essas participações são feitas por músicos “profissionais”. Por isso, quando o conjunto musical “oficial” inicia sua performance, fica subentendida uma distinção entre quem “pode” ou não participar.

Os *samba-eventos* que relato neste trabalho têm em média quatro horas de duração, com algum intervalo (pausa) realizado pelo conjunto musical. A questão do horário é fortemente influenciada pela disponibilidade do estabelecimento que o abrigará. Alguns dos sambas que foram “noite adentro” geralmente foram realizados em casas noturnas, a exemplo da “Casa de Noca”, pois, diferentemente dos bares, elas dispunham de um isolamento acústico mais vigoroso, e isso lhes evita ter problemas com a vizinhança das residências próximas. Nos bares Qualé Mané, Canto do Noel, Rancho do Neco, por exemplo, as apresentações chegavam no mais tardar à meia noite e meia, pois poupava-se que houvesse qualquer contenda com os residentes próximos às localidades, e principalmente com os órgãos públicos que fiscalizam e normatizam os seus funcionamentos. Ao conversar com alguns proprietários dos bares, pude ouvir relatos de grande dificuldade em regularizar os eventos com o poder público local, como também de extensas negociações com as associações de moradores. Atualmente, essa temática parece estar mais harmoniosa, pois, no passado, muitos sambas chegaram a ser suspensos ou cancelados por tempo indeterminado, até que se chegasse a um consenso entre todos os agentes envolvidos.

Eis que o samba começa: cavaquinho e violão mantêm uma tonalidade musical, confirmam o andamento; às vezes o pandeiro também é acionado nesses momentos, porém isso varia de acordo com a música e principalmente com o estilo do samba executado. Contudo, a deixa necessária para os vocalistas atacarem a melodia é uma “base” rítmico-harmônica bem articulada e definida; aquilo que se

⁷² Atualmente, as cantoras que mais têm se apresentado no “Rancho” são Verônica Kimura, Camélia Martins, Bárbara Damásio e Maria Helena.

costuma dizer entre os nativos, um bom “balanço”: quando há uma fusão entre todos na execução do ritmo.

Penso que, num intervalo dos primeiros trinta, quarenta e cinco minutos de apresentação, as músicas executadas pelo conjunto cumprem um efeito de esquentar e envolver o público. Uma resposta da audiência é fundamental para o engrenar musical do conjunto. É importante frisar que essa correspondência efetua-se não somente mediante os aplausos; mais do que isso, o público demonstra-se cativado por meio do balançar de seus corpos, ao entoar a canção em uma “só voz”. Ou seja, corroboram e se comunicam diante da *musicalidade*.

Um dos aspectos que favorecem a sintonia entre público e conjunto musical está na execução do repertório. Como em qualquer outro gênero musical, há um cânone de músicas que constituem o gênero “samba”. Entretanto, diante da diversidade de estilos que o representam — partido alto, samba de breque, samba de roda, samba-canção, entre outros —, é difícil apontar precisamente que músicas estabelecem o cânone. Penso que, dentro de um universo tão vasto de músicas, pode-se reconhecê-las por meio do panteão de compositores e intérpretes do “mundo do samba”⁷³, no qual os clássicos têm essa influência de “chamar” o público a participar e sentir-se integrados ao evento e à *musicalidade* do samba.

Pessoas se conhecem por meio da festividade, os corpos se atraem, casais conhecidos e/ou desconhecidos se formam para dançar. Gingam-se os pés, os quadris, os braços e as mãos. O suor exala-se à medida que os corpos se entregam à dança, bebe-se cerveja para refrescar-se, para embriagar-se. Seja qual for a escusa, no decorrer de um samba, a pessoa é diluída, “sai de si” para encontrar-se no hedonismo do grupo.⁷⁴ Pouco a pouco, essas relações tendem a chegar a um ápice de intensidade, o momento de maior efervescência do grupo, de comunhão e da estabilidade da *tribo*. Quando isso ocorre, é possível perceber que os *performers* sentem-se mais à vontade para tocar seus instrumentos, arriscam-se a executar algo de maior complexidade técnica, desafiam os outros integrantes do conjunto. Para

⁷³ Para citar alguns compositores e/ou intérpretes: Noel Rosa, Wilson Batista, Ismael Silva, Cartola, Nelson Cavaquinho, Carlos Cachça, Candeia, Xangô da Mangueira, Aniceto do Império, Jamelão, Zé Ketí, Dona Ivone Lara, Silas de Oliveira, Nelson Sargento, Velha Guarda de Escolas de Samba, Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Roberto Ribeiro, Paulo César Pinheiro, João Nogueira, Clara Nunes, Beth Carvalho, Alcione, Clementina de Jesus, Martinho da Vila, Fundo de Quintal, Jovelina Pérola Negra, Mauro Duarte, Nei Lopes, Moacyr Luz, Almir Guineto, Zeca Pagodinho, Teresa Cristina, Nilze Carvalho.

⁷⁴ Uma evocação a Michel Maffesoli faz-se necessária para um clarão teórico. Trata-se daquilo que o sociólogo insiste em dizer que as tribos personificam a temática dionisíaca.

um maior esclarecimento dessas questões, ressalto que as retomarei mais tarde, de maneira mais detalhada.

Como foi relatado anteriormente, a diversidade do público é flagrante, portanto, qualquer tentativa de uma descrição das indumentárias “características”, por exemplo, seria bastante complexo para este trabalho — isso vale também para os *performers*. Opto por salientar questões que creio serem mais relevantes no que se concerne à audiência. Por frequentar esses ambientes há alguns anos, percebo que cada vez mais o público vem se diversificando. Um exemplo bastante significativo é a presença, de maneira mais assertiva, de casais homoafetivos nos *samba-eventos*. Como também é expressiva a diversidade de idades de jovens e adultos partícipes, conforme foi dito anteriormente. Dessa forma, quando relato, por exemplo, “casais que bailam e se divertem”, não me refiro apenas ao modelo heteronormativo, mas sim a uma compreensão ampla de pessoas que se unem em par, independentemente de idade, gênero e orientação sexual.

Outra particularidade que infere nos eventos relaciona-se à estrutura dos estabelecimentos anfitriões, seja em relação à sua disposição física (tamanho), condições de consumo para os clientes (bebidas e refeições), seja referente ao valor de *couvert* artístico. No tocante a alguns desses pontos, surgem impasses, tácitos ou explícitos, que dizem respeito aos arranjos: proprietários dos estabelecimentos; agenciadores dos eventos; *performers*: “operários” da música; público: clientes e consumidores.

Na pré-realização de um evento acontecem os acordos, ou as negociações entre proprietários e artistas, em que se estabelece o valor do *cachê*, o tempo de apresentação, como também detalhes sobre os equipamentos de sonorização disponíveis na ocasião. No que se refere à remuneração artística, há duas alternativas bastante recorrentes: um valor pré-estabelecido para o conjunto musical ou uma divisão equitativa baseada no número de pessoas (público) pagantes, mais conhecida como “porta” ou “portaria”. Tudo dependerá do que for tratado previamente entre os agentes; entretanto, muitos embates ocorrem nestes pontos, como insatisfação dos artistas em relação aos *cachês*, considerando uma grande rotatividade de público.

Um dos aspectos mais simbólicos nos *samba-eventos* refere-se às bebidas alcoólicas. Nesses casos, a mais apreciada e popular dentre elas é a cerveja. Um bom samba é aquele que, além de sua qualidade musical, tem uma boa cerveja

gelada. Certamente, se não houver, causará um incômodo a todos: proprietários dos bares, público e *performers*. Memorando Maffesoli, as bebidas alcoólicas podem ser relacionadas enquanto aspectos simbólicos, pois as *tribos* personificam a temática dionisíaca:

A sobra de Dionísio, o deus “dos cem rostos”, o deus da versatilidade, do jogo, do trágico e do desperdício de si mesmo, estende-se sobre nossas sociedades. Não é mais a presença de um Apolo celeste, iluminoso e racional que prevalece, mas certamente a de uma outra figura mais terrena, na qual tem seu lugar na obscuridade e ambivalência (1995, p. 80).

Houve um acontecimento presenciado por mim, em um dos sábados que fui ao Bar Qualé Mané, que demonstra o potencial simbólico da cerveja. Naquele dia, quando cheguei ao bar, por volta das quatorze horas, percebi que o Sr. Neco (proprietário) encontrava-se bastante atordoado e preocupado. O samba só começaria no fim da tarde; logo eu teria tempo o suficiente para acompanhar o decurso do evento. Pouco tempo depois de ter chegado e percebido a apreensão que pairava no ar, o Sr. Neco e seu sobrinho Murilo, que também trabalha no estabelecimento, contaram-me que durante a madrugada antecedente àquele dia alguém havia extraviado a caixa de recepção de energia elétrica e desligado o disjuntor do bar. Em função disso, haviam perdido todo o carregamento de cervejas que estava nos refrigeradores. Embora tal episódio tenha lhes causado um prejuízo por conta das cervejas perdidas, parecia este não ser o maior dos problemas. Eles estavam aflitos por não saberem se teriam tempo o suficiente para gelar uma nova leva de cervejas até que o samba começasse, pois os refrigeradores levariam muitas horas para reestabelecer uma temperatura ideal. Enquanto ouvia os relatos, cheguei a lhes indagar se esta adversidade interferiria diretamente no evento, presumindo que as pessoas talvez pudessem relevar a carência das bebidas geladas, prestigiando o samba sem grandes problemas. Sem hesitar, o Sr. Neco retrucou: *“Minha querida, já visses alguma vez o povo querer dançar e cantar sem bebida? Pior, ainda por cima com uma cerveja quente? Não dá, né?!”* Nesse momento, vi-me enquanto parte do “povo” ao qual ele se referia e rapidamente me convenci de que se tratava de um sério problema. O desfecho desse episódio foi solucionado com algumas caixas de isopor, cervejas de lata e muito gelo. Quando o samba começou, tudo ocorreu nos conformes: muita cerveja gelada para se saudar, refrescar e embriagar!

Ainda nesse tocante, outra questão muito importante refere-se aos preços dos itens de consumo para o público — principalmente às bebidas alcoólicas. Um contexto fortemente declarado a mim por colaboradores da pesquisa — músicos e público — relatava o caso de um dos bares⁷⁵ que promovia um dos “sambas” mais populares da cidade, e que, com o passar dos anos, foi modificando drasticamente o preço das bebidas alcoólicas, substituindo marcas populares por outras do segmento *gourmet*. Por efeito, isso teria afastado uma grande parcela do público que era de classe socioeconômica mais baixa. Para muitos dos meus informantes, esse caso seria um exemplo de “elitização” do evento promovido pelo bar, associando tal conduta a uma certa “limpeza” do público. Esta é uma situação bastante delicada, mas que julgo ser importante por refratar certas disputas de poder, capitais simbólicos, capitais culturais relacionados à circularidade dos sambas enquanto “eventos”.

2.3.1 Conjuntos musicais, estruturação dos instrumentos e funções

Percussões: são responsáveis pela execução dos ritmos de samba. Os instrumentos mais populares⁷⁶ são: surdo, pandeiro, tamborim, reco-reco, repique de anel, cuíca. Geralmente, o naipe percussivo é composto por mais de uma pessoa, em que uma executará a *marcação* — função nativa atribuída ao surdo no samba — e outra ficará incumbida de tocar o pandeiro, por exemplo. Tamborim, reco-reco, repique de anel e cuíca são exemplos de instrumentos conhecidos como “*complementos*” ou “*miudezas*”. **Cavaquinho:** é um dos tradicionais instrumentos no samba; sua função rítmico-harmônica é designada pelos nativos como “*centro*”⁷⁷. É tangido por uma palheta, de onde se origina o termo *palhetada*, que também pode ser chamada de *levada*; ambas denominam o caráter rítmico desempenhado por

⁷⁵ Não me sinto “autorizada” a identificar o bar em questão, pois as circunstâncias em que me foram feitos os relatos eram de informalidade, como também algumas vezes me foi solicitado sigilo pelos informantes.

⁷⁶ Também são instrumentos típicos o prato e a faca, a frigideira, o rebolo, o tantam e o agogô. De acordo com o percussionista Douglas Delatorre, o atabaque também pode aparecer nas formações percussivas, sendo comumente utilizado nos “sambas de roda”, no “maxixe”.

⁷⁷ De acordo com Ribeiro (2014, p. 63), o termo *centro* remeteria a uma “ligação entre os elementos rítmicos e harmônicos”, que ocuparia um espaço central na conexão entre o violão e as percussões, tanto na frequência sonora desses instrumentos quanto nas funções exercidas por eles.

esse instrumento.⁷⁸ **Violão:** sua presença geralmente ocorre de três maneiras diferentes: quando há violão de seis cordas, quando há violão de sete cordas, ou quando há ambos, violão de seis e sete cordas juntos. As funções desempenhadas na prática do samba são as “*baixarias*”: termo nativo que remete aos contrapontos melódicos realizados na região grave do violão (baixos), executados principalmente pelo dedo polegar, e frequentemente realizados por um violão de sete cordas. A segunda função seriam as “*levadas*”: condução rítmica executada pela mão direita⁷⁹ do violonista; são frequentemente realizadas por um violão de seis cordas. **Solistas:** são cantoras e/ou cantores que estão à frente do conjunto, responsáveis por conduzir as interpretações dos cancioneiros populares do samba. Alguns conjuntos possuem naípe vocal feminino conhecido por “pastoras”⁸⁰.

Os grupos musicais que atuaram nos locais em que estive eram distintos. Entretanto, tratá-los mediante uma abordagem cerrada de “grupo”, com determinados integrantes fixos não retrataria de forma compatível as realidades dessa práxis musicais. Há conjuntos musicais formados, com certas pessoas definidas, mas é também recorrente uma flexibilidade que permite uma permutação entre músicos, devido a uma não organização “pronta”. Isso ocorreu em diversas situações, quando se organizaram, por exemplo, tributos a determinados artistas, como o “Especial Sambas e Afro Sambas de Baden Powell”, “Revivendo o Bar do Tião”⁸¹. Para essas determinadas ocasiões, foram reunidas pessoas para a execução musical, mediadas por um músico responsável. Quando ocorre uma situação em que o *performer* é solicitado para dois trabalhos que coincidem na data e hora, ou algo que o impossibilite de assumir o compromisso, é comum a substituição de um músico por outro; nessas situações, o músico substituto é conhecido como “*sub*”.

⁷⁸ O banjo também é um instrumento muito utilizado na prática do samba. Sua função é bastante similar ao cavaquinho.

⁷⁹ No caso de violonistas canhotos, a *levada* pode ser executada pela mão esquerda.

⁸⁰ Segundo Gomes (2011), o termo “pastoras” é de origem das festas portuguesas de Reis ou Reisado, praticadas próximas ao período do Natal por grupos que visitavam residências para cantar e dançar. Essa designação aos cantores remete simbolicamente aos “pastores que visitaram Jesus no dia de seu nascimento”. Na prática do samba, desde os tempos dos ranchos carnavalescos e, posteriormente, à formação das escolas de samba, as mulheres eram responsáveis por cantar a primeira parte dos sambas em coro, e os homens eram incumbidos de cantar a segunda parte, de caráter improvisado ou versado. Todavia, o autor chama atenção para a posição dada aos vocais femininos nos ranchos e nas escolas de samba, sendo herança dos coros das práticas religiosas afro-brasileiras (p. 37-39).

⁸¹ Ambos tributos foram realizados na “Casa de Noca”.

A composição dos conjuntos é marcada por uma predominância masculina, que ocupa postos de percussionistas, cavaquinistas, violonistas. Em contraposição, a presença das mulheres musicistas se dava principalmente enquanto vocalistas do conjunto; algumas cantoras também executavam instrumentos de percussão⁸² em paralelo à função vocal. Do mesmo modo, há vocalistas homens nos conjuntos musicais; porém, todos os eventos em que estive foram interpretados por mulheres cantoras.

Em entrevista concedida a essa pesquisa, a cantora Eloísa Gonzaga⁸³ trouxe relatos que dizem respeito aos arranjos e relações de gênero diante da cena local. Segundo ela, por um lado, a expressiva atividade de cantoras na cidade revela uma importante participação de mulheres na prática musical, mas que por outro, muitas vezes geram estereótipos pela comunidade musical, como por exemplo, cantoras que se evidenciam ou são remetidas apenas enquanto divas. Para Eloísa, essas relações potencializam uma desvalorização já existente em relação ao papel da cantora. No campo da produção musical (performática, composicional, musicológica), estudos de gênero vêm deflagrando como os cânones musicais são construções e narrativas de masculinidade (McCLARY, 1994). Mello (2007, p.2) esclarece que no processo histórico, “o sistema das relações de gênero está ligado às atribuições sociais de papéis, poder e prestígio, sendo sustentado por ampla rede de metáforas e práticas culturais associadas ao masculino ou ao feminino”. Nessa via, haveria um “lugar-comum” ao papel legitimado à mulher, que na prática musical do samba subentende as intérpretes como aquelas dotadas de certa “sensibilidade” musical, em contraposição à posição masculina, que é o instrumentista e detentor da *intelligentsia* musical; pois domina os conhecimentos de harmonia, por exemplo.

Em sua trajetória profissional, por dezesseis anos Eloísa foi integrante do conjunto de samba *Novos Bambas*; composto em sua maioria por familiares. Enquanto cantora do grupo, sua atuação se dava ao lado de sua irmã Caroline Gonzaga e sua prima Daniela Medeiros, integrando o naipe vocal conhecido por “pastoras”. Eram raras as vezes que ela cantava uma música solo, pois em geral, as canções eram interpretadas pelo cantor e cavaquinista Diogo Medeiros. Por volta do

⁸² Os principais instrumentos de percussão eram: surdo, reco-reco, prato e faca, tamborim, agogô. Nesta frente, destaco a atuação das mulheres sambistas Jandira Souza, Eloísa Gonzaga e Júlia Maria.

⁸³ A entrevista foi concedida à autora no dia 10/11/2016, na Universidade do Estado de Santa Catarina.

ano de 2010, Eloísa passou a estudar canto e em 2014 ingressou no curso de licenciatura de música. Concomitante aos acontecimentos, ela também passou a se apresentar como cantora solo.

Eu acho muito engraçado, que depois que eu vim pra universidade estudar música, por exemplo, lá pros “Novos Bambas” eu sou meio que uma pessoa estranha. Eles dizem “mas o que tu estás estudando lá?!” bem desconfiados. Isso eu senti muito, porque eu não imaginei que isso seria tão chocante. [...] Senti muita diferença nisso, e também em relação que antes, quando eu tocava lá, eu só cantava, agora eu faço faculdade, e aí super valorizam e mudam o trato. Principalmente quem toca harmonia, porque agora eu entendo algumas coisas, então eu digo “ah, estás falando da relativa?! Faz em tom ‘tal’”.⁸⁴

É recorrente que os grupos se adaptem ao repertório dos solistas, uma vez que a rotatividade de cantoras e cantores é expressiva nas apresentações da cidade. Outro ponto interessante em relação aos grupos diz respeito a não realização de ensaios prévios para as apresentações. Isso acontece, pois a maioria dos *performers* têm um vasto domínio do repertório de sambas, um conhecimento de tonalidades musicais e os predicados daquilo que se compreende nativamente enquanto “linguagem”. Em entrevista, o violonista Gustavo Lopes declara a importância do conhecimento do repertório como um dos aspectos centrais que assegurariam uma legitimidade ao papel executado pelo violão:

Porque tem uma questão que é assim... geralmente quando se faz esse tipo de show que a gente faz, não tem um repertório definido, existe repertório de 400 músicas que a cantora vai escolher trinta [...] Mas eu acho que é mais isso, a liberdade deles [dos cantores] poderem moldar o repertório deles ali. [...] E tem uma questão de linguagem também.⁸⁵

A experiência desses músicos tocando em conjunto por muitos anos lhes permite uma íntima relação musical, o que pode contribuir para uma maior segurança e desenvoltura em suas performances. Além do domínio técnico dos violonistas, ressaltado também o conhecimento que muitos têm sobre outros instrumentos harmônicos, em especial o cavaquinho. O caso inverso também é recíproco: cavaquinistas que compreendem tecnicamente o violão. Nas observações, percebi o quão evidente é essa relação na prática musical, por exemplo, quando havia dificuldade ou dúvida na execução harmônica de alguma

⁸⁴ Entrevista de cantora Eloísa Gonzaga concedida à autora no dia 10/11/2016.

⁸⁵ Entrevista do violonista Gustavo Lopes concedida à autora no dia 21/01/2016.

música, era notável leitura visual dos *performers* entre si e seus instrumentos para se ajustarem.

Percebo que o vínculo entre solistas (cantores) e acompanhadores é muitas vezes mediado pela função do violão no conjunto musical. É costumeiro que os intérpretes se voltem aos violonistas para anunciarem seus pedidos, como também é comum não revelarem o nome da música ao conjunto, mas sim apenas a tonalidade⁸⁶ da música em questão. Se por acaso a tonalidade transmitida estiver equivocada, os acompanhadores têm que rapidamente contornar o erro sem que o samba pare. O caso inverso também é recorrente, quando os acompanhadores cometem desvios no tanger rítmico-harmônico. Ou quando, por exemplo, o instrumentista executa algum acorde diferente da sonoridade “tradicional”. Nestes tocantes, Eloísa Gonzaga relatou que:

Às vezes, eu não sei qual o acorde que ele (violonista) tocou, mas eu sei que estava errado, que estava muito fora. Eles olham para mim e já sabem, porque eu não consigo disfarçar, porque a minha cara demonstra. [...] Mas eu não sou tão chata assim, eu tento compreender, porque às vezes a pessoa está aprendendo; e li é o lugar, está na roda é para isso mesmo.

[Falando a respeito dos acompanhamentos do violonista Raphael Galcer]: Eu já falei pra ele “tu tem muita sorte de eu ter a melodia toda na cabeça”. Porque ele gosta de fazer uns acordes bem diferentes, ele gosta de sair da normalidade. Isso também é bom pra mim, porque não é aquela coisa dada, entende?! Me exige, pois eu também vou ter que saber por onde a melodia está indo.⁸⁷

Compartilho abaixo um trecho de meu diário de campo, que descreve uma situação em que o violonista “Dedinho” soube lidar depressa com um engano tonal:

Aconteceu que em uma das músicas (da qual não me recordo) a cantora pediu o tom de sol maior para o violonista. Ao começar a cantar a melodia, os integrantes do conjunto perceberam que algo estava errado. Com muita agilidade e singeleza, “Dedinho”, sem interromper seu acompanhamento, repetiu a mesma melodia que a cantora executara (uma espécie de eco da própria melodia em forma de contracanto) nas cordas agudas do violão. Rapidamente ele identificou a tonalidade correta da música. Virou-se para o Tiago (bandolinista) e disse: “Dó maior!”⁸⁸

⁸⁶ Existe uma sinalização manual muito utilizada na prática de samba que traduz as tonalidades musicais. Por meio delas, os intérpretes gesticulam aos acompanhadores as trocas de tonalidades, principalmente quando se realiza uma sequência de músicas sem interrupção. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=-ASPAwNenhA>

⁸⁷ Idem nota de rodapé 84.

⁸⁸ Diário de campo da autora, 30/04/2016.

2.4 GÊNEROS DO DISCURSO, CAPITAIS SIMBÓLICOS, *HABITUS* E CAMPO

Nas observações de campo, busquei sempre estar em diálogo com os músicos, quase sempre de maneira informal. Geralmente conversávamos sobre questões cotidianas e, às vezes, sobre algo que me havia chamado atenção em suas performances. Entretanto, nas entrevistas, procurei estabelecer um diálogo mais profundo e específico, e isso me exigiu expressar aos violonistas uma intimidade sobre o que buscava ouvir. Nesse veio, Mikhail Bakhtin (1997) torna claro este “esforço” de minha parte, ao dizer que a emissão de um enunciado em um processo dialógico está sempre voltada à recepção do destinatário:

Enquanto falo, sempre levo em conta o fundo aperceptivo sobre o qual minha fala será recebida pelo destinatário: o grau de informação que ele tem da situação, seus conhecimentos especializados na área de determinada comunicação cultural, suas opiniões e suas convicções, seus preconceitos (de meu ponto de vista), suas simpatias e antipatias, etc.; pois é isso que condicionará sua compreensão responsiva de meu enunciado. Esses fatores determinarão a escolha do gênero do enunciado, a escolha dos procedimentos composicionais e, por fim, a escolha dos recursos lingüísticos, ou seja, o estilo do meu enunciado. (p. 322)

Um entendimento básico dos gêneros do discurso bakhtiniano é a associação primordial de que a linguagem assume e reproduz as funções da atividade humana. Essas atividades são “esferas” que podem ser classificadas em sociais, profissionais, políticas, familiares etc. Por isso, para o autor, os enunciados (falas) são moldados e construídos de acordo com demandas específicas: “cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*” (p. 279). Portanto, o gênero é o “contexto” em que o enunciado se dá na sua efetividade. Esses enunciados são compostos por sua estabilidade de conteúdo temático, sua composição e seu estilo:

O conteúdo temático não é o assunto específico de um texto, mas é um domínio de sentido de que se ocupa o gênero [...] A construção composicional é o modo de organizar o texto, de estruturá-lo [...] O ato estilístico é uma seleção de meios lingüísticos. (FIORIN, id., p. 61-62 *apud* RIBEIRO, 2011, p. 23)

Um enunciado relativamente estável também carrega em si outros enunciados, ou seja, por mais que sua posição discursiva seja ativa, ele ecoa e reverbera em si enunciados emanantes: “cada enunciado é um elo da cadeia muito

complexa de outros enunciados.” (1997, p. 291). Indo adiante, Bakhtin nos elucida que toda escolha de um enunciado se dá, sobretudo pela relação valorativa que o locutor estabelece com esse enunciado. Para o autor, por meio das visões de mundo do locutor é que se buscarão os recursos precisos da língua para a construção de sua fala (1997, p. 315-316).

Dessa maneira, compreendo que, antes de qualquer análise a respeito das funções exercidas nos conjuntos musicais por meio das falas dos instrumentistas, procuro compreendê-las e contextualizá-las mediante a interpretação de seus usos, buscando desvelar seus respectivos significados. Essas significações estariam interligadas àquilo que Bakhtin (op. cit) discorre sobre a elaboração de um enunciado; isso quer dizer que os recursos linguísticos são intimamente dependentes das visões de mundo perante as esferas da vida dos falantes.

Outro ponto fundamental em relação aos significados emitidos nas falas dos interlocutores, suas visões de mundo, funções musicais inerentes às suas atuações nos conjuntos musicais é que estes significados podem ser articulados aos conceitos de Pierre Bourdieu (2007, 2007a) do *capital simbólico*⁸⁹, *habitus* e *campo*. Rememorando algumas dessas proposições, o primeiro seriam formas de valores atribuídos a determinadas esferas da vida humana, que designam reconhecimento aos agentes, prestígio, como também permitem caracterizar diferenças entre eles. De acordo com Ortiz (1994), o *habitus* é uma “estrutura estruturada predisposta a funcionar como estrutura estruturante”, são “sistemas de disposições duráveis” geridos nas relações sociais, familiares e institucionais.

O *habitus* é individual, mas se constrói através do movimento da socialização. São modos sistemáticos de ações, esquemas básicos de compreensão, que vão sendo compartilhados e se tornam os parâmetros de identificação entre os sujeitos do campo. (LACERDA, 2007, p. 12)

O *campo*, produtor dos *bens simbólicos*, é regido pelas estruturas dos capitais simbólicos e ao mesmo tempo funciona como espaço (arena) conflituoso de disputa de poder e legitimação entre os produtores.

Dessa maneira, busco identificar quais são os *capitais simbólicos* que estão sendo encadeados pelos interlocutores, se as formas de tocar samba no violão

⁸⁹ Segundo o sociólogo francês, “acumular capital é fazer um ‘nome’, um nome próprio, um nome conhecido e reconhecido, marca que distingue imediatamente seu portador, arrancando-o como forma visível do fundo indiferenciado, despercebido, obscuro, no qual se perde o homem comum”. (BOURDIEU, 1976 *apud* LACERDA, 2007, p. 11)

estão ligadas a certos *habitus* que designam legitimidade à prática musical e se os predicados musicais engendram disputas de poder no *campo*, ou se manifestariam autoridade aos agentes.

À vista disso, rememoro Clifford Geertz (2014), em seu ensaio “Do ponto de vista dos nativos: a natureza do entendimento antropológico”, que traz à tona as formas de se conduzir as análises antropológicas do campo. Segundo seu argumento, esse procedimento não significaria uma “personificação” do antropólogo em relação ao nativo, mas sim, por intermédio de uma “experiência próxima” entre ambos, refletir sobre as formas que se compõe o “eu” nativo.

Em todas as três sociedades que eu estudei intensivamente, a javanesa, a balinesa e a marroquina, tive como um dos meus objetivos principais tentar identificar como as pessoas que vivem nessas sociedades se definem como pessoa, ou seja, de que se compõe a ideia que elas têm (mas, como disse acima, que não sabem totalmente que têm) do que é um “eu” no estilo javanês, balinês ou marroquino. E, em cada um dos casos, tentei chegar a esta noção tão profundamente íntima, não imaginando ser uma outra pessoa — um camponês no arrozal, ou sheik tribal — para depois descobrir o que pensaria, mas sim procurando, e depois analisando, as formas simbólicas — palavras, instituições, comportamentos — em cujos termos as pessoas realmente se representam para si mesmas e para os outros, em cada um desses lugares. (GEERTZ, 2014, p. 63)

2.5 OS VIOLÕES NOS SAMBAS DE FLORIANÓPOLIS

O que será exposto a seguir não buscará retratar o que é estritamente musical, no sentido mais pragmático do termo. Meu objetivo é demonstrar as concepções individuais e coletivas que permeiam essa prática musical e de que forma se construíram os aprendizados e os predicados daquilo que se compreende como “linguagem” do violão no samba, por meio dos músicos entrevistados. Em vista disso, procuro destacar e analisar quais funções são atribuídas ao instrumento e exercidas por ele; como o violão “dialoga” com os solistas e com os outros instrumentos do conjunto musical; por que os violonistas se definem como acompanhadores e, conseqüentemente, descrevem o violão no samba como instrumento acompanhador.

Dentro do universo de interlocutores⁹⁰, creio que há quatro gerações de violonistas, cujas faixas etárias variavam ente trinta e setenta anos. O veterano deles é Walmir Scheibel, seguido por Wagner Segura, Luiz Sebastião, Gustavo Lopes e Raphael Galcer. Com exceção do primeiro, foram realizadas entrevistas com todos os demais.

2.5.1 Walmir Scheibel

Na noite em que fomos apresentados um ao outro, o violonista identificou-se como Walmir e logo me contou a história que lhe conferiu o apelido de “Dedinho”. Segundo seu relato, ainda menino, iniciou-se na música tocando cavaquinho, tendo sido seu precoce virtuosismo no instrumento o motivo de inspiração para a alcunha, pois nesta fase alguém de sua família, ao vê-lo tocar, teria dito de maneira deslumbrada: *“Como tocam os dedinhos dele!”* A partir desse momento, passaram a chamá-lo de “Dedinho” como alusão ao pequeno notável instrumentista. Nascido na cidade de Tubarão (SC), em 7 de agosto de 1939, Walmir é um dos violonistas mais experientes em atividade em Florianópolis, atuando desde a década de 1960 como músico profissional. “Dedinho” já passou por diversos conjuntos musicais e orquestras, tocando guitarra elétrica, contrabaixo, porém firmou-se como violonista e integrou muitos conjuntos regionais de choro na cidade, como o “Regional do Mandinho”, na década de 1960, e o “Grupo Vibrações”⁹¹, na década de 1980 (PIRES FERREIRA, 2009, p. 155). É aclamado e reconhecido por seus pares como um exímio músico, já tendo sido noticiado pela imprensa local na década de 1980 como o “melhor violão do Estado”⁹² — como mostrou o trabalho de Júlio Pires Ferreira (op. cit).

Eu já conhecia o trabalho de Walmir desde os tempos em que frequentava os tradicionais sambas dominicais no Bar De Raiz, porém, naquela época, minha

⁹⁰ Além das entrevistas efetuadas para a pesquisa, informalmente eu mantive muitas conversas com artistas, admiradores, curiosos que transitavam e/ou se mantinham em contato com os espaços onde ocorrem os sambas. Da mesma forma, foi realizada uma entrevista com a cantora Eloísa Gonzaga, que pode me falar sobre suas experiências profissional e relações de gênero. Também conversei com os percussionistas Douglas Delatorre e Fabrício Gonçalves. Esclareço que todos(as) os(as) entrevistados(as) são bastante atuantes na cena local.

⁹¹ O “Grupo Vibrações” também teve como integrante o interlocutor desta pesquisa, Wagner Segura, que na época iniciava-se como bandolinista.

⁹² Nesta mesma reportagem jornalística, atesta-se que o músico considera “exagero” nos comentários preferidos ao *status* de grande violonista. Jornal O Estado, 29 de Julho de 1986 *apud* PIRES FERREIRA, 2009, p. 150.

posição era de apreciadora, sem nenhum contato próximo. Além de ser conhecido como eminente músico, outras qualidades que o caracterizam é de ser um sujeito reservado e tímido e, por essa razão pedi ajuda ao amigo e músico Osvaldo Pomar para me aproximar do violonista. Quando cheguei à “Casa do Sambaqui, na noite em que “oficialmente” fomos apresentados, “Dedinho” acompanhava a cantora Maria Helena ao lado dos músicos Thiago Larroyd (bandolim e cavaquinho), Dú Seara e Osvaldo Pomar (percussões). Foi no intervalo da apresentação musical que Osvaldo nos apresentou, quando pudemos conversar praticamente todo o tempo até o retorno do grupo ao palco. Walmir já tinha ouvido falar da minha pesquisa por intermédio de Osvaldo e parecia bastante curioso em me conhecer. Logo me perguntou sobre o que eu gostava de tocar, com quem eu tocava, além de outras curiosidades. Depois de certo tempo, entrei no assunto específico do meu estudo e fiz-lhe o convite para conceder-me uma entrevista a fim de compor o grupo de interlocutores; entretanto, não obtive sucesso. Sabendo dos outros colaboradores, o músico alegou não haver necessidade da entrevista, afirmando: *“Você já tem muita gente boa pra entrevistar, eu não sei de nada”*. Tentei convencê-lo do contrário, sem parecer insistente; falei sobre sua importância e mesmo assim ele continuou a negar. Apesar de meu insucesso como “investigadora”, Walmir manteve-se afável a mim e assim tivemos bons “papos” — o que foi recompensador à admiradora musicista.

Logo após o fim da apresentação do grupo, “Dedinho” veio em minha direção trazendo seu instrumento, entregou-me e disse: *“Veja o que você acha desse violão, fica aí tocando um pouco enquanto eu desmonto o meu equipamento”*. Sua atitude me causou surpresa, pois diziam as “más línguas” que ele não emprestava seu instrumento a ninguém. De pronto aceitei e durante cerca de dez minutos pude experimentar o seu violão, constatando que era um excelente instrumento. Assim que Walmir voltou, logo quis saber minha opinião, e ali engrenamos em assuntos tipicamente violonísticos — cordas, unhas, captação, madeira. Certo tempo depois, convocou-me a tocar: *“Pois então, menina, toque pra mim, deixa eu te ouvir um pouco”*. E, então, com certo nervosismo, atendi ao seu pedido executando duas peças⁹³ para violão. Durante todo o tempo ele se manteve em silêncio, observando com muita atenção o que eu tocava. Ao terminar, devolvi-lhe o instrumento e, com

⁹³ A primeira foi “Dichavado”, do compositor Guinga; a segunda foi “Se ela perguntar”, de Dilermando Reis.

um olhar sereno, sua primeira reação foi a de balançar a cabeça “positivamente”. Disse-me: *“Muito bom, menina, você toca muito bem. Vamos tocar juntos qualquer hora dessas, fazer em dois violões mesmo”*. Se, por um lado, sua negação em conceder-me uma entrevista me frustrou, por outro, o seu interesse em querer me ouvir e o convite para tocar me causaram grande satisfação. Diante disso, confesso ter tido alguns conflitos entre as personas⁹⁴ “investigadora” e “musicista”.

De todos os outros sambas — evento — que fui a campo, este fora o mais “retraído” em questão de público; naquela noite de sábado havia poucos presentes, ou seja, cerca de vinte pessoas ocupavam o espaço da Casa do Sambaqui. Diferentemente das outras observações, nesta ocasião, eu permaneci boa parte do tempo sentada à mesa, apreciando a apresentação musical de Maria Helena e dos músicos que a acompanhavam.

Chamou-me atenção a forma contemplativa como os outros instrumentistas se comportavam em relação ao violonista enquanto tocavam. O que pude perceber foi que seus olhares e suas expressões manifestavam deleite ao músico ancião. Walmir tocava de maneira precisa e virtuosa suas “baixarias” e os acompanhamentos rítmico-harmônicos, estabelecendo um “diálogo” musical com os outros instrumentistas, com “respostas” a determinadas convenções rítmicas executadas pelos percussionistas e a melodias cantadas pela cantora e pelo bandolinista. Se por um lado os músicos — que eram mais jovens em relação ao veterano — aparentavam uma satisfação respeitosa em compartilhar o palco com o violonista, por outro, todos mantinham uma comunicação ao tocar em conjunto, ou seja, no plano da musicalidade do samba de códigos e gestos musicais, cada instrumentista exercia sua função musical estabelecendo conexões com/e para as funções dos outros.

Essa interação musical me remete àquilo que Alfred Schutz, no texto “Making Music Together” (1951), expressou haver na fundação de um processo comunicativo. Para Schutz, a “relação de sintonia mútua” seria o alicerce comunicativo entre os agentes, em que o “‘eu’ e o ‘tu’ são experienciados por ambos os participantes como um ‘nós’ em vívida presença” (p. 79)⁹⁵. O sociólogo também

⁹⁴ Utilizo a categoria “persona” no sentido maffesoliano, que diz: “Reconhecemos aqui a ideia da persona, da máscara que pode ser mutável e que se integra sobretudo numa variedade de cenas, de situações que só valem porque são representadas em conjunto” (MAFFESOLI, 2006, p. 37).

⁹⁵ “It is precisely this mutual tuning-in relationship by which the ‘I’ and the ‘Thou’ are experienced by both participants as a ‘We’ in vivid presence.” (SCHUTZ, 1951, p. 79)

utiliza a metáfora de George Mead sobre “lutadores em um ringue” para dizer que ambos os participantes se comunicariam por meio dos gestos, antecipando e respondendo seus golpes mediante uma leitura da gestualidade de seu oponente. Dessa maneira, Schutz argumenta que o “fazer música juntos” implica uma intensa relação de comunicabilidade gestual, como também um compartilhamento mútuo de sentir a dimensão do tempo⁹⁶. Nesse mesmo veio, rememoro Ingrid Monson (1996), em *Saying Something*, quando tratou das funções musicais exercidas pelos músicos de jazz e suas concepções do tocar em grupo para lançar luz sobre improvisações musicais nesse gênero musical:

The background issue to keep in mind is that at any given moment in a performance, the improvising artist is always making musical choices in relationship to what everyone else is doing. These cooperative choices, moreover, have a great deal to do with achieving (or failing to achieve) a satisfying musical journey — the feeling of wholeness and exhilaration, the pleasure that accompanies performance well done (1996, p. 27).

Vejo que as reflexões de Alfred Schutz e Ingrid Monson encontram ressonância com a prática musical do samba, incitando-me a pensar as funções exercidas pelos instrumentos e seus agentes, na via do fazer música coletivamente. Como me detenho em especial à atuação do violão nessa trama musical, olhar para a noite em que relatei a atuação do violonista Walmir e seus companheiros de conjunto, com a cantora Maria Helena, motiva-me a avaliar de que forma o violão integra o plano do coletivo musical. Dessa forma, caminho para a direção da categoria nativa “violão acompanhador”, intentando compreender o que seria esse violão. Para isso, trago os relatos dos outros colaboradores a fim de interpretar os significados imbuídos em suas falas, buscando ir além das funções nativas “baixarias” e “levadas” enquanto “obrigações” incumbidas ao instrumento nessa prática musical. Entendo que, se as funções nativas fossem tratadas de maneira estrita, haveria uma fragilidade para se refletir e conceitualizar o que, de fato, é o papel desempenhado pelo instrumento. Por isso, o que pretendo é verificar de que maneira constitui-se o pensamento musical subjacente ao “violonista acompanhador” no samba.

⁹⁶ Seu argumento tem como pano de fundo o conceito *durée* (duração), de Henri Bergson, em que o tempo “vivido” é diferente do tempo analógico calculado, da lógica física, Fazer e ouvir música, provocaria essa outra dimensão de sentir o tempo. Ver (SCHUTZ, 1951, p. 89-94).

2.5.2 Wagner Segura

Wagner do Amaral Segura nasceu em São Paulo, em 29 de setembro de 1961. Aos setes anos de idade, mudou-se para Florianópolis e desde então passou a residir na capital catarinense. No final da década de 1970, iniciou seus estudos musicais, tocando cavaquinho e bandolim, motivado pelas músicas que se difundiam nos meios de comunicação. Nesta época, entusiasmava-se pelos sambas de Clara Nunes, de Roberto Ribeiro e de Luiz Airão, porém, seu desenvolvimento como instrumentista se deu por meio do choro, influenciado pelo disco “Era de Ouro”, de Jacob do Bandolim.

Músico autodidata, por dezesseis anos dedicou-se exclusivamente ao bandolim, estudando oito horas por dia. Ainda jovem, viajava ao Rio de Janeiro para ter aulas com o bandolinista Joel Nascimento, pois considerava ter lacunas em sua aprendizagem, uma vez que em Florianópolis não havia professor para seu instrumento. Segundo Wagner, naquela época era tudo “de ouvido”, e seu contato com Joel Nascimento oportunizou-lhe um maior aprimoramento musical: “[Joel Nascimento] começou a dar uma direção no bandolim, começou a me posicionar e durante o ano eu fui entrando nos eixos no instrumento”.⁹⁷ Sua proximidade com os músicos do Rio de Janeiro também lhe proporcionou ter contato com o sistema notacional de cifras — até então desconhecido pelos músicos de Florianópolis. Diante disso, ele teria sido o responsável por implementar o uso das cifras nas práticas musicais da cidade.

Na década de 1980, como bandolinista, integrou o “Grupo Vibrações”, tendo sido este conjunto musical uma grande escola para sua formação. Para Wagner, esse foi um conhecimento do mundo e dos músicos da rua, trazendo-lhe um ensinamento perceptivo da música, como também um aprendizado mediado e estimulado pelo contato com músicos mais experientes:

Eu gosto mais de músico de rua [...] Eu sempre busquei esses músicos de rua, e eu, como autodidata buscando isso, desenvolvi muito o lado perceptivo, depois eu ia estudar a teoria. [...] A minha formação foi de rua, porque eu toquei muito em roda, desenvolvendo muito a percepção de ouvido. Eu tive muita experiência com o “Grupo Vibrações”, um grupo antigo que a gente tinha, ali tinham muitos músicos antigos de choro, muito experientes, o Nabor Ferreira que era década de 50, 60, o Dedinho no

⁹⁷ Entrevista do multi-instrumentista Wagner Segura concedida à autora no dia 15/02/2016.

violão era quem me acompanhava no bandolim, e eu estava começando, então eu já tive uma experiência muito grande com esses caras.⁹⁸

Segura também constituiu o grupo “Nosso Choro”, sendo o responsável por arranjar e ensaiar o conjunto. Conforme seu relato, essa atuação lhe trouxe muita experiência na prática de arranjos musicais e conhecimento a respeito dos outros instrumentos — principalmente cavaquinho e violão. Conseqüentemente, nesta fase, Wagner debruçou-se a estudar harmonia para aprimorar seus arranjos, porém, alega que, mesmo buscando o conhecimento teórico de harmonia e de arranjo nos livros, a prática foi imprescindível, pois enquanto músico *“autodidata estava sempre estudando, e sempre escutando, porque é uma escola de escutar e tentar ver o que está acontecendo. Não adianta você estar com a teoria e na hora de tocar não rolar”*.⁹⁹

Foi nos anos de 1990 que o músico estimulou-se a tocar e estudar violão, pois tinha dificuldade para encontrar violonistas que o “acompanhassem com certo nível”. Já familiarizado com as funções do violão no choro, devido a sua antecedente experiência de músico e arranjador, encantou-se pelas “baixarias” e passou a se dedicar ao instrumento. Além dessa relação afetiva com o pinho, o músico atesta que isso lhe possibilitou ampliar o campo de trabalho na música. Nesta fase, Segura já era um bandolinista e um cavaquinista de bagagem, o que foi substancial à sua maneira de tocar violão: *“Quando eu fui pro violão, eu já carregava o cavaco, o bandolim, aí ficou uma mistura de coisas, porque a cabeça na música é uma coisa só”*.¹⁰⁰

Segura considera-se um violonista de acompanhamento e julga ser complexa a “filosofia do acompanhamento”. Para ele, “baixarias” e “levadas” são os ofícios do violão no samba; entretanto, existe um *savoir-faire* que foge do plano individualista da técnica musical; o que está por trás é saber como colocar essas funções na música mediante a perspectiva do conjunto musical. Vejamos como essas questões são compreendidas pelo interlocutor:

O violão no samba o buraco é mais embaixo. [...] No acompanhamento do samba você tem que tocar o violão sabendo com quem você está trabalhando, você não pode querer fazer tudo no violão, se não você “mata” o cavaquinho, você “mata” os outros instrumentos. Você tem que ter a

⁹⁸ Idem nota 97.

⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰ Idem.

humildade de fazer aquilo que pede o teu instrumento, porque você está trabalhando junto com os outros.

Eu acho que quem acompanha bem é quem sente o que a música está pedindo, fazer o contraponto na hora certa, fazer a condução na hora certa, as inversões na hora certa. Você não pode querer fazer muita coisa porque no final atrapalha o todo. A gente tá trabalhando pro time, eu acho que a música é o time que você está trabalhando.¹⁰¹

Repare como há critérios quando o músico ressalta no segundo depoimento que deve-se saber “fazer o contraponto na hora certa”, “condução na hora certa” e até mesmo as “inversões”. O contraponto corresponderia às “baixarias”, a condução às “levadas”, e as inversões seriam as inversões dos acordes executados nas harmonias das músicas. A “hora certa” poderia ser um momento oportuno na música para a execução desses recursos, como um breque (pausa) ou também poderia ser aquela que respeita e dialoga com as funções dos outros instrumentos. Isso também fica evidente no primeiro depoimento, quando Wagner diz que não se pode fazer tudo no violão, pois isso “mata” o cavaquinho e os outros instrumentos. “Matar” seria uma metáfora utilizada para exprimir que uma má execução no violão seria aquela que invalidaria a função do cavaquinho¹⁰². Dessa forma, tais critérios parecem estar intimamente ligados às relações que os instrumentos mantêm entre si, por meio de suas respectivas funções musicais, em que a contribuição de cada um na trama musical é que forma o “todo”, pois, como bem justifica Segura, *“a gente tá trabalhando pro time, eu acho que a música é o time que você está trabalhando”*.¹⁰³

Para o músico, as funções contrapontísticas das “baixarias”, geralmente executadas nas regiões graves e médias do violão, não podem ser apenas contrapontos imediatos no tocante às tonalidades musicais; os critérios expostos acima também são fundantes no executar de uma “baixaria”:

O sete (violão de sete cordas), a função dele seria mais no contraponto, mas é um contraponto que você tem que responder, a meu ver, a voz. A voz está mandando, você não pode jogar um monte de baixo. O violão de sete cordas tem que conversar com o cantor, conversar com a melodia. Ele é uma outra melodia, mas ele está construindo uma outra melodia, pintando um quadro sobre aquele que já tem [...]. Às vezes ele tem que trabalhar de maneira mais simples, valorizando o cavaquinho, valorizando a percussão, não tirando os efeitos do todo que ele está trabalhando, não puxando tudo

¹⁰¹ Idem.

¹⁰² Isso se explica, pois o cavaco “centro” é o elo entre as percussões e o rítmico-harmônico do violão. A função do cavaquinho no samba e no choro, conhecida por “centro”, já foi comentada na nota de rodapé 14 deste capítulo.

¹⁰³ Idem nota de rodapé 97.

pra ele. Um fraseado que você dá, já tem ritmo no seu fraseado, vai trabalhar com o pandeiro, vai trabalhar com o cavaco.

Agora se você está sozinho com o cantor, sem nada, aí você tem que manejar os baixos, botar a harmonia mais no primeiro plano. Muito pouco baixo, senão você não dá chão para o cantor. [...] Eu gosto demais do violão de harmonia, o violão com dissonantes, o violão de acordes, explorar o violão “nas agudas”¹⁰⁴, explorar o violão com cordas soltas no meio das presas.¹⁰⁵

Observe que, em ambas as descrições, o feito do violonista é sempre projetado em relação ao outro, sendo que a melodia da baixaria deve “conversar com o cantor”, ou “um fraseado”¹⁰⁶ que tem ritmo vai “trabalhar com o pandeiro”. No contexto em que o violão é o único instrumento acompanhante, o fundamento ainda é o mesmo, pois, como manifesta Wagner, em caso contrário, “*você não dá o chão pro cantor*”. Aqui, a metáfora “dar chão” é utilizada para manifestar que o propósito é dar segurança e estabilidade aos intérpretes.

Durante o tempo da entrevista, além de responder às perguntas, o músico mostrou-me, tocando violão, o que seria elaborar uma “baixaria” na hora certa, ou como variar as “levadas” para se trabalhar com os instrumentos de percussão. Porém, ainda que seus exemplos práticos fossem esclarecedores, os resultados em outro contexto, como tocando em conjunto, seriam completamente distintos. Houve um momento em que tocamos algumas músicas juntos, e ali trocamos informações de outra forma; as respostas verbalizadas por Wagner ganharam forma em outro sentido, na perspectiva do “fazer musical” com e para o outro.

Atualmente, além de bandolim e cavaquinho, Wagner possui uma vasta experiência como violonista de samba e choro, tendo atuado em diferentes frentes de trabalho como músico/educador musical; músico/compositor de sambas enredos; músico/arranjador de trilhas sonoras de filmes; músico/produtor de concertos; músico/produtor de gravações em cd e dvd.

Cada um sente e expressa da sua maneira, a musicalidade é bacana porque eu acho que é o estado de espírito de cada um.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Explorar o violão “nas agudas” significa tocar na região das cordas agudas. Geralmente, essa região corresponde às cordas mi, si, sol e ré.

¹⁰⁵ Idem nota de rodapé 97.

¹⁰⁶ Fraseado melódico executado pela “baixaria”.

¹⁰⁷ Idem nota de rodapé 97.

2.5.3 Luiz Sebastião

Natural de Florianópolis, Luiz Sebastião Juttel nasceu em 20 de junho de 1976. Durante sua infância, morou no bairro Monte Verde, onde foi vizinho de João Batista de Almeida, o “Tião” — famoso seresteiro e fundador do célebre Bar do Tião. Luiz, ao enfatizar a marcante presença da música em seu ambiente familiar, recorda-se que, quando tinha apenas quatro anos de idade, uma roda de choro foi feita por Tião em sua casa. A convivência de seu pai com o “Grupo Liberdade”, um conjunto de samba formado por moradores dos bairros Monte Verde e Coloninha, estimulou-o rapidamente a experimentar a prática do pandeiro e do tamborim. Nesta fase da vida, entre seus oito e onze anos, Sebastião iniciou-se no violão, tendo aulas com “Zeca” — um amigo da família que morou por três anos em sua casa — e, tocando pandeiro, passou a acompanhar “Tião” em apresentações nos estabelecimentos da cidade.

A minha história com o samba e com o violão vem mais desse apego com o Tião do que com o Zeca, que me ensinou a tocar violão, os primeiros acordes. Porque se não fosse o Tião eu não tinha voltado pro samba. Aconteceu isso tudo, eu tocava com o Tião, eu tinha um grupo de samba chamado Liberdadinha, que eram os filhos dos caras que tocavam no Liberdade, aí eu tocava repique de mão, cantava, e aí comecei a tocar violão, e o que acontece na minha vida?!!! O rock’n’roll!¹⁰⁸

Na adolescência, Luiz integrou uma banda de rock e com quinze anos começou a trabalhar “na noite” fazendo voz e violão. Retomou o contato com o samba por volta dos dezoito anos, quando integrou um grupo de pagode e voltou ao Monte Verde para reencontrar “Tião” — que na época já era proprietário do bar. Até esse momento, seu desenvolvimento musical se deu enquanto autodidata. Foi só no ano de 1995, com o convívio no ambiente do Bar do Tião, que Sebastião passou a tocar violão buscando aproximar-se da sonoridade e da prática do samba.

Quando eu fiz dezoito anos, eu fui pro exército, tinha um violão vagabundo, aí eu voltei pra ir no Tião porque eu montei uma banda de pagode. [...] Foi quando eu senti a necessidade de ter um violão de sete cordas, porque a galera falava, aí eu dei um “chego” no Tião. Aí teve um dia que o Tião estava fazendo um churrasco, o Anderson (Ávila) já estava lá tocando, estava mais esperto tocando cavaco, e eu com o violão de seis. Aí ele (Tião) pegou um violão de sete e colocou no meu colo e disse: “Ó, toca isso aqui.” Eu nunca tinha pensando racionalmente no samba, sequência,

¹⁰⁸ Entrevista do violonista Luiz Sebastião concedida à autora no dia 15/09/2016.

cadência. A primeira música que eu toquei que tinha uma cadência fixa, era aquela do João Nogueira [cantou um trecho de “Clube do Samba”]. E o Tião era legal porque ele tocava e ensinava ao mesmo tempo as cadências. Aí falava: “Ó, agora é sequência de ré”. Então, comecei a fazer em dó, e ele falava que era pra fazer a mesma coisa nas outras músicas. Realmente, se tu se “ligar” no samba, tem uma sequência, os caminhos. Aí o teu ouvido começa a trabalhar naquilo, aí tu começa a descobrir. Aí o Tião, quando o cara errava, dava um tapa nas costas e dizia “ó, vai pro quarto grau”.¹⁰⁹

A partir desse período, Sebastião passou a frequentar regularmente o Bar do Tião, contexto que lhe proporcionou um intenso aprendizado por meio da prática musical, e onde, com Anderson Ávila, Adriano do Clarinete e Jeisson Dias, passou a trabalhar no bar como músico fixo. Posteriormente, sua aproximação com o “universo” do choro fez com que buscasse um maior aprimoramento no instrumento. Luiz comenta que seu contato com os músicos Roberto Salgado e Chico Camargo, ambos integrantes do conjunto “Nosso Choro”, teria sido uma importante escola para sua formação. O trio encontrava-se regularmente para estudar o repertório de choro, o que lhe assegurou um desenvolvimento, conforme se observa a seguir:

O (Roberto) Salgado passava uma fitinha (fita cassete) com umas músicas que ele queria tirar, e aí a gente ia tirando. Aí eu “colei” no Wagner (Segura), peguei as partituras dele, porque ele tinha tirado tudo de ouvido. Aí eu meio que fui desenvolvendo, pegava um pouco de ouvido, um pouco das partituras do Wagner, e memorizava, não tinha esse discernimento. Mas aí eu precisava tirar os sambas, e só de ler os choros, o samba já ficava tranquilo de estudar, e tocando nas rodas o cara vai pegando as coisas.¹¹⁰

Desde esse momento, o percurso de Sebastião como músico profissional no cenário local do samba foi de intensa atividade, trabalhando com cantoras e cantores, como também com música instrumental, mais especificamente com o choro. Paralelamente à atividade profissional, Luiz destaca a importância das gravações fonográficas como ferramenta usada para o desenvolvimento de repertório e linguagem utilizada pelo violão no samba e no choro. Além disso, ele salienta que por muito tempo dedicou-se a estudar os registros dos expoentes Dino 7 cordas (Horondino José da Silva), Baden Powell, Raphael Rabello, Maurício Carrilho, entre outros.

(O violão no samba) É uma linguagem interna [...] Uma música do Nelson Cavaquinho...”Notícia” [Tocou um trecho em dó maior e perguntou] Qual é o

¹⁰⁹ Idem nota de rodapé 108.

¹¹⁰ Idem.

próximo acorde? Se tu és nativo do samba tu vai saber que é um lá bemol, porque um dia tu aprendeu com alguém do meio, ou tu tirou aquela música porque tu “apanhou” na noite anterior na rua, tu tava na roda e tu “apanhou”, não soube pra onde foi”.¹¹¹

Por sua trajetória ter se dado no âmbito dos gêneros populares, desenvolvendo as funções inerentes ao instrumento exigidas por essas práticas, Luiz Sebastião considera-se um violonista “popular e acompanhador”. Como bem aponta o depoimento acima, para ele, o violão no samba seria uma linguagem específica, articulada por suas funções, que foram apreendidas de forma prática. A respeito dos saberes das “baixarias” e “levadas”, para Luiz, elas seriam “assuntos” de um repertório que se forma ao longo da experiência. Portanto, mediante os contextos expostos anteriormente, é possível ter ideia de que maneira o músico desenvolveu os conhecimentos intrínsecos do violão no samba e no choro. Em suma, pode-se destacar a prática e a convivência do músico nos ambientes anfitriões dos gêneros populares — principalmente em bares e casas noturnas —, onde, segundo seu relato, *“tu aprendeu com alguém do meio, ou tu tirou aquela música porque tu ‘apanhou’ na noite anterior na rua, tu tava na roda e tu ‘apanhou’, não soube pra onde foi”*. Aliada ao estudo “informal” de autodidata, que “tirava de ouvido”, e às gravações de choro em fita cassete, e que estudava por meio de partituras.

Nos anos posteriores ao seu retorno ao Bar do Tião, ocorrido em 1995, quando Luiz começou a trabalhar como violonista de samba e choro, o músico manteve-se ativo no cenário da música local. Em 2004, com uma boa bagagem musical, ingressou no curso superior de licenciatura em música, na Universidade do Estado de Santa Catarina. Segundo seu relato, o estudo “formal” oportunizou-lhe um aperfeiçoamento como violonista, assim como ampliou seu campo profissional da música. Após graduar-se, passou a atuar com educação musical e a realizar com assiduidade trabalhos de arranjador e de produtor musical.

Quando fui a campo para observar as performances de Luiz Sebastião, muitas questões me chamaram atenção. Dentre elas, eu apontaria a maneira fluida com que o músico desempenha seus acompanhamentos, parecendo bastante à vontade para executar os ritmos das levadas, como também os contrapontos das baixarias. O violonista mesclava bem as baixarias e levadas, bem como realizava

¹¹¹ Idem.

improvisos nos *chorus* em que as intérpretes não cantavam as melodias. Outro aspecto latente era que, muitas vezes, o músico parecia exercer um papel de liderança diante do conjunto musical. Sobre isso, Sebastião acredita que essa postura tem a ver com sua experiência no campo da produção musical, na qual o profissional é responsável por organizar e tomar decisões sobre o que será executado em um trabalho fonográfico.

Durante nossa entrevista¹¹², comentei com ele algumas de minhas impressões sobre suas performances. Luiz falou-me que atualmente tem se preocupado em tocar do seu jeito, pois no passado ele teria se dedicado às gravações e estudado muito o estilo de outros músicos. O violonista acredita que, durante seu processo de aprendizagem como instrumentista, suas influências musicais auxiliaram-no a consolidar sua maneira de tocar; e, assim, o músico teria criado um repertório de acompanhamento com muito “assunto” para expressar-se musicalmente.

Do ano de 2010 aos dias atuais, Luiz vem executando projetos como produtor musical e, por conta disso, diminuiu a frequência de trabalho noturno como violonista. Atualmente, o músico é proprietário do Rancho do Neco, um dos tradicionais bares de samba da cidade, que abre suas portas exclusivamente aos domingos. Ali, Sebastião exerce a função de gestor do estabelecimento e de violonista do conjunto musical que acompanha as intérpretes convidadas.

Há um tempo eu comecei a falar, está na hora de tu ser o teu próprio herói, parar com esse negócio de ficar correndo atrás dos outros. Já estudei o que tinha pra estudar desses caras, porque se ficar estudando só eles... tenho que criar a minha história no violão, pra mim. É uma cobrança pessoal, uma realização pessoal, não pra mostrar pra ninguém, mas pra mim.

2.5.4 Gustavo Lopes

Gustavo Gabriel Lopes, natural de Florianópolis (SC), nasceu em 22 de setembro de 1978. Seu primeiro contato com a prática musical ocorreu em seu ambiente familiar quando ele tinha onze anos, por intermédio de seu irmão Leandro,

¹¹² A entrevista foi realizada na residência de Luiz Sebastião, no dia 15/09/2016, com aproximadamente duas horas de duração.

violonista e professor, com quem Gustavo teve aulas de violão clássico por dois anos. A atividade musical continuou a fazer parte da sua juventude, fase em que estudou bateria e teclado e integrou bandas de rock, de reggae e de pagode. O choro e a seresta também faziam parte da trilha sonora que ele ouvia em casa. Foi por volta dos dezesseis anos, nesse vasto momento musical, que Gustavo instigou-se por um bandolim que seu pai havia ganhado de presente. O bandolim logo foi afinado como cavaquinho, o que fez com que ele, pouco tempo depois, passasse a tocar cavaco e a dar canjas nas rodas de samba e choro no “Silvelândia”.¹¹³ Neste período, o músico estava afastado do violão, e só retornou a tocá-lo quando percebeu que havia uma carência de violonistas nas rodas em que frequentava. Como podemos ver em seu depoimento, sua inserção definitiva no samba enquanto violonista aconteceu em uma das noites que estava no Bar do Tião, quando foi convidado para dar uma “canja”:

Eu lembro que eu toquei duas músicas, uma “tremedeira” danada. Era a Marú que estava cantando. E aí a Marú, no mesmo dia, já me convidou pra tocar na outra sexta, tu vê que loucura?! Aí eu cheguei em casa e fui estudar, cheguei às quatro e meia da manhã, peguei um monte de fita (cassete), botei num som e fui atrás das músicas do repertório dela. Aí na outra sexta eu já fui tocar lá, aí eu sabia umas cinco músicas e o resto eu inventava tudo, eu me safava um pouco de harmonia, mas o que eu não sabia eu ia também, eu aprendi muito ali.¹¹⁴

Diante disso, o violonista passou a tocar semanalmente no “Tião”, acompanhando cantoras e cantores que lá se apresentavam. Conforme seu depoimento, o bar foi uma grande escola para sua formação, pois, além do aprendizado de repertório e linguagem, o contexto lhe propiciou conhecer as variadas maneiras de explorar o violão na prática do samba. As diferentes situações e instrumentações dispostas nas noites de samba do bar o habilitaram compreender as incumbências do instrumento diante das necessidades incursas. Nesse sentido, Gustavo reconhece-se enquanto um violonista acompanhador, cuja função de instrumentista está intimamente ligada à demanda musical:

A situação vai te moldar o que tu vais fazer né, desde voz e violão [...] Eu vejo assim, às vezes nem é tanto uma questão de pensar, mas é de sentir, porque na verdade eu acho que a gente sente primeiro para depois

¹¹³ Nos anos de 1990, o bar “Silvelândia” foi anfitrião de memoráveis rodas de samba e choro da cidade. (ver capítulo 1, p. 41)

¹¹⁴ Entrevista do violonista Gustavo Lopes concedida à autora no dia 21/01/2016.

raciocinar aquilo ali. [...] A questão de tocar voz e violão eu vou tocar de um jeito, se eu tocar e tiver percussão, eu vou tocar de outra forma, nada foge muito, mas são pequenos detalhes que tu faz ali que tu não faria em outra situação. [...] Mas depende muito do contexto, e com quem tu toca. E também por esse lado de a gente tocar com todo mundo, assim, a gente nunca tem um grupo, esse é o único grupo¹¹⁵ que eu tive. A gente tá sempre tocando com um ou com outro, aí é outro percussionista, outro cavaquinista, aí um dia vem um cara no baixo. Acho que isso faz que tu aprenda a se virar em tudo, dentro daquele universo. Porque tu percebe a necessidade, seja lá de quem for, do solista. Quando aquele papel não está claro pra ele (solista) de acompanhamento, por outros instrumentos, tu vai fazer aquele papel, tu vai “jogar” pra ele.¹¹⁶

Nessa declaração, o músico transparece que há um pensamento subjacente às ações musicais enquanto acompanhador, que parece estar em paridade ao contexto, à situação dada. O pano de fundo que se constitui é o da coletividade, em que o violonista percebe a necessidade do instrumento diante dos outros, conforme ele afirma: *“Quando aquele papel não está claro pra ele (solista) de acompanhamento, por outros instrumentos, tu vai fazer aquele papel, tu vai ‘jogar’ pra ele”*. Do mesmo modo, o aprendizado do ofício musical consolida-se mediante a experiência da prática comunitária, na qual há uma rotatividade de instrumentistas que faz com *“que tu aprenda a se virar em tudo, dentro daquele universo”*. Ou seja, quando a instrumentação se difere, a forma de tanger o instrumento também se modifica. Como bem expõe Gustavo, voz e violão sozinhos propõem situações distintas das que, por exemplo, acontecem com a contribuição de um instrumento de percussão. O discernimento se manifestaria, então, em como saber projetar o violão o em face aos outros instrumentos:

Porque a gente se “vira” na verdade; muitas vezes eu ia tocar no Tião e tinha um pandeiro e um tantã. Aí tu faz o papel de violão com baixo, mas tu tem que segurar bem a harmonia, tu não relaxa tanto quando têm outros instrumentos de corda. Tu vai se moldando na situação e sempre pensando no solista.¹¹⁷

Então, como se diferenciariam, de fato, as baixarias e as levadas, uma vez que o contexto, como alega o interlocutor, é preponderante? A instrumentação musical e as formas que se executam esses instrumentos parecem formar aquilo que Gustavo define ser o “fator circunstancial”. Ou seja, para se depreender como

¹¹⁵ Gustavo se referia ao “Quarteto Marimbondo”, grupo que ele integra com Alexandre Damaria e Neno Moura nas percussões e Leandro no bandolim.

¹¹⁶ Idem nota de rodapé 114.

¹¹⁷ Idem nota de rodapé 114.

se daria a execução do violão, que é cambiante, é necessário vislumbrar como se manifestam as funções propriamente ditas dos outros instrumentos em relação ao coletivo, para daí sim verificar as correspondências entre violão e os demais. Abaixo, o violonista expõe sua visão no tocante aos outros instrumentos e como a sua atuação se forma a partir disso:

O cavaco é mais centro, no samba no choro, quando não faz o papel de solista, ele faz o papel de centro. Então fica bom pra quem toca violão; se tu vai tocar choro e tem um cara “centrando”, aquilo é uma maravilha porque tu fica solto. E aí tem o outro lado também, quando está só tu tocando violão, aquilo te exige mais como músico. E isso é bom porque tu desenvolve bem a questão de acompanhar. [...] Quando tu faz sozinho com alguém, não dá pra tu só ficar fazendo, digamos, relando os acordes, só arpejando. Tu percebe que falta alguma coisa de harmonia, então, é como um cobertor, tu puxa em cima e destapa os pés. Tu tens que fazer a harmonia e fazer a baixaria também, aí tens que encontrar um meio termo que funcione.

[Sobre o papel da percussão]: Ele dá liberdade até com quem está cantando. Por exemplo, tem um solista, uma pessoa cantando, e quando tu estás tocando violão sozinho com ela, a chance de vocês se desconstrarem em termos ritmicos é maior, porque tu não tem “chão”, digamos, nesse sentido de grave. E o tantam te dá isso, ou outra percussão, seja pandeiro de couro. Mesmo que ele (percussionista) crie em cima daquilo, ele sempre dá um *beat* pra ti, e até pra quem está cantando e tocando fica mais fácil de sair daquele *beat* e voltar. O lance é esse, brincar ao redor daquilo dali. Isso é uma coisa da hora, de sentir aquilo ali e tocar da melhor maneira possível.

No nosso jeito livre de tocar, no que a gente faz é muito isso. A gente decide muito na hora, esse lance do quarteto (Marimbondo), o Neno (Moura - percussionista) muitas vezes faz uma levada, a gente combina forró e na hora ele muda pra maracatú, e todo mundo vai na dele. Porque aquilo encaixa naquele momento, e a gente acaba fazendo porque o lance é todo mundo se entender.¹¹⁸

É possível perceber que os depoimentos demonstram um pensar que vai ao encontro do “outro”, isto é, o violonista ajusta-se para e com as percussões, com o cavaquinho e o intérprete. Quando Gustavo declara que fica mais “solto” para tocar quando há um cavaquinista “centrando”, ou quando há uma percussão que lhe possibilita ter “liberdade”, fica subentendido que há uma premissa, ou seja, as atribuições dos outros instrumentistas são “fatores” que lhe permitem tocar à vontade. Por trás disso, é necessário também que haja uma reciprocidade entre os *performers*, pois o importante é “*todo mundo se entender*”. Da mesma forma, no momento em que ele expressa o contrário, quando há apenas o violão, isso lhe

¹¹⁸ Idem.

“*exige mais como músico. E isso é bom porque tu desenvolve bem a questão de acompanhar.*” Quer dizer, a ausência de outros instrumentos requisita ao violonista não somente cumprir o seu papel; ele tem de ir além. Nesse sentido, é preciso também embutir os encargos dos outros na sua forma de tangir o instrumento, o que faz com que o músico aprimore o ato de acompanhar.

Outro ponto relatado pelo violonista referente à prática musical relaciona-se aos ambientes — bares, casas noturnas, teatro — em que se executa o repertório de samba. Ele também explicita de que maneira eles influenciam na sua forma de tocar. Quando indaguei-lhe sobre em quais circunstâncias ele sentia-se livre para tocar, em sua resposta, Gustavo afirma que a interação entre as pessoas proporcionada nos bares e botecos provoca-lhe uma sensação de relaxamento e de pertencimento:

Porque quando tu tá tocando pra valer mesmo, meu deus, é outra história. Tens liberdade de outra forma. Tu tens responsabilidade, é claro, mas a liberdade é outra. **[Em que situações ou contextos que você se sente assim?]** Tocando ao vivo mesmo, fora de teatro. Quando tu faz em teatro já não é dessa forma; na verdade a gente sente isso em boteco, bar, nesses lugares onde a gente faz samba e choro. E também tocando com gente que tu tens afinidade musical, às vezes fica mais fácil, às vezes mais difícil. Mas eu acho que o boteco, o bar, essa vivência de rua, não só de bar, mas de qualquer coisa, de fundo de quintal, que tu vais tocar com alguém.”¹¹⁹

Há aproximadamente vinte anos Gustavo Lopes¹²⁰ trabalha como profissional da música na cena do samba e do choro, ocupando-se exclusivamente dessas atividades. Já realizou gravações de fonogramas, acompanhando intérpretes e conjuntos locais. Do mesmo modo, sua participação nas escolas de samba e nos carnavais é frequente, principalmente na execução do violão nos sambas-enredos. Em sua rotina domiciliar, dedica-se ao estudo do instrumento, e atualmente cursa a Escola Livre de Música de Florianópolis, onde vem aprimorando seus estudos musicais, tendo como foco o violão.

Acho que é uma questão de tu gostar, e tu unir as coisas. Eu faço esse violão, mesmo quando tocava o seis (violão), eu fazia o violão de harmonia com o baixo. Eu gostava dessa junção, da questão de tu conseguir unir um pouco da harmonia com os baixos, contracanto, contraponto. E tentar fazer isso da melhor maneira possível, eu acho que esse tipo de violão, acompanhador, é o que eu gosto. Mas o que me faz nesse sentido, na

¹¹⁹ Idem.

¹²⁰ A entrevista, com aproximadamente duas horas de duração, foi realizada na residência da autora, no dia 21/01/2016.

verdade é minha satisfação pessoal. [...] Eu fui me moldando conforme meu próprio gosto, eu sentei um dia, toquei um pouco daquilo e achei fascinante, e pensei “eu adoro isso”, e aí eu fui tentando melhorar isso, mesmo não sabendo muito bem como fazer, eu nunca fui num professor.¹²¹

2.5.5 Raphael Galcer

Raphael Pacheco Galcer, nascido em 13 de julho de 1982, é natural de Curitiba (PR). Por volta de seus doze anos, informalmente, começou a tocar violão, segundo ele, por divertimento. Mudou-se para a cidade de Itajaí (SC) nos anos 2000, onde estudou música com o guitarrista e professor Dalton Xavier, mais conhecido como “Daltinho”. Paralelamente, nesse período, teve a oportunidade de frequentar as oficinas do “Festival de Música de Itajaí”, quando passou a conhecer o repertório de choro e de samba. Em depoimento, Raphael atribui as idas aos cursos do “Festival” como uma experiência transformadora em sua vida musical; em tais ocasiões, o violonista teve aulas de prática de choro, de violão, de prática de conjunto e de história da música popular brasileira: “*Tudo isso foi um mundo novo que se abriu pra mim.*”¹²² À vista disso, seu desenvolvimento como instrumentista passou a alinhar-se ao repertório de choro e samba. Passado isso, em 2005, mudou-se para Florianópolis com intuito de expandir sua atuação profissional:

Foi quando em 2005 eu vim pra cá (Florianópolis) atrás do Bom Partido, vim pra tocar aqui. Eu já tocava samba com o Marcão em Itajaí, a gente tinha um trio de samba, a gente fez algumas coisas lá, mas era uma coisa meio solta, meio sem pensar. E quando eu vim e conheci o pessoal do Bom Partido eu realmente comecei a aplicar aquelas coisas que eu aprendi na oficina, levada de maxixe, essas coisas. [...] Mas foi nessa história do Bom Partido que eu comecei a sacar e consegui usar os tipos de levada diferentes, partido alto, maxixe, o samba maxixado. Ali que tudo começou.¹²³

Em Florianópolis, o músico fez parte dos grupos¹²⁴ “Um Bom Partido”, de samba, e “Ginga do Mané”, de choro. Ambos os conjuntos tinham como integrantes

¹²¹ Idem nota de rodapé 114.

¹²² Entrevista do violonista Raphael Galcer concedida à autora no dia 19/02/2016.

¹²³ Idem.

¹²⁴ Em 2005, o grupo “Um Bom Partido” era formado por Jandira Souza da Rosa, Josiane da Rosa e Júlia Maria (vocais), Fernanda Silveira (cavaquinho), Raphael Galcer (violão), Douglas Delatorre, Fabrício Gonçalves e Luiz Pereira (percussões). O grupo “Ginga do Mané” era composto por

a cavaquinista Fernanda Silveira e o percussionista Fabrício Gonçalves, que, para o violonista, foram muito importantes para sua formação. Raphael enfatiza a afinidade musical que se criou entre os três, que durante os anos tocando juntos buscaram desenvolver, cada um em seu instrumento, o repertório, os padrões rítmicos, harmônicos e melódicos inerentes aos gêneros musicais. Um dos norteadores para o aperfeiçoamento dos músicos foram as gravações fonográficas, que serviram como referência de uma “linguagem” musical a ser explorada.

Tocando com o Fabrício e com a Fernandinha hoje em dia, a gente faz as coisas sem pensar, sem combinar, sem se olhar. Acontecem variações rítmicas no meio da música que a gente não combinou, mas que a gente já sente que aquilo vai acontecer ali, e vai acontecer com nós três juntos.¹²⁵

Ao indagar o músico sobre que tipo de violonista ele julgava ser e o porquê, sua resposta foi unânime em relação aos outros entrevistados. Raphael considera-se “acompanhador” e reconhece que o desenvolvimento dessa característica se iniciou desde os anos em que ele estudara violão com o “Daltinho”. Veremos em seu depoimento que a maneira como ocorria o processo de ensino e aprendizagem entre professor e aluno o fez aprimorar algumas habilidades:

Então, primeiramente, eu sou acompanhador, eu sempre fui acompanhador, desde que eu estudava lá em Itajaí, quando eu cheguei, festival, rolou tudo aquilo, mas também rolou o “Daltinho”, que foi um grande professor. Ele tocava jazz, solista de guitarra. Então ali começou também a função acompanhador. Eu acompanhava ele nas aulas, [...] ele ligava o metrônomo, tocava a harmonia uma vez, e eu tinha que aprender a harmonia nessa passada que ele tocava, depois ele fazia a melodia, e eu tinha que acompanhá-lo. Isso foi um baita de um exercício de aprender as coisas com rapidez, de gravar as harmonias com rapidez. Aí começou essa história de acompanhar. Assim surgiram cantores, antes mesmo de eu ser exclusivamente do samba e do choro e me dedicar mais pra isso, eu já tinha essa coisa de acompanhar qualquer coisa. Eu sempre tive essa mania, sempre fui metido, sempre tive essa de dizer “vamos lá, eu vou dar um jeito, canta aí que eu vou atrás”. Tocava com muito cantor e cantora diferente, às vezes tocava a mesma música com três pessoas em três tons diferentes, e tinha que dar um jeito, tinha que fazer um arranjo diferente, então isso acabou me fazendo acompanhador.¹²⁶

Além do contexto narrado entre professor e aluno, Raphael relata as situações nas quais, mesmo sem saber corretamente as músicas, arriscava-se e

Fernanda Silveira (cavaquinho), Bernardo Sens (flauta transversal), Raphael Galcer (violão) e Fabrício Gonçalves (percussão).

¹²⁵ Idem nota de rodapé 122.

¹²⁶ Idem.

“dava um jeito”. Na figura do acompanhador, transparecem as qualidades de agilidade aural, que deve ser correspondida com certo imediatismo no instrumento, como também de flexibilidade, de alguém que sempre se ajusta a outrem. A aprendizagem e a prática musical parecem nutrir-se uma à outra, por meio de tênue linha que divide “erro” e “acerto”, em que o músico permite-se aprender “tentando”, dando margem a ambas possibilidades.

Sobre as funções do violão no tecido musical da prática do samba, Raphael chama atenção ao “rítmico-harmônico” das levadas e do “rítmico-melódico” das baixarias enquanto elementos que constroem a sonoridade do grupo. Para ele, mesmo que exercidas pelo violão, elas devem estar articuladas à voz do(a) intérprete, ao ritmo das percussões, e à liga rítmica e harmônica feita pelo cavaquinho. Porém, o músico entende que o “ritmo” é o âmago do samba, e, mesmo sendo o violão um instrumento de referência harmônica para o conjunto, a centralidade do ritmo faz-se igualmente importante, como podemos perceber a seguir, segundo seu relato.

[O violão]: A referência, o principal do samba é o ritmo, é a percussão. Acabou que ele (violão) virou também um instrumento de percussão, o que a gente faz é “batucada”. A gente tá “colando” em levada de tamborim, levada de pandeiro. [...] Toda vez que eu vou tocar um samba eu procuro “colar” nos caras da percussão, não só isso, como também conhecer o samba, saber porque que ele é daquele jeito. [...] Eu acho que o violão no samba é uma “batucada”, e a harmonia uma coadjuvante... não sendo menos que nada, mas o principal de tudo é o ritmo. Se não tem ritmo, não funciona, acaba que embola.

[Baixarias]: Você está fazendo um contraponto rítmico, esse contraponto tem que estar em cima da levada. Muita frase (baixaria) que eu faço, que a gente estudou com o choro, aí voltando no Fabrício (Gonçalves, percussionista), que é um cara que conhece todas as frases de violão de gravação, então ele fazia no pandeiro essas frases. [...] Eu também acabei “colando” várias frases que a gente ouvia em gravação, e tu acaba usando esse repertório de frase pra encaixar, pra fazer o contraponto da melodia, da voz. Às vezes a gente passa por cima da voz, ou por cima da melodia, mas não pode ser uma coisa que brigue. Às vezes briga, quando é na hora, a gente vai tentar uma coisa diferente, numa roda de samba, tomando cerveja, acontece. Mas a ideia é que não brigue, que o contraponto esteja conversando com a melodia. Mas também é ritmo, também é batucada.¹²⁷

Ambos os depoimentos de Raphael salientam a essência rítmica enquanto referência para a sonoridade do samba. Há, portanto, uma ordenação diante do ritmo, que não opera somente numa via de sua centralidade para o gênero musical

¹²⁷ Idem.

samba, mas também do ritmo para o violão no samba.¹²⁸ Uma espécie de sustentação e manutenção, uma vez que a primeira está para o conjunto musical como um todo e a segunda para sua especificidade enquanto instrumento harmônico: *“Eu acho que o violão no samba é uma batucada, e a harmonia uma coadjuvante [...], mas o principal de tudo é o ritmo. Se não tem ritmo, não funciona, acaba que embola”*. Dessa maneira, quando o violonista afirma que “procura ‘colar’ nos caras da percussão”, por um lado, seu argumento atesta que procura em sua ação um respaldado na atuação dos percussionistas e, por outro, a significação em torno da metáfora “colar” refrata um feito que, mais do que meramente imitar, seu sentido demonstra uma preocupação de tocar em sincronia com os outros músicos. No mesmo sentido, para Raphael, o ritmo é fulcral para execução das baixarias. Segundo ele, primeiramente, elas devem *“estar em cima da levada”*, bem como devem ser uma espécie de resposta em um diálogo entre intérprete e violonista; e com isso, as baixarias são vislumbradas em sua dimensão melódica. As gravações fonográficas também são mencionadas pelo violonista. Ali elas são vistas como uma referência na formação do repertório musical. Todavia, vejo que as gravações são constituintes do pano de fundo de aprendizagem do músico, sendo ferramentas utilizadas para a apreensão de um vocabulário musical que é compartilhado na prática musical.

[Independentemente do contexto, enquanto violonista, qual é o pensamento musical que o norteia?] É sempre acompanhador, se tiver um outro violão, eu fico mais nos graves e na levada mais simples. Se não tem, tem que fazer um trabalho mais central, às vezes tem um piano, enfim, outro instrumento que faz essa parte de centro, acaba permitindo que a gente fique mais solto. Se é música instrumental dá pra soltar mais os dedos nas frases (baixarias), porque conversa melhor, a melodia geralmente tem mais notas. Quando é cantor, eu acho, dependendo do cantor e estilo, tem que segurar, com exceção do samba-enredo que é só frase (baixaria), se for uma canção, uma seresta eu não vou ficar tocando frase.

O principal é isso de “colar” na percussão, pra dar liga. Sendo o foco a música, a unidade do grupo, o pensamento principal é esse, mas claro, a gente estuda algumas coisas em casa, aí de repente tem aquela oportunidade de tocar aquela levada, então eu vou tocar, aí acontece isso. [...] No mais, é meio automático, a coisa vai se ajeitando [...] Mas o que rola na roda de samba é ir colocando no meio.¹²⁹

¹²⁸ A partir de transcrições de algumas levadas executadas pelos interlocutores, coletadas em campo, no próximo capítulo, buscarei analisar de que forma o violão no samba constitui-se em uma “batucada”, por meio de uma reflexão sobre sua atuação rítmica no conjunto musical.

¹²⁹ Idem nota de rodapé 122.

A figura do violonista acompanhador parece se delinear como aquela que sempre se volta ao “outro”, que se constrói por meio de uma sintonia com o “outro”, “colando” e “conversando”, por exemplo. Em todos os relatos expostos, as incumbências do violão têm como ponto de partida um reconhecimento de quem é o “outro”, verificando em que circunstâncias de instrumentação, se é voz e violão, ou voz e conjunto musical (com ou sem cavaquinho, com ou sem percussão); quem é a cantora ou o cantor; qual é o estilo de samba (samba-canção, enredo, partido alto, entre outros), para que depois sejam pensadas de que forma as funções do violão serão articuladas, mantendo-se providenciais às demandas do “outro” e do coletivo. Dessa forma, o “todo” parece se construir à medida que se estabelecem as trocas recíprocas entre os *performers*, sentindo a música, pois, como bem atesta o violonista, *“sendo o foco a música, a unidade do grupo, o pensamento principal é esse [...] No mais, é meio automático, a coisa vai se ajeitando [...] Mas o que rola na roda de samba é ir colocando no meio”*.

Raphael dedica-se exclusivamente ao ofício de profissional da música e sua frequência de trabalho com o samba e choro varia de três a quatro vezes por semana. Paralelamente, mantém atividades com o ensino de instrumento, como também ministra oficinas de prática de choro. Tem experiência no campo das gravações fonográficas, e atua como violonista, arranjador e produtor.

As coisas vão se transformando nas mãos das pessoas, fazendo é que a gente cria as coisas diferentes. Não para, não acaba. Às vezes têm pensamentos mais tradicionais, “isso é assim, isso é assado”, mas nunca foi “sempre assim”, e nunca vai ser sempre daquele jeito. Não é porque o violão, por exemplo, se consolidou nessa época e por isso ele tem que ser tocado desse jeito, não existe isso, não tem como a gente dizer isso.¹³⁰

2.6 O VIOLÃO ACOMPANHADOR: ESBOÇO PARA UMA REFLEXÃO

Como se pôde verificar, a identificação em torno do “violão acompanhador” foi abundantemente corroborada pelas narrativas dos interlocutores enquanto espécie identitária. Além das intervenções que realizei com os depoimentos expostos, em que busquei sublinhar e apontar as noções envolvidas nos processos de ensino e

¹³⁰ Idem nota de rodapé 122.

aprendizagem, como também os aspectos fundantes das ditas funções do ofício “acompanhador”, nesta seção, proponho-me a reflexionar a categoria nativa em ressonância à literatura musical. Para esse fim, trago as obras *Violão e Identidade Nacional* (2011) e *O baú do Anima: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro* (2013), ambas teses de doutorado, produzidas por Marcia Ermelindo Taborda e Pedro Aragão, respectivamente. O que se verá nos dois trabalhos por meio dos registros históricos demonstrados e analisados pelos autores, no que se concerne à prática musical, é que as tipificações de “acompanhador” e “violonista acompanhador” são citadas com certa regularidade há bastante tempo. Todavia, esclareço que não é meu objetivo relacionar historicamente o uso dessa etiqueta vinculada ao instrumento, mas sim apontar de que maneira se constituíram e se transformaram, parafraseando Taborda, “as diversas formas de utilização do violão”. Após realizada tal revisão, retorno ao substrato da pesquisa: discorrer sobre a atuação violão na prática do samba, tentando fazer diálogo entre o feitio de nossos “acompanhadores” ao pensamento maffesoliano.

2.6.1 Violão e Identidade Nacional

Tomo como ponto de partida o trabalho *Violão e Identidade Nacional* (2011), de Marcia Taborda, pois entendo que a obra apresenta na íntegra um estudo minucioso sobre o violão, tanto em termos de sua ancestral organologia e percurso ao longo dos séculos quanto no que diz respeito ao seu desenvolvimento no contexto carioca — consequentemente, um dos prismas sobre o que era nacional.¹³¹ O violão¹³², nome aumentativo dado à antiga viola e utilizado exclusivamente em países de língua portuguesa, veio apenas ser denominado como então em meados do século XIX. A autora nos informa que o violão, instrumento tal qual conhecemos atualmente, com seis cordas simples, só chegou ao Brasil nos finais do século

¹³¹ Uma vez que a obra restringe seu recorte temporal até a década de 1930, pautando-se principalmente no cenário da cidade do Rio de Janeiro como fio condutor da pesquisa, deve-se ter em mente que, próximo a tal período, a cidade carioca era correspondente irradiadora do modelo “nacional”, principalmente no que se refere à produção musical.

¹³² “Em todas as outras principais línguas, a denominação do instrumento é derivada do árabe *qitara*, por sua vez tomado do grego *kithara*: em francês, *guitare*; em alemão, *Gitarre*; em inglês, *guitar*; em italiano, *chitarra*; em espanhol, *guitarra*” (TABORDA, 2011, p.23) “Os termos *vihuela* (Espanha), *viola* (Itália), *viola* (França), derivados do latim *fidicula*, eram usados para designar grande variedade de cordofone. Aplicavam-se tanto a instrumentos de arco — os antepassados da família do violino e da viola — como a instrumentos executados com plectro ou com os dedos. Aos poucos o nome *vihuela* passa a designar apenas um tipo de instrumento aparentado à guitarra” (p.25).

XVIII. Enquanto viola, sofreu alterações em seu itinerário, principalmente no que diz tange ao número de cordas, que por muito tempo eram agrupadas em pares. Um recorte apresentado por Taborda no período de passagem entre os séculos XVIII e XIX é essencial para a compreensão daquilo que nos concerne. Vejamos:

A passagem do século XVIII para o XIX adquiriu significativa importância na trajetória do violão. Foi um período de transformações marcado pelo declínio de quase dois séculos de apogeu da guitarra de cinco ordens — a guitarra espanhola e de inovações que encaminhariam os instrumento a uma nova configuração. Nesse período de transição convivem tanto guitarras de cinco cordas simples como guitarras de seis cordas duplas, instrumento bastante difundido na Espanha. O século que se iniciava consagraria maioria física ao instrumento na medida em que nesse período o violão padronizou as dimensões conservadas até hoje, **assim como a maioria estilística, por assim dizer, pois além das características corporais ganhou identidade de caráter, com o estabelecimento de novas técnicas de execução ainda hoje vigentes.** (2011, p.65, grifo meu)

O trecho destacado corresponde a um período “divisor de águas” para a prática violonística, pois o que se revela diante daquilo que a autora chama de “maioria estilística” e “estabelecimento de novas técnicas” é justamente o surgimento de uma nova utilização dada ao violão, quando passa a ser um instrumento solista. Ou seja, todo o trajeto anterior, por meio de seus ancestrais de violas e guitarras, foi arraigado na forma de instrumento acompanhador, principalmente ligado ao canto. Os métodos de ensino surgidos na Europa durante esse período já se preocupavam em apresentar uma proposta diferenciada ao instrumento, como é o exemplo de *A arte de tocar la guitarra*, escrito por Fernando Ferandiere em 1799, que prescreveu a seguinte consideração: “Não desejo que haja apenas acompanhantes, mas executantes que façam cantar o instrumento.”¹³³ Posteriormente, no século XIX, a técnica do instrumento buscava se afastar da técnica de *rasgueado* ao aprimoramento do *punteado*, que correspondiam ao acompanhamento e solista, na devida ordem. Daí por diante, o instrumento foi ressignificado, momento em que passou a se diferenciar de companheiro dos gêneros populares, quando transitou nos ambientes da “grande música artística” dos teatros e das salas de concertos. Já na forma de *viola francesa*, designação anterior ao prenome violão, destacaram-se as atividades de “Ferdinando Carulli (1770-1841), Fernando Sor (1778-1839), Dionisio Aguado (1784-1849), Mauro Giuliani (1781-

¹³³ (2011, p. 65).

1829) e Matteo Carcassi (1792-1853)”¹³⁴, tanto na esfera composicional para o instrumento quanto na estruturação de técnica e ensino.

Na obra de Taborda, o leitor é apresentado às viagens da viola, que chegou ao Brasil durante a era colonialista do século XVI na forma de viola de arame de quatro ordens de cordas, perpassando pelos anos centenários até meados de 1900. Nessa delineação histórica, a autora revela que se transformaram os tamanhos, o número de cordas, os adjetivos ligados à viola, ao passo que se manteve sua utilidade de instrumento de acompanhador. Destaco alguns dos relatos atestados pela pesquisadora, dentre eles o caso em torno de uma acusação feita a Bento Teixeira — escritor da obra literária *Prosopopeia* — por criticar, “por volta de 1580, Antônio da Rosa, cantor que se acompanhava à viola de arame”¹³⁵. Para a autora, trata-se de um apontamento importante sobre a existência e a atuação de um violonista acompanhador. Na mesma direção, enfatiza-se a atuação de Gregório de Matos (1636-1696), que além de trovador foi um violeiro. Na obra literária do poeta, são fartos os relatos e as informações a respeito do contexto cultural ocorrido na Bahia, tratados brilhantemente no livro *A música no tempo de Gregório de Matos* (2004), do musicólogo Rogério Budasz, que oferece com exímia acuidade detalhes sobre a música ibérica e afro-brasileira na Bahia dos séculos XVII e XVIII.

Embora a viola estivesse associada ao repertório da Corte e fosse estimada pela aristocracia e burguesia abastada lusobrasileira, o instrumento levava uma espécie de vida dupla já no século XVII. Na descrição de Francisco Manuel de Melo, exilado na Bahia, durante os anos de 1655 a 1658, a viola, um “excelente instrumento”, era bastante apreciada também por “negros e patifes”. Negros tocadores de violas, já aparecem no teatro ibérico durante a segunda metade do século XVI. Descontando-se o tom racista dessa literatura, não há como negar-se a presença nos palcos do negro músico, treinado na música ibérica e conhecedor de certos estilos africanos, que explorava a possibilidade de combinações formais, rítmicas, instrumentais e timbrísticas entre aqueles dois mundos. Evidentemente, tais combinações poderiam ter sido efetuadas muitas vezes por músicos europeus com o intento satírico, da mesma forma como a “língua da Guiné” era representada muitas vezes de forma burlesca e caricata na literatura ibero-americana (BUDAZS, 2004, p. 11).

Retornando à pesquisa de Taborda, sobressaem-se também as atividades de Domingos Caldas Barbosa (1738-1800) — reconhecido como mediador entre os gêneros populares da época (modinha, lundu) — à corte portuguesa de Dona Maria I. Barbosa “era admirado, mórmente (*sic*) quando improvisava com muito acerto e

¹³⁴ (2011, p. 69).

¹³⁵ (2011, p.42-43).

graça, *tangendo uma viola*, e cantando as glosas que fazia aos assuntos líricos que se lhe davam”.¹³⁶ Situação semelhante foi a de Catulo da Paixão Cearense (1863-1946), poeta, músico e compositor que cumpriu o mesmo feito de Caldas Barbosa, ao transitar e articular elementos da cultura popular aos salões das elites cariocas da época.¹³⁷ Sucessivamente, a autora demonstra-nos dados que compõem a historiografia do violão por intermédio de seus personagens.

A partir da segunda metade do século XIX, quando a novidade violão estava perfeitamente assimilada pela sociedade carioca, a viola assumiu identidade regional, interiorana. Ao violão coube o papel de veículo acompanhador das manifestações musicais urbanas, exercício alavancado pela verdadeira explosão de conjuntos musicais — os grupos de choro que surgiram e se difundiram pelos diversos bairros cariocas desde meados daquele século (TABORDA, 2011, p.57).

No contexto carioca do início do século XX, com relação à atuação dos primeiros violonistas que passaram a executar o instrumento não mais como acompanhador, mas como solista¹³⁸, houve imensa dificuldade de inserção nos ambiente dos teatros e nas salas de concerto. As razões que justificavam tais tolhimentos se davam pelo repertório musical que relacionava o violão aos gêneros populares, portanto, incompatíveis àqueles da “nobilizada música artística”, mas, principalmente, em decorrência de o violão ser um instrumento de grande popularidade das camadas mais empobrecidas, entre eles os capadócios, capoeiras, malandros.

Esta associação foi determinante para a construção do discurso que simbolicamente relacionou o violão como o veículo próprio para a manifestação musical dos setores marginais da sociedade. O que se vê desde então é uma verdadeira batalha para lhe conferir a dignidade de frequentar os salões da boa sociedade (Ibid, p. 82).

Este cenário se modificou quando passaram pela antiga capital federal os seguintes expoentes violonistas: o paraguaio Agustín Barrios, em 1916, e a

¹³⁶ (REVISTA DO IGHB de 1842, *apud* TABORDA, 2011, p.47, grifo original).

¹³⁷ “A trajetória artística de Catulo da Paixão Cearense também pode iluminar alguns aspectos da atuação do músico popular como mediador cultural entre mundos artísticos distintos, na sua versão brasileira. Essa atividade mediadora perpassou a *belle époque* carioca, período no qual muitos autores identificam como uma total separação entre a cultura das elites e a cultura popular no Rio de Janeiro (VIANNA, 2012, p. 44).

¹³⁸ “No Brasil, os métodos de Carulli e de Matteo Carcassi foram os primeiros rudimentos da técnica de violão divulgados e amplamente aceitos” (TABORDA, 2014, p.70).

espanhola Josefina Robledo¹³⁹, em 1917. A partir das apresentações dos artistas na cidade carioca, foi dada a chancela necessária aos críticos que até então desconheciam a utilização do violão enquanto concertista solista. Mesmo assim, mantiveram o tom pejorativo ao tratarem do instrumento na qualidade de acompanhador ligado às camadas populares.

O violão, nas mãos de quem sabe dedilhar as suas cordas com alma, sentimento e maestria, deixa de ser um instrumento subalterno, perde a qualidade de simples acompanhador de modinhas e apresenta-se transfigurado, falando à nossa sensibilidade às nossas emoções. A Sra. Robledo concorreu fortemente para elevar o violão no conceito social. À primeira impressão duvida-se de todos aqueles efeitos com que a Sra. Robledo encanta os ouvidos do seu auditório sejam tirados do ingrato instrumento dedilhado e que mantém sempre em posição distintas e elegantes. Mas tudo isso é um fato, a convicção estabelece-se, o violão eleva-se no conceito de quem ouve e a Sra. Robledo que já conquistara o auditório com várias composições, arrebatou-o no Noturno de Chopin e no Carnaval de Veneza de Paganini. (JORNAL DO COMMERCIO, *apud* TABORDA, p. 91)

Taborda descreve que, a partir desse ponto, o violão alçou novos espaços na forma de instrumento solista impulsionado à guia dos métodos de ensino, utilizados como ferramenta didática nas mãos de professores. Dentre eles, o mais notável foi Joaquim Francisco dos Santos, o “Quincas Laranjeiras”, responsável por formar direta e indiretamente aqueles que se tornariam grandes intérpretes e compositores do instrumento nos anos e nas décadas seguintes. Os primeiros ícones do “violão popular solista”¹⁴⁰ foram Américo Jacomino (1889-1930), nativo de São Paulo (SP), também conhecido por “Canhoto”; João Teixeira Guimarães (1883-1947), de Jatobá (PE), habitualmente chamado de João Pernambuco; Levino Albano da Conceição (1883-1955), natural de Cuiabá (MT); Rogério Guimarães (1900-1980), de Campinas (SP); Aníbal Augusto Sardinha (1915-1955), de São Paulo (SP), reconhecido pela alcunha de “Garoto”; Dilermando Reis (1916-1977), de Guaratinguetá (SP). Todavia, nesta fase, o grande responsável por projetar o instrumento foi Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Reconhecido como violonista, seu mais importante feito para o instrumento foi o de compositor. Entre suas principais obras para o instrumento, estão: “Choros Nº 1”, que compõe o ciclo de composições “Choros”; e a série “Estudos”, constituída de 12 peças para violão.

¹³⁹ Na época, Josefina, foi importante difusora do ensino de Francisco Tárrega, tida como escola moderna do violão. Por dois anos, residiu no Brasil, mantendo a atividade de ensino.

¹⁴⁰ “Popular” no sentido dos gêneros populares — choro, baião, samba, entre outros — passaram a constituir as obras compostas para o instrumento solista.

Ele era mais velho que eu. O choro imperava então. Eu tocava cavaquinho, ele tocava violão. E sempre tocou bem. Acompanhava e solava. Se não acompanhasse bem, naquela roda não entrava não... E foi sempre um improvisador. Foi um grande solista de violão, grande, grande. O Villa-Lobos sempre tocou os clássicos difíceis, coisa com técnica. Sempre foi técnico, sempre procurou o negócio direito (Depoimento do sambista Ernesto Joaquim Maria dos Santos (1889-1974), o “Donga”. In: BELLO DE CARVALHO, *apud* TABORDA, 2011, p. 104-105).

Esse depoimento é de grande valia para o retorno à questão substancial desta pesquisa. Ali, o sambista rememora e descreve as qualidades musicais de Villa-Lobos, o “grande solista de violão”, que era conhecedor técnico e também acompanhador. A declaração de Donga manifesta que há uma espécie de diferenciação entre essas características musicais, conforme adverte: “Se não acompanhasse bem, naquela roda não entrava não”. Essa frase é a ponte para se adentrar à obra *O baú do Animal* (2011), de Pedro Aragão, em que se verá de que forma o “acompanhamento” se manifesta enquanto uma premissa exigida ao violão na prática do choro.

2.6.2 O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro

No trabalho realizado por Pedro Aragão, o livro *O choro – reminiscências dos chorões antigos*, escrito por Alexandre Gonçalves Pinto em 1936, é analisado em sua plenitude. Aragão lança luz sobre a obra de “Animal” — codinome de Gonçalves Pinto — carteiro e músico que escreveu um dos mais importantes e intrigantes registros sobre as práticas musicais urbanas na cidade do Rio de Janeiro entre o período de 1870 e 1930. Sabe-se que, no ano de publicação de *O choro*, a tiragem do livro foi de dez mil exemplares e sua reverberação na imprensa da época foi modesta. No ano de 1976, o livro de “Animal” foi relançado pela Funarte e a partir disso virou referência para pesquisadores e músicos, porém, abordando-o como uma “fonte primária”, de alguém que mal dominava à escrita da língua portuguesa. O musicólogo efetua uma leitura etnográfica com as memórias do carteiro e chorão, transportando-a para uma outra dimensão:

Lida, portanto, através deste prisma — o de um depoimento etnográfico escrito por um *bricoleur* que faz uma espécie de mosaico de modos de discurso —, a obra ganha nova dimensão. Assim, o objetivo principal deste trabalho é o de demonstrar como o meu objeto de estudo, um livro escrito

por um velho carteiro aposentado, longe de ser um amontoado de “recordações” mal coligidas, “tremendamente mal escritas e cheias de absurdos”, se constitui como uma trama narrativa com objetivos bem claros: descrever um grupo unido por uma identidade sonora, muito embora composto de pessoas de diferentes classes sociais; fornecer uma paisagem sonora do Rio de Janeiro no início do século, relacionando diversos bairros da cidade com a música que ali se fazia; sugerir como os músicos de definiam o que era um bom e um mau instrumentista ou compositor, como se aprendia aquela música, de que modo era transmitida. E, mais importante, demonstrar como redes de sociabilidade e práticas se articulam e se constroem mutuamente. (ARAGÃO, 2013, p. 17)

Como ponto de partida, Aragão localiza *O choro* diante de duas obras literárias contemporâneas da década de 1930, quais sejam, *A roda de Samba*, de Francisco Guimarães, vulgo “Vagalume”, e *Samba*, de autoria de Orestes Barbosa. Ambos os livros foram escritos por cronistas ligados à atividade jornalística, entendidos como os primeiros historiadores da música popular urbana, que tinham como intuito “oficializar” as práticas musicais urbanas por meio de uma escrita memorialista. Em contrapartida, a produção intelectual acadêmica — amparada ao modernismo, de valoração às músicas rurais e folclóricas —, caracterizava as práticas musicais urbanas como “popularescas”, isto é, marcadas por modismos, pela superficialidade e pela transitoriedade” (Ibid, p. 27). Diante disso, ao mesmo tempo que havia certo descompasso entre as produções dos intelectuais e as dos memorialistas, o musicólogo nos revela que ambas encontravam ressonância ao pensamento nacionalista e que os gêneros musicais urbanos tratados pelos memorialistas ganharam pregorrativas de música legítima brasileira,

ligando-os às mesmas “raízes” apontadas pela intelectualidade como formadoras de uma síntese nacional. Assim, o surgimento de gêneros como o samba e choro está diretamente ligado à ideia de “africanidade” [...] Em processo paralelo, procurou-se apontar “raízes folclóricas” — ou seja, filiações com as músicas rurais produzidas fora do contexto urbano — para explicar as gêneses destes mesmos gêneros. (Ibid)

O livro de “Animal” é composto por verbetes com os nomes dos famosos e anônimos “personagens” — cerca de “350 perfis biográficos” — que se inseriam no “universo” chorístico do Rio de Janeiro entre o período de 1870 e 1930. Por meio do olhar preciso de Pedro Aragão, é possível vislumbrar de que maneira as descrições dos verbetes expressam “visões de mundo”; quais eram as características que definiam um “bom” e um “mau” músico de choro; em quais espaços de sociabilidade ocorriam essa prática musical; como se davam os processos de ensino

aprendizagem musical; como realizava-se a circulação de materiais musicais (manuscritos e partituras); entre outros aspectos de grande importância. Todavia, para não me afastar daquilo que busco inquirir nesta sessão, focarei-me nas descrições e análises a respeito das incumbências esperadas aos violonistas.

Os instrumentos musicais mais citados em *O choro* foram a flauta, o violão e o cavaquinho, e, de modo sequencial, o bombardino, o oficleide, o trombone e o clarinete.¹⁴¹ Dentre os três mais recorrentes, a flauta era tida como responsável pela execução das melodias — solista —, ao passo que ao violão e ao cavaquinho eram atribuídos os encargos de sustentação rítmico-harmônica — acompanhamento. Bombardino, oficleide e trombone geralmente executavam linhas melódicas de contraponto. Outra diferenciação entre as funções relacionava-se ao conhecimento teórico musical que esses músicos possuíam. De modo recorrente, os melodistas eram os que dominavam a leitura musical das partituras, diferentemente dos violonistas e cavaquinistas, que eram justamente apreciados por suas habilidades no acompanhamento. Isso está diretamente relacionado ao fato de a maioria do repertório registrado nas partituras contemplar apenas as linhas melódicas — principais e contrapontos —, enquanto de acompanhamento era praticamente inexistente qualquer registro escrito. Nesse sentido, o processo de ensino-aprendizagem implícito ao acompanhamento se dava substancialmente por meio da oralidade e da prática musical (Ibid, p. 161-183). Trago abaixo um narração citada por Aragão sobre a obra *Lyra Brasileira* (1908), de Catulo da Paixão Cearense, que demonstra o quão apreciada era a função dos violonistas para a época:

Ahi temos o Quincas Laranjeiras, o solista aprimorado que se consagra de corpo e alma aos estudos teóricos, executando nitidamente alguns trechos de ópera. Considero o violão como o acompanhador dolente das modinhas e lundus, não o apreciando muito quando invade o império de outros instrumentos, executando pedaços de músicas clássicas e operetas inteiras, raríssimas vezes. Quem me tirar o violão do *choro* de um acompanhamento dengoso, com todos os seus acordes gementes e seus arpejos divinais, o que me espedaça as mais íntimas fibras do coração, não terá a seu lado um apreciador devoto e até fanático. O acompanhamento com todas as harmonias, com todos os *concertos* arrebatadores, é muito mais difícil, em minha humilde opinião, do que um solo de rápida execução. Eis porque o meu velho amigo e companheiro de longos anos, Quincas, não é para mim um semi-deus. Se ele quisesse abandonar o solo e dedicar-se tão somente ao acompanhamento, seria, incontestavelmente, o nosso primeiro violão. Já o conheço há mais de 14 anos e não é de hoje que lhe canto essa *ladainha* (CATULO, 1908 *apud* ARAGÃO, 2013, p. 132, grifo original).

¹⁴¹ Esta listagem que acabo de escrever não se encontra em ordem hierárquica.

É notável que o depoimento de Catulo transparece certa dificuldade em reconhecer a legitimidade do violão num contexto que não lhe é familiar. Para ele, a utilização do instrumento estava profundamente ligada aos gêneros populares, fora de seu “meio natural”, como bem manifesta, quando diz que ele “invade o império de outros instrumentos”. Conquanto, Catulo confirma que o mérito conferido aos violonistas de choro era justamente o de serem acompanhadores, habilidades que faziam soar “todos os seus acordes gementes e seus arpejos divinais” e “todas as harmonias, com todos os concertos arrebatadores”. Pedro Aragão traz a obra *Lyra Brasileira* com o intuito de verificar as semelhanças e diferenças entre a escrita de Gonçalves Pinto e de Catulo da Paixão Cearense no que diz respeito à atuação dos músicos chorões. Diante disso, o musicólogo verifica que as descrições do carteiro não eram tão restritas em comparação às do poeta; todavia, Gonçalves Pinto utilizava recursos de linguagem congêneres aos de Catulo, como também estimava o caráter “acompanhador” dos violonistas, sendo constantemente mencionados em *O choro*. Outra questão apontada por Aragão, ao analisar as narrativas de Gonçalves Pinto, é que a atuação dos acompanhadores podia ser determinante à escolha do repertório: “Raul Flautin solava ‘músicas de arrepiar carreira’ e também ‘outras de fácil acompanhamento’, pois ‘tocava conforme o valor dos acompanhadores’.” (PINTO, 1978 *apud* ARAGÃO, 2013, p. 134).

Visto que *O baú do Animal* é um trabalho de fôlego, que explora um leque de assuntos subjacentes à obra do carteiro chorão, busquei aqui indicar os principais objetivos do autor, dando ênfase principalmente àquilo que constitui um dos argumentos em torno da atividade violonística. Para encerrar a leitura da referida obra, apresento um trecho no qual Aragão sintetiza as acepções em torno da prática musical do choro.

[...] Assim, para os chorões da época, a melodia poderia até estar disponível em acervos manuscritos (ou eventualmente em partituras impressas): outros aspectos como sequência harmônica e acompanhamento rítmico-harmônico dependiam da transmissão oral e eram *realizados* na prática musical. Esta *realização* pode ser caracterizada como ato de escolha, no momento do fazer musical, de caminhos possíveis de execução de determinados aspectos a partir de um vocabulário existente: o bom instrumentista acompanhador era aquele que ao mesmo tempo dominava ao máximo esse vocabulário e que sabia fazer as melhores escolhas no menor tempo no momento da execução. Assim, entre o repertório das figurações rítmico-harmônicas — chamadas atualmente de “levadas” no ambiente do choro — e de sequências harmônicas possíveis (o acompanhamento “com todos os seus acordes” de que nos fala Pinto), o acompanhador teria que escolher e combinar elementos que mais se adequavam à melodia apresentada pelo

solista no momento da *roda*. Esta era (e continua sendo) parte fundamental da dinâmica da *roda de choro*. O instrumentista de violão e cavaquinho que fazia escolhas erradas, fosse por desconhecer o vocabulário ou por inépcia, “caía”, segundo a gíria da época (muito utilizada por Pinto, como veremos) ou seja, falhava no acompanhamento (ARAGÃO, 2013, p. 166, grifo original)

2.6.3 O violão acompanhador e o pensamento maffesoliano

Por meio da escrita etnográfica sobre a atuação dos violonistas de samba em Florianópolis, foi possível conhecer e interpretar de forma “aproximativa” — rememorando Gilberto Velho — o potencial em torno de suas atividades. À vista disso, a sonoridade do samba pareceu se constituir enquanto uma trama composta pelas percussões, pelo cavaquinho, pelos intérpretes (solistas) e pelo violão.¹⁴² Para que a unidade do conjunto funcione, não é apenas necessário que cada *performer* desempenhe as “funções” atribuídas aos seus respectivos instrumentos; mais do que isso, é primordial que se conecte ao plano compartilhado da *musicalidade* — comunicado por um jogo de códigos musicais e simbólicos. No contexto do grupo musical, assim como os outros instrumentistas, os violonistas integram o conjunto que se compreende enquanto “acompanhadores”. As narrativas dos interlocutores apontaram que o reconhecimento de serem “acompanhadores” forma-se a medida em que a prática musical coletiva é estruturante. A meu ver, essa qualidade se manifestou, acima de tudo, enquanto uma personalidade, no sentido de *persona*, de Michel Maffesoli, “da máscara que pode ser mutável e que se integra sobretudo a uma variedade de cenas, de situações que só valem porque são representadas em conjunto” (2006, p. 37). Ainda de acordo com o sociólogo, será por meio do coletivo — comunitário — que se formará o pano de fundo, ou, conforme seus próprios termos, o “paradigma estético”: “A pessoa (*persona*) só existe na relação com o outro” (Ibid). Não me restam dúvidas de que o “outro” esteve presente nas falas dos violonistas quando descreviam suas atuações:

No acompanhamento do samba você tem que tocar o violão sabendo com quem você está trabalhando (Wagner Segura).

Porque tu percebe a necessidade, seja lá de quem for, do solista. Quando aquele papel não está claro pra ele (solista) de acompanhamento, por

¹⁴² Cito “percussões, cavaquinho e violão” enquanto os instrumentos mais recorrentes no “campo”, como também sendo os mais abordados pelos interlocutores, não excluindo de forma alguma os muitos outros que compõem os conjuntos musicais de samba.

outros instrumentos, tu vai fazer aquele papel, tu vai “jogar” pra ele.
(Gustavo Lopes)

Ou seja, as atuações dos violonistas são mutantes; elas se constituem na medida em que o “outro” se mostra, e por isso seus relatos quase sempre se delineavam diante de uma determinada situação: voz e violão; violão e cavaco “centro”; violão e percussão.

Há também semelhanças nos processos de ensino-aprendizagem desses músicos, em que os conhecimentos musicais foram se construindo à medida que desenvolviam suas práticas musicais. Menezes Bastos (1996, p. 4), ao discorrer sobre um tipo de formação musical dominante na música popular, chama atenção para um modelo, ou um sistema (cf. autor), que estaria “francamente apoiado numa iniciação doméstico-familiar e, posteriormente, na audição e visualização do ato musical, desempenhado pelos mestres, ao vivo ou não”. Aragão (2013) também evidenciou os aspectos envoltos à aprendizagem musical dos acompanhadores relatados por Gonçalves Pinto: segundo ele, via de regra, dava-se pela oralidade e prática musical. A maioria dos interlocutores não obtiveram uma formação nos moldes tidos “formais” dos conservatórios e das academias; muitos foram autodidatas, aprenderam na ambiência do mundo da *rua*, das rodas e dos bares, como se pode perceber com o depoimento de Luiz Sebastião:

Se tu és nativo do samba tu vai saber que é um lá bemol, porque um dia tu aprendeu com alguém do meio, ou tu tirou aquela música porque tu “apanhou” na noite anterior na rua, tu tava na roda e tu “apanhou”, não soube pra onde foi” (Luiz Sebastião).

Portanto, saber tocar com fluência, além de exigir do *performer* um conhecimento profundo do repertório musical — seja ele de músicas, baixarias e levadas —, é também saber dominar os códigos da *musicalidade*, é adquirir e aprender a negociar seu *capital musical* com seus pares.

Um aspecto pertinente para se pensar a constituição do “acompanhador” é que parece não haver uma “receita pronta” para essa atividade musical. Isso ficou claro nas entrevistas, quando eu requeri aos interlocutores que demonstrassem alguns exemplos práticos, tocando. Curiosamente, todos sentiram um imenso desconforto em manifestar uma execução precisa. Algumas de suas justificativas eram: “Aqui é uma coisa, tocando com os outros vai ser totalmente diferente”; “É difícil porque na hora a gente interage com os outros”. Sendo assim, as “funções”

exercidas pelos violonistas ao mesmo tempo que são mediadas pela leitura com o “outro”, constituem-se sincronicamente em um plano “sensitivo” da troca musical. Maffesoli (2006) chama atenção para essa particularidade diante da *socialidade*: “O *feeling* [...] servirá de critério para medir a qualidade das trocas, para decidir sobre o seu prosseguimento ou sobre o seu grau de aprofundamento” (p. 39).

Nesse mesmo veio, Maffesoli nos diz que a *estética* é essencialmente coletiva, é o sentir em comum; e entranhada a ela é que se constituem as *éticas*, que seriam os laços coletivos. Jacques (2010, p.4) ao expor algumas das principais ideias maffesoliana, traduz notoriamente tais termos: “As comunidades afetuais observadas por Maffesoli são formadas a partir de uma estética – considerada como a faculdade de sentir e experimentar em comum – e de uma ética – entendida como um código particular a um grupo, que une ou exclui membros – compartilhadas.” Dessa forma, os discursos sobre as incumbências das “baixarias” e “levadas”, e, sobretudo, em relação à própria atuação dos violonistas, foram fundados a partir de *éticas* musicais coletivas - de permissões e moderações.

Eu acho que quem acompanha bem é quem sente o que a música está pedindo, fazer o contraponto na hora certa, fazer a condução na hora certa, as inversões na hora certa. (Wagner Segura)

Agora se você está sozinho com o cantor, sem nada, aí você tem que manear os baixos, botar a harmonia mais no primeiro plano. Muito pouco baixo, senão você não dá chão para o cantor. (Wagner Segura)

Quando tu faz sozinho com alguém, não dá pra tu só ficar fazendo, digamos, relando os acordes, só arpejando. (Gustavo Lopes)

Quando é cantor, eu acho, dependendo do cantor e estilo, tem que segurar, com exceção do samba-enredo que é só frase (baixaria), se for uma canção, uma seresta eu não vou ficar tocando frase. (Raphael Galcer)

Quando eu busquei pôr uma “lente de aumento” sobre o “violão acompanhador”, tratando-o de forma afastada, descontextualizando-o do “outro”, o efeito gerado foi estanque, um desvio em sua força retórica — no sentido de expressar-se habilmente. Dessa forma, há de se presumir que o “violão acompanhador” se caracteriza, acima de tudo, enquanto uma categoria nativa; porém, pensá-la conceitualmente considerando o trabalho de campo implica vislumbrá-la diante de uma conjuntura essencialmente coletiva. Meu intuito não é o de dualizar quaisquer acepções entre um “solista” e um “acompanhador”; apenas chamo atenção à práxis musical embutida no “acompanhador”; ela é constituída por

escolhas que têm um pano de fundo coletivo. Nesse sentido, as descrições em torno das “funções” nativas “baixarias” e “levadas” revelaram tal potencial:

Um fraseado que você dá, já tem ritmo no seu fraseado, vai trabalhar com o pandeiro, vai trabalhar com o cavaco (Wagner Segura).

O lance é esse, brincar ao redor daquilo dali. Isso é uma coisa da hora, de sentir aquilo ali e tocar da melhor maneira possível (Gustavo Lopes).

A gente tá “colando” em levada de tamborim, levada de pandeiro. [...] Toda vez que eu vou tocar um samba eu procuro “colar” nos caras da percussão (Raphael Galcer).

Por meio da revisão de literatura apresentada nesta sessão, verifiquei que o violão “acompanhador” não é reconhecido enquanto uma realidade estrita desta pesquisa; ao contrário, pode-se conhecer que tal categoria transcorre a história das práticas musicais no Brasil. Nesse sentido, a contribuição do livro *Violão e Identidade*, de Marcia Taborda, foi valiosa, pois esclarece que pelo menos, a partir do século XVI, o “acompanhador” já era utilizado enquanto adjetivo ligado à viola. Sabe-se, nessa perspectiva, que foi apenas na transição entre os séculos XVIII e XIX que se iniciou uma nova forma de utilização do instrumento e conseqüentemente uma nova classificação: o violão solista.

Por fim, pude averiguar que todos os interlocutores relataram e certificaram a presença do choro ao lado do samba, seja em sua formação ou em suas práticas musicais cotidianas. Ambos os gêneros se fazem presentes e constituem o mundo da *rua*, dos bares e das rodas. Nesse sentido, *O baú do Animal*, de Pedro Aragão, revelou certa ancestralidade desse ofício musical cujos acompanhadores, entre os anos de 1870 e 1930, faziam-se indispensáveis à prática do choro. A obra também possibilita conceber que a oralidade e a prática musical, formação dos músicos descritos por Gonçalves Pinto, continuam a reverberar e se constituem enquanto uma “enunciação” da práxis do acompanhador.

No próximo capítulo, inicialmente abrirei um parêntese para refletir junto à literatura alguns contextos ligados aos “trânsitos” musicais e sociais que precederam o samba; e adiante, retornarei aos dados do trabalho de campo para investigar as particularidades rítmicas na *musicalidade* do samba.

3 AS RITMICIDADES NO SAMBA: REFLEXÕES SOBRE AS PRÁTICAS MUSICAIS DO CAMPO À LUZ DA LITERATURA ETNOMUSICOLÓGICA

O samba como objeto de estudos, sejam eles produzidos dentro e/ou fora do âmbito acadêmico, está inserido em uma vasta literatura que o trata sob os mais diversos prismas, sejam eles culturais, musicais, religiosos, sociológicos, antropológicos ou educacionais. A primeira difícil tarefa ao situar o samba em meio a tanta informação é eleger um ponto de partida para início de conversa. Boa parte da literatura reporta-o ao cenário carioca, contexto este que se constituiu enquanto uma das predominantes referências, em virtude de a região ter sido a sua principal difusora nas primeiras décadas do século XX, como também nos anos posteriores. Entretanto, é sabido que para além da cidade do Rio de Janeiro o samba também se manifestava e ainda se manifesta de diversas formas, como o samba de roda na região do Recôncavo Baiano e o samba rural Paulista, para citar alguns exemplos.

Nos capítulos anteriores deste trabalho, já foram apresentados, como também discutidos, alguns referenciais bibliográficos que circundam e delineiam o tema. A partir do trabalho etnográfico, foi possível conhecer parte da história do samba em Florianópolis nos anos idos do século XX, chegando à presente cena artística da cidade, onde o samba compõe parte da agenda cultural local, estabelecendo-se nas ruas, nos bares e nas casas noturnas. Na atualidade, essa prática cultural movimenta um pujante trânsito entre público, artistas, agentes e proprietários de estabelecimentos, o que para o campo possibilitou feixes de abordagens a serem articuladas. Meu interesse nesta seção é refletir aspectos relacionados às ritmicidades constituintes nas musicalidades do samba, conduzindo parte do material registrado no campo ao diálogo com a literatura etnomusicológica que versa sobre essa temática. Para tal, voltarei às transcrições do diário de campo, aos depoimentos dos violonistas, como também aos testemunhos dos percussionistas Douglas Delatorre e Fabrício Gonçalves.¹⁴³

¹⁴³ A entrevista com Douglas Delatorre foi realizada em sua residência, no dia 08 de agosto de 2016. Já Fabrício Gonçalves concedeu seu depoimento informalmente durante uma carona enquanto eu e ele voltávamos de uma apresentação de choro no dia 28 de maio de 2016. É preciso salientar que ambos os percussionistas atuam fortemente na cena do samba de Florianópolis, o que me fez ter tido a oportunidade de prestigiá-los diversas vezes nas apresentações musicais do campo.

3.1 A ANCESTRALIDADE

A presença de africanos e de seus descendentes no continente americano é perpassada por mais de cinco séculos, sendo que no Brasil, até o final do século XIX, mulheres e homens negros foram submetidos ao sistema escravagista do homem branco. No decorrer desses séculos, a maioria da documentação que nos foi legada e da literatura que versa a respeito das atividades e das práticas culturais negras, via de regra, escrita por homens brancos, descreve aspectos de maneira racista e etnocêntrica, quase sempre tratando a música como rudimentar, grosseira, bárbara e reservando à dança um leque de definições que a simbolizavam enquanto sensuais, por meio de uma hipersexualização dos corpos de seus praticantes e dançarinos. Todavia, foi por intermédio de tais relatos históricos que se formaram o pano de fundo, pelo qual, nas últimas décadas recentes, acadêmicos passaram a perceber as transformações e ressignificações culturais acerca das musicalidades afro-brasileiras.

Presentemente, samba pode se tratar de uma sonoridade, um gênero, estilo, ritmo musical e mais uma infinidade de interpretações. Antes de o termo vigorar no vocabulário cultural brasileiro, tal como uma das relações indicadas acima, a etimologia da palavra “samba” reportava à sua ancestralidade africana Bantu¹⁴⁴. A literatura chama atenção apontando as relações de samba ser uma variante da expressão *semba*, que significava uma dança ou o corpo em movimento, ou até mesmo uma variação da palavra *kusamba*, que também se relaciona aos gestos corporais (MUKUNA, 2000; KUBIK, 1979).

The word *Samba* is likely to be of Anolan origin, though it occurs as a verb in many Bantu languages I know and is often associated with specific types of body movement. In the large Ngangela group of dialect in inner Angola *kusamba* (v.) means: to skip, gambol, expressing an overwhelming feeling joy. [...] The Brazilian term *Samba* could also be linked with another word, *semba*, found in Kimbundu, Ngangela and other Angolan languages, and meaning pelvic movements that were often qualified as “obscene” by external observers. (KUBIK, 1979, p. 18)

¹⁴⁴ Kazadi wa Mukuna esclarece que o termo “Bantu” faz “referência ao conjunto das tribos que ocupavam o antigo Rio do Kongo no início das atividades escravistas no século XVI. Isto é, as tribos que ocupavam o vale do rio Congo e, particularmente, área que definimos como ‘zona de integração cultural’, que se estende pelos dois lados da fronteira Congo-Angola. Aqui, excluimos o Gabão e Mayombe que nesse período estavam organizados em nações autônomas” (2000, p. 26). Sobre a origem do termo “Bantu”, este etnomusicólogo diz que “este nome genérico foi dado a um corpo de línguas da África negra estudadas em 1862 por Bleck, que notou que a palavra designando gente —(muNTU) (pl, baNTU) — era a mesma nas 2.000 línguas estudadas” (2000, p.44).

Enigmatis à parte, o que se faz importante aqui é sublinhar que o significado de “samba” ressoa uma visceral relação entre a música e a dança¹⁴⁵. Muniz Sodré (1998, p.22) reitera essa conexão, como se pode perceber a seguir: “Na cultura negra, entretanto, a interdependência da música com a dança afeta as estruturas formais de uma com a outra, de tal maneira que a forma musical pode ser elaborada em função de determinados movimentos de dança, assim como a dança pode ser concebida como uma dimensão visual da forma musical.” Samba (música e dança) traduziria os movimentos e encontros entre os corpos dos dançarinos — seja pelo umbigo (o que originou o termo umbigada), seja pelas pernas —, convidando os partícipes a ocuparem o centro da roda, entoados pelos sons musicais.

A configuração descrita abaixo por Nina Rodrigues, ao se referir ao Quilombo dos Palmares, revela como se formavam as práticas culturais afro-brasileiras e vislumbra como tais características percorreram a cultura popular brasileira, permanecendo nela até hoje. Condutor desta resistente e contínua presença é o que Sodré nos elucida ao afirmar que, o samba é o dono do corpo: “o corpo exigido pela síncopa¹⁴⁶ do samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo do negro” (1998, p.11).

Por via de regra, os lados da rude orquestra, dispõe-se em círculo os dançarinos que, cantando e batendo palmas, formam o coro e o acompanhamento. No centro do círculo, sai por turnos a dançar cada um dos circunstantes. E este, ao terminar sua parte, por simples aceno ou violento encontrão (*sic*), convida outros a substituí-lo. Por vezes, toda a roda toma parte no bailado, um atrás do outro, a fio, acompanhando o compasso da música com contorções cadenciadas dos braços e dos corpos (RODRIGUES, 1935, *apud* SODRÉ, 1998, p.12).

Teria sido também dos registros históricos que surgiu o termo “batuque”, sendo um vocábulo empregado pelos viajantes europeus em suas expedições ao continente americano, e posteriormente utilizado correntemente para se referirem

¹⁴⁵ “A palavra ‘samba’ é encontrada em diferentes pontos das Américas, quase sempre em ligação com o universo dos negros. Argeliers Léon nos mostra, numa gravura cubana do século XIX, um casal de negros dançando, com a legenda ‘Samba laculebra, si siñó’. Rossi menciona na região do Rio da Prata ‘a cantilena: ‘Samba, mulenga, samba!’, ouvida dos africanos’. Ortiz menciona uma dança afro-haitiana onde o corifeu é chamado ‘samba’. Vicente Gesualdo cita a canção ‘El negro blanqueador’, uma sátira aos imigrantes italianos (então chegando maciçamente a Buenos Aires) que passavam a desempenhar ofícios até então reservados aos negros” (SANDRONI, 2001, p. 86).

¹⁴⁶ Saliento que o termo “síncopa” aludido por Sodré não é incorporado por mim para discorrer sobre os ritmos afro-brasileiros, em especial o samba. Penso que, da mesma forma, o sociólogo utilizou-se de tal nomenclatura enquanto um clichê corriqueiro. Estudos nas áreas da musicologia e etnomusicologia já demonstraram o porquê de tal terminologia ser inadequada para tratar das musicalidades africanas e afro-brasileiras (ver SANDRONI, 2001, p. 21-30).

aos festejos, à música e à dança negra. Kazadi wa Mukuna (2000, p. 91) acredita que a expressão *batuque* seja de origem da língua portuguesa, querendo dizer *bater*, “como poderia ser atribuído à ignorância linguística de alguns escritores antigos, que preferiam usar a palavra para designar o mesmo tipo de dança que será conhecida no Brasil como *dança da umbigada*, considerada como a precursora do atual samba”.

Em um delineamento histórico do samba – vislumbrando-o como um tipo de música urbana já bem estabelecida —, a literatura destaca o *lundu* como um de seus primeiros antecessores. De acordo com Mukuna, o *lundu* é uma “forma de canção e dança de origem africana (da área Kongo-Angola), também popular durante o século XVIII no Brasil e em Portugal” (Idem, p. 97). Carlos Sandroni (2001), ao analisar as utilizações dadas à palavra *lundu* nos documentos históricos, verifica que seu uso esteve relacionado tanto às danças e aos festejos de negros quanto aos gêneros e às canções de salão. Sandroni destaca que a partir de 1780, o *lundu* passou a ser comumente utilizado em referência aos bailes de negros, de maneira geral, quando faziam citação aos “crioulos” e mestiços. Também segundo ele, há um denominador comum entre estudiosos ao atribuírem a origem africana do *lundu*, mas pondera que o *lundu* é abordado pela historiografia brasileira como uma dança “crioula”.

Tal constatação, no entanto, não muda o fato de que o sentido atribuído desde fins do século XVIII ao *lundu*-dança e transmitido no século XIX ao *lundu*-canção, chegando até às definições dos pesquisadores modernos, é o de uma representação direta ou velada do universo afro-brasileiro. (SANDRONI, 2001, p.42)

Entretanto, confundem-se os fatos e as relações entre o *lundu* e a *modinha* — diminutivo de *moda*, que no século XVIII se referia às canções populares, que estavam na moda. No Brasil o *lundu* teria sido um tipo de dança-canção de origem africana Bantu, tal como afirma Mukuna, e posteriormente, nos séculos XVIII e XIX, passou a ser aludido a um tipo de canção urbana. De acordo com a literatura, a confusão entre o *lundu* e a *modinha* se deu, pois o *lundu*, na forma de canção urbana, foi um tipo de *modinha*, ou seja, canções que ganharam e foram de grande popularidade.¹⁴⁷ Consoante a esse esclarecimento, a *modinha* passou a ser

¹⁴⁷ “A existência de modinha e lundu como gênero de canção no Brasil do século XVIII não está, pois, documentada. Por outro lado, está fartamente documentada a existência da modinha em Lisboa no

diferenciada apenas na comparação entre a do tipo “modinha brasileira” e a do tipo “modinha portuguesa”. A primeira, em relação à segunda, distinguia-se por características marcantes provenientes do universo musical afro-brasileiro, pelo uso de elementos rítmicos chamados por “síncopes”. Sandroni (op.cit) aponta que, para os musicólogos Gerhard Béhague (em estudo sobre as coleções das modinhas brasileiras e portuguesas) e Mário de Andrade (em artigo sobre o compositor e a obra de Cândido Inácio da Silva), o uso das síncopes desvelava a influência afro-brasileira nas produções musicais dos séculos passados. Sendo assim, por meio do reconhecimento desses elementos rítmicos é que os estudos na área musical atribuíram a distinção do que era de matriz europeia e do que era brasileiro. Abaixo se encontram alguns exemplos das síncopes “comuns” analisadas por Carlos Sandroni (op.cit) nos manuscritos Ms. 1596 *Modinhas do Brazil*.

Figura 1: Exemplo de variação à “síncope característica”, dada pela substituição do segundo tempo por uma figura idêntica ao do primeiro tempo, sendo elas unidas por uma ligadura.



Fonte: SANDRONI, 2001, p.50.

Figura 2: Exemplo de variação à “síncope característica”, dada pela substituição do segundo tempo por uma figura idêntica ao do primeiro tempo, sendo elas unidas por uma ligadura.



Fonte: SANDRONI, 2001, p.51.

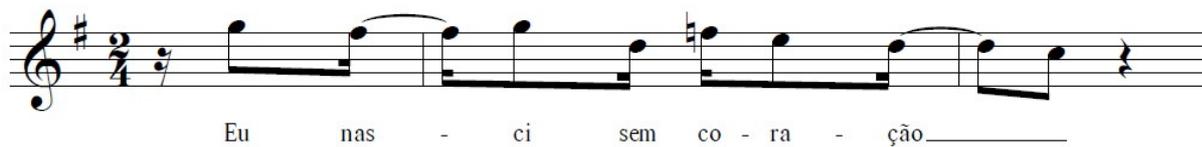
final do século XVIII. Mais que isso, temos testemunhos da existência de dois tipos de modinhas: as portuguesas e as brasileiras. A questão da diferença musical entre os dois tipos foi de difícil solução, até a publicação, em 1968, de um estudo de Gérard Béhague sobre dois manuscritos até então desconhecidos, os Mss.1595 e 1596 da Biblioteca da Ajuda em Lisboa, que datam do fim do século XVIII. O interessante nesses manuscritos é que eles mostram, na diferença entre modinhas portuguesas e brasileiras, certos traços que serão encontrados no século seguinte na diferença entre modinha e lundu; é como se esta última já estivesse, ali, começando a se delinear.” (SANDRONI, 2001, p. 45-46)

Figura 3: Exemplo de anacruse na forma de síncope de colcheia.



Fonte: SANDRONI, 2001, p.51.

Figura 4: Exemplo de síncope entre compassos e terminações femininas.



Fonte: SANDRONI, 2001, p.51.

O fato é que o reconhecimento desses elementos rítmicos, presentes nas produções dos *lundus* e das *modinhas*, possibilitou verificar que a sua presença se manteve de forma símile nos acompanhamentos e nas melodias das músicas que ganharam foros de música popular urbana na transição entre os séculos XIX e XX, principalmente ao que veio se chamar de samba nas primeiras décadas do século XX.

Na linha “sucessória” do *lundu* urbano (dança-canção) esteve o *maxixe*, que, novamente, manifestou uma imbricada correlação entre música e dança. O maxixe foi uma dança de grande popularidade em meados do século XIX no Rio de Janeiro, principalmente nos bairros mais modestos da cidade, sendo o mais célebre deles a “Cidade Nova”, conhecida por suas festas e seus bailes dançantes “vulgares”. Todavia, enquanto o *lundu* era dançado em par separado, cujos partícipes se mantinham em roda e se acompanhavam ativamente com palmas e coros, o maxixe se diferenciava por ser coreografado em par enlaçado e pela música ser instrumental e executada “externamente” aos dançarinos (SANDRONI, 2001).

As primeiras danças de pares enlaçados de que se tem notícia no Brasil são datadas pela bibliografia por volta de 1840; sendo as modas europeias que chegaram à ex-colônia portuguesa: polca, valsa, quadrilha. Na época, enquanto as novidades vindas da Europa faziam sucesso nos bailes das famílias “de bem”, as

danças de pares separados — *lundus*, fandangos, chulas, batuques, sambas, e demais variantes — eram consideradas antigas e interioranas, praticadas por aqueles ultrapassados. Até então, a valsa, a polca e a quadrilha, na qualidade de danças de pares enlaçados europeias, eram praticadas com toda a compostura por uma “dama” e um “cavalheiro”. Porém, não demorou muito para que tais bailados ganhassem novos contornos nas terras brasileiras, transformando seus esmerados movimentos nos “requebrados” passos dos *lundus*. Dessa forma, o maxixe como dança de par enlaçado foi uma atualização das modas europeias ao jeito brasileiro de dançar, resguardada pelos *lundus* e batuques. No que se concerne ao caráter musical propriamente dito, as transformações também se deram na medida em que as músicas europeias passaram a ser interpretadas por músicos nos bailes das camadas populares, adquirindo novas acentuações rítmicas, entre elas, aquelas advindas das musicalidades afro-brasileiras. Para Carlos Sandroni, isso ficou evidente quando algumas músicas registradas em partitura da época, a maioria escritas para piano em meados do século XIX, especificavam-se enquanto *polca-lundu*, e suas demais variações, tais como: “polca-chula, polca-cateretê, polca brasileira e ‘polca de estilo brasileiro’” (2001, p.76). Ou seja, a polca europeia combinada ao “estilo” brasileiro: lundu, cateretê, chula, samba etc.

Figura 5: Rítmica da polca europeia transcrita por Mário de Andrade.



Fonte: SANDRONI, 2001 p.73.

Figura 6: Rítmica da polca brasileira transcrita por Mário de Andrade.



Fonte: SANDRONI, 2001 p.73.

Isso significava que as modas europeias que chegaram ao Brasil no século XIX remodelaram-se às maneiras loco-regionais como seus intérpretes a

executavam; ora mantendo algumas características, ora ressignificando outras. Não obstante, as transformações ocorridas, tanto em relação à dança quanto à música, não foram imediatamente bem “aceitas”, uma vez que a maioria delas ocorriam, a princípio, no seio das camadas mais empobrecidas. Por isso, o maxixe, compreendido enquanto uma dança popular urbana, inicialmente foi remetido à vulgaridade, tendo em vista que ela era coreografada de par enlaçado e configurada aos “remelexos” dos *lundus* e batuques. Posteriormente, o maxixe caiu nas “graças” do povo, tornando-se uma música instrumental de grande popularidade. Na sua execução, os conjuntos musicais eram formados por instrumentos de sopro — flauta, oficleide, bombardino, piston, clarinete —, além de violão e cavaquinho, sendo essa sustentação aquela típica que se consagrou enquanto “conjuntos de choro”. No depoimento abaixo, de França Júnior, Carlos Sandroni (op.cit) acredita ser engano do cronista listar a rabeca como um instrumento da orquestra, o que na verdade deveria ser um cavaquinho. Todavia, a descrição é valiosa para a compreensão do contexto cultural dos bailes embalados ao som do maxixe:

Há bailes de primeira, segunda e terceira classe, como os enterros. [...] Passemos aos bailes de segunda classe. Figurem os leitores um sobrado com janelas de peitoril na Prainha, Valongo, rua do Livramento ou em qualquer ponto da Cidade Nova. Entremos pelo corredor mal iluminado e vamos direto à sala, onde uma orquestra, composta de ophekleid [sic], um piston, uma rabeca e um clarinete manhoso, executa a polka “Zizinha”. [...] Meia dúzia de crioulas... comenta o que se passa: — Vocês estão vendo como seu Chico está tão prosa hoje?, diz uma. — Gentes! Olhem só como ele se requebra na polka, acode outra. [...] A maneira por que ali se dança é diversa da dos bailes de primeira ordem. [...] Quanto às polkas, consistem em arrastar os pés e dar às cadeiras um certo movimento de fado, que não deixa de ter a sua originalidade. O repertório musical para este gênero de dança compõe-se de — “Zizinha”, “Que é dela as chaves”, “Só para moer”, “Sai cinza”, “Capenga não forma”, “Quebra tudo” e por aí vai. [...] [Nos bailes de terceira classe] a música, que compõe-se de flauta, violão e rabeca, é executada por amadores (FRANÇA, JÚNIOR, 1926, *apud* SANDRONI, 2001, p.71).

Apesar de, por volta de 1810, iniciarem-se as primeiras atividades de plantio de café na região do Vale do Paraíba — território que abrange os estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais—, foi o último quarto do século XIX que ficou marcado pela ascensão econômica cafeeira na região, o que provocou uma intensa migração interna de mulheres e homens negros, alguns ainda sob o regime cativo, outros já isentos. No que diz respeito ao período escravagista brasileiro, Kazadi wa Mukuna (2000) esclarece que ocorreram migrações entre os diferentes grupos

étnicos de origem africana — principalmente Bantus e Sudaneses. Todavia, o que Mukuna destaca à relativa era cafeeira e aos trânsitos migratórios — no sentido norte e nordeste para a região sudeste —, deve-se ao fato de os Bantus terem se estabelecido na região do Vale do Paraíba e como isso marcou de forma categórica ao que veio se manifestar em termos culturais e musicais nos séculos XIX e XX.

Na obra *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas* (2000), Kazadi lança luz a todo o contexto histórico africano que precedeu o comércio escravagista no Ocidente, chegando ao exame minucioso das práticas musicais afro-brasileiras em consonância à cultura africana Bantu — região Congo-Angola. Assim sendo, fica assegurada pelo o autor a origem Bantu do *lundu*, assim como a do samba. Segundo seu argumento, a rítmica organizacional do *lundu* manifestou-se evidentemente no samba, por meio da qualidade das “síncopes” — conforme também é atestado antes por Sandroni. Ainda sobre o antepassado do samba, o etnomusicólogo africano chama atenção que, por um lado, o *lundu* caracterizava-se por um ciclo rítmico que ficou resguardado no samba, ciclo este presente em áreas rurais e urbanas, mas que por outro, no samba, havia um diferente arquétipo rítmico Bantu flagrante. Adiante voltarei a essa temática de forma mais cuidadosa.

Consoante às migrações influenciadas pela economia cafeeira, outra referência histórica preponderante nos desdobramentos das práticas culturais brasileiras foi a Abolição da Escravatura, em 1888. Embalados pelo fim dos anos oitocentistas, os primeiros decênios do século XX foram marcados pelos paradigmas da modernidade e por desdobramentos das atividades industriais. Essas mudanças foram sentidas nas sociabilidades das cidades brasileiras como um todo, já tendo sido discutidas previamente no primeiro capítulo, que por efeito levaram à marginalização do negro. Isso ocorreu em diversas esferas, seja no deslocamento e desamparo das habitações populares que se concentravam nos centros das cidades para regiões periféricas sem nenhuma estrutura, dando espaço às longas construções de avenidas e *boulevares*, seja, sobretudo, nas práticas culturais afro-brasileiras: “os costumes, os modelos de comportamento, a religião e a própria cor da pele foram significados como *handicaps* negativos para os negros pelo processo socializante do capital industrial” (SODRÉ, 1998, p.14). Um dos pontos importantes que se deve apreender em relação a tais circunstâncias é como se deram as estratégias tecidas pelas comunidades negras na preservação e no seguimento de

suas práticas culturais. No âmbito musical, elas ocorreram “ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem à vida urbana” (p.13).

Foi naquele tipo de avenida, portanto, que o samba, enquanto elemento intrínseco ao universo afro-brasileiro dos rituais religiosos, da música e da dança, passou gradativamente da esfera *samba-rito* para a esfera *samba-arte*¹⁴⁸. Como já foi bem colocado nos dois primeiros capítulos, a literatura salienta a importância das casas das Tias Baianas nas primeiras décadas do século XX na cidade do Rio de Janeiro. Esses domicílios foram verdadeiros pontos estratégicos para a compreensão de como ocorreu a transmutação *rito - arte*; com a palavra, Muniz Sodré:

A casa da Tia Ciata, *babalaô-mirim* respeitada, simboliza toda a estratégia de resistência musical à cortina de marginalização erguida contra o negro em seguida à Abolição. A habitação — segundo depoimentos de seus velhos frequentadores — tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas, realizavam-se bailes (polcas, lundus etc.); na parte dos fundos, samba de partido-alto ou samba-raiado; no terreiro, batucada. Metáfora viva das posições de resistências adotadas pela comunidade negra, a casa continha elementos ideologicamente necessários, ao contato com a sociedade global: “responsabilidade” pequeno-burguesa dos donos (o marido era profissional liberal valorizado e a esposa, uma mulata bonita e de porte gracioso); os bailes na frente da casa (já que ali se executavam músicas e danças mais conhecidas, mais “respeitadas”), os sambas (onde atuava a elite negra da ginga e do sapateado) nos fundos; também nos fundos, a batucada — terrenos próprio dos negros mais velhos, onde se fazia presente o elemento religioso — bem protegida por seus “biombos” culturais de sala de visitas (em outras casas, poderia deixar de haver tais “biombos”: era o alvará policial puro e simples). Na batucada, só destacavam os *bambas* da perna veloz e do corpo sutil. A economia semiótica da casa, isto é, suas disposições e táticas de funcionamento, fazia dela um campo dinâmico de reelaboração de elementos da tradição cultural africana, gerador de significações capazes de dar forma a um novo modo de penetração urbana para os contingentes negros. O samba já não era, portanto, mera expressão musical de um grupo social marginalizado, mas um instrumento efetivo de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira (1998, p. 15-16).

Por meio da conjuntura descrita por Sodré é que se seguiram os desenrolamentos que levaram o *samba-rito* ao *samba-arte*, ou seja, o tipo “arte” que provocou a formatação do samba enquanto gênero musical urbano por meio de sua introdução na indústria fonográfica. Foi em 1917 que Ernesto Joaquim Maria dos Santos, famoso sambista Donga, registrou em sua autoria o samba *Pelo Telefone*, que na época se tornou um grande sucesso popular. Controvérsias à parte no que diz respeito à autoria deste samba — pois a música não teria sido composta

¹⁴⁸ Conforme comentado no segundo capítulo por meio da nota de rodapé 66.

unicamente pelo sambista, mas sim foi uma obra de autoria coletiva capturada nos sambas na casa de Tia Ciata —, o ato de Donga foi um “gatilho” acionado frente à sociedade e ao mercado musical da época:

Porque o samba, considerado coisas de negros e desordeiros, ainda andava muito perseguido. Apesar disso, era cantado pelos boêmios renitentes e pelos ranchos, como os de Sadeta e Tia Aceata, na Rua Visconde de Scaúna. [...] Os delegados da época, beleguins que compravam patentes da Guarda Nacional, faziam questão de acabar com o que chamavam os folguedos da malta. As perseguições não tinham quartel. Os sambistas, cercados em suas próprias residências pela polícia, eram levados para o distrito e tinham seus violões confiscados. Na festa da Penha, os pandeiros eram arrebatados pelos policiais. [...] Nosso desejo era introduzir o samba na sociedade carioca. Eu, o Germano, genro da Tia Aceata, o Didi da Gracinda costumávamos procurar Hilário Jovino, mestre de samba, que nos aconselhava na seleção das músicas. Em 1916, começamos a apertar o cerco em torno da Odeon, que gravasse um samba. Mas a ocasião só iria surgir no ano seguinte. Foi quando consegui gravar o famoso *Pelo Telefone* (Depoimento de DONGA, *apud* SODRÉ, 1998, p. 71-73).

A sequência “biográfica” do samba carioca é bastante conhecida; desse modo, não insistirei a fundo no assunto, posto que o tema já foi discutido nos capítulos anteriores. Para não escapar do argumento central desta seção, encaminho-me de maneira sumarizada para passar à próxima parte do trabalho. O samba “posto às ruas” com a casa das Tias Baianas era aquele manifestava uma similitude sonora ao maxixe, sendo associado ao “samba amaxixado”. Vimos há pouco que o maxixe tornou-se uma música instrumental de grande popularidade e que a sua confluência musical com o samba se deu na medida em que o maxixe “preservava” em si aspectos rítmicos do *lundu*. Mas principalmente, rememorando Sodrê, pois era na sala de visitas das casas das Tias que os bailes de música instrumental aconteciam; já os sambas e as batucadas, nos fundos do quintal. Dessa forma, não é difícil antever que os trânsitos musicais ocorridos nesses ambientes deveriam ser verdadeiras “vias de mão dupla”.

Posterior à primeira geração, a partir dos anos de 1930, o samba se consagra como símbolo da música nacional, e a sonoridade já não será a mesma dos sambas amaxixados. Os sambistas do Estácio, referência ao bairro carioca Estácio de Sá”, entraram em cena com suas batucadas percussivas, criaram, em 1928, a *Deixa Falar* — considerada a primeira escola de samba do Rio de Janeiro.

A progressiva adoção do novo paradigma rítmico do samba nos anos 1930 reflete pois uma nova capacidade, por parte da cultura oficial brasileira, de aceitar ritmos muito mais contramétricos do que os previstos pelo velho paradigma do tresillo. Desde o final da década de 1930 a música escrita, a música gravada, os músicos de orquestra que participavam das gravações, os arranjadores, os diretores artísticos das gravadoras, o público consumidor de discos e de partituras, todo este conjunto que podemos chamar de “cultura musical oficial” passou não apenas a aceitar musicalmente o novo paradigma, mas a identificá-lo com o verdadeiro samba, isto é, com um gênero que, no mesmo período, passava a ser considerado como a principal expressão musical do país. (SANDRONI, 2001, p.219)

3.2 O RITMO NO SAMBA: UMA REVISÃO

Em estudos desenvolvidos no campo da etnomusicologia sobre o samba, Sandroni (2001) e Oliveira Pinto (2001, 2001a) levaram adiante questões e noções acerca do ritmo, motivados por pesquisas realizadas acerca de musicalidades africanas. Na obra *Angolan Traits in Black Music, games and dances of Brazil: A study of African Cultural extensions overseas* (1979), o cientista cultural Gerhard Kubik apresenta-nos uma meticulosa pesquisa das ritmicidades afro-brasileiras, revelando algumas de suas matrizes Sudanesas (Iorubás) e Bantus (Angola/Zaire).

Anyone familiar with Brazilian street *samba*, as it can be seen at Carnival time in Rio de Janeiro or in Salvador during the periods of little rain, might be conscious of a characteristic percussive pattern which permeates this music as a most persistent trait. It can be played on various instruments, for instance on a high-pitched drum, on the rim of a drum, or even on a guitar. It is a focal element in which all the other instrumentalists, the singers and dancers find a pivot point for their orientation. (KUBIK, 1979, p.13)

Nesses trabalhos (KUBIK, 1979; MUKUNA, 2000; SANDRONI, 2001, OLIVEIRA PINTO, 2001,2001a), o ritmo passou a ser compreendido não mais sob o nexos dos compassos, subordinado às suas métricas e visto de forma *divisiva*. Desconforme à abordagem *divisiva*, o ritmo é abordado de maneira *aditiva*¹⁴⁹, o que

¹⁴⁹ “O termo rítmica aditiva é comumente usado em passagens onde o menor valor é tomado como base, envolvendo agrupamentos de comprimentos variados. Refere-se a passagens em que algumas figuras de pequena duração permanecem constantes mas são utilizadas em agrupamentos com comprimento inesperados (KOSTKA, 2012, p.107). Tal conceito se relaciona diretamente às abordagens rítmicas presentes na música dos séculos XX e XXI. Segundo Gandelman e Cohen (2006, p.24), o princípio aditivo deve ser construído por períodos de tempo formados por sucessões de unidades rítmicas menores originando grupamentos de longas e curtas” (RIBEIRO, 2016, p. 72).

quer dizer que a sua *duração* se dá pela soma (adição) de unidades ou agrupamentos. Para além das terminologias, esses estudos mostraram que o ritmo enquanto elemento das musicalidades africanas e afro-brasileiras cumpria um papel incomum em relação à música ocidental europeia. Como se pode notar nesta declaração de Kubik, nas músicas de matrizes africanas, o ritmo desempenha uma centralidade, uma orientação para o conjunto: “It is a focal element in which all the instrumentalists, the singers, and dancer find a pivot point for their orientation” (1979, p.13).

Na concepção da rítmica aditiva, as unidades podem ser formadas, por exemplo, por grupos *binários* e *ternários* e, portanto, será a soma desses grupos que irá gerar uma fórmula rítmica: 3+3+2 (8 pulsos), 2+3+2+2+3 (12 pulsos), 2+2+3+2+2+2+3 (16 pulsos). Oliveira Pinto, fazendo coro a Kubik, chama de *pulsção elementar* aquilo que corresponderia à menor parte sonora, entendendo-as como “as unidades menores (ou mínimas) de tempo e que *preenchem a sequência musical*” (2001, p.92-93, grifo meu).

Nesta avenida, um importante conceito a ser aludido é o *time-line pattern*, cunhado por Joseph Kwabena Nketia. Traduzido por “linha guia” ou “linha rítmica”, os *time-line pattern* são padrões rítmicos das musicalidades africanas que, nos termos de Kubik, seriam uma espécie de espinha dorsal que orientam toda prática musical (música e dança). A configuração dos *time-line pattern* é de serem ostinatos rítmicos de sonoridade aguda e estrutura interna assimétrica, como por exemplo: 8 pulsos (5+3), 12 pulsos (5+7), 16 pulsos (7+9).

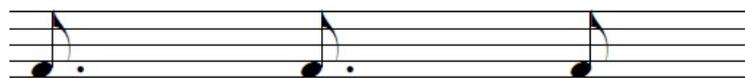
Time-line patterns are so important structurally in those types of African music based on them that we can confidently call them the metric back-bone of these music. They are orientation patterns, steering and holding together the motional process, with participating musicians and dancers depending on them. In this quality the removal or even slight modification of a time-line pattern immediately leads to disintegration of the music concerned (KUBIK, 1979, p.18).

Because of the difficulty of keeping subjective metronomic time [...], African traditions facilitate this process by externalizing the basic pulse. As already noted, this may be shown through hand clapping or through the beats of a simple idiophone. The guideline which is related to the time span is the manner has come to be described as a time-line (NKETIA, 1975, apud KUBIK, 1979, p. 14).

Tendo em perspectiva a diáspora africana, Oliveira Pinto (2001, p.96) chama atenção ao fato dos *time-line pattern* manifestarem relações musicais históricas: “a origem bantu do samba (16 pulsações), ou a origem iorubá e/ou fon dos candomblés gege-nagô (12 pulsações). Um padrão típico da África Ocidental, muito comum nos candomblés ketu do Brasil e que se estende ao longo de um ciclo de 12 pulsações elementares”. A partir desses conceitos, compreendo que a lógica vigente na música ocidental não é suficientemente adequada para se aclarar os aspectos rítmicos das musicalidades afro-brasileiras, em especial as do samba.

No capítulo *Premissas Musicais*, da obra *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* (2001), Carlos Sandroni verificou de que maneira as rítmicas do samba articulavam-se às noções descritas acima. Assim, ficamos sabendo que o samba amaxixado, o maxixe, o *lundu*, e mais uma gama de variações pertenciam ao *paradigma do tresillo*¹⁵⁰, formado por oito pulsações elementares, sob a estrutura 3+3+2, conforme as figuras a seguir ilustram:

Figura 7: Paradigma do tresillo: 3+3+2.



Fonte: SANDRONI, 2001, p.30.

Figura 8: Variante do paradigma, articulado da seguinte maneira: (1+2)+(1+2)+2.



Fonte: SANDRONI, 2001, p.30.

¹⁵⁰ Conforme afirma Sandroni, o *paradigma do tresillo* “foi identificado por musicólogos cubanos como desempenhando papel relevante na música de seu país. [...] O *tresillo* aparece na música de muitos outros pontos das Américas onde houve importação de escravos, inclusive, é claro no Brasil. O padrão rítmico 3+3+2 pode ser encontrado hoje na música brasileira de tradição oral, por exemplo, nas palmas que acompanham o samba de roda baiano, o coco nordestino, e o partido alto carioca; e também nos gonguês dos maracatus pernambucanos, e vários tipos de toques para as divindades afrobrasileiras e assim por diante”. (SANDRONI, 2001, p.22 pdf)

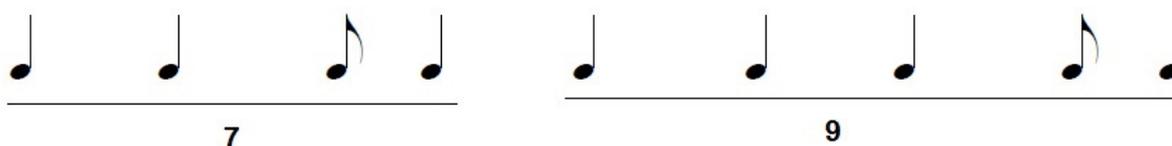
Figura 9: Variante escrita na forma de um compasso 2/4.



Fonte: SANDRONI, 2001, p.30.

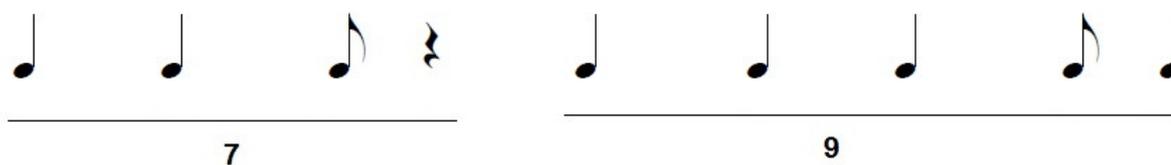
O outro arquétipo rítmico no samba que se consagrou a partir da geração do Estácio, foi cunhado por Sandroni (op.cit) como o *paradigma do Estácio*. Diferentemente do *tresillo*, este padrão é composto por 16 pulsações elementares, ora articulados sob a estrutura 7 + 9, ora também como 9 + 7. Os estudos de Mukuna (2000) e Kubik (1979) revelaram que tal estrutura rítmica encontrava-se de forma homogênea em países do continente africano, como na dança *kachacha* em Angola, e na música do *Katanga* no Zaire. Este arquétipo concentrava-se exclusivamente na região de tronco linguístico Bantu, de preferência em Angola e em áreas próximas do Zaire e de Zâmbia (1979, p. 16-17).¹⁵¹

Figura 10: Padrão rítmico sob a estrutura 7+9.



Fonte: MUKUNA, 2000, p.104.

Figura 11: O padrão rítmico sob a estrutura 7+9, com pausa.



Fonte: MUKUNA, 2000, p.104.

¹⁵¹ Nos processos de aprendizagem dessas músicas, a literatura destaca os recursos de oralidades de transmissão, dadas por meio das *silabas mnemônicas*, como no padrão iorubano *kà kà kàlà kà kàlà*: “Cada unidade silábica caracteriza um particular e distinto tipo de ação. Ela simboliza o timbre de cada nota e, indiretamente, a maneira de bater. As notas (ou batidas) representadas por *kà* têm um timbre ‘duro’. A estrutura composta pelos cinco *kà* da fórmula mnemônica é com a espinha dorsal do padrão, enquanto as batidas *là* representam um timbre ‘macio’, podendo mesmo ser omitidas sem que a estrutura seja descaracterizada” (cf. LIMA, 1996, *apud* SODRÊ, p. 108-110).

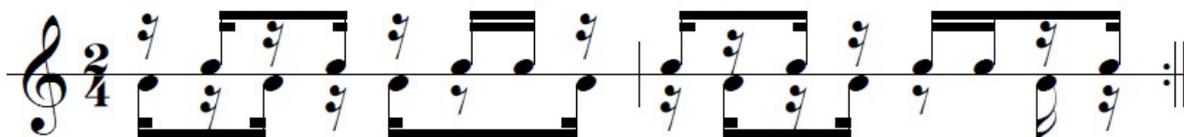
Figura 12: O mesmo padrão rítmico escrito tomando a semicolcheia como unidade mínima.



Fonte: SANDRONI, 2001, p.36.

Com base nesses conhecimentos, o padrão rítmico no samba passou a ser compreendido sob a lógica do *time-line*. Esse modelo rítmico manifesta-se flagrantemente no tamborim, no cavaquinho, no violão, nas melodias etc. Conforme denota Oliveira Pinto (2001), o *time-line* pode submergir na trama musical, em que sua estrutura pode estar distribuída entre outros instrumentos, como também pode estar oculta de fato (instrumentalmente falando) e mesmo assim se fazer presente; à maneira em que os músicos cubanos a percebem quando dizem que a música está em *clave*¹⁵².

Figura 13: Padrão rítmico do samba com base no toque do tamborim. A linha superior corresponde às batidas da baqueta e a inferior ao dedo que percute a pele do instrumento.



Fonte: BOLÃO, 2010, p.34.

Figura 14: Técnica para o toque do tamborim.

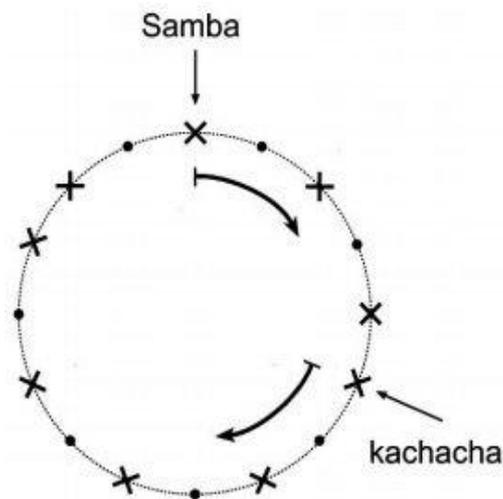


Fonte: BOLÃO, 2010, p.34.

¹⁵² “Es decir, a lo que se refiere fundamentalmente el músico cubano es al ‘sentido del ritmo’, a la ritmicidad de cualquier intérprete necesaria para ejecutar correctamente nuestros ritmos y géneros, con sus respectivas claves. [...] los percussionistas y demás músicos cubanos vinculan el concepto de clave, y por ende, de *entrar o estar em clave*, a la potencialidad de asumir códigos rítmicos internos”(Acosta, 2014, p.184).

Nos padrões dos *time-lines*, o sentido cíclico no ritmo se instala na medida em que seus pontos de partida são flexíveis, podendo ser mais de um, fazendo assim que a sua *estrutura* não se transfigure, pois sua disposição é circular. Um exemplo dessa circularidade foi analisado por Oliveira Pinto (2001) (figura 14), quando comparou os *time-lines* do *kachacha* angolano e o *samba* brasileiro. Para transcrever essas fórmulas rítmicas, outros modelos notacionais foram desenvolvidos no campo da etnomusicologia. Para expor os exemplos musicais a serem analisados nesta seção, optei por seguir um modelo desenvolvido por Gerhard Kubik. Trata-se apenas de dois elementos: “X” e “.”, sendo o primeiro um símbolo para um som percutido (impacto sonoro) e o segundo um símbolo para um som não percutido (pulso mudo). Entretanto, uma observação faz-se importante: a representação dos sons não percutidos (“.”) na prática musical corresponde a um padrão complementar ao padrão guia (“X”), pois, em geral, são resultantes de movimentos que auxiliam a execução do padrão guia.¹⁵³ Portanto, no plano audível, o padrão guia é aquele que se destaca, e o complementar, por ser movimento, é aquele que gera uma sonoridade implícita.

Figura 15: A comparação das linhas rítmicas *kachacha* e *samba*: movem-se os pontos de partida e se mantém sua estrutura rítmica.

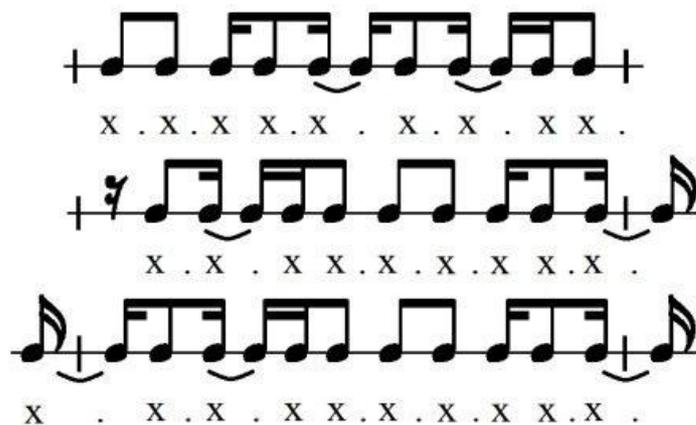


Fonte: OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 97.

¹⁵³ Conforme demonstra a figura 14, em que o dedo médio percute a pele do tamborim, auxiliando o padrão guia.

Como mencionei anteriormente, um exemplo de *linha-guia* (*time-line*) no samba se dá por meio do tamborim. Os diferentes pontos de partida dessa *linha* irão fazer com que “aparentemente” se modifiquem suas fórmulas rítmicas, causando a sensação de que se trata de ritmos diferentes. Essa percepção é potencializada quando estão transcritos na forma de símbolos da notação “clássica”, orientados pela métrica divisiva do compasso. Diante disso, Graeff (2014) demonstrou a dificuldade de compreendermos a estrutura da *linha-rítmica* posta sob a notação “clássica”.

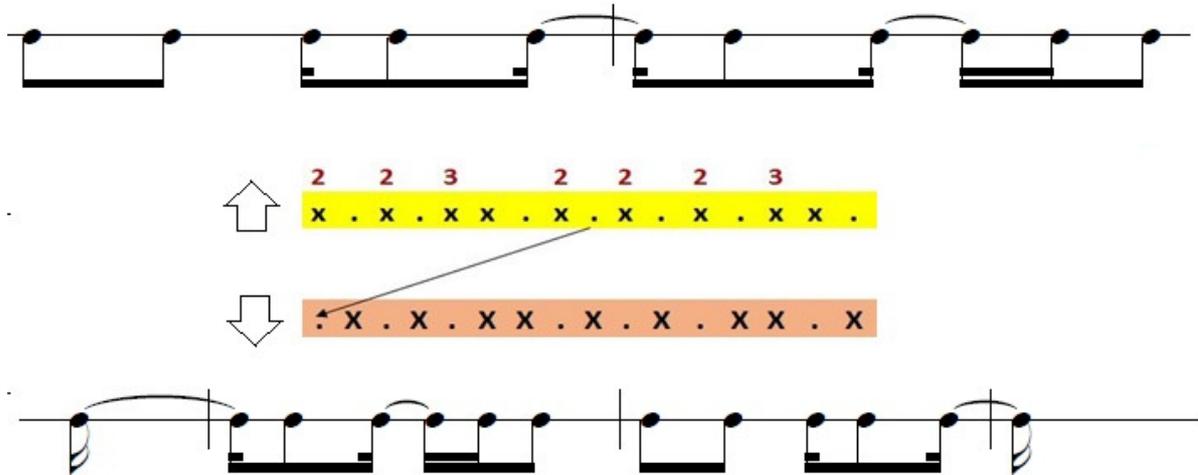
Figura 16: Linha rítmica do samba.



Fonte: GRAEFF, 2014, p.5.

Seguindo os exemplos da figura 16, a primeira notação nos mostra a *estrutura* do samba da seguinte forma: 2 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2 + 3. Perceba que na constituição do agrupamento ternário apenas o primeiro e o segundo tempos são articulados, sendo o terceiro mudo. Outro aspecto importante é notar que, de acordo com a transcrição “clássica”, a alternância do ponto de início formará uma “nova” fórmula rítmica; porém, repare que a sua estrutura ainda se mantém disposta, apenas com a “quebra” do agrupamento binário, como mostram as figuras abaixo:

Figura 17: Diferentes pontos de início sobre a estrutura.

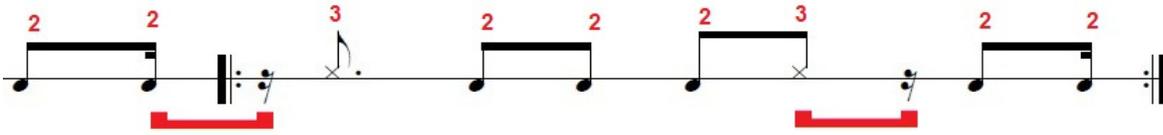


Fonte: Elaborada pela autora.

As oralidades rítmicas no samba, assim como as africanas, são muito comuns. Durante o trabalho de campo, muitas vezes verifiquei que os *performers* se referiam aos padrões rítmicos acima como *Teleco-teco*. De maneira geral, o *Teleco-Teco* é reconhecido por ser um tipo de *padrão tamborim*, tanto pela comunidade musical nativa do samba quanto por aqueles mais familiarizados com tal sonoridade. Percebo que essa expressão é uma espécie de “onomatopeia” rítmica que sintetiza e contempla a própria estrutura do ritmo. Observe que *Teleco* é formado por três sílabas e corresponde ao padrão ternário, e *teco* é constituído de duas sílabas e corresponde ao padrão binário. Em ambas as palavras, a sílaba “co” equipara-se ao ponto não articulado (padrão complementar de movimento), portanto, **teleco-teco-teco-teco-teleco** resume a própria estrutura: **2 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2 + 3** (linha amarela), como também na sua forma “invertida”, como se pode notar: **co-teco-teco-teleco-teco-teco-teco-te** (linha vermelha). No caso de samba, outra peculiaridade dessa mesma estrutura, **2 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2 + 3**, é que ela aparece no toque de pandeiro no partido alto, conforme me demonstrou o percussionista Douglas Delatorre¹⁵⁴:

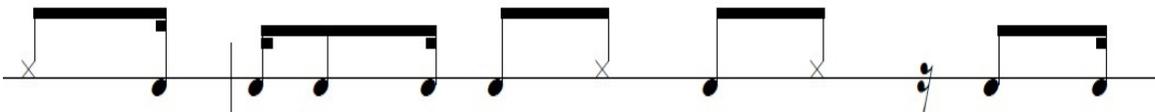
¹⁵⁴ Idem nota de rodapé 143.

Figura 18: Base do partido alto, conforme relato do percussionista Douglas Delatorre. Linha inferior refere-se ao som grave do pandeiro, executado pelo dedo polegar, e linha superior ao som agudo, executado pelo o “tapa” (dedos indicador, médio e anular).



Fonte: Transcrição elaborada pela autora

Figura 19: Variação do partido alto conforme relato do percussionista Douglas Delatorre.



Fonte: Transcrição elaborada pela autora

Para se ter uma ideia de como os violonistas desempenham na prática alguns desses padrões, transcrevi um exemplo demonstrado por Luiz Sebastião que ilustra bem a interação de uma baixaria, tendo como pano de fundo a base do partido alto executada pelo pandeiro. Perceba que as puxadas dos acordes se dão nas articulações ternárias (grifadas em amarelo), e que ao escrever no compasso, algumas notas da progressão harmônica (F / D7 / Gm / C7) aparecem antecipadas em relação ao próximo compasso, sendo procedidas por uma ligadura de valor (compassos 2-3, 4-5, 8-7 16-1). No entanto, ao se observar essas notas em relação ao padrão partido alto, compreende-se que essa antecipação se dá apenas no nível métrico do compasso e não do *time-line*. Saliento que, de modo geral, as baixarias quase sempre são improvisadas, portanto, nesta transcrição há uma representação do que pode ser executado.

Figura 20: Exemplo de partido alto demonstrado por Luiz Sebastião.

The image shows a musical score for an alto part, consisting of four staves. The music is written in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). Above the staves, there are rhythmic notations consisting of red 'x' marks. Some of these 'x' marks are grouped together in yellow rectangular boxes. The score begins with a repeat sign and ends with a double bar line. The staves are numbered 4, 8, and 12, indicating measure numbers.

Fonte: Transcrição elaborada pela autora

3.3 PARA ALÉM DA BATUCADA EU FUI LEVADA

Eu não gosto de tirar levada de violão por violonista [...] Pega as congas, pega um monte de percussão e bota nas cordas e vê como que fica. [...] mas vale você criar mesmo e entender o que está acontecendo na levada. Você vai pegar os elementos e distribuir pelas cordas. (Wagner Segura)¹⁵⁵

Como percebi que nos *samba-eventos* os corpos bailantes da audiência respondiam e fruía ao som dos *samba-musicalidade*, observei que essa interação também se dava entre os *performers*. Desse modo, os “diálogos” que eles argumentaram em seus depoimentos não se davam apenas no plano auditivo, mas principalmente no plano das corporalidades, de gestos e olhares. Os corpos não cumpriam somente um papel condutor dos instrumentos; sensoriais, eles manifestavam uma resposta aos estímulos dos sons, dos ritmos e das melodias da *musicalidade* compartilhada. Por meio dos corpos dos *performers*, uma intenção musical era manifestada: nos troncos que se balançavam para frente e para trás; nos braços que seguravam os instrumentos e gesticulavam, como se quisessem

¹⁵⁵ Entrevista do multi-instrumentista Wagner Segura concedida à autora no dia 15/02/2016.

“afirmar” aquilo que se tocara; nos quadris que timidamente se movimentavam, como se aspirassem dançar. Também era como se os corpos buscassem preencher as pausas dos ritmos tentando completar uma sonoridade com seus movimentos. Quando a mensagem desses sinais era recebida, a confirmação se dava por meio de seus olhares e, muitas vezes, por um sorriso nos lábios.

Nesta parte do capítulo, darei ênfase às relações entre percussionistas e violonistas, pois o escopo será a conexão rítmica desempenhada por eles. Assim, considero que o caráter do ritmo no samba não é apenas uma incumbência do naipe percussivo; ele é compartilhado no plano musical por todos os *performers*: percussionistas, cavaquinistas, violonistas e cantores. Se por um lado os instrumentos de percussão cumprem a função de expor e conduzir os ritmos, por outro, a colocação das *levadas* pelos violonistas manifesta o elemento rítmico-harmônico, mas, sobretudo, reforça a orientação do ritmo na trama musical.

Pude realizar uma entrevista com o percussionista Douglas Delatorre, como também informalmente conversar com o percussionista Fabrício Gonçalves, sobre suas trajetórias e demais assuntos que circundam as práticas musicais no samba. Ambos os músicos me atestaram a importância do violão nos conjuntos musicais como um todo — por sua referência harmônica e contrapontística das *baixarias* — e salientaram a relevância das *levadas* para as percussões. Novamente, a coletividade musical surgiu como o aspecto norteador de suas narrativas. Fabrício entende que a presença do violão é deveras significativa para todos os membros do conjunto. Para o percussionista, é na atuação precisa dos violonistas que se manifestam as referências tonais e os andamentos das canções para o conjunto. Segundo ele, é a partir disso que se constituem muito dos “diálogos” musicais entre o conjunto. Douglas Delatorre também compartilha da argumentação de Fabrício; conforme seu depoimento, que segue abaixo, o músico relata a importância da coletividade para o conjunto e a relação entre percussão e violão:

Vai muito de quem está tocando contigo. Eu penso sempre que eu, às vezes, fico na espera do outro pra “jogar” junto mesmo, no violonista, no cavaquista, pra (*sic*) saber mais ou menos o que fazer na hora, pra não fazer só do meu jeito. [...] Eu tenho a sorte de, geralmente, tocar com pessoas que têm as mesmas ideias, ou que pensam parecido. [...] Mas acho que na cidade é tranquilo, de modo geral. Todo mundo que tu falou, por exemplo, o Gu, o Luiz, o Dedinho, cada um tem um estilo. Mas que tu consegue entender, com o tempo, assistindo, convivendo e tocando com essas pessoas, tu consegue adaptar. No meu caso, um percussionista, um

pandeirista, tenho que tentar me adaptar e jogar junto. Mas cada caso é um caso, de entender a ideia daquele cara e ir atrás dele.

Pra mim, como percussionista, eu acho que é de grande importância um violonista definido, numa linguagem, numa levada que ele tá fazendo. Acho que a baixaria define também o que eu vou fazer, uma conversão, numa levada. Eu sempre tento “jogar” junto, e também não “poluir”, sabe? No pandeiro eu tento não poluir a baixaria de um violão, num solo, eu tento dar uma “segurada”. Mas têm horas que pede muito, uma acentuação, pra tu “jogar” junto. Ainda mais tocando na noite, muita coisa é treino, tu está tentando aquilo pra usar num outro momento, mas tem coisa que é interessante tu arriscar, o violonista fez alguma coisa, e tu tem que “jogar” junto, e fazer uma coisa diferente na próxima vez. Mas eu acho que o violão é muito importante, a questão do ritmo, da levada, ajuda muito o percussionista. Acho que soma com a música, não dá pro violão ficar só fazendo harmonia, sem ritmo e achar que ritmo é com a percussão. A gente tá falando de conjunto mesmo, tá “jogando” junto.¹⁵⁶

Nos dois relatos de Douglas, a expressão “jogar” é amplamente referida. Por meio dela compreende-se a importância da coletividade do tocar para e com o “outro”. Vê-se também em algumas passagens os termos “adaptar” e “entender” enquanto um procedimento de leitura do “outro”; “não poluir” e “segurar” são mencionados como um cuidado com o “outro”. Traduzindo para os termos maffesolianos, esses relatos expõem claramente a *estética* coletiva do “sentir em comum” e os “laços efetivos” das *éticas*.

Na relação entre percussão e violão, Delatorre evidencia o “jogar” junto, ou seja, um tocar com o outro que lhe permite “dialogar” e criar, seja para uma “base”, uma acentuação ou uma variação rítmica. Preocupando-se em nunca impor o seu jeito de tocar, Douglas diz ficar à espera do “outro” para “jogar” e por meio dessa troca musical expressar a sua maneira. No que diz respeito à execução dos ritmos, os violonistas interlocutores também corroboraram tal dinamismo entre percussão e violão. Por sua vez, Gustavo Lopes¹⁵⁷, sobre o percussionista Neno Moura, manifestou: *“Sem sombra de dúvida, ele (Neno Moura) é o cara que mais me influencia no que eu faço. Ele responde frase (baixarias), [...] tu consegues “jogar” com ele que é um cara de percussão.”* Para Luiz Sebastião¹⁵⁸, o entrosamento musical que se dirige ao “universo” rítmico *“é coisa de quem pensa na música”*. Já Raphael¹⁵⁹ sublinha a importância das levadas: *“Às vezes, é muito mais importante uma levada, um acompanhamento rítmico de levada do que uma ‘frase’ (melodia da*

¹⁵⁶ Entrevista do percussionista Douglas Delatorre concedida à autora no dia 08/08/2016.

¹⁵⁷ Entrevista do violonista Gustavo Lopes concedida à autora no dia 21/01/2016.

¹⁵⁸ Entrevista do violonista Luiz Sebastião concedida à autora no dia 15/09/2016.

¹⁵⁹ Entrevista do violonista Raphael Galcer concedida à autora no dia 19/02/2016.

baixaria). Se não tem uma rítmica muito rica por trás daquelas ‘frases’, não vai ajudar, se não tiver uma ‘liga’ com a percussão, elas não vão ajudar o grupo, porque o importante é conjunto.”

Anteriormente, neste capítulo, realizei uma revisão dos conceitos discutidos pela literatura musical, para que, adiante, eu pudesse aludir à atuação dos violonistas por meio das *levadas* —responsáveis por tanger os padrões rítmicos de acompanhamento — e demais elementos musicais. Porém, uma ressalva aqui se faz necessária: mesmo que o músico toque uma *levada* em um padrão de *linha-guia*, a maneira livre de executá-la é uma de suas qualidades. Isso acontece, pois o padrão rítmico está mentalizado pelos *performers*; logo, a *levada* manifesta-se de forma fluida, possibilitando que haja um diálogo com os outros elementos da música. Todos os violonistas desta pesquisa expressaram esta naturalidade musical para executar seus acompanhamentos: alternando *levadas* e *baixarias*.

No samba, a referência métrica se dá por uma sonoridade grave. Esta sonoridade faz-se presente em diversos contextos, já que tal encargo é efetuado pelo instrumento “surdo”, conforme sua função nativa *marcação*. Em uma escola de samba, haverá os surdos de *marcação*, sendo eles o surdo de *primeira* — de sonoridade mais grave —; o surdo de *segunda* — de sonoridade mais aguda em relação ao de *primeira*; e o surdo de *corte* ou de *terceira* — que “tem a função de quebrar a rigidez dos surdos de *marcação* com frases rítmicas mais variadas” (BOLÃO, 2010, p. 56). Dessa maneira, em uma roda de samba “informal” ou em uma apresentação de caráter remunerado, os percussionistas geralmente utilizam um único surdo¹⁶⁰ para o acompanhamento do conjunto.

¹⁶⁰ Sua execução inclui a *marcação* e os “cortes” do surdo de terceira. Na *marcação*, a primeira e a nona pulsação elementar serão executadas de forma “abafada” com mão na pele do instrumento — cumprindo o papel do surdo de segunda —, e a quinta e a décima terceira pulsação elementar serão percutidas com a baqueta na pele do instrumento — cumprindo o papel do surdo de primeira.

Figura 21: Relação entre os surdos de primeira e segunda de uma escola de samba.

The image shows two musical staves. Above the first staff is a diagram with two dots: the top one is labeled 'mão' and the bottom one 'baqueta'. Above the second staff is a diagram with two dots: the top one is labeled 'hand' and the bottom one 'mallet'. Below these are two musical staves. The first staff is labeled 'Surdo de segunda' and the second 'Surdo de primeira'. Both staves show a sequence of four notes: a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note. The notes are placed on the second line of the staff. The first and third notes have a 'z' symbol above them, and the second and fourth notes have a 'z' symbol below them. The staves end with a double bar line and repeat dots.

Fonte: BOLÃO, 2010, p.56.

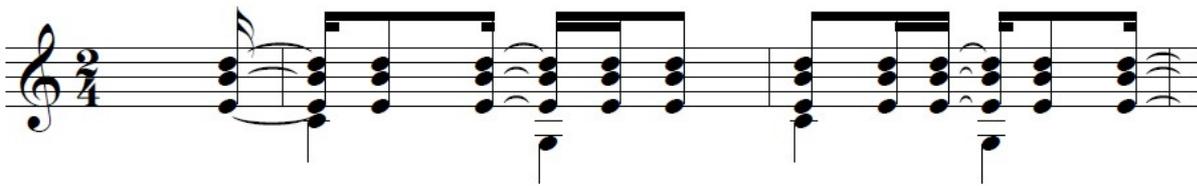
Figura 22: Algumas das frases rítmicas executadas pelo surdo de terceira, ou de corte.

The image shows four musical staves, each representing a different rhythmic phrase. Each staff begins with a quarter note on the second line. The second measure contains a dotted quarter note followed by an eighth note. The third measure contains a quarter note. The fourth measure contains a dotted quarter note followed by an eighth note. The notes are placed on the second line of the staff. The first and third notes have a 'z' symbol above them, and the second and fourth notes have a 'z' symbol below them. The staves end with a double bar line and repeat dots.

Fonte: BOLÃO, 2010, p.56.

Para além do *time-line*, as *levadas* incorporam em si outros elementos rítmicos, pois a relação entre o violão e a percussão é primordial. Sendo assim, a função *marcação* dos surdos também está presente nas *levadas* tocadas pelos violonistas; ela se efetiva no tanger das cordas graves. A “função surdo” na levada executada é outra importante referência para a sonoridade do conjunto, por esse motivo, é imprescindível que ela esteja corretamente colocada em relação ao instrumento surdo. Portanto, temos aqui mais de um elemento constituindo a *levada*: surdo (**marcação** = métrica) + tamborim (**teleco-teco** = *time-line*). Logo, para atingir esse efeito sonoro, as cordas do violão são articuladas em três blocos: grave, médio e agudo. Abaixo se encontram exemplos de como esses elementos formam a *levada*. Repare que na transcrição de Becker (2013) a *marcação* dos surdos é identificada pelos baixos dos acordes, e a *linha-guia* tamborim, nas notas agudas tocadas em bloco.

Figura 23: Exemplo de levada de samba para violão.



Fonte: BECKER, 2013, p.12.

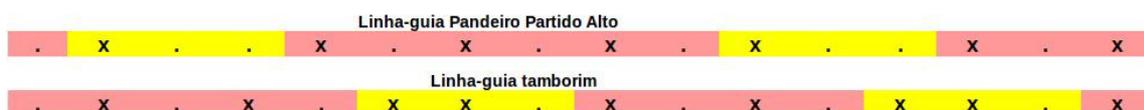
Figura 24: Análise dos elementos constitutivos da levada.



Fonte: Elaborada pela autora.

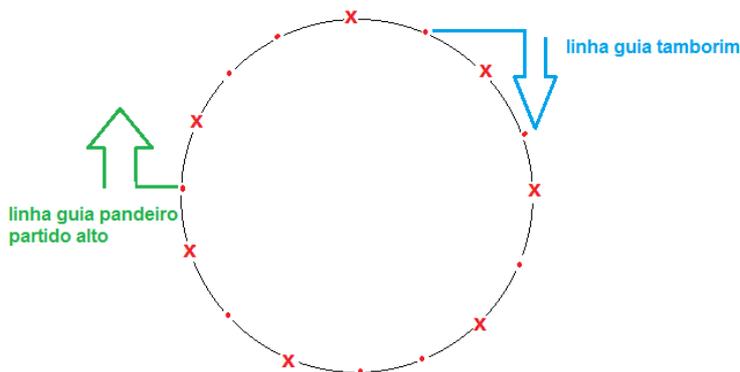
Tendo como exemplo o padrão *partido alto* executado pelo pandeiro e o *padrão tamborim* executado pelo violão, verifiquei que a mesma estrutura se encontra nos dois, porém, em ambos os casos, a *linha-guia* está *rotacionada*. Tais padrões quando são tocados simultaneamente se cruzam e se complementam¹⁶¹, conforme demonstra o exemplo abaixo:

Figura 25: Linhas rotacionadas e complementares. Cores: amarela para agrupamentos ternários e rosa para binários.



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 26: Análise cíclica da estrutura da figura anterior (fig. 25), linhas tocadas simultaneamente.



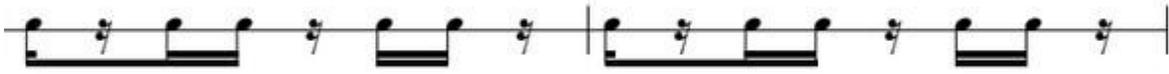
Fonte: Elaborada pela autora.

Igualmente, o percussionista Douglas Delatorre me demonstrou outros padrões executados pelo tamborim, diferentes dos que já foram apresentados anteriormente. Segundo ele, há três tipos¹⁶² bastante praticados pelos músicos, conforme as transcrições abaixo:

¹⁶¹ Oliveira Pinto (2001) já havia demonstrado exemplos análogos de cruzamentos, inclusive apontado este fenômeno como "aspectos constitutivos" (cf o autor) das musicalidades afro-brasileiras.

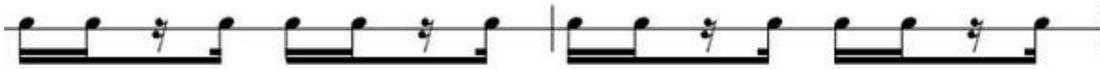
¹⁶² Esses padrões foram "consagrados" pelos percussionistas cariocas, conhecidos como trio de tamborins: Luna (Roberto Bastos Pinheiro), Elizeu Félix e Marçal (Nilton Delfino Marçal). Alguns desses padrões também estão registrados no livro de Oscar Bolão, intitulado *Batuque é um*

Figura 27: Padrão tamborim 1, conforme Douglas Delatorre.



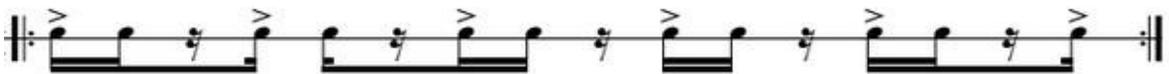
Fonte: Transcrição elaborada pela autora.

Figura 28: Padrão tamborim 2, conforme Douglas Delatorre.



Fonte: Transcrição elaborada pela autora.

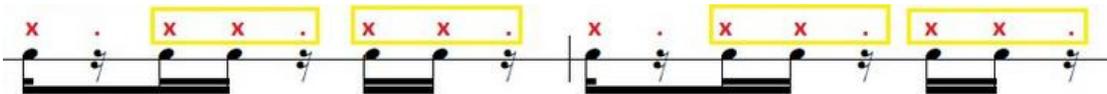
Figura 29: Padrão tamborim 3, conforme Douglas Delatorre.



Fonte: Transcrição elaborada pela autora.

Perceba que o padrão 1 acima é constituído de oito pulsações elementares, na estrutura do *paradigma do tresillo*, porém na forma 2+3+3. O padrão 3, por sua vez, apresenta um motivo ternário, em que a última semicolcheia, ou pulsação elementar, é tocada para que o ciclo possa ser repetido. Porém, muitas vezes, os músicos não tocam essa última semicolcheia, mantendo, assim, o motivo ternário em contraposição aos demais ritmos executados. Quando isso ocorre, o motivo se deslocará, e o ciclo se iniciará novamente na sua nona repetição (fig. 32). A seguir, demonstro ambos os padrões analisados, conforme as observações:

Figura 30: O padrão 1 demonstra o *paradigma do tresillo*. Os elementos destacados pelo retângulo apontam os tempos ternários



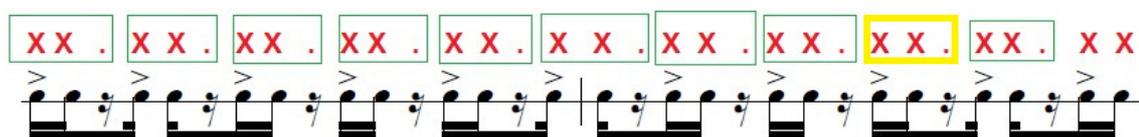
Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 31: O padrão 2 demonstra o motivo ternário, sendo articulada a última pulsação elementar.



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 32: O padrão 2 demonstra o motivo ternário, porém, neste caso, mantém-se o motivo ternário de forma contínua



Fonte: Elaborada pela autora.

Ambos os casos do padrão 3 são similarmente executados pelos violonistas, pois o sentido é o mesmo dos que desvelei até agora: muitos deles provêm da percussão e são incorporados em uma *levada*. Em campo, observei que os violonistas realizam com regularidade esses padrões ternários, conforme as transcrições acima. Às vezes tocando a última semicolcheia ou pulsação elementar, como também mantendo o motivo ternário em contraposição aos demais. Da mesma forma, percebi que em muitos casos o motivo ternário se mesclava ao *padrão tamborim Teleco-Teco* (figura 33). Porém, no padrão tamborim ternário (figura 34), as duas primeiras pulsações eram articuladas pelos dedos¹⁶³ anelar / médio e indicador, respectivamente, e a última pulsação elementar, ao invés de uma pulsação muda, era articulada pelo dedo polegar.

¹⁶³Abreviação dos dedos. P: Polegar, I: Indicador, M: médio, A: Anelar. Quando estão indicados entre parênteses, (), significa que são tocados simultaneamente.

Figura 33: Exemplo de levada padrão tamborim *Teleco-teco* com variação ternária

Exemplo de padrão tamborim

Exemplo de padrão tamborim com variação ternária

Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 34: Exemplo de levada padrão tamborim ternário.

Fonte: Elaborada pela autora.

De acordo com o último exemplo, as acentuações se davam nas primeiras e segundas pulsações elementares do motivo ternário e correspondiam às notas agudas, a última pulsação elementar era articulada pelo baixo, sendo a nota mais grave do acorde. Todavia, a maneira livre de se tocar permite aos *performers* criar nuances rítmicas, aquilo que Oliveira Pinto (2001) diz ser uma “flutuação de motivos rítmicos”, e que possivelmente seria resultante de sequências de movimentos corporais (*acústico-mocional*, conforme o autor). Esses movimentos corporais possibilitam que haja variações sobre os padrões rítmicos, uma vez que a motricidade dada pela disposição dos dedos dos violonistas é constantemente

alternada: p+(ima) / p+i+(ma) / (ma)+i+p / p+i+m+a etc. No exemplo abaixo, o padrão ternário inicia-se invertido em relação ao exemplo anterior (figura 32), no qual a primeira pulsação elementar do motivo ternário é articulada pelo dedo polegar — ou seja, correspondente às notas graves —; e a segunda e terceira pulsações são articuladas pelos dedos médio/anelar e indicador.

Figura 35 A: Levada padrão ternário variada.

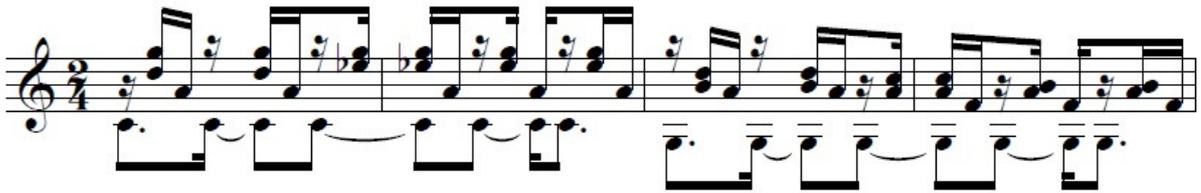


Figura 35 B: Levada padrão ternário variada com notação “x” e “.”

	ma	i		ma	i		ma	ma	i		ma	i		ma	i
	<u>X</u>	<u>X</u>		<u>X</u>	<u>X</u>		<u>X</u>	<u>X</u>	<u>X</u>		<u>X</u>	<u>X</u>		<u>X</u>	<u>X</u>
	X			X			X				X			X	
	p			p			p				p			p	
	3			3			4				3			3	

Legenda

(X): pulso articulado

(X): pulso articulado com acento

Tarja azul: ordenação e oscilação dos dedos

Tarja amarela: linha rítmica executada

Numeração: padrão resultante

Fonte: Elaborada pela autora.

De acordo com o violonista Raphael Galcer, há uma variação muito conhecida pelos nativos como *Maracujá*. Novamente, manifesta-se um exemplo de oralidade dos ritmos executados na prática musical. Um exemplo é o esquema: padrão + padrão + variação.

Figura 36 A: Padrão e variação.

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The top staff features a sequence of chords and eighth notes, with red annotations '2 3 2' and '2 3 2' above it. A red arrow points to the top staff with the text 'Linha guia: tamborim'. The bottom staff shows a melodic line with eighth notes and rests, with green annotations '2 3 2' and '2 3 2' above it. A green arrow points to the bottom staff with the text 'Marcação: função surdo'. A blue bar at the bottom of the notation is labeled 'Variação Maracujá'.

Figura 36 B: Padrão e variação: Estrutura da linha guia e oralidade da variação *maracujá* com notação “x” e “.”

Padrão

. X . X . X . X . X . X . X

Variação

. X X X X . . X X X X . . X X .

ma ra cu já ma ra cu já

Legenda:

(.) : pulso mudo
 (x) : pulso articulado
 (x) : pulso articulado com acento
 Tarja verde: oralidade rítmica: *maracujá*
 Tarja amarela: unidades ternárias da *levada*
 Tarja rosa: unidades binárias da *levada*

Fonte: Elaborada pela autora.

A seguir apresento uma transcrição da música “A lenda das sereias, rainha do mar” – desempenhada por Luiz Sebastião no violão, Alexandre Damaria (percussão) e Camélia Martins (voz). Percebi que ela seria um exemplo bastante significativo para os assuntos abordados até aqui. No dia da apresentação, havia outros *performers* no conjunto musical (bateria contrabaixo e guitarra), porém, optei focar na melodia (voz), nas percussões e no violão, pois, a qualidade do registro não me

permitia maiores aprofundamentos dos outros, mas principalmente, por entender que estes instrumentos seriam o suficiente para uma análise. Não apresento a performance na íntegra por limitações do registro, entretanto, considero que o que será exposto e analisado corrobora as relações e os “diálogos” musicais entre os integrantes do conjunto.

Na linha superior da grade musical da partitura está a melodia da voz da cantora; as duas seguintes representam os instrumentos de percussão¹⁶⁴, atabaque e pandeiro, ambos executados pelo mesmo instrumentista em diferentes momentos; e a última linha representa o violão de sete cordas¹⁶⁵. Novamente, enfatizo a qualidade improvisatória das “funções” baixarias e levadas, como também a constante alternância das mesmas no decorrer da música. É interessante também destacar as correspondências entre todos os *performers*, em especial no que diz respeito às ações do violonista, pois elas estão “sintonizadas” aos contornos rítmicos da melodia, da harmonia, quanto aos padrões percussivos.

No tocante aos ritmos transcritos, optei por complementar a notação tradicional com os elementos “X” e “.”, pois entendo que esta grafia possibilita um maior destaque nas estruturas das *time-lines*. Dessa forma, se verá na transcrição alguns exemplos como, o *padrão tamborim*, o *padrão partido alto*, e algumas das variações exercidas pelos *performers* na prática musical. No caso do *padrão tamborim* executado pelo violonista, se avistará que em geral, ele estará manifestado na região médio-aguda dos acordes, e que o *padrão partido alto* é composto pelos baixos e região médio-aguda dos acordes – acompanhando as mesmas divisões graves e agudas do pandeiro, conforme demonstrei na figura 18. Por sua vez, os contrapontos melódicos das baixarias são indissociáveis da harmonia da música; delineiam-se nos espaços (pausas) da melodia, como também estão essencialmente conectados às estruturas dos *time-lines* e às levadas.

Após a partitura musical, apresento uma legenda para a notação percussiva utilizada e a letra completa da música “A lenda das sereias, rainha do mar”, respectivamente nas páginas 139 e 140. Caso seja necessário, sugiro ao (a) leitor(a) consultar previamente tais informações antes de ir à transcrição.

¹⁶⁴ As análises das percussões estão grafadas na cor verde.

¹⁶⁵ As análises do violão estão grafadas na cor vermelha.

Figura 37: Transcrição de “A lenda das sereias, Rainha do Mar” - performance de Camélia Martins, Alexandre Damaria e Luiz Sebastião.

A lenda das sereias, Rainha do mar

Vicente Mattos, Dinoel e Arlindo Velloso

Transcrição da performance de Camélia Martins (voz), Alexandre Damaria (percussões) e Luiz Sebastião (violão).

The musical score is divided into three systems, each with four staves: Melodia - Canto, Atabaque 1, Pandeiro 2, and Violão. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4.

System 1 (Measures 1-4):

- Melodia - Canto:** O gun - tê Ma - ra - bô Cai - ala e So - bá _____
- Atabaque 1:** Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks. A green box highlights the first measure with the text: "Toque 'samba de roda'. Até o compasso 15".
- Pandeiro 2:** Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks.
- Violão:** Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern of eighth notes.

System 2 (Measures 5-8):

- Canto:** O - lo - xum Y - na - ê Ja - na - i - na - Ye man - já _____
- Atab. 1:** Continues the rhythmic pattern.
- Pand. 2:** Continues the rhythmic pattern.
- Viol:** Continues the rhythmic pattern. A red box highlights measures 6-7 with the text: "Baixaria sobre o acorde de Fá maior acompanhando a figura rítmica da melodia (voz)". Another red box highlights measure 8 with the text: "Continuação do motivo anterior sobre o acorde de Sol menor." A red box labeled "Levada" spans measures 6-7.

System 3 (Measures 9-12):

- Canto:** O - gun - tê Ma - ra - bô Cai - ala e So - bá _____
- Atab. 1:** Continues the rhythmic pattern. A green box highlights measures 10-11 with the text: "Variação".
- Pand. 2:** Continues the rhythmic pattern.
- Viol:** Continues the rhythmic pattern. A red box labeled "Baixaria de 'chamada': arpejo do acorde de Dó menor com sétima menor." spans measures 9-10. Another red box labeled "Levada" spans measures 10-11.

A lenda das sereias, Rainha do mar

2
13

Canto

O - lo - xum Y - na - ê Ja - na - i - na Ye - man - já _____ Sou Ra - i - nha do

Atab. 1

Pand. 2

Viol

13

Baixaria de "finalização"

Canto

17

mar Ah _____ Mis - te - ri - o -

Atab. 1

17

Levada de samba: "condução"

Pand. 2

17

Baixaria de "chamada"

"Marcação": surdo de primeira

"Marcação": surdo de segunda

Levada de samba: Time-line "padrão tamborim"

Viol

17

Canto

21

so mar _____ Que vem do ho -

Atab. 1

Pand. 2

21

Continuação da levada

Repouso da melodia (voz). Baixaria cromática em direção ao acorde de Fá maior com o baixo invertido (F/A), acompanhando a estrutura da Time-Line

Viol

21

A lenda das sereias, Rainha do mar

Canto

ri - zon te É o

Atab. 1

Pand. 2

Repouso da melodia (voz): Baixaria sobre o acorde de Sol menor e Dó menor com sétima menor, em que a última nota da baixaria (dó) conecta-se à levada do próximo compasso

Levada de samba: Time-line "padrão tamborim" →

Viol

Canto

A lenda das sereias, Rainha do mar

4
37

Canto

a Ó ô I - a la - ó O - quê Ia - lo -

Atab. 1

Pand. 2

Viol

37

Continuação

Varição de "partido alto"

Continuação da levada de "partido alto"

41

Canto

â Em noi - te - de - lu - a chei - a

Atab. 1

Pand. 2

Reposo da melodia (voz). Mesmo exemplo de baixaria do compasso 23

Viol

41

Retorno da levada de "partido alto"

45

Canto

Ou - ço'a se rei - a can - tar

Atab. 1

Pand. 2

Reposo da melodia (voz). Baixaria sobre o acorde de Dó maior com a sétima menor, em que a última é a mesma articulada pela levada do compasso seguinte.

Baixaria sobre o acorde de Dó maior com sétima menor

Acentuação da levada de "partido alto"

Viol

45

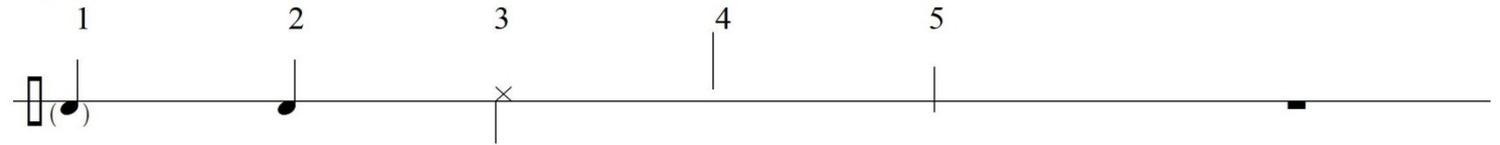
Fragmento da levada acentuando o início do "partido alto"

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'A lenda das sereias, Rainha do mar'. It features a vocal line (Canto) and instrumental parts for Atab. 1, Pand. 2, and Viol. The score is divided into three systems. The first system (measures 37-40) shows the vocal line starting with 'a Ó ô I - a la - ó O - quê Ia - lo -'. The instrumental parts include a 'Continuação' and 'Varição de "partido alto"' in the Atab. 1 part, and a 'Continuação da levada de "partido alto"' in the Pand. 2 part. The second system (measures 41-44) shows the vocal line starting with 'â Em noi - te - de - lu - a chei - a'. The instrumental parts include a 'Reposo da melodia (voz). Mesmo exemplo de baixaria do compasso 23' in the Pand. 2 part. The third system (measures 45-48) shows the vocal line starting with 'Ou - ço'a se rei - a can - tar'. The instrumental parts include a 'Retorno da levada de "partido alto"' in the Pand. 2 part, and a 'Reposo da melodia (voz). Baixaria sobre o acorde de Dó maior com a sétima menor, em que a última é a mesma articulada pela levada do compasso seguinte.' in the Pand. 2 part. The Viol part in the third system has several annotations: 'Baixaria sobre o acorde de Dó maior com sétima menor', 'Acentuação da levada de "partido alto"', and 'Fragmento da levada acentuando o início do "partido alto"'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Figura 38: Legenda para notação percussiva

Legenda para notação percussiva

Pandeiro



- 1) Golpe de polegar com a membrana presa (abafada)
- 2) Golpe de polegar com a membrana solta
- 3) Tapa: "mão espalmada no centro da pele"
- 4) Movimento da mão que segura o pandeiro: platinela (ponta dos dedos)
- 5) Movimento da mão que segura o pandeiro: platinela (punho)

Atabaque



- 1) Golpe aberto com a mão direita
- 2) Golpe aberto com a mão esquerda
- 3) Tapa mão direita
- 4) Tapa mão esquerda
- 5) Nota fantasma mão esquerda
- 6) Nota fantasma mão direita

REFERÊNCIA

LACERDA, Vina. Pandeirada brasileira: pocket edition. Curitiba, PR: Edição do autor, 2010.

_____. Instrumentos e ritmos brasileiros: volume 1. Curitiba, PR: Edição do autor, 2014.

A LENDA DAS SEREIAS, RAINHA DO MAR

(Samba enredo do Império Serrano de 1976)

Composição: Vicente Mattos, Dionel e Arlindo Veloso

O mar, misterioso mar
Que vem do horizonte
É o berço das sereias
Lendário e fascinante
Olha o canto das sereias
Ilaô, oquê, ialoá
Em noite de lua cheia
Ouço a sereia cantar
E o luar sorrindo
Então se encanta
Com a doce melodia
Os madrigais vão despertar

Ela mora no mar
Ela brinca na areia
No balanço das ondas
A paz ela semeia

Toda a corte angalanada
Transformando o mar em flor
Vê o Império enamorado
Chegar à morada do amor

Oguntê, Marabô
Caiala e Sobá
Oloxum, Ynaê
Janaína e Yemanjá

3.4 OBSERVAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO

Olhar para a atuação dos violonistas mostrou-se um interessante exercício reflexivo sobre as musicalidades imbricadas no universo sonoro do samba. Tanto as atitudes dos quanto as suas concepções a respeito do violão diante da trama musical possibilitaram vislumbrar o porquê de esse instrumento se manifestar enquanto acompanhador. Os pensamentos e as tomadas de decisões nativas estão sempre a favor do solista e do conjunto musical. Daí sua natureza de “acompanhante” se fazer valer, pois o entrosamento com outros músicos corroborará a formação da “base” dos cantores e/ou melodistas, constituindo-se em torno de um coletivo. Se o violão no samba é uma batucada— como alegou um dos interlocutores —, creio que pude elucidar alguns dos “porquês” de tal afirmação. Isso fica mais claro quando se entende que a vitalidade das *levadas* no samba reside em uma relação direta com os instrumentos de percussão.

As transcrições feitas nessa seção correspondem a uma parte de uma imensa variedade rítmica que podem ser observadas numa prática musical. Conforme demonstrei, alguns dos modelos rítmicos são as “marcas” da sonoridade do samba, porém, há uma gama de outros ritmos que podem ser observados numa roda e/ou numa apresentação de samba. Todos os interlocutores, violonistas e percussionistas, me atestaram a freqüência de outros ritmos, tais como: ijexá, barravento, calango, samba de roda, entre outros. Em todos os casos, esses ritmos, assim como os arquétipos demonstrados anteriormente, revelam uma intrínseca ligação com o “universo” sonoro afro-religioso. Todavia, por limitações de pesquisa, essas questões não puderam ser devidamente estudadas, o que demandaria outro trabalho à parte. Dessa forma, eu busquei refletir com acuidade a “trajetória” do samba na seção “Ancestralidade”, atentando a diáspora africana como âmago de todos os desdobramentos musicais ocorridos durante o percorrer dos séculos, conforme elucidou a literatura referida.

Para fim de conversa, tenho consciência de que nesta parte da seção priorizei uma das partes do som, deixando de explanar com mais trato, por exemplo, a inserção dos encadeamentos harmônicos sobre tais ritmos e/ou os contracantos das baixarias. Sobre ambos os temas, afirmo que já foram produzidos excelentes trabalhos acadêmicos que se dedicaram a tais questões (BECKER, 1996; BITTAR, 2011; PELLEGRINI, 2005; TABORDA, 1995, 2011) e por isso, minha proposta aqui

era justamente elucidar os aspectos rítmicos das *levadas*, tendo como pano de fundo algumas das relações entre a percussão e o violão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta etnografia teve como cerne um estudo acerca do violão e de seus agentes nas práticas musicais de samba. Desde o projeto inicial até as linhas finais desta dissertação, as direções foram progressivamente tomando novos escopos, ao passo que o estudo estendeu-se a diversas discussões sobre o assunto propriamente dito, já que o trabalho de campo se mostrou uma fértil fonte a ser explorada e refletida.

O primeiro capítulo revisitou os anos idos do século XX no que diz respeito às práticas musicais relacionadas ao samba em Florianópolis, buscando conceber as formas e as transformações ocorridas no seio das significações atribuídas. Para tanto, inicialmente, foi necessário contextualizar a transição entre os séculos XIX e XX, com o objetivo de explicar a constituição social no estado de Santa Catarina e na capital Florianópolis, esclarecendo, por exemplo, que as políticas eram regidas por teorias de “branqueamento” que pretendiam sanar a formação sociorracial no Brasil (VIANNA, 2012). Em Santa Catarina, o intenso fluxo de imigrantes europeus fez parte desta agenda nacional e, assim, o estado passou a ser aludido enquanto “superior” e “desenvolvido”, cimentando um dos pilares das teorias de “branqueamento” com a invisibilidade das populações negras (LEITE, 1991). Os primeiros decênios do século XX foram embalados pelos paradigmas da modernidade, que tinha como ideal que cidade civilizada era aquela higienizada, o que também deveria refletir em seus habitantes (MOURA, 1983). Em Florianópolis, as mudanças em prol dos alargamentos e das modernizações das vias urbanas geraram um deslocamento massivo das populações negras e de pobres a regiões periféricas da cidade, o que acarretou profundamente nas sociabilidades.

No que diz respeito às paisagens sonoras, vimos que nas décadas de 1920 e 1930 o samba já se manifestava nos repertórios das Sociedades Musicais que realizavam com frequência audições públicas (MACEDO, 2011), e que a partir dos anos de 1920 foram criados os primeiros Clubes Negros, que também dispunham regularmente de apresentações musicais (SILVA, 2000, 2012). Para além da esfera pública, onde o “samba” era aludido enquanto um “gênero musical”, “samba” era um sinônimo das festividades domésticas de negras e negros.

Nas décadas de 1940 e 1950, a formação das primeiras escolas de samba em Florianópolis provocou uma série de novos significados atribuídos à palavra

“samba”, que passou a ser representada principalmente enquanto uma sonoridade carnavalesca, caracterizada pelas batucadas dos sambas de quadra, ou sambas-enredos. Por essa razão, foi importante salientar que antes da presença das escolas, o samba já se fazia presente nas escutas musicais da cidade; porém, com elas, novos arranjos e acepções começaram a ser refratados.

Outras transformações significativas ocorreram a partir da década de 1970, quando os conjuntos musicais passaram a se identificar enquanto típicos de “samba”. Nesta avenida, a profissionalização surgiu como categoria ligada às práticas musicais, significando uma qualificação exigida para o mundo do trabalho das trocas socioeconômicas. Neste contexto, também destaquei a perspectiva de Marcelo da Silva (2012), que chamou atenção ao engendramento do samba como “gênero musical”, que sai da esfera da *casa* para comunicar-se no “mundo” da *rua*. Na parte final do capítulo, foram apresentados alguns dos redutos do samba em Florianópolis: “Silvelândia”, “Bar do Tião”, “Praça 11”, “Canto do Noel” e “Rancho do Neco” — locais esses em que os interlocutores da pesquisa já atuavam profissionalmente.

O segundo capítulo foi dedicado ao trabalho de campo das performances artísticas que ocorreram nos estabelecimentos que fomentam a agenda musical de Florianópolis. Por meio das descrições dos eventos, foi necessário reflexionar o samba recorrendo a uma profusão de significados: festividade, sonoridade, musicalidade etc. Desse modo, nos bares, os *samba-eventos* revelaram ser um importante estímulo aglutinador entre os partícipes; por meio deles, os corpos bailantes fruía aos sons dos *samba-sonoridades*, uma sinergia se expandia até se chegar ao ápice de uma efervescência coletiva. Tudo isso se arranjava à medida em que os conjuntos musicais sonorizavam as melodias, os ritmos; uma comunicabilidade se dava entre ouvintes e artistas. Um jogo de códigos musicais e simbólicos que a comunidade nativa compartilhava; uma dinâmica pela qual se manifestava a *musicalidade* (PIEDADE, 1999; 2011).

Neste viés, o pensamento maffesoliano foi imprescindível para se lançar luz às relações interpessoais, uma vez que a coletividade revelou-se estruturante. Para falar nos termos de Michel Maffesoli, vimos que os eventos descritos podem ser pensados a partir da constituição de uma *tribo*, pois, como atesta o sociólogo, “o tribalismo lembra, empiricamente, a importância do sentimento de pertencimento, a um lugar, a um grupo, como fundamento essencial de toda vida social” (2006, p.11).

A dimensão comunitária é o caráter vital das *tribos*; todavia, isso não significa que há uma estabilidade nelas, no sentido de homogeneidade. As *tribos* manifestam um politeísmo de valores, são incongruentes, mas acima de tudo nos revelam a importância do afeto e por isso são aludidas pelo autor como *comunidades afetuais*. A *socialidade*, segundo Maffesoli, é “uma *centralidade subterrânea* informal que assegura a perdurância da vida em sociedade” (p.28).

À medida que discorri sobre as práticas musicais, muitas questões foram se apresentando, ao passo que foi importante falar sobre a organização dos conjuntos musicais e suas categorias nativas; ponderar as relações de gênero que perpassavam por meio delas. Vimos que nesses contextos a presença das mulheres instrumentistas, em proporção aos homens, era minoritária, mas, em contrapartida, havia uma significativa liderança de mulheres cantoras à frente dos conjuntos musicais. Nessa direção, chamei atenção ao vínculo entre as intérpretes e os músicos acompanhadores dos conjuntos, e, de maneira recorrente, ao fato de que os violonistas eram aqueles que desempenhavam um “papel” intermediário na comunicação.

A atuação dos violonistas foi refletida mediante as apresentações dos interlocutores: Walmir Scheibel, Wagner Segura, Luiz Sebastião, Gustavo Lopes e Raphael Galcer. Por meio dos depoimentos desses músicos, as práticas musicais foram reveladas, permitindo que houvesse uma série de ponderações acerca dos encargos atribuídos ao violão nos contextos em que se executa o samba. A identificação dos *performers* enquanto “violonistas acompanhadores” foi unânime. Porém, além de uma categorização nativa desses músicos, foi preciso compreender o pano de fundo pelo qual se articulavam suas narrativas. Novamente, o pensamento coletivo despontou de forma organizadora durante o tempo em que manifestavam suas experiências profissionais enquanto violonistas de samba. O acompanhador era aquele que passava a existir na presença e na sintonia mútua com um “outro”, sabendo ler e compreender as necessidades que lhe são “impostas”, para que, por meio delas, pudesse se entrosar com os demais. A *persona*, conforme atesta Maffesoli, é aquela que só existe na relação com o “outro”; por isso, comparei a identidade de um “acompanhador” como uma espécie de *personalidade*.

Nas descrições das funções nativas exercidas pelo violão diante da trama musical, os interlocutores exprimiam uma *estética* essencialmente coletiva, na qual,

por exemplo, para se executar uma *baixaria*, uma *levada*, tocar à vontade ou de forma contida, deveria haver uma permissividade *ética*:

podemos dizer que aquilo que caracteriza a estética do sentimento não é de modo algum uma experiência individualista ou "interior", antes pelo contrário, é uma outra coisa que, na sua essência, é a abertura para os outros, para o Outro. Essa abertura conota o espaço, o local, a proximidade onde se representa o destino comum. É o que permite estabelecer um laço estreito entre a matriz ou aura estética e a experiência ética (MAFFESOLI, 2006, p.21-22).

Dessa maneira, por meio de uma revisão da literatura, demonstrei que a categoria "violão acompanhador" não se tratava de uma exceção ou de uma singularidade desta pesquisa. O adjetivo "acompanhador", desde os tempos de colonização aos dias atuais, foi uma inscrição que atravessou as práticas musicais no Brasil. Até o século XIX, violas e guitarras eram de uso exclusivo para o acompanhamento dos gêneros e das canções populares, e apenas na transição entre os séculos XIX e XX foi quando se chegou às dimensões físicas do que se chamou de violão. Nesse contexto, a importância estava, sobretudo, pelo desenvolvimento de novas técnicas que lhe conferiram a qualidade de instrumento solista, que levaram seus executantes a novos trânsitos sociais, quais sejam, os salões da música artística (TABORDA, 2011). Todavia, a utilização de instrumento acompanhador se manteve acesa nas práticas dos gêneros populares brasileiros, como, por exemplo, mostrando-se um imperativo nas execuções dos repertórios do choro (ARAGÃO, 2013).

O último capítulo da dissertação foi dedicado a uma revisão bibliográfica da "trajetória" musical do samba, conforme tratei enquanto sua ancestralidade. De acordo com a literatura (MUKUNA, 2000; SANDRONI, 2000; SODRE, 1998), a sonoridade daquilo que se fundou como samba fora conduzida no seio das musicalidades afro-brasileiras, em que a relação entre música e dança constitui-se de maneira imbricada. Segui a temática tendo como objetivo discorrer e analisar questões que se concernem às ritmicidades da *musicalidade* do samba. Novamente, as visões de mundo e as narrativas dos interlocutores foram preponderantes no que se vincula à coletividade musical e, dessa maneira, as *levadas* revelaram-se uma função que, acima de qualquer anúncio, são articuladas para e com as percussões e o conjunto musical. Com isso, conduzi as análises musicais buscando amparo na literatura etnomusicológica que se dedicou a reflexionar a constituição

dos ritmos do samba em consonância às musicalidades africanas, para daí, então, aludir às musicalidades afro-brasileiras (KUBIK, 1979; MUKUNA, 2000; OLIVEIRA PINTO, 2001, 2001a).

Para além dos elementos musicais apontados na pesquisa, pensar conceitualmente a presença do violão e de seus agentes diante da *musicalidade* do samba desvelou uma perspectiva essencialmente coletiva. O aspecto latente despontado nas narrativas dos interlocutores e nas observações do trabalho de campo foi o da importância do tocar em grupo. Neste tocante, o recurso do uso de metáforas (jogar, brincar, time, colar) e os processos descritos nos relatos dos músicos revelaram um pensar comunitário de dimensão lúdica, pois essa troca se dava como se fosse um jogo, um verdadeiro “leva e dá” constante. É nessa dinâmica viva da criatividade coletiva que se configuram e reconfiguram as escolhas e possibilidades musicais, em que o *feeling* é o medidor das trocas entre os *performers* do conjunto.

A categoria nativa “violão acompanhador” descrita enquanto ofício musical dos violonistas, além de refletir um semblante identitário de personalidade (*persona*), relacionava-se diretamente com uma constelação de outras categorias que fazem sentido no contexto musical do samba: baixaria, levada, centro, batucada. Acima de tudo, o “violão acompanhador” evidenciou a qualidade e a importância das relações interpessoais do “estar junto”: categorias compartilhadas que formam uma *comunidade afetual*. Porém, compreendo que a noção fundamental revelada por esta categoria foi a questão da socialidade como constituinte do gênero musical do samba.

Vejo que esta etnografia trouxe algumas contribuições para os estudos na área da música, dentre as quais eu destacaria: o registro e a reflexão acerca das práticas musicais de Florianópolis; as considerações sobre os processos de ensino e aprendizagem e a prática violonística no samba; uma revisão e colaboração no que se refere aos ritmos do universo do samba. Todavia, outras temáticas não puderam ser devidamente abordadas por questões de tempo e escopo da pesquisa. Porém, saliento a importância na continuação desses estudos para a área, que a meu ver são fundamentais, tais como: as relações de gênero nas práticas musicais do samba e a presença da fonografia na formação de instrumentistas.

BIBLIOGRAFIA

ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.

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

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BECKER, José Paulo Thaumaturgo. *O acompanhamento do violão de 6 cordas no choro a partir de sua visão no conjunto "Época de Ouro"*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

_____. *As levadas brasileiras para violão*. Rio de Janeiro, 2013.

BEZERRA, Frederico Freire de Lima Neibert. *"O samba-enredo em Florianópolis: perspectivas históricas e a produção de sambas-enredo entre membros da Protegidos da Princesa"*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis, UDESC, 2010.

BITTAR, Iuri Lana. *Fixando uma gramática: Jayme Florence (Meira) e sua atividade artística nos grupos Voz do Sertão, Regional de Benedito Lacerda e Regional do Canhoto*. Dissertação de Mestrado em Música. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio: a percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007a.

BRIGNOL, Juliani Moreira. *Bordados do Destino: Saberes das mulheres afro-descendentes na passagem do século XIX ao XX na capital de Santa Catarina*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC, 2003.

BUDASZ, Rogério. *A música no tempo de Gregório de Matos*. Curitiba: DeArtes/UFPR, 2004.

CARVALHO, José Jorge; SEGATO, Rita Laura. *Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão de interfaces entre música e identidades sociais*. In: Série Antropologia. Brasília, 1994.

COELHO, Luís Fernando Hering. *A Trajetória dos Oito Batutas na Invenção Musical do Brasil*. In: VI Congreso de la Rama Latino americana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, 2005, Buenos Aires. Actas del VI Congreso Latino americano IASPM-AL Buenos Aires, 2005.

_____. *Os músicos transeuntes: de palavras e coisas em torno de umas batutas*. Itajaí: Casa Aberta Editora, 2013.

COLAÇO, Thaís Luzia. *O carnaval no Desterro: século XIX*. Dissertação de Mestrado: UFSC, 1988.

CORONATO, Vívian de Camargo. *Neide Maria Rosa (Mariarrosa), uma (bio)grafia entre Neides, Marias e Rosas*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UDESC, 2010.

DAMATTA, Roberto. *A casa e a Rua: espaço, cidadania, mulher e a morte no Brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *O ofício de Etnólogo, ou como ter "Anthropological Blues"*. In: NUNES, Edson de Oliveira (org). *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

DE BEM, Artur. *As influências e as escolas*. 2014. Disponível em: <http://arturdebem.blogspot.com.br/2014/03/as-influencias-e-as-escolas.html>
Acessado em: 27/05/2016.

_____. *Assim já posso ser compositor*. 2014. Disponível em: <http://arturdebem.blogspot.com.br/2014/06/hsf-assim-ja-posso-ser-compositor.html>
Acessado em 28/05/2016.

_____. *Depoimentos para prosperidade*. 2011. Disponível em: arturdebem.blogspot.com.br/2011/11/depoimentos-para-posteridade-jandira.html. Acessado em: 01/06/2016.

_____. *Teve um tremendo pagode que você nem pode imaginar*. 2014. Disponível em: <http://arturdebem.blogspot.com.br/2014/06/hsf-teve-um-tremendo-pagode-que-voce.html> Acessado em: 01/06/2016.

_____. *Vai pro lado de lá, vai sambar*. 2014. Disponível em: <http://arturdebem.blogspot.com.br/2014/05/hsf-vai-pro-lado-de-la-vai-sambar.html>. Acessado em: 27/05/2016.

GEERTZ, Clifford. *“Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura”*. In: A interpretação das culturas. LTC, 1989.

_____. *“Do ponto de vista dos nativos” a natureza do entendimento antropológico*. In: O saber local: Novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis – RJ: Vozes, 2014.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. *Samba no feminino: Transformações das relações de gênero no samba carioca nas primeiras décadas do século XX*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UDESC, 2011.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli; PIEDADE, Acácio T.C. *“Música, mulheres, território: uma etnografia da atuação feminina no samba de Florianópolis”*. In: Revista Música e Cultura, n.5,p. 01-15, 2010.

GUERRERO, Juliana. *El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización*. In: Trans – Revista Transcultural de Música 16 (2012). Disponível em: http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_09.pdf

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva e Memória histórica*. In: A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2004.

JACQUES, Tatyana de Alencar. *Comunidade Rock e Bandas Independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais*. Dissertação de mestrado. Florianópolis: UFSC, 2007.

_____. *Comunidade Rock: visões de mundo e categorias musicais*. In: Revista Música e Cultura, n.5, p. 01-11, 2010.

KUBIK, Gerhard. *Angolan Traits in black music games and dances of Brazil: a study of african culture expressions overseas*. Lisboa: Junta de investigações científicas do Ultramar, 1979.

LACERDA, Izomar. *"Ilha por quem choras?" Concepções musicais e relações de poder entre praticantes do gênero musical choro na Ilha de Santa Catarina*. Monografia. Florianópolis: UFSC, 2007.

LACERDA, Vina. *Pandeirada brasileira: pocket edition*. Curitiba: Ed. do autor, 2010.

_____. *Instrumentos e ritmos brasileiros*. Curitiba: Ed. do autor, 2014.

LOHN, Reinaldo Lindolfo. *Pontes para o futuro: relações de poder e cultura urbana Florianópolis, 1950*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

LEITE, Ilka Boaventura. *"Descendentes de africanos em Santa Catarina: Invisibilidade histórica e segregação"*. In: Textos e Debates: Núcleo de estudos sobre identidade e relações interétnicas. Santa Catarina: UFSC, 1991.

LEITE, WillianTadeu Melcher Jankovski. *"Enredo e samba-enredo: O caso das escolas de samba de Florianópolis (1977-1990)"*. Monografia. Florianópolis: UDESC, 2013.

MACEDO, Lisandra Barbosa. *"Ginga, Catarina". Manifestações do samba em Florianópolis na década de 1930*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UDSC, 2011.

MCCLARY, Susan. *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota, 1994.

MACHADO, Aldonei. *A cidade a dial Florianópolis nas ondas médias e curtas da rádio (década de 40 e 50)*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC, 1999.

MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Ed. 1995.

_____. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MARIA, Maria das Graças. *Imagens invisíveis de Áfricas presentes: Experiências da população negra no cotidiano da cidade de Florianópolis (1930-1940)*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC, 1997.

MELLO, Maria Ignez C. *Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro*. In: Revista eletrônica de musicologia, v.XI, 2007. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr11/14/14-mello-genero.html

MENEZES BASTOS, Rafael Jose de. *A "origem do samba" como invenção do Brasil (por que as canções têm música?)*. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, 1996. Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_31/rbcs31_09.htm

_____. *Para uma antropologia histórica da música popular brasileira*. In: Antropologia em primeira mão / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis : UFSC / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, 2014 - v.142.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press, 1990, p. 03-63.

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

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

MONSON, Ingrid: *Saying something: Jazz improvisation and interaction*. The University of Chicago Press: 1996.

MUKUNA, Kazadiwa. *Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

NASCIMENTO, Mirian Alves do. *Ajustes e desajustes em Florianópolis (1890-1930)*. In: Revista Santa Catarina em História. Vol1, n.1. Florianópolis: UFSC, 2008.

OLIVEIRA, Allan de Paula. *Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja*. Tese de Doutorado. Santa Catarina: UFSC, 2009a.

_____. *Os sons de uma vereda invisível. Notas sobre um Brasil ouvido, porém não visto*. Tempo da ciência, n.16, 2009b, p. 9-25. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/tempodaciencia/article/download/8792/6484>

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. *As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira*. In: *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*. São Paulo: USP, 22-23: 87-109, 2001.

_____. *Som e música. Questões de uma antropologia sonora*. Revista Antropológica. São Paulo: USP, 2001a, vol. 44, n 1.

ORTIZ, Renato. *A sociologia de Pierre Bourdieu*. Renato Ortiz (org.). São Paulo: Ática, 1994.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. *Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro*. Dissertação de Mestrado em música. Campinas: Unicamp, 2005.

PEREIRA, Airon Alisson. *O “samba moderno” e o pagode romântico em Florianópolis: histórias, bandas e características*. Monografia. Florianópolis: UDESC, 2007.

PIEIDADE, Acácio. *Música instrumental brasileira e fricção de musicalidades*. In: *Música Popular en America Latina: Actas de II congresso Latinoamericano IASPM – International Association for the Study of Popular Music*. Santiago de Chile: Dolmen Ediciones, 1999.

_____. *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo...* Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112. Disponível em: http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/23/num23_cap_11.pdf

PIRES FERREIRA, Júlio Córdoba. *O choro: um gênero, uma musicalidade e sua presença em Florianópolis/SC*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UDESC, 2009.

PEREIRA, Marco. *Ritmos Brasileiros para violão*. Rio de Janeiro, Rj: Garbolights Produções Artísticas, 2007.

PINHEIRO, Hilton Fernando da Silva. *Enredos da vida: entre memórias e histórias da velha guarda da escola de samba Embaixada Copa Lord*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC, 2014.

RIBEIRO, Bianca Gesuato Thomaz. *DO TACTUS AO PULSO: a rítmica de Gramani na confluência do tempo Sentido e Medido*. Dissertação de mestrado. Santa Catarina, 2016.

RIBEIRO, Eduardo de Carvalho. *Os gêneros do discurso na obra operística de Elomar Figueira Mello: uma abordagem bakhtiniana*. Dissertação de mestrado em Música. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

RIBEIRO, Jamerson Farias. *O cavaco rítmico-harmônico na música de Waldomiro Frederico Tratomontano (Canhoto): a construção estilística de um “cavaco-centro” no choro*. Dissertação de mestrado em Música. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.

SCHUTZ, Alfred. *Making music together – A study in social relationship*. In: *Social Research*, 18:1/4, p. 76-97, 1951.

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

_____. *Dois sambas de 1930 e a constituição do gênero: na pavuna e vou te abandonar*. In: *Cadernos de Colóquio*. Unirio: v 4, n1, p. 8-21, 2001a.

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

SANTHIAS, Paulo Roberto. *Zzziriguidum! Consulado: o choque do samba em Florianópolis (memórias e histórias de uma Escola de Samba encravada na cidade – 1976 a 2000)*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UDESC, 2010.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2013 (3a edição)

SILVA, Aurea Demaria. *No balanço da “mais querida”: música, socialização e cultura negra na escola de samba Embaixada Copa Lord – Florianópolis (SC)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: UNESP, 2006.

SILVA, Marcelo da. *Os bailes, as casas e a rua*. Monografia. Florianópolis: UDESC, 2000.

_____. *Ué gaúcho em floripa tem samba? Uma antropologia do samba e do choro na Grande Florianópolis ontem e hoje*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC, 2012.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. *Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas*. São Paulo: UNESP, 2012.

SODRÉ, Muniz. *Samba o dono do corpo*. Mauad Editora Ltda, 1998.

TABORDA, Márcia. *Dino Sete cordas e o acompanhamento de violão na música popular brasileira*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

_____. *Violão e Identidade Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TAUBKIN, Myriam (org.). *Violões do Brasil*. São Paulo: Editora Sesc São Paulo, 2007.

TOMÁS, Elaine Dorighello. *Antigos e novos olhares sobre o Maciço do Morro da Cruz: de não território a território do PAC – Florianópolis*. Tese de Doutorado. Florianópolis, UFSC, 2012.

TRAMONTE, Cristina. *A construção da hegemonia cultural através da organização do carnaval*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC, 2012.

TROTТА, Felipe da Costa. *Samba e mercado de música nos anos de 1990*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro:UFRJ,2006.

_____. *Música popular e qualidade estética: estratégias de valoração na prática do samba*. III Encult: Terceiro encontro de estudos multidisciplinares em cultura. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/FelipedaCostaTrotta.pdf> Bahia: UFBA, 2007.

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

VELHO, Gilberto. *Observando o familiar*. In Individualismo e Cultura: Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed., 2008.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.