



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH

Programa de Pós-Graduação em Memória Social - PPGMS

LORENA ALLEYNE VANNELLE

O SAMBA DA OUVIDOR: UM ENTRELACE DE MEMÓRIAS?

Rio de Janeiro
2015

LORENA ALLEYNE VANNELLE

O SAMBA DA OUVIDOR: UM ENTRELACE DE MEMÓRIAS?

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Linha de Pesquisa: Memória e Patrimônio

Orientadora: Prof. Dra. Vera Dodebei

Rio de Janeiro
2015

V265 Vannelle, Lorena Alleyne.

O Samba da Ouvidor: um entrelace de memórias? / Lorena Alleyne Vannelle. – 2015.

114f.; il. (algumas color.)

Dissertação (Mestrado em Memória Social) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Memória Social, 2015.

Orientadora: Vera Dodebei.

Inclui CD-ROM.

1. Memória coletiva. 2. Samba - Rio de Janeiro (RJ). 3. Samba da Ouvidor. 4. Patrimonialização. 5. Memoração. I. Dodebei, Vera (Orient.). II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. III. Título

Catálogo na publicação

Bibliotecária: Lorena Alleyne Vannelle – CRB7/6331

A todos os sambistas e amantes do bom samba.

AGRADECIMENTOS

A Deus, sempre e em primeiro lugar, minha gratidão por cuidar de todos os detalhes na minha vida.

À Profa. Doutora Vera Dodebei, pela orientação.

Aos professores doutores das minhas bancas de qualificação e defesa pelos ensinamentos preciosos: Regina Abreu, Adriana Ballestè, Marcos Miranda e Alberto Boscarino.

Aos colegas de trabalho, principalmente à amiga Kellen Faria, pelas palavras incentivadoras, o espírito alegre e os momentos disponibilizados.

Aos colegas de turma, pela convivência e amizade que tornaram esse processo muito mais leve.

À minha família, parentes e amigos pelo apoio. Especialmente ao Lu, pelas traduções, e ao Benôit e à Caroline, pela ilustração.

Ao meu marido, amor e amigo Olivier, pela paciência, compreensão e companheirismo, os quais foram imprescindíveis para que esta pesquisa se concretizasse.

Ao Samba da Ouvidor e seu público, pela pronta colaboração com esta pesquisa.

À UneD de Maria da Graça do CEFET/RJ, pelo incentivo e compreensão quanto à minha qualificação.

Aos sambistas de ontem, pelo samba que criaram, e aos de hoje, pela difusão dessa arte.

“Eu digo e até posso afirmar: vive melhor quem samba”
(Candeia)

RESUMO

Investiga a existência de um entrelace de memórias do samba no contexto da roda do *Samba da Ouvidor*. Consiste, deste modo, em um estudo de caso dessa roda de samba. Apresenta o surgimento da “roda” e surgimento do samba, o contexto social de seus criadores e as transformações e reconfigurações deste gênero musical que resiste ao longo do tempo. Aborda a questão da patrimonialização no Brasil com destaque para as matrizes formadoras do samba carioca - samba de partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo - através do processo de registro dessas matrizes como patrimônio cultural imaterial do Brasil, em 2007. Analisa entrevistas de músicos integrantes do *Samba da Ouvidor*, questionários de seu público e espaços virtuais da roda, através da metodologia de análise de conteúdo baseando-se em três conceitos fundamentais encontrados em todos os atores deste processo de análise: identidade, memória afetiva e resistência. Trata também do conceito de memoração do samba no contexto do *Samba da Ouvidor* a partir das análises realizadas e dos sambas cantados nos eventos da Roda. Conclui apresentando a árvore do *Samba da Ouvidor*, uma espécie de “mapa mental”, com o objetivo de demonstrar visualmente o entrelace de memórias do *Samba da Ouvidor* descrito a partir do resultado das análises e estudos realizados.

Palavras-chave: Memória coletiva. Samba do Rio de Janeiro. Samba da Ouvidor. Patrimonialização. Memoração.

ABSTRACT

The present research investigates the existence of an intertwine of memories of samba in the context of the samba circle *Samba da Ouvidor*. It consists therefore in a case study of this circle, by presenting its origins, its creators' social context and the transformations and reconfigurations of this musical genre that resists through time. It approaches its patrimonial questions in Brazil by focusing the foundation matrices of the samba from Rio de Janeiro – “samba de partido-alto”, “samba de terreiro” and “samba-enredo” – through the register of these matrices as Brazilian immaterial cultural patrimony, in 2007. It analyses interviews with musicians who integrate *Samba da Ouvidor*, a survey with the audience and virtual spaces of the circle through the methodology of analysis of thematic content in accordance with three fundamental concepts found in all of the actors involved in this process: identity, affective memory and resistance. It also takes in account the memorialisation of samba in the context of *Samba da Ouvidor*, based on the analysis and the sambas sung in the circle's events. As a conclusion, it presents the *Samba da Ouvidor* tree, a mental map scheme aiming at visually showing the intertwine of *Samba da Ouvidor* memories described from the results of the accomplished analysis and studies.

Keywords: Collective memory. Samba from Rio de Janeiro. Samba da Ouvidor. Patrimonialization. Memorialisation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cardápio do Zicartola	32
Figura 2 - Delimitação do Polo da Praca XV	37
Figura 3 - Ciclo do Sambista	45
Figura 4 - Árvore do Samba da Ouvidor	96

LISTA DE FOTOS

Foto 1 - Rua do Ouvidor, com Escola Politécnica ao fundo, atual IFCS/UFRJ. 1890	36
Foto 2 - Livraria Folha Seca, na Rua do Ouvidor	38
Foto 3 - Samba da Ouvidor com alguns integrantes da primeira formação e convidados, em frente à Livraria Folha Seca.....	39
Foto 4 - Segunda e atual formação da roda Samba da Ouvidor.....	42
Foto 5 - Em meio ao seu enorme público, a roda Samba da Ouvidor	44

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Resumo de análise conceitual.....	83
Quadro 2 – Resumo da análise das entrevistas dos músicos do Samba da Ouvidor.....	86
Quadro 3 - Repertório coletado em dias de evento do Samba da Ouvidor.....	89
Quadro 4 – Motivo da frequência no Samba da Ouvidor pelos participantes pesquisados.....	93
Quadro 5 – Entendimento dos objetivos do Samba da Ouvidor por parte dos participantes pesquisados.....	93
Quadro 6 – Entrelace de memórias.....	95

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Compositores/Sambistas mais tocados	90
Gráfico 2 - Temas dos Sambas de Candeia.....	91

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 A RODA, O SAMBA E O SAMBA DA OUVIDOR: A CASA, A RUA E O RETORNO AO “LAR”	18
1.1 A Roda e o Samba: de casa para a rua.....	18
1.2 O Samba da Ouvidor : o retorno ao “lar”.....	35
2 PATRIMONIALIZAÇÃO DO SAMBA NO RIO DE JANEIRO	47
2.1 De SPHAN a IPHAN: do patrimônio de “pedra e cal” à ampliação do conceito de patrimônio cultural brasileiro	47
2.2 Patrimonialização das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: os sambas, o processo e a documentação para solicitação da patrimonialização (registro, inventário e salvaguarda).....	52
2.3 Os sambas: partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo.....	54
2.4 O processo e a documentação para o registro do samba no Rio de Janeiro	60
2.5 A realidade dos sambistas e das matrizes do samba no Rio de Janeiro como patrimônio: memória, esquecimentos e persistências	66
3 MEMORAÇÃO NO SAMBA DA OUVIDOR: ESPAÇOS, MÚSICOS, SAMBAS E PÚBLICO.....	71
3.1 O que dizem os espaços virtuais do Samba da Ouvidor: ciberespaço, identidade, memória afetiva e resistência	73
3.2 O que dizem os músicos da Roda: análise das entrevistas com os músicos do Samba da Ouvidor.....	85
3.3 O que dizem as letras dos sambas: análise do repertório musical do Samba da Ouvidor	88
3.4 O que diz o público do Samba da Ouvidor: análise das entrevistas e questionários respondidos pelo público da Roda	92
O ENTRELACE DE MEMÓRIAS DO SAMBA E A ÁRVORE DO SAMBA DA OUVIDOR.....	95
REFERÊNCIAS.....	98
REFERÊNCIAS DO CD	105
APÊNDICE.....	107
ANEXOS	114

INTRODUÇÃO

Em decorrência de grande interesse pessoal em samba, inclusive com dois trabalhos de conclusão de cursos de graduação enfocando o tema – História, em 2005, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação, em 2010, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – tive a ideia de analisar o universo do samba no Rio de Janeiro em relação às memórias deste, que em 2007 se tornou oficialmente, patrimônio cultural imaterial brasileiro e há muitas décadas é um dos maiores símbolos da nossa brasilidade.

Além do gosto pessoal pelo tema, observei, através de minhas investigações durante meus estudos de graduação, que o olhar para o universo do samba como objeto de investigação científica na academia é relativamente recente, escasso e ainda pouco explorado, se comparado com sua enorme importância e nítida influência social, cultural e econômica no cenário brasileiro¹. Também notei que a literatura traz a percepção de que a crescente valorização do samba se dá de forma inversamente proporcional à valorização do sambista. E como veremos ao longo deste trabalho, este fato impacta na própria arte de fazer samba e, conseqüentemente, na construção de sua memória coletiva. Dessa maneira, vejo que há a necessidade de mais estudos que estimulem a pesquisa dentro do universo do samba, assegurando o constante registro da sua memória, a salvaguarda de documentos, a transmissão do “saber-fazer” samba, a promoção e o apoio à ações que foquem a valorização de projetos sociais e culturais relacionados ao tema.

Ligada ao meu gosto pessoal e às pesquisas acadêmicas, está também minha presença frequente em diversas manifestações culturais, na área central da cidade, relacionadas ao samba, a partir dos anos 2000, que me fez perceber que diversas tentativas de não deixar o samba morrer começaram a surgir no bairro da Lapa, na cidade do Rio de Janeiro. O fato é confirmado pelo pesquisador e professor da pós-graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Herschmann (2007), que ressalta as mudanças no local a partir de meados de 1990, através do projeto de revitalização do Centro Histórico do Rio de Janeiro, que

¹ Segundo o site do Ministério do Turismo Brasileiro, o Carnaval em 2015 “movimentou toda a cadeia ligada ao Turismo e se mostrou um negócio altamente lucrativo. Apenas os viajantes brasileiros movimentaram R\$ 6,6 bilhões no período, o que representa 3% do total gerado pelo setor em um ano...”. Obviamente que o Carnaval não é sinônimo de samba, mas é ainda uma das grandes manifestações culturais brasileiras que difunde, mais fortemente, gêneros do ritmo, como é o caso do “samba-enredo”, por exemplo.

inclui a Lapa e as regiões conhecidas como *Novo Rio Antigo* e *Polo da Praça XV*.

Não sem conflito, circulava pelas ruas da Lapa, na primeira metade do século XX, uma heterogeneidade de personagens que reunia todo tipo de gente, pois era ali “onde atores e cantores se misturavam a prostitutas e cafetões” (VIANNA, 2004, p. 105). No entanto, o projeto de civilização da cidade, imposto no período do Estado Novo a partir dos anos 1940, fechou prostíbulos, “cassinos, cabarés, clubes, tudo que não fosse associado a trabalho” (ANDRADE, Moacyr, 1998, p. 63) na tentativa de modificar o ambiente degradante daquela região da cidade que conta, até os dias de hoje, com o símbolo dos arcos do aqueduto construído em 1750. Apesar disso, e mesmo com um passado ligado à música², esse local da cidade encontrava-se desde a década de 1980 em grande decadência: segundo Requião (2008), com o fim da Segunda Guerra Mundial a região recebeu muitos americanos e, com eles, as vitrolas automáticas, que dispersaram intelectuais e artistas para a Zona Sul da cidade, onde nasceu a bossa-nova. Tal situação do bairro da Lapa começou a modificar-se na década de 1990 através de iniciativas de empresários, artistas e lideranças locais, que se articularam e investiram na abertura de casas de espetáculos e restaurantes, o que começou a atrair o público (HERSHMANN, 2011).

A partir deste momento, pouco a pouco a vida noturna da classe média carioca foi se instalando no bairro - que, inclusive, abandonou a posição de sub-bairro em maio de 2012 pela Lei n.º 5.407 de 17 de maio de 2012, tornando-se de fato um Bairro da cidade do Rio de Janeiro. Em meio a casas noturnas voltadas para atrair os milhares de turistas que frequentam a cidade durante todo o ano, o bairro da Lapa passa por uma revalorização desde o fim da década de 1990 e tem recebido especial atenção das autoridades, principalmente no que tange a questão da segurança pública, como explicado no site da Prefeitura do Rio de Janeiro, com a política do Choque de Ordem, iniciado em 2009, e a recente implantação da operação Lapa Presente, pelo Governo do Estado no início de 2014³. Com a atenção dos governantes e a verba privada de empresários da região, as noites cariocas no bairro são aquecidas com muita música e

2 Curiosamente, apesar da região estar ligada à música, o ritmo brasileiro não era o que imperava nas ruas da Lapa, pois, segundo Moacyr Andrade (1998), o que muito se ouvia por ali eram orquestras ciganas, tango argentino, trechos de óperas, valsas alemãs e serenatas de Schubert e Brahms.

3 De acordo com o site do Governo do Estado do Rio de Janeiro (www.rj.gov.br), no dia 1º de janeiro de 2014 iniciou-se a Operação Lapa Presente, com o intuito de fortalecer a segurança e o direito de ir e vir dos moradores e frequentadores da Lapa, bairro da região central do Rio de Janeiro. Para “colocar ordem” na cidade, o então Prefeito do Rio de Janeiro, Eduardo Paes, implementou o Choque de Ordem na cidade, visando “pôr um fim à desordem urbana, combater os pequenos delitos nos principais corredores e contribuir decisivamente para a melhoria da qualidade de vida em nossa Cidade.

gastronomia que, devido à frequência considerável nos últimos anos, gerou crescimento de 200% na economia local. Assim, essa efervescência de possibilidades passou a dar novo significado político, econômico e social – e mesmo afetivo e simbólico - à região. (HERSCHMANN, 2011).

O *Polo da Praça XV* - sobre o qual falaremos mais adiante - está geograficamente próximo à Lapa, porém esse espaço se iniciou como polo cultural e de entretenimento de forma diferente desse cenário da Lapa⁴ (FERNANDES, 2012), pois contou com maior estímulo do Estado desde o início. Hoje, a programação cultural e gratuita em ruas como a do Mercado e a do Ouvidor valoriza, prestigia e incentiva o samba e o sambista. É o caso do *Samba da Ouvidor*, espaço no qual os integrantes pesquisam sambas antigos e não muito em voga de sambistas conhecidos (ou não) para cantar e alegrar, nas ruas do centro do Rio, aqueles que amam o ritmo. Mais ainda: eles incentivam o aprendizado e valorizam a perpetuação das letras e de gêneros do ritmo, através de um *blog* com arquivos para *downloads* carinhosamente chamados de “levas” e de uma página na rede social *Facebook*, na qual divulgam as datas das rodas e incentivam, com belas fotos, a ida e a participação do público aos eventos. No *Samba da Ouvidor*, canções normalmente à margem do repertório mais popular da música nacional são entoadas com entusiasmo e precisão pela maioria do público fiel e crescente, que comparece aos sábados na esquina das ruas do Ouvidor com a do Mercado, no centro do Rio de Janeiro.

Tendo como estudo de caso a roda intitulada *Samba da Ouvidor* - meu campo de estudo -, o intuito é identificar o papel da roda *Samba da Ouvidor* para com o processo de memorização do samba - meu objeto de estudo - através do repertório musical, dos músicos participantes e do público que frequenta a Roda, bem como também com aqueles presentes nas redes sociais virtuais da Roda, como o Blog e a página do *Facebook*. Fisicamente, a roda *Samba da Ouvidor* acontece no chamado *Polo da Praça XV*, no centro urbano carioca e, virtualmente, através do blog *sambadaouvidor.blogspot.com.br* e da página do *Facebook* da Roda, nos quais há informações sobre os eventos da roda, as músicas cantadas e tocadas, fotos e vídeos dos encontros e comentários do público.

4 Como aponta Cíntia Sanmartin Fernandes em seu trabalho: Sociabilidade e “cultura musical de rua” no Rio de Janeiro, apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, no XII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação: “...diferentemente da Lapa, o Polo da Praça XV contou desde o início com a parceria do Estado e do Sebrae/RJ”.

Nas perspectivas tanto física quanto virtual, percebe-se, nesses lugares de memórias - espaços de convivência e de identificação cultural -, a imersão em um ambiente simbólico - ao qual refiro-me como conjunto de signos revestidos de conteúdo ideológico, ou seja, o produto da atividade do ser humano que, coletivamente, atribui uma multiplicidade de sentidos e significados aos diversos fenômenos. O campo simbólico, desta forma, está indissociavelmente ligado ao social e ao cultural, motivo pelo qual sempre se refere a valores socialmente construídos e compartilhados a partir de códigos decifráveis pelo grupo.

Assim, este trabalho visa responder algumas questões: podemos considerar que a memória do samba, no contexto do “Samba da Ouvidor”, é formada coletivamente pelo tripé “músicos-sambas-público”, com base no conceito de “memória coletiva” de Halbwachs (2006)? A partir dos polos tecnológicos de Pierre Lévy (1999), seria possível identificar e classificar a memória oral, na roda, e a memória registrada, nos sites? Apoiando-se em Tardy e Dodebei (2015), os processos de memorização e de patrimonialização do samba apontariam alguma identificação social entre indivíduos que participam cantando, tocando, assistindo aos eventos ou publicando nas redes sociais da roda? Através das respostas a essas perguntas pretende-se vislumbrar um possível entrelace de memórias representado e difundido pela roda *Samba da Ouvidor*, evidenciando-a como lugar de redes de informação, de identidades e de memória de um patrimônio cultural imaterial brasileiro.

Assim, temos o samba no Rio de Janeiro como patrimônio cultural imaterial do Brasil - conduzindo àquilo que deve ser lembrado e o que se deve esquecer na flutuante valorização e desvalorização do objeto – e, por isso, pretendo identificar se há um processo de ressonância memorial ou memorização do samba demonstrado pelos músicos ao fazerem parte da roda; as memórias retratadas e difundidas na roda *Samba da Ouvidor* e os sentidos que evocam nesse processo de memorização do samba a partir da análise da escolha do repertório musical; e as percepções do público: presencial, com a ida aos eventos, e virtual, a partir da *cibercultura* com as informações –imagens, vídeos e comentários - disponíveis no blog e na página do *Facebook* da roda.

A partir dessas análises e do conceito de “memória coletiva” de Halbwachs, busco entender esse possível entrelace de memórias (dos músicos, do público e dos sambas) que marcariam a memória do samba representada e difundida pela roda *Samba da Ouvidor*. De tal maneira, é possível compreender como a Roda rememora os estilos de samba patrimonializados e como o público identifica e interpreta essa memorização.

Apesar da falta de patrocínio - sobre a qual falaremos mais adiante e que tem adiado alguns dos eventos - o *Samba da Ouvidor*, que difunde um patrimônio cultural imaterial brasileiro, se mantém como uma das manifestações populares mais concretas de resistência do samba na atualidade carioca, além de ser pública e gratuita. Por sua importante trajetória, o samba e, particularmente, o *Samba da Ouvidor*, pareceu-me ser um acontecimento propício ao estudo e à pesquisa científica.

Por se tratar de uma pesquisa exploratória e descritiva das memórias de uma roda de samba – viva e dinâmica, física e virtualmente falando -, a metodologia escolhida para o presente estudo é a pesquisa empírica através do estudo de caso, com trabalho de campo, entrevistas e questionários, além da pesquisa histórica e cultural tanto da roda física quanto do ciberespaço.

Os procedimentos metodológicos utilizados para o alcance dos objetivos têm como instrumentos entrevistas com os músicos da Roda e a técnica de análise de conteúdo dos registros pesquisados. A impossibilidade de realização de entrevistas com todos os músicos da Roda determinou uma amostra, de forma aleatória, com cinco representantes para serem entrevistados dentre aqueles que se disponibilizaram a participar. Com o público, utilizei questionários, que foram enviados e respondidos de forma on-line e aberta para todos os participantes da página do *Facebook* da Roda; e, a seleção das músicas mais tocadas nos cinco dias de eventos da Roda, aos quais compareci ao longo de quatro meses, utilizando a técnica de análise temática de conteúdo.

Assim, este estudo foi desenvolvido em três capítulos além desta introdução: o primeiro traz ao leitor a história da “roda”, bem como suas características e possibilidades. Abrange também a própria história do samba carioca, através da roda e suas origens; das matrizes musicais rurais e urbanas que o influenciaram; a questão dos compositores e das escolas de samba; do mercado de compra e venda de sambas; da “evolução” e transformação do samba que modificou cenários, culminando na necessidade de retorno do sambista, enfim, ao seu “lar”: a roda. Como exemplo desta ambiência de retorno do sambista à roda apresentamos o *Samba da Ouvidor*: sua história, seus músicos, seu compromisso com o samba e suas memórias, bem como seus espaços de atuação, físico e virtual, encarando tais ambientes como lugares resistentes de memória do samba. É importante ressaltar que os autores citados na apresentação da história do samba não necessariamente têm o mesmo pensamento sobre o samba e seus acontecimentos. No entanto, foram utilizados recortes a partir do pensamento de desses

autores para que se construísse de forma ampla a história do samba que acreditei ser pertinente para a pesquisa. O uso deste artifício não exprime obrigatória concordância de pensamento entre os autores citados.

O segundo capítulo enfatiza a questão da patrimonialização no Brasil, destacando as matrizes formadoras do samba no Rio de Janeiro e todo o processo que culminou em um dossiê defendendo o registro de tais matrizes como patrimônio cultural imaterial do Brasil. Trata também dos apagamentos e persistências em uma das muitas versões da história do samba carioca, a partir de um nascimento marginalizado, passando pela sua apropriação pelo Estado, tornando-se, por fim, símbolo de brasilidade e identidade nacional, e seguindo até os dias atuais, com as matrizes do samba no Rio de Janeiro reconhecidos oficialmente como patrimônio cultural imaterial do Brasil.

No terceiro e último capítulo apresentamos as análises das entrevistas, dos questionários e das redes sociais da Roda. Trabalhamos com o conceito de “memoração” do samba no contexto do *Samba da Ovidor* a partir dos músicos da Roda, do público e dos sambas cantados nos eventos. O termo “memoração” é aqui utilizado no sentido das relações que existem entre o patrimônio e a sociedade, de acordo com Tardy e Dodebei (2015).

Por fim, nossa contribuição, fruto deste estudo, se apresenta nas considerações finais: a árvore do *Samba da Ovidor*, uma espécie de “mapa mental” com o objetivo de demonstrar visualmente o entrelace de memórias do *Samba da Ovidor* descrito a partir do resultado das análises e estudos realizados, no intuito de responder as questões levantadas nesta introdução.

O propósito desta pesquisa é contribuir para o conhecimento sobre a memória coletiva de uma das principais referências de identidade do nosso país, através de um estudo de caso de uma roda de samba gratuita e democrática, símbolo concreto de resistência do samba na atualidade carioca.

1 A RODA, O SAMBA E O SAMBA DA OUVIDOR: A CASA, A RUA E O “RETORNO AO LAR”

Para que possamos compreender o samba na atualidade é preciso primeiro adentrar neste universo e entender, *a priori*, quais elementos estamos abordando neste estudo: o samba, como gênero musical, que se diferencia da escola de samba, que é a sua institucionalização; do carnaval, que é a manifestação cultural desta institucionalização; e da roda de samba, que, como descreve Moura (2004), “é a ambiência que permitiu o desenvolvimento do samba como gênero e, portanto, antecede o gênero e a escola”.

Corroborando com os escritos de Moura (2004), vamos iniciar este capítulo pelo começo que se dá, precisamente, através da roda - indicando suas características e perspectivas – e, posteriormente, apresentando a roda de samba escolhida como estudo de caso desta pesquisa: o *Samba da Ouvidor*, com suas histórias, seus músicos, e seus espaços físico e virtual. Ao longo do texto trazemos também a própria história do samba como gênero musical, entre diversas denominações de sub-gênero, estilos e variações existentes de samba, segundo mencionam em suas obras alguns estudiosos do tema como Sandroni (2001), Nei Lopes (2003) e Moura (2004).

1.1 A Roda e o Samba: de casa para a rua

A partir das descrições de Moura (2004), considera-se uma roda genérica aquela que é formada essencialmente por instrumentistas e cantores que se sentam, um de frente para o outro, em forma de roda, geralmente em torno de uma mesa (ou algo que se assemelhe), na qual os músicos apoiam suas bebidas. Em geral, bem próximo destes está o público mais fiel, que sabe - e gosta de cantar - todas ou, ao menos, a maior parte das músicas executadas e não se importa em ficar em pé do começo ao final do evento para, assim, participar ativamente. Em seguida, estão aqueles que apreciam a roda, mas que normalmente frequentam menos que o outro grupo e, em geral, não entoam a maioria das músicas, apenas algumas. Desse grupo também estão os eventuais participantes sentados: casais, grupos de amigos e aqueles que estão ali comemorando uma data especial – e a esses se misturam os ambulantes, os mendigos, os vizinhos e passantes, se a roda for na rua ou num bar mais estreito com as portas abertas. Não

somente alguns, mas todos esses atores reunidos - cada qual com o seu papel definido - criam essa ambiência característica do evento.

Seja na roda do Bip Bip, em Copacabana, na roda do Candongueiro, em Pendotiba (na cidade de Niterói), no *Samba da Ouvidor*, no Centro do Rio de Janeiro ou em qualquer outra roda Brasil afora, sempre há certa hierarquização de seus componentes: seja entre os músicos veteranos e já ambientados e aqueles que ainda estão conquistando o respeito⁵ dentro do ambiente da roda; seja entre o público mais assíduo que sabe onde é o local ideal de se posicionar para melhor ouvir as canções que, não raramente, sabem de cor e até arriscam “brincar de tocar” um ou outro instrumento de percussão e aqueles que visitam pela primeira vez, ou ainda aqueles que estão por descobrir como a roda “funciona”. Essa hierarquização (MOURA, 2004) está frequentemente ligada à certa autoridade adquirida pela competência que se conquista em fazer parte da roda. Todavia, existe também sempre uma atmosfera familiar, alegre, aconchegante, de intimidade, sociabilidade e troca de experiências - até mesmo afetivas. Isso sem falar, obviamente, da parte gastronômica que concretiza o tom boêmio de toda roda, com algum petisco ou feijoada, e cerveja.

No entanto, apesar de todas essas similaridades, cada roda é única (MOURA, 2004): as músicas tocadas, os músicos participantes e o público presente em cada dia (ou noite) de roda, juntos, fazem com que o evento seja sempre exclusivo. E o valor primordial de qualquer roda está, principalmente, nesse fazer artesanal e informal inerente a cada roda, seja ela qual for, e que a torna, assim, singular.

Por essas mesmas características de uma atmosfera íntima e calorosa, Moura (2004), baseando-se na visão sociológica de DaMatta sobre a sociedade brasileira em “A casa e a rua”, de 1997, compara, com legitimidade, a roda com a casa do sambista, local no qual este se sente livre e “em casa” para compor, criar, tocar e cantar. Com base na mesma visão de DaMatta (1997) e de maneira análoga à roda, implica dizer que a casa também conta com a hierarquia entre pais e filhos, com a cozinha como ambiente caloroso para fazer os quitutes, com lugares mais reservados e de intimidade como os quartos para os “de casa”, e outras áreas mais abertas, como o quintal, a sala e a varanda, espaços de sociabilidade para receber visitantes. Supõe-se, portanto, que a

⁵ Em seu livro “No princípio, era a roda”, de 2004, Roberto Moura relata situações inusitadas que demonstram que esse “respeito” surge a partir da familiarização e da intimidade que se tem dentro da própria roda. Independentemente do sucesso que se faça no rádio, no cinema ou na televisão, o importante é assegurar o respeito daqueles que fazem parte da roda a partir do que se faz ali na própria roda.

roda, para o sambista, é o lugar ideal de familiaridade, que traz consigo a mesma sensação de pertencimento e percepção de identidade que se tem quando se está em sua própria casa.

Este cenário acolhedor da roda como casa do sambista nos remete à outra casa, no Rio de Janeiro do início do século XX, que tinha uma ambiência bastante acolhedora, e na qual, conta Azevedo (2013), ocorriam grandes festas familiares regadas à muita comida, bebida, samba e batucada. Era a casa da baiana Hilária Batista de Almeida, a famosa tia⁶ Ciata - Aceata, quando grafada por Muniz Sodré (1998), e Assiata, quando grafada por Máximo e Didier (1990). Segundo Lopes (2003), essa residência era respeitada e simbolizava, de maneira concreta, uma estratégia de resistência cultural e religiosa africanas por meio da música. Ali eram realizadas reuniões, cultos e festas que constituíam uma das formas dos negros reforçarem e resistirem seus padrões culturais através de suas próprias formas de sociabilidade. No entanto, como atesta Azevedo (2013), essas festas não ocorriam apenas na casa da Tia Ciata - a mais famosa, influente e conhecida. Destacavam-se também neste período as casas de Perciliana Maria Constança (Prisciliana de Santo Amaro), Amélia Silvana de Araújo (tia Amélia, mãe de Donga, o autor oficial do primeiro samba registrado) e a tia Dadá, da Pedra do Sal.

Esses redutos de resistência negra eram localizados na antiga Praça Onze, como aponta Sérgio Cabral (1996, p. 23): “A Praça Onze ficava no centro de uma região que reunia o morro da Favela, morro de São Carlos, Rio Comprido, Catumbi, Cidade Nova, Estácio de Sá, Saúde, Gamboa, Santo Cristo, etc. [...]”, em território mais especificamente chamado de “Pequena África”, que, segundo Lopes (2003), foi denominado assim por Heitor do Prazeres.

Eram ambientes frequentados majoritariamente por negros baianos, mas também de outras regiões do país, como revela Azevedo (2013, p. 122 e 123):

[...] ocorre que com a decadência da lavoura cafeeira no vale do Paraíba, lá por volta de 1870, deu-se uma grande migração de negros livres e escravos em diferentes situações, rumo à capital em busca de melhores oportunidades [...] esses negros e mestiços misturaram-se aos pobres já existentes na cidade do Rio de Janeiro [...] Com a libertação dos escravos [...] a cidade recebe afluxo de negros mestiços, principalmente vindos da Bahia, mas também mineiros, pernambucanos, sergipanos e maranhenses, assim como cariocas e paulistas, em geral do vale do Paraíba [...] acrescidos de levas de ex-combatentes da Guerra de Canudos, em 1897, [...] em sua grande maioria,

6 Os “tios” e “tias” eram os famosos chefes de cultos que promoviam encontros de dança e rituais religiosos.

por analfabetos de origem rural. [...] Além da camada proletária, que já existia no Rio por essa época, havia outra camada de população um pouco menos pobre [...] alfaiates, sapateiros, marceneiros, lustradores de moveis, pequenos funcionários de serviços públicos [...] além de funcionários de baixo escalão.

Azevedo (2013) diferencia e explica que a camada de negros, mestiços e brancos mais pobres era ainda vinculada à origem rural: musicalmente, com batuques, caxambus, jongos, cateretês e sambas de roda; e na forma religiosa, praticando, cerimônias de macumba e candomblé. Os menos pobres, aqueles já estabelecidos no espaço urbano há mais tempo, também estavam ligados às consideradas formas rurais de estilo musical, mas também com outras formas heterogêneas e urbanas como o lundu, o maxixe, a polca, a valsa e o chorinho.

Toda essa massa heterogênea carregava consigo diferentes influências, e o intercâmbio e diálogo entre seus atores fez emergir diversas formas que se mesclaram e vieram a constituir, posteriormente, o samba urbano. Esse samba, de versão rítmica moderna que ouvimos hoje, ainda não existia nas primeiras décadas do século XX. Contudo, no final da década de 1910 e durante quase toda a década de 1920 foi ganhando corpo um “samba-amaxixado” nas casas das tias, advindo de criações como as de Sinhô, Donga, Caninha e João da Baiana. E, entre tantas versões e controvérsias de autoria – pois suspeita-se de criação em grupo⁷ -, considera-se oficialmente que o primeiro samba gravado e registrado foi *Pelo telefone*, em 1916, de Donga, lançado no carnaval de 1917, como nos afirma Muniz Sodré (1998, p. 21): “Na casa da Tia Aceata, surgiu *Pelo Telefone*, o samba que lançaria no mercado fonográfico um novo gênero musical”. Era, na realidade, uma mistura de samba e maxixe, como confirmou o próprio Donga em depoimento de 1969 ao Museu da Imagem e do Som: “fiz o samba, não procurando me afastar muito do maxixe, música que estava bastante em voga” (MATOS, 1982, p. 39). Como podemos perceber, essas casas de festas e reuniões eram extremamente importantes no sentido cultural, social e, principalmente, de consolidação identitária, como destaca Moura (2004, p. 99 e 100) neste importante e elucidativo trecho:

Foi lá, quem é que diz?, que floresceu de modo espontâneo e festivo a geração que iria imprimir na alma brasileira, com a criação do samba, o decalque indelével de sua mais funda identidade musical. Num certo sentido, situada no Rio de Janeiro, na efervescência da capital do país poucos anos após a Proclamação da República e a Abolição da Escravatura, a casa da Tia

7 Muitos autores, como Vianna (1995), Sandroni(2001) e Azevedo (2013), mencionam essa questão da autoria.

Ciata condensava a ambiência sonora de um momento que acabou sendo social, política e etnicamente fundamental para a nossa consolidação identitária, algo que ultrapassa, portanto, o limite especificamente musical. Quando surgiu, na casa da Tia Ciata, aquele tipo de música era, digamos, o samba possível, extremamente representativo da coletividade que o forjara – e inequivocamente popular. Sublinhe-se: nasceu em casa, como se nascia naquela época.

A respeito do início do samba que ainda se confundia com o maxixe, no Panorama da música popular brasileira na “Belle Époque”, Ary Vasconcelos (1977, p. 25) diz que:

A partir de 1870, pelo cruzamento ou influência recíproca e sucessiva do lundu, polca (esta chegou no Brasil por volta de 1845), habanera, maxixe e choro, começaram a aparecer músicas que tendiam ritmicamente para o samba: Moqueca, Sinhá (1870, espécie de Lundu), As Laranjas da Sabina (1888), Morte do Marechal (1893), Não Deixa Tirar (1902), e Vem Cá, Mulata (1906).

Assim como Vasconcelos, outros pesquisadores do samba e da música popular, como Azevedo (2013), Moura (2004), Sandroni (2001) e Sodré (1998), são unânimes em dizer que, entre outros gêneros, de maneira mais contundente o lundu e o maxixe foram dois importantes gêneros que influenciaram o emergir do samba. Percorramos, então, um pouco da trajetória de participação desses dois estilos musicais como raízes do samba.

Segundo Sandroni (2001), o lundu no Brasil tem diversas designações: gênero de canção de salão, canção folclórica e a dança popular. Esta última tem origem africana, trazida ao Brasil pelos bantos de Angola e do Congo. Araújo (1963, apud SANDRONI, 2001, p. 40) ressalta que “o lundu..., descendente direto do batuque africano, foi a válvula de equilíbrio emocional de que se utilizaram os escravos para amenizar as agruras do exílio e os sofrimentos da escravidão”. Ainda em seus relatos, Araújo (1963, apud SANDRONI, 2001, p. 39) conta que a primeira menção do lundu no Brasil ocorreu numa carta datada de 1780, como atesta Sandroni (2001), do conde de Pavolide defendendo o lundu perante o Tribunal de Inquisição como sendo uma dança que tinha o movimento dos corpos que se assemelhava a danças portuguesas.

Outro gênero constantemente associado ao lundu é a modinha⁸, sendo de Araújo um dos mais importantes estudos sobre o tema, intitulado, justamente, de *A modinha e o lundu no século XVIII*. A modinha é atribuída ao Padre Domingos Caldas Barbosa que, segundo pesquisadores, como cita Sandroni (2001), foi o responsável por divulgar o

⁸ Exemplo de gênero de lundu, modinha, maxixe, polca e tango brasileiro encontra-se no CD que acompanha este trabalho.

ritmo em Portugal juntamente com o lundu. Assim, o lundu passou a ser recebido pelas elites brasileiras em torno de 1830, porém em forma de lundu-canção, e, paulatinamente foi quebrando barreiras a partir da impressão de música no Brasil. Isso significa dizer que, mesmo em primeira resistência pela sociedade brasileira ao que vinha a ser “coisa de negro”, o lundu foi a primeira música afrodescendente que penetrou por todas as camadas sociais brasileiras e por isso foi considerado por Mário de Andrade - pesquisador da cultura popular brasileira -, como música nacional.⁹

Um outro responsável por influenciar o samba foi o maxixe, dança que nasceu por volta de 1870, pela região dos bairros Saúde e Cidade Nova, segundo artigo datado de 1906, de Raul Pederneira, que dizia:

[...] bailes característicos da Cidade Nova, os assustados ou sambas, eram, então, propriedade de um grupo sacudido, desempenado, que guardou no modesto anonimato a glória dessa invenção [...]. Era por esses grupos rebarbativos que o maxixe aparecia a princípio, figura obrigada nos folguedos de antanho [...] (PEDERNEIRAS, 1906, apud EFEGÊ, 1973, p. 23).

Relata Sandroni (2001, p. 64) no que consistiam as especificidades que diferenciavam cada um dos gêneros, lundu e maxixe:

No lundu todos os participantes, inclusive os músicos, formam uma roda e acompanham ativamente, com palmas e cantos, a dança propriamente dita, que é feita por um par de cada vez. No maxixe, ao contrário, todos os pares dançam ao mesmo tempo e a música é “externa” à dança : isto é, nem os músicos fazem parte da “roda” – que ela mesma é dissolvida surgindo em seu lugar o espaço do chamado “salão de baile”.

Ao maxixe se associam outros gêneros musicais, como a polca e o “tango brasileiro”¹⁰, os quais, como relata Sandroni (2001), eram dançados até meados da década de 1890, tal como o maxixe. Como vimos, o samba e o maxixe não têm relação direta de descendência, mas seriam ligados um ao outro pelo lundu, que, por sua vez, se ligava ao batuque africano, como mencionamos anteriormente, o qual se liga diretamente ao samba.

O samba, que nasceu meio amaxixado e mais lento, que emergiu a partir de influências do lundu e do maxixe, os quais, como vimos, tinham influências também da modinha, da polca e do tango brasileiro, entre outros ritmos e danças, como a

9 Sandroni (2001), apresenta excelente trabalho de pesquisa sobre o lundu de forma bastante detalhada, utilizando, principalmente, importantes obras sobre o tema, como as de Mozart de Araújo e Mário de Andrade.

10 Sandroni (2001) explica que o tango brasileiro do século XIX não se assemelha ao tango argentino.

umbigada¹¹, o batuque africano e até o chorinho de Pixinguinha, foi se tornando mais ritmado e acelerado no bairro do Estácio com Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide, Armando Marçal, Heitor dos Prazeres, juntamente com outros sambistas que começaram a fazer sambas mais coerentes com as demandas carnavalescas da época.

No depoimento ao Museu da Imagem e do Som, em entrevista concedida a Ricardo Cravo Albin, em 1969, Ismael Silva explica que não tinha como um agrupamento carnavalesco andar com aquela música lenta, citando *Pelo telefone*¹² como exemplo, e que, por isso, inventou uma batida mais rápida, citando sua criação *Nem é bom falar*¹³ (Bossa-Filmes, 1997). Assim, o sucesso na década de 1930 ficou por conta deste novo estilo de samba transformado, como explica Ismael Silva, que foi se espalhando pelos subúrbios cariocas e por todo o Rio de Janeiro. Era o som dos marginalizados, vadios e favelados, como apresentam Vasconcellos e Suzuki Jr. (1986, p. 507): “[...] enfim, entre os indivíduos de ocupações incertas e aleatórias, os ‘desclassificados, inúteis e inadaptados’, os vadios de qualquer hora, circulavam os primeiros gêneros da MPB, encontrando neste estamento seus autores e seu público”. Os atores deste cenário social de nascimento do samba, considerado moderno ou urbano e mais próximo do que temos hoje em dia, tem sua importância destacada por Cabral:

Eu tenho uma opinião: o samba carioca só pegou a sua forma definitiva por causa daquela geração de sambistas do Estácio, na qual Ismael era um líder. Antes chamava-se de samba um tipo de música que tinha muito de maxixe. Quando o pessoal do Estácio de Sá começou a divulgar os seus sambas, os compositores da época protestaram muito dizendo que aquilo era deturpação. (CABRAL, 1978 apud SOARES, 1985, p. 92).

CUNHA (2009, p. 44) endossa as palavras de Cabral, acrescentando a diversificação do samba do Estácio devido a um possível enquadramento em moldes mais “carnavalescos”:

A turma do Estácio, formada por músicos provindos das camadas subalternas e descendentes de africanos, é defendida por muitos como os que definiram estilisticamente o samba. A diferença rítmica deste novo tipo de samba estaria no fato de que este estilo estaria mais adaptado talvez às necessidades de um carnaval que se popularizava cada vez mais, tornando a festa mais ampla e movimentada.

Dessa forma, não é de se admirar que a primeira escola de samba, a *Deixa Falar*, tenha nascido justamente no bairro do Estácio, no final de 1927, fundada por Ismael

11 Dança que tem como característica as batidas de ventre com a região do umbigo ou com a barriga, que indicam o próximo a dançar no meio da roda.

12 Presente no CD que acompanha este estudo.

13 Presente no CD que acompanha este estudo.

Silva entre outros bambas da mesma turma, e desfilado pela primeira vez já em 1928¹⁴. A intenção era o divertimento, a alegria e o improviso. Contudo, não era ideia primária de que a escola criada pelos sambistas do Estácio tivesse o mesmo formato dos ranchos, porém, foi o que aconteceu: “Eu espremi muito o Ismael Silva para tirar isso dele e consegui tirar, que realmente os sambistas que eram muito perseguidos pela polícia resolveram imitar os ranchos, fazendo um bloco de corda organizado, que a polícia deixasse sair sem bater” (TINHORÃO, 1965 apud SOARES, 1985, p. 97). E a partir dos moldes dessa primeira escola de samba, se assemelhando aos ranchos com cordões que demarcavam quem participava da festa, que, no ano seguinte, desfilaram as demais: “A ideia foi bem aceita e copiada pelas comunidades vizinhas. No ano seguinte já desfilavam também a Estação Primeira de Mangueira, depois a Verde Amarelo, a Vizinha Faladeira e a Portela.” (SILVA, 2015, p. 27)

Para além dos muros do quintal expandia-se aquele samba que era a alegria do povo, a cria e a casa do sambista. Vagalume (apud Moura 2004), é da opinião de que foi esse movimento de expansão, a partir do Estácio, que matou o samba. Porém, fato concreto é o de que a partir do Estácio o mundo conheceu o samba. E esse primeiro ampliar de horizontes do samba ocorreu, principalmente, a partir das transmissões de rádio no Brasil. Foi este o maior e mais abrangente instrumento de comunicação a partir da década de 1930 no Brasil até a popularização da televisão, nos fins da década de 1960 e início de 1970, ensejando uma nova era na qual o governo, no período do Estado Novo (1937-1945), se dedicava a divulgar a imagem e os ideais de civilidade, ordem, progresso e higiene.

A primeira transmissão radiofônica no Brasil aconteceu em 7 de setembro de 1922, nas comemorações do Centenário da Independência do Brasil, com um discurso do então presidente Epitácio Pessoa. A vida do rádio no Brasil engrenou de fato a partir de 20 de abril de 1923, com a instalação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro criada por Roquete Pinto e Henry Morize, os quais tinham a proposta de educação através do rádio. Por esse motivo, eram executadas canções eruditas, palestras sobre higiene e tudo mais que servisse como um manual de “elevação de cultura” e civilidade para o brasileiro:

14O artigo de André Luiz dos Santos Silva na Revista África e Africanidades, ano 7, n.19, abr. 2015, expõe muito bem esse início da Deixa Falar, escola que substituiu um bloco após a morte de um de seus fundadores.

Não era nada parecida com a rádio que logo se faria no Brasil. Ao contrário, com o seu programa de “educação em massa”, a Rádio Sociedade parecia, a princípio, uma extensão da Academia de Ciências. Os acadêmicos faziam tudo: produziam, escreviam e apresentavam os programas. Roquette dava o exemplo, acordava todos os dias às 5 da manhã, lia os matutinos, circulava com seu lápis de duas cores tudo que lhe parecesse interessante e, duas horas depois, estava diante do microfone apresentando o “Jornal da Manhã”. Lia as notícias, com destaque para o noticiário internacional, e comentava-as para os ouvintes. (CASTRO, 2002, p. 6)

Até esse momento a veiculação das propagandas é proibida, e somente em 1932, após decreto-lei, elas são permitidas. Com isso, o que era erudito, polido e voltado para a educação passa a ter um tom mais popular, dirigido ao lazer e à diversão. Assim, a programação do rádio passa a ser mais ampla, utilizando-se de uma linguagem menos formal e com músicas populares, porém, mantendo a contínua concordância com as diretrizes de ordem, progresso e civilidade do Estado Novo.

Como era uma cultura popular, mas “civilizante”, que deveria chegar aos ouvidos dos trabalhadores, veiculavam nas rádios sambas como “O Bonde São Januário”, de Wilson Batista e Ataulfo Alves, gravado por Ciro Monteiro, em 1940, que valorizava o trabalho: Quem trabalha é quem tem razão/ Eu digo e não tenho medo de errar/ O bonde São Januário/ Leva mais um operário/ Sou eu que vou trabalhar. Segundo ORGANISTA (2001, p. 94), por solicitação do Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP, a letra foi modificada e essa versão ficou sendo a versão oficial. Porém, uma parte da versão original louvava o malandro e taxava de “otário” aquele que foi tratado de trabalhador na letra original. Vejamos: Quem trabalha não tem razão/ Eu digo e não tenho medo de errar/ O bonde São Januário/ Leva mais um otário/ Só eu que não vou trabalhar. Apesar de “civilizado”, foi através das rádios que o gênero musical que se tornaria símbolo de identidade nacional adentrou nas casas dos brasileiros.

Nesse propício cenário sócio-político-cultural o samba vai ganhando as ruas. Moura (2004) salienta que intérpretes como Francisco Alves, bem como Almirante e Mário Reis, se beneficiaram da interessada e sensível aproximação que fizeram de sambistas como Bide, Ismael Silva e Bucy Moreira. Estes, como conjectura o próprio autor, podem ter se “contaminado” com o profissionalismo de Francisco Alves, o qual teria lhes dado tanto a possibilidade de ganhar a vida como compositores de samba profissionais, como a de adentrarem no meio midiático:

No fim dos anos 30, Bide e Marçal foram contratados como ritmistas pela Rádio Nacional, de modo que os instrumentos do Estácio acabaram chegando à mídia e daí aos estúdios de gravações, que passaram a reproduzir mais fielmente o ambiente sonoro em que o samba acontecia. (MOURA, 2004, p. 82).

Com a proximidade à questão da profissionalização de sambistas, fatos bastante conhecidos e relatados em diversas obras, como por exemplo em Sandroni (2001), Azevedo (2013), Moura (2004) entre outros, há uma infinidade de casos de compra e venda de sambas nos quais o sambista compositor era, em muitos casos, enganado, fosse pelos baixos valores recebidos com as vendas dos seus sambas, fosse por promessas não cumpridas sobre a manutenção e publicidade do seu nome como autor do samba gravado¹⁵.

No entanto, como relata Pixinguinha (apud Sandroni, 2001, p. 146) sobre Sinhô, havia também sambista que “pegava” sambas de outros: [...] ele [Sinhô] é quem estava sempre lá pra pegar os temas musicais e publicar... Não dava parceria porque, na época, não havia nada disso”. Em outras palavras, a questão do direito autoral nesse período da história ainda não era algo relevante ou, ao menos nas palavras de Sandroni (2001), era talvez vista de forma “mais abrangente” do que o que hoje é considerado. É o caso, por exemplo, do compositor que não enxergava a venda de sambas como tal, mas sim como um tipo de parceria, como retratam Ismael e Bide em depoimento à Cabral (2011, p. 278):

[Cabral:] – Você vendeu quantas músicas a ele [a Alves]? [Ismael:] – Só duas... Nas outras ele entrou na parceria e a gente dividia o dinheiro que a música rendia... [Cabral:] – Você vendeu o samba por quanto? [Bide:] – Eu não vendi, não. ... [Cabral:] – Mas o Francisco Alves entrou na parceria. [Bide:] – Você queria que ele não entrasse? ... [Cabral:] – Você vendeu música, Bide? [Bide:] – Não, nunca. Sabia que muita gente vendia.

Neste trecho percebe-se que tanto Ismael Silva como Bide entendem que a parceria com Francisco Alves acontece de forma justa, já que é ele que promove a canção ao cantá-la. E, como sugere Sandroni (2001, p. 149), “a contribuição de Francisco Alves não foi tanto a de criar os sambas, mas, o que talvez fosse mais

15 Sandroni (2001), por exemplo, relata casos como este de Cartola: Mário Reis subiu no morro porque queria comprar um samba seu e perguntou por quanto Cartola o venderia. O sambista, de início, não acreditando que um samba pudesse valer tanto, ia pedir cinquenta mil-réis. Influenciado por um amigo que disse para pedir quinhentos, pediu trezentos e recebeu. Entre outros casos, Sandroni (2001) relata que, em entrevista, o próprio Noel Rosa afirmou ter vendido muitos sambas.

importante, a de criar os próprios ‘compositores de samba’ no sentido moderno e profissional”.

Esse profissionalismo dos sambistas, que inspirou Vagalume, como mencionado, a considerar que nesse momento de início de difusão nas rádios, ganhando as ruas dos subúrbios cariocas, com a profissionalização dos sambistas e as escolas de samba, que o samba transpôs os muros da “casa” e morreu. Apropriando-se das dicotômicas palavras de Moura (2004), seria esse movimento do samba que passa, a partir de meados da década de 1930, com a institucionalização do samba, até início da década de 1960, de um ambiente doméstico, familiar e caloroso da “casa” para o lado de fora, da “rua”, mas ainda em consonância com o ambiência da roda, com respeito ao sambista, no terreiro e mesmo na quadra, como conta Nei Lopes (2003, p. 82):

Antigamente, até ali pelos anos 60, a única vaidade do compositor de escola de samba era ser admirado pelos seus camaradas e pelas mulheres. Admirado pelo seu talento de poeta e de músico. [...] Os heróis-fundadores foram sempre compositores, como é o caso de Cartola na Mangueira, Antenor Garlhada no Salgueiro, Paulo da Portela, Mano Elói no Império Serrano, por aí afora. Além da vaidade de poeta, havia o envolvimento comunitário. Porque escola de samba era coisa de parentes, amigos, vizinhos, colegas de trabalho. Esse é o grande diferencial em relação a hoje. Uma ala de compositores, nessa época de que estamos falando, era a elite intelectual da escola. Os compositores eram intelectuais orgânicos, embora muitas vezes fossem iletrados e até analfabetos. Havia um código de ética, nas escolhas do samba-enredo, que fazia com que se renunciasse à disputa diante de um concorrente nitidamente superior.

A partir desse relato de Lopes (2003) entende-se que, a princípio, o sambista pareceu ter ampliado seu espaço para criação com a nova moda que popularizava o samba através das escolas de samba. E assim, portanto, faziam sambas em homenagem e exaltação à Mangueira, à Portela e às demais escolas. Se sentiam em “casa” estando nas quadras das escolas. Entretanto, aos poucos, o sistema de mercado fazia exigências que submetiam a própria criação do sambista a regulamentos, os quais por si próprios feriam a concepção da criação livre do samba. Exemplo dessa realidade está nas palavras de Dona Zica, com quem Cartola viveu por 40 anos, em entrevista para o programa Roda Viva, em 1994:

Quando começou o samba, todo o ano, Cartola foi, dez anos seguidos, o primeiro, era o que fazia o samba-enredo. Dez anos seguidos o autor do samba-enredo foi ele. Depois já foi caindo, foi mudando tudo, foi uma mudança que eu mesmo não sei explicar. [...] Sabe o que era? No meu tempo o compositor, ele fazia samba por amor, amor à escola dele. Agora não, ele faz por amor ao dinheiro.

Cartola, como conta Dona Zica, compunha sambas por amor e reclamava sobre a mudança no andamento do samba-enredo que, para ele, tornou-se “muito corrido”, na opinião de Kfourri (RODA, 1994). E foi essa “evolução” e mercantilização do samba que fez sumir a ambiência da roda de dentro das escolas:

[...] a roda, em si, não é vendável, passível de se transformar em produto. O samba, sim [...] É essa interação que caminha numa direção na escola (mais pragmática e mercantil) noutra na roda (mais utópica e amadora), que instaura “uma questão teórica de dimensões mais sérias do que poder-se-ia pensar em princípio”. [...] Por não ter surgido para produzir riqueza nem dinheiro, o samba cria um dilema para os seus criadores: serem cooptados pelo *showbiz* e pela indústria fonográfica, deixando a roda, ou separar bem claramente o que seja a atividade profissional dos momentos em que esses aspectos ficam de lado para que a reintegração se produza em rigorosa equidade com os demais. (MOURA, 2004, p. 31 e 32)

Foi pela característica “vendável” do samba, como descreve Moura (2004), que muitos sambistas não mais reconheciam aquela ambiência acolhedora da roda em suas escolas. E, dessa forma, o sambista encontrou-se em meio a esses caminhos: separar a atividade profissional dos momentos de viver a roda ou deixar a roda e seguir o mercado, produzindo sambas “pré-fabricados” de acordo com a demanda, para serem comercializados. As palavras de Tinhorão (1982, apud NOGUEIRA, p. 62) confirmam essa situação com o exemplo de Cartola:

Cartola teve a sabedoria de evoluir mantendo-se em absoluta coerência com as condições não apenas da sua realidade pessoal, mas também da cultura média dos seus iguais. Em nome dessa coerência, por exemplo, deixaria de compor sambas de enredo para a Mangueira quando percebeu que as expectativas dos líderes de sua Escola de Samba voltaram-se ingenuamente para fora, isto é, para a aceitação de valores que não correspondiam à realidade de sua gente.

Além dos próprios espaços de fazer samba começarem a não mais conceder aos sambistas o devido prestígio, eles iriam sofrer também com a valorização do *jazz* e da música americana em geral. Outro marco dessa década de 1950 destacado por Azevedo (2013) foi o nascimento da “bossa nova”, o novo estilo de música popular com raízes no samba e originário das classes média e alta cariocas, destacando brilhantes músicos como João Gilberto, Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, entre outros, ao mesmo tempo em que ajudava a levar ao quase desaparecimento de gênios do samba como Cartola, Ismael Silva e Nelson Cavaquinho. É o que nos confirma Azevedo (2013, p.143):

[...] é preciso dizer que a maioria quase absoluta dos criadores de samba oriundos do morro permaneceu praticamente na mesma situação social, ou seja, continuou no miserê, sem um tostão furado, morando em favelas e cortiços, sendo analfabeta ou convivendo com analfabetos, portanto, mergulhada na oralidade, vendendo sambas, fazendo biscates aqui e ali e sobrevivendo de subempregos, por vezes às custas de amigos ou até de pequenas contravenções.

Presume-se que foi assim que nas próprias comunidades onde se fazia samba a identificação de problemas e visões de mundo comuns não eram mais tidos como temas relevantes para um bom samba, não eram “vendáveis”. “É a época em que o samba passa a ser considerado um gênero antiquado, ultrapassado, desatualizado, ‘quadrado’, em suma, fora de moda, coisa de gente de mau gosto, pobre e ignorante” (AZEVEDO, 2013, p. 146). A partir dessas palavras podemos compreender, portanto, que não somente o interesse social pelo samba estava agora sendo disputado com outros ritmos importados, como também o samba perdia seu foco e, em sua essência, não cativava nem mesmo sua própria comunidade, como veremos a seguir.

Com a institucionalização do samba como produto que era - e ainda se mantém - a festa do carnaval tem cada vez mais destaque; as escolas de samba, cada vez mais prestígio e o sambista, inversamente, não tem espaço para criar suas letras, salvo aqueles sambas-enredo devidamente fabricados para vender no carnaval (MOURA, 2004). Portanto, não é mais uma casa, em definitivo. O episódio ocorrido com Ismael Silva, em 1965, relatado por Porto (2007), explica essa realidade: Por não ter condições financeiras para pagar a entrada para assistir ao desfile das escolas de samba, solicitou ao secretário de turismo auxílio para seu ingresso, mas não foi ouvido e desabafou a realidade que se passava: “É injusto que a criação receba auxílio do governo enquanto o criador cai no esquecimento.” (PORTO, 2007, p. 182). E Ismael não foi o único a perceber que a ambiência das escolas de samba havia mudado e já não mais respeitava o sambista ou a própria comunidade que as criara:

[Candeia]...juntamente com Paulo César Batista de Faria, Carlos Monte, André Motta Lima e Cláudio Pinheiro, formulou um longo documento endereçado ao presidente da Portela, Carlos Teixeira Martins, em março de 1975, em que fazia diversas críticas às mudanças ocorridas na Portela e propondo uma série de mudanças, que iniciava da seguinte forma: “Escola de samba é Povo em sua manifestação mais autêntica! Quando se submete às influências externas, a escola deixa de representar a cultura do nosso povo. [...] Durante a década de 60, o que se viu foi a passagem de pessoas de fora, sem identificação com o samba, para dentro das escolas. O sambista, a princípio, entendeu isso como uma vitória do samba, antes desprezado e até perseguido. O sambista não notou que essas pessoas não estavam na escola para prestigiar o samba. E aí as escolas de samba começaram a mudar. Dentro da escola, o sambista passou a fazer tudo para agradar essas pessoas

que chegavam. Com o tempo, o sambista acabou fazendo a mesma coisa com o desfile. [...] Consideramos que este é o momento de fazer a única evolução possível, com o pensamento voltado para a própria escola. Ou seja, corrigindo o que vem atrapalhando os desfiles da Portela, que tem confundido simples modificações com evolução. É preciso ficar claro que nem tudo que vemos pela primeira vez é novo.” (CECAC, 2015)

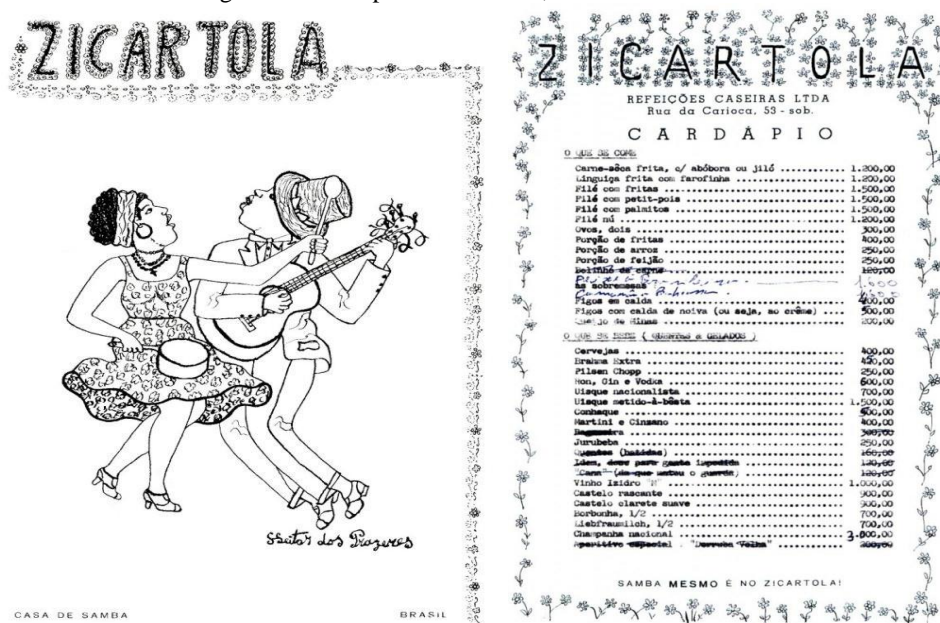
Candeia, como vimos, lutava para que a Portela, sua escola de samba do coração, não cedesse às influências e não tirasse do samba o foco no seu objetivo principal: a comunidade onde se faz samba¹⁶. No entanto, como Vargens (2008) relata, sem receber resposta ao documento enviado para a diretoria da Portela, Candeia, juntamente com Wilson Moreira, entre outros, funda o Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola - GRAN - de Samba Quilombo em 8 de dezembro de 1975. Quiçá era a vontade de retornar ao ambiente íntimo e acolhedor da “casa” que pulsava forte em seus corações.

Como exemplo de tentativa de retorno à “casa”, temos o *Zicartola*, como um desses locais acolhedores, possíveis de se reviver sambas e ver nascer tantos outros sambas e sambistas, como descreve Moura (2004). No centro do Rio, uma casa de samba, cultura e comida tinha como proprietários Cartola e Dona Zica, sua esposa. Sobre a frequência desta casa descreve Moura (2004, p.176):

Batiam ponto por lá, além do próprio Sérgio Cabral, o crítico Lúcio Rangel, os cronistas Sérgio Porto (o Stalislaw Ponte Preta) e Jota Efegê, o caricaturista Lan e o pintor Raimundo Nogueira. Entre os sambistas, não era difícil encontrar Zé Kéti, Elton Medeiros, Nelson Cavaquinho e o dublê de sambista e professor universitário Nuno Velloso[...].

16 João Baptista M. Vargens reproduz por completo o documento que Candeia e outros endereçaram à diretoria da Portela.

Figura 1 - Cardápio do Zicartola, com desenho de Heitor do Prazeres.



Fonte: Pandini¹⁷

Além de se apreciar as delícias gastronômicas da Dona Zica, Moura (2004) relata que esse era o local de divulgação de samba, era onde sambistas mais velhos ouviam seus sambas sendo entoados por jovens que despontavam, como Paulinho da Viola e também do nascimento de novidades, como o conjunto *A Voz do Morro*. A partir da descrição do autor, entendemos que possivelmente este era o local de viver experiências, reviver a ambiência da “casa”, partilhar memórias do samba e incentivar novos talentos, pois daquele contexto surgira o embrião do que viria a ser o *Show Opinião* e o famoso musical *Rosa de Ouro*, que teve sua estreia em 1965 no Teatro Jovem, em Botafogo, marcada pela voz de Clementina de Jesus, como retratou meticulosamente Ary Vasconcelos (PAVAN, 2006, p.76):

A descoberta de Clementina de Jesus [com estreia no Rosa de Ouro] teve para a música popular brasileira uma importância que presumo corresponder na antropologia à do achado de um elo perdido. [...] O choque produzido por Clementina foi exatamente este: em pleno fastígio da voz européia, o espaço artístico brasileiro foi cortado pelo próprio grito ancestral da África, no que ela tem de mais puro, isto é, negro e selvagem. Em nossos ouvidos acostumados pela sede e pelo veludo produzidos pelos cantores da época, a voz de Clementina penetrou como navalha.

Azevedo (2013) relata que a valorização de velhos sambistas desconhecidos da classe média carioca - como Clementina de Jesus e Zé Kéti - por prestigiados

¹⁷Disponível em: <<https://pandinigp.wordpress.com/2014/01/16/blogosfera-o-zicartola-e-suas-historias/-Blogosfera>>. Acesso em 02 de março de 2015.

intérpretes, como Nara Leão, acabou por favorecer oportunidades de trabalho para esses sambistas experientes, mas que eram distantes desse público. No entanto, não foi o bastante para modificar social e economicamente a vida da esmagadora maioria de sambistas que vinham das classes mais populares do Rio de Janeiro. Vemos isso em Azevedo (2013), que elenca, como exemplo, as atividades não muito bem remuneradas ou prestigiosas de dois sambistas: Heitor dos Prazeres foi tipógrafo, sapateiro, alfaiate e marceneiro; Cartola trabalhou como tipógrafo, pedreiro, peixeiro, biscateiro, vigilante, lavador de carros, entre outras atividades mal remuneradas.

Como se não bastasse a luta desses sambistas pela sobrevivência - e também pela sobrevivência do próprio samba - surge, na década de 1980, o estilo musical enraizado no samba e que alavanca multidões até os dias de hoje: o pagode (MOURA, 2004). O pagode daquela época era o nome que se dava a um tipo de samba específico ou então a uma festa, como afirma Elton Medeiros em entrevista de fevereiro de 2003 (MOURA, 2004, p. 172):

O que era roda no meu tempo não é o que é roda hoje. As características mudam e as palavras também mudam. Pagode, por exemplo, hoje é outra coisa. Antes, era sinônimo de partido-alto ou de festa. Hoje, o mercado transformou a expressão numa coisa que tem pouco a ver com o samba que a gente gosta.

Momentos de altos e baixos, de luxo e lixo, o samba, como dizem as famosas letras de Nelson Sargento, “agoniza, mas não morre”. Não morre porque pequenos redutos do samba - os quais Elton Medeiros possivelmente consideraria que ele e sua gente gostam - resistem às apelações comerciais. Moura (2004) cita como exemplo o caso do Candongueiro, reduto do samba e do sambista inaugurado em 23 de novembro de 1990 que se mantém até os dias de hoje com certo “jeito familiar”, como garantem os frequentadores mais assíduos da casa. O Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro (IPHAN; CENTRO..., 2006), inclusive, destaca o local como espaço para o samba tradicional, com o sambista se sentindo “em casa”:

O surgimento ou consolidação de novos espaços consagrados ao samba tradicional - “de raiz”, como dizem os próprios sambistas - pode ser apontado como uma estratégia dessas comunidades diante da redução dos momentos para a sua fruição nos espaços originais. Se na quadra da escola o samba-enredo hoje domina, no bar Candongueiro, em Pendotiba (Niterói), o partido-alto impera. Não há sambista que não se sinta em casa no Candongueiro.

O mesmo documento, logo em seguida, cita outra roda como espaço para velhos e novos sambistas: “Para o *Samba do Trabalhador*, no Clube Renascença (no Andaraí), também convergem velhos e novos adeptos do samba de linha mais tradicional” (grifo meu). Provavelmente, se escrito após a criação da roda *Samba da Ouvidor*, o mesmo documento a citaria como um dos importantes espaços de transmissão de saber e fazer samba tradicional na atualidade carioca, da mesma maneira que destaca Wilson Moreira no Dossiê (IPHAN; CENTRO..., 2006) a importância da roda de samba e o apoio aos mais novos, dado pelo cantor e compositor Moacyr Luz:

Tem muito samba de terreiro por aí, e muita gente cantando. Mas nas escolas de samba sumiram. As escolas acham que não é negócio. Preferem samba de comunicação, que toca no rádio, samba-enredo dos anos anteriores [...] As pessoas me mostram as letras, mas vai cantar onde? Só em roda de samba! O Moacyr Luz está dando oportunidade para a garotada. Tem muito compositor fazendo muita coisa bonita. Minha harmonia é diferente, tem uma juventude que onde eu vou, eles vão atrás.

Entendemos que há também rodas de samba calorosas e democráticas - análogas às que aconteciam na “Pequena África”, pelo que se conhece da história do samba - em lugares históricos, nas ruas, gratuitas e que incentivam e valorizam sambistas e apreciadores do gênero musical, que acontecem na Praça Mauá e na região da Pedra do Sal, e seguindo pela mesma linha de revitalização urbana que a Lapa, localizam-se na região que hoje compreende o projeto *Porto Maravilha*.

De acordo com a página oficial do projeto¹⁸, a Lei Municipal nº101/2009 criou a Operação Urbana Consorciada da Área de Especial Interesse Urbanístico da Região Portuária do Rio de Janeiro, que objetiva dar condições de trabalho, moradia, transporte, cultura e lazer para a população da área e fomentar o desenvolvimento econômico da região (PORTO, [s.d.]). É um polo do Rio de Janeiro que acaba por envolver também parte dos bairros da Gamboa e da Saúde, e dão à região portuária carioca, antes degradada, novos recomeços como, por exemplo, a inauguração do Museu de Arte do Rio, o MAR, em 2013.

Já nas ruas próximas ao Arco do Teles e da extinta Bolsa de Valores do Rio de Janeiro, incluindo a rua do Mercado e a própria Praça XV, temos o *Polo da Praça XV*. Esse corredor cultural conta hoje com feiras de rua (Feira da rua do Mercado e da Praça XV), centros culturais (Centro cultural dos Correios e o Centro Cultural Banco do Brasil), a Livraria Folha Seca, bares, restaurantes e grupos de chorinho, como o

18 A região portuária do Rio encontra-se em obras e finalizou apenas a primeira fase do projeto. Maiores informações sobre o Porto Maravilha no site: www.portomaravilha.com.br.

Antigamente, e samba, como a roda *Samba da Ouvidor*, que toca na região desde 2007 e se define como “uma roda de samba para o samba”, e é o campo de estudo deste trabalho. Hershmann e Fernandes (2011) sintetizam que o Estado segue, atualmente, em apoio às iniciativas desenvolvidas nessas regiões e promoveu a Praça XV e suas cercanias a “Polo Histórico, Cultural e Gastronômico”.

1.2 O Samba da Ouvidor¹⁹: o retorno ao “lar”

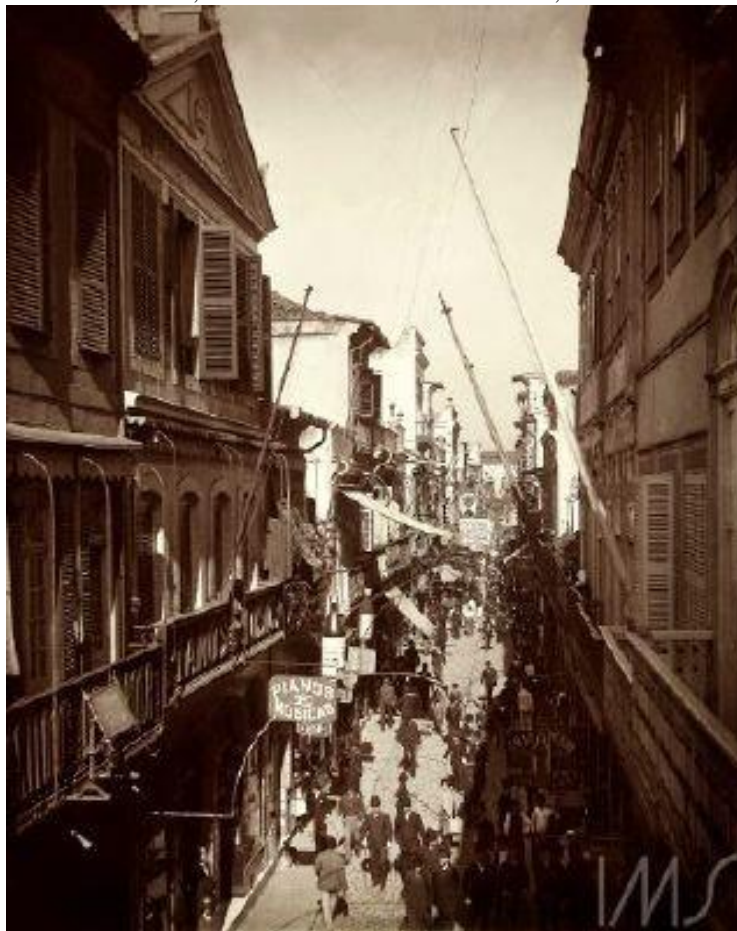
Com o intuito de apresentação do campo de estudo deste trabalho, presumindo²⁰ ser a roda *Samba da Ouvidor* uma manifestação calorosa, acolhedora e agregadora, fazendo uma analogia às rodas que aconteciam na casa da tia Ciata nas primeiras décadas do século XX, faremos um passeio pela região na qual aquela roda acontece, bem como conheceremos seus espaços virtuais, sua história, os componentes do *Samba da Ouvidor*, o repertório e o público.

As rodas do *Samba da* [rua do] *Ouvidor* - legitimando seu nome - já ocorriam esporadicamente em dias de semana, mas tornou-se quinzenal a partir de dezembro de 2007. Como consta no blog da roda, no mesmo local, na rua do Ouvidor, já ocorriam outras rodas de samba. Conta Joaquim Manoel de Macedo, em sua obra *Memórias da Rua do Ouvidor*, de 1878, que a rua do Ouvidor nasceu de um desvio do mar da então rua Direita - hoje rua Primeiro de Março - e que era “a mais passeada e concorrida, e mais leviana, indiscreta, bisbilhoteira, esbanjadora, fútil, noveleira, poliglota e enciclopédica de todas as ruas da cidade do Rio de Janeiro, fala, ocupa-se de tudo” (MACEDO, 2003, p. 3).

¹⁹ Este subitem foi desenvolvido a partir de informações públicas obtidas no blog da roda Samba da Ouvidor (sambadaouvidor.blogspot.br), na página do Facebook da roda, a partir de entrevistas realizadas com membros da roda, em questionário on-line enviado ao público e através da minha vivência, experiência e observação in loco nos últimos seis anos.

²⁰ Esse entendimento se deu através das análises das entrevistas realizadas com músicos do Samba da Ouvidor e a partir das respostas do público da Roda através dos questionários respondidos.

Foto 1 – Rua do Ouvidor, com Escola Politécnica ao fundo, atual IFCS/UFRJ. 1890.



Fonte: Ferrez, Marc. Acervo do site Instituto Moreira Salles²¹

A mesma rua já tinha sido também tema de crônica de Machado de Assis,²² em 1873, considerando a Rua do Ouvidor como um “resumo” da cidade do Rio de Janeiro: local de política, economia, riqueza, futilidade, de homens e mulheres, da elegância dos ricos da cidade (ASSIS, 1873/2003:4). Um pouco mais contemporâneo, foi postada em 2008 no *blog* da roda a crônica *A mais carioca das ruas*, que o professor de História e pesquisador de samba no Rio de Janeiro, Luiz Antonio Simas, fez para o *Samba da Ouvidor*:

[...] A Ouvidor, enfim, concentrava boa parte das atividades culturais da cidade de São Sebastião. Foi assim até a abertura da Avenida Central – atual Rio Branco – quando vários estabelecimentos mudaram-se para a moderna avenida. A velha rua, entretanto, mesmo perdendo parte da importância que tinha, nunca perdeu o charme que a tornou lendária. Hoje, cada vez mais revigorada e, felizmente, popular, a Ouvidor volta a ocupar um espaço primordial na vida cultural da cidade. Não bastasse sediar a Folha Seca - a

²¹ Disponível em: <http://fotografia.ims.com.br/sites/#1439508521899_10>. Acesso em 10 de julho de 2015.

²² A crônica *Tempo de crise*, de Machado de Assis, foi publicada no *Jornal das Famílias*, em abril de 1873, e trata da rua do Ouvidor como a rua na qual todo evento da capital acontecia por lá.

mais carioca das livrarias - bares e botequins de resposta, a velha rua é o cenário do evento que, a meu ver, é o mais significativo da música brasileira hoje – a roda de samba quinzenal que vem mostrando a quem quer ouvir que o samba é a mais revolucionária e atual forma de expressão da nossa cultura. (SIMAS, 2008).

Com tantos depoimentos que caracterizam a rua do Ouvidor, é perceptível o tom histórico e tradicional desta velha rua do centro da cidade do Rio de Janeiro, que, mesmo tendo perdido parte de sua importância, hoje é palco da “mais revolucionária e atual forma de expressão da nossa cultura”, para usar as palavras do professor Simas, ao falar do *Samba da Ouvidor*. Hoje, a velha rua do Ouvidor faz parte do chamado *Polo da Praça XV*.

De acordo com o *Projeto Censo dos Polos 2011*, o Rio de Janeiro tem diversos polos em várias regiões da cidade. Alguns já formalizados e outros em fase de organização, os polos reúnem empresários e empreendedores que buscam soluções coletivas para problemas em suas regiões que, de forma individual, seria mais difícil alcançar (Censo, 2011). O conhecido Polo do Novo Rio Antigo, por exemplo, ocupa o bairro da Lapa e compreende também seus entornos, como as ruas do Lavradio, Mem de Sá, Riachuelo, Largo da Carioca e Praça Tiradentes.

Já o *Polo da Praça XV*, que enquadra a rua do Ouvidor, tem delimitação marcada no mapa abaixo e compreende um polígono com as seguintes demarcações: Praça XV de Novembro até a Avenida Presidente Vargas na altura da Rua da Quitanda, continuando por esta até a Avenida Nilo Peçanha, contornando a Praça do Expedicionário e chegando à orla, até a já mencionada Praça XV.

Figura 2 – Delimitação do Polo da Praça XV.



Fonte: Adaptação de Projeto Censo dos Polos 2011²³.

Nessa região, na rua do Ouvidor, em meio a pontos de gastronomia, prédios históricos e igrejas, encontra-se, no número 37, a tradicional livraria carioca, com Rodrigo Ferrari como dono.

Foto 2 - Livraria Folha Seca, na Rua do Ouvidor



Fonte: Site Rio Film Commission²⁴

E foi Rodrigo Ferrari quem convidou Gabriel Cavalcante e a roda para tocar na tarde de um sábado, em setembro de 2007. Naquele dia ocorreu o relançamento do CD “Peso na Balança”, de Wilson Moreira - o mesmo que anteriormente foi citado tratando da importância da roda como espaço livre para bambas do samba -, em frente à supracitada livraria. Conta Gabriel no *blog* da roda:

Nesse dia, Wilson ao sentar à mesa foi logo soltando: “Olha gente, vim aqui pra cantar uns 4 sambas e depois estarei autografando o CD dentro da Livraria Folha Seca.” Na verdade, Moreira cantou umas 4 horas ininterruptas

²³ Projeto Censo dos Polos 2011: relatório de pesquisa. Narcisa Santos Consultoria, projetos e cursos LTDA. Rio de Janeiro: 2011. Disponível em: <http://www.programapolosdorio.org.br/media/Censo_Polos%20do%20Rio_Praca%20XV.pdf>. Acesso em 12 de julho de 2015.

²⁴ Disponível em: <http://www.riofilmcommission.com/locacao/livraria-folha-seca>. Acesso em 13 de agosto de 2015.

de sambas clássicos, inéditos, além de sambas de terreiro da Portela.
(APRESENTAÇÃO, 2008)

A partir daquele sábado, como explica Gabriel no *blog* da roda, eles decidiram que o *Samba da Ouvidor* seria quinzenal a partir de dezembro daquele ano. O *Samba da Ouvidor* teve sua primeira formação com os seguintes músicos: Gabriel Cavalcante (cavaquinho, o Gabriel da Muda), Tiago Prata (violão de 7 cordas, o Pratinha), Anderson Balbueno (Pandeiro e Voz), Jorge Alexandre, Junior de Oliveira (percussão), Paulinho Bicolor (cuíca), Zé Leal (tamborim) e Fábio Cazes (Surdo). No *blog* da roda são citados também Ricardo Brigante, Daniel Ceará, Rafael Fontes, Edoardo Velho, Lelê e Gustavo como amigos que colaboram “cantando, tocando, bebendo, com repertório etc”.

Foto 3 – Samba da Ouvidor com alguns integrantes da primeira formação e convidados, em frente à Livraria Folha Seca.



Fonte: Tire as mãos do meu “pé sujo”²⁵.

Os eventos aconteciam nas tardes de sábado, inicialmente a partir das 14h, posteriormente passando a serem marcados para cerca das 16h. Tocando na rua, de graça, democraticamente para quem quisesse ouvir, o principal objetivo da roda, como escrito no *blog* do *Samba da Ouvidor*, é:

[...] despertar o interesse que existe nas pessoas pela música que não é tocada em lugar nenhum, visto o crescimento do samba e sua transformação em um

25 Disponível em: <http://meupesujo.blogspot.com.br/2009_08_01_archive.html>. Acesso em 01 de agosto de 2015.

produto para ser apenas comercializado, deixando, talvez a maior referência cultural de nosso país de lado e seus compositores maiores também. (APRESENTAÇÃO, 2008)

A partir deste objetivo podemos intuir que a roda *Samba da Ouvidor* preza justamente por aquela ambiência calorosa e acolhedora da “casa” do sambista (MOURA, 2004), com a “música que não é tocada em lugar nenhum”, a não ser na “casa” da gente. Assim, apesar de ser na rua, o *Samba da Ouvidor* parece aspirar ares domésticos, íntimos, que valorizam o sambista e sua criação - o samba. Corroborando com essa percepção alguns músicos da roda, em entrevista²⁶, afirmaram que no *Samba da Ouvidor* eles tocam o que querem, os sambas que acham bonito, que gostam, no estilo que preferem e, principalmente, que não são obrigados a tocar o que os donos das casas de shows os obrigam para agradar o público.

Dessa maneira, o repertório do *Samba da Ouvidor* é tido como “diferente” ou “lado b” de compositores conhecidos, como mencionaram alguns músicos da roda em entrevista, e também “antigo” ou “de raiz”, para parte do público que respondeu ao questionário. São entoados sambas-enredo das tradicionais escolas de samba do Rio de Janeiro, sambas de terreiro, partido-alto, sambas de roda e até marchinhas de carnaval. São canções de Candeia, Paulo César Pinheiro, Waldir 59, Alvaiade, Argemiro, Casquinha, Noel Rosa de Oliviera, Geraldo Pereira, Wilson Batista, entre tantos outros que fazem parte do repertório da roda *Samba da Ouvidor*. Assim, pode-se compreender alguns objetivos da criação do *blog* quando Ricardo Brigante, componente do *Samba da Ouvidor*, escreveu ali em relação ao repertório da roda:

[...] gostaria de lembrar que tivemos a idéia de lançar esse blog para tentar aproximar aqueles que realmente gostam de samba à roda. Como assim? É comum nos sábados muita gente pedir que disponibilizemos de alguma forma os sambas que lá são cantados. Além disso, muita gente pergunta sobre os compositores que são citados. Bom, nada melhor do que um blog para concentrar essas informações. De tempos em tempos jogaremos por aqui os sambas cantados por lá. Aí é só fazer o download (*sic*) e mandar brasa. (COMPLEMENTANDO..., 2008)

É notório que os componentes do *Samba da Ouvidor* têm a intenção de agregar, de “aproximar aqueles que realmente gostam de samba à roda”. Observemos aqui que agregar é uma das mesmas características destacadas também na ambiência da “casa”

26 Todas as entrevistas realizadas por mim com os integrantes do *Samba da Ouvidor* ou os questionários entregues ao público da roda não me concedem o direito à identificação individual. As análises das entrevistas e questionários é a proposta do último capítulo deste trabalho.

do sambista (Moura, 2004). Em relação à essa agregação, os membros da roda têm consciência de que, no início, o público, em geral, não conhece muito o repertório cantado e tocado, como também não tem muito conhecimento dos próprios compositores desses sambas entoados nas tardes de sábado. Assim, a forma pela qual o *Samba da Ouvidor* encontrou para agregar aqueles que gostam de samba e de difundir sambas e sambistas - o que pode ser visto como mais um objetivo com o *blog* da roda - foi criando um *blog* que disponibiliza para *download* diversos sambas de vários compositores e até mesmo obras consideradas raras. Assim, com essa difusão, supõe-se ser possível que o público e músicos estejam em sintonia, reunidos para cantar, saudar e difundir o samba.

Seguindo pela presença da roda nas redes sociais, o *slogan* do *Samba da Ouvidor* é: “Uma roda de samba para o samba. Nessa reunião de amigos, o principal objetivo é contribuir para que o samba continue eterno.” Essa apresentação da roda está disponível tanto no *blog* como na página do *Facebook* da roda, e demonstra, mais uma vez, a intenção e o compromisso do *Samba da Ouvidor* de, entre amigos, difundir o samba – que, pelo repertório mencionado dos sambistas citados, remete a tempos de quando o samba ainda acontecia em casa.

Talvez por relembrar a ambiência das rodas que outrora aconteciam na casa da tia Ciata e que hoje parecem não existir mais, como explicitou Elton Medeiros, o *Samba da Ouvidor*, que em suas primeiras aparições reunia cerca de quinhentas pessoas, passou a atingir a marca de um público de até duas mil e quinhentas pessoas a cada sábado de evento (FABER; DIAS, 2015). Ao mesmo tempo em que este fato parece comprovar que o evento e sua ambiência têm agradado, alguns problemas de logística passaram a ocorrer. Com o crescimento do evento, a roda passou a ter necessidade de banheiros químicos, som de maior potência e horário de término entre 17h ou 18h devido aos casamentos que ocorriam na igreja próxima ao local. Somado a isso, como explicaram os músicos em entrevista, os bares ao redor, que até o momento eram os únicos patrocinadores, pouco contribuíam para os eventos da roda. Assim, em 2009, depois de um descumprimento de contribuição por parte de quase todos os bares e da incerteza²⁷ dos músicos a cada sábado de evento, no *Samba da Ouvidor* restou apenas

27 A roda ocorre apenas em dias sem chuva, o que já confere incerteza climática aos eventos. Como não havia patrocínio, os músicos, na maioria profissionais, compareciam apenas se não estivessem em outro compromisso ou em viagem para outro trabalho melhor remunerado, o que constantemente causava conflito de agenda e culminava em vários sábados sem samba.

um integrante: o seu criador, Gabriel Cavalcante. Foi quando Silvio, dono do Kamikaze, único estabelecimento comercial que continuou apoiando o *Samba da Ouvidor*, disse que poderia arcar com um valor que seria suficiente para pagar os gastos da mesa de som e o técnico, ao menos.

Assim, Gabriel Cavalcante, cavaquinista e dono de uma voz grave marcante, convidou para tocar os novos integrantes que hoje fazem parte da Roda junto com ele: Nilson Visual (surdo), Jeferson Scott (voz e percussão), Marcelo Spolidori (voz e agogô), Iuri Bittar (voz e violão 6 cordas), Ricardo Brigante (reco-reco), Leonardo Lelê (voz e tamborim), Edoardo Velha (voz e tamborim), JP do Salgueiro (voz e tamborim), Julião Pinheiro (violão 7 cordas), Gabriel Menezes (cavaquinho), Dudão da cuíca, Bidu Campeche (pandeiro), Pedrinho da Muda (tamborim) e Marcus Thadeu (percussão).

Foto 4 - Segunda e atual formação da roda *Samba da Ouvidor*



Fonte: Catraca Livre²⁸

A partir de 2010 o *Samba da Ouvidor* mudou também de local, passando a ser realizado na esquina da Rua do Ouvidor com a Rua do Mercado, em frente à antiga Bolsa de Valores do Rio de Janeiro, à sombra de uma bela árvore frondosa.

²⁸ Disponível em: <<https://samba.catracalivre.com.br/brasil/samba-rj/indicacao/samba-da-ouvidor-homenageia-paulo-cesar-pinheiro-no-teatro-rival/>>. Acessado em 13 de agosto de 2015.

A busca por patrocínio ainda persiste e, em 2014, a roda ficou alguns meses sem acontecer, o que foi explicado em carta aberta no *blog* da roda em agosto de 2014:

Amigos, o Samba da Ouvidor não tem novas datas por enquanto. Estamos em busca de apoio, pois não temos mais condições de manter a roda com a qualidade e a estrutura que prezamos sem este apoio. Nossa roda existe há quase 7 anos, e durante todo este tempo, o único apoio que temos é o dos comerciantes da rua; donos dos bares, ambulantes e os frequentadores que sempre dão aquela colaborada no chapéu. Acontece que neste período, nosso público aumentou muito, com ele, os valores cobrados pelo aluguel do som, a cobrança por uma estrutura de banheiros químicos, segurança... a necessidade de um apoio financeiro, seja ele institucional ou não, fez-se presente. Estamos correndo e batalhando para que logo possamos voltar ao nosso verdadeiro lugar, naquela esquina de tantas alegrias. Esperamos retornar em breve com boas notícias. (CARTA..., 2014)

Em entrevista que me foi concedida por um dos músicos, é nítida sua indignação por falta de posicionamento efetivo das autoridades:

[...] não é possível que não seja bom pra imagem do Rio de Janeiro um samba como o da Ouvidor. Um samba gratuito, na rua, ocupando o espaço público com cultura, com um público gigantesco, resgatando a história de pessoas que fizeram parte da história da cidade. Porra, não é possível que a gente tenha que ficar mendigando.

Apesar das promessas não cumpridas de patrocínio²⁹ e da consequente dificuldade de manutenção da roda, após cada evento concretizado as postagens no *Facebook* da Roda enfatizam a resistência e a força que o samba tem: “Mais uma roda na garra, sem apoio de ninguém, pelo samba e para o samba, apenas isso! [...]”³⁰; ou também: “Ainda extasiados pela linda roda que fizemos ontem [...]. Este é o Rio que resiste, e que, sem apoio nenhum, mesmo depois de inúmeras tentativas, mantém-se vivo! Obrigado também ao público, que compra o nosso barulho, e sempre nos emociona com tanto carinho [...]”³¹. O mesmo tipo de mensagem está também no *blog* da roda: “Quem foi no último [samba], semana retrasada, pode ver a força do samba na rua, e é isso que nos move a continuar fazendo as rodas enquanto não conseguimos apoio. Seguimos tentando!”

29 Em entrevista com os músicos me foi explicado que tanto representantes da prefeitura, da RioTur, como da empresa AMBEV entraram em contato com o *Samba da Ouvidor* para propor patrocínio e/ou auxílio para a roda continuar com os eventos. No entanto, nada foi concretamente resolvido até o presente momento deste trabalho.

30 Postagem do dia 28 de março de 2015 na página do Facebook da roda.

31 Postagem do dia 29 de março de 2015 na página do Facebook da roda.

Foto 5 - Em meio ao seu enorme público, a roda *Samba da Ouvidor*



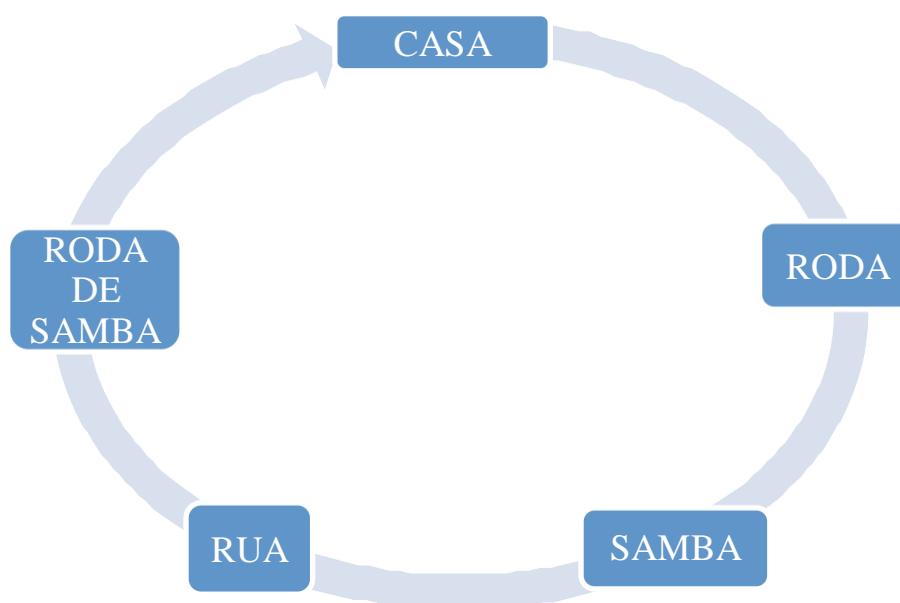
Fonte: Catraca Livre³²

Dessa forma, entende-se, como apresentado no próprio Dossiê (IPHAN; CENTRO..., 2006), que “a roda, assim, renova e resiste como elemento da cena do samba carioca” e, mesmo estando fora dos lugares tradicionais de manifestação, as rodas trazem consigo a ambiência da casa do sambista de volta. As rodas seriam, portanto, a possibilidade do sambista “retornar ao lar”.

Compreende-se, portanto, que a casa é o lugar de nascimento da roda, a qual permite o surgimento do samba. Em ato de amor, o sambista leva sua criação para a rua e a entrega ao mundo, que se apropria desse samba, esquecendo-se do sambista. Pelas ruas das cidades o sambista encontra nas rodas de samba o espaço propício para voltar ao ambiente acolhedor da casa de outrora, na qual se sentia livre para criar e sambar. Assim, através das rodas de samba, o sambista, de forma cíclica, volta ao ambiente aconchegante do “lar”, como ilustrado na figura abaixo:

32 Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/rio/agenda/gratis/samba-da-ouvidor-tem-edicao-no-sabado/>>. Acessado em 13 de agosto de 2015.

Figura 3: Ciclo do Sambista



Fonte: A autora

Nesse sentido, entende-se que as rodas de samba são espaços de manifestação da memória do samba - tema a ser explorado no capítulo 3 desta pesquisa -, o que implica dizer que a patrimonialização das matrizes do samba no Rio de Janeiro encontra, no caso da roda *Samba da Ouvidor*, ressonância memorial. Logo, pode-se compreender que a patrimonialização está ancorada na memória, que ocorre de forma a reconhecer e dar sentido àquilo que se patrimonializa.

Em relação a patrimonializar, memorar e a falta de patrocínio da *Samba da Ouvidor*, que se mantém de forma resistente divulgando a história do samba e de seus compositores, Abreu (2007, p. 59) ressalta o momento de valorização das culturas locais e regionais devido ao conceito antropológico de cultura:

[...] o conceito antropológico de cultura vem atravessando diferentes segmentos sociais. E eu diria mesmo com uma velocidade impressionante. A noção de que as culturas devem ser valorizadas em suas singularidades tornou visível no final do século XX uma pluralidade de grupos e interesses que até então permaneciam ou à margem da sociedade ou sobrevivendo sob a tutela do Estado. Ceramistas, capoeiristas, jongueiros, festeiros dos santos reis, carnavalescos, sambistas, artesãos, xilogravuristas, enfim, artistas dos mais variados matizes além de grupos religiosos, associações de folclore, comunidades diversas, grupos indígenas vêm entrando no debate do patrimônio cultural de maneira firme e decisiva.

Nesse sentido, o *Samba da Ouvidor*, que divulga a cultura do samba, que traz a ambiência da roda de samba - defendida por antigos sambistas como um dos poucos

espaços atuais de livre criação do samba - e é até mesmo disseminador das próprias matrizes do samba no Rio de Janeiro - que foram registradas como patrimônio cultural imaterial do Brasil em 2007 -, ainda tem dificuldades de permanência no cenário carioca por falta de apoio das autoridades e representantes locais. Entretanto, os eventos estão sempre lotados, como apresentado nas fotos, e a página do Facebook conta com mais de dezenove mil apoiadores³³.

Dentro dessa perspectiva de contrapontos - percebidos aqui como a tensão entre patrimonializar e memorar -, no próximo capítulo veremos que a partir da história e da institucionalização do patrimônio cultural no Brasil, passando pelos diferentes grupos que pensam o campo, ocorreu a ampliação dos registros de patrimônio. Como consequência, veremos como se deu a patrimonialização das matrizes do samba no Rio de Janeiro, o processo de seu registro, a questão da memória, da preservação e da transmissão do saber fazer samba. E, no caso da roda *Samba da Ouvidor*, percorreremos o caminho da difícil situação dos sambistas mesmo após a patrimonialização das matrizes do samba no Rio de Janeiro.

33 Dados retirados do Facebook em agosto de 2015.

2 PATRIMONIALIZAÇÃO DO SAMBA NO RIO DE JANEIRO

Para compreendermos como o samba Rio de Janeiro pôde se tornar patrimônio cultural imaterial do Brasil, é imprescindível percorrer o caminho do campo do patrimônio no Brasil. A partir de pesquisa bibliográfica realizada, um dos nomes mais associados ao início das discussões sobre a questão do patrimônio no Brasil é o de Mário de Andrade, devido ao seu anteprojeto, de 1936, que incluía também como “[...] patrimônio brasileiro, os falares, os cantos, as lendas, as magias, a medicina e a culinária indígenas.” (OLIVEN, 2003, p. 81). No entanto, à época de Getúlio Vargas como presidente e Gustavo Capanema como ministro da Educação e Cultura, optou-se pela valorização dos patrimônios edificados, chamados vulgarmente de *pedra e cal* (OLIVEN, 2003). A partir de Gonçalves (1996), subentende-se que tal escolha se configurou devido aos discursos de intelectuais identificados com projetos nacionais de “patrimônio cultural” - como “narrativas nacionais” - que objetivavam a construção de uma memória e identidade nacionais. E como expõe Gonçalves (1996, p. 11), construções essas erguidas “segundo determinados códigos sócio-culturais [...] com propósitos pragmáticos, políticos.”

Para Choay (2006), essas “narrativas nacionais”, vinculadas à preservação do patrimônio histórico de valor nacional, surgem após a Revolução Francesa, com um número expressivo de proteção de bens, justificadas, principalmente, conforme seu valor nacional. Nesse sentido, entende-se que o conceito de patrimônio no início do século XX vai se vincular àquilo que é nacional através do cumprimento da legislação específica e do reconhecimento de valoração por instituições apropriadas. Conheçamos então, de forma breve, o caminho que percorremos no Brasil no campo do patrimônio.

2.1 De SPHAN³⁴ a IPHAN³⁵: do patrimônio de “pedra e cal” à ampliação do conceito de patrimônio cultural brasileiro

Voltando à questão do patrimônio no Brasil, o anteprojeto de Mário de Andrade não foi incorporado como um todo, mas resultou na criação do SPHAN por um decreto presidencial que conceituava o patrimônio histórico e artístico nacional como:

34 SPHAN significa Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, criado por decreto presidencial assinado em 30 de novembro de 1937.

35 IPHAN é o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

[...] o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. (BRASIL, 1937.)

Este órgão foi dirigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade, de 1937 a 1967, com o objetivo principal de “delinear as ações de novo órgão voltado aos monumentos, edificações e arte barrocos” (LIMA FILHO, 2009).

Andrade defendeu por todo o tempo em que esteve na direção do SPAHN e DEPHAN³⁶, um alinhamento ideológico voltado para a causa do patrimônio material, especificamente as edificações (LIMA FILHO, 2009). A preferência de Rodrigo de Andrade pelas cidades mineiras e pela arte barroca foi responsável pela incidência significativa de tombamentos de monumentos religiosos católicos durante o período de sua gestão no SPHAN (SERVIÇO, [s.d.]). Devido a esta postura, completa Velloso (1996, p.77 apud LIMA FILHO, 2009): “digna de registro é a perfeita simbiose existente entre sua biografia individual [de Rodrigo Melo Franco de Andrade] e a própria história da instituição.”

Seguindo pela mesma visão ideológica de Rodrigo de Andrade, de 1967 a 1979, o SPHAN – que passou a ser chamado de IPHAN a partir de 1970 - foi dirigido por Renato de Azevedo Duarte Soeiro, que, como arquiteto, continuou trilhando os mesmos caminhos patrimoniais do dirigente anterior, mantendo ações e práticas que promoviam, sobretudo, o tombamento de centros urbanos históricos. (LIMA FILHO, 2009).

A partir de 1979, o IPHAN – que com a incorporação do CNRC e do Programa de Cidades Históricas³⁷ recebe o nome de SPHAN (Secretaria do Patrimônio Histórico Artístico Nacional) - passou a ser dirigido por Aloísio Barbosa de Magalhães, que com sua formação diversificada, abrangendo, entre outras áreas, o direito, o *design* e o teatro, como relata Lima Filho (2009), se preocupava em dar ênfase à criação nacional que privilegiasse um perfil identitário próprio, em detrimento de influências internacionais. Desse modo, como explica Abreu (2007), a gestão de Aloísio Magalhães, contrastando com a de Rodrigo Andrade, propõe ações de política pública para o patrimônio baseadas num conceito antropológico de cultura na intenção de incluir a diversidade cultural,

36 DPHAN é o Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

37 CNRC é o Centro Nacional de Referências Culturais. Maiores informações sobre este Centro e o Programa Cidades Históricas estão no artigo “Da matéria ao sujeito”, de Lima Filho, na Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2009, v.52, n.2.

religiosa e étnica no Brasil.

Aloísio Magalhães morreu em 1982, mas o IPHAN permaneceu na tentativa de uma linha de ações patrimoniais mais abrangentes (LIMA FILHO, 2009), o que se torna mais viável com a redemocratização do Brasil e a promulgação da Constituição Brasileira de 1988, mais especificamente com seu artigo 216, que traz a definição geral do patrimônio cultural brasileiro:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRASIL, 1988).

Em 1997, Freire (2005) relata que no *Seminário Internacional Patrimônio Imaterial: estratégias e formas de proteção* foi criado um instrumento legal para a salvaguarda de patrimônios imateriais, o que originou a Carta de Fortaleza. Entre outras recomendações ao IPHAN, este documento aconselhava a criação, pelo Ministério da Cultura (MinC), de um grupo de trabalho que desenvolvesse estudos no intuito de propor um instrumento legal para o registro de patrimônio imaterial. Nesse sentido, em 1998, foi criado o Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial (GTPI), que apresentou a proposta técnica que culminou com o Decreto Nº 3.551, de 4 de agosto de 2000.

Este decreto institui no Brasil o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, a fim de propor a documentação e a produção de conhecimento como formas de preservação, e cria o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI), responsável pelo inventário, registro e salvaguarda de bens culturais de natureza imaterial. De acordo com o referido decreto, são quatro as atuais possibilidades de inscrição em livros de Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial: I - dos *Saberes*, nos quais serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades; II - das *Celebrações*, nas quais serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social; III - das *Formas de Expressão*, nas quais serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas; IV - dos *Lugares*, nos quais serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços nos quais se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas.

A partir do momento em que a própria Constituição Brasileira ampliou a definição de patrimônio cultural do Brasil subdividindo-o em bens de natureza material e imaterial, como explicita Cunha (2005), a primeira questão que se formula é a do que seria então a definição de patrimônio imaterial. Dessa forma, a autora enfatiza alguns pontos importantes para delinear a definição de patrimônio imaterial que ela, entre outros antropólogos e juristas, consideraram importantes, em reunião da Unesco, e que foram respeitados na Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial assinado em 17 de outubro de 2003: a) patrimônio imaterial composto por grande ou maior parte de processos ao invés de produtos; b) ao mesmo tempo em que ele é histórico, ao considerar a continuidade em relação às gerações anteriores, é também dinâmico, no sentido que se cria e recria permanentemente; e c) as condições para sua reprodução dependem enormemente de acesso ao território e a recursos naturais. Com essa base, a Convenção de 2003 define patrimônio cultural imaterial como:

as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (UNESCO, 2006).

Utilizando-se da definição acima, o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), instrumento de preservação criado também pelo Decreto 3.551 de 2000, segundo Freire (2005), segue a metodologia com objetivo de identificar, documentar e produzir conhecimento sobre os bens registrados, cujo trabalho técnico é realizado por equipes de antropólogos e historiadores, e outros profissionais, conforme o caso.

Nessa abertura da questão do Registro e Inventário do patrimônio imaterial no Brasil, Oliven (2003) traz para a discussão dois pontos importantes dos bens que hoje se chama de patrimônio intangível: a dificuldade em conseguir distinguir os bens materiais dos bens imateriais, como a materialidade da comida e a imaterialidade da culinária, por exemplo; e a complexidade - e até mesmo a impossibilidade - de preservar e guardar, no sentido de “congelar”, bens imateriais, como o saber-fazer de um prato típico, o registro

de um ritual ou os falares populares ³⁸ . Como bem coloca Cunha (2005), as problemáticas se dão também pelo fato dos instrumentos legais que tratam da patrimonialização do imaterial derivarem histórica e logicamente daqueles elaborados para a patrimonialização de bens material.

Outra questão a ser considerada nos processos de patrimonialização de bens imateriais é o fato da própria valorização das comunidades tidas como tradicionais, principalmente no que concerne o tema da biodiversidade e de recursos genéticos, pois como explica Abreu (2012), o fato novo é que as políticas públicas referentes à patrimonialização do imaterial têm defendido essas comunidades como as “detentoras” de conhecimentos ancestrais – vistos assim como propriedades coletivas dessas comunidades - e, a partir dessa visão, seriam essas próprias comunidades a gerirem o capital advindo através desses conhecimentos dentro de um mercado global. Isso implicaria, como continua a autora, numa valorização desses conhecimentos para dentro do domínio de direito internacional:

O conceito de ‘propriedade coletiva’ tem sido bastante enfatizado no contexto dessas novas políticas públicas, concebendo-se as comunidades tradicionais como as verdadeiras proprietárias de conhecimentos em vias de patrimonialização ou patrimonializados. Quando ocorre a patrimonialização, deve-se, pois, acordar um direito especial de propriedade intelectual sobre esses conhecimentos. Esse mecanismo é muito importante porque entroniza tais conhecimentos outrora concebidos como folclore ou vestígios de antigas crenças em um novo domínio, o domínio do direito internacional. (ABREU, 2012, p. 34).

A situação é ainda mais complexa pois, como relata Abreu (2012), nem sempre todos esses conceitos, discursos, instrumentos e processos que são utilizados obrigatoriamente para os registros patrimoniais por especialistas ou agências do Estado em nossa sociedade fazem sentido dentro dessas comunidades tradicionais. Concomitantemente, Cunha (2005) chama a atenção para a questão da viabilidade de assegurar a forma de produção artesanal dessas comunidades tradicionais devido a demanda do mercado que, inevitavelmente, acaba por implicar na produção cultural.

Deste modo, são inúmeras as questões que se instauram, principalmente, com essa ampliação do conceito de patrimônio. O que também diz respeito aos agentes envolvidos nesses processos de patrimonialização pois, como coloca Oliven (2003), o

38 Oliven, em seu texto “Patrimônio intangível: considerações iniciais”, questiona a imutabilidade de um ritual registrado e convida o leitor para refletir acerca do procedimento adequado no caso do registro de uma forma de celebração que deixa de ser praticada. A indicação da obra consta nas referências deste trabalho.

reconhecimento de um bem é extremamente importante para os agentes envolvidos nesses processos patrimoniais de disputas simbólicas, porque “patrimonializar aspectos ou fatos culturais é uma escolha sempre política. Envolve mobilização de segmentos sociais e poderes públicos, definições e justificativas em campo com diferentes interesses em jogo” (VIANNA; TEIXEIRA, 2008).

Como vimos, nesse jogo de interesses não somente os conceitos, mas os agentes dessas disputas foram se modificando ao longo do tempo, pois primeiramente se tratavam apenas de arquitetos na gestão de instituições ligadas ao patrimônio e, posteriormente, passaram a ter lugar nas questões no campo do patrimônio os antropólogos, artistas e até mesmo as próprias comunidades tradicionais, o que, conseqüentemente, contribuiu para a evolução e ampliação do conceito de patrimônio cultural no Brasil.

2.2 Patrimonialização das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: os sambas, o processo e a documentação para solicitação da patrimonialização (registro, inventário e salvaguarda)

Dentro dessa perspectiva de ampliação do conceito de patrimônio cultural no Brasil exposta através da criação de legislação mais abrangente e da mobilização e colaboração de grupos mais diversificados pensando e tendo voz dentro do campo do patrimônio, as matrizes do samba no Rio de Janeiro - partido-alto, samba de terreiro e samba enredo - foram oficialmente registradas como patrimônio cultural imaterial brasileiro.

No entanto, o processo de registro ocorreu através de todo um trabalho para a montagem de um dossiê com textos teóricos e uma enorme documentação e registros nos mais diversos suportes com o objetivo de reforçar a importância das matrizes do samba no Rio de Janeiro para a cultura brasileira (IPHAN; CENTRO..., 2006).

Um dos principais documentos com vias de registro das matrizes do samba no Rio de Janeiro como patrimônio cultural imaterial do Brasil foi o “Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo”.

Este dossiê foi estruturado da seguinte maneira: 1) Introdução, que traz os estímulos do trabalho fazendo a apresentação de outros registros de natureza semelhante, como o do samba de roda no Recôncavo Baiano, registrado como Patrimônio Imaterial da Humanidade. Traz também uma sucinta história do samba, com

o processo pelo qual passou de gênero musical perseguido à sinônimo de Brasil e explica também como se deu a pesquisa e os estudos para a entrega da documentação de solicitação de registro ao IPHAN; 2) História, com destaque para a tradição africana, em especial à história concernente aos descendentes africanos no Rio de Janeiro e à primeira escola de samba, a Deixa Falar; 3) Descrição, que com o intuito de trazer as especificidades das três matrizes do samba no Rio de Janeiro apresenta diversas temáticas, como a música ; a poesia das suas letras ; a dança ; a cena – como local no qual ocorrem - ; a roda de samba em si ; a presença da religiosidade no samba ; a comida com lugar de destaque nos eventos de samba ; os instrumentos utilizados ; a bandeira e símbolos de cada uma das seis escolas de sambas motivo de estudo do dossiê ; a ala das baianas ; as velhas guardas das escolas ; o terreiro e a necessidade de transmissão destes saberes; 4) Lugares, com apresentação da história de cada uma das tradicionais escolas de samba do Rio de Janeiro: Mangueira, Portela, Império Serrano, Salgueiro, São Carlos/Estácio de Sá e Vila Isabel; 5) Mapa do samba carioca; 6) As 70 escolas do Rio de Janeiro, nomeando cada uma delas; 7) Escolas extintas, nomeando cada uma das escolas de samba do Rio de Janeiro que não mais existem; 8) Escolas-mirim; 9) Outros lugares, explicando onde também há samba; 10) Atores do samba, contando a história de quem aos poucos fez parte da construção da história do samba; 11) Situação, parte em que é apresentada a atualidade do samba e do sambista do Rio de Janeiro; 12) Justificativa, com o objetivo do pedido de registro; 13) Recomendações de salvaguarda, com as diretrizes de quais ações de implementação para garantir a salvaguarda dessas matrizes e suas características; 14) Depositários da tradição, nomeados os sambistas importantes na história das três matrizes. Este documento encontra-se para consulta na íntegra em arquivo on-line no site do IPHAN.

O trajeto que iremos percorrer a partir de agora nos auxiliará a responder algumas perguntas concernentes ao registro dessas matrizes: Que gêneros são esses? Por que foram escolhidos esses três, entre tantos outros? Como se deu o processo, qual a documentação exigida e quais foram os agentes participantes?

2.3 As matrizes do samba no Rio de Janeiro

De característica comum primária destaca-se no Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro ³⁹ (IPHAN; CENTRO..., 2006) que as estruturas musicais fundamentais dos três gêneros matriciais do samba no Rio de Janeiro expressam relações de sociabilidade, fruto de um ambiente social específico e, por esse motivo, lidam bastante com o improviso, devido às práticas socioculturais geradas nesses ambientes que favorecem as criações, pois como Fernandes (2008) destaca:

As experiências musicais constituem eventos que conjugam as sensibilidades do indivíduo e da coletividade, compondo um tecido social denso de significados. Por meio dessas experiências, os indivíduos desenvolvem e estabelecem formas de conhecimento e entendimento das realidades nas quais estão imersos. E elas afetam e modificam tanto o indivíduo, seu comportamento e sua visão do mundo como o contexto sociocultural onde ocorrem, no que adquirem uma dimensão política – entendido o termo em sentido amplo.

No entanto, o Dossiê (IPHAN; CENTRO..., 2006) aponta que “tais práticas socioculturais [as experiências musicais] representam uma determinada matriz ideológica e musical da prática do samba que se encontra cada vez mais escassa nas práticas atuais do gênero” resultado da dificuldade de valorização em seus próprios espaços tradicionais, como exposto no capítulo anterior, e que afeta diretamente o samba de terreiro e o partido-alto. Nesse quesito, como apresentado no próprio Dossiê (IPHAN; CENTRO..., 2006), o samba-enredo, mesmo bastante modificado em relação ao seu impulso original, é o menos prejudicado, no sentido de que está em constante efervescência, pois é um gênero bastante vendável e mercadológico.

O samba de partido-alto

Segundo Nei Lopes (2005, p.26-27) - sambista, compositor, escritor, um dos maiores pesquisadores de partido-alto e defensor da negritude -, o partido-alto pode ser definido como “uma espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte coral (refrão ou “primeira”) e uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se

³⁹ O “Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro e samba enredo” foi entregue ao IPHAN juntamente com toda a documentação exigida para o pedido de registro dos três gêneros como patrimônio cultural imaterial.

referir ao assunto do refrão”. Dessa forma, entende-se que no caso do partido-alto o mais importante e característico é o solo de cada um dos desafiantes que faz o improviso, sendo normalmente tocado com pandeiro, além dos instrumentos de corda, como o violão e o cavaquinho (IPHAN; CENTRO..., 2006). De acordo com a descrição acima, dada por Nei Lopes, um exemplo de partido-alto é *Para o bem do nosso bem*⁴⁰, de Alvaiade:

(Refrão)

Eu não direi o que se passou entre nós

Eu não direi para o bem do nosso bem

Eu não direi o que se passou entre nós a ninguém (repete a última)

(Primeira parte de versos – improviso do primeiro desafiante)

Vou-me embora em silêncio, chega de me aborrecer

Quando o gênio não combina, na vida não há prazer

(Primeira parte de versos – improviso do segundo desafiante)

Mas teu segredo não vou contar a ninguém

Teu amor me meteu medo, prefiro arranjar outro alguém

(Refrão)

Eu não direi o que se passou entre nós

Eu não direi para o bem do nosso bem

Eu não direi o que se passou entre nós a ninguém (repete a última)

(Segunda parte de versos – improviso do primeiro desafiante)

Não fique triste, isso é normal

Quantos casais separados, isso é muito natural

(Segunda parte de versos – improviso do segundo desafiante)

Vou-me embora vou-me embora, por este mundo sem fim

Nosso gênio não combina, não posso viver assim

(Refrão)

Eu não direi o que se passou entre nós

Eu não direi para o bem do nosso bem

Eu não direi o que se passou entre nós a ninguém (repete a última) (VELHA..., 2000)

O partido-alto, tendo então como elemento mais marcante o desafio improvisado, é um dos estilos menos vendáveis no mercado do samba, pois funciona a partir da performance de habilidade criativa rápida dos partideiros, o que envolve o ambiente e o outro desfiante. Enfim, a improvisação ágil no uso das rimas e piadas que fazem deste samba um estilo competitivo dependem de certa espontaneidade do momento ao vivo, o que se torna inviável, ou ao menos de menor interesse, quando gravado (IPHAN, 2006). Assim, enfatiza o Dossiê (IPHAN; CENTRO..., 2006):

40 Presente no CD que acompanha este estudo.

o partido se destaca no cenário do metagênero samba como uma vertente umbilicalmente ligada às suas matrizes socioculturais, com forte tendência à valorização da letra, do improviso, do ambiente comunitário, dos padrões de sociabilidade fundados no coletivo, no fazer musical amador, compartilhado.

De tal maneira, com tamanha necessidade de sociabilidade, de troca e do ambiente comunitário como elementos essenciais para sua criação, compreende-se o partido como um dos gêneros de samba mais comprometidos na atualidade, junto com o samba de terreiro, como veremos, pois os elementos que os possibilitam existir de forma espontânea são cada vez mais raros.

O samba de terreiro

O samba de terreiro de terreiro, também conhecido como samba de quadra, tem como ponto marcante, que o define e particulariza, o próprio local onde ele se dá: no terreiro. No dicionário virtual Michaelis, o termo terreiro, dentre os significados que mais se apropriam ao caso em questão, significa: “espaço ao ar livre, à porta das habitações, onde há bailados, cantos, folguedos e desafios; pátio limpo diante das residências do interior; denominação dada ao local onde se realizam os cultos feiticistas afro-brasileiros (macumbas, candomblés etc.)”. Samba de terreiro, dessa forma, entende-se que pode ser aquele feito tanto numa casa de candomblé como no quintal das casas, como ocorriam nas casas das famosas tias do bairro do Estácio. E eram nessas casas, espaços de sociabilidade, que se tinha o ambiente perfeito para os sambas de terreiros.

No entanto, de uma forma mais restrita do termo, o samba de terreiro, como destaca o Dossiê (IPHAN; CENTRO..., 2006), é aquele feito e cantado dentro das escolas de samba, com estrutura, organização social e musical próprias das escolas. Assim, nesse espaço são exaltadas as cores e símbolos da escola, bem como a própria comunidade, suas ideias e visões de mundo. Isso implica, como destacado no vídeo⁴¹ que é parte integrante do dossiê de registro das matrizes do samba no Rio de Janeiro, numa diversidade de estilos de samba de terreiro: alguns têm a estrutura musical mais parecida com o partido-alto, com o refrão forte, e outros, têm a estrutura mais fechada, com a segunda parte composta previamente e não no momento da performance. No mesmo vídeo, Sérgio Cabral explica que esse é um tipo de samba que, por ser

41 O vídeo em questão está no CD que acompanha este estudo.

apresentado para o público das escolas nas quadras ou terreiros, é submetido à avaliação desse público e tem sua legitimidade dada pela própria comunidade quando sente-se representada. Consequentemente, compreendemos que há intensas trocas culturais entre os sambistas da escola e a sua comunidade e também a formação da identidade coletiva da escola, determinando um fazer musical compartilhado através de valores comuns (IPHAN; CENTRO..., 2006).

Um exemplo de samba de terreiro é *O Quitandeiro*⁴², de 1930, parceria póstuma de Paulo da Portela e Monarco, que foi quem introduziu a segunda parte após a morte do primeiro compositor (SOM..., 2011):

(Refrão)

**Quitandeiro, leva cheiro e tomate
À casa do Chocolate que hoje vai ter macarrão
Prepara a barriga macacada
Que a boia tá enfezada e o pagode fica bom**

(Primeira parte de versos)

**Chega, só 30 litros de uca
Para fechar a butuca
Desses negos beberrão
Chocolate, tu avisa a crioula
Que carregue na cebola e no queijo parmesão (BIS)**

(Segunda parte de versos)

**Mas não se esqueça
De avisar a nega Estela
Que o pessoal da Portela
Vai cantar partido alto
Vai ter pagode até o dia amanhecer
E os versos de improviso
Serão em homenagem à você (SURURU..., 2000)**

Ao longo do tempo, e, principalmente, a partir da década de 1960, o samba passa pela profissionalização, como vimos no capítulo 1, e os terreiros perdem o prestígio - junto com os próprios sambistas - e se transformam em simples quadras, nas quais cantores profissionais extraem os lançamentos comerciais. No entanto, o espaço simbólico do terreiro ainda permanece no imaginário do repertório musical do samba, cultivado por aqueles sambistas que nutrem maior zelo pela trajetória do gênero, principalmente nas Velhas-Guardas⁴³ (IPHAN, 2006).

O samba-enredo

42 Presente no CD que acompanha este estudo.

43 Ala típica das escolas de samba composta, em geral, pelos mais velhos das escolas, que guardam e transmitem a forma musical e prática do samba mais próximas daquelas das origens.

O gênero samba-enredo - diferentemente do partido-alto, caracterizado pela sua forma musical e poética, e do samba de terreiro, marcado pelo seu espaço de realização e a troca entre sambista e comunidade - é aquele baseado numa função, na formação do desfile de carnaval, com letra e canção predominantemente narrativas (IPHAN; CENTRO..., 2006). Na década de 1930, relata Cabral (1966, p. 142), o samba-enredo era composto de duas partes: uma fixa, mais voltada para o refrão, cantada por todos os integrantes da escola; e a outra improvisada, mais para o solista. Até que a partir de 1946 foi oficialmente proibida a improvisação em qualquer parte do samba que acompanhava o desfile. Um exemplo de samba-enredo, já em 1936, com a segunda parte sem improvisos é *Não quero mais amar a ninguém*⁴⁴, de Carlos Cachça e Cartola, que se tornou molde para os demais sambas-enredo da época:

(Primeira Parte)

**Não quero mais
Amar a ninguém
Não fui feliz
O destino não quis
O meu primeiro amor
Morreu como a flor
Ainda em botão
Deixando espinhos
Que dilaceram meu coração**

(Segunda Parte)

**Semente de amor
Sei que sou desde nascença
Mas sem ter vida e fulgor
Eis minha sentença
Tentei pela primeira vez um sonho vibrar
Foi beijo que nasceu
E morreu sem se chegar a dar (JESUS, 1976)**

Nos anos 1940, os sambas-enredo tendiam a ter mais versos, eram quase sem repetição e com narrativas extensas que seguiam o tema do enredo. Assim, não apenas as pastoras, mas toda a agremiação da escola e também o público que assiste ao desfile passa a entoar o samba da escola, dando-lhe um caráter mais coletivo (IPHAN, 2006).

Após forte mudança que ocorreu no contexto do desfile carnavalesco do Rio de Janeiro, principalmente a partir da década de 1970, “engessando” a liberdade de criação dos sambistas, não mais apresentando histórias comuns, o fazer coletivo, as visões de mundo e expectativas sociais da sua comunidade nos sambas que cria – o que era o

44 Presente no CD que acompanha este estudo

objetivo dos primeiros sambas-enredo – mas cedendo aos apelos da indústria fonográfica, o sambista cria mais um elemento de um espetáculo a ser comercializado (IPHAN, 2006).

Em se tratando de mudanças, Ismael Silva, em entrevista a Cabral (2011), enfatiza que teve que criar um novo tipo de ritmo para que fosse possível acompanhar os grupos carnavalescos pelas ruas, pois, com o andamento anterior não era possível. Assim, Ismael explica o novo andamento com a onomatopeia “Bumbum Paticumbum Prugurundum”, que, em 1982, pela autoria de Beto sem Braço e Aluísio Machado, vira título de samba-enredo do Império Serrano e faz até mesmo uma crítica em relação às superescolas de samba que escondem gente bamba:

*Bumbum Paticumbum Prugurundum*⁴⁵
**Enfeitei meu coração
De confete e serpentina
Minha mente se fez menina
Num mundo de recordação
Abraçei a Coroa Imperial
Fiz meu carnaval
Extravasando toda minha emoção
Oh ! Praça Onze tu és imortal
Teus braços embalaram o samba
A sua apoteose é triunfal
De uma barricada se fez uma cuíca
De outra barricada um surdo de marcação
Com reco-reco, pandeiro e tamborim
E lindas baianas o samba ficou assim
E passo a passo no compasso o samba cresceu
Na Candelária construiu seu apogeu
As burrinhas que imagem, para os olhos um prazer
Pedem passagem pros Moleques de Debret
"As Africanas", que quadro original
Iemanjá, Iemanjá enriquecendo o visual
Vem meu amor manda a tristeza embora
É carnaval, é folia neste dia ninguém chora
Super Escolas de Samba S/A
Super-alegorias
Escondendo gente bamba
Que covardia!**

**Bumbum Paticumbum Prugurundum
O nosso samba minha gente é isso aí
Bumbum Paticumbum Prugurundum
Contagiando a Marquês de Sapucaí (MARÇAL, 1988)**

A partir desse exemplo e em comparação com o samba-enredo mostrado anteriormente, percebe-se uma enorme diferença na sequência dos versos, bem como no

45 Presente no CD que acompanha este estudo

andamento acelerado, que é claramente notado quando escutado. O samba-enredo foi ganhando o formato que conhecemos hoje: ritmo acelerado, muitos compassos e versos, normalmente sem repetições, coreografias aceleradas acompanhando o samba e um refrão contagiante que estimula o público a entoar juntamente com toda a escola que se apresenta na avenida (IPHAN; CENTRO..., 2006).

2.4 O processo e a documentação para o registro do samba no Rio de Janeiro

O processo de patrimonialização das matrizes do samba no Rio de Janeiro, como será exposto, ocorreu graças ao envolvimento e determinação dos sambistas e das comunidades em verem o samba reconhecido oficialmente. Um dos principais agentes participantes deste processo foi a organização sem fins lucrativos *Centro Cultural Cartola* (CCC), fundada em 2001, que tem como patrono o sambista que lhe confere o nome. Segundo o *site* da organização⁴⁶, o centro reúne diversos tipos de pessoas entre intelectuais, artistas, produtores culturais e formadores de opinião em prol do desenvolvimento cultural e social, proteção de tradições e preservação da memória de manifestações culturais. Está localizado no número 1296 da rua Visconde de Niterói, na Mangueira, como apresentado no *site* do CCC.

Uma das primeiras iniciativas em torno do reconhecimento oficial do samba aconteceu em 2004, como revela Nogueira (2015), quando o CCC enviou o projeto “Samba Patrimônio” à Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR) com a intenção de conseguir um posterior reconhecimento do samba como patrimônio cultural do Brasil e do desenvolvimento social dos sambistas. Para tal projeto, como continua a autora, foi montada uma exposição com documentos e fotos relacionados à história do samba e foi realizado um show no dia 2 de dezembro de 2004, Dia Nacional do Samba, com a participação de referências do samba e de sua história, como Luiz Carlos da Vila, Nelson Sargento e Nei Lopes.

Tanto para esse e outros projetos como para a realização de obras estruturais na sede do CCC, conta Nogueira (2015) que periodicamente realizavam-se feijoadas com roda de samba para conseguir verba e atrair participantes para contribuírem com materiais e documentos, em vistas as referências para estudo mais sistemático sobre o

⁴⁶No site oficial do Centro Cultural Cartola (www.cartola.org.br) há diversas informações sobre o local, sua histórias, o patrono Cartola, seus projetos, etc.

samba como bem cultural. A partir desses eventos, o CCC foi se tornando um espaço livre para os sambistas, os quais “manifestaram o desejo da conquista do reconhecimento oficial do samba no Rio de Janeiro como patrimônio cultural pelo Ministério da Cultura, delegando ao centro cultural [Centro Cultural Cartola] a missão de encaminhar o pedido de registro do samba como Patrimônio Imaterial Brasileiro” (NOGUEIRA, 2015, p. 71).

Com essa perspectiva, Nogueira (2015) relata que o CCC chegou a encaminhar um ofício ao presidente do IPHAN, em setembro de 2004, solicitando o registro do samba como patrimônio. No entanto, esse documento não foi suficiente para dar entrada no processo de registro junto ao IPHAN, que exige, além da justificativa, um dossiê - com descrição detalhada do bem a ser registrado, com menção a todos os elementos culturalmente relevantes, bem como sua história passada e a presente -, um inventário, um plano de salvaguarda, um documentário - com viés etnográfico - e um abaixo assinado constatando a anuência de pessoas intimamente ligadas ao samba - as quais conferem legitimidade ao pedido - para poder ser avaliado pelo Conselho Consultivo do IPHAN (IPHAN, [Recurso eletrônico], [s.d].)

Nogueira (2015) chama a atenção para o fato de todos os envolvidos com a solicitação do registro do samba como patrimônio cultural imaterial serem ligados ao samba. A equipe responsável pela instrução do dossiê, liderada pelo CCC, foi formada por alunos do curso politécnico do Instituto do Carnaval da Universidade Estácio de Sá; pesquisadores ligados diretamente ao samba, como Nilcemar Nogueira⁴⁷ e Carlos Sandroni, entre outros; contou com a colaboração de Sérgio Cabral, Nei Lopes, Haroldo Costa e Roberto Moura, estudiosos do assunto; e, como testemunhas, sambistas como Hildemar Diniz (Monarco), Devani Ferreira (Tantinho), Wilson Moreira, Odilon Costa, Olivério Ferreira (Xangô da Mangueira) e Vilma da Portela, que gravaram entrevistas em vídeos.

Nogueira (2015) aponta que primeiramente o objeto do pedido de registro como patrimônio cultural imaterial seria as escolas de samba. No entanto, a equipe de pesquisadores responsáveis pela descrição do objeto foi informada de que o samba como manifestação cultural - em torno do qual as escolas se formaram e que elas representam - é que deveria ser objeto de registro. Posteriormente a equipe pensou em escolher as Velhas-Guardas, mas, por fim, decidiram pelas três matrizes do samba no

47 Nilcemar Nogueira é neta de Cartola e Dona Zica, além de trabalhar no Centro Cultural Cartola e ter defendido dissertação e tese ligadas ao samba.

Rio de Janeiro devido a algumas características próprias e comuns, como descreve Nogueira (2015, p. 75):

Após vários encontros, optou-se pelos elementos musicais, poéticos e coreográficos do samba carioca em três de suas variações, o partido-alto, o samba de terreiro e o samba-enredo – as matrizes que se espalharam pelo país e mais intimamente se relacionam com a história e a memória dos sambistas das escolas. Em todo o universo do samba, essas três formas de expressão implicam relações de sociabilidade: sua prática estava enraizada no cotidiano dos sambistas, na vida das pessoas, tendo, portanto, continuidade histórica; por isso, foram escolhidas como objeto da pesquisa. Decidiu-se também pela inscrição do pedido de registro no livro das Formas de Expressão, por suas representações musicais, elementos coreográficos e simbólicos, presentes no ambiente onde se realizam os encontros.

Como explicado no trecho acima, as três matrizes foram escolhidas para serem objeto do pedido de registro por estarem intimamente ligadas à história e à memória dos sambistas e por suas práticas implicarem também em relações de sociabilidade com continuidade histórica em suas comunidades. Tal como relatado no Dossiê⁴⁸ (IPHAN; CENTRO..., 2006) entregue ao IPHAN, a pesquisa de campo com as práticas socioculturais teve como recorte as seis principais escolas de samba representativas da história e da constituição das três matrizes do samba no Rio de Janeiro: Estácio de Sá, Estação Primeira de Mangueira, Portela, Império Serrano, Acadêmicos do Salgueiro e Unidos de Vila Isabel.

Nogueira (2015) detalha que o trabalho para o registro se deu através de revisão bibliográfica sobre as narrativas da história do samba, de realização de entrevistas e de registros de campo nas escolas objeto do recorte. Como descreve a autora, foram formadas duas frentes de trabalho: a primeira se empenhou no levantamento das fontes nos mais diferentes suportes - livros, trabalhos acadêmicos, periódicos, folhetos, panfletos e fotografias; discografia em discos, fitas cassete e cd's; e material audiovisual, como depoimentos, filmes e documentários; a segunda foi a pesquisa de campo, através do registro das matrizes do samba no Rio de Janeiro e de depoimentos de “reconhecidos depositários da tradição” com o objetivo de registrar e detalhar o “fazer” samba, com o conjunto de conhecimentos envolvidos na prática dessa arte: a música (composição e ritmo), as danças e tanto os aspectos do convívio comunitário como a construção da identidade do grupo. No entanto, com o avanço da pesquisa, foram sendo comprovados os problemas, já citados, de descaracterização e

48 Toda o rico detalhamento do Dossiê pode ser conferido no site do IPHAN ou diretamente na internet em:
<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi-%20Matrizes%20do%20Samba.pdf>

desvalorização das três matrizes do samba no Rio de Janeiro:

À medida que o trabalho avançou, as informações das diversas fontes se complementavam e revelaram uma unidade, isto é, o material colhido em diferentes localidades retratava uma unidade nas práticas do samba carioca e no discurso dos sambistas, para além das especificidades das agremiações. Surgia um consenso coletivo quanto à descaracterização dos gêneros musicais, principalmente do samba-enredo, e à perda de espaço do partido-alto e do samba de terreiro, mesmo nas quadras das escolas. (NOGUEIRA, 2015, p. 76)

Em sua tese de doutorado, Nogueira (2015) enumera algumas constatações que fez a partir de todo o trabalho de pesquisa realizado para o pedido de registro das matrizes do samba no Rio de Janeiro: 1) a memória do samba está dispersa, tanto em instituições públicas quanto nas casas de sambistas e pesquisadores; 2) a partir das entrevistas que foram dadas à equipe do CCC, ela registrou a preocupação e o ressentimento de muitos sambistas em relação à subjetividade de alguns pesquisadores que se apropriaram da cultura e de uma história registrada do samba que não correspondiam, verdadeiramente, à sua realidade cultural, sobrepondo-se aos fatos narrados pelos próprios sambistas; e 3) a evidente contradição existente entre o fato da história do samba e de suas matrizes não serem conhecidas pelo povo brasileiro, mas internacionalmente serem consideradas como referência cultural do Brasil.

A partir de todo o trabalho envolvendo diversos pesquisadores entre os anos de 2005 e 2006, Nogueira (2015) destaca que foi montado o “Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo” e encaminhado oficialmente ao Presidente do IPHAN, através do Centro Cultural Cartola - com supervisão e financiamento do IPHAN e do Ministério da Cultura e apoio da Fundação Cultural Palmares -, juntamente com o documento de solicitação de registro, um documentário⁴⁹, o inventário, CD’s, DVD’s, livros e demais documentos referentes ao recorte da pesquisa e objeto do pedido de registro.

O Dossiê⁵⁰ (IPHAN; CENTRO..., 2006) apresenta a ancestralidade do samba, sua origem, sua história, a “geografia” do samba no Rio de Janeiro, seu modo de organização e a criação das Escolas de Samba; descreve seus elementos fundamentais como a música, a poesia, a dança, a roda e a forte presença da religiosidade, bem como a parte gastronômica, que sempre faz parte da prática dos eventos, além dos instrumentos, da bandeira que identifica cada agremiação, suas cores, os símbolos e a

49 O belíssimo e esclarecedor documentário das matrizes do samba no Rio de Janeiro consta no CD que acompanha este trabalho.

50 O Dossiê completo está no CD que acompanha este trabalho

história de cada uma; expõe também as baianas, as Velhas-Guardas e o terreiro; descreve a realidade econômica e social dos sambistas, os conflitos e as tensões dentro de cada escola de samba - que se assemelham bastante -, a situação atual das próprias matrizes, as recomendações de salvaguarda, a transmissão do saber, da produção, do registro, da promoção e do apoio à organização dessas matrizes; traz a justificativa do pedido de registro e seu objeto e, por fim, elenca nomes dos depositários reconhecidos da tradição, as pessoas consideradas referência na história do samba e a proposta de um estudo coreológico do samba.

No caso do documentário, os registros do samba de terreiro e do samba-enredo, como conta Nogueira (2015), foram realizados durante os eventos que aconteciam em cada agremiação. No entanto, relata a autora que no caso do partido-alto, a roda teve de ser provocada e, para tal, foram convidados partideiros e pastoras.

O inventário, conta Nogueira (2015), foi realizado a partir do preenchimento das fichas do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), por técnica contrada, e, como explicado anteriormente, é um instrumento de preservação criado pelo Decreto n. 3.551 de 2000, com objetivo de identificar, documentar e produzir conhecimento sobre os bens em processo de patrimonialização ou que já tenham sido registrados.

O Centro Cultural Cartola, então, fez o pedido de registro de patrimonialização das matrizes do samba no Rio de Janeiro, encaminhando também as assinaturas de concordância de sambistas, passistas, compositores, baianas, ritmistas e demais representantes dessas matrizes num abaixo-assinado com o texto que segue:

Nós, sambistas do Rio de Janeiro, solicitamos, juntamente com o Centro Cultural Cartola, o reconhecimento das matrizes do samba no Rio de Janeiro como Patrimônio Imaterial do Brasil. O Projeto – Inventário e Registro das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro – de pesquisa, inventário, documentação audiovisual, exposições e publicações – busca preservar esse patrimônio cultural, impedindo que os seus fundamentos e a sua memória se percam. Com base no decreto presidencial 3.551, de 4 de agosto de 2000, que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial, os sambistas, representantes de escolas de samba e associações e demais interessados abaixo-assinados pedem o registro das matrizes do samba no Rio de Janeiro no Livro de Formas de Expressão do Patrimônio Imaterial, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (NOGUEIRA, 2015, p. 81).

Explica Nogueira (2015) que após todo o processo de conferência e avaliação dos documentos enviados ao IPHAN, em 9 de outubro de 2007, no Rio de Janeiro, por unanimidade, o samba foi proclamado Patrimônio Cultural Imaterial brasileiro. O registro das matrizes foi feito em 20 de novembro de 2007 e uma certidão foi lavrada

em 29 de novembro, indicando a inscrição das matrizes no Livro de Registro de Formas de Expressão, como segue:

Registro número seis. Bem cultural: Matrizes do Samba do Rio de Janeiro: Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo [...]. Essas matrizes referenciais do samba no Rio de Janeiro distinguem-se de outros subgêneros de sambas criados posteriormente e guardam relação direta com os padrões de sociabilidade de onde emergem [...]. Não são simplesmente gêneros musicais, mas formas de expressão, modos de socialização e referenciais de pertencimento. São também referências culturais relevantes no panorama da música produzida no Brasil. Constituído a partir dessas matrizes, em suas muitas variantes, o samba carioca é uma expressão da riqueza cultural do país e em especial de seu legado africano, constituindo-se em um símbolo de brasilidade em todo o mundo. (NOGUEIRA, 2015, p. 82)

Todavia, o registro e a certidão lavrados auxiliam, mas não garantem, por si mesmos, sem um árduo trabalho, um futuro de valorização instantânea das três matrizes do samba e dos sambistas. É o que o texto do Dossiê (IPHAN; CENTRO..., 2006) evidencia com o importante plano de salvaguarda, citado anteriormente, justamente porque estão se perdendo as formas de transmissão do saber fazer samba e é essa prática que liga o sambista ao seu grupo. Como os espaços de praticar o samba estão se extinguindo, conseqüentemente se enfraquece a relação sambista-comunidade. Com isso, as memórias do samba vão se apagando juntamente com os velhos sambistas que vão falecendo⁵¹.

Desse modo, o plano de salvaguarda do Dossiê (IPHAN; CENTRO..., 2006) segue em defesa das três matrizes do samba no Rio de Janeiro no intuito de criar mecanismos de revitalização e propagação desse fazer samba que está na memória dos mais antigos das escolas de samba. Seria o caso, por exemplo, da criação de oficinas com os membros das chamadas “velhas-guardas” das escolas com o intuito de estimular os mais jovens das próprias comunidades a aprender com os mais velhos a essência que os impulsionou a fazer samba quando o ritmo ainda nem era oficialmente bem visto pelo Estado.

Nesse sentido, é apresentado, no mesmo documento, a importância do samba tendo dupla função, política e social:

o samba foi e é um meio de comunicar experiências e demandas, individuais e de grupo; a escola de samba, nos terreiros/quadras (...), foi e é um exercício de política social ao levar os sambistas a reocupar as ruas, num

51 O documentário “Velha guarda da Portela: o mistério do samba”, de 2008, retrata muito bem esse cenário ao enfatizar a memória do samba através dos mais antigos da escola de samba da Portela e toda a riqueza poética e musical de senhores e senhoras que viveram pelo samba numa tentativa de documentar minimamente essa história, para que ela não seja esquecida.

processo de conquista e afirmação social que, embora avançando, ainda não foi concluído.

Entende-se, portanto, que essa não conclusão de afirmação social mencionada no trecho acima, é materializada na dura realidade vivida mesmo após a patrimonialização das matrizes do samba no Rio de Janeiro, pois ainda é necessário, como veremos, muita resistência e trabalho em prol do samba, por aqueles que amam o gênero.

2.5 A realidade dos sambistas e das matrizes do samba no Rio de Janeiro como patrimônio: memória, esquecimentos e persistências

Como enfatiza o Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro (IPHAN; CENTRO..., 2006): “o samba é reconhecido como a música popular do Brasil por excelência. Ele ocorre em todo o país, num sem-número de gêneros e subgêneros, manifestações musicais, de dança e de celebrações da vida [...]”. Entretanto, como detalhado anteriormente, os três gêneros de samba patrimonializados encontram-se: 1) descaracterizados, como no caso dos sambas-enredo, cada vez mais se moldando às necessidades do mercado; ou 2) em quase extinção, nos casos dos sambas de partido-alto e samba de terreiro, devido à perda de espaço para criação pela experiência e sociabilidade da vida em comunidade que cantava os amores, as alegrias, as dores do cotidiano, enfim, do samba que cantava a vida.

O samba “fabricado” - aquele encomendado que, como vimos no depoimento de Dona Zica no primeiro capítulo deste estudo, não é mais feito por amor à sua escola de samba, mas por amor ao dinheiro - passou a fazer parte de um espetáculo caríssimo de alegorias, cores e luzes a ser vendido àquele que pode pagar para que sua história seja contada na avenida e fique na memória do sociedade.

Exemplo concreto de um desfile completamente fabricado foi o que ocorreu no ano de 2008 com o enredo da Estação Primeira de Mangueira, tradicional escola de samba carioca fundada, entre outros, pelo sambista, cantor e compositor Cartola: “esquecendo-se” do ano de comemoração dos cem anos do nascimento de Cartola, com o patrocínio de três milhões da prefeitura de Recife (LUSVARGHI, 2008), a Mangueira deixou um dos seus maiores ídolos e motivos de sua criação à margem para homenagear o frevo da cidade de Recife – não menos importante o frevo que o samba para a história

da cultura popular brasileira, todavia, muito menos presente na vida dos mangueirenses que o poeta Cartola. Perdendo a oportunidade de homenagear um grande compositor da escola, a Mangueira cedeu às pressões políticas e financeiras.

Este é um exemplo de como a memória é algo construído socialmente e está estritamente relacionada ao poder de grupos vencedores. Vejamos, para isso, a afirmação de Halbwachs (2006, p.30) quando diz que “nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos [...] isso acontece porque jamais estamos sós.” Para o autor, lembrar-se de algo não é ato isolado ou individual, mas uma ação coletiva, uma ação socialmente construída e, conseqüentemente, associada ao poder, pois dependendo da influência da coletividade e das ações sociais e interações entre os indivíduos do(s) grupo(s) que se faz parte, é possível lembrar-se de alguma coisa e esquecer-se de outra. Portanto, a memória é alvo de disputa, sendo construída e destruída, em favor desse ou daquele grupo que emana o poder. E foi exatamente isso que ocorreu no desfile da Mangueira no ano de 2008: vencedora através do dinheiro, a história do frevo foi contada e sua memória propagada; perdedora da disputa, a memória do poeta Cartola foi esquecida pela escola de samba que o próprio compositor ajudou a fundar⁵². E de extrema importância, salienta Nogueira (2015, p. 123) que “a memória é o lugar de nutrição da identidade, o que mantém vivo os costumes, as tradições e os hábitos”. Compreende-se, portanto, que intimamente ligada à identidade, está, além da memória, a noção de pertencimento.

Por analogia ao mencionado exemplo do carnaval de 2008, torna-se mais simples entender que também a memória nacional é uma construção unificada, moldada pelos grupos vencedores e, como aponta Renato Ortiz (2006, p.136), como algo que não é “[...] propriedade particularizada de nenhum grupo social, ela se define como universal que se impõe a todos os grupos.” Essa imposição, pode-se entender, que se dá através da vitória de determinado grupo de poder após disputas.

Assim também o que é caracterizado como patrimônio se faz através de valores construídos com o intuito de preservação daquilo que se considera importante, mas também é responsável por uma memória e construção das próprias pessoas, como José

52 Houve uma singela homenagem ao Cartola pela Mangueira no Carnaval em 2008, muito aquém do merecido. Sem conexão com o tema principal - o frevo -, o último carro do desfile trazia uma estátua do compositor. O samba-enredo não fazia nenhuma menção ao seu nome e tão pouco à parte de letras de seus sambas. No mesmo ano, a Viradouro fez uma homenagem à Cartola também no seu último carro alegórico, além do refrão de seu samba-enredo que mencionava partes de letras de sambas do poeta.

Gonçalves (2009, p.31) destaca ao apresentar a função e a importância do patrimônio:

[...] os seres humanos usam seus símbolos sobretudo para agir, e não somente para se comunicar. O patrimônio é usado não apenas para simbolizar, representar ou comunicar: é bom para agir. [...] Não existe apenas para representar ideias e valores abstratos e ser contemplado. O patrimônio, de certo modo, constrói, forma as pessoas.

Segundo Cecília Londres (2001, p. 70), “patrimônio é tudo que criamos, valorizamos e queremos preservar: são os monumentos e obras de arte, e também festas, músicas e danças, os folguedos e as comidas, os saberes, fazeres e falares. Tudo enfim que produzimos com as mãos, as ideias e a fantasia”. Essa definição de patrimônio abarca tanto os patrimônios materiais como os imateriais, colocando-os num mesmo nível de importância.

No caso do Brasil temos a brasilidade que, apesar de difícil concretude, tenta simbolizar algo genuinamente característico do Brasil, algo que nos seja importante e que se identifique com o que é ser Brasil, como apontado nas palavras de Ortiz (2006, p. 137):

Existe na história intelectual brasileira uma tradição que, em diferentes momentos históricos, procurou definir a identidade nacional em termos de caráter brasileiro. Por exemplo, Sérgio B. de Holanda buscou as raízes do brasileiro na “cordialidade”, Paulo Prado na “tristeza”, Cassiano Ricardo na “bondade”; outros escritores procuraram encontrar a *brasilidade* em eventos sociais como o carnaval ou ainda na índole malandra do ser nacional.

E em se tratando de Rio de Janeiro, dois dos possíveis símbolos mais cariocas da cidade são o samba e o mar. Deixando o mar à parte, nos resta compreender o processo de luta pela sobrevivência de um dos maiores símbolos brasileiros, pois nas palavras de Sérgio Cabral (IPHAN; CENTRO..., 2006):

O samba é a mais expressiva linguagem musical do povo carioca. Hoje enriquece os donos do mercado musical, enquanto as escolas de samba são utilizadas pelo seu potencial turístico, sugadas pelo que oferecem de supérfluo e desprezadas pelo fundamental. Há tantos interesses em torno do samba das escolas que fica muito difícil saber onde é a fronteira entre a manifestação espontânea do povo e a ganância. Há pessoas que ainda sabem, porém, que a vitória do samba – se assim se pode chamar o que existe atualmente – pertence a uma parcela da população que sofreu violências, perseguições e preconceitos.

De forma um pouco diferente, hoje as dificuldades de quem faz samba ainda persistem: mesmo não sendo perseguido ou sofrendo violência direta, o *Samba da Ouvidor*, que continua propagando a cultura do samba, suas histórias e seus sambistas de maneira gratuita e democrática nas ruas do Rio, sofre dificuldades para se manter. Mesmo após o registro das três matrizes como patrimônio cultural imaterial do Brasil, o descaso para com o samba e o sambista continua. Sobre a patrimonialização das matrizes do samba no Rio de Janeiro em entrevista a mim, um dos integrantes do *Samba da Ouvidor* confessa:

[...] Então é triste ver esses títulos aí que dão, que votam na câmara, sei lá onde, dos vereadores, dos deputados e de fato isso não reproduz nada. Não to falando nem pro nosso samba não. Isso aqui [a roda *Samba da Ouvidor*] é ínfimo perto da história dos que escreveram isso [o samba]. Então você vê, é só lamentação. Nada assim de fato acontece. Nada concreto acontece. A história não é preservada [...].

Outro músico da roda, também em entrevista concedida a mim, não vê perspectivas de mudança:

[...] é muito incoerente você trabalhar com algo que é patrimônio imaterial do teu país e ninguém se movimentar, você ter que correr atrás pra caralho. Meu irmão, é humilhação. É humilhante, tá entendendo ? E eu desisti. Eu botei na minha cabeça que ali [no *Samba da Ouvidor*] a gente vai por amor mesmo. Quando der a gente faz, quando não der a gente não faz. Porque não tem como. É triste ver isso.

No caso dos sambistas das escolas de samba, explica Nogueira (2015) que após a patrimonialização das matrizes do samba no Rio de Janeiro, o Centro Cultural Cartola passou a gravar depoimentos de personalidades do samba. Essa ação está comprometida com a preservação da memória do samba. Da mesma forma, conta a autora, que o mesmo Centro foi orientado pelo IPHAN a criar o Conselho Consultivo do Samba e a formar um Comitê Gestor, ambos no intuito de auxiliar com o plano de salvaguarda das matrizes do samba do Rio de Janeiro. No entanto, Nogueira (2015) conta que projetos como *Carnaval, samba e desenvolvimento*, que buscava auxiliar na qualificação de mão-de-obra para que moradores das comunidades pudessem trabalhar como artesãos, garantindo sustentabilidade aos seus próprios negócios, infelizmente não avançou.

Esses exemplos são alguns dos muitos casos que ilustram as enormes barreiras enfrentadas todos os dias por aqueles que se dedicam a viver propagando o samba. Fica claro, portanto, que os esforços “para que o samba continue eterno”, nas palavras do *Samba da Ouvidor*, devem ser constantes e intensos. Um caminho a ser trilhado por

aqueles que definitivamente amam o samba e fazem dele seu “bonito modo de viver”, como fala Nelson Sargento (IPHAN; CENTRO..., 2006). A ideia é a de desenvolver ações de preservação do bem registrado, como indica a lei. Pesquisas como esta - que investigam o processo de adesão da sociedade ao que é patrimonializado, ou processo de atualização patrimonial denominado de memoração - podem contribuir para a continuidade da manifestação cultural, mesmo quando entendemos que o bem imaterial muda ao longo da existência de seus atores/manifestantes.

3 MEMORAÇÃO NO SAMBA DA OUVIDOR: ESPAÇOS, MÚSICOS, SAMBAS E PÚBLICO

Esta dissertação, como dito na introdução, pretende averiguar a existência e, em caso positivo, sistematizar, dentro do conceito de “memória coletiva” de Halbwachs, o entrelace de memórias (entre músicos, público e sambas) que marcariam a memória do samba representada e difundida pela roda *Samba da Ouvidor*. Este entrelace de memórias se apoiou no que Tardy e Dodebei (2015) apontam como a relação entre memória social e patrimônio. Segundo as autoras, por um lado, a “memoração” é o processo que visa validar constantemente o patrimônio material e o imaterial, principalmente porque esses objetos tombados ou registrados tornam-se documentos datados no ato da patrimonialização. Por outro lado, o dever patrimonial da memória ou o processo de patrimonialização é o que pode garantir a sustentabilidade das manifestações culturais do grupo.

Davallon (2015) compreende também que o que de fato importa é a transmissão de significados do patrimônio:

[...] não basta que objetos do passado estejam hoje presentes, que práticas continuem a existir, é preciso ainda que sua significação seja transmitida e aceita. Assim, a memoração e a patrimonialização devem ser consideradas como uma operação de produção de acontecimentos, práticas ou dispositivos culturais singulares, permitindo a transmissão ao longo do tempo de objetos e/ou de práticas acompanhadas de suas significações sociais, ou seja, de saberes, de experiências e de valores.

Neste novo contexto do samba, sua memoração torna-se visível a partir da existência do próprio *Samba da Ouvidor*, da verificação dos signos que os músicos da Roda têm a intenção de transmitir, dos temas dos sambas que estes músicos entoam nos eventos e da interpretação desses signos pelo público que participa dos eventos e/ou das redes sociais da Roda.

Para esta investigação, além dos aportes teóricos sobre a relação memória e patrimônio, que muito contribuem para compreender o estado da arte do tema, delimitar o estudo e nortear o andamento da pesquisa, a observação do campo agrega informação empírica que, somada ao conjunto teórico, auxilia “alargando o escopo teórico” a fim de gerar novo conhecimento – pretensão de toda pesquisa. (ABREU, 2006).

Nesse sentido, para o estudo de campo foi realizada técnica de observação participante, aplicação de questionários, realização de entrevistas e coleta de repertório

musical. Para a análise dos dados, escolheu-se a análise de conteúdo (AC), cuja técnica de descrição analítica é orientada segundo procedimentos sistematizados e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens:

a análise de conteúdo é um conjunto de técnica de análise das comunicações, visando obter, por procedimentos objetivos e sistemáticos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção destas mensagens (BARDIN, 1995, p.42).

Assim, a AC consiste num instrumento de pesquisa científica com variadas aplicações e, por consequência, variados procedimentos que podem se modificar de acordo com os objetivos propostos. No entanto, a objetividade e a sistematização, que suavizam o caráter arbitrário da observação, devem ser elementos sempre presentes em todas as análises. Através de categorização das mensagens é possível evidenciar indicadores que permitam inferir sobre outra realidade além daquela expressa pela mensagem. Dentre os diversos tipos de análise de conteúdo foi escolhida a análise temática ou categorial como metodologia no trabalho porque possibilita uma prática de pesquisa qualitativa metodologicamente orientada por temas ou categorias, que é bastante apropriada no caso da análise dos dados coletados para a presente pesquisa.

A coleta de dados se deu através de: entrevista com músicos integrantes do *Samba da Ouvidor*; utilização de questionário para o público, que foi enviado e respondido de forma on-line e aberto para todos os participantes da página do *Facebook* do *Samba da Ouvidor*; pesquisa das postagens nas redes sociais da roda (*Facebook* e *blog*); e coleta de repertório em dias de eventos do *Samba da Ouvidor*.

Nas perspectivas tanto física da Roda quanto nos espaços virtuais do *Samba da Ouvidor*, percebe-se nesses ambientes de convivência e de identificação cultural a imersão em um ambiente simbólico. Por simbólico, nos referimos ao conjunto de signos revestidos de conteúdo ideológico, ou seja, ao produto da atividade do ser humano, que, coletivamente, atribui uma multiplicidade de sentidos e significados aos diversos fenômenos. O campo simbólico, desta forma, está indissociavelmente ligado ao social e ao cultural, por isso sempre se refere a valores socialmente construídos e compartilhados a partir de códigos decifráveis pelo grupo.

Considerando-se as memórias do universo do samba carioca nascidas com a web 2.0, com as redes sociais e demais ferramentas tecnológicas para informação,

divulgação e sociabilização, a roda *Samba da Ouvidor* é o campo empírico dentro do qual foram feitas as análises do samba carioca.

A análise conceitual do *blog* e da página do *Facebook* da Roda conta com a contribuição de alguns autores e seus conceitos intencionalmente apropriados para analisar esses novos espaços virtuais da realidade humana, tais como: memória afetiva (HALBWACHS, 2006); identidade (HALL, 2011); e resistência (BENJAMIN, 1994). Também são considerados os conceitos de web 2.0 e de *blog* (uma de suas muitas ferramentas) por autores como Silva e Blattmann (2007), bem como as relações entre “memória social e identidade” (POLLAK, 1992) e cibercultura e ciberespaço (LÉVY, 1999).

Ponderando-se que os conceitos formulados são sempre sujeitos às condições historicamente vivenciadas e experimentadas pelo pesquisador, procurou-se, nos discursos públicos colhidos de forma aleatória nos espaços virtuais da roda, as melhores representações dos conceitos que servem de base para as análises. Tais conceitos foram assim determinados e apropriados a partir da observação e predominância nos conteúdos dos trechos analisados nas postagens nos espaços virtuais do *Samba da Ouvidor*.

3.1 O que dizem os espaços virtuais do *Samba da Ouvidor*: ciberespaço, identidade, memória afetiva e resistência

A humanidade tem passado por uma chamada revolução tecnológica que, para Castells (2008), é definida como aquela que ocorre pela utilização de informação e de conhecimento para gerar mais conhecimento, e dispositivos de processamento e comunicação da informação, demandando um ciclo de retro-alimentação desenvolvido entre o que se inova e a aplicabilidade dessa inovação.

Essa revolução, que penetra em diversos domínios da atividade humana, gerou o que é denominado de “novas tecnologias da informação e comunicação”, as TIC’s, as quais são responsáveis pela integração do mundo através das redes eletrônicas. Por intermédio de aparelhos eletrônicos (sejam computadores, *smartphones*, *tablets* e afins) a comunicação acontece gerando enormes comunidades virtuais, as quais são definidas por Rheingold (1996, p. 29) como “uma rede eletrônica autodefinida de comunicações

interativas e organizadas ao redor de interesses ou fins comuns, embora às vezes a comunicação se torne a própria meta”.

Nesse contexto, surge uma nova forma de organização social, denominada sociedade da informação. Nela, tanto a base produtiva quanto seu produto final são mais informação e conhecimento. Os indivíduos dessa sociedade passam a interagir pela Internet, a *web 2.0*, a fim de acessar, obter, organizar, produzir, compartilhar e disseminar informação e conhecimento.

A *web 2.0* foi um termo criado nos Estados Unidos por ocasião da Conferência da MediaLive e O'Reilly Media, na cidade de São Francisco - Califórnia, na qual se discutiam ideias de uma web mais dinâmica e interativa, com a colaboração dos próprios internautas para a criação dos conteúdos:

Assim, começava a nascer a segunda geração de serviços on-line e o conceito da web 2.0, surgindo um nível de interação em que as pessoas poderiam colaborar para a qualidade do conteúdo disponível, produzindo, classificando e reformulando o que já está disponível (SILVA; BLATTMANN, 2007, p. 197).

Para essa nova dinâmica interativa foram criadas diversas ferramentas: *wikis*, *blogs*, mensagens instantâneas, redes sociais como *Facebook*, *Flickr*, *Orkut*, *Twitter*, entre outras. Essas mídias múltiplas acabaram por capturar e agrupar uma gama de expressões culturais em todas as suas singularidades. Todas as expressões culturais se congregam nesse ambiente digital: “[...] as manifestações passadas, presentes e futuras da mente comunicativa. Com isso, elas constroem um novo ambiente simbólico. Fazem da virtualidade nossa realidade” (CASTELLS, 2008, p. 458).

Uma das primeiras e ainda utilizadas ferramentas da web 2.0 são os *blogs*, considerados “sistemas pessoais, automáticos e simples de publicação que, ao se estenderem, permitiriam o nascimento do primeiro grande meio de comunicação distribuído⁵³ da história: a *blogosfera*, um ambiente informativo no qual se reproduzem os pressupostos, as condições e os resultados do mundo plurianárquico⁵⁴”. De tal maneira, a sistemática do *blog* é a seguinte:

53 Comunicação distribuída é quando “todo ator individual decide sobre si mesmo, mas carece de capacidade e da oportunidade para decidir sobre qualquer dos demais atores.” (BARD, SÖDERQVIST apud UGARTE, 2008).

54 Esse sistema se define quando alguém pode propor alguma coisa e aqueles que desejarem poderão segui-lo.

[...] uma página na Web que se pressupõe ser atualizada com grande frequência através da colocação de mensagens – que se designam “posts” – constituídas por imagens e/ou textos normalmente de pequenas dimensões (muitas vezes incluindo links para sites de interesse e/ou comentários e pensamentos pessoais do autor) e apresentadas de forma cronológica, sendo as mensagens mais recentes normalmente apresentadas em primeiro lugar. (GOMES, 2005).

Essa ferramenta de interatividade deu uma roupagem eletrônica àquilo que já era feito de forma manuscrita, como é, por exemplo, o caso dos diários e livros de receitas. Porém, não somente a mudança de suporte foi possível, mas a possibilidade de inovações surgiu quando da criação desses espaços virtuais para a troca das mais diversas informações⁵⁵, fazendo com que redes de pessoas com os mesmos interesses se formassem sem que, necessariamente, houvesse prévia ou posteriormente interação fora da internet pelos participantes.

A *blogosfera*, portanto, permite um novo tipo de comunicação distribuída, pública, gratuita e transnacional capaz de influenciar opiniões e difundir pontos de vista. Esse tipo de comunicação das novas redes sociais de informação - que é informal e, em sua grande maioria ‘desmonetarizada’⁵⁶ -, enfraquece as mídias televisiva e jornalística, quando os amadores, e não apenas os profissionalizados, tornam-se mediadores da informação. Dessa forma, a blogosfera representa uma nova forma de apresentar a informação de forma coletiva e ‘desmercantilizada’ modificando a estrutura de informação e, conseqüentemente, a estrutura de poder.

No Brasil a rede social *Facebook* passou a ter grande popularidade a partir de final dos anos 2000 e hoje não apenas encontramos milhares de “famosos anônimos” nessa rede social como também informações sobre eventos, grupos musicais, lojas, marcas, produtos, enfim, o mercado em si.

Com esse crescimento da utilização das ferramentas da Internet, também as relações sociais definitivamente passaram a se expandir pelo universo virtual chamado *ciberespaço* que, como explicitado por Lévy (1999, p. 94-95) é “o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores”, o que, para o autor, inclui todo o conjunto de sistemas de comunicação eletrônica. E o samba também está presente nesse universo virtual de forma real, pois mesmo que não se possa fixar o virtual num espaço-tempo concreto, ele é real (Lévy,

55 Há *blog* de artesanato, maquiagem, música, história, política, cursos de línguas, entre outros milhares de temas.

56 O sistema de *blogs* se sustenta pelo prestígio, número de leitores ou seguidores, *links* ou citações publicadas por outros *bloggers*.

1999). Nesse sentido, tanto as memórias compartilhadas no eventos do *Samba da Ouidor* como aquelas partilhadas e difundidas nos meios virtuais da roda são vivas, dinâmicas e reais, pois: “...é raro que a comunicação por meio de redes de computadores substitua pura e simplesmente os encontros físicos: na maior parte do tempo, é um complemento ou um adicional.” Assim, não sendo possível discernir entre memórias orais, na roda, e memórias registradas no ciberespaço, elas se mesclam e se complementam.

Independentemente se individual ou coletiva, para Halbwachs (2006) a memória é sempre um fenômeno que por estar envolta pelo ambiente social, está em constante atualização, e é passível de concordâncias ou disputas entre os diversos membros de um grupo, na definição do que deverá ser lembrado ou esquecido. Dessa forma, a memória é também sempre uma construção que, segundo Pollak (1992), pode ser baseada em acontecimentos, pessoas e lugares.

De acordo com o autor, os acontecimentos podem ser vividos diretamente pelo indivíduo ou grupo, como também podem ser adquiridos por “tabela” ou por narrativas mediadas por outros, por exemplo, quando a pessoa (ou grupo) não participou ativamente daquele acontecimento, mas tal acontecimento tomou tamanha importância em seu imaginário que é sentido como se tivesse feito parte da vida e da experiência atual. Muitos desses acontecimentos podem ser considerados a memória coletiva de grupos que têm sua organização na transmissão oral dos conhecimentos e experiências, como também na memória histórica, transmitida às coletividades a partir de diversas instituições como as escolas, os meios de comunicação, os livros e documentos, e demais formas de registro e disseminação da informação. Quando ocorre esse fenômeno memorial de projeção ou de identificação com determinado passado, seja por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ele é tão forte que podemos falar de uma “memória quase que herdada” (POLLAK, 1992, p.201). Seria possível classificá-la, portanto, como “memória-herança”.

Além desses tipos de acontecimento, Pollak (1992) traz a memória que é constituída por pessoas e/ou personagens. Seguindo a mesma lógica dos “acontecimentos”, ao falar-se de personagens encontradas ao longo da vida, fala-se também daquelas encontradas indiretamente, em memória, ou mediadas por algum outro, como aquelas pessoas que não pertenceram necessariamente ao mesmo espaço-tempo da pessoa que se lembra, mas que ainda assim permanecem em suas lembranças como se tivessem convivido verdadeiramente partilhando memórias.

Por fim, além dos acontecimentos e das pessoas, o mesmo autor apresenta que as lembranças advindas dos lugares são também constitutivas da memória. Existem lugares intimamente ligados a uma lembrança que pode ter tido sua origem em determinada vivência pessoal ou ter sido apropriada de outrem. Locais muito distantes, fora do espaço-tempo da vida de uma pessoa, podem se constituir em lugares importantes para a memória do grupo e, conseqüentemente, da própria pessoa, seja por serem “vividos” coletivamente, seja por propiciarem algum tipo de pertencimento a esse grupo.

De tal modo, portanto, esses três elementos - acontecimentos, personagens e lugares – conhecidos ou vivenciados de forma direta ou indireta, constituem-se numa “rede de memórias” que vai sendo constantemente construída, difundida e compartilhada entre os diversos membros de uma coletividade, relacionando-os entre si e atualizando as identidades dos grupos.

Nesse sentido, quando analisamos o caso do *blog* e da página do *Facebook* do *Samba da Ouvidor*, podemos percebê-los como estruturas vivas que promovem articulação constante entre acontecimentos (o evento da roda em si), pessoas (músicos e público participante do evento ou fã da roda) e lugares (a rua), atualizando constantemente a memória da roda. Assim sendo, esses espaços virtuais podem ser considerados como repositórios digitais da memória do *Samba da Ouvidor*.

Como já abordado anteriormente, o samba pode ser concebido hoje como um dos símbolos de identidade nacional brasileira - ao lado de outras manifestações culturais regionais tipicamente brasileiras, como o forró e o frevo - para formar um discurso único e homogêneo, dito nacional, o qual muito contribuiu para o processo de integração social das camadas mais pobres da população no Rio de Janeiro e auxiliou no processo de atenuar diversas barreiras e preconceitos sociais.

Porém, apesar de símbolo nacional de hoje, em sua origem, o samba foi percebido com o que se chama de *subcultura*, definida por Britto García (2005) como aquela cultura que diverge da cultura dominante. Esse símbolo de identidade nacional de hoje, subcultura de ontem, passou, como mencionado, por épocas de difícil sobrevivência, com a aceleração do crescimento da indústria do espetáculo e do turismo e com a imposição de padrões estrangeiros advindos com a globalização, podendo-se notar a desvalorização de alguns gêneros de samba e de seus sambistas a partir da diminuição dos espaços tradicionalmente reservados à sua prática, como no caso dos sambas de terreiro e partido-alto.

Como já explicitado, o samba do Rio de Janeiro - constituído pelas matrizes: samba de partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo - foi promovido a patrimônio cultural imaterial do Brasil. Quiçá pelo que muito nos aponta Hall (2011), ao considerar que o regional, dentre as muitas influências e mesclas mundiais advindas com globalização, passa a ser valorizado justamente por ser algo local e entendido como uma cultura “pura”, sem influências de outras partes do globo. Nessa perspectiva, o samba no Rio de Janeiro conquista seu espaço oficial, dentre os já reconhecidos patrimônios culturais imateriais brasileiros, bem como é alvo de crescentes iniciativas de valorização das tradições locais, como a dos músicos integrantes do *Samba da Ouvidor*, que fazem parte da juventude carioca que trabalha para a difusão da memória do samba.

A comprovação da existência de um entrelace de memórias é somente possível a partir da identificação, mensuração, sistematização e confronto dos dados coletados. Com este objetivo, faremos a análise dos espaços virtuais do *Samba da Ouvidor* seguida da análise das entrevistas dos músicos, dos questionários do público e dos temas principais dos sambas coletados nos dias dos eventos.

Para a análise conceitual temática das informações contidas no *blog* e na página do *Facebook* deve-se, primeiramente, entendê-los como repositórios digitais da memória do *Samba da Ouvidor*. O *blog* do *Samba da Ouvidor* e a página no *Facebook* da roda foram criados posteriormente à roda de samba que a cada dia de evento enche de gente as ruas do centro do Rio de Janeiro. Este fato demonstra que o espaço virtual, com milhares de apoiadores, complementa a roda e está carregado de memórias coletivas que se criam e recriam atualizando, no presente, um passado que vive.

Considerando Pollak (1992), as memórias retratadas nas redes sociais da roda são de dois tipos: 1) as do tipo “por tabela”, pois esses espaços apresentam registros de momentos que já passaram (fotos, vídeos, postagens e comentários). Quem alimenta esses ambientes virtuais pouco ou nunca conviveu com a maioria dos mestres autores dos sambas cantados e seus usuários muitas vezes nem sequer ouviram falar de grande parte dos sambistas citados ou não conhecem suas obras. A própria época em que viveram os compositores e a que nós vivemos hoje impedem que essa aproximação real se faça; e 2) há também memórias coletivas do tipo vividas no presente, pois a memória não é somente passado: é também composto de um presente que se reinventa e se reinterpreta, como o presente vivido aos sábados, na roda de samba. Aqueles que a frequentam fazem parte de um grupo que, ao navegarem por suas redes sociais, vivenciam o evento em si, experimentam o próprio *Samba da Ouvidor*.

Para a análise conceitual temática não será possível analisar todas as mensagens postadas desde suas origens (do *blog* em 2008, e da página do *Facebook*, em 2012) a fim de não alongar demasiadamente este trabalho. Assim, utilizaremos duas amostras de textos do *blog* da roda e um depoimento com palavras bastante significativas postadas na página do *Facebook*. Destes trechos foram recortados os fragmentos para a análise a partir dos conceitos que serão apresentados.

Identidade

A questão da identidade é permeada por inúmeras variáveis e pode ser considerada em diversas vertentes. Bauman (2005), por exemplo, traz o conceito de “identidades líquidas”, no sentido de uma formação flexível normalmente relacionada aos sentidos de deslocamento e de transitividade. Já Hall (2011) trata de identidades culturais - propositadamente no plural - em meio à crise de identidades, as quais são deslocadas do próprio sujeito e estão à mercê de elementos advindos com a aproximação de territórios geograficamente distantes através da globalização.

Para o autor, são as diferenças e os antagonismos sociais que produzem diversas posições do sujeito, ou seja, diversas identidades. Nesse sentido, para Hall (2011), a globalização “tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, plurais e diversas, menos fixas, unificadas ou trans-históricas” (HALL 2011, p. 87). Sendo assim, compreende-se que, mais que identidade, o autor traz à tona a questão da identificação.

Neste sentido, entre inúmeras identificações possíveis - de gênero, classe, sexualidade, etnia, nacionalidade, etc. - o trecho retirado do *blog* da roda e destacado abaixo traz um exemplo de identificação do *Samba da Ouvidor* com seu público através do samba:

[...] gostaria de lembrar que tivemos a ideia de lançar esse blog para tentar aproximar aqueles que realmente gostam de samba à roda. Como assim? É comum nos sábados muita gente pedir que disponibilizemos de alguma forma os sambas que lá são cantados. Além disso, muita gente pergunta sobre os compositores que são citados. Bom, nada melhor do que um blog para concentrar essas informações [...]. (SAMBA..., 2009)

Na passagem acima, vê-se, na tentativa de maior aproximação com aqueles que, assim como os músicos do *Samba da Ouvidor*, também amam o ritmo, uma

identificação entre público e artistas que nutrem amor pelo samba. Essa identificação é estabelecida nos eventos da roda e perpetuada pela internet, através do *blog* da roda. O processo de identificação ocorre quando da tentativa de aproximação através do compartilhamento de sambas e também de informações de compositores e demais curiosidades e histórias do mundo do samba, como apresentado no trecho em destaque. Para a jornalista e cientista da comunicação Lunardelli (2008, p.124), “identidade é a construção simbólica que elabora a sensação de pertencimento, propiciando a coesão social de um grupo, que se identifica, reconhece e classifica como de iguais ou semelhantes”. Sendo assim, ao efeturarem trocas, saberes e informações ligadas ao samba, músicos e público no *blog* da roda pertencem a um mesmo grupo de pessoas que se identificam entre si através desse universo do samba.

Memória Afetiva

Intimamente ligado ao conceito de identidade está o conceito de memória coletiva, de Halbwachs (2006). Isso porque, como visto ao longo deste trabalho, o autor entende que toda memória, mesmo aquela individual, é construída por uma memória coletiva de um ou mais grupos do qual se faz parte:

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 2006, p. 30)

Assim, memória coletiva pela perspectiva de Halbwachs sempre está vinculada ao conjunto social o que, frequentemente, leva a disputas entre grupos. Nesse sentido, ao nos identificarmos com um ou mais grupos de pessoas nos tornamos parte de uma mesma coletividade que se reconhece entre si como semelhantes e partilha lembranças. Essa identificação - seja por motivação política, ideológica, sentimental ou religiosa - entre pessoas de um mesmo grupo que se unem numa coletividade gerando um sentimento de identidade e pertencimento, é denominada por Halbwachs (2006, p. 40) de memória afetiva

De modo inverso, ao nos desvincularmos de um ou mais grupos – o que significa deixar de se sociabilizar e partilhar experiências - as lembranças destes grupos se tornam estranhas a nós e, não raramente, não são mais lembradas. Assim, as lembranças estão atreladas às experiências partilhadas nos grupos.

Nesse caso, o *Samba da Ouvidor* seria o que Halbwachs (2006, p. 40) chama de *comunidade afetiva* e, como tal, une músicos e público em torno do samba, trocando experiências e partilhando memórias do universo do samba através da oralidade, nos dias dos eventos, e também pelas redes sociais, no ciberespaço.

O seguinte trecho, retirado da apresentação do *blog* da roda em junho de 2008, é representativo do conceito de memória afetiva, formada a partir de um grupo específico que se une em prol do samba:

É isso aí caros amigos! Este sábado, dia 26 de setembro, estaremos mais uma vez na Rua do Ouvidor. De graça, com cerveja barata, pessoas de todos os tipos e todos os lugares do nosso Rio de Janeiro, pessoas que se unem sábado sim, sábado não, em prol de um único ideal: o SAMBA. [...] São todos sempre muito bem vindos, não importa se é bonito ou feio, se é rico ou pobre, se é gordo ou magro... o que importa é que goste de samba, afinal, como bem lembrou o grande Caymmi, "quem não gosta de samba..." (setembro 2009)

Ou ainda essa outra postagem, que também revela uma comunidade afetiva unida pelo samba através do *Samba da Ouvidor*: “[...] O samba tem dessas coisas... o samba une todos, gerações diferentes, pobres, ricos, feios, bonitos... e ali, no momento da roda, todas as diferenças acabam, todos viram um só, reforçando o sentimento revolucionário do samba.” (setembro 2010)

Em meio a essas e outras tantas postagens que demonstram o quanto o samba identifica e une através do *Samba da Ouvidor*, a seguinte postagem no *blog* da roda demonstra que a sociabilidade dessa comunidade afetiva partilha também memórias através de suas experiências:

O Samba da Ouvidor não é mais visto apenas como uma roda de samba, hoje se transformou num importante movimento, tendo como principal foco manter sempre em alto mastro a bandeira do samba. Milhares de pessoas comparecem aos sábados quinzenais, na esquina de Rua do Ouvidor com Rua do Mercado. O fator mais importante é o prazer que seus integrantes têm em reunir gravações de sambas esquecidos, alguns até inéditos e compartilhar com o povo diretamente na rua, sem restrições. Todos acreditam que assim, essas lindas canções e seus compositores ganharão vida novamente e voltarão ao cancioneiro popular. Nesta edição, o Samba da Ouvidor visita as Escolas de Samba! Dois convidados ilustres farão parte desta apresentação. Ledi Goulart (Aprendizes de Lucas) e Waldir 59 (Portela). Os dois são a história viva do samba. Ledi foi puxador oficial da Aprendizes de Lucas e da Unidos de Lucas na década de 60. Waldir 59 é um dos maiores vencedores de samba enredo da Portela, parceiro de Candeia.

No trecho acima, a roda *Samba da Ouvidor*, formada por jovens músicos, se unirá e partilhará experiências com dois experientes do samba - Ledi e Waldir 59. As

memórias desse encontro permanecerão nas lembranças daqueles que continuarem participando e partilhando experiências dentro dessa comunidade afetiva chamada *Samba da Ouvidor*.

Resistência

Seguindo premissa de Fernandes (2001), em *O narrador*, de Walter Benjamin (1994), não há, pelo menos de forma explícita, a definição do conceito de resistência. No entanto, o tema aparece de forma relacional com questões da contemporaneidade, como o desaparecimento da experiência, a decadência da narrativa e a supressão da memória. Isso porque, segundo a autora, a experiência para Benjamin é a “fonte a que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN, 1994, p.198). A partir dessas questões de contemporaneidade poderemos compreender como o *Samba da Ouvidor* vem contribuindo para a resistência do samba.

Walter Benjamin (1994) entende que a narrativa é a forma de experimentar o mundo e, conseqüentemente, quem vive experiências tende a lembrar-se delas mais do que aquele que não as vivenciou. “Essa experiência confere ao narrador conhecimento do mundo, das pessoas, da vida e o habilita a ensinar, sugerir, dar conselhos. Sem experiência não há o que narrar” (FERNANDES, 2001, p.170).

Nesse sentido, a falta de narrativas, que vem da falta de experiências, portanto, não permite que as memórias resistam ao tempo. Essas, vão aos túmulos junto com aqueles que não tiveram suas experiências compartilhadas. E, como vimos, o sambista sofre ainda com a dificuldade em ter de se encaixar em modelos de criação de sambas que não têm como essência as suas vivências e as de sua comunidade, e, por conseguinte, não partilha suas experiências.

Dessa maneira, a experiência da roda de samba pode ser compreendida em si mesma como uma forma de partilhar visões de mundo, de narrar experiências e, conseqüentemente, de contribuir com a continuidade e resistência do samba. As letras das músicas, que contam histórias públicas e privadas, vividas e sonhadas, não deixam de ser narrativas orais em forma de canção, marca conhecida das sociedades ágrafas como técnica mnemônica e de transmissão de conhecimento.

Assim, recortamos o seguinte trecho da página do *Facebook* da Roda porque o entendemos como amostra dentro desse conceito de resistência pelo compartilhamento de experiências através dos sambas como narrativas orais: “Na rua, de graça, para o

povo e sem patrocínio. Eis o Samba da Ouvidor!!!!Mesmo diante das dificuldades, é sempre muito emocionante ver essa multidão batendo palmas pra nós. Agoniza... morrer??? Jamais!!!!”. Esse trecho, aliás, foi publicado em 18 de outubro de 2014 juntamente com uma foto do evento com as ruas tomadas de gente em torno da Roda. Neste dia, depois de cerca de dois meses sem eventos, a roda retornou, mesmo sem patrocínio e com todas as dificuldades, a compartilhar e narrar a vida e as experiências, contribuindo para que o samba continue pulsando no coração e esteja presente na memória coletiva daqueles que fazem parte do(s) grupo(s) que amam o ritmo.

Para facilitar o entendimento desta análise, apresentamos abaixo um quadro resumido de toda a análise conceitual temática realizada:

Quadro 1 – Resumo de análise conceitual

Categoria/Conceito temático	Sentidos do conceito	Trechos de análise
Identidade (apoio em Hall)	Percepção de características semelhantes que aproximam indivíduos para um mesmo grupo ou classificação	“gostaria de lembrar que tivemos a ideia de lançar esse blog para tentar aproximar aqueles que realmente gostam de samba à roda. Como assim? É comum nos sábados muita gente pedir que disponibilizemos de alguma forma os sambas que lá são cantados. Além disso, muita gente pergunta sobre os compositores que são citados. Bom, nada melhor do que um blog para concentrar essas informações”.

<p>Memória Afetiva (apoio em Halbwachs)</p>	<p>Construção coletiva através de experiências de pessoas que se identificam entre si e se unem em torno de algo comum. É experimentada e compartilhada entre os diversos membros de uma coletividade.</p>	<p>“É isso aí caros amigos! Este sábado, dia 26 de setembro, estaremos mais uma vez na Rua do Ouvidor. De graça, com cerveja barata, pessoas de todos os tipos e todos os lugares do nosso Rio de Janeiro, pessoas que se unem sábado sim, sábado não, em prol de um único ideal: o SAMBA. [...] São todos sempre muito bem vindos, não importa se é bonito ou feio, se é rico ou pobre, se é gordo ou magro... o que importa é que goste de samba, afinal, como bem lembrou o grande Caymmi, "quem não <u>gosta de samba...</u>"”</p> <hr/> <p>“O samba tem dessas coisas... o samba une todos, gerações diferentes, pobres, ricos, feios, bonitos... e ali, no momento da roda, todas as diferenças acabam, todos viram um só, reforçando o sentimento revolucionário do samba.”</p> <hr/> <p>“O Samba da Ouvidor não é mais visto apenas como uma roda de samba, hoje se transformou num importante movimento, tendo como principal foco manter sempre em alto mastro a bandeira do samba. Milhares de pessoas comparecem aos sábado quinzenais, na esquina de Rua do Ouvidor com Rua do Mercado. O fator mais importante é o prazer que seus integrantes tem em reunir gravações de sambas esquecidos, alguns até inéditos e compartilhar com o povo diretamente na rua, sem restrições. Todos acreditam que assim, essas lindas canções e seus compositores ganharão vida novamente e voltarão ao cancionero popular.”</p>
<p>Resistência (apoio em Walter Benjamin)</p>	<p>A manutenção do compartilhamento de experiências através de narrativas orais</p>	<p>“Na rua, de graça, para o povo e sem patrocínio. Eis o Samba da Ouvidor!!!!Mesmo diante das dificuldades, é sempre muito emocionante ver essa multidão batendo palmas pra nós. Agoniza... morrer??? Jamais!!!!”</p>

Fonte: A autora

Compreendemos, assim, como o *Samba da Ouvidor* se apresenta como redes de informação e sociabilidades considerando a interação dos músicos com os usuários do blog e da página do Facebook, de forma virtual, por meio do *site*, e “real”, quando nos dias da roda de samba. Nesses espaços foram encontrados signos socialmente construídos e compartilhados a partir de códigos decifráveis por aqueles que desse canal fazem parte, isso porque o espaço simbólico está intimamente ligado àquilo que é social e cultural, sendo criado e reinventado constantemente.

Enquanto lugares que possibilitam redes de sociabilidades, esses ambientes virtuais também funcionam como operadores de memórias coletivas (e sociais) que são

produzidas, difundidas e constantemente atualizadas. O *blog* e a página do Facebook operam, desta maneira, como lugares de memórias reais que têm relação com as construções identitárias dos usuários e frequentadores do *Samba da Ouvidor*. Compreendem-se, então, esses espaços virtuais, como ferramentas da plataforma web 2.0 e poderosos instrumentos de estruturação de poder e espaços simbólicos de construção de identidade, sendo também espaços de convivência e de identificação cultural e social.

Com a análise conceitual temática baseada nos conceitos de identidade, memória afetiva e resistência foi possível identificar esse conceitos nos fragmentos retirados em amostragem. De tal maneira, aponta-se que esses canais de comunicação e socialização são também lugares de compartilhamento de memórias reais tanto quanto aquelas partilhadas nos eventos da roda. E em ambos os casos – físico e virtual - o grupo formado por pessoas que se identificam mutuamente como semelhantes, no que tange o amor ao samba, corroboram no entendimento de que os processos de memorização do samba apontam identificação social entre os indivíduos que participam do grupo, seja cantando, tocando, assistindo aos eventos ou publicando nas redes sociais da roda.

3.2 O que dizem os músicos da roda: análise das entrevistas⁵⁷ com os músicos do Samba da Ouvidor

O primeiro contato realizado com os músicos foi feito através de *e-mail* endereçado a todos os integrantes do *Samba da Ouvidor*. No entanto, apenas dois músicos se voluntariaram a participar da entrevista. Sendo assim, em dias de evento nos quais compareci para registrar o repertório da roda, solicitei novamente a participação e fui muito bem acolhida por mais três músicos, completando, assim, cinco participantes que, nesta análise, não serão nominalmente identificados, mas representados por: entrevistado A, entrevistado B, entrevistado C, entrevistado D e entrevistado E.

As entrevistas, realizadas entre 10 de março de 2015 e 11 de abril de 2015, ocorreram em diferentes locais por escolha dos próprios entrevistados: na casa de um dos músicos, no café de uma livraria no centro da cidade, embaixo de uma bela árvore em um bar na tijuca e na própria rua do Ouvidor, pouco antes do início de um dos

⁵⁷ O roteiro das entrevistas realizadas com os integrantes do Samba da Ouvidor encontra-se no apêndice deste trabalho.

eventos do samba da roda. Não houve escolha prévia de quem seriam os entrevistados, mas indicação por parte de alguns dos músicos.

O objetivo das entrevistas com os músicos do *Samba da Ouvidor* foi de responder às questões levantadas na introdução deste trabalho: 1) identificar o papel da roda *Samba da Ouvidor* para com a memorização do samba; 2) o *Samba da Ouvidor* como lugar de redes de informação, identidades e memória de um patrimônio cultural imaterial brasileiro; e 3) identificar qual o intuito para com a memória do samba demonstrado pelos músicos ao fazerem parte da roda. Neste sentido, foi elaborado um roteiro com perguntas abertas para os entrevistados, tendo em mente as questões acima.

Para responder a tais perguntas, a análise de conteúdo temática das entrevistas procurou observar, por questão de comparação final dos dados, os mesmos conceitos identificados na análise dos espaços virtuais da Roda, classificados em categorias/temas, sendo: identidade, memória afetiva e resistência. Todavia, ao longo das entrevistas foram identificadas novas categorias/temas: desvalorização (da cultura e do samba/sambista, em particular) e falta de autenticidade (em relação aos profissionais que trabalham com os mais diversos gêneros musicais brasileiros). Como as questões foram abertas, foi possível também inferir demais informações a partir das respostas dos entrevistados.

Com o objetivo de apresentar as categorias/temas identificados a partir da constância que os conceitos foram percebidos nas respostas dos entrevistados, foi elaborado um quadro resumitivo com a síntese dos resultados das categorias/temas observada, apresentados na ordem dos que foram mais mencionados para os que foram menos mencionados. Todas as categorias, no entanto, revelam importantes ponderações a partir do olhar dos integrantes da roda. Ao lado de cada categoria constam pertinentes exemplos extraídos das entrevistas realizadas com os integrantes da Roda:

Quadro 2 – Resumo da análise das entrevistas dos músicos do *Samba da Ouvidor*

Categorias	Trechos das entrevistas
Resistência	<p>“[...] o nosso sentido é manter esse fogo. Essa reunião do samba, que ele ficou meio esquecido. [...] O nosso interesse aqui não é ganhar dinheiro não. É levantar o samba, fazer o samba. Então a gente quer acender essa vela e deixar um pouco pra cima, que tá um pouco caída [...] É essa justamente a nossa resistência do samba. A gente briga, a gente faz [...]. (Entrevistado D)</p>

<p>Desvalorização do samba e do sambista no Brasil</p>	<p>“...e o que eu vejo hoje em dia é que o sambista ele não é tratado como ele deveria. Ainda tem essa porra da senzala. Ainda tem o Apartheid. Não adianta nego falar que não tem porque tem. Nego não aguenta o samba. [...]Acho que falta boa vontade com o samba. Essa parada de que o sambista tem que morrer bebendo 51 e na favela e desdentado infelizmente tá mais viva do que nunca no nosso país. É fato. [...] nego acha que o sambista tem que passar fome. É cultural. Isso se reverte totalmente nas políticas de apoio, na ausência de políticas de apoio, no caso. Se reflete totalmente. O sambista nunca se valorizou.” (Entrevistado B)</p>
<p>Identidade</p>	<p>“[...] porque eu tinha muito...eu era muito apaixonado por aquele lugar ali, eu tinha uma identidade muito grande com aquilo ali. Vivi momentos muito especiais ali”. (Entrevistado B)</p>
<p>Memória afetiva</p>	<p>“[...] o pessoal pesquisa um pouquinho. Aí dá esse samba... esse samba é diferencial. No Rio de Janeiro a roda de Samba Ouvidor [sic] é diferente. Porque o repertório é outro [...] você chega numa roda de samba você vê tocando a mesma coisa, certo? Aqui toca algumas coisas que você vê nas rodas de samba. Aqui é tudo diferente. As músicas assim mais trabalhadas, muúsicas antigas, sabe? Procura aqueles compositores lá da Portela, da velha-guarda, do Império [Serrano], enfim...bem diferente mesmo. Você vê aí Candeia, Cartola, Waldir 59, aquelas coisas assim bem antigas... eu acho legal. Eles puxam muito aqueles sambas antigos do Salgueiro, né ? Aí esse diferencial... inclusive as pessoas que frequentam essa roda é porque gostam mesmo. Você pode ver: você vai no Cacique, você vai no próprio Samba do Trabalhador, é diferente pra caramba o pessoal. O público é diferente. Sei lá, eu acho que é pesquisador mesmo. É o pessoal que gosta daquela coisa lá do fundo, entendeu?” (Entrevistado D)</p> <p>-----</p> <p>“[...] o lance do repertório então eu acho que dentro da nossa capacidade, do alcance que a gente tem, a gente contribui, mas de maneira natural. [...] Eu acho que o samba tem esse poder de movimentar as pessoas e todo mundo ir lá. É um papel legal que a gente faz. De tá proporcionando esse evento pra galera ir lá e ouvir samba. E é uma diversão que não é só diversão por diversão, é uma diversão que tem uma história.” (Entrevistado C)</p>
<p>Autenticidade</p>	<p>“[...] aí virou uma terra de... a Universal Music, né ? Que é a maior gravadora. É isso que eles estão fazendo: universalizando, né? Os gêneros [musicais]. É tudo meio que igual. Tu vê um cara e não sabe se ele canta funk, se é sertanejo, se ele canta pagode. Você não sabe o que ele faz. Tem aquela vestimenta padrão. O que que esse cara faz ? Ele é jogador de</p>

	<p>futebol? Ah, não. É cantor de pagode, de axé, de quê? É, o cara é igual. Aí o cara canta uma música...essa música não é sertanejo ? Não, o cara tá cantando em ritmo de funk, depois em axé. É o mesmo... o cara tá com um boné, com o tênis igualzinho...você nao sabe o que que o cara faz. A autenticidade tá morrendo. É bizarro. ” (Entrevistado E)</p> <p>-----</p> <p>“ ...] esse é o principal viés do Samba da Ouvidor, né ? É entregar o Samba sem intermediário: ninguém diz o que a gente tem que fazer, o que a gente tem que tocar, como a gente tem que tocar, que instrumento a gente tem que tocar. É totalmente espontâneo e autêntico.” (Entrevistado E)</p>
--	--

Fonte: A Autora

Como demonstrado nos exemplos do quadro acima, o resultado das análises das entrevistas com os músicos integrantes do *Samba da Ouvidor* está de acordo com o que foi apurado nas análises dos espaços virtuais da roda.

Neste sentido, identifica-se que o papel do *Samba da Ouvidor* para com os processos de memoração do samba é de valorização do gênero e dos compositores que fizeram parte da construção da história dessa cultura. Assim, a própria roda e seus espaços formam redes de informação, identidades e memória de um patrimônio cultural imaterial brasileiro.

3.3 O que dizem as letras dos sambas: análise do repertório musical do Samba da Ouvidor

A coleta do repertório foi realizada em cinco sábados aleatórios de rodas do *Samba da Ouvidor*, entre outubro de 2014 e fevereiro de 2015. As rodas começavam em torno de dezoito horas e se estendiam até por volta das vinte e duas horas, perfazendo uma média de quatro horas por evento.

Nos dois primeiros eventos da roda observados houve três *sets* de música ao vivo alternados com intervalos nos quais eram tocados CD's de samba em geral. No primeiro dia de evento o *Samba da Ouvidor* tocou 62 músicas e, no segundo dia, 68. Nos três demais eventos observados a roda tocou, respectivamente, 66, 43 e 63 músicas. Foram tocadas ao todo 196 músicas distintas, mas, como houve repetição de algumas delas, a roda executou ao todo trezentas e duas músicas durante os cinco dias de evento.

A média total de músicas tocadas ao vivo por evento considerando os cinco dias de evento foi de 60,4 sambas por roda. No entanto, nos últimos três eventos, ao invés de três, houve apenas dois *sets* de música ao vivo. Segue quadro com as informações detalhadas:

Quadro 3 - Músicas apresentadas no *Samba da Ouvidor* no período de análise

Dias de Roda	SETS (sequências musicais ao vivo entre intervalos)			Músicas tocadas	Músicas tocadas sem repetição dentro do período de análise*
	Músicas Set 1	Músicas Set 2	Músicas Set 3		
18 out. 2014	20	21	21	62	58
22 nov. 2014	23	20	25	68	43
24 jan. 2015	22	44	-	66	45
31 jan. 2015	26	17	-	43	16
07 fev. 2015	22	41	-	63	34
TOTAL	115	143	46	302	196

* Houve descarte de 17 músicas

Fonte: A autora

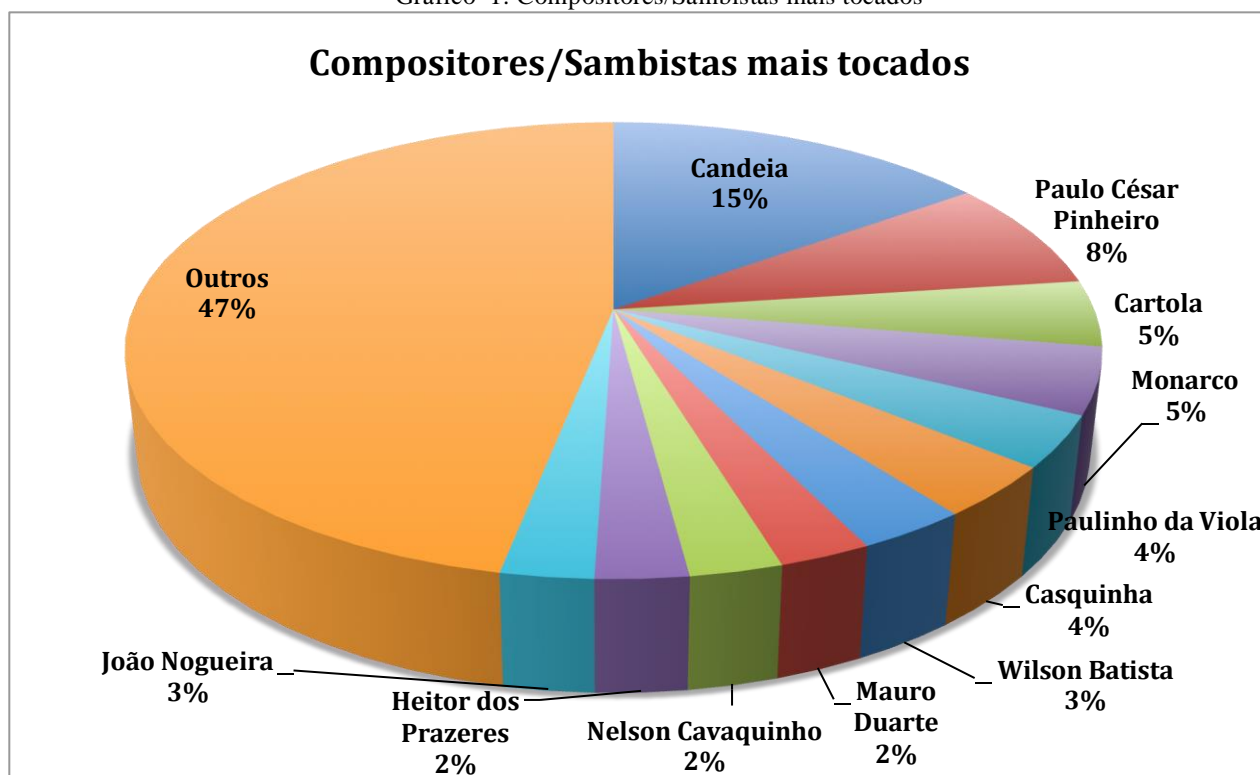
No primeiro dia de coleta de repertório houve a tentativa de considerar também as músicas tocadas nos intervalos, no entanto, não foi possível apenas um pesquisador tomar nota de quatro horas de música sem intervalo. Dessa forma, apenas as músicas tocadas ao vivo pela roda, 302, foram coletadas. Deste universo, 17 músicas foram descartadas - por motivos diversos, como dificuldade em entender a música tocada e cantada no momento da execução por problemas com o som ou por não conseguir identificar posteriormente de qual música se tratava, o que impossibilitaria a pesquisa – e a análise foi feita a partir de um universo de 282 apresentações de canções, das quais 196 músicas são distintas umas das outras.

O objetivo da coleta de repertório do *Samba da Ouvidor* foi o de identificar, através da análise de conteúdo temática das canções executadas, o papel da roda para com as memórias retratadas e difundidas no *Samba da Ouvidor* e os sentidos que evocam no processo de memorização do samba a partir da análise da escolha do repertório musical. No entanto, é importante ressaltar que a análise foi feita de forma simples e lógica a partir do tema central das canções e não de uma análise das letras das músicas.

Norteadas por esses objetivos, o gráfico abaixo foi construído a partir das informações coletadas durante minha frequência nos cinco dias de eventos do *Samba da Ouvidor* e apresenta a porcentagem dos compositores/sambistas mais tocados,

indicando Candeia como o sambista mais evidentemente representado nos sambas tocados pela roda.

Gráfico 1: Compositores/Sambistas mais tocados



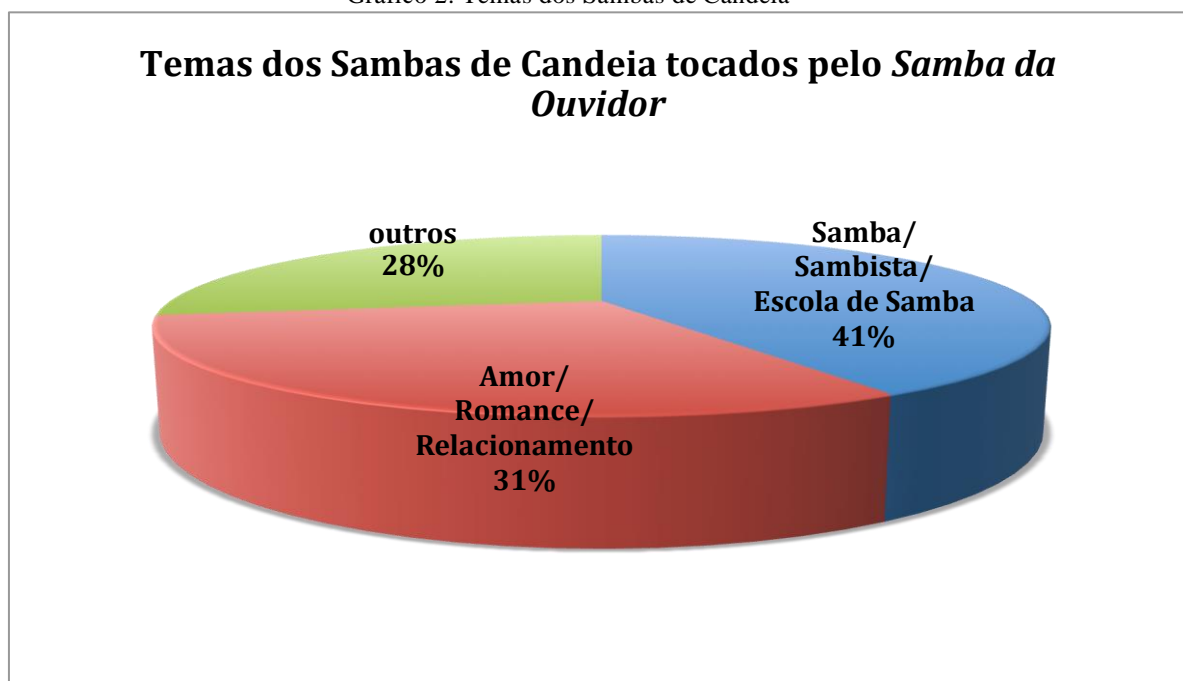
Fonte: A autora

A partir dos dados do quadro acima, compreende-se o papel do repertório musical do *Samba da Ouvidor* no processo de memorização do samba e os seus sentidos. O fato de Candeia ser o compositor mais tocado pela roda evidencia a vertente da roda quanto à resistência do samba, a não “deturpação” do ritmo e o amor ao partido-alto. Isso porque todas essas características são pertinentes à figura de Antônio Candeia Filho, o Candeia, que, como visto anteriormente, era apaixonado pelo Portela e pelo samba de partido-alto. Candeia, inconformado com o que ele chamava de “evolução” e rendição do samba aos interesses financeiros e culturais exteriores, brigou com a diretoria da Portela e criou o *Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo*, em 1975, acompanhado de outros sambistas que, assim como ele, entendiam que uma escola de samba deveria ser um espaço de livre criação do sambista e em favor de sua comunidade, das tradições africanas e de valorização do povo negro, objetivos esses pautados em matéria do Jornal *Última Hora* em 7 de janeiro de 1976:

1. Desenvolver um centro de pesquisas de arte negra, enfatizando sua contribuição à formação da cultura brasileira. 2. Lutar pela preservação das tradições fundamentais sem as quais não se pode desenvolver qualquer atividade criativa popular. 3. Afastar elementos inescrupulosos que, em nome do desenvolvimento intelectual, apropriam-se de heranças alheias, deturpando a pura expressão das escolas de samba e as transformando em rentáveis peças folclóricas. 4. Atrair os verdadeiros representantes e estudiosos da cultura brasileira, destacando a importância do elemento negro no seu contexto. 5. Organizar uma escola de samba onde seus compositores, ainda não corrompidos 'pela evolução' imposta pelo sistema, possam cantar seus sambas, sem prévias imposições. Uma escola que sirva de teto a todos os sambistas, negros e brancos, irmanados em defesa do autêntico ritmo brasileiro. (VARGENS, João Batista M., 2008, p. 75)

Seguindo por essa perspectiva de Candeia em defesa da livre criação do samba, do sambista e da cultura brasileira sem deturpações, torna-se imprescindível a apresentação de um outro gráfico que mostre os temas das músicas do compositor mais tocado pelo *Samba da Ouidor*. Neste caso, o gráfico abaixo confirma a vertente de Candeia e, principalmente, também da própria roda nas escolhas que fez do repertório do sambista.

Gráfico 2: Temas dos Sambas de Candeia



Fonte: A Autora

A partir deste gráfico, podemos compreender que, de fato, as músicas cantadas pelo *Samba da Ouidor* ratificam esse caminho de ligação forte com as origens do samba e do sambista e a clara identidade entre as mensagens de Candeia, o autor dos sambas, e quem canta hoje na roda. Assim, são identificáveis elementos do processo de memorização do samba através do repertório musical do *Samba da Ouidor* corroborando

em relação aos conceitos que foram identificados na análise dos espaços virtuais da roda. Nesse sentido, reforça-se, através do repertório, a resistência do samba a partir de uma memoração de um samba das origens e de um sambista que cria livremente junto à sua comunidade – o que Candeia pregava e defendia em boa parte de seus sambas.

3.4 O que diz o público do Samba da Ouvidor: análise das entrevistas e questionários respondidos pelo público da roda

Esta análise tem como propósito percorrer o caminho inverso do que foi realizado até o momento com as demais investigações deste capítulo: examinar as percepções do público, o receptor das mensagens do *Samba da Ouvidor* - tanto presencial, com aqueles que vão aos eventos de samba aos sábados, como virtual, a partir daqueles presentes no ciberespaço através do *blog* e da página do *Facebook* da roda. Nesse sentido, investiga-se o processo de memoração do samba a partir do público do *Samba da Ouvidor*.

Para alcançar este objetivo, primeiramente foram realizadas entrevistas com o público do *Samba da Ouvidor* momentos antes do início do evento. No entanto, pela impossibilidade de um local adequado para as entrevistas na rua e da dificuldade de contato posterior com o público após as rodas, a estratégia foi de enviar, eletronicamente, o mesmo roteiro de perguntas da entrevista do público em forma de questionário com perguntas amplas e abertas, com possibilidade de cada participante responder de forma múltipla a cada questão.

Os endereços eletrônicos dos dezenove participantes que responderam ao questionário foram obtidos através da página do *Facebook* da roda após esclarecimento sobre a pesquisa. Entre os meses de março e abril de 2015 os questionários foram enviados, respondidos e devolvidos eletronicamente. As três entrevistas realizadas com o público em março de 2015 também foram contabilizadas para a análise, totalizando vinte e dois participantes.

O público pesquisado foi de 45% feminino e 55% masculino, com concentração etária de 73% entre 25 e 39 anos, domiciliados em sua maioria na zona norte do Rio de Janeiro, com 55% dos casos, e na zona sul em 27%. O grau de escolaridade entre o público pesquisado é alto, composto de pós-graduados em 53% dos casos, 27% cursando o ensino superior e 7% já formados no 3º grau. A maioria dos pesquisados, 55%, frequenta o *Samba da Ouvidor* uma vez por mês e 18% frequenta em torno de

uma vez a cada dois meses. O público pesquisado frequenta a roda, majoritariamente, devido à qualidade do repertório e dos músicos, como se vê no quadro a seguir:

Quadro 4 – Motivo da frequência no *Samba da Ouvidor* pelos participantes pesquisados

Motivo da frequência	Vezes mencionada
Qualidade de repertório/musical dos integrantes	20
Ambiente/"Clima"	11
Amizade	7
Público	6
Região/acesso	6
Gratuidade	5
Arquitetura	1
Sem violência	1

Fonte: A Autora

O quadro acima revela que o diferencial do *Samba da Ouvidor* encontra-se, de fato, no repertório, que, como vimos, é majoritariamente de Candeia, sambista relacionado à resistência e empenhado com um samba sem influências deturpadoras.

Por estarem bastante conectados os integrantes da roda e o público, os músicos do *Samba da Ouvidor* passam a mensagem que é entendida pelo público como objetivo da roda da seguinte maneira:

Quadro 5 – Entendimento dos objetivos do *Samba da Ouvidor* por parte dos participantes pesquisados

Objetivo da Ouvidor	Vezes mencionada
Resgate/Preservação/Resistência do Samba	15
Transmissão/Difusão do Samba	9
Amizade	4
Social	2
Outros	3

Fonte: A Autora

A partir do quadro acima e das análises das entrevistas com os músicos integrantes do *Samba da Ouvidor*, podemos perceber que o processo de memorização do samba ocorre a partir de memorações que, evidentemente apontam, dentro desse contexto social, espacial e temporal dos eventos - reais e virtuais - da roda, forte identificação social entre os indivíduos que participam cantando, tocando, assistindo aos eventos e/ou publicando nas redes sociais do *Samba da Ouvidor*.

Em relação às redes sociais do *Samba da Ouvidor*, 41% dos participantes da pesquisa acessam o *blog* da roda para conferir a divulgação e fazer *download* de

músicas, enquanto que 86% acessam a página do *Facebook* da roda no intuito de buscar ou compartilhar informações sobre os eventos dela. Com esses expressivos números, excetuando apenas um participante, todos os outros vinte e um pesquisados acreditam que tanto o *blog* da roda como a página no *Facebook* são canais de divulgação e, conseqüentemente, contribuem para a vida do samba em geral.

Tendo em vista o resultado de todas as análises realizadas neste último capítulo, compreende-se que a memoração do samba no contexto do *Samba da Ouvidor* a partir dos músicos da roda, de seu público, de seus espaços e dos sambas cantados se lança face a três principais conceitos: resistência, identidade e memória afetiva - presentes em todos os resultados das análises. Neste sentido, podemos afirmar que existe um entrelace de memórias do samba dentro desse contexto do *Samba da Ouvidor*.

Nas considerações finais, última parte deste estudo, apresentamos como ocorre esse entrelace de memórias do samba e a síntese geral deste trabalho com a *Árvore do Samba da Ouvidor*, uma espécie de “mapa mental” com o objetivo de demonstrar visualmente o entrelace de memórias descrito a partir do resultado das análises e estudos realizados.

O ENTRELACE DE MEMÓRIAS DO SAMBA E A ÁRVORE DO SAMBA DA OUVIDOR

Ao longo deste trabalho apresentamos o ciclo do sambista, perpassando pela história do samba, o contexto da “roda”, a questão dos compositores e das escolas de samba, os novos panoramas advindos da “evolução” e transformação do samba e o retorno do sambista ao seu “lar”, a roda. Utilizamos como exemplo da ambiência de retorno do sambista à roda o *Samba da Ouidor*. Enfatizamos também a questão da patrimonialização no Brasil e seu alargamento em relação aos registros, com destaque para as matrizes formadoras do samba no Rio de Janeiro e o processo para a execução do Dossiê. Por fim, com as análises do estudo de caso, trabalhamos com o conceito de memorização do samba no contexto do *Samba da Ouidor* a partir dos músicos da roda, dos seus espaços virtuais, do público e dos sambas cantados nos eventos.

O resultado de todas as análises condensado no quadro a seguir demonstra o entrelace de memórias que sustentam todos esses atores no contexto do *Samba da Ouidor*: músicos, público, canções e espaços.

Quadro 6 – Entrelace de memórias

MÚSICOS	PÚBLICO	CANÇÕES	ESPAÇOS VIRTUAIS
Resistência	Qualidade repertório e musical	Samba/Sambista/Escola de Samba	Identidade
Desvalorização	Ambiente/Clima/Amizade	Resistência	Resistência
Identidade	Resistência/Resgate/Preservação	Identidade	Memória afetiva
Memória afetiva	-	Candeia	-
Autenticidade	-	-	-

Fonte: A Autora

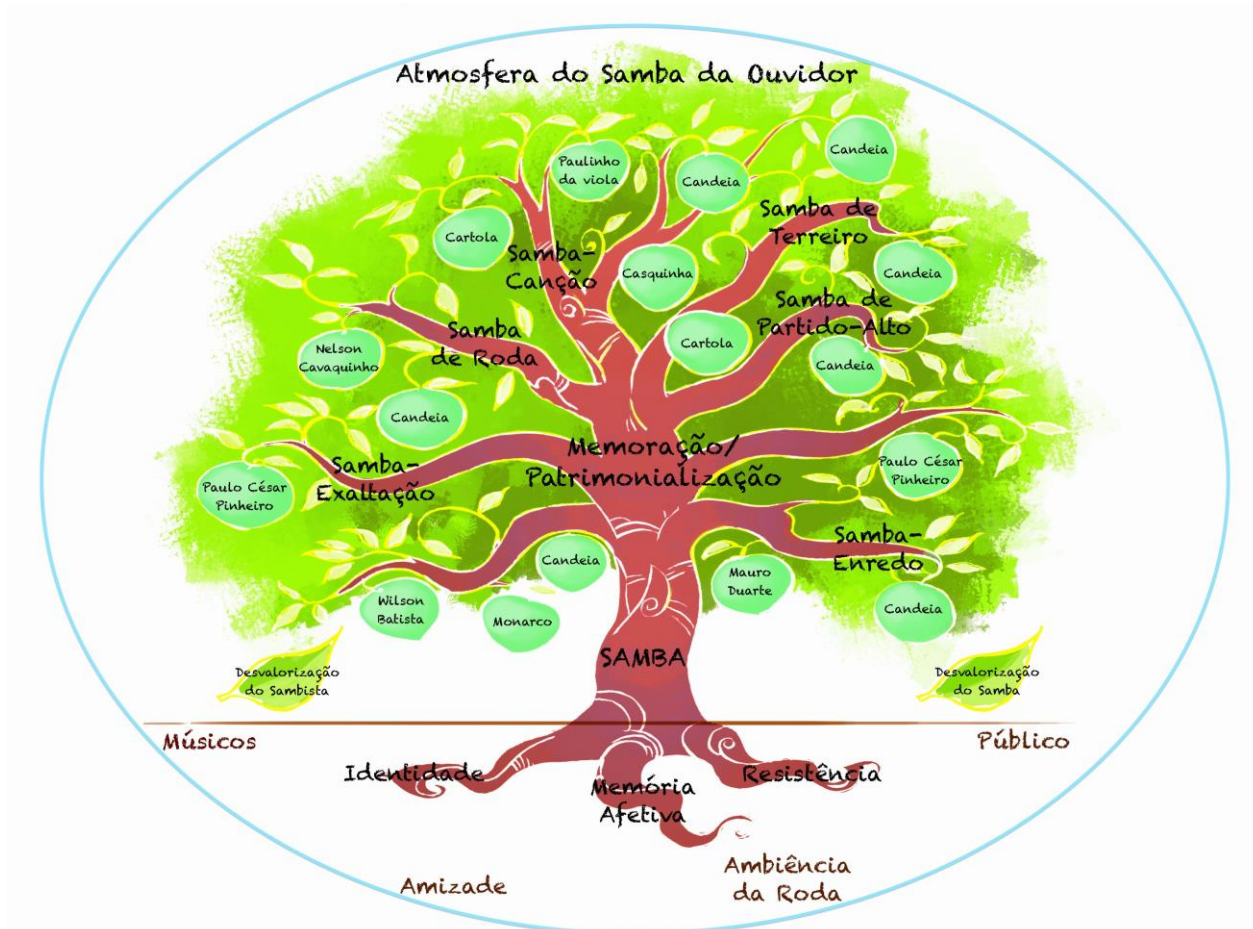
O quadro acima foi construído com base nas respostas mais frequentes ou mais marcantes das análises realizadas. As conexões entre cada um dos atores podem ser facilmente visualizadas a partir do realce das cores utilizadas para grafar as palavras do quadro. No entanto, palavras diferentes foram igualmente coloridas - como no caso de “identidade”, “Candeia”, “ambiente/clima/amizade” – para demonstrar que seguem a mesma ideia, conceito ou categoria de análise. No caso explicitado, por exemplo,

“identidade” não foi uma palavra mencionada pelo público, contudo, ao mencionarem “ambiente/clima/amizade” demonstravam que há identidade entre os músicos e o público da roda. Já a “autenticidade” presente no *Samba da Ouvidor* está intimamente ligada ao repertório, mencionado pelo público diversas vezes como o diferencial deste roda.

Assim, com base no conceito de “memória coletiva” de Halbwachs (2006) visto ao longo deste trabalho, compreende-se que a memória do samba no contexto do *Samba da Ouvidor* é de fato formada coletivamente pelo tripé “músicos-sambas-público”, pois são justamente esses entrelaces demonstrados no quadro 6 que revelam que o *Samba da Ouvidor* e todos os seus atores, rememoram, transmitem e resignificam o samba.

Com base nesses entrelaces construímos a “árvore do samba”, uma espécie de mapa mental com o objetivo de demonstrar visualmente o entrelace de memórias do *Samba da Ouvidor* descrito a partir do resultado das análises e estudos realizados.

Figura 4 - Árvore do Samba da Ouvidor



Fonte: A autora
 Ilustração: Benoit e Caroline Maillachon

O uso da figura da árvore é proposital e decorrente de alguns aspectos: primeiro porque o *Samba da Ouvidor* ocorre, desde 2009, exatamente à sombra de uma frondosa amendoeira; segundo porque o samba, como apresentado no capítulo 1, nasce com as rodas nas festas e cerimônias religiosas de cultura africana, como a macumba e o candomblé, os quais têm a figura da árvore como elemento sagrado por vezes associado à longevidade (AZEVEDO, 2013) e à fertilidade⁵⁸, e é comumente caracterizado na literatura africana contemporânea como espaço simbólico para a dinamização da memória coletiva e partilha dos saberes (QUEIROZ, 2012); e, terceiro, porque apesar de Miranda e Miranda (2013), contam que a árvore baobá foi considerada como “árvore do esquecimento” pelos traficantes de escravos na África e utilizada como estratégia para fazer esquecer de suas raízes e culturas de origem - ou seja, de sua própria identidade -, os escravos que caminhassem em torno dela antes de embarcarem nos navios negreiros em direção ao Brasil, apresentam os autores também que a significação das árvores na cosmovisão africana, de uma forma geral, remetem à noção de tempo e ancestralidade, bem como é entidade sacralizada como guardiã da memória e das lembranças, o que vai exatamente ao encontro do nosso objetivo de rememoração do samba a partir das análises realizadas no último capítulo apresentado nesta pesquisa e sintetizado na *Árvore do Samba da Ouvidor*.

O anseio deste trabalho é contribuir densamente para a ampliação do conhecimento sobre a memória coletiva de um dos principais símbolos de identidade brasileira e, paralelamente, para a permanência e longa vida do próprio *Samba da Ouvidor*, símbolo concreto de resistência do samba no cenário carioca.

58 De acordo com Francine Saillant, no artigo O Navio Negreiro: refiguração identitária e escravidão no Brasil, a árvore do baobá, no continente africano, é considerado como símbolo da fertilidade.

Referências

ABREU, R. M. R. M. Chicletes eu misturo com bananas? Acerca da relação entre teoria e pesquisa nos estudos em memória social. in: GONDAR, Josaida; DODEBEI, Vera. (Org.). **O que é memória social?**. Rio de Janeiro: DPA, 2006, v. 1, p. 20-34.

ABREU, R. M. R. M. Patrimônio: ampliação do conceito e processos de patrimonialização. in: CURY, Marília Xavier; VASCONCELLOS, Camilo de Mello; ORTIZ, Joana Montero. (Org.). **Questões indígenas e museus: Debates e Possibilidades**. 1ed. São Paulo: MAE-USP; Secretaria de Estado da Cultura-SP, 2012, v. 1, p. 28-40. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<http://www.reginaabreu.com/site/index.php/capitulos-de-livros-1/item/55-patrimonio-ampliacao-do-conceito-e-processos-de-patrimonializacao/55-patrimonio-ampliacao-do-conceito-e-processos-de-patrimonializacao>>. Acesso em: 11 jul. 2015.

ABREU, R. M. R. M. Patrimônio Cultural: tensões e disputas no contexto de uma nova ordem discursiva. in: Lima Filho, Manuel Ferreira et. al. (Org.). **Antropologia e patrimônio cultural: Diálogos e Desafios Contemporâneos**. 2007, v. 1. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <http://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/capitulos/19-patr_cultural_tensoes_e_disp_contexto_nova_ordem_discursiva-1.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2015.

ANDRADE, Moacyr. **Lapa: alegres trópicos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1998.

APRESENTAÇÃO. [Recurso eletrônico]. 2008. Disponível em: <<http://sambadaouvidor.blogspot.com.br/2008/06/apresentao.html>>. Acesso em: 13 jun. 2015.

AZEVEDO, Ricardo. **Abençoado & danado do samba: um estudo sobre o discurso popular**. São Paulo: EdUSP, 2013.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Editora Edições 70, 1995.

BAUMAN, Zigmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2005.

BENJAMIN, W. O Narrador. in: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7.ed. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Bossa-Filmes. **Ismael Silva fala sobre o samba**. 1977. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<http://bossa-filmes.blogspot.com.br/2008/12/blog-post.html>>. Acesso em: 03 jun. 2015.

BRAGA, Gustavo Henrique. **Turismo brasileiro comemora números do carnaval**. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <http://www.turismo.gov.br/turismo/noticias/todas_noticias/20150223_2.html>. Acesso em: 2 jun. 2015.

BRASIL. **Constituição Federal de 1988**. Promulgada em 5 de outubro de 1988.

[Recurso eletrônico]. Disponível em
<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 12 jul. 2015.

BRASIL. **Decreto-Lei n. 25, de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0025.htm>. Acesso em: 25 jul. 2015

BRITTO GARCÍA, Luis. Cultura e contracultura. in: _____ **El império contracultural: del Rock a la postmodernidad**. 2005. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<http://literaturaeslomas.files.wordpress.com/2013/09/luis-britto-garcc3ada-el-imperio-contracultural-del-rock-a-la-postmodernidad-2005.pdf>> Acesso em: 15 jul. 2014.

BRASIL. **Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000**. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=295>>. Acesso em: 18 mar. 2015.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. São Paulo: Lazuli: Companhia Editora Nacional, 2011.

CARTA aberta. [Recurso eletrônico]. 2014. Disponível em: <http://sambadaouvidor.blogspot.com.br/2014_08_01_archive.html>. Acesso em: 21 jul. 2015.

CARDÁPIO do Zicartola. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<https://pandinigp.wordpress.com/2014/01/16/blogosfera-o-zicartola-e-suas-historias/-Blogosfera>>. Acesso em: 2 mar. 2015.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede: a era da informação: economia, sociedade e cultura**. 10. ed. rev. e ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

CASTRO, Ruy. **Roquette-Pinto: o homem multidão**. Disponível em: <http://aminharadio.com.sapo.pt/brasil80_roquette.html>. Acesso em: 30 jun. 2015.

CECAC. **Samba e resistência**. [Recurso eletrônico]. Disponível em: www.cecac.org.br/MATERIAS/Candeia_Samba_e_Resistencia.htm. Acesso em: 23 jan. 2015.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. 3 ed. São Paulo: Unesp, 2006.

COMPLEMENTANDO... [Recurso eletrônico]. 2008. Disponível em: <http://sambadaouvidor.blogspot.com.br/2008_06_01_archive.html>. Acesso em: 15 jun. 2015.

CUNHA, Fabiana Lopes. **As matrizes do samba carioca e carnaval: algumas reflexões sobre patrimônio imaterial**. In **Patrimônio e matrizes**. v. 5, n.2, p. 34-57 -

dez. 2009.

CUNHA, Manuela Carneiro da (Org.). **Revista do patrimônio histórico e artístico nacional n° 32. Patrimônio imaterial e biodiversidade**. Brasília, Iphan, 2005.

DAVALLON, Jean. Memória e patrimônio: por uma abordagem dos regimes de patrimonialização. in: TARDY, Cécile; DODEBEI, Vera. (Org). **Memória e novos patrimônios**. 1. ed. Marseille: OpenEdition Press, 2015. v. 1. 250p. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<http://books.openedition.org/oep/866>>. Acesso em: 14 set. 2015.

DICIONÁRIO Virtual Michaelis. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br>>. Acesso em: 02 fev. 2015.

DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/ismael-silva/dados-artisticos>>. Acesso em: 21 dez. 2014.

EFEGÊ, Jota. (1973). **Maxixe**: a dança excomungada. [Recurso eletrônico]. Disponível em:
<http://www.ernestonazareth150anos.com.br/app/webroot/files/uploads/ckfinder/files/Jota%20Efege%C3%AA%20-%20Maxixe%20-%20A%20Dan%C3%A7a%20Excomungada%20%281974%29.pdf> Acesso em: 21 jul. 2015.

FABER, Júlia ; DIAS, Anna Beatriz. **O Ouvidor em rodas de samba**. 2015. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<http://portaldejornalismo-rj.espm.br/o-ouvidor-em-rodas-de-samba/>>. Acesso em: 21 jul. 2015.

FERNANDES, Adriana et al. Música, sociabilidade e memória. **Sociedade e cultura**, v. 11, n. 2, 2008. p. 155-157. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/view/5252>>. Acesso em: 10 maio 2015.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin. 2007. **Sociabilidade e “cultura musical de rua” no Rio de Janeiro**. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-1737-1.pdf>>. Acesso em: 03 jun. 2015.

FERNANDES, Natalia A. Morato. O conceito de resistência em Benjamin e Adorno. In.: **Estudos de Sociologia**. v. 6, n. 10, jan-jun/2001. p. 169-176. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/estudos/article/view/186/751>>. Acesso em: 18 ago. 2015.

FREIRE, Beatriz Muniz. **O inventário e o registro do patrimônio**: novos instrumentos de preservação. **Cadernos do LEPAARQ**, v. 2, n. 3, 2005. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/lepaarq/article/viewFile/1047/938>>. Acesso em: 13 jul. 2015.

GOMES, Maria João. **Blogs**: um recurso e uma estratégia pedagógica. in: Simpósio Internacional de informática educativa, 7., 2005. **Actas do...Leiria**, Portugal, 2005. p.311-315.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Patrimônio cultural e narrativas nacionais**. A retórica da perda. 1996.

GOVERNO do Estado do Rio de Janeiro. **Governo do estado lança Operação Lapa Presente**. 2013. Disponível em: <<http://www.rj.gov.br/web/imprensa/exibeconteudo?article-id=1880587>>. Acesso em: 17 jul. 2015.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HERSCHMANN, Micael. **Lapa**: cidade da música. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, C.. Territorialidades sônicas e re-significação de espaços do Rio de Janeiro.. **Logos**, 18 mar. 2011. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/2288>>. Acesso em: 02 jul. 2015.

IPHAN. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <iphan.gov.br>. Acesso em: 03 jul. 2015.

IPHAN. **Matrizes do samba no Rio de Janeiro**. Documentário parte integrante do Dossiê de registro das matrizes do samba no Rio de Janeiro com vistas ao seu reconhecimento como patrimônio cultural do Brasil. 2006. [Recurso eletrônico]. 19'49". Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/videos/detalhes/32/inventario-das-matrizes-do-samba-no-rio-de-janeiro>>. Acesso em: 19 jul. 2015.

IPHAN; CENTRO Cultural Cartola. **Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro**. 2006. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi-%20Matrizes%20do%20Samba.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

JESUS, Clementina de. **Clementina de Jesus**. Milton Miranda. (Prod.). Odeon (Gravadora) 37'. 1976. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<http://sambaderaiz.net/v7/clementina-de-jesus-1976-clementina-de-jesus/>>. Acesso em: 14. out. 2015.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. **Da matéria ao sujeito**: inquietação patrimonial brasileira. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2009, v.52, n.2. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27320>>. Acesso em: 29 jul. 2015.

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

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

LONDRES, Cecília (Org). **Revista Tempo brasileiro, patrimônio imaterial**, Out-Dez, n.147. p. 69-78. Rio de Janeiro, 2001.

LOPES, Nei. **Partido-alto**: samba de bamba. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 2005.

LUNARDELLI, Fatimarlei. **A crítica de cinema em Porto Alegre na década de 1960**. Porto Alegre, RS: Ed. UFRGS, 2008.

LUSVARGHI, Luiza. A desconstrução do nordeste: cinema regional e pós-modernidade no cinema brasileiro. **Ícone**. 2008. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<http://revistaicone.hipermoderno.com.br/index.php/icone/article/viewFile/16/15>>. Acesso em: 11 ago. 2015.

MACEDO, Joaquim M. de. **Memórias da Rua do Ouvidor** [1878]. [S.L.]: Virtual Books, 2003. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<http://www.virtualbooks.com.br/v2/ebooks/?idioma=Portugues&id=00698>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

MACHADO DE ASSIS, J. M. **Tempos de crise** [1873]. [S.L.]: Virtual Books, 2003. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<http://www.virtualbooks.com.br/v2/ebooks/pdf/00121.pdf>>. Acesso em: 12 jun. 2015.

MARÇAL. **A incrível bateria de Mestre Marçal**. Polydor (Gravadora). 26'. 1988. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<http://sambaderaiz.net/v7/marcal-1988-a-incrivel-bateria-de-mestre-marcal/>>. Acesso em 14 out. 2015.

MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei no milhar**: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<http://www.jornalismocultural.com.br/Joao%20Maximo%20&%20Carlos%20Didier%20-%20Noel%20Rosa%20Uma%20Biografia.pdf>>. Acesso em: 14 jan. 2015.

MIRANDA, M. L. C.; MIRANDA, J. M. . Organização e representação do conhecimento na web: desafios para a construção colaborativa de uma ontologia do samba. in: Vera Lúcia Doyle Louzada de Mattos Dodebei; José Augusto Chaves Guimarães. (Org.). **Complexidade e organização do conhecimento**: desafios de nosso século. 1. ed. Rio de Janeiro; Marília (SP): ISKO-Brasil; FUNDEPE, 2013, v. 2, p. 252-259. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<http://isko-brasil.org.br/wp-content/uploads/2013/02/Estudos-avan%C3%A7ados-2.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2015.

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

NOGUEIRA, Nilcemar. **De dentro da cartola**: a poética de Agenor de Oliveira. 2005.

OLIVEN, Ruben George. **Patrimônio intangível**: considerações iniciais. in: ABREU, Regina et.al. (Org). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**; Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

PAVAN, Alexandre. **Timoneiro**: perfil bibliográfico de Hermínio Bello de Carvalho. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. in: **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PORTO, Carla Lisboa. **Revista Patrimônio e memória**. v.3, n.2, 2007. p. 171-186. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/download/141/481>>. Acesso em: 02 jul. 2015.

PORTO Maravilha. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <www.portomaravilha.com.br>. Acesso em: 18 maio 2015.

PREFEITURA do Rio de Janeiro. 2009. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?article-id=87137>>. Acesso em: 15 jul. 2015.

PROGRAMA Nacional do Patrimônio Imaterial. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/761/>>. Acesso em: 13. jul. 2015.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de Queiroz. Sob a árvore das palavras: oralidade, escrita e memória nas literaturas de língua portuguesa. in: **Intersemiose**. 2012, ano.1, n.2. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<http://www.neliufpe.com.br/revista-intersemiose/ano-i-n-02-juldez-2012/>>. Acesso em: 08 nov. 2015.

REQUIÃO, Luciana. “**Eis aí a Lapa...**”: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. Tese de Doutorado. Niterói: UFF, 2008. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <http://www.bdt.d.ndc.uff.br/tde_arquivos/2/TDE-2010-01-22T134836Z-2350/Publico/Luciana%20Requiao-Tese.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2015.

RHEINGOLD, H. **A Comunidade virtual**. Lisboa: Gradiva, 1996.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RODA Viva. 1994. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/100/entrevistados/dona_zica_da_mangueira_1994.htm>. Acesso em: 07 jun. 2015.

SAMBA DA OUVIDOR. Disponível em: <www.sambadaouvidor.blogspot.com.br>. Acesso em: 09 set. 2014.

SERVIÇO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. [Recurso eletrônico]. [s.d.]. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/EducacaoCulturaPropaganda/SPHAN>>. Acesso em: 08 jul. 2015.

SILVA, Fabiano Couto Corrêa da; BLATTMANN, Ursula. Colaboração e interação na web 2.0 e biblioteca 2.0. in: **Revista ACB: Biblioteconomia em Santa Catarina**. Florianópolis, v.12, n.2, p. 191-215, jul./dez., 2007.

SIMAS, Luiz Antonio. **A mais carioca das ruas**. [Recurso eletrônico]. 2008. Disponível em: <http://sambadaouvidor.blogspot.com.br/2008_07_01_archive.html>. Acesso em: 13 jun. 2015.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOM de Vinil. Entrevista com o sambista e compositor Monarco. 2011. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/monarco-terreiro/>>. Acesso em: 17 jul. 2015.

SURURU na roda. **Sururu na roda ao vivo**. Alceu Maia. (Prod.). EMI Music (Gravadora) 39'. 2013. Disponível em: <<http://sambaderaiz.net/v7/sururu-na-roda-2013-sururu-na-roda-ao-vivo/>>. Acesso em: 14 out. 2015.

TARDY, Cécile (org.); DODEBEI, Vera. (org). Introdução. in: _____. **Memória e novos patrimônios**. 1. ed. Marseille: OpenEdition Press, 2015. v. 1. 250p. Disponível em: <<http://books.openedition.org/oepp/863>>. Acesso em 14 set. 2015.

TINHORÃO, José Ramos. **Série história da música popular brasileira: Grandes compositores**. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1982.

UNESCO (2003). **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial**. 2006. [Recurso eletrônico]. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf>>. Acesso em: 13 jul. 2015.

VARGENS, João Batista. **Candeia: luz da inspiração**. 3. ed. Rio de Janeiro: Almadena: 2008.

VASCONCELLOS, Gilberto; SUZUKI JR., Matinas. A malandragem e a formação da música popular brasileira. in: FAUSTO, Boris. **História geral da civilização brasileira**. 2.ed. vol. 4. São Paulo: DIFEL, 1986, p. 500-510.

VASCONCELOS, Ary. **Panorama da música popular brasileira na “Belle Époque”**. RJ: Livraria Sant’anna, 1977. p. 20-27.

VELHA Guarda da Portela. **Doce recordação**. Mauro Diniz; Henrique Cazes; Paulão 7 Cordas (Prod.). Nikita Music (Gravadora). 38'. 2000. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<http://sambaderaiz.net/v7/velha-guarda-da-portela-2000-doce-recordacao/>>. Acesso em : 14 out. 2015.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.

VIANNA, L. C.; Teixeira J.G. **Patrimônio imaterial: conceitos e implicações**. Artigo apresentado no IV ENECULT. 2008. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14437-02.pdf>>. Acesso em: 13 jul. 2015.

VIANNA, Luiz Fernando. **Geografia carioca do samba**. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2004.

Referências do CD

CARTOLA; CARLOS Cachaca. **Não quero mais amar a ninguém**. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Yb9bu10ra8E>>. Acesso em : 24 out. 2015.

CHIQUINHA Gonzaga. **Meu Deus que maxixe gostoso**. [Piano: Erika Machado; Voz: Anne Meyer]. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=PAbGTaxk2bo>>. Acesso em : 25 out. 2015.

DONGA. **Pelo telefone**. [voz: Bahiano]. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=woLpDB4jjDU>>. Acesso em: 23 out. 2015.

IPHAN. **Matrizes do samba no Rio de Janeiro**. Documentário parte integrante do Dossiê de registro das matrizes do samba no Rio de Janeiro com vistas ao seu reconhecimento como patrimônio cultural do Brasil. 2006. [Recurso eletrônico]. 19'49". Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/videos/detalhes/32/inventario-das-matrizes-do-samba-no-rio-de-janeiro>>. Acesso em: 19 jul. 2015.

IPHAN; CENTRO Cultural Cartola. **Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro**. 2006. [Recurso eletrônico]. Disponível em:

<<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi-%20Matrizes%20do%20Samba.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

XISTO Bahia. **Isto é bom**. [Recurso eletrônico]. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=jvrQM63d1mw>>. Acesso em: 25 out. 2015.

MACHADO, Aluísio; BETO sem Braço. **Bumbum paticumbum prugurundum**.

[Recurso eletrônico]. (1982). Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=HsR3vUb9Mug>>. Acesso em: 24 out. 2015.

MONARCO; Moyses Marques. **O quitandeiro**. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XNNYNJKp4yI>>. Acesso em: 24 out. 2015.

SILVA, Ismael. Nem é bom falar. in: **O samba na voz do sambista**. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i7ky9AD0NR4>>. Acesso em: 23 out. 2015.

NAZARETH, Ernesto. **Carioca**. [Piano: Amy Rubin; Clarinete: Mary Kantor].

[Recurso eletrônico]. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?list=PL22C68E3AFD822FD5&v=b0wHbRxOUKg>>. Acesso em: 26 out. 2015.

NAZARETH, Ernesto. **Gentes! O imposto pegou?**. [Recurso eletrônico]. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?list=PLFCB17C552B2D5FD6&v=yq3HWbjlrII>>. Acesso em: 26 out. 2015.

SE OS MEUS SUSPIROS pudessem. [s.n.]. [Voz: Maura Moreira]. [Recurso

eletrônico]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C9-KV4Smd4Y>>.

Acesso em: 26 out. 2015.

VELHA-Guarda da Portela. **Você não é tal mulher** [Alcídes Malandro Histórico];
Para o bem do nosso bem [Alvaiade]. in: **Doce recordação**. [Recurso eletrônico].
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2CYXI8BylC8>>. Acesso em: 23
out. 2015.

APÊNDICE

Roteiro de entrevista - músicos

- 1 – Se apresente e conte um pouco da sua história como músico integrante do Samba da Ouvidor.
- 2 – Você canta ou somente toca – qual instrumento?
- 3 – Como e quando o Samba da Ouvidor começou?
- 4 – Como se deu a escolha do lugar da roda?
- 5 – Como vocês escolhem o repertório? O público influencia?
- 6 – E sobre o *blog* da roda, quando começou e por quê?
- 7 – E a página no Facebook, quando e por quê iniciou?
- 8 - Você acredita que esses espaços virtuais da roda trazem algum benefício para a vida do samba?
- 9 – Tanto no *face* como no *blog* o slogan/apresentação é a mesma: “uma roda de samba para o samba. Nessa reunião de amigos, o objetivo principal é contribuir para que o samba continue eterno”. Pensando nessa frase, como você entende o objetivo e a existência da roda?
- 10 – As matrizes do samba carioca viraram patrimônio em 2007, mas a roda de samba ficou sem acontecer por um tempo, com dificuldades de patrocínio. Como você vê essa questão?
- 11 – Se quiser acrescentar alguma informação.

Roteiro de Entrevista e Questionário - público

- 1 – Idade:
- 2 – Sexo: () M () F
- 3 – Se do RJ, Bairro: Se não, cidade e bairro:
- 4 – Escolaridade:
- 5 – Desde quando frequenta a roda?
- 6 – E qual a frequência: () todo evento () 2 vezes por mês () 1 vez por mês () 1 vez a cada 2 meses () 1 vez a cada 3 meses () 1 vez por semestre () 1 vez por ano
- 7 – Frequenta outras rodas? () S () N Se sim, Quais?
- 8 – Por que frequenta o Samba da Ouvidor?
- 9 – Faz parte da página do Facebook da roda? () S () N - Se sim, pule para a pergunta 11. Se não, siga para a pergunta 10.
- 10 – Responda e pule para pergunta 12. Por quê não faz parte?
- 11 – Na página do Facebook da roda: apenas acompanha (), posta vídeos ou mensagens () e compartilha o que acha interessante na página da roda ()? Com que frequência?
- 12 – Frequenta o *blog* do Samba da Ouvidor? () S () N Se sim, pule para a pergunta 14. Se não, siga para a pergunta 13.
- 13 - Responda e pule para a pergunta 15. Por quê não frequenta o *blog* da roda?
- 14 – Como você interage no *blog* da roda? (ex. Comenta postagens, baixa álbuns/músicas, etc.)
- 15 – Você acredita que esses espaços virtuais da roda trazem algum benefício para a vida do samba? Quais?
- 16 - O que você acha do repertório musical do Samba da Ouvidor?
- 17 – Tanto no Facebook como no *blog* da roda o slogan/apresentação é a mesma: “uma roda de samba para o samba. Nessa reunião de amigos, o objetivo principal é contribuir para que o samba continue eterno”. Pensando nessa frase, como você entende o objetivo e a existência do Samba da Ouvidor?
- 18 – E você acredita que a roda cumpre o papel que você determinou na questão anterior?
- 19 - As matrizes do samba carioca viraram patrimônio em 2007, mas a roda de samba ficou sem acontecer por um tempo, com dificuldades de patrocínio. Como você vê essa questão?
- 20 – Se quiser acrescentar alguma informação.

Repertório do Samba da Ouvidor no período de análise

Títulos	Compositores
A chuva cai lá fora	Argemiro, Casquinha
A flor e o samba	Candeia
A hora e a vez do samba	Candeia
A jardineira	Orlando Silva
A Mangueira não morreu	Zagaia
Acontece	Cartola
Acreditar	Dona Ivone Lara, Délcio Carvalho
Ainda mais	Paulinho da Viola, Eduardo Gudin
Alalaô	Nássara
Alô, João	Cyro Monteiro, Baden Powell
Alvorecer	Dona Ivone Lara, Délcio Carvalho
Amei tanto	Vinícius de Moraes, Baden Powell
Amor de verdade	Liette de Souza, Flávio Moreira
Amor não é brinquedo	Candeia, Martinho da Vila
Amor Proibido	Cartola
Anjo moreno	Candeia
Aquarela brasileira	Silas de Oliveira
As pedras se cruzam	Paulo César Pinheiro
Até quarta-feira	Geraldo Pereira, Jorge de Castro
Aurora	Mário Lago, Roberto Roberti
Banco do réu	Alvaiade, Djalma Mafra
Bandeira Branca	Max Nunes, Laércio Alves
Barão das cabrochas	Marçal, Bide
Brazil com "z" é pra cabra da peste, Brasil com "s" é a nação do nordeste	Lequinho, Amendoim
Brinde ao cansaço	Candeia
Cachaça	Mirabeau Pinheiro, Lúcio de Castro, Heber Lobato
Candeia! Manifesto ao povo em forma de arte	Cláudio Russo, Tereza Cristina, Moacyr Luz
Candongueiro	Wilson Moreira, Nei Lopes
Canto das três raças	Paulo César Pinheiro, Mauro Duarte
Capital do Samba	Chico Buarque
Caridade	Nelson Cavaquinho, Hermínio do Vale
Casa modesta	(?)
Cem anos de abolição: realidade ou ilusão?	Hélio Turco, Jurandir, Alvinho
Cenários	Catoni, Jorge Mexeu
Chica da Silva	Noel Rosa de Oliveira, Anescarzinho do Salgueiro
Chorei	Paulo César Pinheiro, Eduardo Gudin
Chuva	Hortêncio Rocha
Cicatrizes	Paulo César Pinheiro, Miltinho

Cidade maravilhosa	André Filho
Coisas banais	Candeia, Paulinho da Viola
Coisas do mundo, minha nega	Paulinho da Viola
Com lealdade	Alberto Lonato
Comício em Mangueira	Wilson Batista, Germano Augusto
Confraternização número 1	Walter Rosa
Confraternização número 2	Walter Rosa
Confraternização número 3	Walter Rosa
Conselhos de vadio	Alvarenga
Coração Vulgar	Paulinho da Viola
Cordas de aço	Cartola
De Paulo a Paulinho	Monarco, Chico Santana
De qualquer maneira	Candeia
Decisão	Jorge Duarte, Jozé Batista
Dedo na viola	Gracia do Salgueiro
Degraus da vida	Nelson Cavaquinho, Antônio Braga, César Brasil
Deixa	Vinícius de Moraes, Baden Powell
Derramando lágrimas	Alvarenga, Délcio Carvalho
Desperte, Dodô	Herivelto Martins, Heitor dos Prazeres
Dia de graça	Candeia
Do jeito que o rei mandou	João Nogueira, Zé Catimba
Doce amor	Nilson Gonçalves
Doido varrido	Benedito Larcada, Frazão
É hoje	Didi, Mestrinho
E o cinquenta e seis não veio	Wilson Batista, Haroldo Lobo
Esta melodia	Jamelão, Badu
Estrela de Madureira	Acyr Pimentel, Cardoso
Eu agora sou feliz	Jamelão, Mestre Gato
Eu não vou à pé	Zagaia, Padeirinho
Eu vou pra maracangalha	Dorival Caymmi
Exaltação à Mangueira	Aluizio Dias, Enéias Brites
Existe um traidor entre nós	Chico Santana
Falsas Juras	Candeia, Casquinha
Feitiço da Vila	Noel Rosa, Vadico
Festa profana	Franco
Filosofia	Noel Rosa, André Filho
Filosofia do samba	Candeia
Fogaréu	Paulo César Pinheiro
Folhas secas	Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito
Fui condenado	Monarco, Mijinha
Gamação	Candeia
Golpe errado	Geraldo Pereira
Gosto mais do Salgueiro	Wilson Batista, Germano Augusto
Grau dez	Lamartine Babo, Ary Barroso
Heróis da liberdade	Mano Décio da Viola, Manuel Ferreira

Homenagem a Getúlio Vargas - O grande presidente	Padeirinho
Homenagem à Velha Guarda	Monarco
Império do samba	Zé da Zilda, Zilda do Zé
Já chegou quem faltava	Nilson Gonçalves
Já sou feliz	Candeia
Jaqueira da Portela	Zé Kéti
Jequitibá	Mestre Camarão
Juízo Final	Nelson Cavaquinho, Élcio Soares
Kizomba: festa de uma raça	Luiz Carlos da Vila, Rodolpho de Souza, Jonas Rodrigues
Lá em Mangueira	Herivelto Martins, Heitor dos Prazeres
Lá vai viola	Candeia
Lá vem o ipanema	Wilson Batista, Arlindo Marques, Marina Batista, Roberto Roberti
Lá vem Salgueiro	Luis Carlos, Branca Dineve
Lenha na fogueira	Walter Alfaiate
Luz da inspiração	Candeia
Madureira	Heitor dos Prazeres, Kaumer Teixeira
Marcha do remador	Antonio Almeida, Oldemar Magalhães
Maria Tereza	Anésio
Marinheiro só	Caetano Veloso
Máscara Negra	Zé Kéti
Me dá a penúltima	João Bosco, Aldir Blanc
Medo de amar	Vinícius de Moraes
Menino de 47	Nilton Campolino, Molequinho
Menino Deus	Paulo César Pinheiro, Mauro Duarte
Meu dinheiro não dá	Candeia
Mineira	João Nogueira, Paulo César Pinheiro
Minha esquina	Paulo César Pinheiro, João Nogueira
Morro inspiração	Geraldo Babão
Muito embora abandonado	Chico Santana, Mijinha
Mundo de Zinco	Wilson Batista, Nássara
Na água do rio	Silas de Oliveira, Manuel Ferreira
Não dá mais pra segurar	Gonzaguinha
Não era assim	Wilson Batista, Haroldo Lobo
Não tem veneno	Candeia, Wilson Moreira
Nega danada	Chatim
Noite dos mascarados	Chico Buarque
Nova escola	Candeia
O bêbado e a equilibrista	João Bosco, Aldir Blanc
O ideal é competir	Candeia, Casquinha
O lamento do samba	Paulo César Pinheiro
O mestre-sala dos mares	João Bosco, Aldir Blanc
O mundo é assim	Alvaiade

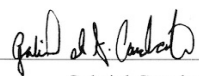
O neguinho e a senhorita	Noel Rosa de Oliveira, Abelardo Silva
O passado da Portela	Monarco
O samba não tem cor	Casquinha
Olha aí	Walter Alfaiate
Onde está a honestidade	Noel Rosa
Os cinco bailes da corte	Silas de Oliveira, Dona Ivone Lara, Bacalhau
Ouçó uma voz	Candeia, Nelson Amorim
Pagode do Rei	Arlindo Cruz, Almir Guineto e Sombrinha
Palhaço	Osvaldo Martins, Washington Fernandes
Palpite infeliz	Noel Rosa
Para o bem do nosso bem	Alvaiade
Partilha	Romildo, Sérgio Fonseca
Passado de glória	Monarco
Pecadora	Joãozinho da Pecadora, Jair do Cavaquinho
Pedra falsa	Paulo César Pinheiro, Mauro Duarte
Peito Vazio	Cartola, Elton Medeiros
Peixeiro grã-fino	Candeia, Mano Bretas
Peso na balança	Wilson Moreira
Pintura sem arte	Candeia
Portela na avenida	Paulo César Pinheiro, Mauro Duarte
Praça onze	Herivelto Martins, Grande Otelo
Pranto de Poeta	Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito
Pressentimento	Elton Medeiros, Hermínio Bello de Carvalho
Preta aloirada	Casquinha
Proposta amorosa	Monarco
Pura semente	Arlindo Cruz, Acy Marques
Quando a maré	Antônio Caetano
Quando bate uma saudade	Paulinho da Viola
Quantas lágrimas	Manacéia
Quem me ouvir cantar	Aniceto da Portela
Recado	Paulinho da Viola, Casquinha
Refém da Solidão	Paulo César Pinheiro, Baden Powell
Rugas	Nelson Cavaquinho, Ary Monteiro, Augusto Garçês
Samba Morena	Darcy da Mangueira
Samba na tendinha	Candeia
Samba, minha raiz	Dona Ivone Lara, Délcio Carvalho
Se o rei não quer	(?)
Sei lá, Mangueira	Paulinho da Viola, Hermínio Bello de Carvalho
Sempre teu amor	Manacéia
Senhora tentação	Silas de Oliveira
Sentimentos	Mijinha
Silenciar a Mangueira	Cartola
Silêncio tamborim	Wilson Bombeiro, Anézio
Sim	Cartola, Osvaldo Martins
Sofreguidão	Cartola, Elton Medeiros

Som de prata	Paulo César Pinheiro, Moacyr Luz
Sonhar não custa nada, ou quase nada	Paulinho da Mocidade, Dico da Viola, Moleque Silveira
Sou mais o samba	Candeia
Súplica	João Nogueira, Paulo César Pinheiro
Taí	Joubert de Carvalho
Testamento de partideiro	Candeia
Tive sim	Cartola
Touradas em Madri	Alberto Ribeiro, Braguinha
Triste desventura	Monarco, José Mauro
Tristeza	Heitor dos Prazeres, João da Gente
Tudo menos amor	Monarco, Walter Rosa
Turma do funil	Mirabeau Pinheiro, M de Oliveira, Urgel de Castro
Um ser de luz	Paulo César Pinheiro, Mauro Duarte, João Nogueira
Vai mesmo	Heitor dos Prazeres
Velho Batuqueiro	Xangô da Mangueira
Vem amenizar	Candeia, Valdir 59
Vem pra Portela	Candeia
Vem, menina-moça	Candeia
Vida apertada	Candeia, Casquinha
Vida de fidalga	Chico Santana, Alvaiade
Vida de rainha	Monarco, Alvaiade
Viver	Candeia
Vivo isolado do mundo	Alcides Malandro Histórico
Você me abandonou	Alberto Lonato
Vou sambar em madureira	Haroldo Lobo, Milton de Oliveira
Yaô	Pixinguinha, João da Bahiana

ANEXO

Rio de Janeiro, 14 de Março de 2015.

Eu, GABRIEL DE ASSUMPTÃO CAVALCANTE, como vocalista principal da roda Samba da Ouvidor, autorizo a pesquisadora Lorena Alleyne Vannelle a observar e a recolher informações sobre o Samba da Ouvidor com fins de estudo científico para sua dissertação de mestrado do Programa de Pós-graduação em Memória Social/UNIRIO.



Gabriel Cavalcante