

FREDERICO FREIRE DE LIMA NEIBERT BEZERRA

**O SAMBA-ENREDO EM FLORIANÓPOLIS:
PERSPECTIVAS HISTÓRICAS E A PRODUÇÃO DE SAMBAS-ENREDO ENTRE
MEMBROS DA “PROTEGIDOS DA PRINCESA”**

Florianópolis

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
CENTRO DE ARTES – CEART

FREDERICO FREIRE DE LIMA NEIBERT BEZERRA

**O SAMBA-ENREDO EM FLORIANÓPOLIS:
PERSPECTIVAS HISTÓRICAS E A PRODUÇÃO DE SAMBAS-ENREDO ENTRE
MEMBROS DA “PROTEGIDOS DA PRINCESA”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Música, na sub-área Musicologia/ Etnomusicologia

Orientador: Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler

Florianópolis

2010

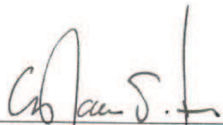
FREDERICO FREIRE DE LIMA NEIBERT BEZERRA

O SAMBA-ENREDO EM FLORIANÓPOLIS:
PERSPECTIVAS HISTÓRICAS E A PRODUÇÃO DE SAMBAS-ENREDO
ENTRE MEMBROS DA “PROTEGIDOS DA PRINCESA”

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do PPGMUS/UDESC como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Música

Banca Examinadora:


Orientador:


Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler
UDESC

Membro:


Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda
UNESP

Membro:


Prof. Dr. Acácio Tadeu Camargo de Piedade
UDESC

Florianópolis, 1 de março de 2010

AGRADECIMENTOS

À Universidade do Estado de Santa Catarina, pelo apoio financeiro através a Bolsa de Monitoria de Pós-Graduação.

Ao Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler, meu orientador nesse trabalho, que acolheu essa pesquisa, para ambos, desafiadora. Pela confiança, pela dedicação e pelo carinho com que me incentivou a todo o momento e muito contribuiu para esse trabalho.

À banca examinadora: Prof. Dr. Alberto Ikeda e Prof. Dr. Acácio Piedade, pelas críticas e sugestões que engrandeceram e contribuíram significativamente para a construção desse trabalho.

A todos os novos amigos da G.C.E.R.E.S. Protegidos da Princesa, mestres na arte do samba feito nessa terra: Conrado Laurindo, Ubiratan Seixas de Amorim, Edson Brandão Piola, Edson Salviano, Beloni Farias, Josué Costa, Alan Cardozo, Guilherme Partideiro, Mancha do Cavaco, Fernanda do Cavaco, Douglas Delatorre e tantos outros que seria impossível nominar na totalidade, mostrando que a família do samba tem muitos e muitos filhos, alguns destes que passei a conhecer e a admirar.

Ao meu parceiro e amigo Willian Tadeu, pelas muitas horas de conversa e de profunda aprendizado das coisas do mundo do samba daqui e de todo o Brasil.

Aos compositores Alberto Mussa, Luis Antônio Simas e Edgar Filho, do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro do Rio de Janeiro, que em apenas uma tarde de entrevistas, mudaram minha visão sobre o samba.

Aos demais professores e colegas de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Música da UDESC, com quem compartilhei não só dúvidas, experiências e conhecimentos, mas também nutri amizades preciosas.

À Luciana, minha companheira de todas as horas nesses seis anos. Pela paciência – que não foi fácil, eu sei – e pelas descobertas desta vida que temos caminhado e trilhado juntos.

Ao meu pai, por trazer às minhas mãos, ainda bebê, o disco de 1984 das escolas de samba do Rio de Janeiro, como nos dedura uma foto guardada. Verdadeira obsessão que o gênero se tornaria para mim, futuramente. Pelos domingos regados à música brasileira em cafés da manhã inesquecíveis.

A minha mãe, pelas cantorias na cozinha por tantos e tantos anos onde descobri muitas pérolas da música brasileira e, é claro, do samba-enredo.

“Hoje, não basta você compor samba-enredo.
Você tem que compor e construir samba-enredo.”

Bira Pernilongo

RESUMO

Há várias décadas o sub-gênero musical samba-enredo popularizou-se, tendo sua prática disseminada em grande parte do território brasileiro. Esta dissertação tem como objetivo revelar como se dá a prática de sambas-enredo transposta para a realidade do mundo do samba em Florianópolis, identificando procedimentos particulares envolvidos em sua produção e analisando o contexto histórico-cultural inerente ao âmbito local. Para tanto, a pesquisa emprega uma abordagem etnográfica, realizada por meio da inserção do pesquisador na ala de compositores da Escola de Samba Protegidos da Princesa, da capital catarinense, completada por uma abordagem histórico-documental. O referencial teórico utilizado surge do campo antropológico, mediante os trabalhos de Leopoldi (1978) e Cavalcanti (1994; 1999), aliados à abordagem histórico-cultural de Tramonte (1996), focada no contexto do mundo do samba de Florianópolis. O processo histórico das escolas de samba locais pode ser caracterizado pelo inchaço social, tendendo gradualmente a uma maior complexidade tanto administrativa destas instituições, quanto no âmbito musical, representada aqui pelo compositor de samba-enredo e a ala de compositores. O período de produção do samba-enredo provoca agudas transformações na obra musical, como resultado de uma sucessão de etapas classificadas segundo duas acepções: alterações em prol do conjunto (APC) e alterações em prol da performance (APP), produzidas a partir da participação de personagens externos e internos ao núcleo musical da agremiação. Nesse sentido, o atual modelo composicional de sambas-enredo, ao qual chamei *samba-enredo otimizado*, dialoga frequentemente com o ideal de eficiência e bom desempenho da obra musical, entendida como parte essencial no sucesso da agremiação, construído a partir de aspectos intra e extra-musicais.

PALAVRAS-CHAVE: Samba-enredo, carnaval, Florianópolis.

ABSTRACT

Several decades ago the musical genre *samba-enredo* became popular and was spread through most of the Brazilian territory. The purpose of this dissertation is to reveal the way by which the *samba-enredo* is transposed to the reality of the world of the *samba* in Florianópolis, identifying particular procedures involved in its production and analyzing the historical and social context inherent to the local environment. The ethnographic approach employed in this research consisted in the insertion of the researcher in the group of composers of the Escola de Samba Protegidos da Princesa, and completed by a historical and documental approach. The theoretical references emerge from the anthropologic field, through the works of Leopoldi (1978) and Cavalcanti (1994; 1999), associated to the historical-cultural approach by Tramonte (1996), focused on the context of the world of the *samba* in Florianópolis. The historical process of the local *escolas de samba* can be defined by the social growth, gradually tending to a increased complexity of those institutions, both administrative and musical, here represented by the composer of the *samba-enredo* and the whole group of composers. The process of production of the *samba-enredo* causes deep changes in the musical work, as a result of a succession of stages defined by two factors: changes in benefit of the whole and changes in benefit of the performance, produced by agents which are both external and internal to the musical nucleus of the association. In this sense, the present compositional standard for *sambas-enredo*, which I designate by *optimized samba-enredo*, frequently dialogues with the ideal of efficacy and best performance of the musical work, here perceived as playing an essential part in the success of the association, constructed from intra- and extra-musical aspects.

KEY-WORDS: Samba-enredo, carnaval, Florianópolis.

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1 – Diagrama dos aspectos formais do samba-enredo <i>Natureza bela do meu Brasil</i> (1936)	23
Quadro 2 – Diagrama dos aspectos formais do samba-enredo <i>Sessenta e um anos de República</i> (1951)	31
Quadro 3 – Diagrama dos aspectos formais do samba-enredo <i>O mundo encantado de Monteiro Lobato</i> (1967)	39
Quadro 4 – Quadro explicativa da letra do samba-enredo concorrente da parceria formada por Alan, Conrado Laurindo, Paulinho Carioca e Willian Tadeu	93
Quadro 5 – Tipos de alterações e suas subdivisões	130
Quadro 6 – Esquema de parâmetros alterados de acordo com as etapas de produção do samba-enredo.....	131
Quadro 7 – Diagrama do modelo de <i>samba-enredo otimizado</i>	134

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I: PERSPECTIVAS HISTÓRICAS.....	13
1.1 Definindo Samba-Enredo	13
1.2 Panorama Histórico dos Sambas-Enredo no Rio de Janeiro	16
1.2.1 O surgimento das escolas de samba	16
1.2.2 O “samba da escola”	18
1.2.3 O “samba” torna-se “enredo”	24
1.2.4 O samba entre os anos 40 e 60	28
1.2.5 O “embalo” do samba da década de 70	33
1.2.6 O “samba de embalo”	34
1.3 Panorama do Samba-Enredo em Florianópolis	42
1.3.1 Os primeiros anos	42
1.3.2 As escolas de samba de Florianópolis na década de 60.....	47
1.3.3 “Legitimando” o Samba local	49
1.3.4 A década de 70: As escolas de samba em tempos de Ditadura	54
1.3.5 A consolidação do samba-enredo florianopolitano	56
1.3.6 “Hoje a Protegidos canta, se ‘agiganta’.”: O gigantismo das escolas de samba de Florianópolis.....	59
CAPÍTULO II: O COMPOSITOR DE SAMBA-ENREDO HOJE EM FLORIANÓPOLIS.....	63
2.1 Introdução.....	63
2.2 O compositor: aspectos sócio-culturais	63
2.3 O estabelecimento de parcerias	65
2.4 O status do compositor	67
2.5 O compositor: instâncias de profissionalização no ciclo carnavalesco	70
2.6 A ala de compositores	72
2.7 A ala de compositores da Protegidos da Princesa.....	74
2.7.1 Pequena diáspora.....	74
2.7.2 Estrutura e organização da ala.....	77
2.7.3 Cronograma de eventos da ala de compositores.....	79
2.7.4 “De malandro pra malandro”: embates e desafios de uma ala de compositores.....	81
CAPÍTULO III: AS ETAPAS DE PRODUÇÃO DO SAMBA-ENREDO DA G.C.E.R.E.S PROTEGIDOS DA PRINCESA.....	84
3.1 O samba-enredo em construção.....	84
3.2 A divisão em etapas	84
3.3 A análise do material sonoro	86
3.4 As etapas de produção do samba-enredo.....	87
3.4.1 A escolha do enredo	87
3.4.2 O carnavalesco encontra o compositor	88
3.4.3 A composição do samba	90
3.4.4 A gravação do samba concorrente	94
3.4.5 O concurso de samba-enredo	99
3.4.5.1 O julgamento do samba enredo	100
3.4.5.2 Fatores decisivos na escolha do samba-enredo	101
3.4.5.3 Significado musical inerente	102
3.4.5.4 Significado musical delinead.....	102
3.4.5.5 E o vencedor é.....	103

3.4.6 O intérprete e a gravação oficial.....	105
3.4.6.1 A gravação oficial	106
3.4.6.2 Letra do samba	107
3.4.6.3 Obras introdutórias e introdução instrumental	109
3.4.6.4 Andamento e questões rítmicas	110
3.4.6.5 Vozes paralelas e harmonização	113
3.4.6.6 Alteração melódica	117
3.4.7 Os ensaios técnicos	117
3.4.7.1 Obras introdutórias e questões rítmicas	118
3.4.7.2 Andamento e vozes paralelas	121
3.4.8 “Alô minha Princesa querida!”: Breve análise e relato do samba em desfile.....	123
3.5 Reflexões sobre as etapas de produção do samba-enredo 2009 da Protegidos da Princesa.....	129

CAPÍTULO IV: O SAMBA-ENREDO OTIMIZADO.....133

4.1 Algumas considerações	133
4.2 Aspectos extra-musicais	134
4.2.1 Algumas reflexões sobre o contexto carnavalesco pós-década de 80	134
4.2.2 O tempo, a passarela e o número de componentes	135
4.2.3 Competitividade interna e externa	136
4.2.4 Público, componentes e jurados	137
4.2.5 O perfil do compositor de samba-enredo hoje	138
4.3 Aspectos intra-musicais	139
4.3.1 O ciclo composicional do samba-enredo	139
4.3.2 As alterações no samba-enredo	140
4.3.3 O dito “padrão atual” dos sambas-enredo	142
4.4 O samba-enredo otimizado e a busca pela eficiência	145

CONCLUSÃO.....147

REFERÊNCIAS151

ANEXOS155

INTRODUÇÃO

A prática do samba-enredo em Florianópolis tem seu início, segundo Tramonte (1995), na década de 50, mas somente a partir da década de 60 é que ocorreria de maneira intensificada. É verdadeiro que a influência de marinheiros negros cariocas estabelecidos nas imediações do Maciço do Morro da Cruz contribuiu para a origem dessa prática na Ilha. A criação da primeira escola de samba de Florianópolis (Protegidos da Princesa), também reforça essa influência.

Em sua realidade florianopolitana, formada de uma estrutura significativamente diferente da prática carioca, as Escolas de Samba encontraram uma trajetória que não as conduziu para uma situação de hegemonia cultural, como assinala Tramonte. O isolamento étnico sofrido pelas comunidades de origem negra da cidade criou entraves e dificuldades de afirmação, o que acarretou outra conjuntura de ligações sociais e econômicas que não a consagrada em território fluminense – a ligação umbilical assumida com os populares “bicheiros” que financiavam o carnaval e estabeleciam elos com o poder executivo no Rio de Janeiro. Desse modo, as reflexões formuladas para a realidade do Rio de Janeiro tornaram-se, muitas vezes, inadequadas para as situações sociais de Florianópolis. De acordo com isso, Silva (2006) reconhece:

[...] mais complexas na trajetória da presente pesquisa foi [...] lidar com o debate desse campo de estudos, pois as referidas obras – de ambas as linhas de pensamento – apresentam aspectos bastante relevantes para a nossa discussão ao mesmo tempo em que chegam a conclusões com as quais discordamos. Muitas vezes não foi possível estabelecer uma identificação com as interpretações apresentadas pelos primeiros estudos (apresentados na seção anterior) justamente porque o contexto (“conjunto das interações que o pesquisador vive em sua pesquisa”) estudado por esses pesquisadores me pareceu bastante afastado do ambiente dos batuqueiros e mestres de bateria e de aspectos observados no convívio com esses integrantes (sambistas) em uma escola de samba (pelo menos de acordo com a experiência na Embaixada Copa Lord). (SILVA, 2006, p. 41)

A Escola de Samba consiste, para Goldwasser, de um universo de agentes tendo como mediadora a própria Escola, que administra os interesses de cada segmento social envolvido em sua estrutura interna (GOLDWASSER, 1974). O samba-enredo é elemento chave para os interesses da instituição, que elabora regras e o julga, utilizando-se de diversos agentes que participam desse processo de construção de significados sonoros da comunidade. O entendimento desse processo precisa passar pelo entendimento de sua atmosfera composicional, sendo imprescindível uma reflexão sobre o compositor de samba-enredo, suas influências e conflitos inerentes à prática.

Outro aspecto que se torna essencial é a observação das transformações ocorridas na obra musical, resultado de um recorrente *processo composicional* que mescla diversas etapas de seleção e “adequação” que interferem no seu resultado estético-musical, de acordo com os anseios de cada agremiação que o promove. Assim ocorre a conversão da obra em símbolo de representação musical coletiva – da agremiação organizada em comunidade – que ultrapassa, portanto, o âmbito individual e, inclusive, autoral. Sobre a representatividade do compositor enquanto definidor de um sujeito que se expressa na obra (samba-enredo), Ortiz (1998) resume claramente:

[...] É, todavia, um somatório de quase todas as características que definem as diversas noções de sujeito que vimos acima: é o sujeito de um inconsciente, não individual, mas coletivo ; que não se comunica em seu próprio nome, mas em nome de uma coletividade; que usa (ou não) a 1ª. pessoa do discurso, não para estabelecer uma diferença mas uma igualdade no grupo. Não é interpelado pela ideologia, mas é a voz da própria ideologia; não se identifica com o sujeito do saber do enunciado, é o próprio sujeito deste saber. Assemelha-se muito ao *não-sujeito* de Coquet (1989), mas mais ainda com a noção de *destinador*, do mesmo semiótico. É o sujeito de uma autoridade institucionalizada, de uma ideologia, de uma formação discursiva e por isso detém todo seu saber e também seu poder. (ORTIZ, 1998, pp. 119-120)

A explosão do fenômeno Carnaval em sua genética carioca encerra amplas discussões e reflexões que contribuem para a compreensão do próprio universo social de camadas cada vez mais amplas da sociedade. A assimilação de sua prática no contexto de Florianópolis, tendo como enfoque a manifestação musical do segmento, pode determinar ou relativizar opiniões ao mesmo tempo em que ajuda a erguer a égide de uma cultura catarinense já não tão segregada, capaz de prover outras opiniões a cerca da prática cultural dessa manifestação.

O objetivo geral a ser alcançado neste trabalho consiste em revelar como se dá a prática de sambas-enredo em Florianópolis, identificando procedimentos particulares envolvidos em sua produção e analisando o contexto histórico-cultural inerente ao universo do “mundo do samba” local.

Paralelo a isso, subscrevem como objetivos específicos: compor um panorama histórico-social da prática de sambas-enredo em Florianópolis; estabelecer o perfil atual do compositor de sambas-enredo, percebendo se há ou não transformações no âmbito sócio-cultural desta classe artística do desenrolar de sua trajetória composicional em Florianópolis; identificar os principais personagens envolvidos em sua composição e de que maneira atuam/interferem no resultado final da obra; mapear algumas das principais transformações graduais sofridas pela obra campeã (“hino”) do concurso interno da Escola estudada até

chegar ao seu formato final, isto é, sua versão definitiva para o Desfile das Escolas de Samba; e, por fim, construir uma terminologia que dê conta de representar o atual modelo musical e composicional de sambas-enredo.

Ao realizar uma pesquisa detalhada percebi a necessidade de trabalhos relativos ao universo do "mundo do samba" tendo a prática deste como objeto principal. Muitos trabalhos têm se dedicado a aspectos lingüísticos, históricos, plásticos, antropológicos, dentre outros possíveis. No campo da música, entretanto, parece ser a busca de etnopedagogias musicais ligadas à prática percussiva de uma Escola de Samba o objeto mais atraente para estudos, destacando-se os trabalhos de Prass (1998) e Silva (2002) como ótimos exemplos.

Como seria de se esperar, a ausência de uma abordagem relativa aos aspectos técnico-musicais do sub-gênero *samba-enredo* também é sentida pelo pesquisador, pairando tanto no âmbito nacional quanto local. Quando ela ocorre, a obra musical não funciona como protagonista de sua reflexão, servindo como meio de identificação de determinados aspectos de acordo com a pesquisa, como é percebido em Vizeu (2004). A autora apresenta “uma análise musical”, entretanto, não alcança, creio eu, o objetivo proposto de produzir uma análise (musical) relacionada a uma reflexão referente às transformações do “mundo do samba” e suas aproximações com o mercado fonográfico e demais sistemas mercadológicos, percebidos a partir das décadas de 70 e 80, como esta expressa.

Uma preocupação reside na necessidade de abordagens que contemplem as transformações estruturais do samba-enredo percebidas por meio de duas frentes temporais: no decorrer dos anos e no decorrer do próprio processo de escolha da obra para o desfile. Segundo Ikeda (2001, p. 2), a falta de uma “abordagem musical para a música” pode abranger o escopo geral de estudos em música popular, carecendo de trabalhos que desenvolvam análises de caráter “intrínseco” à música, muitas vezes abordada sob um ponto de vista “extrínseco”.

Outra motivação para o trabalho se dá pela necessidade de atualizar algumas reflexões quanto aos contextos sociais integradores e conflituosos inerentes a essa prática composicional. Essa observação se refere, inclusive, a trabalhos ambientados na Antropologia Social que tanto contribuem para as reflexões acerca do “mundo do samba”, como Leopoldi (1978), Goldwasser (1975) e Rodrigues (1984) para citar alguns exemplos. Pontos de vista relativos às décadas de 70 e 80 são ainda dominantes, sendo necessários a sua atualização e confronto com posicionamentos atuais, como: perfil do compositor, status do compositor em relação à sociedade e a sua posição interna na própria Escola de Samba, processos e etapas de escolha de sambas-enredo, identificação dos organismos internos à Escola que o regulam e

elegem, entre outros. Argumento que a instituição Escola de Samba possui diversas segmentações ou agrupamentos, nos quais se desenvolvem tensões e "relaxamentos" específicos, para aproveitar os conceitos de Leopoldi (1977). Desse modo, um determinado segmento pode emanar *situações sociais* amplamente diversas das encontradas em outros segmentos, restando, portanto, a necessidade de estudo específicos à cada micro-organização. Esse é o caso do grupo de relações que administra a prática composicional de sambas enredo.

Ainda sobre esse tópico, não há posicionamentos focados no contexto sócio-cultural de segmentos composicionais – ala de compositores – de Florianópolis. A compreensão desse fenômeno atual somente se dará através da percepção de aspectos e relações intrínsecas a essa realidade. Em poucas palavras: se num contexto externo ocorre uma reflexão desatualizada, no contexto local ela ainda não existe de modo específico.

Desse modo, a realização de um estudo que observe a assimilação dessa prática num contexto local (Florianópolis) contribui para a compreensão de possíveis recorrências e variações desse modelo, servindo de referência para o estudo de trajetórias trilhadas em outros contextos.

Concluindo, creio que o estudo direcionado a todos esses aspectos permite uma visão consciente do campo a que me proponho pesquisar. A trajetória do samba-enredo “florianopolitano” através do universo musical da Escola de Samba Protegidos da Princesa vem oferecer um estudo objetivando estimular algumas das muitas reflexões possíveis no seu âmbito musical.

Como fundamentação teórica, adotarei quatro trabalhos que conferem reflexões de caráter antropológico aplicadas ao objeto de estudo carnaval e suas práticas sócio-musicais. Em seu livro *Escola de Samba, Ritual e Sociedade* (1977) José Sávio Leopoldi apresenta um trabalho realizado na G.R.E.S. (Grêmio Recreativo Escola de Samba) Mocidade Independente de Padre Miguel, do Rio de Janeiro. Em sua pesquisa Leopoldi articula uma reinterpretação dos conceitos de *communitas* e *estrutura* (TURNER, 1974 apud LEOPOLDI, 1977) para as perspectivas do ciclo carnavalesco onde está imersa a instituição *Escola de Samba*. Ao mesmo tempo, dialoga com os conceitos de Roberto da Matta onde se verifica o fenômeno do Desfile, bem como seu ciclo, como um *ritual* onde se verifica o abrandamento (relaxamento) das relações da vida cotidiana, dando margem a momentos de *igualdade* entre seus agentes atuantes através de sua estrutura provedora de diferentes estratos sociais integrados. Leopoldi propõe uma divisão entre dois níveis organizacionais compreendidos na estrutura da escola de samba: a organização *formal* e a *carnavalesca*. Desse modo, marca por essa divisão as estruturas dicotômicas entre o universo *administrativo* e o dos ditos *sambistas*. Propõem-se,

ainda, a conceituar o universo determinado por *mundo do samba* e, por fim, realiza um estudo das relações de *dinâmica interna* da Escola citada, conferindo observações quanto a realidade empírica de sua conjuntura social analisando aspectos sócio-culturais de seus membros, concluindo que

a representação da agremiação como um mecanismo simbólico de ascensão social parece atuar no sentido de lhes oferecer uma compensação em face da carência de canais formalmente estabelecidos para a mobilidade social dos segmentos inferiores da sociedade. (LEOPOLDI, 1977, p. 14, grifo nosso)

Não muito distante de seus posicionamentos, *O rito e o tempo* (1998), de Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, reforça várias dessas opiniões, atuando reflexivamente quanto a aspectos não abordados por Leopoldi, como a temática racial no carnaval carioca, o papel do carnavalesco como agente central de sua organização, além das relações importantes estabelecidas com o mecenato (patronato) do jogo-do-bicho no Rio de Janeiro, mentores fundamentais para o desenvolvimento econômico provedor da chamada “espetacularização” do carnaval carioca. Nessa coletânea de artigos, a autora ainda traça um panorama histórico do carnaval carioca e suas transformações provendo, da mesma maneira, uma classificação própria à manifestação, advinda de seu livro *Carnaval Carioca: Dos bastidores ao desfile* (1994).

Neste livro, terceira referência do trabalho, Cavalcanti estabelece três ideias centrais para o entendimento do desfile: a concepção *agonística* (disputa por se tratar de uma competição entre as Escolas); a concepção de uma forma artística bem elaborada (dada a simbiose entre diversos segmentos artísticos) e, por último, a ideia de uma manifestação provedora de importantes processos urbanos, como a extensão da cidade para os subúrbios (CAVALCANTI, 1998, p. 74-75). Esse livro também traz uma etnografia realizada nos domínios da comunidade de Padre Miguel, e nele realiza reflexões sobre o compositor de samba-enredo e suas relações de dependência e interferência no processo de escolha da obra. Marca também as transformações sócio-culturais desse processo e caracteriza o *compositor* enquanto personagem central de seu segmento artístico.

No sentido de prover observações para os procedimentos locais relacionados ao “mundo do samba”, Cristiana Tramonte (1995) escreve sua dissertação de mestrado intitulada *O samba conquista passagem: as estratégias e a ação educativa das escolas de samba de Florianópolis*. Nesse trabalho, além de promover uma pesquisa detalhada em jornais de época configurando um panorama histórico do samba em Florianópolis, a autora realiza uma análise

comparativa com o mesmo segmento no Rio de Janeiro, traçando as particularidades do fenômeno ilhéu. Na última parte da pesquisa, Tramonte estabelece sete pedagogias existentes numa Escola de Samba, nos parecendo mais relevantes a Pedagogia da Arte, pela qual a autora expõe reflexões sociológicas quanto às transformações da manifestação, também seguindo as perspectivas levantadas pelos autores anteriores, configurando um panorama local para a reflexão de pressupostos transculturais intrínsecos às práticas sociais do carnaval florianopolitano.

Pretendo utilizar dois métodos de pesquisa que se entrecruzarão no trabalho. O primeiro é a pesquisa histórico-documental, contribuindo para a reflexão da trajetória das escolas de samba nos carnavais do Rio de Janeiro e Florianópolis, no sentido de traçar um paralelo entre as duas realidades “produtoras” de sambas-enredo, estabelecendo uma base comparativa entre suas estruturas organizacionais e práticas composicionais do gênero musical, respectivamente. Nesse intuito, fica prevista a revisão da literatura existente no que tange aos processos históricos envolvidos no carnaval de Florianópolis, bem como a busca de fontes de material sonoro de domínio pessoal, de registros fonográficos em emissoras de Rádio, consulta e coleta de registros no Museu da Imagem e do Som (MIS) de Florianópolis e nos arquivos da Casa da Memória, também da capital.

O outro método empregado será a abordagem etnográfica que surgirá da imersão do pesquisador no conjunto identificado como uma ala de compositores de uma Escola de Samba de Florianópolis, a fim de evidenciar como se dá a prática da composição de sambas-enredo por estes membros, assim como revelar os interesses envolvidos na obra musical, marcando suas alterações durante o processo que culminará com a obra escolhida em seu formato final, quando esta será compartilhada e “ensinada” a toda a comunidade desta agremiação. Tal perspectiva se dará através da aplicação de uma observação participante a ser realizada na Escola de Samba Protegidos da Princesa.

Para a realização desse trabalho, optei pelo estudo focado em apenas uma Escola de Samba. Tal escolha se deu pelo fato da presente escola ser a mais antiga da cidade, fundada em 1948. Da mesma maneira, a Escola também se torna estratégica enquanto elemento portador da trajetória mais extensa de obras do gênero em Florianópolis, possibilitando vislumbrar, através de sua história, as transformações musicais e culturais circundantes de sua prática. Acredito que através de sua trajetória, pode-se construir um panorama significativo da prática de sambas-enredo em Florianópolis, contribuindo para a compreensão dos processos de assimilação do gênero musical adequado aos anseios e à conjuntura social local.

Para tanto, procurei os meios representativos do segmento musical da Escola de Samba Protegidos da Princesa, no sentido de me tornar membro da ala de compositores da agremiação. Consegui meu ingresso na ala por motivos práticos, já que tenho uma trajetória composicional no ramo, iniciada em 2007 na Escola de Samba Bambas da Orgia, de Porto Alegre. Assim sendo, mesmo nunca deixando de ser *outsider* de uma cultura pesquisada (NETTL, 2005), concordo com a opinião de Mantle Hood (NETTL, 2005, p. 150) quando afirma que tanto um *outsider* como um *insider* apresentam perspectivas de contribuições relevantes. A contribuição de um pesquisador alheio àquele universo permite reflexões muitas vezes improváveis para indivíduos já estabelecidos naquela sociedade. Tais posicionamentos me sustentam a buscar uma circulação mais ampla e próxima entre os membros da instituição como um todo para poder realizar minha pesquisa.

As fontes a serem consultadas referem-se a documentos tais como: *books* de imprensa, regulamentos de desfile, regimentos internos de ala e da agremiação, “manual do julgador”, jornais de época, crítica de cunho carnavalesco mediante internet, registros fonográficos em fitas cassete, lp’s e cd’s. Esse material selecionado está sendo pesquisado em acervos tais como a Casa da Memória, Museu da Imagem e do Som, arquivos particulares de membros da agremiação estudada assim como dos arquivos do domínio da própria agremiação. Além dos referidos, serão de grande valia a elaboração de entrevistas guiadas, diário de bordo, transcrições de sambas-enredo, vídeo, fotos e coleta de registros sonoros ao vivo dos eventos da agremiação em formato mp3.

Outro instrumento metodológico será a realização de um roteiro de entrevistas. As entrevistas serão direcionadas a membros da *ala de compositores* da Escola de Samba Protegidos da Princesa, bem como membros da *velha guarda* da mesma agremiação. Muitas vezes, alguns indivíduos figuram e transitam entre as duas organizações. As perguntas possuem três enfoques principais: o primeiro busca aspectos relativos ao fornecimento de dados históricos da prática e composição de sambas-enredo em Florianópolis; o segundo, procura levantar dados sobre o perfil do compositor de samba-enredo atual em Florianópolis, abordando aspectos sócio-culturais, influências estéticas e critérios para a elaboração de suas obras; o terceiro explora as etapas de elaboração de sambas-enredo que configuram um ritual que culmina no concurso de sambas-enredo da Escola. Além desses aspectos, o questionário pretende levantar conflitos e anseios atuais vividos por seus agentes atuantes, auxiliando na compreensão do modo pelo qual se deu a assimilação do gênero musical descrito.

No sentido de facilitar a compreensão dos aspectos analítico-musicais incutidos nesse trabalho, pretendo anexar ao material um cd de áudio onde constarão as fases estilísticas dos

sambas carioca e florianopolitano, além das cinco versões das performances resultantes da elaboração do samba-enredo da Protegidos da Princesa para o ano de 2009. Ainda em anexo constarão as transcrições de cada samba anteriormente citados, além de cada versão da obra acompanhada etnograficamente. Tal transcrição será feita tomando como base a melodia cantada – vozes principais e paralelas, quando existentes – melodias tocadas por outros instrumentos de cunho relevante e influente na percepção da performance, harmonia e, quando muito essencial – como verificado em alguns casos – os elementos rítmicos do arranjo da música referente à bateria.

A minha intenção reside na tentativa de evidenciar grande parte das alterações técnico-musicais possíveis propostas à obra selecionada para representar essa agremiação no desfile oficial, cabendo, em cada alteração, salientar os motivos pelos quais tais modificações foram adotadas, compreendendo o samba-enredo enquanto gênero musical dotado de sua função única e exclusiva de atender aos interesses e necessidades inerentes ao desfile de uma escola de samba. No decorrer desse processo de lapidação, o samba sofre alterações tais como no andamento, acordes, mudanças de tonalidade, modificações na linha melódica, transformações do arranjo para ele proposto, dentre outras, objetivando, sempre, suprir as necessidades já apontadas. Estas alterações serão articuladas de acordo com a sucessão de etapas pelas quais a obra musical passa, demonstrando alguns possíveis anseios intrínsecos a cada momento desse processo.

No afã de construir um panorama histórico dessas instituições no âmbito local, são essenciais os estudos de Tramonte (1995), Marcelo Silva (2000), Eduardo da Silva (2005), Áurea Silva (2006) e Blumenberg (2005) que retratam seus protagonistas, a trajetória das Escolas de Samba locais e sua busca pela “hegemonia cultural” (TRAMONTE, 1990), a conquista do espaço local por comunidades de origem negra e o estabelecimento e ocupação dessas comunidades nas regiões determinadas no Maciço do Morro da Cruz, na capital. Um exemplo da maior importância consiste na dissertação de Cristina Tramonte que se transformou no livro intitulado *O samba conquista passagem: As estratégias e a ação educativa das escolas de samba de Florianópolis* (TRAMONTE, 1996). Tais pesquisas tomam como alicerce estudos mais antigos focados na realidade das Escolas de Samba de São Paulo e, principalmente, do Rio de Janeiro. Exemplos de trabalhos que desenvolvem tal abordagem são Costa (2001), Cabral (1996) e Tinhorão (1978), Sandroni (2001), Pereira de Queiroz (1992), Vianna (2004), Augras (1998) e Vizeu (2004). Costa, Augras, Tinhorão e Sérgio Cabral, que escreveu o livro *As escolas de samba do Rio de Janeiro* (CABRAL, 1996), oferecem conteúdo de cunho histórico documental e oral onde apresentam as transformações

sociais pelas quais as Escolas de Samba do Rio de Janeiro passaram. Sandroni e Vizeu oferecem fundamentos técnico-musicais para também apresentarem considerações sobre os períodos específicos da história do samba que cada um pretende abordar. No caso de Carla Maria Vizeu, em sua dissertação intitulada *Samba enredo carioca nas décadas de 70 e 80: uma análise musical*, a autora aborda as transformações ocorridos no período delimitado, oferecendo reflexões sobre a instituição Escola de Samba em meio à indústria cultural e a veículos de massa, o que gerou a chamada “espetacularização” da manifestação carnavalesca motivada por essa interinfluência.

Outro enfoque de grande relevância para essa pesquisa é a abordagem etnográfica imersa no contexto social do “mundo do samba” brasileiro. Como fontes de pensamento antropológico sobre esse meio, muitas vezes contrastante e polêmico, destacam-se Prass (2004), Silva (2006), Tanaka (2003) e Soares (1999) como trabalhos construídos dentro da realidade das Escolas de Samba, analisando aspectos pedagógicos e sociológicos. Prass e Tanaka abordam etnopedagogias nos domínios da Bateria das Escolas respectivamente estudadas. Silva (2006) em sua dissertação intitulada *No balanço da “Mais Querida”: música, socialização e cultura negra na escola de samba Embaixada Copa Lord – Florianópolis (SC)*, avalia os espaços e meios de socialização encontrados numa Escola de Samba de Florianópolis conferindo destaque para a representação cultural negra e as lutas por sua afirmação na cidade. Soares apresenta um estudo sociológico numa Escola de Samba paulistana abordando aspectos de seu cotidiano, auto-representação e as múltiplas interpretações do Desfile carnavalesco.

Contribuindo para a compreensão das relações sócio-políticas inerentes às práticas sociais e musicais do samba, são considerados os trabalhos Rodrigues (1984), Leopoldi (1977), Goldwasser (1975), Pereira de Queiroz (1992), Cavalcanti (1994; 1999), que trabalham com a identificação de relações inter-dependentes provenientes das escolas de samba. As obras *Samba negro, espoliação branca*, de Ana Maria Rodrigues (1984) e *Escola de samba, ritual e sociedade*, de José Sávio Leopoldi (1977), apresentam problemáticas tais como *integração vs. espoliação*, a inserção de camadas sociais mais elevadas nesse universo e suas decorrências, a identificação da Escola de Samba como organismo mediador de interesses entre os segmentos que a compõem, além de promoverem um panorama do compositor de sambas-enredo no Rio de Janeiro das décadas de 70 à 90 e seus conflitos com os demais segmentos. A posição quase que oposta entre as duas abordagens fornece um rico objeto de estudo explorando a diversidade de reflexões que a temática permite.

Como Araújo (1992) bem esquematiza, há dois alinhamentos desenvolvidos nos estudos sobre Escola de Samba, preponderando, em ambos, uma discussão em torno viés da

“Transculturização” do fenômeno carnavalesco, resultado da opção do pesquisador pelo caminho que entende o fenômeno a partir da “comodificação das relações”, aceitando sua “transcendência”, ou pela percepção da necessidade de “re-apropriação” de sua prática – pelas camadas mais pobres vistas como suas “autênticas mandatárias” – gerando um processo frente à “alienação” causada pelas transformações do contexto sócio-cultural (ARAÚJO, 1992, p. 26). Tendo a perceber o fenômeno de maneira menos contundente, concordando com José Sávio Leopoldi e com os posicionamentos de Maria Laura Cavalcanti quando entendem que as relações em torno do universo das Escolas de Samba são recíprocas, ou seja, “o samba não seria só negro, e nem a espoliação seria só branca”¹, parafraseando o título de Ana Maria Rodrigues (1984). Crer nesse pensamento seria assumir a total passividade dos segmentos de origem negra e desfavorecida quando, na verdade, creio em Cristiana Tramonte, quando entende que enquanto o samba alçou status e expandiu-se a uma conjuntura social mais ampla, concentrando cada vez mais indivíduos das mais variadas camadas sociais em seu interior, ao mesmo tempo, os sambistas se utilizaram de determinados setores da sociedade para expandirem-se socialmente e alcançarem maior visibilidade (Tramonte, 1995). Como diz a autora, o samba construiu no Rio de Janeiro o que ela chama de “hegemonia cultural”, fortalecendo segmentos organizacionais inclusive fonográficos e demais instrumentos veiculados ao universo mercadológico. Esse “fortalecimento” não poderia ser alcançado sem uma série de concessões e transformações estruturais e sociais ocorridas no interior da sua instituição representativa maior: A Escola de Samba.

Há também trabalhos que buscam fornecer subsídios analítico-musicais para a compreensão do samba-enredo. Estudos tais como os de Romanelli (2000), Zagonel & Romanelli (2002), e Vizeu (2004) – já citado – apresentam escolhas analíticas para aplicação em sambas-enredo do Paraná e do Rio de Janeiro. Ainda, Araújo, Fuks, Amaral & Pinto (2003) propõem ferramentas e conceitos para uma análise vocal, tendo em vista a busca de ferramentas para prover análises para diversos estilos musicais, inclusive o samba. Tais referências promovem metodologias e a comparação estética, que proporciona um olhar musical para o gênero em questão.

A estrutura do trabalho está prevista em quatro capítulos: O primeiro, abordando aspectos histórico-composicionais do samba-enredo. Para esse intuito, pretendo estabelecer um primeiro tópico, relacionado às transformações do sub-gênero samba-enredo no Rio de Janeiro no âmbito de sua estrutura, forma, recursos harmônicos, características vocais (timbre

¹ O título do livro é *Samba negro, espoliação branca* (RODRIGUES, 1984).

e técnica vocal do intérprete de samba-enredo), melódicas e elementos relacionados à performance, além de considerações relacionadas a aspectos sociais, critérios de adoção de um samba-enredo e personagens envolvidos durante esse processo de adoção. A intenção é configurar uma trajetória do samba-enredo e sua prática como um todo, identificando suas transformações do âmbito geral. Um segundo tópico consiste na construção de uma narrativa em torno da trajetória do samba-enredo em Florianópolis, considerando os diversos fatores já desenvolvidos no primeiro tópico. Esse item objetiva estabelecer uma visão comparativa entre as duas realidades, além de expor particularidades de sua disseminação em Florianópolis. Em ambos os tópicos serão utilizados como referência alguns sambas que possibilitem uma periodização estilística seguindo a proposta por Tinhorão (1974), de modo a prover algumas considerações técnico-musicais que não objetivam a exaustão.

O segundo capítulo procura estabelecer o perfil do compositor de samba-enredo em Florianópolis nos dias atuais. Isso se dará a partir de três eixos: a construção de um perfil sócio-cultural, a identificação de aspectos que influenciam sua prática e, por fim, o desenvolvimento de uma narrativa sobre a Ala de Compositores – seu funcionamento, questionamentos e objetivos – a partir da ala da Escola de Samba Protegidos da Princesa. Para esse capítulo optei por dialogar com a bibliografia proposta no sentido de estabelecer informações quanto ao perfil do compositor carioca no desenrolar dessa prática. Procurarei estabelecer uma análise comparativa com o perfil do compositor local, que se dará através das entrevistas a serem realizadas com compositores locais pensadas para esse objetivo, além de me valer de contribuições da literatura sobre Escola de Samba em Florianópolis.

O terceiro capítulo do trabalho trata das alterações no samba-enredo a partir do acompanhamento etnográfico da escolha do samba-enredo oficial em uma Escola de Samba de Florianópolis – a Protegidos da Princesa. O objetivo do capítulo é perceber as transformações da obra no decorrer do processo, estabelecendo seis grandes etapas onde tais transformações podem ser observadas. O capítulo justamente se segmenta tendo como base cada etapa do processo, cabendo reflexões que alcançam a obra em si, ao mesmo tempo em que observa elementos inerentes a performance para cada etapa, demonstrando que aspectos e decisões da performance estão ligados intrinsecamente a cada etapa a que ela está associada. Para isso serão utilizadas gravações sistemáticas realizadas em cada uma das etapas, processo esse que já foi concluído. Foram realizadas, durante os meses de agosto de 2008 a fevereiro de 2009, gravações referentes à composição, gravação amadora, performance no concurso de sambas-enredo, regravação da obra de modo oficial, adaptação da obra à realidade dos ensaios técnicos e, por fim, o resultado final apresentado no dia do desfile da agremiação. O material

deve ser comparado de maneira a delinear as transformações sofridas pela obra no decorrer desse processo, refletindo sobre os motivos e os objetivos pelos quais tais alterações ocorreram.

O quarto e último capítulo traz a reunião de algumas considerações feitas no decorrer desta dissertação de modo a empregá-las objetivando promover o entendimento do atual padrão evidente em sambas-enredo, o qual denominei *samba-enredo otimizado*, com base na literatura vigente. Neste capítulo, procuro reunir aspectos extra e intra-musicais apresentados no trabalho que contribuem para tal conceituação, focando na interpretação da trajetória histórica e da prática atual observada em campo do sub-gênero em âmbito local.

CAPÍTULO I

PERSPECTIVAS HISTÓRICAS

1.1 Definindo Samba-Enredo

Pretendo discutir sobre algumas características frequentemente empregadas na definição do que vem a ser o gênero de música vocal samba-enredo. Mais à frente, calcando-me nas atuais designações, procurarei propor uma definição mais abrangente e adequada desta terminologia ao campo da musicologia atual.

Constam em dicionários de música, enciclopédias e na literatura sobre carnaval em geral algumas definições para o termo *samba-enredo* (também grafado como *samba enredo* ou, ainda, *samba de enredo*). Eis aqui, talvez, uma das mais tradicionais definições:

Samba-enredo: s.m. Modalidade de samba criado por compositores componentes de escolas de samba do Rio de Janeiro, a partir de inícios da década de 1930, cuja letra deve compreender o resumo poético do tema histórico, folclórico, literário, biográfico ou mesmo de criação livre, que for escolhido para enredo ou assunto da apresentação da escola de samba em seu desfile-espetáculo diante do público [...]. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 2000, p. 215)

Diversos segmentos desta definição merecem um olhar mais atento. O primeiro deles corresponde à utilização do termo “modalidade” para designar esse gênero musical. Para Moura (2004) e Cavalcanti (1994), o termo “sub-gênero” é aplicado para sua designação. Por fim, José Ramos Tinhorão semeia por toda a sua *Pequena História da Música Popular* (1974) o termo “tipo” para designar tal segmento. O que todos esses autores indicam nada mais é do que a percepção dominante que compreende o samba-enredo como uma ramificação do samba, em toda a sua acepção musical e etimológica.

Outro aspecto salta ao olhos nesta definição: o forte teor da denominação a partir da obrigatoriedade de uma abordagem temática que o sub-gênero exige. Ele (o samba-enredo) é estigmatizado pelo aspecto funcional de sua aplicação, ou seja, conter o “resumo poético do tema histórico, folclórico, etc”. Essa preocupação conduz para uma questão central na análise histórica desta modalidade: O samba-enredo, tal como o conhecido nos desfiles transmitidos pela televisão aberta hoje em dia, recebeu sua alcunha apenas na década de 1950, como relata Monique Augras (1998) ao afirmar que apenas entre os anos de 1946 e 1948 tal segmento tornou-se amplamente praticado, sendo sua veiculação no regulamento dos desfiles das

Escolas de Samba do Rio de Janeiro instituída apenas no ano de 1952 (AUGRAS, p. 78-79). Desse modo, não seria qualquer samba composto até a determinante década de 1950 um candidato ao “rótulo” *samba de enredo* (TINHORÃO, 1978, p. 175).

Talvez fosse mais abrangente entender o samba que estou definindo não só como uma obra que apresenta uma temática a ser desenvolvida, e sim, como uma obra composta especificamente para o desfile de escolas de samba, que, por sua vez, passou a ser determinado por uma temática definida previamente. Atrelá-lo ao desfile parece mais seguro do que atrelá-lo a uma temática, e assim, podemos estender sua trajetória ao período anterior à década de 50, trazendo suas matrizes geradoras para o cerne dessa definição.

Embora possa soar falsamente óbvio, é preciso considerar o samba-enredo como um gênero aqui definido de acordo com as práticas ocorridas no Brasil. Digo isso porque há diversas ditas “escolas de samba” (o termo *school of samba* é também frequentemente empregado) que propagam, à sua maneira, alguns dos elementos iconizados pela atual estrutura das escolas de samba brasileiras – como alas de passistas, bateria, a figura do “puxador-intérprete” de samba e, inclusive, sambas-enredo algumas vezes traduzidos para o idioma local ou, ainda, cantados em português. Não pretendo aqui alongar essa questão, que, sem dúvida, serviria de base para muitos estudos futuros. O que trago no momento é a anteriormente óbvia convicção que esta definição de samba-enredo se desenvolve a partir do que ocorre nos diversos cenários brasileiros onde sua prática acontece.

Outro aspecto curioso a ser considerado é entender o samba-enredo simplesmente como uma composição autoral. Existe, já há muito tempo na literatura carnavalesca brasileira, uma gama de pesquisas que expõem de modo preciso os percalços e os processos pelos quais um ou mais compositores consentem ao elaborar uma obra identificada como samba-enredo (CAVALCANTI, 1994; LEOPOLDI, 1977, TRAMONTE, 1995; AUGRAS, 1998). Desse modo, percebe-se que considerar o domínio e o controle da composição limitados às mãos hábeis de seus mestres – os compositores – tida como resultado único de seus esforços e anseios, seria uma ingenuidade. Esse trabalho também buscará apresentar ainda outra vez as veredas das etapas que acabam por configurar a obra musical, entretanto, tendo como objeto a obra em si e seu processo através de um olhar musicológico.

Mais uma característica precisa ser marcada. O samba-enredo possui um ambiente próprio que preconiza uma execução circular incessante. Sendo o desfile delimitado, em geral, entre 75 e 80 minutos, podemos especular que um samba-enredo em média possa ser repetido sem interrupções entre 32 e 40 vezes neste tempo. Sendo assim, essa obra necessita ser construída considerando aspectos técnico-musicais que auxiliem nessa repetição incessante,

como a manutenção de uma tonalidade principal, clara diferencial auditiva entre as várias estrofes do samba (de modo a evitar confusão entre este ou aquele trecho a ser cantado em seguida), “chamadas” dos versos que vêm a seguir pela iniciativa dos cantores, além de diversos outros aspectos a serem utilizados para evitar o esgotamento da obra durante o tempo estimado, assim como manter a empolgação e a atenção dos desfilantes – como veremos mais detidamente no capítulo 3 deste trabalho. Assim, podemos entender o samba-enredo como uma obra que leva em consideração a *repetição* como elemento intrínseco à sua prática.

Após todas essas reflexões lançadas à mesa, poderíamos compor um conceito mais abrangente, ao menos para o olhar musicológico, do que viria a ser o samba-enredo. Poderíamos entendê-lo como um gênero de música vocal circular, gerado a partir de um processo composicional que cumpre sua função maior ao compor um universo multi-artístico denominado Desfile das Escolas de Samba no Brasil, formado por padrões técnico-musicais predominantes em períodos que podem ser entendidos como “estilos composicionais”, sendo, por fim, marcada a obrigatoriedade de adequação do conteúdo verbal de sua obra à temática determinada por cada agremiação carnavalesca.

Desse modo, podemos assinalar sete características essenciais constantes nessa definição: “gênero musical” autônomo, vocal, circular, funcional dentro de um todo maior, composto a partir de um processo que prevê alterações na obra, caracterizador de estilos próprios e, por fim, adequado a uma temática proposta previamente.

Para um maior discernimento das novidades encontradas nesta definição, cabe acompanhar o desenrolar a que se propõe esta dissertação no sentido de apontar essas e outras questões relativas ao universo do samba-enredo existente em todo o Brasil.

1.2 Panorama Histórico do Samba-Enredo no Rio de Janeiro

1.2.1 O Surgimento das escolas de samba

Longe de ambicionar uma descrição profunda do contexto no qual aquilo que seria mais futuramente denominado samba-enredo se desenvolveu, dada a extensa bibliografia sobre o assunto já disponível, o objetivo deste tópico é expor um painel sócio-musical daquele que pode ser considerado o período de gestação do objeto musical que se transformaria na obra-prima das Escolas de Samba por excelência. Para tanto, fica estabelecido como marco inicial a criação das primeiras Escolas de Samba o período entre os idos de 1928 e o ano de 1939, quando fatos cruciais ocorreram no seio destas entidades, forjando um processo já desencadeado quando da sua institucionalização no início desta década. Deste processo criou-se o que seria considerado a primeira “espécie” de samba-enredo, reflexo dos anseios políticos nacionais que enxergaram na Escola de Samba um veículo importante na construção dos ideais nacionais concebidos pela política do Estado Novo.

Vista como uma qualidade intrínseca ao contingente de descendência africana estabelecida no país, a necessidade primordial deste grupo étnico pelo desejo de integração vem dar origem a diversas atividades de cunho religioso e social criadas por ele (RODRIGUES, 1984, p. 25). A privação às comunidades afro-descendentes do direito a diversão no período compreendido como carnavalesco, típica em todo o século XIX até o início do século XX, faz entender que a busca por tal direito viria somente através da *legalização* junto aos órgãos administrativos através da criação de entidades das quais, estes segmentos fizessem parte.

E é justamente o que ocorre quando se estabelecem no Rio de Janeiro os primeiros *Ranchos de Reis*, aglomerados de cunho religioso que evoluíam em cortejo pelas ruas de um local até, mais comumente, uma casa específica, onde os indivíduos eram esperados com festa, comida e outros quitutes preparados para a ocasião (RODRIGUES, 1984, p. 29). Surgida da Festa dos Três Magos, celebrada no dia 6 de janeiro na Bahia, a primeira entidade do gênero seria fundada em 1883 por Luis França, Avelino Pedro de Alcântara, João Cândido Vieira e Hilário Jovino Ferreira, criando aquilo que seria conhecido como o antecessor dos ranchos carnavalescos. É evidente perceber o caráter de diversão a partir deste exercício de integração social, transformando-se num instrumento que aproxima as práticas culturais dos moradores da capital do Império com suas origens deixadas na antiga pela migração. Esse êxodo tornou-se intenso entre o período de 1930 a 1950, a partir do crescimento industrial motivado pela

Segunda Guerra, atraindo migrantes advindos sobretudo do Nordeste e Minas Gerais que, posteriormente, levou ao surgimento de conglomerados urbanos denominados *favelas*, proliferadas na capital da República (PEREIRA DE QUEIROZ, 1992, p. 96).

Do modelo extraído destes ranchos surgiram os ranchos carnavalescos, entidades já constituídas de diversos segmentos que serão encontrados nas futuras Escolas de Samba: abrealas, alegorias, porta-estandarte, mestre-sala, enredo e baliza (que regulava a separação das alas) são elementos reinantes em ambas as organizações. Rodrigues (1984) atenta para o principal elemento diferenciador entre os dois segmentos carnavalescos: o samba. Como sustentação para o novo ritmo, a base instrumental encontrada nos desfiles das Escolas era constituída de percussão (surdo, tamborim, pandeiro, chocalhos e cuíca), ao passo que nos predecessores, os ranchos, o corpo instrumental que ditava o cortejo seriam orquestrais de instrumentos tradicionais. Desse modo, as Escolas de Samba se apoiariam no modelo constituído destes ranchos, entretanto, advinda de extratos sociais relativos aos *blocos carnavalescos*, que correspondiam aos estratos sociais de menor poder aquisitivo.

O surgimento das Escolas de Samba no final dos anos 20 tomou como mesmo critério o utilizado pelos primeiros agrupamentos de predomínio étnico africano: a busca por legalização. Pereira de Queiroz (1992) destaca o fato de a primeira agremiação (Estação Primeira de Mangueira) a ser legalizada junto aos mecanismos policiais da cidade ocorrer no ano de 1928. Desse modo, tais sociedades civis realizavam seus desfiles de maneira “não-oficial” e particular até o ano de 1932.

Nesse ano, com a subvenção e idealização do jornal *Mundo Sportivo*, as Escolas de Samba fizeram aquele que é considerado o primeiro concurso, embora disputas entre Escolas fossem já realizadas antes, em caráter doméstico. Nesse momento dois aspectos tornaram-se cruciais: a busca por afirmação dos segmentos afro-descendentes da cidade que se evidenciava com a realização de uma manifestação artística identificada com o “morro”, assim como as classes sociais ao qual ação associadas, ocorrendo nas imediações da “cidade”, como que a incorporá-la. Se, por um lado, a criação das Escolas de Samba vêm representar “o lugar dos negros” na sociedade (MOURA, 2004), por outro, objetiva trazer respeitabilidade aos agrupamentos, atitude que não surgiu sem uma grande preparação e adaptação dos representantes deste segmento popular (TINHORÃO, 1974, p. 173), transformando grupos sociais marginalizados – e, em alguns casos, indivíduos associados a contravenção, repugnantes à ordem social estabelecida, portanto – em um contingente capaz de agregar status.

Ana Maria Rodrigues crê que isso se deu a partir da motivação com a qual o desfile – e eu estenderia a toda prática organizadora e construtora da Escola de Samba – se estrutura para a sua realização. Entende a autora que a motivação é relacionada “à medida que os valores culturais de outros segmentos raciais vão sendo incorporados” e, também, à “forma de sobrevivência destes grupos que reagem de modo a adaptarem-se às mudanças sociais” (RODRIGUES, 1984, p. 25). Assim, percebe-se uma movimentação recíproca envolvendo os segmentos da “cidade” – que crescentemente interessam-se por estas práticas culturais, enxergando nestas oportunidades políticas – e os do “morro”, ávidos pelo reconhecimento e determinados em afirmar-se social e culturalmente.

Podemos perceber que dois segmentos da sociedade alternam-se em contribuir para a incorporação da Escola de Samba ao universo da cidade e do carnaval carioca. O poder público e a imprensa. A imprensa, nas primeiras subvenções – nos anos de 1932 e 1933 – conferiu a primeira guinada para sua popularização, através do Jornal *Mundo Sportivo* e, respectivamente, o *Centro de Chronistas Carnavalescos*, ao passo que no carnaval de 1934 a prefeitura do Distrito Federal (atual Rio de Janeiro), na autoridade do seu mentor Pedro Ernesto, oficializou os desfiles, exigindo a legalização dos demais grupos carnavalescos junto à polícia. Em 1935 o jornal *A Nação*, sugerido pelo Conselho de Turismo, organizou os desfiles. Até que no ano de 1936, mediante uma pequena subvenção, a prefeitura exigiu que os desfiles ocorram na famosa Praça XI, em região pobre e marcada pela prostituição (PEREIRA DE QUEIROZ, 1992; TINHORÃO, 1974).

Dois aspectos constituem-se fundamentais nas transformações pelas quais o samba da segunda geração passará. Um deles é o critério de julgamento, baseado num regulamento que se analisado atentamente fornece as diretrizes sobre as quais o samba será elaborado. O outro é a própria estrutura dos desfiles, que modelam o samba para o contexto em que ele estará inserido, atribuindo-lhe função. A “institucionalização do samba”, como aponta Roberto Moura, embeberá o universo da Escola de Samba com uma obra de “construção típica” para sua função e anseios (MOURA, 2004, p. 91).

1.2.2 “O samba da escola”

Para a pesquisadora Carla Maria Vizeu (2004), é possível tratar os precursores do samba em duas gerações estabelecidas: a primeira, formada por Donga, Sinhô, João da Baiana, dentre outros, a partir de um samba considerado ainda “amaxixado”, herdeiro do paradigma rítmico essencial identificado por Sandroni como o *tresillo* (ritmo composto concebido em

oito tempos segmentado em três partes de compreendidas em 3 + 3 + 2); e a segunda, associada a sambistas do Estácio, tendo como membros fundadores Ismael Silva, Nilton Bastos, Bidê e Marçal, para citar os principais (SANDRONI, s/d, p. 80).

Esta segunda geração do samba elaborou uma transformação rítmica que tudo tem a ver com o advento do carnaval carioca. O tal “samba de sambar”, como bem disse o compositor Babaú a Sérgio Cabral (CABRAL, 1996, p. 34), corresponde a uma necessidade vista, primeiramente, por Ismael Silva de conduzir o grupo que desfilava de uma maneira mais adequada. Segundo o próprio Ismael, o samba da primeira geração “não dava pra sambar” (id., p. 242) pois não facilitava a evolução dos foliões pelas ruas. Desse modo, uma alteração no ritmo, identificada como a onomatopéia famosa “bum bum paticumbumprugurundum” fez surgir um novo tipo de samba, este sim, como disse Babaú, “para sambar”². Frequentemente este tipo de samba era associado ao padrão rítmico de uma marcha, como atesta a célebre discussão mediada por Cabral em seu livro *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro* (CABRAL, 1996) envolvendo Ismael Silva e Donga.³ Esse termo – marcha – atesta uma alcunha muito recorrente que, inclusive, figura atualmente entre aqueles que objetivam designar negativamente um samba-enredo. O samba-enredo nasce da necessidade de impulsionar pessoas com sua força rítmica, algo que sempre – deixemos claro – recebeu objeções. O “fantasma da marcha”, veremos, sempre acompanhará a trajetória do samba-enredo.

Fato é que os primeiros sambas das Escolas não se diferenciavam em nada dos sambas compostos até então. Nei Lopes dá o nome de “samba-corrído” ao primeiro modelo musical a ser utilizado nas Escolas de Samba (LOPES, 1992). Friso a expressão “utilizado” porque o samba que entrou pelas primeiras quadras ainda era uma obra acostuada ao “terreiro”, local onde o culto afro-descendente abriu espaço para sua criação e, inclusive, para o convívio de sambistas da primeira geração, possibilitando um espaço de sociabilidade caracterizado pelo intimismo e pelas relações de caráter familiar envolvidas naqueles locais (MOURA, 2004). O samba-corrído é caracterizado pela ausência de refrões e pela divisão em duas estrofes sendo, a segunda, de caráter improvisatório⁴. O ano de 1935 trouxe o primeiro regulamento de um

² Para mais detalhes sobre essa mudança no padrão rítmico, ver Cabral (1996) e Sandroni (2001).

³ Para acompanhar um trecho desta discussão, ver Cabral (1996).

⁴ Segundo Lopes (1992), a designação de *samba-corrído* vem definir uma vertente do samba oriundo da Bahia que reside como intermediário entre o samba primitivo rural e o moderno samba urbano. A aplicação deste termo para a realidade urbana carioca parece causar algumas complicações, já que o pesquisador Nei Lopes costuma referir-se aos primeiros sambas urbanos cantados em desfile como representantes deste modelo. Talvez o objetivo do pesquisador seja apenas o de associar o formato estrutural do tido samba-corrído bahiano (primeira parte pré-estabelecida e cantada em coro e segunda parte improvisada a cargo do solista) à sua semelhança formal com as primeiras obras destinadas aos desfiles de escolas de samba.

desfile de Escolas de Samba. Sua leitura, sobretudo no que tange a aspectos musicais, torna-se essencial, merecendo aqui, uma transcrição de alguns itens:

2. Cada Escola de Samba apresentará no concurso dois sambas, de autoria de seus compositores, devendo a letra e os coros serem enviados à redação de *A Nação* até o dia 25 de fevereiro; 3. Cada Escola se exhibirá pelo espaço de 15 minutos, findos os quais está terminada sua participação [...]. (RODRIGUES, 1984, p. 36).

Os critérios estabelecidos para o desfile podem ser considerados de suma importância para os rumos que darão origem ao samba-enredo, do mesmo modo que se apresenta como um mapa para a descoberta de obras relativas a esse período. Algumas considerações podem ser feitas agora.

A quantidade de sambas a ser apresentada no desfile, até 1935, era de três obras, segundo Sandroni (s/d, p. 80). A partir desta data ficou firmado o número encontrado na citação, distribuído funcionalmente de modo que um seja cantado na ida e outro na volta do desfile. Devido ao tempo relativamente curto do desfile, não seria interessante uma obra muito extensa, coerente com os sambas da época. A expressão *samba-corrído* (ou *samba de primeira*), defendida por Nei Lopes, é confrontada com a de Roberto Moura, que designa a obra frequentemente utilizada nos desfiles de *samba-de-terreiro*.

Independente disso, a estrutura fica mais do que clara na citação: “a letra e os coros” correspondem ao formato de duas estrofes, como já comentado, sendo a primeira a cargo do coro – como um refrão – e a segunda, a cargo do solista. Até então, como dito por Nei Lopes, os sambas tinham uma segunda parte de improviso, típica dos sambas de terreiro da época. Nesse momento, passa-se a fixar a letra da segunda parte, criando as primeiras particularidades para novos formatos dos sambas a serem usados em desfiles, deixando de ser “corrído” para dar origem aos primeiros modelos de sambas próprios para a ocasião.

Verifiquemos que o samba desta época, mesmo com o regulamento, não exigia a recorrência de um tema para a obra, fator crucial na determinação que daria origem ao samba-enredo. Entretanto, uma temática funcionava mais como uma ideia matriz para a composição (VIZEU, 2004).

Os quesitos a serem julgados no concurso seriam quatro: *bandeira*, *bateria*, *originalidade e harmonia* (RODRIGUES, 1984, p. 36). *Bandeira* tange a qualidade estética e ornamentada do pavilhão que era item obrigatório, sem qualquer dano em sua estrutura. *Harmonia*, diferente do sentido comumente atribuído nos meios acadêmicos de música,

corresponde ao canto da Escola, dosado pela totalidade de componentes que, com sua voz, evoluem mostrando domínio das obras compostas. Esta expressão permeia ainda hoje os círculos do mundo do samba, também atribuindo sentido de conjunto que auxilia o canto da Escola (cavaquinho, violão, vozes de apoio – paralelas – entre outros). Os demais, bateria e originalidade, são mais autodescritivos. Interessante notar que “samba” não constituía naquela época um quesito em julgamento, sendo até intenção do jornal tê-lo, mas logo considerado “desnecessário” pelos representantes das agremiações (id., 1984, p. 37).

A escolha do samba, assim como a do enredo, era feita de maneira doméstica e consensual: um tema surgia de uma conversa, quando os compositores elaboravam sambas “mais ou menos de acordo” com a temática. Findos os trabalhos, cabia, em geral, à pastora e à comunidade a tarefa de decidir quais das obras acabariam por representar a agremiação no desfile. Desmistificando certos purismos do tempo, havia recursos dos quais o compositor dispunha e arcava para ter sua obra aceita pela comunidade.

Um deles nos alerta Monique Augras (1998) quando atesta que era comum compositores organizarem encontros como feijoadas e demais ocasiões, onde reuniram o máximo de pessoas possível para ensinar sua obra de modo a facilitar sua “absorção” nas ocasiões de escolha. Paralelo a isso, destaca-se que o peso da decisão recaía, em geral, sobre as pastoras – aquelas que “levavam” a Escola com a força de seu canto. Aquela obra que recebesse a maior aceitação entre toda a comunidade e, mais uma vez, atendendo a todos esses procedimentos de aceitação, acabaria por ser aclamada (AUGRAS, p. 81-82).

Embora óbvio, cabe ressaltar que os “puxadores”, ou seja, os solistas que puxavam a Escola com seu canto, tinham de fazê-lo sem qualquer auxílio de amplificação, de modo a, em momentos específicos, exigir do conjunto de percussão a oscilação no volume quando da segunda parte (SANDRONI, s/d, p. 80). Outro fator que favorece o “puxador” é o número reduzido de pessoas que vinham a ter com os festejos: em geral, nos chama a atenção Tinhorão, havia algo em torno de 80 a 100 integrantes por agremiação.

A união de fatores que incluem recursos disponíveis, tempo de desfile, critérios de julgamento, caráter da obra adequado para o desfile “em procissão” e, por fim, o número de integrantes acabou por produzir uma obra capaz de atender a todas essas exigências, interferindo cabalmente na concepção e estrutura da composição.

Um dos exemplos de sambas compostos especificamente para o desfile é *Natureza bela do meu Brasil*, de 1936, da Escola de Samba Unidos da Tijuca (LOPES apud VIZEU, 2004, p. 26). Nele podemos perceber o recurso da segunda parte não improvisada

demonstrando autonomia frente ao modelo anterior, assim como um passo em direção à particularização estilística do gênero. A letra é a seguinte:

G.R.E.S.Unidos da Tijuca (1936)

Enredo: *Sonhos delirantes*

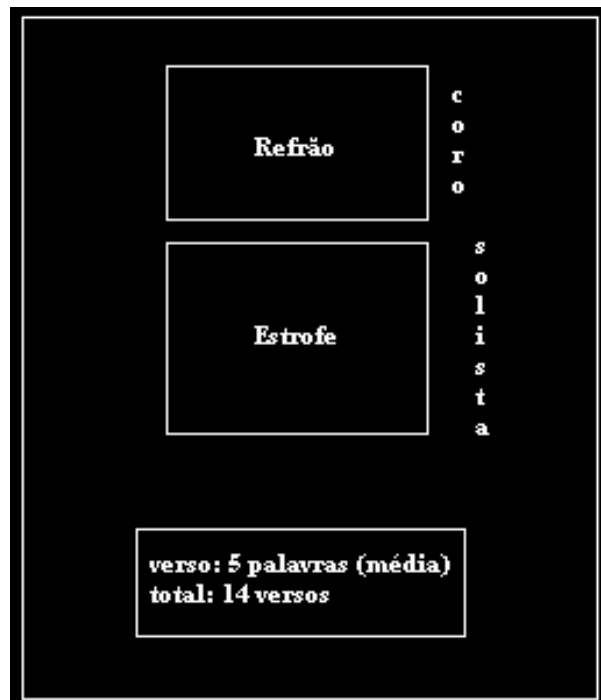
Título do samba: *Natureza bela*

Compositores: Felisberto Martins e Henrique Mesquita

Natureza bela do meu Brasil
 Queira ouvir esta canção febril
 Sem você, não tenho (bis)
 As noites de luar pra cantar
 Uma linda canção ao nosso Brasil

É um sambista apaixonado
 Quem lhe pede, natureza
 As noites de luar
 Que vive bem perto de você
 Mas sem lhe ver...
 Eu vejo as águas correndo
 E sinto meu coração palpitar, ô ô
 E o meu pinho gemendo
 Vem minha saudade matar...

Em seguida, apresento um diagrama que expõe a estrutura formal do conteúdo verbal e, separadamente, do conteúdo harmônico-melódico correspondente às seções desta obra, identificando algumas informações complementares, como as seções se percebe o canto coletivo (identificado como *coro*) e o canto individual do intérprete oficial da agremiação (identificado como *solista*). Outra informação que também fez-se necessária tange à quantidade de palavras que compõem cada verso – em média – e ao total de versos da obra analisada, articulado de acordo com a divisão em semi-frases melódicas que, em geral, são coerentes com a divisão da letra constante acima.



Quadro 1. Diagrama dos aspectos formais do samba-enredo *Natureza bela do meu Brasil* (1936)⁵.

Podemos tecer algumas considerações sobre esta obra, tomando como princípio o fato de se identificar totalmente com a linguagem dos sambas-de-meio-de-ano, dada a sua forma estrófica com refrão. Este modelo de samba que intercala seções com o único refrão evita a fluidez e o sentido de continuidade que, em seguida, marcará os próximos modelos de “sambas para desfile”.⁶ Podemos articular suas estruturas verbal e harmônico-melódica a partir de uma forma binária. Outra relevante observação consiste no total de quatorze versos encontrados nesta obra, demonstrando outra relação umbilical com os tidos sambas-de-meio-de-ano, que, em geral, eram curtos. Estava em movimento o processo de alongamento do samba para desfile que, como veremos a seguir, tornar-se-á uma das principais características do estilo composicional de sambas de enredo seguintes.

Uma das características mais marcantes desse período resulta na abordagem temática que, ainda não sacramentada como futuramente, se tornou apenas um pretexto para uma abordagem que resulta, na verdade, em uma canção de amor. Claramente percebe-se na obra a

⁵ Cabe, aqui, uma breve explicação: Pode causar algum estranhamento o fato de ter decidido por apresentar a estrutura formal desta obra verticalmente. Assim escolhi pelo fato de entender que uma visão vertical facilita a visualização de algumas das diferenças estruturais que serão confrontadas entre esta figura e as subseqüentes. Outro motivo reside em manter a coerência com a comum distribuição das letras de sambas-enredo encontradas nos encartes dos CD's oficiais das Escolas de Samba – no caso, do Rio de Janeiro. Essa escolha, nesse sentido, procura facilitar a compreensão de possíveis leitores que não estejam familiarizados com as terminologias do campo da música, restando em objeto de fácil percepção de algumas das propriedades dos sambas-enredo consideradas nesse trabalho.

⁶ Lembrando que, ainda neste momento, não havia referência a sambas de enredo ou, posteriormente, sambas-enredo como obras destinadas especificamente ao desfile das escolas de samba.

menção à natureza como um pano de fundo para um hino ao amor de uma pessoa adorada. Dessa maneira, a obra é permeada por uma linguagem subjetiva e figurada. Mesmo assim, já se percebe que a letra encontra-se totalmente pré-estabelecida, diferente das habituais improvisações de segunda parte, comum aos primeiros desfiles. O samba ainda calcava uma diferenciação dentre os demais sub-gêneros de sua árvore genealógica, sendo que, tanto musicalmente quanto verbalmente, apresenta-se ainda como um seguidor do samba-canção.

Fator que confirma a posição de Rodrigues quanto à grande capacidade do samba de se comunicar com as massas, de certa maneira, acabou traindo-o devido ao interesse crescente dos organismos governamentais que, inicialmente, investiram no controle da instituição que representava o sambista (RODRIGUES, 1984, P. 38). Será perceptível, a partir de 1939, a ofensiva de controlar o próprio samba, através da obrigatoriedade de temáticas de cunho nacionalista. Este fenômeno criará a gênese do chamado samba-enredo, adaptado verbal e musicalmente para as necessidades que surgiam, pondo a prova, como aponta Araújo, sua capacidade de resistência e “re-elaboração das tradições estabelecidas” (ARAÚJO, 1994).

1.2.3 O “samba” torna-se “enredo”

A transformação do samba usado em desfiles para o chamado *samba de enredo* deve muito a um fato ocorrido no ano de 1939. Nesse ano, o recém criado Departamento de Imprensa e Propaganda – o DIP – exigiu das Escolas de Samba a utilização de Enredos tendo como base a História do Brasil. Esse departamento que, futuramente, iria tornar-se reconhecido pelo controle aos veículos de Imprensa, também promulgou uma transformação de paradigmas nas Escolas de Samba e, principalmente, no que tange aos sambas por ela propagados (RODRIGUES, 1984, p. 39).

Assumindo uma postura de “controle” cada vez maior destas agremiações carnavalescas, a relação entre o poder público e as Escolas intensificou-se de modo a conceder alguns privilégios. Um deles reside no fato de, já na década de 40, as Escolas de Samba conseguirem o direito de desfilar pelas avenidas centrais da cidade, local esse onde ainda se podiam ver os cada vez menos destacados desfiles das sociedades carnavalescas e dos tradicionais ranchos (PEREIRA DE QUEIROZ, 1992). Cabe ressaltar que os segmentos que compõem essas antigas agremiações configuram-se como diversões identificadas com as camadas sociais mais elevadas da sociedade. Desse modo, percebe Cavalcanti (1999), o carnaval carioca passa de um fenômeno estratificado para o cada vez mais hegemônico

predomínio das Escolas de Samba na cidade (CAVALCANTI, 1999, p. 83). Outro exemplo do sinal dos tempos, por assim dizer, consiste na data dos desfiles, passados, agora, para o Domingo de Carnaval (“Domingo Gordo”), considerado um dos dias fortes do festejo momesco (PEREIRA DE QUEIROZ, 1992, p. 96).

É preciso ter em mente que estas mudanças de comportamento para com a Escola de Samba vêm ao encontro de um movimento contínuo de segmentos relativos às classes dominantes na direção da Escola de Samba, até então, reduto exclusivo de sambistas e demais indivíduos ligados ao “mundo do samba” por laços familiares, literalmente. Ao mesmo, tempo, valores relativos a estes estratos sociais acabam por se incorporados ao universo do samba de maneira significativa.

Para confirmar esta prerrogativa, podemos considerar cabais três acontecimentos sincrônicos que justificam tais fenômenos transculturais; o estabelecimento de temáticas históricas brasileiras obrigatórias, o crescimento financeiro vertiginoso ocorrido pela interferência do jogo-do-bicho na Escola e, por fim, o surgimento da figura do *Carnavalesco* e o fluxo *Belas Artes/Barracão*, de mão única.

Quando da proibição do jogo-do-bicho no ano de 1946, por meio de decreto estabelecendo a ilegalidade dos ditos “jogos de azar”, a prática passou automaticamente da legalidade para a clandestinidade. O jogo, presente na realidade das camadas mais pobres, sobretudo, cresce vertiginosamente na década de 40 devido à explosão demográfica que acometeu os grandes centros urbanos brasileiros, em geral, São Paulo e Rio de Janeiro, favorecendo o crescimento dos subúrbios que, conseqüentemente, abrigariam as já difundidas favelas. Este jogo torna-se acessível devido ao baixo valor das apostas, ao mesmo tempo em que cai no gosto popular. Estabelece-se, deste então, a figura de um mentor para sua prática. O “bicheiro”, como é conhecido aquele que através de recursos sustenta uma banca de apostas, precisa de “grupos de confiança” para se associar, assim como uma comunidade que invista no seu jogo, estabelecendo uma relação recíproca. Desse modo, a Escola de Samba surge como um alvo e o *locus* de sua prática. Ao mesmo tempo, essa massa popular que o sustenta torna-se *massa eleitoral*, tanto para o bicheiro que almeje cargos políticos, quanto para o poder público que, mediante esse personagem, pretenda apoio e aceitação em determinada comunidade⁷. Desse modo, é possível traçar uma triangulação entre o bicheiro e seu papel como articulador das relações de interesse entre o poder público e as Escolas de Samba.

⁷ Pereira de Queiroz apresenta com mais clareza e profundidade o fenômeno de influência dos bicheiros no universo do mundo do samba.

Com o passar do tempo, esse fenômeno generalizou-se pelos subúrbios cariocas, de modo que cada uma das grandes escolas passou a ter seu próprio “contraventor particular”, elemento que passou a subvencionar as agremiações, contribuindo para o crescimento vertiginoso do poder financeiro investido no carnaval das principais Escolas da cidade. Seu papel acabou por proporcionar outra grande transformação no Carnaval carioca, resultante desse novo poder aquisitivo: a plasticidade do desfile alcançada pelo Carnavalesco.

Em 1959 um professor das Belas Artes do Rio de Janeiro empolga-se com a concepção do enredo sobre Debret, da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro. No mesmo ano, foi convidado pela Escola a conceber o desfile daquela agremiação ele próprio, para o carnaval de 1960. Seu nome, Fernando Pamplona, figura como o precursor da *espetacularização* do desfile, abrindo caminho para toda uma legião de seguidores que enxergaram na Escola de Samba um mercado para seu crescimento profissional (CAVALCANTI, 1999).

Sua chegada, como atenta Rodrigues, foi um tanto quanto conflituosa, e assim permaneceu até sua completa aceitação, já que este gozava da proteção do presidente da agremiação. Não obstante, o novo carnalesco trazia consigo outros intelectuais acadêmicos, além de alguns alunos. João Trinta (o famoso “Joãosinho” Trinta) e Maria Augusta foram alguns de seus pupilos.

Sua permanência durou 10 anos na agremiação, tempo suficiente para modificar a história do carnaval carioca, com suas fantasias concebidas de um realismo que chegou a incomodar os próprios membros da Escola. Com o apoio da crítica, a imprensa e dos julgadores, seu modelo transforma-se, gradualmente, em uma hegemonia estética. Gostaria de fazer algumas considerações que, muitas vezes, passam despercebidas. É opinião minha que a literatura costuma destacar com a devida importância a participação dos carnalescos como expansão de estratos sociais dentro do espaço da Escola de Samba. Mas cabe dizer, da mesma maneira, que a escolha de um júri constituído de pessoas alheias ao mundo do samba também favorece essa aceitação estética, do mesmo modo que favoreceu os trabalhos de Fernando Pamplona. Este, inclusive, como foi apontado, fez parte do corpo de jurados também. Logo, as inovações de uma concepção estética cada vez mais acadêmica, aliadas ao sucesso nos desfiles no âmbito do julgamento, geram o que Leopoldi chama de *homogeneidade* na estruturas externa e interna de uma Escola de Samba (LEOPOLDI, 1979, p. 54-55). Tem, Leopoldi, por *organização externa* aquilo que diz respeito aos mecanismos acionados pelos organismos legais responsáveis pela organização dos desfiles. Detendo o controle das atividades, estabelecem critérios e padrões que obrigam as instituições-foliões a acatar suas decisões. No caso específico ao qual estou me referindo, ocorre uma tendência de padronização

organização interna, ou seja, nos mecanismos vigentes no seio de cada Escola de Samba. Como o carnaval constitui-se de uma festividade competitiva, sobretudo, tudo aquilo que acarreta numa resposta mais eficiente no resultado do desfile acaba por delinear um novo padrão a ser imitado pelas Escolas que, futuramente, almejarão o mesmo resultado. Mediante toda uma conjuntura já analisada, podemos perceber claramente como foi fácil a expansão das concepções estéticas do desfile em detrimento de aspectos umbilicalmente ligados ao samba, como o canto, a dança e a música, de modo geral. Entretanto, uma breve análise dos critérios de julgamento, como faremos mais à frente, evidenciará que os aspectos visuais ligados ao desfile não chegam a demarcar 50% dos critérios postos em jogo no concurso, embora seja tentador afirmar o contrário.

É também na década em que o recurso de contratar profissionais para a elaboração do Enredo – material destinado a fornecer subsídios para a elaboração do samba e do desfile das Escolas, disposta na forma escrita – torna-se popular. Nos lembra Efegê (1965, p. 106) que tal prática era comum aos antigos ranchos carnavalescos. Isso também acaba por confirmar a inserção de valores culturais no universo do carnaval identificados com classes de maior poder aquisitivo, já que os ranchos era do domínio desses mesmos estratos sociais.

Com a construção de arquibancadas desmontáveis em 1962, a visualidade do desfile exige, agora, uma nova concepção estética que vai privilegiar sua verticalização, de modo a gerar um aumento na altura dos carros alegóricos. A verticalização dos desfiles, que ganhou força com Joãozinho Trinta nessa mesma década, contribui cada vez mais para o impacto e interesse destas manifestações no que está acima do chão, ou seja, naquilo que não corresponde ao samba em si, seu canto, sua dança e evolução.

Aliado a tudo isso, a cobrança de ingressos para os ensaios das Escolas em suas quadras, virá a ter um efeito surpreendente sobre o samba em si. A importância da construção de uma quadra para a agremiação carnavalesca, desse modo, torna-se vital para as Escolas que, nela, objetivam outra parte significativa de subvenção para seus desfiles que, como o tempo demonstrará, tornar-se-á a maior forma de arrecadação.

Tudo o que tem sido colocado aqui acaba por reforçar a incorporação de elementos externos aos extratos sociais das primeiras Escolas de Samba, de modo a legitimar sua prática num contexto social mais amplo, tornando-a cada vez mais representante de um contingente maior de pessoas (RODRIGUES, 1984, p. 46).

Podemos prosseguir no sentido de entender um pouco como o segmento musical se comportou diante desta nova conjuntura social.

1.2.4 O samba entre os anos 40 e 60

Vejamos o que alguns autores dizem sobre o surgimento de um novo tipo de samba presente a partir da década de 40:

De maneira geral, no entanto, o estilo mais comum de sambas de enredo – que a partir da década de 50 seria chamado simplesmente de samba-enredo – ia ser na verdade, até o fim dos anos 60, o dos longos poemas descritivos, revestidos de melodia ampla e solene, e apoiados naquele ritmo de marcação muito segura que constituía um dos característicos da percussão das escolas desde meados da década de 30. (TINHORÃO, 1974, p. 180)

Ana Maria Rodrigues confirma as características apresentadas por Tinhorão ao mesmo tempo em que expõe as dificuldades literárias e, ao seu modo, musicais.

A partir da recomendação de que os temas de desfiles de escolas de samba fossem ligados à História do Brasil, as letras se modificam profundamente: passam a ser extremamente longas, díficeis de ser controladas pela parte musical. Os sambas perdem sua espontaneidade e graça, tornam-se arrastados [...]. (RODRIGUES, 1984, p. 56, grifo nosso)

Os dois autores apresentam descrições que apresentam valores emocionais opostos. Indispensável é que, com a imposição de enredos patrióticos, compositores precisaram experimentar novas formas para adequar seus sambas a um novo desafio. Desse modo, cria-se o que pode ser caracterizado como o primeiro estilo de samba-enredo: o chamado *samba lençol*.

Como atestam os compositores do Salgueiro Alberto Mussa, Simas e Edigar⁸, o samba-enredo – em sua primeira forma conhecida como “lençol” – necessitou de uma “lenta evolução de uns 15 anos” para se diferenciar do chamado samba de terreiro. Coube-lhe, como alternativa, assumir o objetivo de “cobrir” o enredo de uma maneira abrangente, como um “lençol”, justificando sua denominação, ao sabor do carioca.

Segundo Simas, alguns sambas já procuravam se adequar à nova proposta, mas foi em 1951 que uma obra da Escola de Samba Império Serrano alcançou esse formato. O enredo *Sessenta e um anos de República* foi a inspiração para um dos maiores compositores de sambas-enredo elaborar seu samba: Silas de Oliveira.

⁸ Entrevista realizada pelo pesquisador em 10/06/2009, no Rio de Janeiro.

G.R.E.S. Império Serrano (1951)
Enredo: Sessenta e um anos de República
(Silas de Oliveira)

Apresentamos
A parte mais importante
Da nossa história
Se não nos falha a memória
Foi quando vultos notáveis
Deixaram suas rubricas
Através de 61 anos de República
Depois de sua vitória proclamada
A constituinte votada
Foi a mesma promulgada
Apesar do existente forte zum-zum-zum
Em 1891, sem causa perca
Era eleito Deodoro da Fonseca
Cujo governo foi bem audaz
Entregou a Floriano Peixoto
E este a Prudente de Moraes
Que apesar de tudo
Terminou com a guerra de Canudos

Restabelecendo assim a paz (bis)

Terminando enfim todos os males
Em seguida veio Campos Sales
Rodrigues Alves, Afonso Pena, Nilo Peçanha,
Hermes da Fonseca e outros mais
Hoje a justiça
Numa glória opulenta
A 3 de outubro de 1950
Nos trouxe aquele

Que sempre socorreu a Pátria
 Em horas amargas
 O eminente estadista
 Getúlio Vargas
 Eleito pela soberania do povo
 Sua vitória imponente e altaneira
 Marcará por certo um capítulo novo

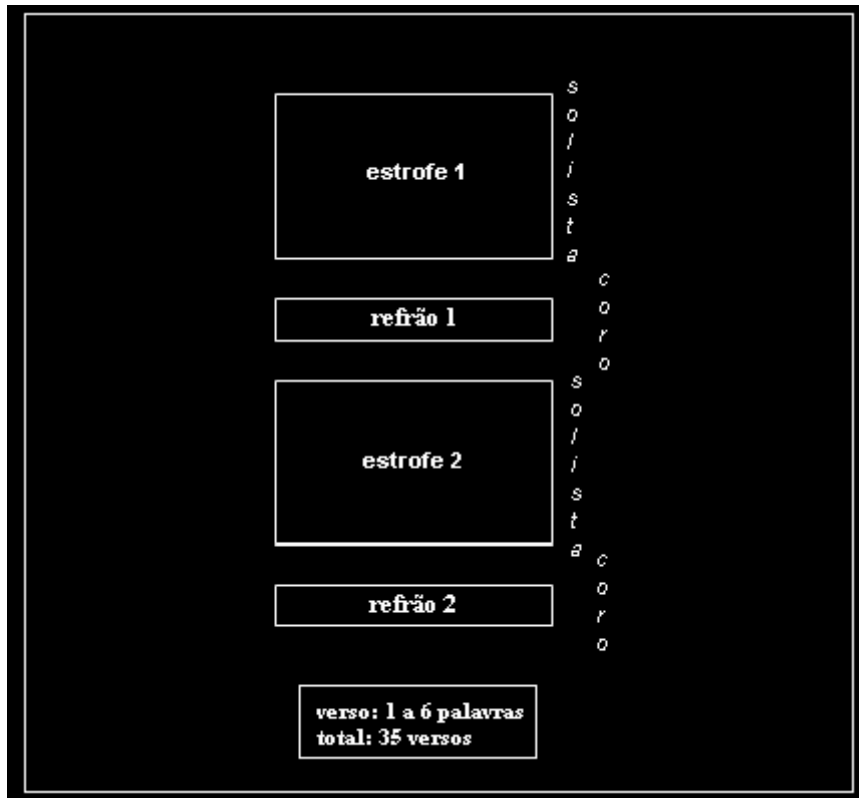
 Na história da República brasileira (refrão)

O samba, predominantemente, passava a não ter mais refrões elaborados sobre mais de um verso. A tendência mais comum, também verificável no exemplo apresentado, era a entonação de linhas melódicas longas que sustentavam sílabas (como *lá-ia lá-ia*) ou simplesmente vogais (como *ôôô*). Muitas vezes, diferente do exemplo dado, era possível encontrar sambas sem o refrão intermediário – *restabelecendo enfim a paz*.

No que tange aos aspectos melódicos, podemos dizer que cada frase verbal da obra possui um motivo melódico quase que individual e irrepetível. Essa insurgência de materiais motivicos acaba por não permitir uma percepção de unidade musical entre grupos de versos que se sucedem, o que contribui para a obra ser percebida de momento à momento, com pouca fluidez e ausência de um direcionamento melódico.

De modo a ressaltar esses universos em miniatura, a harmonia configura-se complexa e, em geral, instável. Esta também ajuda a transferir ansiedade e tensão à composição. O centro tonal em dó menor, embora recorrente em toda a peça, cede espaço a vários pequenos centros tonais com poucos momentos conclusivos.

O texto verbal traz seu ritmo marcado pela rimas estabelecidas, basicamente, por versos que logo se sucedem – em geral, de dois-a-dois – o que contribui para uma audição mais curta e momentânea, assim como nos aspectos musicais considerados. A assimetria entre os versos – às vezes, uma palavra, em outras, seis – estabelece uma instabilidade métrica que se soma à instabilidade melódica e harmônica. Grande parte das rimas são estabelecidas de maneira imperfeita, sendo raros os momentos onde o contrário acontece (como em *proclamada/votada/promulgada*). A escolha das palavras promove um texto que, muitas vezes, é pesado e que pouco apela para uma linguagem coloquial, o que denota a preocupação do autor com a transmissão das informações que o texto necessita expressar.



Quadro 2. Diagrama dos aspectos formais do samba-enredo *Sessenta e um anos de República* (1951).

No quadro 2 podemos perceber a consolidação da forma contínua onde estabelecem-se seções que se sucedem, ao invés de se intercalarem, como visto no samba-corrído. O novo modelo privilegia a continuidade onde a cada seção materiais melódico-verbais se renovam. Podemos perceber a alternância entre coro e solistas, o que realça os trechos de extensão mínima atribuídos aqui com pequenos refrões, onde o coro contribui mais marcadamente. Talvez esses refrões possam, na realidade, contribuir mais como uma “quebra” do texto extenso e pesado, cedendo à ânsia do canto coletivo por parte do grande efetivo, como que a aguardar sua participação.

Outras características se somam ao aspecto do samba: já em fins da década de 40, quando cada agremiação desfilava, em média, com um contingente de 500 pessoas. Esse aspecto pode ser uma das justificativas para a afirmação de Tinhorão (1974), quando os sambas eram “apoiados naquele ritmo de marcação muito segura”. A necessidade de fazer as pessoas “caminharem” garantia a necessidade de mecanismos para essa realização. Uma marcação segura garantia o andamento do desfile, ao mesmo tempo em que procurava evitar o tradicional “atravessamento do samba”, quando várias partes diferentes de um samba eram

cantadas ao mesmo tempo, por descuido da agremiação, o que gerava desentendimento e muita confusão.

As letras longas, conforme o esclarecimento de Simas, surgem da necessidade de “cobrir toda a ideia do samba”. Sambas de cunho histórico, como o aqui citado, esmeravam-se em descrever “de Deodoro da Fonseca até Getúlio Vargas”. Por isso a indignação de Rodrigues quando uma obra perde em “espontaneidade e graça”. Esses fatores limitadores exigiam muito apuro técnico que, como não podia ser diferente, não constituem a maioria.

Desse modo, o samba de enredo – segundo entrevista de um sambista à pesquisadora Monique Augras – pode ser denominado como “uma coisa longa feita a capricho” (apud AUGRAS, 1998, p. 81). Outros esclarecimentos encontrados em seu livro *O Brasil do Samba-enredo* tangem ao processo de criação dos sambistas. Nele, aponta-se que o sambista, para dar conta da empreitada, recorria a livros didáticos onde bebiam das informações para serem referidas em suas obras. Fato também constante era o estabelecimento de *fusões* de sambas. Isso ocorria quando um sambista, satisfeito com uma parte de sua obra, procurava outro compositor que possuísse uma outra parte de seu interesse, de modo a reuni-las em uma única obra, estabelecendo-se, assim, uma parceria. Esse processo é denominado por Augras como colagem, fortalecendo aquilo que chamou de *parceria criativa* (id., 1998, p. 83).

Ainda outro tipo de parceria era muito popular nos redutos do samba a *parceria por conveniência*. Esta ocorria pela inclusão de um nome entre os autores de uma obra devido a auxílios que representassem uma vantagem à obra, tais como auxílio para gravação, divulgação da obra para seu sucesso, auxílio financeiro, entre outros, de modo a contribuir para o estabelecimento de uma parceria mais forte para a disputa. Novamente atestamos a consciência do compositor enquanto personagem envolvido numa rede de interesses, dentre os quais o próprio. Com essas reflexões, é difícil atribuir a uma dicotomia dominador x dominado aos domínios da Escola de Samba. Aqui vemos o compositor estabelecendo suas conexões e estratégias para alcançar seus objetivos. Outros recursos que também fazem parte desta estratégia são os já comentados encontros promovidos para a divulgação de uma obra na comunidade e, quando possível, o apoio de personalidades importantes dentro da agremiação, como o de uma pastora que confira legitimidade à obra na quadra.

De maneira simplificada, podemos resumir que a geração de uma obra exige o desempenho de parcerias criativas, parcerias de conveniência, personalidades que legitimem a obra, fusões, descrição épica do enredo, capacidades musicais para a evolução e o canto no desfile e, por fim, a aceitação de toda a comunidade.

Além destes fatores considerados cruciais na escolha e concepção da obra, surge um elemento que interfere nesse processo. O carnavalesco, depois da década de 60, também passa a interferir na escolha do samba. Um exemplo é o próprio Fernando Pamplona que passa a organizar uma discussão coletiva em torno da escolha da obra, como atesta a citação extraída do livro de Ana Maria Rodrigues:

Salgueiro escolhe samba-enredo do seguinte modo: os compositores apresentam suas músicas que serão gravadas. O Sr. Fernando Pamplona pegará as gravações e fará uma enquête entre compositores, escritores, homens do povo e sambistas. Depois os sambas serão ensinados às pastoras, que são realmente o grande árbitro. (Jornal do Brasil, 08 jan.1961 apud RODRIGUES, 1984, p. 69)

Como podemos verificar, sutilmente a escolha passa a ser centralizada pela figura do carnavalesco que, na citação, é o primeiro receptor das gravações. Mesmo procurando um processo mais coletivo de escolha, como o demonstrado neste exemplo, é possível marcar que essa centralização torna-se cada vez mais recorrente, atingindo seu auge na década de 70, com a mudança do principal papel no desfile – que, até então, correspondia ao Diretor de Harmonia – transferida ao carnavalesco.

No próximo item observaremos como se modificaram os rumos do samba-enredo, almejando solucionar alguns dos problemas encontrados no atual samba lençol, alicerçado pelas inovações fonográficas, na popularidade e nos benefícios que estas inovações trazem ao compositor de sambas-enredo.

1.2.5 O “embalo” do samba da década de 70

José Sávio Leopoldi aponta uma clara e evidente estratificação no interior da Escola de Samba: determinados segmentos sociais estão conectados com papéis específicos, de modo a ser possível identificar dois universos distintos. Aqueles ligados aos setores administrativos das Escolas estão situados na *organização formal* da Escola. Indivíduos que se destinam aos papéis de personagens atuantes no desfile e que contribuem diretamente para seus aspectos artísticos estão classificados no âmbito da *organização carnavalesca*. Nas duas é possível encontrar atuações destinadas a determinados estratos sociais, de modo a contribuir para uma complexidade maior nas relações envolvidas no contexto da Escola (LEOPOLDI, 1978).

Nesta primeira – a organização formal – são de grande impacto a crescente burocratização, aliada à subdivisão dos quadros administrativos que, devido ao impulso

financeiro, não podem mais contar apenas com tesoureiros, secretários, presidentes e vice-presidentes. Departamentos culturais, jurídicos, “femininos”, financeiros, sociais e culturais são criados, ao passo que mecanismos reguladores também: conselhos deliberativos, fiscais e assembleias gerais atuam nesse sentido. Com o crescimento do número de participantes e da divisão do trabalho, as Escolas ganham eficiência na elaboração dos desfiles, processo esse iniciado nos anos 50, segundo Leopoldi (1978, p 58).

Na segunda – organização carnavalesca – é possível atribuir-se também, para Leopoldi, os jargões *sambista* e *sambeiro* àqueles que, respectivamente, vivenciam durante o ano todo o universo do samba, encontrando, neste, um objeto de dedicação aprofundado, ou, opostamente, àqueles que procuram a agremiação no afã de participarem do desfile o que, evidentemente, implica numa vivência muito mais superficial no universo do *mundo do samba* (1978, p. 102-112).⁹ Isso torna-se evidente mediante o processo que tem sido observado durante esse capítulo. As trocas culturais envolvidas na construção da Escola de Samba vão levar à insurgência cada vez maior da parcela da população que não se identificava com o universo oriundo das agremiações carnavalescas.

Outra transformação importante é a desvinculação de segmentos de uma agremiação específica, o que notabiliza um fluxo de alas inteiras de uma agremiação para outra. Era comum o intercâmbio de componentes tais com compositores, mestres de bateria e demais personagens deste universo, assim como a co-participação destes em mais de uma agremiação, perfeitamente dentro dos regulamentos estabelecidos (LEOPOLDI, 1978, p. 54-55). Essa fluabilidade de personagens e segmentos contribui, como o próprio Leopoldi considera, para a homogeneidade das estruturas estabelecidas.

Como “divulgador por excelência do enredo”, o compositor tateia no fim dos anos 60 um novo modelo funcional para sua obra, num jogo de afrouxamento de regras de um lado e de concessões pelo outro. Seu nome cresce assim como o status deste segmento.

1.2.6 O “samba de embalo”

Separo um aspecto encontrado no regulamento do Desfile de 74: “Fica expressamente proibido às Escolas de Samba: a) apresentar enredos não baseados em motivos nacionais ou que tenham cunho comercial [...]” (apud LEOPOLDI, 1978, p. 53). Dessa maneira, é possível perceber a extensão da temática, agora, não mais atida a fatos históricos oficiais do Brasil. “Os

⁹ Leopoldi (1978) apresenta um capítulo interessante destinado a refletir sobre as concepções que englobam a definição do termo “sambista”.

motivos nacionais” dão margem para temáticas folclóricas, temáticas africanas e aspectos que evocam o cotidiano (RODRIGUES, 1984; TINHORÃO, 1974). É evidente que a tradicional vinculação com a história foi sendo, aos poucos, deixada de lado.

Interessante é perceber que o número de integrantes na década de 70 podia variar entre 1800 e até mais de 4000 integrantes. Na década de 60, esse número não passava de 1500 (VIZEU, 2004, p 67). Para se ter uma noção dos desfiles cariocas atualmente, em média, as Escolas do Grupo principal do Rio de Janeiro (chamado de *Grupo Especial*) levavam de 3500 e 4000 integrantes. Nota-se, portanto, que o número que foi alcançado nessa década teve seu crescimento estagnado. Este número que, lembrando, em fins de 1940 era de ca. 500 pessoas, é extremamente significativo para as funções do samba-enredo da época. A necessidade de fazer essa imensa quantidade de foliões atravessarem uma “avenida” de cerca de 800 metros de comprimento exige alterações, sobretudo no andamento do samba, tornando a obra cada vez mais acelerada.

Mas o fator “andamento” também recebeu outra contrapartida. O também gradativo “encurtamento” do samba é reflexo de duas necessidades básicas. Uma delas é a fácil assimilação do público, advinda de uma memorização mais fácil numa obra com 20 versos ao invés de, em alguns casos, mais de 40 versos. A segunda necessidade surge para o folião que, enquanto indivíduo que não pertence ao círculo de relações da Escola na qual desfila, dispõe de pouco tempo para assimilá-la. Isso se dá pelo fato de haver um quesito de julgamento – harmonia – que analisa o canto da Escola, descontando pontos de acordo com o visível desconhecimento da letra do samba por parte de algumas alas da agremiação. Outro fator que justifica esse fenômeno é exposto por Beto Mussa, compositor do Salgueiro:

No ano seguinte [1968] gravou-se o primeiro LP de samba-enredo, com as chamadas “gravações originais”. E aí os sambas passaram, porque você tinha naquela época do vinil [...] os primeiros discos não tinham todas as Escolas. Não podiam gravar porque não cabia no disco. Então [...] como houve um sucesso desse tipo de produto, todas as escolas tinham que passar a ser representadas dentro do disco. Então, as faixas começaram a ficar menores. Você tinha três minutos, três minutos e meio, quando muito, pra gravar um samba-enredo. E aí os sambas-enredo começaram a diminuir de novo [...] (MUSSA, Alberto. Entrevista. 10/07/2009).

O processo de inserção do produto samba-enredo no universo fonográfico teve seu início em 1968 quando o Museu de Imagem e do Som do Rio de Janeiro registrou sambas de algumas escolas, de modo a produzir um LP sem objetivos comerciais. Neste mesmo ano começaria a trilogia dos Lp’s intitulados *Festivais de Sambas* volumes 1, 2 e 3 – correspondentes respectivamente aos anos de 1968, 1969 e 1970. Estas gravações foram

realizadas ao vivo nas quadras das Escolas de Samba já com objetivos mercadológicos, sendo conhecidas no universo do samba como as “gravações originais”. Em 1970 também foi lançado o primeiro *long play* com a chancela da Associação das Escolas de Samba do Estado da Guanabara – a AESEG – que também realizou gravações ao vivo nas quadras mas abrangendo os grupos 1 e 2. Somente no ano de 1972 é que foi realizada a primeira gravação considerada oficial, envolvendo todas as Escolas de Samba do grupo 1.

Como expõe Beto Mussa, a indústria fonográfica transforma o samba-enredo num produto altamente lucrativo, o que funciona como mais um meio controlador que interfere no produto samba-enredo. Samba-enredo valorizado, o compositor passa a ganhar muito com a escolha de sua obra numa agremiação. Os direitos da obra além de outros benefícios como “direito de arena” e vinculação da obra nas rádios e na televisão tornam o compositor famoso e sua obra amplamente conhecida e divulgada.

Ambos os fatores – encurtamento e aceleração do andamento – vêm se concretizar na descoberta do refrão enquanto pivô da popularidade do samba-enredo. Este segmento do samba passa a ser supervalorizado de modo a conter versos extraídos de cantigas de roda ou de outras fontes do cancionário popular.

Um exemplo de transformação também decorre do tempo de desfile. Na década de 60, o tempo destinado ao desfile daqueles 1500 foliões era de uma hora. Agora, em plena década de 70, o tempo é fixado em 75 minutos – nunca é demais lembrar: 75 minutos para mais de 4000 pessoas. O critério de tempo, embora pareça outro daqueles itens de controle dado pelos interesses externos ao universo das Escolas de Samba, foi importante devido aos freqüentes atrasos nos desfiles que, muitas vezes, acabavam por se prolongar até o fim a manhã do dia seguinte. Um exemplo disso será dado pelo compositor Edgar Filho.¹⁰ Na ocasião, o compositor lembrou de ter visto desfiles da Mangueira que duraram mais de duas horas. Essa duração tinha, inclusive, motivos que iam além de uma aparente desorganização: uma Escola atrasava seu desfile para atrapalhar o desfile a ser desenvolvido pela Escola que vinha a seguir, principalmente se esta constituía-se de uma concorrente direta. Ficam, novamente, evidentes os anseios competitivos que fazem parte dos concursos desde suas primeiras ocasiões.

É possível traçar uma espécie de “trilogia” do samba reunida entre as obras vitoriosas da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel que marcam também os primeiros sambas-enredo compostos pelo hoje reconhecido compositor Martinho da Vila (CABRAL, 1996;

¹⁰ Depoimento concedido na mesma ocasião do dia 10/06/09, anteriormente citada.

TINHORÃO, 1974; AUGRAS, 1998). Precisamente nos anos de 1967 (*Carnaval de Ilusões*), 1968 (*Quatro séculos de modas e costumes*) e 1969 (*Iaiá do cais dourado*), esse compositor teve seu samba como o vencedor naquela Escola. O primeiro samba, de 1967 já traz em seu refrão os versos “ciranda, cirandinha, vamos todos cirandar” (TINHORÃO, 1974, p. 181), um claro apelo aos famosos versos da cantiga tradicional. Em *Quatro séculos de modas e costumes*, por exemplo, a composição apresenta três refrões distribuídos pela obra. Seu comprimento apresenta 25 versos, intercalando estrofe – refrão – estrofe – refrão – estrofe – refrão.

Um ano antes, em 1967, o samba-enredo da Estação Primeira de Mangueira (*O mundo encantado de Monteiro Lobato*, de autoria de Batista, Luis e Darci da Mangueira) é considerado emblemático pela alcunha que o classifica como *samba de empolgação* ou *valente*, como poderemos perceber em sua letra.

G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira (1967)
Enredo: O mundo encantado de Monteiro Lobato
(Batista, Luis e Darci da Mangueira)

Quando uma luz divinal
 Iluminava a imaginação
 De um escritor genial
 Tudo era maravilha
 Tudo era sedução
 Quanta alegria
 Que fascinação
 Relembro aquele mundo encantado
 Fantasiado de dourado
 Oh! Doce ilusão!

Sublime relicário de criança
 Que ainda guardo como herança (bis)
 No meu coração

Glória a este grande sonhador, ô ô
 Que o mundo inteiro deslumbrou
 Com suas obras imortais
 Vejam quanta riqueza exuberante
 Na escritura emocionante
 Com seus contos triunfais
 Com seus personagens fascinantes
 Nas histórias tão vibrantes
 Da literatura infantil
 Enriquecem o cenário do Brasil (e assim...)

E assim
 Nesse cenário de real valor (bis)
 Eis o mundo encantado
 Que Monteiro Lobato criou

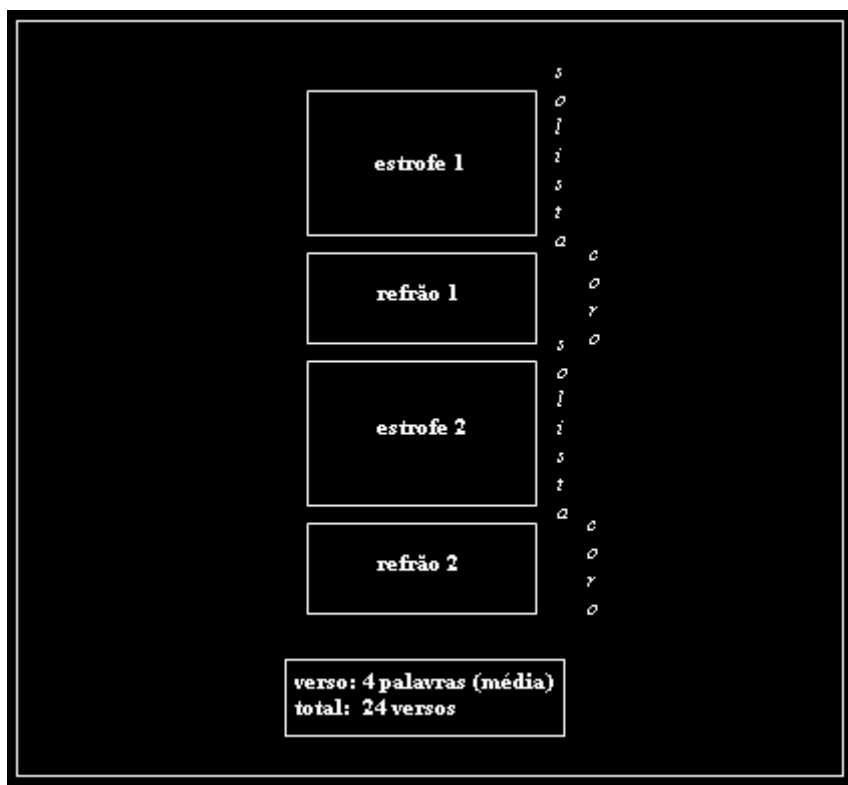
Sua estrutura denota a evidente redução do número de versos, muito próxima, inclusive, das estruturas predominantes do samba-enredo no século XXI. É evidente o crescente importância dos refrões como elementos-chave para o sucesso da obra, ganhando agora, mais espaço, totalizando de 3 a 4 versos, além da utilização de um número cada vez maior desta seção.¹¹ A responsabilidade de realizar quase que um panorama completo de certos conteúdos envolvidos no enredo passa, agora, por uma revisão. O desenrolar do enredo toma, novamente, uma intenção mais suave e natural do que nos sambas-lençol de antes.

Claramente percebe-se uma preocupação acentuada com o estabelecimento de rimas, mais internalizadas e distribuídas na obra. O ar poético é agora, recuperado dos antigos sambas de terreiro. A distribuição de rimas como o sufixo *ão* se prolonga por toda a obra, permitindo sensação de maior coesão e unidade. Sua linguagem é mais leve, despreendida de necessidades mais explícitas de conteúdo informativo. Dessa maneira, abre-se o espaço para abordagens mais oníricas e subjetivas sobre as quais o enredo é tecido. A métrica verbal resulta uniforme e também ajuda a produzir coesão de estrofe para estrofe e de verso para verso.

¹¹ Há obras, inclusive, onde podemos encontrar de 3 a 4 refrões. Os referidos sambas de Martinho da Vila para a Unidos de Vila Isabel, entre os anos de 67,68 e 69, confirmam essa tônica.

Da mesma maneira, na música percebe-se a predileção por aspectos coesivos. A melodia, por sua vez, demonstra mais identidade entre suas fórmulas durante toda a peça, de modo a promover a continuidade ao invés do rompimento de ideias. Isso ocorre pelo fato de a narrativa verbal permitir-se a floreios e à fantasia, não denotando a necessidade de ideias lançadas à obra de maneira abrupta e obrigatória, acarretando em maior liberdade para o compositor delineá-la. Essa unidade é confirmada pela harmonia desta peça, que se desenvolve de maneira mais simples, atida entre a típica progressão T – V7/ii – ii – V7 – T, que em muito se identifica com a estrutura denominada como “padrão harmônico característico” (PRADO, 2009, p. 67). a despeito de alguns trechos como em *Relembro/ aquele mundo encantado/ fantasiado de dourado/ oh! Doce ilusão*, onde ocorre a substituição do movimento em direção ao segundo grau menor, através de uma dominante secundária, pelo movimento de sensibilização do sexto grau menor (mi menor), perfazendo a progressão T – iii – V7/vi – vi – V7 – T.

O trabalho motivico desenvolve melodias de grande similaridade e identidade, contribuindo para uma obra mais uniforme, com já apontado. Esse caráter mais leve, “brincadeira” ou “sonhador”, como podemos assinalar, resta como uma constante nos sambas-enredo a partir do final da década de 60. O quadro 3 uma representação gráfica do modelo formal da obra.



Quadro 3. Diagrama dos aspectos formais do samba-enredo *O mundo encantado de Monteiro Lobato (1967)*.

Fica evidente a condensação dos versos que, progressivamente, tende a produzir uma obra cada vez mais equilibrada do ponto de vista métrico (equilíbrio entre palavras por versos e versos por estrofe). Duas constantes já aparecem consolidadas desde o samba-lençol: a alternância solista/coro e o caráter formal contínuo, dando a impressão de que cada seção brota da seção anterior. Essa sucessão contribuirá para a perceptível fluidez que, para o pesquisador, caracteriza, inclusive no século XXI, a grande maioria dos sambas-enredo desde a década de 70.

Estes são outros sinônimos para o chamado *samba de embalo*, que dominaria o cenário a partir da década de 70, objetivando “embalar” e “empolgar” o público e seus integrantes (TINHORÃO, 1974). O principal episódio desta nova estrutura tomou forma em 1971 com a vitória do samba de Zuzuca para o enredo *Festa para um rei negro*, da Acadêmicos do Salgueiro. Além da polêmica escolha da obra¹², esta resulta de um refrão e três estrofes praticamente idênticas melódica e ritmicamente que lembram uma marcha para Folia de Reis (VIZEU, 2004 p 57). Além disso, sua letra apresenta um dos melhores “exemplos de aproveitamento do repertório folclórico nacional” (TINHORÃO, 1974, p. 178). Seu refrão apelativo “olé-lê/ olá-lá/ pega no ganzê/ pega no ganzá” tornou-se um sucesso absoluto na cidade.

A despeito do teor pejorativo da expressão, o também chamado *samba comercial* (RODRIGUES, 1984, p. 59) é identificado pela autora como “letra e música manjada, batida, fácil, banal”, assim como transcrito de José Ramos Tinhorão. Creio que caberia uma análise mais apurada para compreender se essa colocação não ultrapassa os limites do preconceito ou, talvez, da indignação advinda da inserção do segmento no mercado fonográfico nacional.

No entanto, Samuel Araújo observa o crescimento e construção da hegemonia da Escola de Samba como uma resposta a um movimento descrito por ele, de internacionalização, vivido durante os anos de Ditadura.

Resumidamente, o que se seguiu foi a afluência massiva de setores da classe média durante a década de 60, quando, sob a égide de uma nova ditadura (militar, 1964-1985), teve lugar uma investida maciça rumo à internacionalização econômica e

¹² Sérgio Cabral nos conta que no dia da final do concurso de sambas-enredo da Acadêmicos do Salgueiro no ano de 1971, a escolha já estava garantida antes desta data. O fato curioso ocorreu quando um dos então jurados do concurso, o cantor e pesquisador de carnaval Haroldo Costa, esteve no Canecão (teatro famoso da cidade do Rio de Janeiro) onde o samba de um certo “Zuzuca” (compositor capixaba de nenhuma fama) foi tocado e acabou por ser consagrado como um sucesso. Diante desta situação, Haroldo dirige-se, em seguida, à quadra da Escola para o torneio e expõe a nova realidade dos fatos. Resultado: o samba mais cotado acaba por ser derrotado, dando lugar ao mais novo nome do carnaval carioca que resultou no campeonato para sua Escola: Zuzuca (CABRAL, 1996).

cultural da sociedade brasileira. Como alternativa aos Beatles, Rolling Stones e seus discípulos brasileiros, sustenta a cientista política Alison Raphael (1980), aqueles setores (que incluíam parte da esquerda) teriam buscado produto nacional à altura. Daí para a transformação da escola de samba em uma espécie de micro-empresa, bastou que o espírito competitivo das escolas as levasse ao encontro do patronato do chamado jogo-do-bicho (ARAÚJO, 1999).

A colocação de Araújo, com a qual concordo, vem notar que o samba é uma força contrária ao movimento de teor imperialista que teve origem ainda na década de 30 com a política de “boa vizinhança” (Brasil/Estados Unidos) e que se seguiu a fora pelas décadas de modo a dominar o cenário nacional com uma verdadeira invasão cultural que, depois dos anos 30, tomou como frente os Estados Unidos. O objetivo dessas indagações não resulta em um esgotamento ou quiçá um aprofundamento nessa discussão. Apenas encaro que é provável que uma análise mais detalhada do repertório resultante desta década possa fornecer outras visões para aspectos estéticos, sem envolver ou pender para críticas fundadas no processo de comercialização do samba e não em seus aspectos composicionais.

Na percepção de Leopoldi, esse novo modelo ao mesmo tempo em que traz benefícios para a evolução no desfile, pode oferecer riscos neste mesmo campo. Obras curtas e repetitivas em aspectos melódicos e estruturais facilitam, em contrapartida, a ocorrência de “atravessamentos” do samba, algo capaz de pôr “todo um ano de trabalho a perder” num simples descuido. Esse fato ocorreu, por exemplo, no desfile do Salgueiro de 1972, quando o samba “atravessou” na avenida, acabando com as esperanças de título da agremiação (LEOPOLDI, 1978, p. 182-183). Questões como essas levaram a uma nova metamorfose composicional que acabaria por nos transportar aos últimos trinta anos, período esse que pode ser considerado representativo do atual momento do samba-enredo. Veremos mais à frente – no capítulo 3 – como os novos tempos promoveram novas transformações no samba-enredo, como sempre, adequando-se perfeitamente aos anseios e necessidades da conjuntura temporal que torno dele encerra.

A trajetória do samba-enredo carioca aqui se encerra, quando passarei a apresentar uma narrativa de mesmo critério tendo, agora, como pano de fundo o cenário do samba-enredo em Florianópolis e suas decorrências sócio-musicais. Após percebermos como se deu o fenômeno no Rio de Janeiro, passaremos a compreender sua influência sobre o contexto ilhéu assim como a delinear de que modo essa prática foi apropriada e adaptada ao âmbito local.

1.3 Panorama do samba-enredo em Florianópolis

1.3.1 Os primeiros anos

A trajetória das Escolas de Samba de Florianópolis tem seu início no fim da década de 40, mas para a sua implantação efetiva foi necessário um amálgama de fatores que podem ser reunidos em três aspectos. O primeiro corresponde ao estabelecimento da 5ª Distrito Naval na capital, fato esse que possibilitou a vinda de marinheiros – sobretudo, de grupos negros – do norte do país além daqueles oriundos do Rio de Janeiro (TRAMONTE, 1995; SILVA, 2006). É preciso ter em mente que já na década de 40, as Escolas de Samba cariocas encontravam-se em grandes transformações, resultantes das conquistas de espaço social iniciadas em fins de 1920. Na década de 40, o poder público já havia tomado para si o controle dos desfiles, e também o samba dito enredo já se encontrava em vias de geração. Regulamentos e subvenções para as práticas carnavalescas destas entidades já eram realidade. Sintetizando, o processo de construção da hegemonia carnavalesca associada às Escolas de Samba já desenvolvia-se em passo acelerado na capital federal.

O fato de marinheiros negros cariocas, muitas vezes, se verem fora de sua cidade no carnaval pode ser também um fator que contribuiu para o desenvolvimento destas entidades em Florianópolis, diminuindo a saudade da efervescência carnavalesca vivida em sua cidade natal. Caso esse que se fortaleceu com a fixação de residência de vários destes profissionais na Ilha, mais precisamente nas mediações do Morro do Mocotó e Mont Serrat, regiões formadoras do complexo do Morro da Caixa. Esse interesse nas Escolas de Samba por marinheiros cariocas é expresso em Silva (2005), acusando o espanto de um destes, que afirmava que a cidade “nem ao menos possui uma Escola de Samba” (SILVA, 2005, p. 45 apud SILVA, 2006, p. 60). Serão estes os primeiros redutos do samba na cidade, dos quais sairão as agremiações mais antigas e tradicionais da Ilha.

Entretanto, além do interesse, era preciso uma conjuntura cultural que possibilitasse a instituição destas entidades. Eis, desse modo, o segundo aspecto possibilitador: as regiões em que tais marinheiros fixaram residência eram marcadas pela existência de comunidades de descendência negra que proviam reuniões musicais familiares e religiosas (tanto católica quanto de origem africana). Associado a esse aspecto, soma-se o fato da existência de clubes de dança, também destinados a pessoas de origem negra. O estabelecimento dessas *sociedades recreativas* (também conhecidas como *Clube de Negros*), como assinala Silva (2006), também

será fundamental para a construção daquelas que seriam as primeiras Escolas de Samba de Florianópolis. O amálgama entre os marinheiros negros cariocas imbuídos das nostálgicas manifestações carnavalescas de sua terra, aliado às reuniões familiares e religiosas e, por fim, às sociedades recreativas também estabelecidas nos mesmos locais onde estes se fixariam, constitui-se de um trinômio primordial para a construção da atmosfera cultural e social das primeiras Escolas de Samba em Florianópolis (TRAMONTE, 1995; SILVA, 2000; SILVA, 2005; BLUMENBERG, 2005).

Em vários trabalhos já publicados fica evidente a necessidade de atrelar ao surgimento das Escolas de Samba na cidade, o fator do absoluto predomínio de indivíduos de origem negra que está por trás de sua organização. Tramonte entende como base social, nesse primeiro momento, o perfil de indivíduos descendentes de escravos, trabalhadores artesanais e semi-industriais do município, moradores da ilha, constituídos de base familiar sólida que incidem como os geradores das sociedades recreativas. Esse perfil apresentado corresponde à “elite negra” da cidade, segundo a classificação de Cardoso e Ianni (1960). E este será o perfil que, em 1947 fundará a primeira Escola de Samba de Florianópolis – A Escola (ou bloco) *Narciso e Dião*, oriunda do Morro da Caixa. Sua vida será curta, mas suficiente para instalar o gérmen das Escolas de Samba na cidade.

Será em outubro de 1948 que a primeira Escola se consolidará no cenário local: *Os Protegidos da Princesa*¹³. A Escola foi fundada por Boaventura Libânio da Silva, Walmor Nascimento, Benjamin João Pereira, Irio Rosa, Valdir Taboas, Sílvio Serafim da Luz, entre outros (RAMOS, 1997, p. 91), já participando dos desfiles de 1949.

É importante marcar que os primeiros desfiles desta Escola ocorriam ao entorno da Praça XV de Novembro, no centro da capital, onde desfilavam também os demais blocos existentes na cidade (RAMOS, 1997; TRAMONTE, 1995). Estas duas particularidades do carnaval local contrastam com a realidade evidente no Rio de Janeiro: desde o princípio, as escolas cariocas desfilavam separadas das demais organizações carnavalescas – blocos, ranchos, corsos, etc. Desse modo é marcada a ênfase neste tipo de organização, diferente do caso ilhéu, onde a entidade se *inseriu* no contexto já tradicional do carnaval local. O outro aspecto é o emprego de um percurso de desfile em círculo, ou seja, sem uma trajetória retilínea, o que contribuiria para uma melhor visão de conjunto através da profundidade obtida no segmento. Entretanto isso é bastante adequado, já que as organizações não possuíam carros

¹³ Eis aqui uma questão bastante controversa. O nome correto da Escola é “Os Protegidos da Princesa”, entretanto, durante esta pesquisa tenho unanimemente ouvido a designação “a” Protegidos da Princesa. Essa última se refere à “Escola”, naturalmente. Daqui para frente, me referirei à agremiação com o artigo feminino.

alegóricos ou um estudo cromático apurado associado à sua apresentação, de modo que sua prática inicial se incorporava às manifestações de rua carnavalescas vigentes. Veremos que a mudança deste padrão de percurso para a “avenida” configurará uma série de polêmicas em relação aos rumos adotados nos desfiles locais.

As entidades carnavalescas de Florianópolis na década de 50 distribuíam-se entre blocos, ranchos, *grandes sociedades* e, agora, Escola de Samba. As grandes sociedades consistiam em agrupamentos que apresentavam no seu desfile aquilo que foi chamado de *carro de mutação* (RAMOS, 1997, p. 43), que nada mais são do que carros alegóricos que se modificam estruturalmente em diferentes módulos. Sua função básica era causar surpresa e complexidade nas novas configurações na alegoria. Esta tornou-se uma das grandes manifestações do carnaval ilhéu, concorrente das Escolas de Samba que surgiram a partir de então. Dentre as principais destacam-se a *Granadeiros da Ilha* (de 1949) e a *Tenentes do Diabo*, de 1915 (idem).

Em seus primeiros concursos a Protegidos se tornou soberana, sagrando-se campeã nos desfiles de 1949, 1950 e 1951, despontando com destaque sobre os blocos locais de então. Entre os anos de 1954 e 1955 a Escola não desfilou, enfrentando dissensões internas que acabaram por gerar a segunda grande Escola de Samba da cidade: a *Embaixada Copa Lord*, em 1955. Também oriunda do complexo do Morro da Caixa, o surgimento da “Copa” (como é chamada por seus integrantes) causou o retorno, em 1956, da Protegidos da Princesa ao cenário do carnaval, deflagrando, a partir daí, uma rivalidade entre ambas que reside tanto na qualidade de suas apresentações quanto na proximidade geográfica de onde se originam.

Nesse período a prefeitura cobrava uma taxa para os segmentos negros se exibirem no carnaval (TRAMONTE, 1995, p. 83), prática que demonstra a diferença de postura do poder público entre as capitais carioca e catarinense. Como já dito anteriormente, no Rio de Janeiro a prefeitura logo procurou os meios de legalização (1928) e, em seguida, de oficialização dos desfiles das Escolas de Samba (1935) na cidade, como estratégia de controle (RODRIGUES, 1984). Já em Florianópolis, a cobrança de taxas, além de se configurar como um resquício de tempos escravagistas, acabava por desestimular sua manifestação, já que tais entidades primavam por um predomínio quase que total de integrantes afro-descendentes.

A estrutura de uma Escola de Samba em Florianópolis em meados da década de 50 pode ser medida pela organização da Copa Lord em seu segundo desfile, de 1956, com a qual se sagrou campeã: dentre outros, a escola apresentava 120 componentes, ala-de-frente, porta-bandeira, mestre-sala, porta-estandarte e demais alas (TRAMONTE, 1995, p. 85; BLUMEMBERG, 2005, p. 19). Essa configuração demonstra a tentativa de aproximação com

os segmentos reinantes no carnaval carioca (porta-bandeira, mestre-sala, ala-de-frente, etc.), assim como expõe o baixo contingente de foliões, contingente este que será característico dos desfiles locais até a década de 80, como veremos a seguir. Em contraste com o número de integrantes, Florianópolis vivenciava um carnaval considerado pela mídia local como o “terceiro maior do Brasil”, perdendo apenas em popularidade para Recife e, claro, Rio de Janeiro. É preciso destacar que esse número divulgado representa não apenas o interesse nos desfiles das escolas, e sim, em todo o conjunto de atividades que se desenvolviam naquela localidade no período carnavalesco – e isso implica nos desfiles de blocos, ranchos carnavalescos e nas “grandes sociedades”, além das próprias escolas.

A despeito de uma posição “bairrista” que esta posição possa transparecer, anuncia-se que mais de 50.000 pessoas acompanharam os préstitos na Praça XV no ano de 1955 (TRAMONTE, 1995, p. 85). Para termos uma ideia da dimensão que essa festa alcançou, em 1959, a cidade de Florianópolis possuía 49.000 habitantes. Se a quantidade de habitantes era quase igual à quantidade de pessoas encontradas na Praça XV por esses anos, podemos refletir o que representava a “invasão” de “forasteiros” (expressão da época) nesta pequena capital do sul do Brasil.

Tal alvoroço acabou por justificar, em 1957, o pedido feito formalmente pelos blocos, ranchos e Escolas de Samba ao governo municipal visando a “instalação de tablados com rampa de subida e descida para as apresentações” (TRAMONTE, 1995, p. 86). Essa comunicação das entidades frente ao governo veio demonstrar a crescente importância de tais agremiações, exigindo do município um retorno na forma de auxílio, o que viria a acontecer logo em breve.

A expansão social a ser alcançada pelas Escolas de Samba teria como marco fundamental a valorização pelos setores de imprensa que, nelas, visualizavam um fenômeno em crescimento. Tanto é que, além da divulgação freqüente das Escolas nos principais veículos de mídia impressa da cidade – principalmente no jornal *A Gazeta* – também há registros de freqüentes visitas da Escola de Samba Copa Lord às dependências da Rádio Guarujá – a mais antiga da cidade – nos meses próximos ao carnaval (TRAMONTE, 1995, p. 86).

As negociações das escolas locais com o setor público e personalidades públicas da cidade ficariam evidentes ainda na década de 50 com as chamadas “homenagens”, como mostra a seguinte citação, correspondente à lista de homenageados no desfile da Protegidos da Princesa:

Os homenageados deste ano são: prefeito da capital, Governador e vice-governador do estado, Irineu Bornhausen, Adebar Ramos da Silva, Hercílio Decke e respectivas esposas, Departamento de Turismo da Prefeitura, Presidente da Assembléia Legislativa, Secretários da Saúde, de Viação e Obras Públicas, srs. Celso Ramos, Walter Wanderlei, Almir Oliveira, Abelardo Ruppe, Jaúl Guedes, Manuel da Paixão Tourinho, sr. Oswaldo Meira, Caixa Econômica Federal de Santa Catarina, Banco Catarinense e Estado de Santa Catarina [...] (TRAMONTE, 1995, p. 89).

Essas homenagens configuram-se como um artifício quase que obrigatório dos desfiles das escolas locais: elas funcionam como agradecimentos das entidades a toda espécie de apoio, sobretudo financeiro, recebido pelas entidades, de modo a apontar as principais Escolas de acordo com a maior quantidade de apoios. Nesse quadro podemos notar o predomínio de personalidade políticas, além de algumas empresas também de domínio público. Desse modo, configuram-se as primeiras negociações entre as Escolas de Samba e o poder público da cidade, demonstrando ampliação de espaço na sociedade, prestígio que, como alerta Tramonte, não pode ser confundido com subserviência àquele poder, uma vez que se desenvolvem estratégias envolvendo troca de interesses. Considerar o contrário seria, para a autora, menosprezar a capacidade destes segmentos sociais de disputar espaço na sociedade, ao mesmo tempo em que anula a constante luta por afirmação social e cultural destes grupos.

Dessa maneira, podemos constatar uma contradição nas ações advindas dos meios governamentais: se por um lado, taxas são cobradas pelo governo unicamente a indivíduos de grupos negros, por outro, verificamos o apoio de autoridades públicas além de empresas ligadas ao governo estadual e nacional. Assim se desenrolam contradições evidentes no cenário florianopolitano, onde a conquista de espaço, como nos mostra Tramonte, se dá no seio de uma sociedade onde o negro e o samba não são vistos como elementos da síntese da cultura regional.

É ainda em 1959 que surgiria a “terceira força” do carnaval local, a *Filhos do Continente*, com um detalhe essencial: a agremiação não nasce do reduto dos morros da parte insular, já reconhecidos por abrigarem Copa Lord e Protegidos da Princesa. Localizada no Estreito (bairro fora da área correspondente à Ilha de Santa Catarina, região que compreende a maior parte da cidade de Florianópolis) a primeira escola do “Continente” provocou nos anos seguintes o confronto Ilha x Continente, alicerçado pelas diferenças sócio-culturais entre os moradores dessas localidades. Essa dicotomia será mais marcada com as futuras incorporações de escolas oriundas daquelas regiões. Por enquanto, a hegemonia do Carnaval continuará a privilegiar as escolas “da Ilha”, que se sucederão como campeãs alternando-se entre elas.

Podemos entender como síntese deste primeiro período do samba em Florianópolis como aquele produzido a partir da construção de um ambiente propício ao seu desenvolvimento – como o encontrado nos primeiros redutos do samba, na forma de reuniões musicais familiares e religiosas, auxiliadas pela criação de “clubes de negros” onde se compensavam as proibições ao usufruto do espaço público por esses segmentos – aliado à chegada e fixação de marinheiros negros cariocas, os responsáveis pela sementeação do samba na cidade. Esse período foi ainda produtor de contradições e negociações entre o poder público e as entidades carnavalescas, que ora auxiliam, ora dificultam a progressão e a expansão social do segmento, ao mesmo tempo em que não ocorre um interesse da classe média em suas atividades. A ausência de contraventores como os bicheiros cariocas que mediavam os interesses público e das escolas exigiu um diálogo direto destas com os segmentos do governo, de modo a estabelecer relações mais íntimas em Florianópolis do que no caso carioca. O compartilhamento do espaço entre as entidades “brancas” – blocos e ranchos – com as recém criadas escolas também vem marcar as estratégias desempenhadas pelo samba local, não separadas e independentes das demais manifestações carnavalescas – como no Rio de Janeiro – mas inserindo-se no sistema vigente, onde, em breve, alçaria sua individualização.

1.3.2 As Escolas de Samba de Florianópolis na década de 60

Em princípios da década de 60, as escolas locais não representavam qualquer hegemonia cultural no carnaval florianopolitano. Todavia, já em 1960, o concurso já apresentava uma separação entre as escolas de samba e os blocos, com os quais as escolas tem dividido as atenções dos jurados até hoje. Cabe ressaltar que várias outras “pequenas escolas” passaram a fazer parte do quadro, embora boa parte delas não permanece sem interrupções. Esses fatos contribuem para a cada vez maior disputa acirrada entre as duas “grandes escolas” da cidade: Protegidos e Copa Lord.

Outro grande passo dado pelo poder público ocorreu em 1961, quando da oficialização das escolas de samba e também dos blocos carnavalescos. Esse fato passa a demandar duas posturas: o controle sobre programação das entidades no período do carnaval, estabelecido pelo Setor de Turismo, ligado ao Departamento de Educação e Cultura do município. No mesmo ano, as apresentações dos “carros de mutação” das grandes sociedades, foram vistas pela imprensa como “um espetáculo deprimente” (TRAMONTE, 1995, p. 101). As escolas tornaram-se a “alma do carnaval”, e inclusive passaram a alcançar algum reconhecimento na

região sul do país, fato este comprovado pela participação da já citada Escola Filhos do Continente no Carnaval de Curitiba, em 1962, viagem esta que a fez desistir do concurso daquele ano em Florianópolis.

Os jornais locais já apontam desde 1957 a existência de concursos de músicas de carnaval, concursos estes que darão origem aos Festivais de Músicas de Carnaval, anos depois. Nestes festivais, era possível perceber a coexistência dos dois principais gêneros musicais do carnaval local, a marcha e o samba. Ao assumir que, neste período, a marcha se encontrava em pé de igualdade com o samba nos festivais, percebe-se que a importância da marcha – identificada com as classes mais abastadas economicamente – nessa sociedade refletia o peso social de outras classes que não se identificavam imediatamente com o samba. Relembrando o evidente eclipsamento das atividades culturais praticadas por negros em Florianópolis (SILVA, 2006), podemos perceber que o samba ainda precisaria de mais tempo para se afirmar nesta sociedade. E os respingos destas dificuldades de afirmação alcançariam também as escolas de samba.

Com o apoio do governo municipal e ainda de três empresas privadas para o Carnaval de 1968, os desfiles que se sucedem tendem, cada vez mais, a primar por um visual mais requintado e elaborado, alcançando neste mesmo ano, por exemplo, a inclusão de algumas das fantasias mais luxuosas no Baile de Gala Municipal, reduto no qual a elite local tinha um de seus meios de diversão. Esse exemplo contribui também para a perceptível penetração das escolas de samba em espaços cada vez mais amplos da sociedade, passando a ser reconhecidas, pelas próprias palavras do prefeito, como um “compromisso do poder público” (TRAMONTE, 1995, p. 115). E esse compromisso também significa a total dependência no que tange a aspectos financeiros dos desfiles, seja com dinheiro, seja como mediadora destes investimentos junto ao setor privado (idem). Os recursos advindos do município eram esperados com angústia pelas escolas, sem o qual nada poderia ser feito. Estabelecia-se, dessa forma, um circuito de pressões que tomaria como pilares a Escola de Samba, a Imprensa e o Poder Público.

Outro aspecto relevante é que, depois de mais de vinte anos de desfiles, o contingente de foliões que desfilava em média em cada Escola não ultrapassava os 230, como foi divulgado pela Escola Protegidos para o carnaval de 1971. Se compararmos com o universo de 1200 a 4000 pessoas que desfilavam nas escolas do Rio de Janeiro na mesma época, podemos assinalar que as diretrizes que permeiam os desfiles das escolas locais em nada se assemelha com as diretrizes cariocas já estabelecidas, onde já imperam sistemas organizacionais de desfile e quadros administrativos nestas entidades extremamente complexos. Os ideais de

gigantismo nas escolas de samba locais acabarão por ocorrer na década de 80, sendo necessárias algumas medidas propostas pelo poder público no intuito de torná-las geradoras de espetáculos (SILVA, 2006).

1.3.3 Legitimando o samba local

Vejam as seguintes citações:

O samba, composto em homenagem às outras quatro escolas louva o presidente norte-americano Kennedy e fala de preconceito racial [...] É a primeira vez que os jornais noticiam um samba feito especialmente para o desfile, prenúncio certamente dos belos sambas-enredo que os compositores locais produziram. (TRAMONTE, 1995, p. 105)

No primeiro desfile [em 1955] a Copa Lord se apresentou cantando o samba-enredo *Exaltação a Tiradentes*, que foi apresentado em 1949 pela escola de samba Império Serrano, do Rio de Janeiro. Como já mencionado, as escolas de samba cariocas tiveram influência fundamental na formação do carnaval local. Prova disso é que nos primeiros desfiles em Florianópolis era uma prática comum as escolas desfilarem com sambas do Rio de Janeiro que haviam adquirido muita popularidade. A Copa Lord desfilou também em 1957 com *Uma Romaria na Bahia*, samba apresentado pela escola carioca Acadêmicos do Salgueiro em 1954 e com os sambas *Recordar é viver*, *Canário das Laranjeiras* e *A Fonte Secou*, nos carnavais de 1961, 1962, 1963, respectivamente. (SILVA, 2006, p.67-68)

Através da literatura relacionada ao carnaval florianopolitano, pode-se perceber o fenômeno apontado pelas duas citações: a recorrente utilização de sambas-enredo cariocas nos desfiles locais das escolas de samba.

De 1948 (data da fundação da segunda Escola de Samba da capital, a Protegidos da Princesa) até 1964 não se havia noticiado um samba enredo local que fosse feito especialmente para o desfile. É evidente que esse fato não pode ser levado como garantia de sua ausência até a presente data, mas, de qualquer forma, refere-se a uma prática que guarda possibilidades interessantes para sua interpretação.

Considera-se que o primeiro samba florianopolitano feito para desfile – acusado, curiosamente, pelo próprio autor, Abelardo Blumemberg, em seu livro *Quem vem lá? A história da Copa Lord* (2005, p. 22-23) – teria sido composto para o carnaval de 1956 da Escola Embaixada Copa Lord (a segunda escola mais antiga da cidade, atualmente). O fato é que essa “rarefação composicional” que durou mais de vinte anos gerou um hiato que só foi

superado, segundo o próprio trabalho de Cristiana Tramonte (1995), a partir dos anos 70, fato também destacado por interlocutores que consultei.¹⁴

Entretanto, mais intrigante é encontrar referências de outros tipos de samba sendo compostos na cidade, como nos mostra mais uma vez Tramonte ao chamar a atenção para os diversos *Festivais de Músicas Carnavalescas*, espaço destinado a sambas e marchas compostos para o carnaval (TRAMONTE, 1995, p. 95). Outras referências são os “sambas de quadra”, compostos por diversos autores locais (BLUMEMBERG, 2005). Visto que os primeiros eram obras que não necessariamente se identificavam com as camadas sociais que constituíam o universo do samba ilhéu, e os segundos, relacionados a obras que – como vimos no panorama carioca – não eram compostas e tampouco se destinavam ao desfile das agremiações, percebemos que os sambas cariocas constituíam a única manifestação musical no desfile dessas escolas.

Dessa maneira, o samba carioca pode ser entendido como uma prática *cosmopolita*, ou seja, amplamente reconhecida que confere a primazia estética atribuída a localizada onde surgiu – o Rio de Janeiro. É verdade que o samba possui definições e origens diversas, mas é sabido que a vertente carnavalesca assumida como samba-enredo é identificada unanimemente por sua insurgência carioca

Enquanto cosmopolita, a prática carioca consagrada serviu de base para sua colonização cultural, que se deu pela propagação do modelo plástico e musical constituinte de sua prática. Uma vez instalado em Florianópolis, o padrão artístico, como aponta Tramonte, sofreu muitas resistências devido ao contexto sócio-cultural local, que não tomou as práticas culturais afro-brasileiras como imagem auto-representativa daquela sociedade (TRAMONTE, 1995; SILVA, 2006). Desse modo, a utilização de sambas cariocas se tornaria uma estratégia inteligente, tanto por não se dispor de instituições tão articuladas a ponto de estabelecer alas de compositores como por não promoverem concursos próprios para a escolha de seus sambas. Ainda, o perfil dos sambas escolhidos para os desfiles representava o que havia de mais popular e consagrado na capital carioca. Sambas tidos como “clássicos” também contribuem para a aceitação do samba *no* âmbito local, podendo abrir caminho para a aceitação do samba *do* âmbito local, fato ocorrido décadas depois, como já assinalado. O samba *Exaltação a Tiradentes*, presente na primeira citação, é um caso exemplar. Devido à sua fama no Rio de Janeiro, a obra serviu como um ícone para o primeiro grande momento da Escola de Samba Copa Lord no seu carnaval, quando de sua estréia.

¹⁴ Conforme relatado por Márcio de Souza e Beloni, compositores da Escola de Samba Protegidos da Princesa, através da realização de trabalho de campo realizado nessa agremiação durante o ciclo carnavalesco 2008/2009.

É importante considerar que este samba data de 1949, e configura-se como um dos sambas que trazem os germens dos primeiros sambas de enredo de fato. Isso se torna interessante pelo fato de que Florianópolis produz suas primeiras escolas de samba justamente no período de sedimentação deste sub-gênero no Rio de Janeiro. Assim, posso dizer que, entre 1949 e fins da década de 60, Florianópolis *teve* sambas-enredo, embora estes não possuíssem o elemento característico primordial: a correlação entre o samba e o enredo, desenvolvido no desfile.

Argumento que os sambas apresentados em Florianópolis eram sambas-enredo pelo fato de já representarem obras que falam de algum enredo proposto, pela preocupação de referir-se a aspectos do tema a ser desenvolvido no desfile de uma escola de samba. Esse também é o período em que a figura dos primeiros carnavalescos aporta no carnaval, produzindo as transformações estéticas que geraram a inter-relação entre todos os segmentos que compõem um desfile (musical, plástico, dança, etc.)

Entretanto, esta preocupação de tratar o desfile como um objeto onde um enredo é trabalhado durante o decorrer das alas não fazia parte da realidade das escolas de samba locais, como atestam as muitas referências de títulos das alas, divulgadas por cada escola nesse período (TRAMONTE, 1995). Em seu trabalho, Cristiana Tramonte apresenta todas as relações de alas divulgadas desde os desfiles de 1957 (no qual somente consta a relação de alas da Protegidos da Princesa). Não cabe aqui estabelecer uma lista que comprove esse fato, mas a primeira obra que aparece representada de alguma maneira nos segmentos visuais do desfile aconteceu em 1965, na Escola Filhos do Continente, quando da composição local do samba-enredo para o enredo *Anita Garibaldi, a heroína de dois mundos*, de Abelardo Blumemberg (idem, p. 109), onde um “carro-enredo”, como foi chamado, estabelecia uma conexão entre os segmentos musical e visual. As alas, ao contrário, não criavam este diálogo.

Assim, se observarmos a definição de samba-enredo que abrange “uma modalidade de samba [...] cuja letra deve compreender o resumo poético do tema histórico, folclórico, literário biográfico ou mesmo de criação livre, que for escolhido para enredo ou assunto da apresentação da escola de samba em seu desfile...” (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 2000, grifo nosso), perceberemos que estas obras se identificam com essas características, entretanto, no seu emprego original, ou seja, no contexto no qual estas foram utilizadas nas escolas do Rio de Janeiro. Dessa forma, um samba-enredo que não descreve um enredo nesta nova “aplicação” (ou função) não pode ser considerado funcional nesta acepção, a não ser no puro sentido de ser utilizado para fornecer base musical ao desfile.

A partir do que foi analisado, podemos considerar um primeiro período da história dos sambas enredo em Florianópolis aquele que compreende os anos de 1949 a 1968, quando da reunião de dois aspectos essenciais para essa divisão: por ser em 1967 o ano de incorporação do quesito “samba-enredo” na cidade, onde até essa data o conjunto de quesitos empregado no concurso local não considerava o samba; e também, pela efervescência de sambas compostos a partir de 1964 que, tornando-se habitual, pode ter provocado a ascensão deste quesito alguns anos depois.

Em 1964, com o advento do samba *Paladino da Democracia* (também conhecido como *Preconceito Racial*), de autoria de Pernambuco, da Escola de Samba Unidos da Coloninha, fundada em 1962, resulta, como vimos na citação inicial, a primeira menção a um samba-enredo constante em jornais da época, como atesta Tramonte. No ano seguinte, com três obras compostas para três escolas diferentes (Copa Lord, Protegidos da Princesa e Filhos do Continente), o compositor carioca residente em Florianópolis “Avez-vous” (ou popularmente “Avevú”) provocou a afirmação de sambas-enredo feitos “nessa” e “para essa” cidade, *Brique Negreiro* (Protegidos), *Florianópolis, paraíso do amor* (Copa) e *Anita Garibaldi, a heroína de dois mundos* (já mencionado, da Filhos do Continente). Como afirmei, a intensificação de sambas compostos em Florianópolis veio provocar a inclusão do quesito “samba-enredo”, já que, obviamente, não haveria motivo de incluí-lo sem haver, de fato, sambas-enredo na cidade. Dessa maneira, podemos considerar que, ao contrário do ocorrido no Rio de Janeiro, quando da criação de regulamentos culminando com a exigência, em 1939, de sambas identificados com aspectos históricos do país, em Florianópolis, a norma veio em decorrência da prática musical, a partir do fortalecimento do samba local, assim como pela sua valorização.

Creio que prover uma análise de algumas obras referentes ao período compreendido entre 1950 e 1969 não pode ser considerado algo muito significativo, justamente por entender que a prática do samba-enredo em Florianópolis se deu de maneira muito isolada, incapaz, neste período, de permitir caracterizações mais amplas. De qualquer forma, podemos tomar o samba de 1964 da Unidos da Coloninha como um marco referencial do samba-enredo local. Neste samba estão claramente expressas as intenções do enredo, que se desenrola por toda a obra. Esta consiste de poucos versos mas tem um caráter muito marcado dos sambas-lençol do Rio de Janeiro, não pelo comprimento da obra, mas pela maneira formalizada com que descreve o seu personagem, John Kennedy, ex-presidente dos Estados Unidos morto em atentado. A disposição dos versos, em duas estrofes com um refrão, lembra em muito a estrutura encontrada no sambas-de-terreiro (ou samba-corrido, segundo Nei Lopes), como

aquele de 1936 da Unidos da Tijuca, apresentado neste trabalho. O diferencial reside no fato de expressar claramente o enredo proposto, diferente das obras encontradas no Rio de Janeiro até o início dos anos 50, inclusive por não apresentar improvisos. Vejamos sua letra:

Unidos da Coloninha (1964)
Enredo: Paladino da Democracia
Autor: Pernambuco

Defendendo o preconceito
 Sobre o mundo racial
 Um libertador afeito
 A união e ao direito
 Pereceu em seu torrão natal

Abalando a trilha do progresso
 O mundo em si chora hoje (bis)
 A grande ausência de John Kennedy

Pavilhão da glória, união, labor
 Novo selo da história
 De quem nasce “de cor”

Abalando a trilha ... (bis)

Podemos perceber que o rigor em relação ao samba e sua relação com os aspectos plásticos do desfile ainda não eram muito evidentes. Por estas terras o rigor exigido pelos carnavalescos ainda não chegou a interferir nas organizações carnavalescas. A identificação de fantasias com os aspectos temáticos do desfile também não era obrigatória, assim como o percurso a ser realizado pelas escolas permanecia em constantes transformações: em 1966, os desfiles iniciavam-se na Praça XV, tomando as ruas Felipe Schmidt, Conselheiro Mafra e terminando na Praça Pio XII, perfazendo um percurso também em forma de quadrado. Em 1967, os pontos de partida e de chegada foram trocados, de modo que o desfile terminava na própria Praça XV. Como já apresentado, a disposição de desfile ainda identificava um trajeto

mais próximo aos anseios de um bloco carnavalesco, percorrendo as ruas da cidade; desse modo, podemos perceber o conjunto de fatores que contribuem para uma manifestação menos rigorosa e mais “brincada”, para dizer de maneira coloquial.

A busca de sambas cariocas veio, dessa maneira, legitimar a prática carnavalesca dessas entidades, de modo a prover, nas próximas décadas, o predomínio desta manifestação sobre todas as demais realizadas na capital catarinense. Através destas conquistas, aliada a uma maior complexidade organizativa, os elementos musicais passaram a se afirmar, conseqüentemente. É o que veremos em seguida, quando as escolas de samba de Florianópolis passam por transformações bruscas, tornando-se, agora, visadas pela classe média local e assumindo status de “compromisso” do poder público para com a população (TRAMONTE, 1995, p. 115).

1.3.4 A década de 70: As Escolas de Samba em tempos de Ditadura

Um fenômeno ocorrido na propagação das escolas de samba em Florianópolis e no Rio de Janeiro caracteriza-se pelo apoio e incentivo desta prática por parte dos governos autoritários a partir do Golpe de 1964. Tramonte encontra, dentre outros dois motivos essenciais para essa atitude, a certeza de que as escolas de samba não procuraram qualquer tipo de enfrentamento com os governos, tática essa que se configura como um artifício vital na expansão social do fenômeno; o outro motivo seria gerado a partir das iniciativas populistas brasileiras, que procuraram em algumas circunstâncias “paternalizar para dominar” (TRAMONTE, 1995, p. 119). Essa medida pode ser assinalada, entre outros exemplos, pela oficialização dos desfiles cariocas e catarinenses, mesmo que ocorrida em momentos diferentes. A percepção do carnaval como um “serviço público” que, como tal, deve ser prestado com qualidade e eficiência, acaba por tomar forma com o sempre estreito diálogo entre as escolas de samba e o Poder Público (idem, p. 126).

Uma constante acontecerá até os fins da década de 70 seria a manutenção de um quadro interno que não produzia estratificação social nas escolas locais. Esse efeito é percebido, por exemplo, se olharmos para o perfil sócio-econômico do presidente de uma das grandes escolas de Florianópolis, a Copa Lord, que, em 1975, fixava residência no próprio Morro da Caixa d'Água, reduto de sua Escola. Trabalhador do Palácio da Indústria: Armandino Gonzaga não transparece a alta segmentação social reinante nas escolas cariocas desse tempo, quando presidentes, carnavalescos, destaques dentre outros mais, representavam a concretização do processo de estratificação pelo qual o carnaval daquela cidade passava

desde a década de 60 (LEOPOLDI, 1978). De fato, a insurgência da classe média no seio da Escola de Samba ainda exigiria alguns poucos anos de espera.

Já é possível, tanto por parte dos segmentos carnavalescos quanto pelos governos que se sucedem, perceber o desejo inspirado na capital carioca de produzir aquilo que seria marcadamente chamado de espetáculo. Dessa maneira, na segunda metade da década de 70 ocorreram duas medidas que provocariam uma grande modificação nos rumos das escolas de samba florianopolitanas. A primeira veio definir definitivamente o padrão de desfile no formato retilíneo, a partir da transferência dos desfiles das imediações da Praça XV para o Aterro da Baía Sul – aterramento que teve início em 1970 para dar origem à Av. Beira Mar – na Avenida Paulo Fontes (SILVA, 2002, p. 63). A avenida veio contribuir para a melhora do sistema de som e um aumento na largura da pista, mais condizente com desfiles cada vez mais grandiosos, atendendo aos anseios já antigos das entidades carnavalescas por melhorias nas condições de apresentação dos desfiles (TRAMONTE, 2005; SILVA, 2002).

A outra alteração também veio a ter no ano de 1976, consistindo numa espécie de incentivo para cada Escola que obtivesse um número de desfilantes superior a 230. Essa medida teve imediata repercussão: Protegidos, com 420 componentes, Copa Lord e Império do Samba, com 382 e Filhos do Continente, com 323, foram provas neste mesmo ano. Em 1979, as duas “grandes escolas” trariam para o desfile 613 e 548 cada uma (Copa Lord e Protegidos, respectivamente).

Com a obrigação de aumentar seus número de integrantes e o estabelecimento da “avenida” como área de desfile, o governo municipal enxergou nas escolas locais uma forma de “investimento válido de retorno a longo prazo” (TRAMONTE, 1995, p. 135). Estas transformações geraram muita controvérsia entre os próprios sambistas, no receio de ver cada vez mais o seu carnaval convertido a anseios turísticos. Nesse princípio, ficou definido que o tempo máximo para cada agremiação seria de 45 minutos, aumentando ainda mais o controle exercido pelo órgão reguladores dos concursos.

Uma última observação cabida a este período tange ao surgimento de escolas provindas do Continente. Era vigente a designação de dois tipos de escolas, as “grandes” – da Ilha – e as “pequenas” – surgidas no Continente. Essa dicotomia tornar-se-ia mais acirrada com a década seguinte, quando da transferência de parte do poder político e econômico da Ilha para o Continente, o que provocaria um crescimento acentuado naquelas regiões. Essa hegemonia seria questionada pelas novas escolas que trariam novas formas de administração, dando margem para que, pela primeira vez, uma escola vinda destas áreas fosse campeã do carnaval florianopolitano.

1.3.5 A consolidação do samba-enredo florianopolitano

A década de 70 trouxe para as escolas de samba um desafio: fortalecer a criação de sambas locais. E esta necessidade teria diversas ferramentas para sua suplantação. Um delas seria a realização dos segundo e terceiro festivais de músicas de carnaval (em 1974 e 1976, respectivamente). Outras discussões, principalmente na voz de Aldírio Simões, jornalista e grande incentivador do carnaval ilhéu, ganhariam repercussão. Aldírio atentava para a necessidade de que fossem criadas “alas de compositores” nas escolas e, não obstante, com concursos de sambas que tivessem uma divulgação antecipada (TRAMONTE, 1995, p. 134).

De fato, dois recursos bastante correntes no carnaval carioca desde a década de 50 foram os concursos de sambas-enredo (realizados no seio das escolas de samba) e a regulamentação de um ala de pessoas que possam, a partir de uma competição interna, produzir obras a fim de submetê-las a um júri para sua escolha. Além da constatação apresentada, já esclareci aqui que sambas de diversas escolas sendo feitos por um único compositor serão quase que prática tradicional. E isso pode ter uma explicação justamente pela ausência de uma identificação que conecte umbilicalmente um sambista a uma escola só.

Desse modo, esse fenômeno que ocorre mais recentemente na história das escolas de samba do Rio de Janeiro, acaba por existir na essência carnaval local. Só para dar alguns exemplos, em 1965, o próprio Avevú compõe os três já citados, Walter Franco, com duas obras em 1978; Camargo, outra figura lendária no mundo do samba local, irá assinar três obras em 1979 e duas em 1984, guardando para o ano de 1980 o seu ápice: todos o sambas-enredo apresentados pelas quatro escolas locais (Império do Samba, Copa Lord, Filhos do Continente e Protegidos da Princesa) foram de sua autoria.

Também parte de Aldírio Simões o incentivo à utilização de temáticas regionais destacando o folclore catarinense, objetivando “trazer conhecimento ao povo” (O ESTADO, 1974, apud TRAMONTE, 1995). Um comentário realizado um ano antes, também veiculado pela imprensa, merece ser transcrito aqui:

Outro detalhe é a mediocridade dos sambas... o enredo é o ponto central do desfile; a escola deve ordenar sua apresentação dentro de um tema que vai repercutir nas alegorias, na letra do samba e na fantasia... não é um samba qualquer, tem características próprias. As escolas da ilha [...] deixaram de apresentar sambas-enredo com sentido altamente folclórico... sem nenhuma realidade cultural para o público, que este é o seu objetivo principal. (O ESTADO, 1975, apud TRAMONTE, 1995, p. 132, grifo nosso)

Essa colocação pode trazer algumas reflexões. Uma delas é a compactuação com ideias contemporâneas dominantes no carnaval carioca desta mesma época. É predominante nesse período na capital carioca o tipo de samba chamado de embalo ou empolgação. São associados a ele elementos como uma maior simplicidade em contraposição com as antigas descrições longas de fatos históricos brasileiros, que caracterizaram o samba-lençol. O samba de embalo também se destaca pela aproximação temática com o universo popular, tal como elementos folclóricos que objetivavam uma identificação da obra com o público e o desfilante. Assim, ao clamar pelas questões vistas como “necessárias” na citação, o jornalista acaba por aproximar os ideais identificados com esse determinado tipo de samba.

Alguns anos depois, outra providência foi tomada no sentido de garantir essa mesma linha de pensamento. Em 1978, em homenagem à fundação de Florianópolis, ficou acordada a menção obrigatória de temáticas locais, abrangendo objetos como artistas deste cenário, folclore e, claro, a fundação da cidade. Essa medida acabou por modificar os paradigmas composicionais que já se encontravam, como colocado na citação, insustentáveis. Duas das obras compostas a partir dessas temáticas merecem destaque: o samba-enredo *Cruz e Souza - alegria do povo e orgulho de uma raça* (de Camargo) da Protegidos da Princesa e, da Acadêmicos do Samba, *Florianópolis em tempo de folclore* (de Luiz Henrique).

O primeiro constitui-se de um clássico local, onde claramente percebe-se as mudanças de paradigmas apontadas. Sua letra é a seguinte:

G.R.C.E.S. Os Protegidos da Princesa (1978)

Enredo: Cruz e Souza, alegria do povo e orgulho de uma raça

Autor: Camargo

Laialaiá, laiálaiá (bis)

Mais um poeta da terra vamos homenagear

Meu coração está de novo na avenida

Que é do samba a própria vida

E meu povo começa a entoar o meu cantar

Para lembrar o nosso poeta tão querido

Um literário incompreendido

João da Cruz e Souza vou falar

Para dizer que a poesia tua
 É sensação em verso e prosa te saudamos
 Sendo da corte veneramos
 Nosso orgulho é amar teu chão

E hoje
 Na passarela tão alegre e pura (bis)
 Tem mais um gênio da literatura
 Por quem os Protegidos fazem carnaval

Talvez mais característico que este samba seja *Florianópolis em tempo de folclore*. Esta obra apresenta explicitamente frases como “olé, olé, olá/ arreda do caminho que o folclore quer passar”¹⁵, na qual, analogicamente podemos encontrar semelhanças com os sambas de Martinho da Vila de 1967, 1968 e 1969 pela G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel, que usa versos do refrão pertencentes a cantigas de roda, como é o caso encontrado aqui, extraído do folclore do boi-de-mamão ainda praticado atualmente na cidade. Os versos são estes:

Acadêmicos do Samba (1978)

Enredo: Florianópolis em tempo de folclore

Autor: Luiz Henrique

A nossa Escola de Samba
 Vem para a rua saudar
 A sua terra querida,
 o seu estilo de vida
 A sua arte sem par
 A nossa filosofia está sempre na harmonia
 Conjugando o verbo “amar”
 Salve a nossa tradição
 Viva o grande coração
 De quem é irmão do mar

¹⁵ O verso comumente empregado é “*arreda do caminho que a bernúncia quer passar*”, tal qual se executa no conjunto de Boi de Mamão da Lagoa da Conceição, em Florianópolis.

Olé, olé, olá (bis)
Arreda do caminho que o folclore quer passar

Salve o boi de mamão
Viva as rendeiras da ilha
Glória aos nossos pintores
Na dança do Cacumbi
Na roda de pau de fita
O coração se agita
Alta celebração da vida
Sempre passando esta sublime emoção
Do povo que fala cantando:

Ó só Sinhô capitão
Cadê o dinheiro da nossa missão (bis)
Eu não tenho dinheiro, eu não tenho mais nada
Só tenho a ponta da minha espada

1.3.6 “*Hoje a Protegidos canta, se agiganta...*”¹⁶: Os anos 80 e o gigantismo das Escolas de Florianópolis

Silva (2006) centraliza o conjunto de transformações mais acentuadas como sendo as ocorridas a partir da década de 80, quando da inserção mais acintosa da classe média local na Escola de samba, fato esse catalisado pela “entrada” das figuras do *carnavalesco* e do *autor de enredo* neste processo. Estes indivíduos, como no caso carioca, representarão outros segmentos que não aqueles iniciadores destas práticas em Florianópolis. O crescimento da visão do carnaval local também como um carnaval-espetáculo veio atingir seu ápice com a construção da passarela Nego Quirido, ainda nas dependências do aterro da Baía Sul, fato esse ocorrido em 1989.

A inserção da classe média provocaria uma espécie de repulsa às manifestações carnavalescas que por esta classe foram praticadas. Os blocos – que aqui em Florianópolis não conferem equivalência em relação ao Rio de Janeiro no que tange aos estratos sociais que

¹⁶ Trecho extraído do Samba-Enredo *O Guarani* (2002), da Escola de Samba Protegidos da Princesa.

deles se beneficiam – e principalmente os bailes e clubes que, até então eram os pontos fortes de seu carnaval, passaram a perder o interesse diante do crescimento das escolas de samba. Não só o interesse em participar destas atividades seria o seu objetivo. Ainda na década de 80 surgiram diversos blocos carnavalescos alcunhados de “blocos de empresas”, que produziram muito rapidamente uma nova escola de samba, nascida nesse berço: A Consulado do Samba. Estas empresas, em geral, pertencentes ao ramo de energia e telefonia da cidade, procurariam o seu próprio espaço para a prática do samba.

O surgimento da Consulado caiu como uma bomba nas já estabelecidas hegemonias do carnaval, impacto ainda mais potencializado com o retorno da antiga Escola-mirim Unidos da Coloninha, agora voltada para a competição adulta. Essa dupla – Consulado e Coloninha – traria dois novos acirramentos: *tradição x modernidade* e *Ilha x Continente*. A segunda já ocorria, entretanto, sem alterar as hegemonias já estabelecidas. Justamente em 1980, aconteceu a primeira vitória de uma Escola dita “do Continente”: da Império do Samba, do Estreito.

Precisamos ter em mente que havia situações sócio-culturais muito distintas entre as escolas da Ilha e as do Continente: A Ilha representava a tradição, a “elite negra” da cidade, a organização familiar sólida, as influências mediante os setores públicos da capital e, agora, a mão-de-obra menos qualificada para os trabalhos carnavalescos. O Continente, por sua vez, não possuía ainda uma trajetória de tradição, constituía-se de negros mais pobres, sem organização familiar sólida, sem influência sobre o poder público e, como já foi dito, eram consideradas as escolas “mais pobres” (TRAMONTE, 1995). Com a transferência de parte do poder financeiro da capital para a área do Continente, estas escolas – nesta época, Império do Samba e Unidos da Coloninha – passaram a desempenhar *articulações econômicas*, como a busca de recursos complementares para a realização do carnaval – através de venda de objetos e a cobrança de ingressos nas quadras das escolas – o que tornaria seu poderio plástico-visual mais vistoso.

Anteriormente, quando da hegemonia das ditas “grandes escolas”, o domínio se exercia, sobretudo, pela *articulação política*, facilmente explicado pelo fato de, na época de surgimento dessas escolas, as rudimentares fantasias e a exuberância estética não atuarem como fatores determinantes na vitória de uma agremiação, prevalecendo a proximidade com os instrumentos políticos da cidade como um diferencial, e isso a Copa Lord e a Protegidos possuíam. Dessa maneira, com o crescente gigantismo das escolas locais, outra dicotomia se instalou a partir da oposição *articulação política x articulação econômica*.

Se somarmos a isso o fato de que a nova Escola – Consulado – surgiu através de integrantes do mundo empresarial, poderemos deduzir que sua articulação econômica também se daria mais facilmente, de modo a preconizar no carnaval os novos modelos de desfile, calcados nas vitórias sucessivas de Coloninha e Consulado.

Na década de 70, as escolas já se apresentavam com mais de 1000 componentes e a venda de fantasias surgiu como ampliação de recursos. É importante assinalar que até o momento, todas as fantasias utilizadas pelas escolas existentes eram integralmente doadas (TRAMONTE, 1995, p. 156). Outra forma de ganho financeiro residiria na autonomia das alas, assumidas por grupos de pessoas objetivando a busca por recursos desvinculado das iniciativas da Escola. Podemos assim centralizar os novos alicerces para a vitória de uma escola em Florianópolis a partir da década de 80: participação comunitária + prestígio social + poder econômico (idem).

Esse novo sistema estabeleceu-se a partir do novo paradigma da articulação (TRAMONTE, 1995), no qual todos esses elementos contribuíam para o sucesso da Escola, não existindo um item predecessor nem sucessor. Pairava apenas a retro-alimentação destes aspectos de modo a fortalecerem-se um ou outro quando objetivados. Tal sistema exigiria a adequação das antigas escolas ao seu funcionamento, o que traria uma grande reformulação na estrutura interna de algumas escolas, criando-se polêmicas e dissensões, como ocorreu na Protegidos, onde os mais “antigos” se distanciaram das Escola, deixando-a a cargo dos “mais novos”.

Embora pareça que, enfim, ocorreria um distanciamento entre as escolas de samba e o poder público, essas relações continuariam a ser observadas de maneira significativa. Esse fenômeno, introjetado no seio das escolas locais, como veremos, ainda será extremamente influente nos dias de hoje, representando “trocas de favores” além da aproximação de sambistas com pessoas que obtenham cargos políticos, isso quando não são os dois, ao mesmo tempo.¹⁷

Por outro lado, a *participação comunitária* mostrou-se como uma necessidade às escolas, nunca sendo descartada. A pressão pela ausência de “comunidade” sobre a Escola Consulado do Samba – evidente pelo fato de ter surgido num ambiente destituído de berço geográfico – obrigou a esta o seu estabelecimento na região da Caieira dos Sacos dos Limões (às margens do Maciço do Morro da Cruz, onde também se localizam o Morro da Caixa e do Mocotó).

¹⁷ Como veremos nos próximos capítulos, essa estreita aproximação ocorre hoje de maneira intensificada.

Como forma de alcançar a excelência estética, atributo indispensável do gigantismo, as escolas iniciaram o processo de *importação* de profissionais vindos do carnaval carioca. Essa atitude se ampliou numa dimensão de segmentos cada vez maior, trazendo intérpretes, carnavalescos, figurinistas, ritmistas, dentre outras especialidades. Esse fenômeno, bastante marcado no carnaval atual, teve repercussão, inclusive, nas obras musicais, como veremos no próximo item.

O último capítulo da década de 80 foi escrito por um soma de fatores que acabaram por levar à construção, em 1989, da atual Passarela do Samba – a Nego Quirido, homenagem a um importante sambista local. O fato do cancelamento dos desfiles no ano das comemorações do centenário da Abolição (1988), provocou uma série de manifestações e também discussões sobre o samba e sua importância em Florianópolis. A ausência das escolas nas festividades desse ano foi causada pela falta de repasse de verbas por parte do poder público, que ainda faz o papel de articulador entre os patrocinadores e as agremiações. O ocorrido contribuiu para uma indignação e grande frustração que, após o escândalo, culminou com a construção da Passarela que hoje as escolas têm como seu palco.

Ainda com a oficialização das transmissões televisivas das escolas locais, iniciadas em 1990, o que gerou mais recursos para as agremiações, como *direito de imagem* e *direito de arena*, a dependência organizativa do Poder Público ainda permanecerá, inclusive nos dias de hoje, restando numa das mais imbricadas relações do carnaval carioca, resquícios do paternalismo do Estado oriundas dos tempos populistas dos governos nacionais e locais (TRAMONTE, 1995, p. 199).

Muito do que foi construído nesta década será ainda mantido até nossos dias. Algumas alterações, no entanto, serão consideradas nos capítulos seguintes, quando da problematização de algumas das principais questões que envolvem aspectos musicais das escolas de samba de Florianópolis.

CAPÍTULO II

O COMPOSITOR DE SAMBA-ENREDO HOJE EM FLORIANÓPOLIS

2.1 Introdução

A partir deste momento, passo a fazer apontamentos sobre o universo do samba-enredo em Florianópolis no que tange ao período atual. Neste capítulo pretendo construir um mosaico de modo a configurar o perfil do compositor de samba-enredo nesta cidade. Para isso, escolhi articulá-lo concentrando algumas discussões de acordo com itens que considero cruciais para a compreensão deste panorama, como alguns aspectos sócio-culturais, o estabelecimento de parcerias, o status de compositor, profissionalização e o funcionamento de uma ala de compositores.

É evidente que muitos outros tópicos poderiam ser considerados, entretanto, penso que estes centralizam algumas das principais questões que abarcam o personagem social em questão. Grande parte deste capítulo tem como base o relato do período experienciado por mim entre os membros da ala de compositores da Escola de Samba Protegidos da Princesa, em cujos quadros sociais eu figurava no momento da pesquisa. Entre agosto e fevereiro de 2009 participei das reuniões semanais promovidas pela ala onde, nas ocasiões, pude acompanhar discussões sobre tópicos de interesse, desafios e problemas vivenciados por seus membros.

A partir dessa vivência, pude confrontá-la com algumas questões já levantadas pela literatura vigente, permitindo a observação de problemáticas particulares, bem como a verificação de uma conjuntura própria a esta realidade. Neste capítulo, entretanto, coube concentrar o foco das observações obtidas em campo sobre o universo sócio-cultural e musical do personagem identificado como compositor de samba-enredo imerso no contexto onde desenvolve sua prática.

2.2 O compositor: aspectos sócio-culturais

É clara a importância que concentra a figura do compositor no espaço carnavalesco. Leopoldi (1978) nos fala da importância de sua atuação enquanto “porta-voz” do contingente social conhecido como a comunidade carnavalesca. Entretanto, esse poder de representação social por ele incorporado nunca teve historicamente uma correspondência na sua formação educacional, profissional e cultural.

O compositor, muitas vezes, constituía-se de mais um morador das imediações onde localiza-se sua escola, de condições econômicas humildes, pouca instrução. Em Florianópolis, mesmo após sua tardia inserção no contexto local, a categoria de compositores não se diferenciou em muito daquilo que figurava nos trabalhos cariocas de Leopoldi, Cavalcanti, Rodrigues e dentre outros. Até porque a conjuntura organizacional do carnaval local sempre foi povoada de membros da comunidade (entre todas as hierarquias internas da instituição) que fixavam residência nas imediações da mesma, bem como indivíduos de baixo poder aquisitivo e seus correspondentes sócio-culturais intrínsecos.

O que percebi em 2008 foi uma situação um pouco diferente. Começando pelo quesito moradia, é segura a modificação deste quadro, já que apenas um dos membros da ala (que corresponde a algo em torno de 4%) é morador das imediações da escola, região esta que se situa numa das localidades mais humildes da cidade, no Morro do Mocotó. Há membros inclusive que fixaram moradia em municípios vizinhos à cidade, como Biguaçu e São José. Isso por si só já denota uma condição de desvinculação geográfica com a agremiação, que, na maioria das vezes, serve de ponto de encontro para o convívio social e musical destes integrantes.

Outro aspecto a ser destacado é o nível de instrução de seus membros. Entre seus integrantes podemos encontrar professores, estudantes universitários, funcionários públicos municipais e estaduais entre outros. Isso denota claramente uma ampliação da conjuntura social encontrada no universo do samba da cidade, seus membros cada vez mais ocupam os mais variados espaços sociais, ajudando a construir, talvez, um dos segmentos de mais amplitude social da agremiação¹⁸.

Por isso e por outros motivos, essa ampliação permitiu uma maior capacidade de negociação e, por conseguinte, de maior articulação quanto aos seus interesses e anseios dentro e fora da instituição. Acompanhar algumas das discussões ocorridas nestas reuniões é, muitas vezes, uma experiência que chega a encontrar semelhanças nas densas e vivazes discussões vividas nas câmaras e assembléias legislativas.

Outro reflexo de ampliação social resulta da constatação de sua correspondência em aspectos étnicos. Quando comparado aos demais segmentos (velha-guarda, passistas, bateria, diretoria, etc.), a ala de compositores pode ser percebida também como um dos poucos grupos

¹⁸ Este dado não surgiu de entrevistas estruturadas sondando objetivamente dados sócio-culturais. Tais informações surgiram devido ao tempo de convívio através de conversas informais com os interlocutores. O objetivo aqui consiste na observação claramente evidente de uma mudança no perfil sócio-cultural e institucional do segmento denominado ala de compositores. É importante marcar que outros setores da agremiação podem fornecer outras amostras, assim como manter muitas das afirmações recorrentes na literatura carnavalesca.

sociais das agremiações onde não predominam indivíduos de ascendência negra. Se compararmos, por exemplo, com o grupo social pesquisado por Áurea Demaria (2006), correspondente aos membros da bateria da Escola de Samba Embaixada Copa Lord -- onde notadamente percebe-se naquele segmento predomínio de indivíduos desta ascendência -- perceberemos que se tratam de dois grupos étnicos predominantes distintos. Isso nos traz à reflexão o fenômeno da estratificação social que, desse modo, pode ser observado também no universo carnavalesco de Florianópolis, que, da mesma forma, não está livre dos entraves sociais e econômicos que tanto povoam a sociedade urbana brasileira de modo geral. O compositor expande-se, dessa forma, de uma maneira pouco vista no universo carnavalesco.

Muitas vezes pude presenciar o convívio entre compositores e membros da política local, como vereadores, ex-prefeitos, deputados estaduais e, inclusive senadores¹⁹. Esse convívio denota uma aproximação maciça com o poder público que, como já dito, sempre esteve intrínseca à prática carnavalesca local. A aproximação sólida com indivíduos de poder e prestígio na cidade vem se somar à crescente, embora incipiente, aproximação com os mecanismos de imprensa. Assim, a voz potente do compositor consegue ampliar seu espectro, conseguindo, quando necessário, sua reprodução gravada ou impressa nos jornais de circulação municipal.

Finalizando, destaco aqui a modificação do perfil que era tido como corrente no universo do samba local, o qual percebo agora ser marcado pela ampliação dos espectros sociais, culturais e econômicos desta categoria.

2.3 O estabelecimento de parcerias

Segundo Cavalcanti, “estabelecer parcerias é parte integrante do tornar-se sambista” (CAVALCANTI, 1994, p. 91). Ao termo “sambista” podemos associar aspectos que fazem de um indivíduo elemento que atua extensamente pelas práticas em torno do mundo do samba, ou seja, aquele que participa das atividades deste e, naturalmente, da convivência cotidiana deste universo.

Goldwasser já destaca a importância antropológica da parceria, relação na qual acaba por se “controlar o individualismo e reforçar a imagem institucional” (GOLDWASSER apud

¹⁹ Isto quando não falamos do compositor que conjuga nele próprio os status de compositor-político. Na ala de compositores da Protegidos da Princesa tivemos um desses casos. Mais à frente apresentarei algumas considerações sobre a aproximação entre políticos e o mundo do samba no carnaval florianopolitano, fenômeno que estabelece relações de reciprocidade e troca de favores que, embora pouco visíveis, interferem à sua maneira no universo do samba-enredo local.

CAVALCANTI, 1994). Sem dúvida, numa manifestação artística onde o objetivo central é a conjugação de fatores que resultam no sucesso da agremiação, os valores de coletividade e construção de uma identidade simbólica são abertamente explorados nessa categoria.

No primeiro capítulo, percebemos que o fenômeno de constituição de parcerias tornou-se mais comum nos últimos trinta anos, quando da expansão da escola de samba na sociedade local. Podemos considerar a popularização das parcerias como um fenômeno de autoafirmação do carnaval local, onde o acirramento dos concursos de samba exigem obras que, para se sagrarem eleitas, precisam ser competitivas. Percebemos, assim, a expansão do vetor competição para além das disputas de escola para escola, em busca do triunfo no carnaval.

Justamente por essa busca de competitividade é que se insere o estabelecimento de parcerias como a produzir as ditas *parcerias de conveniência* (AUGRAS, 1998), conforme apresentei no capítulo I. Essas parcerias foram observadas em campo durante a pesquisa, embora, muitas vezes, tendessem a estar “disfarçadas”. Este é outro fator, inclusive, que beneficia o número cada vez maior de parceiros numa parceria. Uma vez que um indivíduo contribui financeiramente, o outro contribui com contatos de músicos para a “defesa” da obra no concurso, assim como um terceiro contribui com o auxílio instrumental na composição (como, por exemplo, ser o único cavaquinista do grupo, ou o cantor mais destacado da parceria). Pode parecer, por algum momento, que esse tipo de relação consiste numa exploração da capacidade criativa de alguns. Entretanto, como nos ensina Tramonte, esse fenômeno, na verdade, consiste de uma troca de necessidades, reunidas na conjugação de fatores que poderão enfim ser determinantes para a vitória da obra escolhida.

Por isso é claro o estabelecimento de parcerias de que trata Monique Augras no universo do samba carioca. Esses mesmos princípios de competitividade e conjugação de aspectos para o êxito da obra são percebidos agora no contexto de Florianópolis. Para dar uma ideia desse fato, dos 20 compositores que inscreveram as 9 obras para o concurso da escola pesquisada em 2009, 9 ficaram entre as três primeiras colocações, recebendo premiação remunerada. É justamente por esse motivo que vejo o estabelecimento de parcerias como um das estratégias mais influentes no resultado final da obra²⁰.

Justamente por esta competitividade inerente, nos atenta Cavalcanti sobre a recorrente “alternância de parcerias”, sempre configurando e reconfigurando as relações estabelecidas em prol de um condicionamento mais eficiente para o concurso. Isso também pode ser percebido

²⁰ Veremos como isso ocorre de maneira prática no próximo capítulo, desenrolando o estabelecimento da parceria campeã da escola Protegidos da Princesa, assim como compreenderemos aspectos que podem ter sido determinantes para seu êxito.

na Protegidos, quando do reinício das atividades para o carnaval 2010. Neste momento, um novo quadro de parcerias se estabeleceu, tendo sido poucas as que mantiveram sua formação anterior. Assim, identifico que essas relações estão muito além do escopo de afinidades internas ou por um longo convívio no mundo do samba. Claro que estas não são também dispensadas, uma vez que é comum a evidência de pequenas rixas e desavenças. O que pretendo aqui é demonstrar que a disputa carnavalesca que envolve os compositores se inicia com a constituição de parcerias de teor competitivo, onde imperam concessões e afirmações que configuram os diversos interesses envolvidos (TRAMONTE, 1995).

Fica claro que o objetivo aqui não é estabelecer aspectos técnico-musicais resultantes das relações compostas pelas parcerias. Esse será focado no capítulo seguinte, quando da segmentação das etapas que compõem a elaboração do samba-enredo que, sem dúvida, encontra no estabelecimento de parcerias um momento de grande importância no resultado musical da obra.

2.4 O status de compositor

Durante o convívio com os compositores foi possível perceber uma espécie de redoma de status na qual se encontra esta classe. De fato não resulta em nada original afirmar que o núcleo de compositores reside em um dos mais prestigiados e respeitados dentro da escola de samba.

Dentre os sambistas, os compositores parecem gozar de uma certa proeminência sobre os demais. [...] Outro elemento diferenciador do compositor decorre das considerações sobre os mecanismos de sua produção artística. A elaboração da letra e música dos sambas é definida como função do poder criativo, da capacidade de expressão em linguagem poética, da sensibilidade para detectar os acontecimentos ou explorar os temas a serem tratados musicalmente, do domínio dos ingredientes rítmicos e melódicos [...]. Como todos esses atributos são positivamente valorizados no ambiente do samba, a sua emergência tende a incrementar o *status* do compositor em face dos outros agentes sociais da Escola de Samba. (LEOPOLDI, 1978, p. 68-69)

Algumas respostas para isso podem ser encontradas em Leopoldi, a partir de cuja obra enumero dois dos vários aspectos que possam justificar esse status interno: 1º) O compositor é responsável pelo “elemento divulgador por excelência das escolas de samba” [samba-enredo]; 2º) Por ser considerado detentor do chamado “poder criativo”, que para o autor, demandaria “nível mais elevado de inteligência”, “maior capacidade intelectual” e, com o qual concordo, “a ausência de um processo socializador para sua formação musical” (LEOPOLDI, 1978, p.

68-69). Neste último tópico, excluindo as duas primeiras considerações que podem soar preconceituosas além de discriminantes, a ausência de uma demanda formacional – como um antigo mestre a ensinar os novos – acaba de certa forma o diferenciando dos demais segmentos da escola – como passistas, mestre-sala e porta-bandeira, bateria e sua diretoria, etc²¹. Isso costuma dar a impressão para a comunidade carnavalesca de que este indivíduo possui uma qualidade natural, associada frequentemente ao dom, algo além do controle humano.

A essa aura construída em torno da figura do compositor, Cavalcanti ainda destaca a categoria como “parte consciente”, capaz de representar “a voz do povo”, que no caso, constituiria a voz daqueles indivíduos identificados como a comunidade pobre, moradora das imediações da escola. Tal postura intelectual agregada ao personagem lhe confere a condição de “resistência” frente aos demais setores da escola – em geral, aqueles notabilizados pelo poder executivo e financeiro, como diretoria, presidência, etc. E esta resistência acarreta, para a autora, no poder de “denúncia” aos aspectos que desagradam a dita “comunidade” (CAVALCANTI, 1994, p. 98).

Toda essa discussão pôde ser observada na escola pesquisada. A força do segmento pode ser medida pelas conquistas que a ala conseguiu almejar, como o direito ao concurso interno, o poder de escolha dos jurados para o mesmo concurso, a barganha por uma premiação maior, a luta por direitos autorais como o direito de arena entre outros conferidos aos compositores campeões e um sem número de questões vistas pela ala como necessidades.

Certa vez ouvi nos bastidores do concurso de samba-enredo um diálogo que reflete bem essa condição de poder e de prestígio interno. Um determinado ritmista, referindo-se a um compositor que, até pouco tempo antes era também membro da bateria da escola, comentou, ironicamente:

– *Agora você evoluiu? Agora você se tornou compositor?*

Essa colocação ficou em minha mente e tornou-se mais um fato para conferir veracidade nas colocações dos dois autores citados. O conceito de “evolução” proferido pelo ritmista demonstra a visão de um estágio elevado no âmbito interno da escola. Esse aparente estágio transforma a figura do compositor não só apenas em um exemplo e uma referência

²¹ Tal justificativa foi apresentada por Leopoldi devido à existência das tradicionais “escolinhas” das áreas consideradas técnicas dentro do desfile. Assim, mestres-salas, ritmistas e passistas normalmente passam por diversos estágios probatórios no seio de sua atividade artística no sentido de lhes prover desenvolvimento técnico. Toda essa atividade costuma ser fomentada pela escola de samba, no anseio de garantir as novas gerações da escola. Isso, de fato, não ocorre sistematicamente no caso do trato com a música e a poesia.

interna, mas também em uma espécie de ideal almejado por aqueles que começam sua trajetória numa escola de samba.

Outro aspecto que contribui para essa sugestão reside no processo de aceitação de um novo membro da ala. Para “entrar” na ala de compositores da Protegidos existem dois modos, que, em geral, são conjugados: o primeiro seria por indicação de um membro interno respeitado, isto é, aquele que garante por sua experiência e, por que não dizer por seu “faro”, que o novo membro estaria em condições de compor a ala estabelecida. O segundo, mais comum, seria pela análise de material autoral do candidato apresentado sob a forma de duas gravações que, da mesma maneira, irão servir de aval para a aceitação do novo membro. Isto, claro, a partir da deliberação de todos os membros a favor.

No meu caso, acabei sendo beneficiado pela primeira possibilidade. Fui indicado por um membro com vários anos de carnaval o que, para minha sorte, não foi negado. Muito embora pareça algo bem resolvido, a sensação de ter entrado na ala não me permitiu uma tranquilidade ou a impressão de “confiança” do meu nome por parte dos demais. Isso ocorreu, acredito, pelo fato de haver uma necessidade de comprovação e do foco de fazer jus ao “privilégio”. Com o tempo, compus um “samba-exaltação”²² que, ao ser apreciado pelo conjunto, serviu como um “passaporte permanente e comprobatório” para a ala. A partir desse momento, senti-me mais incluído e, evidentemente, mais aceito no grupo²³. Dessa maneira, ocorre uma espécie de processo complementar de legitimação, onde o fato de ser aceito no grupo não garante ao indivíduo sua total aceitação no segmento.

Por tudo isso, transparece no personagem compositor de samba-enredo a construção de uma aura em torno de sua atividade, de grande importância para a escola e vislumbrada como exemplo e um ideal a ser perseguido pelos demais indivíduos da comunidade. Seu prestígio acaba por lhe conceber status e poder que, muitas vezes, tem como objeto a projeção do próprio segmento assim como o importante papel de porta-voz, de representante de uma comunidade que dele depende para articular suas necessidades e anseios.

²² Samba-exaltação é aqui definido segundo a utilização terminológica empregada na escola de samba: uma obra destinada a “exaltar” a escola à qual o indivíduo pertence. Em geral, consiste num samba de andamento mais lento e que lembre desenhos melódicos, rítmicos e padrões harmônicos identificados com sambas mais antigos. Assim, destaco a desvinculação desta terminologia ao samba também assim chamado na década de 1940, com enfoque patriótico.

²³ Como não é possível uma espécie de “treinamento” para o desenvolvimento de novos compositores, a confiança e a exigência de uma produção constante são elementos testados a todo momento, pelo menos nos casos de membros sem nenhum reconhecimento na área, como foi o meu. É importante salientar isso porque a simples impressão de que um indivíduo possa circular livremente por um segmento de tamanha responsabilidade com o único intuito de produzir um trabalho acadêmico seria inconcebível e desprezível, notabilizando, para a ala, um interesse outro que o desenvolver da prática musical e o ímpeto de renovação do segmento.

2.5 O compositor: instâncias de profissionalização no ciclo carnavalesco

Acrescentar esse tópico no capítulo tornou-se uma necessidade a partir do momento em que percebi que os limites artísticos do compositor de samba-enredo se estendiam para além do campo de sua escola de samba. É de praxe que o compositor possa apenas ser vinculado a apenas uma escola, de modo a estabelecer um vínculo mínimo obrigatório de fidelidade.

Entretanto, no campo extra-escola abre-se um leque de possibilidades e, por que não dizer, de oportunidades financeiras de realização de seu trabalho. Esse campo em Florianópolis consiste especificamente nos blocos carnavalescos e nos jingles empresariais-partidários.

No primeiro caso – dos blocos – verifica-se um espaço limitado aos meses de agosto e fevereiro (às vésperas do carnaval) onde os compositores de escola de samba são contratados por diretorias de blocos para compor sambas para estes. O material musical não foge de sua prática corrente: já havia comentado no capítulo anterior da ampliação do espaço do samba-enredo alcançando o universo dos blocos carnavalescos. Hoje, mais do que nunca, praticamente todos os blocos da cidade (com exceção de alguns dos mais tradicionais como o *Marisco da Maria* e o *Berbigão do Boca* e outros poucos) costumam apresentar enredo próprio, compostos por compositores convidados.

Pude, inclusive, perceber que muitos dos compositores ultrapassam o domínio musical e também se oferecem como respeitáveis autores de enredo. Percebemos que, sendo a escola de samba a manifestação que mais concentra as atenções no período momesco, a apropriação de alguns dos seus elementos intrínsecos pelos blocos torna-se freqüente e até esperada. Nesse sentido, ninguém mais estaria à altura desses desafios literários do que a própria figura do compositor, visto como *expert* na capacidade de se expressar na escrita e, ao mesmo tempo, apto a preencher um posto que, dada à estrutura de um bloco, não exige as extensas pesquisas e coletas de dados exaustivas próprias da complexidade artística que envolve as escolas de samba modernas. No caso da ala pesquisada, pude encontrar pelo menos três membros que contribuía como autores de enredo de blocos e boa parte do restante enquanto compositores para seus sambas-enredo. Mais uma vez o status de compositor é evidente quando do reconhecimento de sua figura como uma espécie de “intelectual” no universo popular.

Já na segunda ocupação recorrente de compositores – jingles – essa prática encontra-se bem mais reduzida. Estes compositores conseguem aumentar seu escopo de trabalho assim como ampliar temporalmente sua atividade, uma vez que não mais dependem do limitado

ciclo carnavalesco para galgar algum ganho financeiro. Nesse caso percebemos a utilização de uma das qualidades necessárias a um compositor de samba-enredo: a capacidade de sintetizar verbalmente conteúdos específicos de modo a se adequar a trabalhos que disso prescindam. Jingles partidários, campanhas sindicais, comerciais de televisão e rádio são algumas das possibilidades encontradas por um grupo reduzido de compositores para manter sua atividade além do período carnavalesco.

Tendo visto esse panorama, centralizo a questão da profissionalização do compositor de samba-enredo enquanto prática temporalizada, na maioria dos casos. O carnaval é o momento de maior ganho financeiro para o compositor, por isso ele investe no período como que a complementar a sua renda anual que, em geral, nada tem a ver com música, quanto menos com composição. Dessa maneira, poderíamos atribuir à categoria uma espécie de *profissionalismo de temporada*, no qual fica reconhecido o período de dedicação incessante à atividade composicional, ao passo que denota uma ampliação das atividades para além do domínio da escola de samba à qual é filiado.

Ouvi compositores gabarem-se de ter “9 sambas na avenida” , “13 sambas na avenida” num só carnaval. Isso explica-se pelo fato de alguns dos principais blocos terem o direito de desfilarem na Passarela do Samba nos dias anteriores ao dia de desfile das escolas de samba de Florianópolis, que também possuem competição e regras próprias. Outros afirmaram elaborar enredos ou desenhar fantasias para estes segmentos, do mesmo modo em ainda alguns afirmaram ser diretores ou associados a blocos da capital e das cidades vizinhas.

É curioso observar que a relação de fidelidade entre compositor/escola se mantém irretocável em meio a estas atividades estendidas, talvez pela clara separação entre o universo de rivalidade e competição estabelecido entre as escolas e, para além de uma linha imaginária, o fornecimento sadio de mão-de-obra artística para aqueles segmentos que nunca disputarão com a escola de samba o envolvimento emocional e afetivo que esta traz consigo.

Verifico, desse modo que, da mesma maneira que o carnaval representa um ciclo de trabalho complexo e delimitado dentro de seu período de atuação, o compositor local consegue se inserir em parcelas cada vez maiores dessas fatias profissionais – e, conseqüentemente, financeiras – proporcionadas por esse ciclo. De certa maneira, essas atividades atendem as reivindicações feitas por Rodrigues (1984) e lembradas por Ikeda (1997; 2006) com a busca de um reconhecimento que atinja o domínio financeiro, garantindo algum retorno mais substancial oriundo de sua atividade que vá além de uma passiva “postura exploratória” por parte dos segmentos que de sua atividade se aproveitam. Desta maneira, ocorre em Florianópolis, uma conquista financeira sem a utilização de mecanismos

legisladores para garantir de uma maneira artificial a valorização de determinados segmentos sociais – no caso, artísticos. (IKEDA, 2006).

Muito provavelmente outros segmentos da escola de samba também desenvolvem atividades fora de seu campo habitual de atuação, permitindo entrecruzamentos sociais e artísticos que ainda não foram analisados, assim como o aprofundamento sobre essa profissionalização de temporada dos compositores permite vários recortes e a elaboração de problemáticas que se detenham mais apuradamente nesse objeto.

2.6 A ala de compositores

Há muito tempo neste trabalho tenho me referido direta ou indiretamente ao segmento carnavalesco chamado ala de compositores. Pretendo agora, fazer algumas considerações mais detidamente a esta categoria. Dentre os diversos atributos e obrigações associadas ao seu setor, podemos sublinhar quatro de suas atividades principais: 1ª) Compor a “trilha sonora” do evento carnavalesco, que é o samba-enredo; 2ª) Realizar a proposição anterior através da organização de um concurso de sambas-enredo onde a obra vencedora, depois de uma ou mais etapas eliminatórias, será sagrada a composição oficial da agremiação para aquele ano; 3ª) Constituir-se como uma estrutura que tem como função servir de base de sustentação dos setores internos da escola de samba identificados com a comunidade, o grande aglomerado social que circunda a agremiação da qual é porta-voz e dá-lhe sustentação enquanto entidade cultural popular comunitária; 4ª) Construir uma identidade sonora simbólica da instituição. Quanto mais atuante e organizada é uma ala de compositores, mais clara e evidente é a percepção de particularidades musicais e estilísticas associadas ao seu “reduto”, como nos revela o compositor Beto Mussa:

Outra coisa que tá acontecendo... é... naqueles tempos antigos e tal – década de 70, 60, 50 até meados de 70 – o compositor como era, de fato, mais ligado à comunidade, ele conhecia o estilo da bateria da escola, ele conhecia a batida da bateria, ele conhecia o estilo de samba que a escola tinha. [Depois desse período] o compositor [passa a] muda[r] de escola. Teve o processo de “pasteurização do samba”. [...] Mais ou menos como os times de futebol também não têm mais suas características...é o time do técnico tal. (Informação verbal)

Esse depoimento sustenta a posição de que o longo vínculo institucional mantido entre o compositor e a escola de samba mediante mecanismos como a ala de compositores permitia um estreitamento do envolvimento do compositor com a realidade social e musical de uma determinada comunidade. Com a perda deste vínculo, fenômeno observado pelos

compositores no tocante ao Rio de Janeiro, ressentem-se estes da perda de características que construíam a identidade sonora das comunidades carnavalescas cariocas de modo geral.

Como já dito, o segmento ala de compositores resta como um dos principais organismos da estrutura interna de uma escola de samba, dada sua importância primordial enquanto fornecedora da matéria-prima que impulsiona o desfile, configurando-se como um instrumento de representação social. No decorrer da pesquisa, pude identificar que mais outros dois segmentos se juntam a primeira categoria no que concerne ao grupo de mecanismos de representação social dentro de uma escola de samba. O *departamento feminino* e a *velha-guarda* formam com a ala de compositores um trinômio representacional que, segundo colocado por alguns compositores, consistem nos segmentos de maior poder no que tange aos grupos de caráter comunitário.

Para definir o peso destes segmentos, podemos associar a este conceito a terminologia empregada por Leopoldi que concebe principalmente a ala de compositores como uma das principais *linhas de contrapressão* da organização interna de uma escola de samba (LEOPOLDI, 1978, p. 80). Este segmento, segundo o autor, resiste como um dos poucos grupos sociais capazes de impor condições de reação quanto às principais *linhas de pressão* – no caso do autor, seriam o presidente e o carnavalesco. Esse poder denota marcadamente o potencial de negociação entre esses segmentos de modo a prover os interesses de ambas as partes.²⁴

Trazendo novamente a discussão para o nosso contexto, veremos a seguir como esse pensamento se encaixa perfeitamente nas observações resultantes do universo da ala de compositores pesquisada, levantando exemplos que comprovam o estabelecimento deste intrincado jogo de linhas de pressão e contrapressão imersos na realidade interna da Escola de Samba Protegidos da Princesa.

A partir de agora, me ocuparei em apresentar de que maneira a ala de compositores da escola pesquisa articula-se e organiza-se enquanto grupo social de participação contundente no contexto interno da agremiação, assim como de que modo ocorreu minha inserção nesse contexto.

²⁴ Para mais detalhes sobre “sistemas de pressão e contrapressão”, ver Leopoldi (1978).

2.7 A ala de compositores da Protegidos da Princesa

Passo agora a tratar especificamente de aspectos relativos à pesquisa de campo realizada por mim na ala de compositores da Protegidos da Princesa. Nos próximos tópicos abordarei fatos fundamentais para sua criação e como este segmento se estrutura e se organiza atualmente.

2.7.1 Pequena diáspora

No primeiro capítulo já expus que no carnaval de Florianópolis não se estabeleceram de maneira sólida instâncias como ala de compositores e sua principal atribuição, ou seja, a realização de concursos internos de samba-enredo. Por esse motivo, ao entrar em campo descobri que esse seria o primeiro ano de implantação do modelo de ala de compositores para a escola estudada, a Protegidos da Princesa.

Justamente no ano de 2008, ocorreu uma pequena diáspora a partir da migração de compositores de diversas escolas de samba da cidade para esta agremiação. Seu objetivo era de criar uma ala de compositores que evitasse os problemas ocorridos em suas agremiações de origem. Essa diáspora poderia ser descrita a partir do relato do compositor Willian Tadeu, um dos compositores vindos de outra escola em busca de uma estrutura mais favorável ao papel e importância da figura do compositor de samba-enredo:

É que lá na Consulado, naquele ano, o regulamento foi descumprido de diversas maneiras. Foi trazido um samba do Rio de Janeiro, passando por cima da ala de compositores – que lá era fechada, né? Enfim, houve vários indícios de que não foi transparente o procedimento adotado. [...] Independente de ser, de ter havido uma manipulação ou não o problema é que se “passou por cima” da ala de compositores em vários momentos... de se aceitar sambas de fora, de romper com o regimento da ala [...] Aí a gente negociou, muita gente se afastou de cara. Eu que era presidente da ala de compositores na época, tentei, junto com o Edson do Tamborim – que era vice-presidente –, o Conrado que era meu “parceiro”, a gente tentou negociar ainda pra ficar, pra evitar ir, porque a gente tinha aquele apelo sentimental pela Escola, a gente não quer sair de um lugar que a gente gosta.[...] E a gente não ia compactuar com isso porque mais um ano ser feito de trouxa não dá e aí a gente saiu...e a gente agora foi pra Protegidos que é uma escola que passou pelo processo inverso: enquanto a Consulado desmanchou a ala de compositores, a Protegidos, digamos, tentou reconstruir a ala de compositores, acho que foi um fato interessante. (Informação verbal)

Eis um breve relato de um dos processos que resultaram na migração de vários compositores da Escola Consulado do Samba para a Protegidos da Princesa. A partir dele

podemos assinalar a existência de anseios que vão além visão tradicional e atualmente superada de fidelidade compositor-escola de samba. Uma vez insatisfeito, este busca estabelecer-se em outras instituições que lhe pareçam mais adequadas aos seus objetivos. Reparemos, entretanto, que a percepção recorrente de que o elemento financeiro conduz o trânsito entre profissionais de escola de samba – tais como mestres-salas, porta-bandeiras, mestres de bateria, diretores, etc – não condiz com o caso aqui apresentado. Surge, assim, a autonomia do segmento como um fator que, até certo ponto, rivaliza com outras questões como a financeira e a identificação emocional com uma agremiação.

Uma vez perdida essa autonomia, uma das possibilidades apontadas por Leopoldi consiste na “migração” e no “esvaziamento” de um determinado segmento carnavalesco, o que provocaria um enfraquecimento da agremiação. Parece ser o caso aqui exposto. Willian Tadeu considera que a perda da autonomia em sua ex-escola pôde ser repostada a partir da construção desta nova ala de compositores.

Acho que muito daquele ideal que a gente procurava na Consulado, que a gente tentou construir com muita dificuldade na Consulado, acho que tá se encontrando na Protegidos. A escola tem seus problemas, mas acho que, na ala de compositores, em termos de fundamento de escola de samba que vai muito além daquela concepção do “carnaval-espetáculo”, acho que isso tá solidificando e a gente tá lá agora... (Informação verbal).

Buscando esse ideal, mais da metade da atual ala de compositores recém-montada na escola consiste de indivíduos advindos de outras agremiações da cidade. Para termos uma ideia do que representa esse contingente, verifiquei o quadro de compositores das demais agremiações da cidade, sejam organizados em ala ou identificados com as agremiações através de sua participação em concursos internos no próprio ano. Tendo como referência o ano corrente de 2009, pude exemplificar esse número segundo a tabela abaixo²⁵:

²⁵ A presente tabela foi elaborada com base na consulta das relações de compositores levantadas no site de cada agremiação pesquisada cruzada com a relação de parcerias compostas para os respectivos concursos internos, quando existentes, vinculadas em diversos meios da imprensa local como jornal e internet. Reitero, todavia, que o ano base desta relação é 2009, portanto, um ano depois de minha entrada em campo, objetivando compreender o ciclo carnavalesco de 2008. Procurando tornar mais correto esse levantamento, consulte também demais compositores a fim de ratificar minhas observações, chegando enfim aos números apresentados aqui.

Agremiação	nº de compositores
Protegidos da Princesa	25
Unidos da Coloninha	19
Consulado do Samba	7
Copa Lord	3
União da Ilha da Magia	0

Tabela 1: Número de compositores por agremiação no ano de 2009

Segundo a tabela, podemos perceber que o contingente de compositores da Protegidos da Princesa corresponde quase que à metade do percentual total de indivíduos que se identificam como tal (aproximadamente 46,3 %) ²⁶. Do total de 54 indivíduos, 25 se identificam com a agremiação estudada. Dessa maneira podemos entender que a migração de compositores para a agremiação provocou a maior concentração de integrantes desta categoria da cidade, o que acarreta dizer que as atividades composicionais do gênero na cidade de Florianópolis concentram-se, sobretudo, nas mãos de duas agremiações: Protegidos da Princesa e Unidos da Coloninha. Esse predomínio do gênero sob o controle das duas agremiações é coerente com o modelo de adoção do samba-enredo empregado por ambas, isto é, através de um concurso interno. Além disso, ambas as instituições organizam-se em alas de compositores, diferentemente de duas de suas co-irmãs, a Embaixada Copa Lord e a União da Ilha da Magia ²⁷. Muitas são as condições acarretadas pela adoção destas escolhas organizacionais, não cabendo aqui maiores investigações. Podemos considerar, desta forma, que a ala de compositores da escola pode ser considerada o maior reduto composicional do carnaval florianopolitano hoje.

Para a inclusão deste contingente é de se supor a necessidade de construir uma ala que possa contentar e atender às exigências destes indivíduos, muitos deles com grande vivência no mundo do samba local e já acostumados aos freqüentes conflitos internos, “calejados” de

²⁶ É importante lembrar que um compositor não pode estar cadastrado em mais de uma ala de compositores, o que contribui para a validade do número apresentado.

²⁷ No caso da Consulado do Samba, Escola que “exportou” muitos compositores para a agremiação pesquisada, de fato, existe ainda a realização de concursos internos, embora sua configuração permita participantes fora do âmbito da agremiação. Devido ao seu esvaziamento, seu concurso de sambas tem padecido de poucas obras inscritas, claramente lembrando as intercorrências anteriormente apontadas por Willian Tadeu em entrevista.

desafios e de promessas institucionais não cumpridas. Passemos, a partir de agora, a acompanhar como se deu a organização da ala de compositores da Protegidos da Princesa.

2.7.2 Estrutura e organização da ala

Como de praxe, a organização de uma ala de escola de samba exige a elaboração de um Regimento Interno que regule todos os aspectos pertinentes a seu funcionamento. Outro documento de exclusiva elaboração por parte dos compositores consiste no Regulamento do Concurso Interno de Sambas-Enredo para o carnaval 2009 da agremiação. Eis seus dois documentos-chave para a todas as ações relacionadas aos seus deveres e atribuições²⁸.

No controle oficial da ala constam 24 compositores como membros do conjunto deste segmento na G.C.E.R.E.S. Protegidos da Princesa. Por se tratar de uma situação especial, ou seja, a criação neste específico ano da ala em questão, foram dois os critérios escolhidos para a aceitação de membros. O primeiro consiste no convite direto de compositores já ligados à Escola, o que ocasionou a vinda de compositores de outras agremiações, como já comentado no item anterior. Num segundo momento, estabeleceu-se que cada membro convidado poderia convidar mais um membro de sua aceitação e apreço. Dessa maneira, acabou-se configurando a relação de compositores para o ciclo 2008/2009 mostrada na tabela a seguir:

Compositor	Apelido
Alan Francisco Cardozo	<i>Alan</i>
Beloni Farias	<i>Beloni</i>
Carlos de Souza Neves Filho	<i>Carlão</i>
Carlos Guilherme Antunes	<i>Guilherme Partideiro</i>
Conrado Laurindo	<i>Conrado Laurindo</i>
Douglas Dela Torre	<i>Dôga</i>
Edson Brandão Piola	<i>Edson do Tamborim</i>
Edson Salviano	<i>Edinho Love</i>
Frederico F. L. N. Bezerra	<i>Fred</i>
Jadson Fraga	<i>Jadson</i>
José Antônio Jacinto Carriço	<i>Zezinho Carriço</i>
José Nazareno Amorim	<i>Nazareno</i>
Josué Costa	<i>Josué</i>
Juraci Costa Pereira	<i>Ninha</i>
Liberto Sant'ana Oliveira	<i>Mato Grosso</i>

²⁸ Tanto o Regimento Interno da ala quanto o Regulamento do Concurso de Sambas-Enredo encontram-se em anexo nesta dissertação.

Lirian Maura de Souza da Silva	<i>Li de Souza</i>
Marçal Henrique	<i>Marçal do Samba</i>
Marcelo Campos	<i>Marcelinho do Cavaco</i>
Márcio José Pereira de Souza	<i>Zé Pereira</i>
Paulo Sérgio Peixo Góes	<i>Paulinho Carioca</i>
Ricardo Ávila Abraham	<i>Ricardo</i>
Ubiratam Seixas de Amorim	<i>Bira Pernilongo</i>
Willian Tadeu Melcher J. Leite	<i>Willian Tadeu</i>

Tabela 2. Relação de compositores cadastrados no ciclo 2008/2009 de acordo com nome e apelido.

Para esse primeiro momento, ainda de organização do segmento, estabeleceram-se apenas dois cargos de destaque dentre de sua estrutura, englobando as funções de Presidente e de Vice-Presidente da Ala de Compositores. O cargo de Presidência para o primeiro ano de exercício ficou, por votação unânime, sob o comando de Ubiratan Seixas de Amorim (mais conhecido como *Bira Pernilongo*), enquanto que a Vice-Presidência foi concedida a José Antônio Jacinto Carriço (ou *Zezinho Carriço*, popularmente conhecido), ambos designados para o mandato de um ano, ou seja, compreendendo o ciclo 2008/2009 do carnaval da Escola.

A ala de compositores encontrava-se uma vez por semana em reuniões fechadas que ocorriam basicamente nas dependências do Centro Legislativo de Florianópolis, localizado na Rua Anita Garibaldi, nº 35, no centro da capital, em geral, sempre às terças-feiras. É preciso destacar esse fato bastante significativo: numa cidade onde, ainda hoje, a invisibilidade social notabilizada nas manifestações artísticas afro-brasileiras é evidente, sendo várias vezes citada em trabalhos acadêmicos, o fato de um destes segmentos apropriar-se de um espaço formal e restrito socialmente (infelizmente) vem se somar ao apanhado de situações que contribuem como estratégias de ampliação social e ocupação de espaços na sociedade de maneira cada vez mais sólida.

Visando criar um “caixa” que propicia à ala a capacidade de organizar alguns eventos de seu interesse, bem como de suprir gastos pré-estabelecidos (como a confecção de camisetas do próprio segmento, a realização de encontros abertos à comunidade da agremiação regadas a bebidas e refeições de modo geral) foi acordado o pagamento mensal de uma taxa por parte de todos os membros da ala de compositores. Esse fato demonstra que, para os anseios de autonomia anteriormente pregados no trabalho, fatores como a independência financeira e a

regulamentação por escrito do segmento configuram-se como itens essenciais para o fortalecimento do agrupamento frente aos demais grupos internos e externos à Escola²⁹.

2.7.3 Cronograma de eventos da ala de compositores

Pode-se resumir as atividades da ala de compositores entre quatro: *reuniões internas de assuntos gerais* (assembléias), *festas organizadas pela ala*, *eventos da agremiação com participação da ala* e *eventos pró-concurso de sambas-enredo*. As festas organizadas pela ala têm o objetivo de congregar membros da ala, demais membros da Escola e seus familiares em momentos de confraternização regados à bebidas e refeições que, em geral, dão nome a esses eventos (como, por exemplo, “Carreteiro da Velha Guarda” ou “Peixada da Ala de Compositores”). Outra importância desses eventos é a divulgação da ala frente aos segmentos internos e externos da agremiação, conferindo-lhe visibilidade, ao passo que também servem de fontes de arrecadação de fundos para sua própria manutenção.

Os eventos da agremiação, em geral, consistem em momentos de congregação de todos os demais segmentos de uma escola de samba que, em geral, ocorrem em ocasiões especiais, como o Aniversário da agremiação, alguns ensaios técnicos e, evidentemente, o desfile oficial. Nessas ocasiões, prevalece o intuito da Escola em demonstrar unidade e sintonia entre todos os setores, aspecto esse levantado muitas e muitas vezes por compositores e membros de maior peso na agremiação. “A presença de todos os inscritos na ala é fundamental para demonstrarmos união e conquistarmos, com isso, o respeito de todos”, como informa Bira Pernilongo. (Informação verbal)

No que diz respeito aos eventos pró-concurso, podemos considerar todos aqueles que de alguma maneira se relacionam com as etapas de preparação do concurso de sambas-enredo, como assembléias que discutem especificidades do concurso, o evento de entrega e audição dos sambas concorrentes, além do próprio concurso, obviamente.

A seguir, descrevo o calendário de atividades com a participação ou organização da ala de compositores da Protegidos da Princesa.

²⁹ Lembro que, como colocado anteriormente, se os três segmentos mais atuantes identificados com a comunidade da agremiação são o departamento feminino, a velha-guarda e a própria ala de compositores, é possível verificar que o grau de complexidade organizacional torna-se, para esses segmentos, algo já esperado. Na Escola estudada, percebemos não só a importante atuação destes como também sua influência política dentro das decisões internas da Escola. O exercício da organização política interna já praticada pela ala de compositores, de certa maneira, a fortalece para o “enfrentamento político” dentro da agremiação.

Cronograma de atividades³⁰:

- 26 de agosto: 1ª Reunião;
- 2 de setembro: 2ª Reunião, dedicada à explicação do enredo proferida pelo Carnavalesco Paulinho Trindade;
- 4 de setembro: Prazo final para a inscrição dos sambas concorrentes;
- 6 de setembro: Apresentação dos sambas concorrentes no Galpão da Escola (Rua Luiz Caldeira – Itacorubi);
- 13 de setembro: Concurso de sambas-enredo (turno único);
- 30 de setembro: 3ª Reunião (Pós-concurso);
- 7 de outubro: 4ª Reunião;
- 14 de outubro: 5ª Reunião;
- 18 de outubro: Aniversário da Escola e Lançamento do Samba-Enredo Oficial;
- 28 de outubro: 6ª Reunião;
- 11 de novembro: Festa dos Protótipos (Fantasias) no Teatro Álvaro de Carvalho;
- 25 de novembro: 7ª Reunião;
- 9 de dezembro: 8ª Reunião;
- 24 de janeiro: Carreteiro da Galeria Velha-Guarda e Ala de Compositores.
- 28 de janeiro: 9ª Reunião;
- 30 de janeiro: Ensaio Técnico (Praça XV de Novembro);
- 21 de fevereiro: Desfile da G.C.E.R.E.S Os Protegidos da Princesa;

Muitas são as considerações possíveis a partir da observação do quadro acima. Sobretudo, é evidente o mês de setembro como aquele de maior intensidade de atividades. Isso se dá por constituir-se o mês do *concurso de sambas-enredo*, o ápice de suas atividades, o

³⁰ O tópico relaciona as atividades que foram presenciadas desde a minha entrada na ala em questão. Sei que uma ou duas reuniões ocorreram antes de minha inserção. Todavia, creio ter participado de todas as atividades oficiais relacionadas à ala de compositores desde minha entrada.

momento onde todos os holofotes da agremiação estão voltados para o evento e sua contribuição para o desfile.

Podemos conferir que, ao passo que o desfile é o principal momento de exposição de uma agremiação carnavalesca, o concurso que define o samba oficial é o principal momento para a ala de compositores. Depois deste, sua contribuição volta a ser secundária dentro da agremiação, e assim o é para os demais segmentos de uma escola de samba, sempre à espera de seu momento de maior contribuição e exposição.

Assim, remarco que o ciclo carnavalesco da ala de compositores compreende os meses de agosto e fevereiro, conferindo a setembro seu período de maior intensidade. À frente descreverei mais detidamente as incumbências musicais embutidas nesse período. Depois do concurso, as reuniões passam a ocorrer a cada duas semanas até serem interrompidas antes das festas de fim de ano.

Considero que, dentre as atividades que participei, aquelas que contribuíram para uma noção mais precisa daquele que se constitui a realidade deste segmento, bem como seus anseios e desafios, foram as assembléias semanais que ofereceram espaço de maior vivência e aprendizado quanto a esta prática. Nestas, todas as dificuldades e problemas enfrentados pelo segmento eram discutidos, fornecendo um fórum de auto-reflexão do samba e suas práticas. Tão marcantes estas reuniões foram para mim que decidi tecer alguns comentários sobre o teor encontrado nessas discussões, de modo a fornecer um pouco do pensamento e da vitalidade intelectual que experienciei, ajudando muito na compreensão da categoria na qual estive imerso.

2.7.4 “De malandro pra malandro”: embates e desafios de uma ala de compositores

Vimos no item 2.6 as principais atribuições deste segmento, entretanto, considero importante destacar algumas das discussões presenciadas por mim, a fim de demarcar alguns territórios temáticos de destaque desta “roda de bambas”. É possível centralizar sua discussão em torno de quatro eixos centrais, sendo que estes se imbricam reciprocamente: o fortalecimento do samba local, o repúdio à importação de sambas-enredo, a autonomia do segmento e a luta pelos direitos autorais da categoria.

O primeiro item-desafio pode ser, dentre outras possibilidades, alcançado pela implantação do segundo. A temática do fortalecimento e exaltação do samba local esteve sempre presente nas reuniões e recebeu grande ênfase nos eventos organizados pela ala, como no concurso de sambas-enredo. Uma das grandes conquistas deste segmento em 2008 foi o

total do critério de seleção e organização do concurso de sambas-enredo. Digo isso pelo fato de que não é sempre que uma ala tem total liberdade para escolher, por exemplo, quase todos os jurados para seu concurso interno, permitindo automaticamente um controle sobre as decisões tomadas de acordo com a escolha das cabeças que julgarão o samba vencedor.

Para nos situarmos melhor, nem a escolha dos jurados para o julgamento do desfile das escolas de samba ficou à cargo de um “consenso coletivo” das agremiações, embora se reúnam para discutir com certa regularidade, representados por seus presidentes. Como citei, das demais escolas do carnaval ilhéu só a Consulado do Samba possuía uma ala de compositores que concentrasse esse poder.

Uma forma de sustentação ao repúdio de obras importadas foi a limitação do contingente de compositores que pudessem participar do concurso interno ao grupo interno da ala de compositores. Assim, ao escolher o conjunto de julgadores para o concurso interno, concentrando seus olhares em sambas compostos apenas por membros da ala de compositores, o segmento consegue atingir um grau de autonomia em sua atuação. Ao mesmo tempo, incentiva a produção de sambas-enredo locais quando critica sistematicamente a utilização daquilo que muitos compositores chamam de *sambas importados*.

Falei ainda no primeiro capítulo que a recorrente utilização de sambas cariocas se deu de maneira intensa até os anos 70 na cidade, fomentando uma espécie de rixa entre aqueles compositores moradores³¹ da cidade que viam seu espaço de atuação reduzido devido a esta prática. Muitos são os compositores com quem conversei que se referem a esse período – assim como a essa prática – como algo de extrema repulsa e indignação. “Valorização do samba daqui” foram palavras de ordem ouvidas e re-ouvidas muitas vezes em diversas ocasiões. O que se objetivou na ala em questão foi conjugar o controle da composição e do julgamento para alcançar a autonomia do trabalho desenvolvido no segmento.

Um último eixo de discussão tange ao campo dos direitos autorais. Estes podem ser representados na forma do “direito de arena”, ou seja, a concessão de um montante financeiro dado à execução de uma obra autoral em evento com público pagante. Muitas foram as discussões sob esse vértice abastecidas pelo fato deste benefício não ser repassado à categoria

³¹ Tomei o cuidado de me referir utilizando o termo “compositores moradores” por perceber que muitos ainda são os compositores oriundos do Rio de Janeiro. Na Protegidos, talvez seja algo em torno de 50%. Entretanto, percebi que mesmo estes compositores cariocas tendem a manifestar uma posição de repúdio aos seus conterrâneos que participam de concursos em cidades onde não sejam residentes. Isso demonstra a construção de um laço afetivo por parte destes novos moradores com a cidade e a Escola a qual se associam. Quero aqui discriminar que este embate hoje não se desenvolve contra compositores cariocas, e sim, contra compositores considerados “de fora”, de uma maneira geográfica e afetiva.

desde 2004³². Esse pagamento era realizado, até então, pelo governo municipal através da SETUR (Secretaria de Turismo da cidade de Florianópolis).

Um dos instrumentos criados para sua resolução surgiu da criação da Associação dos Compositores e Intérpretes de Florianópolis (ACIF), que surge como uma ferramenta institucional para mediar estas e outras discussões envolvendo os segmentos músico-carnavalescos e o poder público. Algumas manifestações e audiências públicas ocorreram durante o ano de 2008 no sentido de pressionar esses setores quanto às exigências da categoria. Dentro desta perspectiva, podemos visualizar aquilo que nos fala IKEDA (1997) quando da necessidade de se desenvolver dispositivos de “salvaguarda ou de preservação de direitos autorais”. Neste caso, a ala de compositores procura que “os benefícios e os produtos desses empreendimentos [ações com verba pública] retornem para os grupos focados [escola de samba]”. Ainda que insipiente, considero significativa a busca da ala por uma fatia, ainda que mínima, de um produto cultural altamente rentável que é vendido como espetáculo de destaque dentre a programação carnavalesca do município.

Mais uma vez fica marcado seu poder de contrapressão associado à categoria ala de compositores, uma vez que este apresenta-se como politicamente desenvolvido e pleno de sua capacidade e poder de pressionar tanto os organismos internos como externos à Escola de Samba à qual é associado³³.

³² Segundo o presidente da ala de compositores da Protegidos da Princesa, em uma das reuniões do grupo, a divergência começou a ocorrer com a interpretação do governo municipal de que, com o contrato de prestação de serviços com que se firma parceria entre as escolas de samba de Florianópolis e o governo municipal (assim como em outras cidades), no montante resultante do “pagamento” pelo desfile – que funciona em quatro parcelas distribuídas pelo ano repassadas para cada uma das cinco escolas de samba da cidade – já estaria incluso o recurso para sua remuneração. Entretanto, esse montante nos anos anteriores teria sido pago sempre separadamente. O entendimento do governo é que, com a “compra” do espetáculo, todo ele já estaria pago sob a forma desse valor. Essa questão, que até o ano de término dessa dissertação, não foi resolvida, gerando muitos embates entre as escolas de samba e o poder público que a financia.

³³ Embora ainda não atuante no ano pesquisado (2008), é significativo para futuros trabalhos acrescentar que mais um instrumento de contrapressão surgiu como mediador de conflitos assim como defensor dos interesses dos compositores e demais sambistas em Florianópolis de modo geral: através da jornalista Ângela Bastos cria-se um blog e colunas em dois jornais intitulados *Tamborim*, associados à rede RBS de rádio-difusão. A partir de então, muitas discussões passaram a ser intermediadas por este veículo, funcionando de fato como um porta-voz do samba local, recebendo o reconhecimento e o respeito de boa parte do mundo do samba florianopolitano.

CAPÍTULO III

AS ETAPAS DE PRODUÇÃO DO SAMBA-ENREDO 2009 DA G.C.E.R.E.S. PROTEGIDOS DA PRINCESA

3.1 O samba-enredo em construção

Nos últimos 20 anos, muitos têm sido os trabalhos que focam a escola de samba tendo como objeto de estudo o ciclo carnavalesco. SOARES (1999), PRASS (1998), SILVA (2006) são alguns exemplos. Nesse sentido, nesse capítulo pretendo tratar o samba-enredo acompanhando todo o período de composição até o estabelecimento da obra, no dia do desfile da agremiação.

Até então, trabalhos que enfocam o objeto samba-enredo ou a escola de samba como um todo onde este está inserido, referem-se ao samba-enredo sem uma precisão de que instante da obra é abordado. Questiono análises sem essa clara percepção por perceber que temos em geral, dois instantes do samba-enredo que recebem atenção e divulgação: a gravação oficial e o momento de desfile. Nesse capítulo tentarei demonstrar que entre o primeiro e o segundo instantes destacados há vários outros de igual importância, marcando, inclusive, a distância entre os resultados estéticos de cada um deles.

Tentarei desenvolver a abordagem comumente utilizada também para o caso do samba-enredo, entendendo o gênero enquanto o resultado de sucessivas modificações promovidas na obra durante seu período de construção, assim como a participação de diversos personagens em sua elaboração.

3.2 A divisão em etapas

De modo a facilitar a visualização de cada instante da obra, decidi dividir os momentos em diversas etapas, levando em consideração a diferenciação destas dada pelos próprios interlocutores. Somando-se a estes, acrescentei outros que, aparentemente, não foram notados pela própria comunidade estudada, muito embora para o pesquisador também sejam significativas.

Como o foco deste trabalho é sobretudo o resultado musical, escolhi inter cruzar esses instantes como os instantes relacionados a modificações estritamente musicais. Assim, estabeleci comparativamente os dois ciclos sincrônicos na tabela abaixo:

Cronograma das atividades previstas pela ala de compositores	Momentos de alteração da obra
A escolha do enredo	
O carnavalesco e a sinopse	
	A composição do samba
Gravação dos sambas concorrentes	
O concurso de samba-enredo	
O intérprete e a gravação oficial	
Ensaios técnicos (pré-desfile)	
Desfile	

Tabela 3. Cronograma das atividades da ala e os momentos de alteração do samba-enredo durante sua produção.

A coluna da esquerda representa os eventos previstos no cronograma da ala de compositores. A coluna da direita traz os instantes onde ocorre qualquer tipo de intervenção no que consistirá a versão definitiva do samba-enredo oficial. Reparemos que dois destes momentos podem ser assinalados conjuntamente, isto é, que representam eventos previstos assim como permitem interferências musicais.

Para determinar tais modificações, utilizei como base gravações referentes às diversas etapas da obra, sendo algumas realizadas por mim – por meio de aparelho mp3 e gravador de fita com áudio digitalizado posteriormente – ou realizadas em estúdio pela própria escola ou ala – foi o caso das gravações dos concorrentes e a gravação oficial. Assim, reuni 6 gravações, tendo sido selecionadas 4 como centrais para a proposta do trabalho, ou seja, perceber as alterações na obra em si. A redução deste número também deu-se pelo fato de procurar alterações que acontecessem de maneira consistente, não-acidental, baseadas em algum critério que parecesse aparente fosse para os próprios manipuladores do material – intérprete, carnavalesco, dentre outros – fosse para minha própria percepção.

Parte das gravações possui o padrão de 2 repetições da obra, tendo sido mantido todo o tipo de introdução ou intervenção que tivesse contribuído para a composição da paisagem sonora da ocasião para a qual a obra seria executada ou gravada. Outras, devido a contextos ao vivo, possuem apenas uma única passagem do samba.

Dentre diversas possibilidades de abordagem musical, escolhi a comparação das gravações por entender, depois de acompanhar todo o processo, que a mutação constante do resultado sonoro é algo intrínseco ao próprio gênero, não recorrente nas demais vertentes do

samba, o que a gabaritaria a tomar um lugar central na observação da produção de gênero em questão.

Para a análise comparativa, observei nove parâmetros que funcionaram como elementos musicais variáveis: alterações melódicas, rítmicas, de andamento, harmonizações, alterações na letra de caráter aditivo – quando palavras devem ser colocadas sem a subtração de nenhuma outra – ou substitutivo – quando uma palavra substitui outra –, a adição de vozes paralelas, o emprego de obras introdutórias e, por fim, introdução instrumental.

Cada momento provê o predomínio de determinados tipos de alteração, de modo que nunca todos os parâmetros são alterados, de acordo com a necessidade e da expectativa que o samba precisa assumir a determinado grupo social ou momento dentro e fora da escola.

3.3 A análise do material sonoro

Para efetuar a análise do material, levei em conta a tônica de que uma análise não deve ser aplicada em determinada obra, ou seja, é necessário que se desenvolva uma análise que se adéque às propostas da pesquisa. Desse modo, procurei dialogar com os anseios da edição denominada genética, na qual pude encontrar semelhantes objetivos em questão.

A Crítica Genética, que teve seu grande desenvolvimento na França, a partir da década de 1970, estuda as várias fases de elaboração de um texto, privilegiando suas “transformações de conteúdo” (30). Seu interesse fundamental, pois, está voltado para o processo criativo artístico, tentando discutir esse processo de criação (Salles, 1992:19). Tal estudo é feito, como vimos, a partir dos vestígios documentais existentes do processo (FIGUEIREDO, 2000, p. 41).

Tomando como base o termo *prototexto*, que condiz ao “conjunto de materiais precedendo o estado definitivo de uma obra” (SEGRE apud FIGUEIREDO, 2000, p. 42), podemos associá-lo ao caso das gravações reunidas, enquanto materiais que funcionam de modo a estabelecer um texto, no caso, musical. Segre ainda alerta para o fato de o prototexto não ser só um conjunto de textos reunidos, e sim, um “novo texto formado pelo conjunto de documentos, que coloca em evidência os sistemas lógicos que o organizam” (SEGRE, 1992, p. 53 apud. FIGUEIREDO, 2000, p. 42).

Desse modo, reuni as gravações de modo a construir um prototexto sonoro, diferente do caso do autor em questão, no qual o objeto resume-se em material na forma de rascunhos e esboços enquanto no âmbito de manuscritos. A somatória de gravações podem servir como *rascunhos* de conteúdo significativo na medida em estes “desvendam os mecanismos de

produção e da elaboração de um produto acabado [...] dando um ideia aproximada das intenções do escritor” (BELLEMIN-NÖEL, 1993, p. 132 apud. FIGUEIREDO, 2000 p. 41).

O estabelecimento de textos sucessivos vêm assim como para Segre determinar “fases sucessivas”, mesmo que, para o caso do samba-enredo, as “intenções do escritor” ganhem uma nova perspectiva, pela qual o autor – ou autores – não são os únicos indivíduos a atuar no resultado estético do texto, sem com isso deixar de seu atribuir com exclusividade a autoria da obra a estes.

Nessa discussão reside o termo “etapas composicionais” empregado por mim na observação do fenômeno de produção de sambas-enredo no caso estudado. No entanto, para auxiliar plasticamente a percepção destas etapas, recorri aos modelos comparativos de gravações da canção *Isto é bom*, de Xisto Bahia, encontradas em Carôso (2006), de modo a prover gráficos comparativos sobrepostos que muito contribuíram para a formulação do modelo empregado.

3.4 As etapas de produção do samba-enredo

Passo agora a acompanhar separadamente cada uma das etapas que julguei mas representativas numa observação que prioriza o conjunto de alterações provenientes da produção de um samba-enredo na Escola de Samba Protegidos da Princesa, tendo como base o período pré-carnavalesco visado ao desfile de 2009.

3.4.1 A escolha do enredo

O primeiro passo de um carnaval é a escolha do enredo a ser abordado. Como já dito, no carnaval de Florianópolis, a figura do *autor de enredo* (também chamado de *termista*) é comumente desvinculada da figura do *carnavalesco*, evitando o acúmulo de funções encontrado no carnaval de outras cidades. O caso da Protegidos da Princesa não foge à regra.

O enredo escolhido e desenvolvido recebeu provisoriamente o título de *Beto Carrero, O herói cavaleiro do Brasil: uma arquitetura da alegria*³⁴, uma homenagem a João Batista Sérgio Murad, mais conhecido nacionalmente pelo personagem Beto Carrero, falecido em 2008.

³⁴ O título do enredo – bem como expôs o carnavalesco em conversa com o pesquisador – ainda estaria em fase de definição, entretanto, para ter-se uma referência primária, adotou-se o citado.

A partir desse momento, passou a assumir o papel central a figura do carnavalesco da agremiação, que, nesse momento, concentrou-se em questões como o enfoque a ser dado ao objeto, a seleção de informações essenciais e de que maneira seriam apresentadas tais informações no âmbito temporal.

Basicamente são três as principais atribuições concedidas ao carnavalesco: conceber fantasias para todas as alas e destaques em carros alegóricos, elaboração e confecção dos carros alegóricos e/ou tripés se desejados e a construção de uma sinopse com o que, para ele, consiste em informações essenciais a serem passadas para o conjunto de compositores que, por sua vez, criarão seus sambas-enredo concorrentes.

O que nos interessa nessa pesquisa refere-se ao terceiro item. Ao criar uma sinopse do enredo, o carnavalesco passou a desenvolver um período de diálogo com a ala de compositores que teve seu início no dia 2 de setembro de 2008, quando foi marcada uma reunião entre o carnavalesco e a ala de compositores. Esse primeiro “encontro” pode ser caracterizado como o marco inicial nos trabalhos composicionais da ala, no qual se orientará primariamente sua elaboração.

3.4.2 O carnavalesco encontra o compositor

Em Cavalcanti podemos assinalar a existência de um conflito, ainda que contido, entre o carnavalesco e o compositor no seio da escola de samba (CAVALCANTI, 1994, p. 97). De fato, pude acompanhar e inclusive sentir o clima de expectativa e nervosismo quando da ocasião da reunião entre ambos os segmentos. Muito aguardado e de reconhecida importância, o encontro paira como momento crucial no resultado do concurso de sambas-enredo, ainda mais acentuado com a seguinte prerrogativa do então carnavalesco: “o meu voto é dobrado!”. Desse modo, o carnavalesco assinala seu peso e poder diante da decisão a ser tomada no concurso, ainda que sendo uma posição fracionada ou passível de reversão devido aos demais membros do júri formado.

Em uma espécie de palestra, o carnavalesco traz aos ouvintes muitas recomendações que podem ser resumidas em dois blocos de importâncias: informações e palavras essenciais e setorização do enredo.

O primeiro bloco procurou trazer a ênfase nas seguintes palavras: árabe, sírio libanesa, “etnia negra”, 60 anos da escola, mascates, apelido “Beto Carrero”, Zorro (fã), circo (inspiração), parque, natureza (sobretudo “borboletas”) e Instituto Beto Carrero. Foi esclarecido pelo carnavalesco que nem todas as palavras deveriam constar obrigatoriamente,

mas boa parte delas, de acordo com a coerência narrativa de cada obra, deveriam ser de alguma maneira referidas.

O segundo bloco procurou explicitar a organização do enredo proposto já no formato de desfile, de modo a orientar os compositores quanto à sucessão de fatos e informações que seriam esperadas, de maneira correlata tanto plástica quanto musicalmente. Esse dado torna-se crucial por limitar aos compositores o poder de organizar as ideias centrais do enredo de maneira particular, correndo o risco de determinada obra sofrer algum tipo de intervenção que possa levar até a derrota no concurso. Eis sua organização: 1ª) Origem familiar, 2ª) Inspiração para o Parque Beto Carrero World, 3ª) O parque em si, 4ª) Natureza (proeminente na região onde o parque se encontra), 5ª) Primatologia (devido ao centro de pesquisas primatológicas, também englobado nas dependências do empreendimento) e 6ª) Instituto Beto Carrero (fundado em 2004, onde se desenvolve trabalho voltado a crianças e adolescentes de baixa renda, fornecendo suporte nas áreas de saúde, educação e meio ambiente).

O carnavalesco também fez algumas recomendações de cunho musical para as composições, destacando seu desagrado quanto a recursos verbais como “lá-lá-lá” ou “oh-oh-oh”, que, segundo ele, “são uma perda de tempo em meio a tanta informação”. Outra colocação tratou da não literalidade da obra, uma vez que carregada de informações objetivas, conduzida por uma narrativa quase que pré-determinada, o carnavalesco teme pelo que definiu um dos compositores na ocasião como “pão, pão, queijo, queijo”, expressão que determina esta literalidade.

O alcance de sua interferência foi estendida devido ao pedido do carnavalesco de que “todos devem procurá-lo” para discutir sobre suas obras, tornando sua influência presente do início ao fim da composição. Foi sugerido à ala a possibilidade de encontros com cada parceira para esse intuito, assim como sua disponibilidade também via telefone.

Uma discussão possível diante deste tipo de contato estaria veiculada ao conceito de “disciplina”, quanto “estabelecimento de controle”, segundo Foucault (1977). Dentro de seu pensamento, a disciplina procura o “controle de suas forças, impondo uma relação de “docilidade-utilidade” (FOUCAULT, 1977, p. 118-119). Sendo o compositor figura submetida ao crivo e à filtragem do carnavalesco, enquanto aquele que supervisiona o conteúdo a ser apresentado num desfile, a ala de compositores sofre uma “relação de controle” que a disciplina quanto ao determinismo do conteúdo verbal a ser apresentado em cada composição concorrente. A figura do carnavalesco, neste tocante, estabelece “minúcias” que funcionam de maneira a “regulamentar” o trabalho do segmento musical em questão (id., p. 121). A seguinte colocação de Willian Tadeu expressa essa tônica:

Querendo ou não tem muito aquele egocentrismo [carnavalescos] dentro da escola de samba, [quando] o carnavalesco tá querendo direcionar para que o samba-enredo contemple as várias dimensões do trabalho dele e, as vezes, não percebe também que a sua própria expressão dentro da escola [...] que o samba-enredo tem uma linguagem própria. (Informação verbal)

Não é à toa que essa postura iniciada pela frase “meu voto é dobrado” acaba por coibir a ala, que se sente submetida a e ao mesmo tempo dependente de sua aprovação. Entretanto, percebemos que no que tange aos aspectos musicais – fora do domínio do carnavalesco, portanto – o segmento ainda detém certa liberdade de elaboração.

Podemos enxergar o encontro do carnavalesco com os compositores como um momento ritualizado, crucial e determinante para os rumos do samba-enredo. Após esse momento obrigatório e divisor de águas, o compositor começa a mentalizar suas soluções para o desafio proposto, tendo em vista que há vários outros fatores e conflitos a serem considerados futuramente.

3.4.3 A composição do samba

Para acompanhar o período de composição dos sambas-enredo concorrentes, me vi diante de um grande impasse: seria impossível acompanhar detidamente cada uma das parcerias formadas para concorrerem no concurso. São muitos os impedimentos para essa tarefa. Circular entre as parcerias poderia oferecer o receio dos interlocutores envolvidos no sentido de garantir o meu silêncio quanto às soluções composicionais de cada parceria, o que poderia gerar grande desconfiança além de conflitos. Como estar em vários lugares ao mesmo tempo, sendo provável que houvesse continuações de trabalho nas obras concorrentes em dias concomitantes?

Por esses e outros motivos, me vali do posicionamento de Bruno Nettl, quanto aos preceitos de seleção e relações com os informantes de maneira representativa. Para o autor, muitas vezes aprende-se coisas com muito poucos indivíduos (NETTL, 2005, p. 144). Estes, por sua vez, são compensados por sua representatividade, cabendo à comunidade ou a nós mesmos a seleção daqueles que serão nossos interlocutores, dependendo do caso e da sociedade estudada (id. p. 144). No meu caso, qualquer escolha que fizesse não comprometeria em nada a pesquisa, uma vez que me encontrava em um grupo já restrito e, por isso mesmo, seletivo de indivíduos especializados na tarefa de compor sambas-enredo. Por isso, utilizei o critério da acessibilidade, também considerado por Nettl.

Nesse caso, me vali da aproximação que mantive mais estreitamente com o grupo de compositores formado por Willian Tadeu, Conrado Laurindo, Paulinho Carioca e Alan. Assim, tive autorização para participar das reuniões de composição do samba, podendo acompanhar de perto aspectos essenciais na composição deste samba-enredo concorrente, de acordo com os anseios desta parceria.

Durante os vários dias em que se sucederam os encontros para a composição, pude tentar extrair um pouco destes principais anseios. Para o compositor Willian Tadeu, uma das possibilidades de fuga deste direcionamento literário consiste na busca por uma linguagem poética, na qual se sobressaem figuras de linguagem e demais recursos que objetivam o afrouxamento do rigor adquirido com as obrigatoriedades temáticas.

Todavia, a obra, segundo o compositor, precisa ter em vista outras funcionalidades, como por exemplo o anseio de “que envolva o componente”, que não está preocupado em “entender o enredo”. O aspecto motivacional do folião e do público tornam-se da mesma maneira essenciais, provocando duas necessidades simultâneas: se por um lado a obra deve atender ao rigor temático imposto pela figura do carnavalesco, em contrapartida, esta precisa ser contrabalanceada com um caráter musical mais ameno, de fácil assimilação, que pudemos identificar de maneira acentuada em determinados setores da composição como, por exemplo, nos refrões, claramente influenciados por letras mais alusivas à agremiação e dotadas de um caráter lúdico que remete à festa e a alegria (*Fazendo o povo aplaudir/sessenta anos a brilhar/ a “princesa” está aqui/ vamos juntos festejar*).

Contudo, procura-se evitar a dissociação entre letra e melodia, de modo que ambas se somem e sobressaiam coerentemente. Muitos são os exemplos dados pelos sambistas entrevistados, em Florianópolis no Rio de Janeiro nesta direção. Para o compositor carioca Simas, por exemplo, seria impensável tomar uma tonalidade maior como principal quando ao se tratar de um enredo tenso: “você pega um enredo como *Os sertões*³⁵, você [sic] não pode imaginar um samba em “maior” [tonalidade] como uma marchinha pra você comemorar o massacre de Canudos” (Informação verbal). A partir desta colocação percebe-se a preocupação de alguns compositores com anseios de complementaridade no âmbito das relações texto-música, representadas nesse exemplo pela escolha de uma tonalidade mais adequada, no caso, fá menor.

³⁵ “*Os sertões*” foi o enredo da Escola de Samba Em Cima Da Hora para o ano de 1976, baseado no livro de mesmo título de Euclides da Cunha (1902)

“Mergulhar no enredo”, segundo Willian, não parece um impedimento diante das necessidades de conteúdo previstas, nem tão pouco com a utilização de “passagens marcheadas”.

Eu não vejo tanto problema que o samba tenha passagens marcheadas, ou ter passagens que, enfim, não seja [sic] aquela coisa original do samba-enredo de antigamente. O que eu acho importante é que o samba seja criativo, pra a gente fugir daquele “lugar comum”, aquela coisa de você tá repetindo os mesmos “clichês”. [...] Você pode criar coisas interessantes com passagens marcheadas. (Informação verbal)

Dentro da idiomática do samba, diz-se uma passagem marcheada aquela que provê uma mudança rítmica de modo a anular o padrão característico do samba, que é a sua contrametricidade (SANDRONI, 2001). Willian Tadeu propõe um exercício no qual se perceberia se este ou aquele determinado trecho musical identifica-se como marcheado: “Aquele [trecho] que você consegue ouvir um instrumento de sopro das bandinhas de marchinha tocando ao fundo. [De maneira a] marcar no tempo...o canto”. O “tempo” no canto seria possivelmente a ação de provocar a acentuação sobre os tempos fortes, que identificamos correspondentes ao primeiro e ao terceiro tempo numa fórmula de compasso quaternário, por exemplo.

Claramente percebe-se sua associação com o ritmo denominado marcha do qual nos fala Ikeda (1992), no qual se estabelece uma tendência constante no samba-enredo de aceleração de seu andamento de modo a alcançar o número de pulsações por minuto referente ao gênero musical identificado como *marchinha*, que, segundo o autor, gira em torno de 126 a 132 p.p.m. (pulsações por minuto), podendo chegar “até a 144 p.p.m. nos salões” (IKEDA, 1992, p. 3). Dentro desta perspectiva, essa “marcialização” provocaria uma determinada alteração no padrão rítmico característico do samba expresso por Sandroni, passando a figurar um menor número de síncopes neste conjunto. Mais à frente mostrarei exemplos de como esse fenômeno pode ser percebido no presente samba-enredo; por enquanto, o que nos interessa é o fato de o compositor apontar sua incorporação de maneira sadia e livre de conflitos geracionais.

Como seria esperado, a parceria adota um esquema ao qual tive acesso e que desenvolve a segmentação do enredo de acordo com as passagens a serem abordadas na letra. Esse esquema está reproduzido no Quadro 4,³⁶ devido a sua grande relevância:

³⁶ Esse esquema foi elaborado pela parceria como material em anexo à gravação e às cópias da letra, sendo estas duas últimas itens obrigatórios para a inscrição da obra.

<p>Protegidos da Princesa Carnaval 2009 – Samba Concorrente Compositores: Alan, Conrado Laurindo, Paulinho Carioca e Willian Tadeu</p>	<p>Optamos por um samba que trabalhe mais com a subjetividade, pois o enredo trabalha muito com a imaginação e criatividade. Assim, evitamos descrições extensas e detalhadas, o que tornaria a obra cansativa e poderia tirar a poesia. Procuramos mexer com a imaginação dos componentes, tentando ressaltar o sentimento e o lado humano (os sonhos, as lutas, a consagração, a imaginação, o amor às crianças) tão fortes no enredo e na figura de Beto Carrero. Assim, tentamos fazer um samba leve, mesclando alegria e emoção, para auxiliar numa leitura fácil do enredo e proporcionar uma boa comunicação com o público.</p>
<p>Fazendo o povo aplaudir Minha Princesa vai brilhar Quem te ama está aqui Para o bem-querer provar</p>	<p>Iniciamos o samba com um refrão fazendo alusão aos 60 anos da escola. Optamos por uma referência implícita (supondo que as comemorações dos 60 anos já estarão “internalizadas” na mente dos componentes da escola e do mundo do samba em geral), pois citar explicitamente “60 anos” ou “aniversário” poderia empobrecer a poesia da obra. Por isso, o refrão chama o ovo para aplaudir a agremiação e afirma que quem ama a escola estará na avenida para provar seu bem-querer na comemoração maior, o grande desfile na Nego Quirido.</p>
<p>Parabéns pra quem lutou Fez valer a sua história Tudo que o artista sonhou Em busca de cada vitória</p>	<p>Seguindo a ideia da comemoração do aniversário da escola, utilizamos um duplo sentido nos 4 primeiros versos, exaltando características que servem tanto à escola quanto ao Beto Carrero: ambos lutaram, fizeram valer a sua história e alcançaram seus sonhos e suas vitórias.</p>
<p>Do Oriente, meu coração vai navegar Para em terras brasileiras construir um novo lar Quando chegou a Família Real Laços de amizade no Rio de Janeiro E na comunidade libanesa nasceu... Beto Carrero!</p>	<p>Para cantar a vida e obra de Beto Carrero, a Protegidos parte do Oriente, refazendo a trajetória de imigrantes libaneses que vieram às terras brasileiras construir um novo lar, trazendo suas práticas culturais e estabelecendo novos hábitos por aqui. Um desses primeiros imigrantes, ao ceder a Quinta da Boa Vista para residência oficial da Família Real, soube criar e fortalecer laços de amizade com a corte, fundamentais para a formação e respeito à comunidade libanesa. Dessa comunidade, nasceu o menino que seria imortalizado como Beto Carrero.</p>
<p>A arte inspirou O menino a sonhar A arte a vida imitou Pro caubói do Brasil se consagrar</p>	<p>Esse menino teve inúmeras inspirações, todas elas ligadas a diferentes formas de arte (o circo e o cinema, principalmente). Ele próprio passou por outras formas de arte (cantor, “trapalhão”, etc.) antes de criar seu personagem imortal. Os sonhos do menino se tornaram realidade quando “a vida imitou a arte” e, como num roteiro de cinema, consagrou-se ao encarnar o criativo personagem do “caubói do Brasil”, que passou a se confundir com sua própria figura. Nota: reparar no</p>

	sentido de “a arte, a vida imitou” pela colocação da vírgula, pois faz com que seu significado seja “a vida imitou a arte”.
Atravessando o portal Eu visto a imaginação Sou cavaleiro medieval Pirata pra roubar seu coração	A consagração definitiva do “caubói do Brasil” se deu com a criação do seu parque. Maqui, utilizamos o artifício de falar em primeira pessoa, para os componentes se sentirem entrando no mundo mágico do parque e vestindo a imaginação presente no local. Procuramos não citar atração por atração, para não ficar repetitivo e não prejudicar a poesia, passando a mensagem de maneira mais “leve”. Escolhemos citar as influências medievais e a inspiração “pirata” de algumas das atrações.
Entre brinquedos castelos Floresce tão belo, o ideal de preservar a natureza E a beleza de ver a infância sorrir Hoje o herói é a estrela-maior Iluminando o Morro do Mocotó	Finalizamos mostrando que entre a magia de brinquedos e castelos, há também importantes méritos sociais na obra de Beto Carrero, sobretudo na questão da preservação da natureza (pela forma de construção do parque e pelo Centro de Primatologia) e na preocupação com as crianças (Instituto Beto Carrero). E o herói que nos inspirou hoje brilha no céu... é a estrela-maior que iluminará o Morro do Mocotó a caminho da vitória!

Quadro 4 - Quadro explicativa da letra do samba-enredo concorrente da parceria formada por Alan, Conrado Laurindo, Paulinho Carioca e Willian Tadeu..

Tendo esse conjunto de questões em mente, a obra é temporariamente concluída. O próximo passo consiste na gravação desta como material a ser entregue no ato da inscrição da parceria no concurso de samba-enredo, configurando-se como a primeira versão da obra neste trabalho.

3.4.4 A gravação do samba concorrente

A gravação do samba desta parceria acontece num estúdio localizado no centro da cidade de Florianópolis, muito procurado por compositores de samba-enredo. O objetivo aqui não é concentrar detalhamento sobre o processo de gravação, cabem apenas alguns esclarecimentos no âmbito instrumental e no processo de gravação.

Como corpo instrumental da faixa³⁷ a parceria valeu-se do seguinte conjunto instrumental: cavaquinho 1, cavaquinho 2 (*Paraguaçu*³⁸), violão de 7 cordas, voz principal (intérprete), pandeiro (sampler) e bateria (sampler). Uma das maneiras mais recorrentes de gravação consiste na utilização de base percussiva pré-gravada, ou seja, já existente no sistema do estúdio. Esse recurso facilita tanto física quanto economicamente a gravação da parceria, uma vez que reduz o custo na contratação de profissionais especializados e reduz o tempo de estúdio que, como de praxe, é cobrado por hora. O resultado sonoro de uma base percussiva chega, de fato, a confundir um ouvinte não acostumado como foi o meu caso, não deixando nada a desejar em relação a uma gravação acústica. A “base de bateria” é editada e manipulada de modo a simular “bossas” e “convenções”³⁹ encontradas no âmbito acústico, moldando-se aos desenhos rítmicos do próprio samba.

Embora contasse com a participação de vários instrumentistas, soube que nenhum dos participantes cobrou algum tipo de remuneração, demonstrando tratar-se de um clima de amizade e cordialidade. Por fim, apenas o estúdio restou como custo real. É sabido que esse caso não se repete em muitas escolas de samba em outras localidades, identificando a cidade como um reduto onde o capital financeiro investido por cada parceria não alcança, por enquanto, valores exorbitantes.

O samba gravado, como parece costume da prática, foi introduzido por um trecho musical curto comumente chamado de *lamento*, através dos versos “princesa, de ti não vou me separar/ deixa quem quiser falar?”. O lamento ou *alusivo*, como também é conhecido, é utilizado com a função de introduzir o samba-enredo através de uma obra já consagrada no seio da comunidade. Penso ser uma maneira de legitimar a nova obra, de modo a acolhê-la dentro do conjunto daquelas composições que já se tornaram marcantes para a agremiação. Esse lamento, muito famoso na agremiação, foi composto por dois dos parceiros deste samba, Paulinho Carioca e Alan, sendo este último o encarregado de cantá-lo na faixa.

Depois do lamento e após uma breve introdução por solo de cavaquinho, a obra é gravada em três passagens. Na primeira, recebe apenas o acompanhamento metronômico do pandeiro, substituído pelo conjunto da bateria já na segunda “passada” do samba. O tempo

³⁷ A gravação do samba da parceria encontra-se na íntegra no cd em anexo a esta dissertação.

³⁸ Paraguaçu é o nome de uma determinada afinação empregada em violões e cavaquinhos. No cavaquinho, as cordas se dispõem em Ré-Si-Sol-Ré – da corda mais aguda para a mais grave. Outra afinação também utilizada é a de Bandolim, sob a qual as cordas se dispõem em Mi-Lá-Ré-Sol – da mais aguda para a mais grave. Estas foram as duas afinações utilizadas pela parceria.

segundo cavaquinho, que objetiva contrapor-se ao primeiro, gerando uma massa sonora comparável a um trançado. A diferença resulta no contraste timbrístico, segundo explicações do compositor Conrado Laurindo.

³⁹ Para mais informações sobre bossas e convenções, ver PRASS (2004).

total de gravação foi de 5 horas. Tomei a gravação como base para a primeira transcrição da obra, reproduzida abaixo:

Samba concorrente nº 3

(autores: Alan, Conrado Laurindo, Paulinho Carioca e Willian Tadeu)

The musical score is presented in a single system with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are written below the notes, and guitar chords are indicated above the staff. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 12, 18, 26, 34, and 43 marked at the beginning of their respective lines. The lyrics are: "Fa - zen - do_o po - vo a - plau - dir, mi - nha 'Prin - ce - sa' vai bri - lhar. Quem te a - ma es - tá a - qui, pa - ra_o bem que - rer pro - var. Fa - zen - do_o po - vo a - plau - dir, mi - nha 'Prin - ce - sa' vai bri - lhar. Quem te a - ma es - tá a - qui pa - ra_o bem que - rer pro - var. Fa pa - ra_o bem - que - rer pro - var. Pa - ra - bém pra quem li - tou, fez va - ler a su - a his - tó - ria. Tu - do que_o ar - tis - ta so - nhou,". The chords are: A, E, C#7, F#m, Em, A7, D, Dm, A, F#7, Bm7(b5), E7, A, E, C#7, F#m, Em, A7, D, A, F#7, Bm7(b5), E7, A, E7, A, E7, A, E, C#7, F#m, Em, A7, D, E7, C#m.

A E C#7 F#m
 Fa - zen - do_o po - vo a - plau - dir, mi - nha "Prin - ce
 6 Em A7 D Dm A F#7
 - sa" vai bri - lhar. Quem te a - ma es - tá a - qui,
 12 Bm7(b5) E7 A
 pa - ra_o bem que - rer pro - var. Fa - zen - do_o po
 18 E C#7 F#m Em A7 D
 - vo a - plau - dir, mi - nha "Prin - ce - sa" vai bri - lhar. Quem te a -
 26 A F#7 Bm7(b5) E7 A E7
 ma es - tá a - qui pa - ra_o bem que - rer pro - var. Fa pa - ra_o bem - que -
 34 A E7 A E C#7 F#m
 rer pro - var. Pa - ra - bém pra quem li - tou,
 43 Em A7 D E7 C#m
 fez va - ler a su - a his - tó - ria. Tu - do que_o ar - tis - ta so - nhou,
 3 3

51 $Bm^{7(9)}$ Bm^7 E^7 Am A^7 Dm

em bus-ca de ca-da vi - tó - ria. Do O - ri - en - te,

59 G^7 C $E^7(9)$ Am G

meu co - ra - ção vai na - ve - gar (na - ve - gar!) pa - ra em ter - ras bra - si - lei -

67 Bb^7M $E^7(9)$ Am

ras cons - tru - ir um no - vo lar. Quan - do che - gou a fa

73 $E^7(9)$ Am $E^7(9)$ Am A^7 Dm G^7

- mí - lia re - al, la ços de ami - za - de no Ri - o de Ja - nei - ro. E na co - mu - ni -

81 C $E^7(9)$ A $E^7(9)$

da - de li - ba - ne - sa nas - ceu Be - to Car - re - ro. A ar - te ins - pi

88 A $F\sharp^7$ Bm E^7 A A^7

- rou o me - ni - no a so - nhar. A

96 D E^7 $C\sharp m$ $F\sharp^7$ $Bm^{7(9)}$ E^7 A $Bm^{7(9)}$

ar - te a vi - da j - mi - tou pro cau - bói do Bra - sil se con - sa - gar. A sil

104 E⁷ A E⁷ A E

se con - sa - grar. A - tra - ves - san - do o por - ta - al

112 C^{#7} F^{#m} Em A⁷ D E⁷ C^{#m}

eu vis - to a i - ma - gi - na - ção. Sou ca - va - lei - ro me - di - e - val,

120 F^{#7} Bm^{7(b5)} Bm E⁷ Am A⁷

pi - ra - ta pra rou - bar seu co - ra - ção en - tre brin - que - dos, cas -

127 Dm G⁷ C E^{7(b9)}

te - los, flo - res - ce tão be - lo o i - de - al de pre - ser - var a na - tu - re - za.

135 Dm E^{7(b9)} Am Dm E^{7(b9)} Am A⁷

E a be - le - za de ver a in - fân - cia sor - rir.

143 Dm E^{7(b9)} Am A⁷ Dm E^{7(b9)} A

Ho - je o he - rói é a es - tre - la mai - or i - lu - mi - nan - do o Mor - ro do Mo - co - tó.

Exemplo 1 – Transcrição do samba-enredo da parceria formada por Alan, Conrado Laurindo, Paulinho Carioca e Willian Tadeu.

O andamento médio da composição ficou em torno de 150 p.p.m. Esse andamento é demasiado acelerado e tende a reproduzir aquele a ser utilizado no dia do desfile, auxiliando numa escuta de teor “empolgante”, que excita os ouvintes, sendo, portanto, uma busca de seus compositores.

Depois da gravação, a parceria passa a concentrar-se no concurso de samba-enredo. É recorrente, neste momento, manter a obra em sigilo absoluto, evitando qualquer divulgação anterior à entrega do material, dia 5 de setembro de 2008. Isso ocorre pelo receio de muitos compositores de terem trechos de suas obras copiadas, causando confusão e descrédito para suas composições, além de uma possível desclassificação.

3.4.5 O concurso de samba-enredo

O concurso é visto por Josué, compositor da ala, como “momento único, especial, [de] divulgar pra mídia essas etapas que estão antecipadas na Protegidos”. Essas palavras, proferidas quando da entrega dos sambas, podem indicar a importância do concurso como um veículo de divulgação da agremiação, um momento onde a escola obtém espaço na mídia impressa da cidade. Outra questão levantada pelo compositor sugere que a escola seria a primeira da cidade a realizar a escolha de seu samba oficial, o que, de fato, aconteceu.

No dia 13 de setembro de 2008, no ginásio da Escola de Educação Básica Celso Ramos, espaço há muito utilizado pela agremiação para a realização de ensaios de bateria, ocorre o concurso de sambas-enredo. É interessante notar que o ambiente é demasiado tenso, e simpatizantes das 9 obras inscritas conglomeram-se pelas mesas espalhadas pelo ginásio.

O último ensaio de uma parceria, em geral, acontece nas imediações do local. Devido à dificuldade de propor horários onde todos os músicos se encontrem, o que vi pelos corredores e até banheiros foram os inusitados aquecimentos dos sambas, que acontecem no mesmo instante em que outras parcerias já defendem os seus.

Eis que percebo o auge do ciclo carnavalesco da ala de compositores. Todas as discussões, reuniões e decisões são tomadas para a construção deste momento. E, por isso mesmo, como presidente da ala, Bira Pernilongo destaca que “todos devem se confraternizar ao final”, objetivando um momento que, para ele, seria considerado único: “a reunião de todos os compositores cantando o samba vencedor ao final do concurso”. Esse fato atesta que, a despeito de competirem e detrimento de suas próprias obras, é importante expressar união da ala em prol daquela obra que for escolhida.

O padrão de apresentação definido no regulamento prescreve três passagens do samba, sendo a primeira apenas com o acompanhamento de um surdo “de marcação”, mantendo o pulso, e a duas subseqüentes com o conjunto integral de instrumentos percussivos. Uma semana antes, dia 5 de setembro, havia ocorrido o sorteio da sequência na qual seriam apresentados os sambas concorrentes.

3.4.5.1 O julgamento do samba

O júri composto para a escolha da obra campeã tem critérios específicos, apresentados a seguir. São quatro os quesitos de julgamento expressos no regulamento do concurso:⁴⁰ *letra e adequação ao tema, melodia, aspectos rítmicos e comunicação* (destinado a todos os jurados participantes). Para cada um dos três primeiros quesitos havia três jurados que conferiram notas de 0 a 10, seguindo os pressupostos de cada quesito.

O quesito *Letra e adequação ao tema* engloba “letra, poesia, originalidade e adequação ao tema”, sendo avaliados os aspectos verbais da obra, levando-se em conta a subjetividade conquistada por um menor teor descritivo – observar comentário dos compositores no Quadro 3 – e a clara expressão das principais passagens do enredo. O quesito *melodia* aborda “riqueza melódica, métrica e originalidade”, pairando claramente a busca pela sustentação de padrões perceptíveis de métrica e a busca por criatividade e apuro no conteúdo melódico, objetivando evitar a banalidade e, por conseguinte, a perda de interesse no material, lembrando que o samba-enredo consiste de uma obra circular com grandes períodos de repetições. *Aspectos rítmicos* tem no regulamento a seguinte definição: “aspectos rítmicos e possibilidades proporcionadas pelo samba, na evolução da bateria, e conseqüentemente no desfile da Escola”. Curiosamente, um dos pontos de discussão das reuniões partia da definição do que, de fato, queria dizer “aspectos rítmicos”.

Confesso que, durante esse período, ficamos sem uma clara noção de seu significado, entretanto, o complemento do quesito – “possibilidades proporcionadas pelo samba” – foca, sobretudo, na apropriação da obra pelo segmento identificado como a bateria, responsável pela inclusão de uma diversidade de nuances rítmicas de modo a vitalizar a obra durante suas inúmeras repetições no desfile. Parece-me um quesito onde são avaliadas as possibilidades visualizáveis pelas competências rítmicas da escola no sentido de produzir “paradinhas”,

⁴⁰ REGULAMENTO, Concurso de samba-enredo Protegidos da Princesa. Florianópolis: 2009.

convenções, bossas e um sem-número de interpolações rítmicas englobadas no que tange à evolução de uma bateria.

O último quesito – *comunicação* – parece atribuir ao contingente de jurados o papel de “termômetros” da performance apresentada, na qual se tomam como base as percepções individuais do impacto no público provocado por cada samba, trazendo para o cerne do julgamento impressões aparentes do grupo de ouvintes

Assim, percebo que cada parceira necessita concentrar-se na dicotomia público-jurado, que, muitas vezes, opõe-se de acordo com as necessidades de satisfação de cada uma das instâncias. Se, por um lado, o ouvinte precisa ter sua audição facilitada por letras impressas e cativado pelo conteúdo musical e pelo desempenho atraente da performance, por outro, o jurado precisa levar em consideração aspectos de reflexão, que vão ao encontro dos anseios e das necessidades que a agremiação precisa considerar. Desse modo, muitas dualidades podem ser levantadas: letra de fácil assimilação x complexidade de conteúdo, leveza do samba x sustentação do andamento acelerado e, por fim, refrões x estrofes podem ser algumas proposições perceptíveis.

3.4.5.2 Fatores decisivos na escolha do samba-enredo

Objetivando facilitar a observação dos fatores que determinaram a vitória do samba escolhido, preferi levantar três grandes tópicos para essa visualização, tomando como referência os pressupostos de Lucy Green que classifica a geração de significado musical com base em *significados inerentes* e *significados delineados* (GREEN, 1996). Para a autora, os significados inerentes consistem no conjunto de aspectos que compõem um plano estritamente musical, que aqui serão considerados segundo as ações no âmbito da performance e da composição musical em si. Já os significados delineados pertencem ao plano extra-musical, mas que, de alguma maneira, contribuem para a percepção do fenômeno musical uma vez que apresentam

os contextos de produção, distribuição e o contexto de receptividade [que] afetam a nossa compreensão musical. Esses contextos não são apenas meros aparatos extra-musicais, mas também, em vários graus, compõem uma parte do significado musical durante a experiência do ouvinte (GREEN, 1996, p. 29).

Tomo como ilustrações centrais no caso do samba-enredo, aspectos de distribuição, prestígio de membros da parceria e logística empregada.

3.4.5.3 Significado musical inerente

Dentro das duas categorias geradas no item anterior, começo tratando dos aspectos da obra em si. Nessa categoria, é crucial o emprego na obra musical de alguns aspectos como os já apresentados no tópico de composição do samba-enredo que, sob análise, tornam-se fundamentais: a segmentação adequada do enredo, de modo a prever a distribuição dos momentos do enredo de maneira a contemplar suas principais passagens; o emprego de refrões de fácil assimilação e apelo popular acentuado, que dialoguem com o emocional da agremiação e permitam uma fácil memorização; a utilização de desenhos melódicos criativos de maneira a permitir a sustentação de sua repetição por um período maior que uma hora, o que, para um delineamento melódico complexo ou monótono, poderia comprometer o canto no desfile assim como a perda de interesse pela obra durante esse tempo; o emprego de uma “letra poética” na linguagem dos compositores, menos preocupada com a literalidade e mais atenta ao tratamento subjetivo da temática, o que também tornaria a obra cansativa; por fim, atenção às observações do carnavalesco de modo a evitar infrações dentro de suas exigências.

Para questões de performance, são cruciais no desfile: equalização das vozes e instrumentos, objetivando reduzir as presentes distorções e a grande reverberação da acústica do ginásio utilizado para o concurso; a utilização de obras introdutórias, que geram identificação e facilitam o acolhimento da nova composição no seio da comunidade; a presença de um intérprete que estabeleça boa comunicação e diálogo com o público na ocasião da defesa do samba, o que contribui para a integração mais estreita entre o palco e a platéia. É importante dizer que, durante o momento da defesa, a figura do intérprete sobrepõe-se de longe aos demais músicos no palco. Sua atuação e desenvoltura me pareceram contribuir em grande medida para o resultado.

A reunião dessas características, dentro da proposta de Green, pode gerar um significado inerente afirmativo, ou seja, de aceitação do conteúdo percebido pelo ouvinte, seja ele jurado ou público. Dessa maneira considero que a performance ao vivo possui um peso decisório tão grande quanto (senão maior do que) o resultado composicional da obra em si, restando como matérias que exigem o cuidado e a atenção de cada parceria.

3.4.5.4 Significado musical delineado

Dentre os aspectos de produção, distribuição e receptividade indicados por Green, a distribuição do samba foi que me pareceu a mais significativa. Nela podem ser englobadas

todas as formas de divulgação da obra musical eficazes: a disseminação de e-mails com o áudio e a letra para a comunidade, a criação de vídeos caseiros disponíveis em veículo de grande circulação como o Youtube e a veiculação de links em sites de relacionamento como o Orkut, ou ainda sites hospedados por serviços como o MSN onde podem ser acessados os mesmos materiais. Percebo que a internet funciona como veículo mais acessível e eficaz tanto em questão de custo quanto para sua rápida disseminação. Entretanto, ainda há um último recurso, a distribuição de letras impressas na ocasião do concurso, também com o objetivo de facilitar a percepção dos ouvintes de modo geral, devido às dificuldades do espaço empregado.

O prestígio dos membros surgiu como uma observação de muita relevância. É perceptível que obras assinadas por compositores de renome local são ouvidas com mais cuidado do que outras, relevando a segundo plano obras de novos compositores, ainda em busca de espaço na agremiação. Outro recurso para agregar valor ao samba defendido consiste na utilização de um intérprete, da mesma maneira, reconhecido no cenário local. No caso da parceria estudada, o seu intérprete era, ao mesmo tempo, o intérprete oficial da agremiação, o que também agrega valor à obra na medida em que esta já pode ser ouvida “na voz” do intérprete oficial, sem a necessidade de qualquer exercício de subjetividade na função. Eis mais uma faceta das decisões tomadas desde a criação de uma parceria, que poderíamos classificar dentro da categoria *parcerias de conveniência*, segundo Augras (1998).

Como última categoria, classifico como suporte “logístico”, termo empregado por Bira Pernilongo, como a infinidade de cuidados que vão desde o contato e o transporte de instrumentistas, garantindo não haver nenhuma desistência, até a constituição de uma torcida que também se desloque para o evento. A utilização de torcida funcionou de maneira muito restrita, sendo apenas uma única parceria que a organizou. É sabido o grande vulto que as torcidas tomam em outros cenários, como no Rio de Janeiro e em São Paulo. Entretanto, para o caso estudado, esse recurso não pareceu muito decisivo, já que constavam de poucos indivíduos.

3.4.5.5 E o vencedor é...

Um pouco mais de uma hora depois da última apresentação, todos os membros da ala de compositores presentes são convidados a subirem no palco erguido em uma das extremidades da quadra esportiva. Logo após a reunião e contagem dos pontos sem a presença dos jurados em uma sala de aula do colégio, sob a supervisão de um compositor representante de cada parceria, é revelado o samba campeão.

A obra de autoria de Alan, Conrado Laurindo, Paulinho Carioca e Willian Tadeu foi declarada vencedora. A bateria organiza-se para acompanhar mais uma passada com o agora samba campeão de 2009 da G. C. E. R. E. S. Protegidos da Princesa. “Hoje uns vão sair tristes, mas amanhã todos cantarão o samba da Protegidos da Princesa”. Essa frase foi proferida pelo presidente da ala, Bira Pernilongo, segundos antes do resultado. Seu pensamento reflete a mudança de âmbito que a obra acaba de tomar, passando da mão de seus compositores para um contexto simbólico de grande magnitude. A partir de então, o trabalho dos compositores termina e a obra segue para a gravação oficial.

Antes, porém, cabe algumas considerações sobre algumas escolhas que podem ter resultados decisivas na consagração da obra escolhida. No que tange à performance, a equalização que permitiu a melhor audição do samba foi a mesma parceria, reforçada pela escolha consciente de apenas uma voz principal, diferente de outros exemplos onde a poluição de microfones em destaque atrapalharam a audição de vários sambas. Ainda sobre o intérprete, a boa comunicação e condução deste permitiu um envolvimento maior entre o público e a obra musical, visivelmente superior a vários demais concorrentes. A parceria, diferentemente de algumas, não abriu mão de se valer de uma obra introdutória – a mesma presente na gravação para o concurso.

Já no domínio da obra, a parceria foi a única que entregou material por escrito tratando da abordagem do enredo no samba, o que era facultado, segundo o regulamento do concurso. Os refrões, embora criativos e ousados, são leves e de fácil assimilação, com letra que “apelam para o emocional do componente”, como destacou Willian Tadeu. A abordagem da obra tem o predomínio da caracterizada “letra poética”, como indicam os autores, além de a composição não infringir aos “mandamentos” estabelecidos pelo carnavalesco na ocasião da reunião anteriormente apontada.

Creio que grande parte do samba deu-se, sobretudo, pelo comprometimento com a distribuição da obra, que foi divulgada por e-mail, recebeu uma versão com edição caseira de imagens veiculada no site Youtube⁴¹ e nos sites de relacionamento anteriormente citados. A parceria ainda procurou, na ocasião da audição coletiva dos sambas – dia 5 de setembro – distribuir cds para os presentes mais ilustres, como diretores e conselheiros da agremiação. A obra campeã foi formada de quatro compositores de destaque no cenário, sendo que todos já

⁴¹ Até o dia 30 de dezembro de 2009, portanto, muitos meses após o desfile, o vídeo já foi assistido 1656 vezes. Como, posteriormente foi montado outro vídeo de modo oficial, podemos tomar como válido esse número por entendê-lo atrelado ao período em que representava-se útil. Como comparação, a parceria que ficou em terceiro lugar também elaborou um vídeo que, até a mesma data, foi assistido 826 vezes, o que também contribui para assinalar a maior aceitação da obra campeã por parte dos internautas que tiveram acesso a esses materiais.

havia ganho concursos anteriores em outras escolas. Legitimando a obra, a voz principal foi assumida pelo compositor-intérprete oficial da agremiação, o que facilita pela composição já poder ser ouvida na voz de seu intérprete, benefício que não pôde ser compartilhado pelos demais concorrentes.⁴² O recurso imprescindível de distribuição a letra da obra no dia do concurso não foi negligenciado pela parceria campeã, assim como esta foi a única que organizou torcida para a ocasião.

Desse modo, posso afirmar que o sucesso no concurso deu-se pelo amálgama de significados inerentes afirmativos com significados delineados positivos (GREEN, 1996). “Na exposição à música, os significados inerentes e delineados podem, às vezes, corresponder. Experimentamos uma ‘celebração’ quando a afirmação oriunda dos significados inerentes tende para delineações positivas” (GREEN, 1996, p. 31, grifo do autor). Assim, a obra campeã necessitou dar conta de todas as exigências básicas para alcançar o sucesso, provocando, como nos coloca a autora, um sentido de “celebração” que acabou por consagrar a composição e, conseqüentemente, sua parceria.

3.4.6 O intérprete e a gravação oficial

Algumas passagens do regulamento alertam para duas constatações:

Item 1.2 O Samba Enredo vencedor passará a pertencer, automaticamente, ao acervo patrimonial do G.C.E.R.E.S. Os Protegidos da Princesa, preservados os devidos direitos autorais [...] Item 2.3 Feita a inscrição no concurso, não será permitida a mudança da letra ou melodia do samba (ou parte dela).[...] Isso só será possível com o samba vencedor, caso a Diretoria Executiva requeira, baseada em ajustes ao enredo e/ou correção de linguagem, dados históricos, etc. (REGULAMENTO DO CONCURSO DE SAMBA ENREDO, 2009, p.1)

Visualizamos, desse modo, que a obra deixa de pertencer, de maneira jurídica, aos seus compositores. Sem qualquer precipitação, é preciso entender que essa passagem não se dá de maneira traumática. Em diversas discussões das quais participei, nunca essa transferência pareceu, de alguma maneira, ferir o senso de autoria de algum compositor. A mudança do plano de representação da obra traz, ao inverso, o sentimento de orgulho de seu novo significado, o de porta-voz por um ano de uma manifestação artística e, conseqüentemente, de uma comunidade.

⁴² Embora o regulamento não proíba o compartilhamento de intérpretes – o que aconteceu em algumas parcerias – em mais de uma obra, sem dúvida, desfrutar do intérprete oficial sabendo que este também participava como compositor no concurso levaria obviamente a um descrédito quanto ao real comprometimento com as demais parcerias, passando a ser algo desinteressante.

O segundo aspecto já alerta para as futuras exigências que viriam a surgir com a transferência do controle da obra musical, assumindo necessidades de modificação que veremos logo a seguir.

3.4.6.1 A gravação oficial

A alegria da conquista foi predominante por exatamente 24 horas. No dia seguinte ao concurso, a diretoria da agremiação estruturou-se para gravar o samba eleito pelo grupo de jurados. A gravação foi realizada no Rio de Janeiro, em um estúdio já conhecido da Escola, e foi necessária uma verdadeira operação para deslocar intérprete, vozes de apoio, mestre de bateria, ritmistas, equipe de harmonia – cavaquinho¹, cavaquinho 2, violão – e instrumentos, além do próprio presidente que viajou também com o grupo.

Há, de maneira geral, uma grande resistência por parte dos organismos carnavalescos da cidade em deixar as composições a cargo de profissionais locais. Apurando essa escolha, encontrei comentários como “a gravação não é de boa qualidade”, “os estúdios não são especializados em samba-enredo” e, sobretudo, deixa-me a impressão de que a gravação oficial consiste num material de suma importância para a escola, muito embora o material em si não seja julgado.

A necessidade de uma “boa” gravação contribui para a divulgação e marketing da agremiação, uma vez que esse material será veiculado nos veículos de mídia, nas festas da escola assim como no próprio desfile, colocado como “música ambiente” até início da cronometragem. Ou seja, objetiva alcançar significados extra-musicais de cunho positivo.

Talvez a grande diferença no que concerne ao estúdio ocorreu pela utilização de instrumentos acústicos, ou seja, sem recorrência de materiais pré-gravados, como foi o caso dos instrumentos de percussão na gravação dos concorrentes. Esse fato realça a importância de produzir um material da maior qualidade, e para o qual não são poupados esforços financeiros e musicais.

Por fim, é preciso destacar que este momento marca a passagem da obra das mãos de instrumentistas e intérpretes provisórios para os musicistas que serão responsáveis por ela daí em diante. Em si, só a mudança das músicas já provocaria várias transformações tanto técnicas quanto interpretativas. A harmonia de uma escola de samba representa a elite instrumental da agremiação, um conjunto que é remunerado e permanece à disposição da escola para qualquer evento ou ocasião para qual for contatada. Essa diferença técnica permite estender a

capacidade interpretativa assim como reduzir as limitações mecânicas, além de vários anos de entrosamento do grupo que contribui para uma performance mais satisfatória, sem deslizes.

A seguir, observo como se deram as escolhas musicais adotadas para a gravação, separando item por item abordado.

3.4.6.2 Letra do samba

Talvez as modificações acarretadas no corpo do texto verbal da obra sejam aquelas de maior impacto de maneira geral. Já expus que antes do samba-enredo ser gerado tem-se o “encontro” entre o carnavalesco e o conjunto de compositores. Destaquei que, no desenrolar do processo, o carnavalesco continuaria mantendo um diálogo por mais algum tempo.

Um dia após o concurso a parceria campeã é convocada para prover algumas alterações de última hora. Embora a obra tenha sido aprovada como aquela que melhor representava os anseios da agremiação dentro de sua proposta de enredo e desfile, eis que o carnavalesco convoca a parceria para algumas modificações na letra da obra.

São duas as instâncias de alterações nesse item: a primeira, de *caráter substitutivo*, são aquelas que objetivam substituir palavras ou expressões. No refrão de cabeça do samba, o trecho “*fazendo o povo aplaudir/ minha princesa vai brilhar/ quem te ama está aqui/ para o bem querer provar!*”, tornou-se “*fazendo o povo aplaudir/ sessenta anos a brilhar/ a princesa está aqui/ vamos juntos festejar!*” (grifo nosso). O motivo alegado, segundo a parceria, foi a necessidade de se deixar de maneira mais explícita o “60º aniversário” da agremiação, a ser comemorado nesse ano. A parceria, por sua vez, decidiu colocá-lo no refrão “para não comprometer a narrativa da obra”. Por sua vez, os compositores sentiram-se compelidos a modificar as demais versões do refrão por “não ter mais sentido com a nova expressão”, exigindo um reajuste global nos seus versos.

Assim também se sucedeu no trecho “*para em terras brasileiras*”, modificado para o mais subjetivo “*para além do horizonte*” (grifo nosso), denotando menor destaque para o país como um todo, o que, na proposta do carnavalesco, não seria abordado. Já em “*laços de amizade no Rio de Janeiro*” transformou-se em “*laços de amizade em solo brasileiro*” (grifo nosso) buscando evitar o nome da cidade que não seria, da mesma maneira, abordada na narrativa do enredo.

Entretanto, creio que o outro tipo de alteração, a que estou chamando de alteração de *caráter aditivo*, como sendo aquela de maior impacto musical em relação a anterior. Nesta alteração, uma ideia ou passagem “deve” ser acrescentada ao corpo da obra por ser algo

fundamental, sem conferir a possibilidade de alguma substituição de palavras, como nas anteriores. Isso ocorreu no trecho abaixo:

[...] E a beleza
De ver a infância sorrir
Hoje o herói é a estrela maior
Iluminando o Morro do Mocotó

Esse trecho, que é o conjunto de versos finais do samba, foi a “região” escolhida para acrescentar “de maneira mais explícita”, segundo o carnavalesco, as atividades de pesquisa que fazem parte do legado de Beto Carrero, como, por exemplo, o centro de Primatologia. Ainda não sabíamos, mas no desfile, o carnavalesco construiria um de seus carros trazendo em primeiro plano várias esculturas de macacos de grandes dimensões.

Eis que o diálogo provocou uma discussão que acabou com a adoção menos agressiva da proposta: Ao invés de destacar acintosamente as palavras “centro de primatologia” que, para os compositores, “acabaria com a obra” devido à pobreza poética que tal expressão poderia trazer à composição, adotaram-se os seguintes versos (grifo nosso):

[...] E a beleza
De ver a infância sorrir
Sabedoria foi herança que ficou
Pois a ciência a semente germinou, ô, ô
Hoje o herói é a estrela-maior
Iluminando o Morro do Mocotó

A saída encontrada pela parceria foi transmitir a ideia de que o legado do artista fez “germinar” pesquisas científicas, sem explicitar a requerida expressão. Entretanto, a ideia central já estaria mais aceitável e, portanto, de acordo com o enredo. Fica evidente que tal modificação interfere relevantemente nas frases melódicas finais da obra, como mostrado no Exemplo 2.

E a be-le-za de ver a in-fân-cia sor-rir. Sa-be-do-

ri-a foi he-ran-ça que fi-cou, pois a ci-ên-ci-a a se-men-te ger-mi-nou, ô ô.

Ho-je o he-rói é a es-tre-la mai-or i-lu-mi-nan-do o Mor-ro do Mo-co-tó.

Exemplo 2 – Compassos 133 a 155.

Dessa forma, percebemos que a interferência do carnavalesco acontece de maneira a gerar um diálogo que provê negociações de ambas as partes, assim como a necessidade de ambas cederam até um certo ponto (TRAMONTE, 1996). O que interessa assinalar é que tais alterações não implicam numa imposição sumária e automática, restando o diálogo como veículo fundamental na sustentação de ambos os pensamentos e necessidades.

É importante assinalar que estas modificações são os últimos resquícios da participação efetiva dos compositores nas decisões da obra a partir daqui. Os próximos itens já representam essa constatação.

3.4.6.3 Obras introdutórias e introdução instrumental

Diferente dos momentos anteriores, a gravação oficial não se utilizou de obras introdutórias, seja de maneira parcial ou integral. Entretanto, aproveitou-se a ocasião para firmar aquela que seria a introdução instrumental – realizada pelo cavaquinho 1 – a ser repetida em todas as ocasiões daí em diante:



Exemplo 3 – Introdução instrumental.

Dessa maneira, o samba só começaria com o dedilhar dessa sequência de notas e acordes, esses últimos executados pelo cavaquinho 2. A introdução possui a função, dentre outras, de indicar a “entrada” da voz principal – intérprete – assim como as de seus demais apoiadores, o que, no caso do samba-enredo, é algo imprescindível pelo fato de o início do desfile ser um dos momentos mais tensos e preocupantes, como veremos mais à frente. A utilização de uma introdução também contribui para a concepção de um arranjo para a obra que, para a gravação em estúdio, é obrigatório atualmente.

3.4.6.4 Andamento e questões rítmicas

No que concerne ao andamento, a obra foi gravada oscilando entre 142 e 143 p.p.m. Isso demonstra um dos objetivos desta gravação: “ela tem que dar para as pessoas entenderem a letra”, como aponta Willian Tadeu. Nesse caso, o ímpeto de empolgação é substituído pela necessidade de “ensinar o samba” à comunidade, assim como permitir a clara compreensão enquanto material veiculado à mídia (rádio, televisão, internet, etc.). Lembrando que a gravação da versão concorrente atingia 150 p.p.m., esta, como veremos, seria a versão mais lenta registrada por mim.

Uma tendência muito marcante ocorre quando observamos o ritmo interno da obra. Tomando os compassos 1 a 4 da transcrição apresentada no exemplo 1, temos a seguinte semifrase:

Fa - zen - do_o po - vo a - plu - dir,

Exemplo 4 – Compassos 1 a 4.

Se compararmos com a execução deste trecho tal como está na gravação oficial, teremos:

Fa - zen - do_o po - vo a - plu - dir,

Exemplo 5 – Compassos 1 a 4.

Desse modo, percebemos que ocorreu um adiantamento no ataque anacrúsico da nota dó sustenido, que transforma-se em semínima. O mesmo ocorre na seguinte semifrase:

Gravação do concurso

pa - ra_o bem que - rer pro - var,

Gravação oficial

va - mos jun - tos fes - te - jar

Exemplo 6 – Compassos 13 a 16.

No exemplo entre os compassos 108 a 111 da gravação do concurso, temos um fá natural em colcheia gerando uma síncopa com a sua continuação no compasso seguinte, através de uma ligadura de valor:

A - tra - ves - san - do _ o por - ta - al,

Exemplo 7 – Compassos 108 a 111.

A interpretação registrada na gravação oficial desloca a síncopa para o primeiro tempo do compasso seguinte, anulando sua contrametricidade:

A - tra - ves - san - do _ o por - ta - al,

Exemplo 8 – Compassos 108 a 111.

Outro exemplo ocorre entre os compassos 124 e 128, nos quais a colcheia em sol natural é uma nota curta que transfere o apoio para a nota ré, mais longa, provocando um efeito de síncopa:

en - tre brin - que - dos, cas - te - los, flo - res - ce tão be - lo

Exemplo 9 – Compassos 124 a 128.

A seguir, ambas as notas têm seu valor igualado, distribuindo o apoio em figuras que representam a unidade de tempo do compasso:

en - tre brin - que - dos, cas - te - los, flo - res - ce tão be - lo

Exemplo 10 – Compassos 124 a 128.

Esses quatro exemplos refletem uma tendência de anulação do padrão rítmico contramétrico característico do samba de modo geral. Eis que o valor aparece de certa maneira justificada quando perguntei informalmente à Fernanda, cavaquinista da escola, sobre tais mudanças: “É preciso marcar o tempo, porque senão corre o risco de atrasar o andamento no desfile”. Dessa maneira, posso afirmar que tal modificação não ocorre inconscientemente. Há uma clara funcionalidade para tal tendência, uma vez que os tempos “exatos”, que são marcados pelos surdos de primeira e segunda, aproximam-se conscientemente do desenho rítmico da obra.

Manter os apoios nos tempos que classificamos como forte e fraco (ou, no caso, tempo 1 e tempo 2), permite articular a sustentação do andamento do canto da agremiação sob a sustentação destes dois naipes de instrumentos. Como a queda de andamento é infração mais do que grave num desfile, tal atitude surge como um recurso a mais na busca por “notas perfeitas” – isto é, referindo-se às notas dos jurados. “Vocês podem achar feio, mas pra gente é muito importante”, encerra a discussão a instrumentista.

3.4.6.5 Vozes paralelas e harmonização

A gravação levando em conta a produção de um arranjo também proporciona a geração de vozes paralelas a serem utilizadas em trechos específicos na obra. Como, em geral, o conjunto de cantores é constituído de, no mínimo, quatro apoiadores, estas vozes são distribuídas de modo a prover trechos em terças superiores, predominantemente. O efeito gerado acaba por reforçar determinadas passagens, além de quebrar a monotonia da voz em uníssono do início ao fim da execução.

São quatro as regiões escolhidas para a utilização deste recurso. Entre os compassos 42 e 45 podemos encontrar o primeiro deles:

Exemplo 11 – Compassos 42 a 45.

Outro exemplo ocorre entre os compassos 71 e 73:

voz paralela

voz principal

Quando che-gou a fá - mí - lia re - al

Exemplo 12 – Compassos 71 a 73.

O mesmo ocorre entre os compassos 78 e 85, finalizando a primeira estrofe e preparando para o refrão interno que se segue:

voz paralela

voz principal

E na co mu ni da - de li - ba - re - sa nas - ceu Be - to Car - re - ro.

Exemplo 13 – Compassos 78 a 85.

O último exemplo acontece na segunda estrofe, entre os compassos 124 e 128, executando uma linha melódica ascendente que alcança um si natural de difícil execução:

voz paralela

voz principal

en - tre brin - que - dos, cas - te - los, flo - res - ce tão be - lo

Exemplo 14 – Compassos 124 a 128.

Cabe ressaltar que estas propostas de vozes paralelas ainda seriam testadas fora de estúdio, cabendo ao grupo vocal decidir aquelas que devem ser mantidas assim como aquelas que devem ser excluídas ou substituídas. Num ambiente de estúdio, evidentemente, não se pretende simular as inúmeras repetições do samba como no desfile; assim, o grau de dificuldade aplicável será posto em prova na etapa seguinte, como veremos em breve.

Já no âmbito harmônico ocorreram mudanças profundas. Esse domínio passa agora a competência do conjunto de instrumentistas da escola – dois cavaquinistas e um violonista. Como foram muitas modificações, o que inviabiliza uma visualização detalhada que cada caso, destaco três mudanças básicas na sua nova organização harmônica. A primeira foi o emprego de maior velocidade harmônica, notabilizada pela utilização de mais de um acorde por compasso, o que não ocorre em nenhum momento na versão dos compositores. Eis o exemplo entre os compassos 12 e 15:

Exemplo 15 – Compassos 12 a 15.

Nele, vemos que a progressão não confere apenas função harmônica, mas também fornece contornos melódicos que bordam parte da melodia principal – através da voz superior que delinea mi-ré-dó #-ré. Uma velocidade harmônica maior gera mais mobilidade, atingindo compassos em pausa onde também foram harmonizados com pares de acordes, como que a preencher vazios melódicos.

A segunda tendência, como conseqüência de uma maior mobilidade harmônica, resulta em progressões mais preparadas e, por conseguinte, mais complexas. A nova harmonização provê toda a sorte de acordes de passagem, funcionando como pivôs, subdominantes ou dominantes secundárias que oferecem preparações mais cuidadosas, com destaque para progressões que culminam em cadências, como exemplo entre os compassos 134 e 140:

Exemplo 16 – Compassos 134 a 140.

No trecho transcrito, percebemos a tensão em torno do campo harmônico de ré menor – quarto grau da tonalidade homônima da obra – que só se desfará no último compasso da mesma. Este exemplo nos fornece a utilização de acorde pivô – dó maior – que sucede sua relativa menor, seguida da cuidadosa preparação da cadência de ré menor através de três acordes como dominantes secundárias de lá maior, que conduzirá para ré menor novamente.

Já a esta altura uma terceira tendência é percebida: evita-se o acúmulo de acordes expandidos – como visto na versão inicial – gerando um conjunto mais polido, compensado por pelo apuro das progressões harmônicas. No exemplo abaixo, compassos 63-70, podemos comparar a primeira versão, com menos acordes embora dotada de maior ousadia, e a atual, mais polida e mais preparada através da utilização de dois acordes a mais que a anterior:

Gravação concorrente

pa-ra em ter-ras bra-si-lei - ras cons-tru-ir um no-vo lar.

Gravação oficial

pa-ra em ter-ras bra-si-lei - ras cons-tru-ir um no-vo lar.

Exemplo 17 – Compassos 63 a 70.

Dessa maneira, vemos que o conjunto de instrumentistas promoveu modificações em sua estrutura harmônica. Essa estrutura seria, a partir de então, empregada até a performance no desfile. É importante destacar que essa harmonização seria incrementada pelo diálogo entre primeiro cavaquinho – de sustentação – e o segundo – solista – que provê desenhos melódicos que a ornamentam. Esses desenhos são de caráter improvisatório e momentâneo; por isso, decidi não incluir neste trabalho.

3.4.6.6 Alteração melódica

Uma única alteração melódica foi percebida sobre um trecho de marcada dificuldade em sustentar a afinação. Entre os compassos 129 e 133, podemos comparar as duas versões:

Gravação concorrente



Gravação oficial



Exemplo 18 – Compassos 129 a 133.

Ao observar os respectivos exemplos, constatamos o abandono do interprete na intenção de estender a nota fá natural até o primeiro tempo do compasso 133. Sustentar por até 80 minutos a afinação deste trecho tornar-se-ia uma difícil tarefa, facilitada ao produzir um arpejo na forma de arco sobre o acorde de ré menor em segunda inversão.

3.4.7 Os ensaios técnicos

Diz-se um ensaio técnico toda a ocasião utilizada como treino para o desfile no qual se encontram quase todos os segmentos técnicos a serem avaliados num desfile, à exceção dos quesitos fantasia, alegorias e adereços. Neste a escola tem a oportunidade de consertar eventuais erros, como a descompactação e clarões entre as alas, evitar mudanças bruscas no ritmo dos componentes, verificar se a bateria mantém adequadamente o pulso, testar o rendimento do intérprete e da harmonia, além das coreografias e o entrosamento entre mestre-sala e porta-bandeira, etc.

No carnaval de Florianópolis, são duas as oportunidades tidas por cada escola de samba nestas ocasiões: os ensaios técnicos na própria avenida de desfile Nego Quirido e,

também, o ensaio da praça XV de novembro, no centro da capital. Em virtude das obras na passarela do samba neste ano de 2009, as escolas apenas puderam valer-se do segundo exemplo.

Para muitos, o ensaio funciona como um termômetro para o desfile. Como acontecem já no mês de janeiro, portanto por volta de um mês antes do carnaval, a expectativa por um bom rendimento nestas ocasiões é latente. No ensaio técnico, dois elementos cruciais de um desfile já podem ser encontrados: o desfile a céu aberto e o público. Para os itens intrinsecamente musicais do desfile, eis uma ocasião de suma importância nas decisões de performance a serem tomadas para o dia mais importante.

O dia marcado para o ensaio técnico da Protegidos da Princesa foi 30 de janeiro. Portanto, a escola tinha três semanas para o desfile, dia 21 de fevereiro. O aspecto emocional também apareceu aflorado, e a própria comunidade da escola, residente próxima ao local do ensaio, tomava a Praça ansiosa pela apresentação. Percebe-se, portanto, o abismo entre o teor emocional envolvido na gravação oficial e aquele encontrado nessa ocasião. Por isso, muitas são as decisões adotadas no sentido de envolver a comunidade no evento, bem como no samba-enredo.

Ainda, o ensaio surge como uma ocasião onde a resistência do canto do samba é testada, uma vez que o ensaio objetiva compreender o mesmo tempo de desfile local, ou seja, entre 60 e 80 minutos. Isso implica também em algumas alterações percebidas na obra devido ao desempenho e necessidades que a performance exige, bem como a reflexão quanto à aplicabilidade e funcionalidade das opções interpretativas musicais tomadas até então que, como veremos, sofrerão algumas intervenções e substituições.

3.4.7.1 Obras introdutórias e alterações rítmicas

O momento de iniciar o samba-enredo no ensaio técnico do ano presente pode ser comparado a um cerimonial religioso. Neste cerimonial valem sermões de dirigentes, discursos e, claro, cantos já consagrados pela comunidade de introdução. Estes cantos exigem uma dosagem responsorial considerável, e para isso é necessário apelar para obras de grande reconhecimento da comunidade. Essas obras “abrem passagem” para a nova obra recém-criada e ainda em fase de acolhimento.

A Escola utilizou-se de três obras para introduzir a nova composição. A primeira, de autoria desconhecida⁴³ foi *Encosta pra ver se dá*, cuja letra é a seguinte:

Vou deixar cair, vou deixar cair
 Mais uma vez
 Para mostrar que não é mole de aturar
 A Protegidos nasceu, cresceu, venceu
 Ninguém vai me derrubar

Vira esses olhos pra lá, ô, ô, ô, ô
 Ninguém vai me derrubar, ô, ô, ô, ô

A disputa é na avenida (bis)
 Para quem não acredita
 Encosta pra ver se dá

O samba, em ritmo lento, possui uma letra que pretende “tirar o mau-olhado” da agremiação (*vira esses olhos pra lá/ [...] ninguém vai me derrubar/*), além de utilizar-se de um tom desafiador. Diria que a obra tem o efeito de atingir a alma do componente como que o preparando para um confronto – o desfile – como um hino de batalha. A reação que acompanhei eram de mãos batendo nos braços de modo a mostrar veias, que subjetivamente, “pulsam pela a escola”.

Depois de acender os ânimos, o intérprete cantou *Das bananeiras do Libânio ao Palácio do Samba*, samba-enredo de 1983 que a agremiação levou para a avenida, de autoria de Luiz Falcão, Nazareno e Jane, então, a intérprete da Protegidos. Como dito no primeiro capítulo, a obra foi acolhida como o hino oficial da escola. A letra já foi transcrita no primeiro capítulo. Como um hino habitual, a obra alcança uma função de trazer solenidade e respeito ao momento, sendo sempre muito esperada.

A terceira obra parece candidata a futuro hino, pelo grau de envolvimento que consegue provocar. O lamento, de autoria de Paulinho Carioca e Alan, tantas vezes referido neste trabalho, é a última obra a separar os componentes do samba-enredo atual. Sua letra é a seguinte:

⁴³ Ao tentar descobrir seus possíveis autores recebi informações desencontradas e, de modo geral, resta ainda como desconhecida. Outra versão indicaria que a obra já existiria em outras cidades, sendo a versão utilizada aqui modificada para os anseios da agremiação.

Alô meu Mocotó querido
 Sou Protegidos
 Tenho orgulho em dizer
 É lindo germinar essa semente
 Valorizando a nossa gente

“Princesa”, de ti não vou me separar
 Deixa quem quiser falar (bis)

Creio que esse trinômio objetiva gerar um clima de grande envolvimento emocional. As curtas dimensões destas obras, de alguma maneira, preparam os integrantes para mais de uma hora de concentração numa única obra, funcionando como “alongamentos” e “aquecimentos”, pegando de empréstimo palavras do campo fisiológico.

No âmbito rítmico, uma única e sutil embora importante modificação foi recolocada assim como se encontrava já na gravação concorrente entre os compassos 108 e 111:

Gravação oficial

A - tra - ves - san - do _o por - ta - al,

Ensaio técnico

A - tra - ves - san - do _o por - ta - al

Exemplo 19 – Compassos 108 a 111.

Se nos concentrarmos na questão relativa à resistência e sustentação do canto, somando a isso repetidas audições desta gravação, perceberemos que a sustentação do melisma “al” da palavra *portal* até o primeiro tempo do próximo compasso sugere manter por um maior

período de tempo a nota aguda mi. Embora sutil, a antecipação, como é percebida daqui em diante, facilita a sua execução devido ao fato de encurtar a nota fá natural que é alcançada por ataque. Com o passar das repetições, essa colcheia poderia desgastar os cantores desnecessariamente.

3.4.7.2 Andamento e vozes paralelas

O samba manteve-se em 149 p.p.m. durante todo o ensaio. Novamente constatamos que os ambientes abertos que, conseqüentemente necessitam de maior empolgação, tendem a andamentos mais acelerados. Nesse momento o mestre de bateria e a equipe de harmonia da escola já põem em prática sua sugestão de andamento, superando os 142-143 p.p.m. da gravação oficial.

Cabe um esclarecimento quanto à sustentação deste andamento nas ocasiões de desfile. Conforme me foi informado, a pessoa responsável pelo andamento a ser ditado é o primeiro cavaquinista, que, no caso, é a cavaquinista Fernanda da Silveira. Sua função é de manter o pulso que servirá de base para a bateria, instrumentistas e cantores, tida como “pessoa de confiança” do mestre de bateria Marcelo Dutra. A sustentação do andamento é considerada uma das fontes do sucesso de uma escola de samba no desfile, e, desse modo, percebemos que o atual padrão a partir de 150 p.p.m. também é mantido pela escola.

Com o arranjo próximo de sua finalização, a obra sofreu algumas modificações, assim como acréscimo nas respectivas segundas vozes adotadas até então. O primeiro acréscimo ocorre no compasso 47 e estende-se até o 49:



Exemplo 20 – Compassos 47 a 49.

Já no próximo exemplo ocorre a redução do recurso entre os compassos 78 e 85, já apresentado no item 3.4.6.5, para apenas o fim da frase sobre as palavras “Beto Carrero”, marcando a divisão entre a primeira estrofe e o refrão subsequente:



Exemplo 21 – Compassos 78 a 85.

Com a mesma função, a frase conclusiva do refrão interno também é acentuada pela repartição das vozes, entre os compassos 104 e 107, demarcando fim deste refrão e o início da segunda estrofe:



Exemplo 22 – Compassos 104 a 107.

A última alteração deu-se pela desistência deste recurso no trecho compreendido entre os compassos 124 e 128 (“*entre brinquedos, castelos/ floresce tão belo/*”), nos quais um trecho melódico ascendente exigia da voz secundária atingir a nota si, num registro em extremo agudo para voz masculina. Optou-se pela voz simples conduzida até a nota sol natural, mais realizável, portanto. Eis o exemplo por excelência de um dos atributos do ensaio técnico, isto é, por à prova opções técnico-musicais de modo a prever suas dificuldades de execução.

Embora dedutível, é importante frisar que tais modificações não ocorreram exatamente no momento do ensaio, entretanto, a sua proximidade fez com que o grupo musical da agremiação ensaiasse possibilidades para a ocasião. Desse modo, percebemos que tais alterações resultam novamente dos indivíduos que configuram o corpo musical da escola – ou seja, cantores e instrumentistas. Seu poder decisório não encontrou qualquer sinal de interferência que não o pensamento deste grupo.

Nesse momento, o samba alcança o que apurei como seu estado final. Do que vi neste ensaio técnico, todos os aspectos levantados até o último momento foram mantidos. Atestando isso, mais uma gravação ao vivo foi feita pelo pesquisador justamente no dia de desfile, que será daqui pra frente analisada, assim como minhas impressões deste evento.

3.4.8 “Alô minha Princesa querida!”:⁴⁴ Breve análise e relato do samba em desfile

O dia 21 de fevereiro de 2009 enfim chegou. Nesse tópico abro mão de individualizar as questões intrínsecas ao samba por perceber que são, de maneira geral, pontuais. Como também participei do desfile, precisei pedir um auxílio para um amigo realizar a gravação, orientando-o sobre o padrão de registro empregado. Por isso, além da análise desta gravação, darei um depoimento de algumas impressões que relevantes.

Devido ao tempo pré-determinado de desfile, a escola precisou escolher uma obra introdutória apenas para abrir o desfile. Parece ser esse o modelo empregado recorrentemente pelas escolas demais escolas de Florianópolis e que pode ser estendido para um corpo maior de escolas de samba do Rio de Janeiro e São Paulo. A divergência acontece na escolha do hino ou de um lamento para a ocasião. No caso da Protegidos, optou-se pelo lamento habitual.

É interessante destacar que as escolas de modo geral utilizam-se de fogos e rojões para marcar o início do desfile. Esse recurso, quando permitido, costuma ser aplicado também nas defesas de sambas e em ensaios técnicos. Entretanto, esse não foi o caso da escola estudada. Este efeito pirotécnico costuma ser sincronizado com o início do lamento, o que contribui para envolver emocionalmente o público e o componente.

Com os versos finais do lamento, surge a figura do intérprete que toma para si as responsabilidades de entoar o samba e de empolgar os componentes, desferindo gritos que constituem a marca de seu trabalho. “Alô minha princesa querida, Choque! Choque neles!” constitui o grito de guerra característico do intérprete Alan, com o qual todos estão habituados e ávidos a ouvir. A aproximação com a ideia de confronto e disputa está novamente presente.

Depois do grito de guerra, a harmonia da escola está pronta para a performance, iniciada pela introdução instrumental que é executada duas vezes seguidas. É interessante notar que há uma necessidade de acúmulo de empolgação que, de certa forma, penetra o componente na forma de angústia com o início do samba que não começa. Como se o intérprete desse corda a um carro de brinquedo provocando o máximo de tração possível, de modo a soltá-lo somente quando sente que este está devidamente friccionado. O mesmo ocorre com o intérprete.

Quando a angústia termina, ocorre uma explosão de ânimo que, depois da segunda repetição do samba, alcançará seu ápice com a “entrada” da bateria. Esse início

⁴⁴ Bordão característico do intérprete-oficial Alan Cardozo, da Protegidos da Princesa.

propositadamente angustiante caracteriza o princípio de um desfile, gerando um teor de empolgação “ideal” que dificilmente será atingido em outro momento. Desse modo, a função dos segmentos em ação (bateria, instrumentistas e equipe de cantores) será de sustentar esse “clima ideal” o mais próximo possível até o fim do desfile.

Basicamente isso pode ser medido pela qualidade do canto da escola, que deve ser audível e homogêneo durante todo o desfile, penalizando-se alas em que não trazem a letra memorizada. Outro fator é a sustentação do andamento do samba, que é controlado pela cavaquinista responsável e mantida pela bateria. Nas repetições do samba registradas, pude constatar o retorno ao primeiro padrão de andamento registrado, 150 p.p.m., praticamente igual ao registrado no ensaio técnico.

O tempo médio para um desfilante atravessar a avenida de ponta a ponta gira em torno de 25 minutos, ou seja, próximo de um terço do desfile. Como havia três cabines de jurados espalhados pela avenida, era necessário que esses todos os quesitos, inclusive os que tangiam aspectos musicais, fossem sensorialmente percebidos de maneira uniforme e constante em todo o percurso. Portanto, cantar e sustentar um samba foi, até o último momento, uma tarefa árdua e sujeita a deslizos durante todo o tempo de desfile.

O que aconteceu de mais significativo na obra musical ocorreu no âmbito das vozes paralelas, nas quais um trecho passou a receber maior afirmação por seu intermédio, assim como uma solução anterior deixou de ser utilizada. Entre os compassos 84 e 86, nos quais se encontra a semifrase conclusiva sobre as palavras “Beto Carrero”, os cantores desistiram do recurso. O trecho que havia incluído demorada voz ornamental – apontada no item 3.4.6.5 – e que, em seguida, foi reduzida – conforme o item 3.4.7.2 – tem agora a sua total supressão. Não encontrei, entretanto, qualquer motivo aparente, pairando inicialmente como uma decisão sobretudo interpretativa por parte dos cantores.

A nova adoção ocorreu na frase conclusiva do refrão de cabeça, entre os compassos 30 e 35:

The image shows a musical score for a vocal line. It is in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody consists of eighth and quarter notes. There are two first endings (1. and 2.) and a final ending. The lyrics are: "Vã - mos jun - tos fes - te - jar. Fa Vã - mos jun - tos fes - te - jar".

Exemplo 23 – Compassos 30 a 35.

Percebemos pelo exemplo que a modificação aconteceu tanto no retorno da primeira casa quanto em sua repetição, coisa que não era realizada até então. Claramente acontece a acentuação do teor conclusivo das terminações, formando, dessa maneira, o conjunto definitivo deste recurso ornamental.

Durante o desfile pude perceber dois recursos aplicados ao samba surtindo efeito sobre o público e os integrantes de maneira acentuada. O primeiro é o papel dos refrões enquanto momentos empolgantes do samba. Era claramente perceptível a mudança de atitude corporal quando diante de um refrão, o que também se refletiu nas arquivancadas toda a vez esses dois instantes se repetiam. O outro recurso eram as ditas *bossas* promovidas pela bateria, ao que chama-se comumente de “paradinhas”. Foram quatro as *bossas* ensaiadas, distribuídas por toda a obra, contribuindo para a quebra da monotonia do samba quando não se cantavam refrões, ou para acentuar o impacto destes.

Como tem sido comum desde a década de 90, as baterias utilizam-se de coreografias para cativar ao público. A Protegidos também não deixou de lado este recurso, verdadeiro elemento de demonstração de domínio técnico do segmento. Creio que o ponto alto de todo o desfile foi, sem dúvida, a qualidade da apresentação desta bateria que conseguiu contagiar o público que a avistava, como pude constatar já que metade do desfile estivemos logo atrás deste segmento.⁴⁵

Concluindo, penso que experienciar um desfile me possibilitou uma visão para dentro de todo o trabalho envolvido na composição deste samba-enredo, deixar-me levar descompromissadamente, ser passivo de seus recursos para sentir como integrante imerso em seu poder contagiante. Afinal, tantas suposições, observações, necessidades e implicações não podiam deixar de passar pelo crivo da experiência física e emocional proporcionadas por um desfile vivido de dentro.

Trago aqui a versão que considero como definitiva do processo de produção do samba-enredo 2009 da Escola Protegidos da Princesa, baseada na transcrição da performance do desfile da agremiação no dia 21 de fevereiro de 2009. Sua captação ocorreu a partir de um DVD do desfile da agremiação a que tive acesso. Sobre o material precisei reunir uma única passagem do samba a partir de duas passagens distintas. Isso aconteceu por buscar os trechos que denotem maior clareza e precisão na execução dos músicos. O resultado sonoro presente

⁴⁵ Isto ocorreu graças ao regulamento que determina a obrigatoriedade da bateria entrar no espaço denominado *recuo*. O recuo da bateria faz com que o segmento seja ultrapassado por praticamente todas as alas e carros alegóricos. Quando da volta deste recuo, a mesma se posicionou exatamente a nossa frente, e concluiu o desfile de maneira que pudemos acompanhá-la desde então.

nos anexos do trabalho acentua o momento de corte entre o primeiro e o segundo trecho subsequente, marcando a manipulação sonora.

Versão final (Desfile)

A E C⁷ F[♯]m
Fa - zen - do_o po - vo a - plau - dir, ses - sen - ta a

6 Em A⁷ D A F[♯]m
- nos a bri - lhar. A "Prin - ce - sa_es - tá a - qui,

12 Bm D E⁷ D C[♯]m D A
va - mos jun - tos fes - te - jar Fa - zen - do_o po

18 E C⁷ F[♯]m Em A⁷ D
- vo a - plau - dir, ses - sen - ta a - nos a bri - lhar. A "Prin - ce -

26 A F[♯]m Bm D E⁷ A E⁷
sa_es - tá a - qui. 1. Vã - mos jun - tos fes - te - jar. Fa 2. Vã - mos jun - tos

34 A E⁷ A E C⁷ F[♯]m
fes - te - jar Pa - ra - béns pra quem hi - tou,

42 Em A⁷ D Em A⁷ D E⁷ C[♯]m
faz va - ler a su - a his - tó - ria. Tu - do_que_o_ar - tis - ta so - rhou,

51 $F\sharp 7$ $B7(13)$ $B7(\flat 13)$ $Bm7(\flat 5)$ $E7$ Am $A7$ Dm

em bus-ca de ca-da vi - tó - ria. Do O - ri - en - te,

59 $G7sus4$ $G7$ C $E7$ Am $G7$

meu co - ra - ção vai na - ve - - gar (na - ve - gar!) pa - ra em ter - ras bra - si - lei -

67 $F7$ Dm $Bm7(\flat 5)$ $E7$ Am

ras cons - tru - ir um no - vo lar. Quan - do che - gou a fa

$Bm7(\flat 5)$ $E7$ Am $Em7(\flat 5)$ $A7$ Dm F $Bm7(\flat 5)$

73 $E7$ Am C $F7$ $E7$ Am $E7$

- mí - lia re - al, la - ços de ami - za - de no Ri - o de Ja - nei - ro. E na co - mu - ni -

81 $E7$ Am C $F7$ $E7$ Am $E7$

da - de li - ba - ne - sa nas - ceu Be - to Car - re - - ro. A ar - te ins - pi

88 A $F\sharp m$ Bm D $E7$ A $A7$

- rou o me - ni - no a so - rnar. A

D $E7$ $C\sharp m$ $F\sharp 7$ Bm $E7$ A Bm

96 A $F\sharp m$ Bm D $E7$ A $A7$

ar - te a vi - da i - mi - tou pro cau - bói do Bra - sil se con - sa - gar. A sil

104 D E7 A E7 A E

se con - sa - grar. A - tra - ves - san - do o por - ta -

112 C7 F#m Em A7 D E7 A

al, eu vis - to a i - ma - gi - na - ção. Sou ca - va - lei - ro me - di - e - val,

120 F#7 B7(13) B7(13) Bm7(5) E7 Am Am7

pi - ra - ta pra rou - bar seu co - ra - ção en - tre brin - que - dos, cas -

127 Dm F G7sus4 G7 C A7

te - los, flo - res - ce tão be - lo o i - de - al de pre - ser - var a na - tu - re - za.

135 Dm E7 Am C Bm7(5) E7 Em7(5) A7

E a be - le - za de ver a in - fân - cia sor - rir. Sa - be - do -

Dm G7 C Am Bm7(5) E7 Em7(5) A7

143 ri - a foi he - ran - ça que fi - cou, pois a ci - ên - cia a se - men - te ger - mi - nou, ô ô.

Dm E7 Am A^bm Gm C7 F E7 A

151 Ho - je o he - rói é a es - tre - la mai - or i - hi - mi - nan - do o Mor - ro do Mo - co - tó.

Exemplo 24 – Versão final do samba-enredo da Escola de Samba Protegidos da Princesa (2009).

3.5 Reflexões sobre as etapas de produção do samba-enredo 2009 da Protegidos da Princesa

Após concluir essa análise fragmentada de todo o ciclo de produção de um samba-enredo, sinto-me na obrigação de propor algumas reflexões que objetivam um cruzamento destes dados, tendo como base aspectos passíveis de compartilhamento. Tendo como foco a modificação da obra durante este curso, o assumi de maneira a entendê-lo como uma das várias maneiras significativas de narrar esse processo.

Foram criados dois grupos ou categorias dentro das quais as diversas classes de alterações poderiam ser reunidas, tendo em vista os motivos que levaram a determinada alteração intrinsecamente musical. A primeira categoria engloba o grupo por mim chamado de *Alterações em prol do conjunto artístico* (ACA). Entendo por conjunto neste caso a ocorrência de modificações que objetivam cumprir diretamente exigências não advindas de segmentos musicais da escola, como bateria, harmonia ou ala de compositores. Nessa categoria, tais alterações surgem no sentido de somar com o conjunto total de itens avaliados num desfile, comprometida diretamente com o reforço de significados agregados por segmentos não-musicais da escola. Nela, o presidente e o carnavalesco possuem papéis de destaque, assumindo clara interferência em determinados aspectos que subscrevem a obra musical, o samba-enredo. A principal forma de interferência na obra musical neste quesito deu-se pela busca de *adequação verbal ao conteúdo temático*, ou seja, ao enredo.

Na segunda categoria temos as *Alterações em prol da performance musical* (APM). Essa categoria compreende o conjunto de alterações que têm como foco principal a eficiência e o sucesso do samba-enredo no desfile. Portanto, tal categoria diz respeito diretamente aos segmentos musicais de uma escola de samba e suas influências/interferências na obra musical. Em poucas palavras: enquanto as ACA visualizam a obra musical submetida a um conjunto amplo de necessidades e manifestações artísticas presentes num desfile (dança, teatro, artes visuais, etc.), as APM trazem a obra musical para o primeiro plano, comprometidas com seu bom rendimento. São personagens atuantes desta categoria: compositores, intérprete e

apoiadores, instrumentistas (harmonia), mestre de bateria com seus diretores-auxiliares⁴⁶ e ritmistas.

Dentro da categoria de alterações em prol da performance, percebi que há duas grandes funcionalidades envolvidas. Uma delas corresponde à busca pela *eficiência na execução ao vivo*, que vai além da performance dos cantores e harmonia, estendendo-se a uma melhor assimilação da obra musical da parte do componente da escola. A outra funcionalidade consiste na construção de elementos que acabam por elaborar um *arranjo oficial* para a obra. Dessa maneira, os nove parâmetros listados foram assim agrupados como mostrado no Quadro 5.

Alterações em prol do Conjunto Artístico (ACA)	Alterações em prol da Performance Musical (APM)	
Adequação verbal ao conteúdo temático	Eficiência na performance ao vivo	Elaboração do arranjo oficial
Caráter aditivo	Melódicas	Introdução instrumental
Caráter substitutivo	Rítmicas	Vozes secundárias
	Andamento	Harmonizações
	Obras introdutórias	

Quadro 5: Tipos de alterações e suas subdivisões.

Concentrando a atenção somente nas quatro etapas que contribuem com alterações direta e indiretamente relacionadas ao samba-enredo – gravação concorrente, gravação oficial, ensaio técnico e desfile oficial – elaborei o Quadro 4, que mostra os momentos nos quais cada parâmetro sofreu alterações, e quantas vezes:

⁴⁶ Mesmo não apresentando a participação significativa de personagens como o Mestre de Bateria e seu auxiliares, creio ser importante salientá-los pela clara identificação destes na categoria destacada.

Parâmetros	Gravação concorrente (prototexto)	Gravação oficial	Ensaio técnico	Desfile oficial
Letra (aditivo)	X	V	-----	-----
Letra (substitutivo)	X	V	-----	-----
Melodia	X	V	-----	-----
Questões rítmicas	X	V	V	-----
Andamento	X	V	V	V
Obras introdutórias	X		V	V
Introdução instrumental	X	V	-----	-----
Vozes paralelas		V	V	V
Harmonizações	X	V	-----	-----

Legenda

	Ausência do parâmetro
X	Presença do parâmetro
V	Alteração existente
-----	Sem alteração

Quadro 6. Esquema de parâmetros alterados de acordo com as etapas de produção do samba-enredo.

Pelo quadro podemos perceber que cinco parâmetros alcançaram o formato final já na segunda etapa – *letra (aditiva e substitutiva)*, *melodia*, *introdução instrumental* e *harmonizações*. Na terceira etapa, entretanto, um único quesito recebeu seus contornos finais – *questões rítmicas*. No desfile, três parâmetros ainda sofreram alterações – *andamento*, *obras introdutórias* e *vozes paralelas*.

A partir dessas reflexões, considero a constatação de que o samba-enredo existe enquanto gênero musical em constante modificação desde sua composição, ou primeira versão, até seu formato definitivo, uma hipótese confirmada. Pudemos, ao mesmo tempo, perceber que a obra adota intervenções de diversos personagens durante esse processo. De certa maneira, podemos centralizar essas atuações de acordo com períodos onde estes predominam.

A influência do carnavalesco é percebida, sobretudo, no período caracterizado por inspirar e, em seguida, intervir na obra vencedora do concurso, sendo, portanto, nula sua participação depois deste período. Este é diretamente responsável pelas alterações que objetivam a adequação verbal ao conteúdo temático do enredo.

Os parâmetros relacionados à eficiência na performance ao vivo, ao contrário, aparecem com um maior alcance no desenrolar das etapas, tendo dois destes parâmetros resolvidos para a própria ocasião do desfile – andamento e obras introdutórias.

Como seria de se esperar, a gravação oficial acabou por definir dois dos três parâmetros fortemente relacionados à constituição de arranjo musical, isto é, a definição de uma introdução instrumental para cavaquinho solo e a estrutura harmônica da obra. Pela necessidade de pôr à prova sua aplicabilidade, o reforço melódico e a ornamentação harmônica advinda da utilização de vozes paralelas foram definidos duas etapas à frente.

Foi evidente constatar, segundo a pesquisa, que o período onde ocorreu a maior confluência de alterações foi, sem dúvida, o de passagem da gravação concorrente para a gravação definitiva. Isso é facilmente justificado devido à póstuma interferência do carnavalesco agindo concomitantemente com a substituição de todo o corpo de instrumentistas e cantores, com a exceção do intérprete, angariando novas visões interpretativas à obra musical.

É importante salientar que esta pesquisa alcançou suas constatações de acordo com a estrutura encontrada na Escola Protegidos da Princesa, sendo passível de produzir diferentes resultados tanto nos demais contextos do samba em Florianópolis quanto em outras localidades que nele se baseiam. Entretanto, como o concurso de samba-enredo reside num modelo amplamente adotado em todo o território nacional, pode, antes de mais nada, fornecer uma base comparativa para futuras pesquisas com enfoque e abordagem semelhantes.

CAPÍTULO IV

O SAMBA-ENREDO OTIMIZADO

4.1 Algumas considerações

Este capítulo tem o objetivo de reunir considerações distribuídas pelo trabalho até esse ponto, de modo a produzir a compreensão do samba-enredo praticado no início do século XXI. Em cada segmento desta dissertação procurei desenvolver um discurso focado em um determinado aspecto no qual o samba-enredo do século XXI encontra-se imerso. O foco, sobretudo, permaneceu sobre o contexto do samba-enredo praticado em Florianópolis, perpassando uma perspectiva histórica seguida de algumas considerações sobre o perfil do compositor de samba-enredo local e, por fim, analisando o período e o processo de produção de um samba-enredo numa determinada comunidade carnavalesca.

Tomando os capítulos anteriores, proponho uma discussão sobre o samba-enredo praticado atualmente, concentrando esse diálogo em dois eixos principais: aspectos extra e intra-musicais. Dessa maneira, abordarei ambos entendendo-os como verdadeiros alicerces contextuais e musicais, objetivando como resultado a construção do conceito denominado samba-enredo otimizado como adequado à proposta de análise deste sub-gênero. Para este conceito, tomo de empréstimo o adjetivo “otimizado” empregado por Ikeda (1992) em busca da caracterização do modelo atual de samba-enredo, modelo este – analisado pelo autor – que ainda entendo como atuante.

Como base argumentativa, me utilizarei de pontos de vista formulados por diversos colunistas profundamente envolvidos com o mundo do samba, sobretudo o carioca. Suas opiniões, hoje em dia, circulam amplamente enquanto veículo de discussão e debate sobre os próprios desafios e anseios das escolas de samba, ganhando vulto em diversos sites carnavalescos, dentre os quais *Galeria do Samba*, *SRZD Carnavalesco* e *Samba, Rio, Carnaval*, entre outros. Já sob o olhar acadêmico, terei como alicerces os trabalhos de PRADO (2009) e VIZEU (2004) como discussões envolvendo o objeto musical mais detidamente.

4.2 Aspectos extra-musicais

Disponho agora alguns dos principais fatores que interagem com o material musical direta ou indiretamente, contribuindo para a construção de uma conjuntura histórico-social relativa ao mundo do samba local do qual o samba-enredo emerge.

4.2.1 Algumas reflexões sobre o contexto carnavalesco pós-década de 80

Nos últimos trinta anos, as escolas de samba desenvolveram mecanismos para a afirmação e auto-controle de seu produto: o carnaval. Essas estratégias somadas com as fortes transformações pelas quais o segmento passou levaram a uma crise de valores e questionamentos quanto aos rumos tomados. É nesse instante que tais instituições visualizam de maneira dicotômica o *gigantismo*, evidenciado no contexto visual que acabaram adquirindo, em detrimento de conferirem menor importância aos setores considerados primordiais: passistas, bateria, samba-enredo, comunidade (LEOPOLDI, 1976; RODRIGUES, 1984). Em Florianópolis, esse gigantismo foi alicerçado pela inclusão da articulação econômica no lugar da articulação política predominante em toda a história das escolas de samba locais até então, perfazendo o tripé participação comunitária - prestígio social - articulação econômica como os pilares do bom desempenho carnavalesco local (TRAMONTE, 1995, p. 156).

Entretanto, se é verdadeiro que o afluxo de indivíduos alheios ao samba tornou-se cada vez mais consistente, também é fato que esse jogo de interesses recíprocos – sambistas e não sambistas – prescindiu de muitos conflitos internos ocorridos durante todo o seu período de desenvolvimento. Desse modo, afirma Tramonte, os segmentos tradicionais do mundo do samba articularam e articulam esse sistema de pressão de modo a prover “avanços e recuos”, porque

se por um lado, o sambista percebe o risco de perder a supremacia, por outro lado não quer, em geral, abrir mão da participação de elementos de outras esferas sociais que possam contribuir para a abertura de espaços públicos para a consolidação de suas organizações. (TRAMONTE, 1995, p. 47)

Assim o sambista manteria sobre seu comando as entidades carnavalescas de modo a produzir uma inversão de poderes em relação à esfera global, ou seja, aqueles segmentos que integram a base da pirâmide na sociedade global alçam o topo na sociedade carnavalesca (TRAMONTE, 1995; GOLDWASSER, 1975).

Esse seria um dos motivos apontados pela autora que impedem que os “destaques” de uma Escola, por exemplo, transfiram seu status dentro do desfile para uma esfera de poder no universo das estruturas que compõem a Escola. Nesse pensamento, o poder decisório no interior da Escola de Samba não passa pelas mãos de indivíduos que aplicam um tipo de relação mais superficial com a Escola. Tramonte nos mostra, no entanto, como se torna perigoso para uma interpretação mais justa a confusão entre a *aparência* e a *essência*. Uma visão errônea do fenômeno pode tornar personalidades alheias ao seu universo (detentoras de um poder aparente) como mantenedoras de poder político (detentoras de poder, de fato). Se, num momento, aceitamos essa falsidade, estamos acabando por “subestimar a capacidade de poder” destas esferas sociais que, de fato, exercem esse poder na estrutura interna da Escola (TRAMONTE, 1995, p. 231).

Desse modo, conferimos que, se por um lado a Escola de Samba estabeleceu concessões que objetivaram sua inserção num contexto mais global da sociedade assim como o crescimento de seu poderio financeiro e áudio-visual, por outro, podemos perceber a realidade daquele processo de auto-crítica que Tramonte preconizava. Esse jogo de concessões e recuos faz parte do universo da Escola de Samba, já que “nada está isento de poder. Qualquer luta é sempre resistência dentro da própria rede do poder, teia que se alastra por toda a sociedade e a que ninguém pode escapar” (FOUCAULT apud TRAMONTE, 1982, p. 14).

4.2.2 O tempo, a passarela e o número de componentes

A partir dos anos 80, novos espaços foram concebidos para abrigar os já tradicionais Escolas de Samba, fenômeno iniciado no Rio de Janeiro, em 1984, que obteve repercussão em Santa Catarina, com a construção da Passarela do Samba Nego Quirido na capital, em 1989. A construção das *Passarelas* vieram contribuir para a chamada *espetacularização do desfile*, provocando um maior grau de organização e controle sobre a atividade.

Com a passarela, a contabilização do tempo de desfile passou a ser um fator obrigatório, embora já explorado antes da construção da passarela do samba carioca. Com a inclusão do tempo máximo de 45 minutos na década de 70 em Florianópolis, aquilo que primariamente procurava atender a anseios organizacionais, passou a interferir no andamento do samba-enredo, agora encarregado de facilitar o deslocamento dos desfilantes, ajudando na evolução das alas e no bom andamento do desfile. O mesmo é percebido por Prado (2009, p. 88), que toma como principais fatores propiciantes o inchaço de desfilantes aliado ao tempo

de desfile que não acompanhou tal fenômeno. Uma análise produzida por um compositor de uma escola carioca vem afirmar, com um tanto de ironia, a dificuldade de se sobrepor tal contingente ao tempo estabelecido atualmente.

Atualmente o desfile [carioca] tem 3.500 pessoas em cada escola. Se o samba-enredo fosse na cadência daquela época [primeiros anos de desfile], precisaríamos de pelo menos 600 minutos de desfile. O tempo mudou, assim como no futebol. Os jogadores de 1970 não acompanhariam o preparo físico dos atletas de hoje, embora tivessem mais habilidade - opina Jorge. (ISMAR, 2008)

Hoje, o carnaval florianopolitano leva por escola um contingente de 2000 a 2500 pessoas num desfile que dura entre 60 e 80 minutos. Mesmo que esse inchaço não tenha alcançado índices de outras cidades, seu efeito pode ser sentido uma vez que na década de 70 as escolas mal ultrapassavam o número de 500 integrantes num tempo médio de 45 minutos. Dessa maneira, percebemos que este número quadruplicou, ao passo que o tempo de desfile não acompanhou tal crescimento. Assim, entendo que grande parte da parcela de responsabilidade pelo atual andamento do samba-enredo foi construída pela interrelação estabelecida pelo trinômio passarela - tempo - número de componentes, relação esta que se alimenta reciprocamente, sobretudo pela relação inversamente proporcional entre as grandezas tempo/número de componentes.

4.2.3 Competitividade interna e externa

Sem dúvida, um dos principais fatores propulsores de todo o trabalho artístico em uma escola de samba resulta de uma essência competitiva, resumida por Cavalcanti como “concepção agonística”. Essa concepção consiste em um dos três pilares sobre se encontram estas instituições (CAVALCANTI, 1999). Entretanto, alerta para o fato de que além da própria disputa entre as escolas concorrentes ocorrem, como apresentado neste trabalho, outras disputas de caráter interno. No caso do samba-enredo, os concursos são o exemplo maior desta realidade.

Conforme Leopoldi (1976), o sucesso alcançado por uma agremiação tende a favorecer a manutenção de determinados elementos que contribuíram nesse sucesso. Em outras palavras, se tomamos o sucesso de um samba-enredo a partir da obtenção por este de notas “dez” de todos os jurados deste quesito, a tendência esperada é a de que determinadas escolhas composicionais sejam mantidas. Algumas vezes, esse sucesso acaba por arrastar consigo a

própria parceria como aquela responsável por tal sucesso. Dessa maneira, temos que determinadas soluções composicionais foram sucedidamente reafirmadas e adaptadas, objetivando sempre a maior satisfação do tripé público -componente – jurados.

Tal atitude dialoga com o conceito de *homogeneidade* empregado pelo citado autor. Em Leopoldi, a homogeneidade construída interfere tanto internamente – demais compositores derrotados no concurso interno – como externamente – a aplicação destas escolhas por demais agremiações não tão bem sucedidas no quesito. Essa incessante observação daquilo que representa o bom desempenho estimula o compartilhamento de padrões que, no caso musical, provocam determinados resultados que explorei no item 4.3, e que representam explicitamente o contexto atual em que se encontra o samba-enredo.

Assim como o corpo de jurados, a aprovação do contingente desfilante resulta na qualidade do canto da agremiação que, por conseguinte, funciona como um dos fatores que estimulam o envolvimento do público com a escola desfilante. Nesse caso, procuro excluir aspectos que envolvem a própria obra musical, crendo, através da experiência vivida nesse trabalho, que o canto independente das potencialidades do samba apresentado também é capaz de estimular o público, que responde reciprocamente aos integrantes, num diálogo que promoverá ótimas notas do quesito harmonia, dentre outros.

Assim, a competitividade entre/intra-escolas tende a funcionar como um propulsor de escolhas técnico-musicais geradas no sentido de produzir uma receptividade de satisfação por parte do público, dos integrantes e do júri composto. É também ela responsável pela recorrente crítica desferida atualmente sobre a recorrente homogeneidade estética dos sambas-enredo, como veremos mais adiante.

4.2.4 Público, componentes e jurados

O próximo grupo de fatores abrange uma perspectiva receptiva da obra musical. Em vários momentos, a comunicação satisfatória é testada por um, dois ou todos estes fatores simultaneamente. A satisfação da obra musical, como disse anteriormente, passa por enfoque muitas vezes contraditórios entre eles. Por um lado, o público e o componente necessitam de uma obra de fácil assimilação, constituída de refrões de apelo emocional, resumida pela tônica de “leveza e explosão”, adjetivos que embora parecem contraditórios, musicalmente encontram-se num discurso coerente no caso de um samba-enredo.

Já para “os júris”, tanto do concurso interno quanto do desfile, a meta para o samba-enredo já exige organização minuciosa da temática abordada, bem como atenção a aspectos

como prosódia, exequibilidade melódica dos intérpretes e público, boa interação com as bossas e o bom entrosamento da bateria e uma infinidade de aspectos simplificados aqui. Dessa maneira, como demonstrei no capítulo anterior, a obra musical passa pelo crivo da recepção de alguns segmentos determinantes, objetivando aliar significados inerentes e delineados de cunho afirmativo e positivo, respectivamente. A busca pela celebração do evento percebido atua como elemento propulsor do sucesso da agremiação e, por conseguinte, do samba-enredo, atuando como termômetro das decisões tomadas hoje para que as futuras alcancem melhor resultado.

4.2.5 O perfil do compositor de samba-enredo hoje

No conteúdo relativo ao segundo capítulo, identifiquei algumas questões relativas à atual situação social relativa compositor de samba-enredo hoje em Florianópolis. Penso que algumas destas questões contribuem direta e indiretamente para as decisões que envolvem sua prática musical.

O critério de estabelecimento de parcerias, dividido em parcerias artísticas e de conveniência, vem se somar às necessidades extra-musicais que, por sua vez, contribuem diretamente para o resultado da obra no contexto do concurso de sambas-enredo.

A ampla rede social evidente no segmento ala de compositores resultou num fortalecimento deste personagem, refletida na forma de status no seio da própria instituição e no respeito dos demais segmentos. Esse status evita o esmagamento político da categoria dentro da escola, capaz de prover, como vimos, tanto a mobilidade do segmento de uma escola para outra, quanto para o poder decisório envolvido nos interesses em torno da obra musical que, como vimos, são muitos.

Ainda nesse capítulo, abordei a existência de uma profissionalização do samba-enredo temporalizada, reforçada por outra prática que ficaria popular nos anos 90 na cidade: a utilização de sambas-enredo nos desfiles de blocos carnavalescos. Isso demonstra o triunfo do modelo samba-enredo diante de suas antigas concorrentes, as marchas de carnaval. Ainda, essa profissionalização aponta para uma prática que vai além dos domínios da escola de samba, como é o caso de jingles comerciais e políticos. Esta nova perspectiva torna a obra musical em algo visto e praticado com mais seriedade, inclusive com anseios econômicos. A perda do caráter lúdico ou descompromissado com que se tratava anteriormente a prática de sambas-enredo, agora se sintoniza com as perspectivas profissionalizantes e as necessidades

complexas que põem em jogo todo um aparato de trabalho e investimento financeiro de um ano inteiro.

4.3 Aspectos intra-musicais

O capítulo III nos fornece grande parte das discussões que envolvem aspectos de interferência direta na obra musical carnavalesca. Optei por organizar essas discussões dentro de três categorias. A primeira tange ao próprio período de produção do samba-enredo, distribuído em etapas nas quais a obra musical é pensada, construída, passa por uma disputa interna e transfere-se das mãos dos seus autores para as mãos dos seus intérpretes-instrumentistas e de modo geral, alça um nível de representação amplo da comunidade que o abraça. A segunda categoria, inserida no contexto deste ciclo do samba-enredo, ocorre pela minha constatação da ocorrência de alterações sistemáticas de caráter essencialmente funcional, durante as quais a obra sofre interferências diretas de diversos personagens que não os seus próprios criadores. A última categoria procura expor de maneira sucinta algumas discussões sobre a existência de um atual modelo de samba-enredo, considerando alguns parâmetros musicais dotados de decisões composicionais recorrentes no início do século XXI.

4.3.1 O ciclo composicional do samba-enredo

Pudemos ver no capítulo anterior que a produção de um samba-enredo, assim como inúmeros outros segmentos internos em uma escola de samba, pode ser compreendida a partir de diversas etapas que lhe competem. No trabalho de campo junto à Escola Protegidos da Princesa, pude considerar oito momentos como representativos desse processo.

Ficou ainda evidente que o samba-enredo sofre poder decisório até mesmo antes de ser pensado pelos compositores. A escolha do enredo antecede a estruturação deste de modo a ser contemplado em diversas passagens num desfile de escola de samba, sem entretanto ignorar que a célula-mor nesse momento atende pela figura do carnavalesco. Este atua reproduzindo ao grupo de compositores todas as necessidades no âmbito do conteúdo temático, de modo a prover o samba como mais uma maneira funcional e conjuntamente coerente de contar esse enredo.

Num segundo momento, o concurso interno encarrega-se de selecionar holisticamente a obra musical que mais parecer adequada, sendo que muitas instâncias precisam demonstrar aprovação. Público e jurados são expostos a inúmeras decisões que envolvem performance,

distribuição da obra e atributos da obra em si. As diversas aprovações pelas quais a obra musical passa acaba por construir, com o passar dos anos, escolhas que consigam atender cada vez mais às expectativas tanto do público quanto do jurado.

A partir daí, a obra musical transfere-se definitivamente de mãos. Assumindo um nível de identificação coletivo e não mais individual, o samba passa a ser desenvolvido buscando tão somente o dia do desfile da agremiação. Podemos, desse modo, dizer que três são os mentores da obra em questão: o carnavalesco (período pré-composicional), os compositores e seus intérpretes (período composicional) e seus intérpretes definitivos, justamente com a Escola (período pós-composicional).

De modo geral, percebo que o samba-enredo permanece um gênero determinado por duas instâncias de controle (períodos pré e pós-composicional) que circundam uma instância de auto-controle, entendida pelo domínio das decisões de seus compositores (período composicional). Sem cair na tentação de julgamentos precipitados, interpreto que as instâncias de controle das duas extremidades contribuem muito para o entendimento do samba-enredo que vemos hoje. No caso do carnaval florianopolitano, esse fenômeno é ainda mais recente, sendo que até a última década tais instâncias de controle não atuavam de maneira tão acintosa como hoje. A figura do carnavalesco de fato vem interferir na obra musical num período inferior a 20 anos, assim como o meticuloso julgamento do samba-enredo não acontecia, seja no âmbito interno (os concursos de samba-enredo só ganharam espaço na década de 90) quanto no externo (no julgamento do quesito samba-enredo).

4.3.2 As alterações no samba-enredo

Também no terceiro capítulo apontei a ocorrência de diversas modificações na obra musical durante o ciclo carnavalesco do samba-enredo. Que essas incessantes modificações têm lugar na realidade contemporânea do gênero, auxiliando na percepção de uma rica rede de interrelações envolvendo diversos personagens nesse percurso de decisões minuciosas, já não é fato inédito.

O que penso caber aqui são algumas considerações sobre dois pontos de vista ainda não consolidados. O primeiro consiste num exercício de mudança de perspectiva quando olhamos para as transformações ocorridas à longo prazo no sub-gênero samba-enredo. Como temos em nossa literatura, assim como nesse trabalho com enfoque técnico-musical, o desenrolar destes mais de 80 anos de produção de obras próprias para a execução em desfiles no Brasil tem nos mostrado as sucessivas modificações pelas quais a obra musical passou, no

sentido de prover um melhor aproveitamento de suas potencialidades atuantes tanto musicalmente quanto, muitas vezes, auxiliando no conjunto envolvendo a performance e produção de significados no próprio desfile, observando o contexto histórico-cultural no qual o gênero está inserido. O que podemos extrair de um estudo realizado dentro de um ciclo (que estou considerando aqui de curto prazo) sugere o entendimento de que a própria obra musical atual, limitada em seu espaço funcional de tempo de um ano, também sofre intervenções significativas de modo a torná-la, dentro deste espaço de tempo, uma composição mais adequada aos anseios da agremiação e, conseqüentemente, a realidade otimizada das atuais escolas de samba.

E isso nos leva ao segundo ponto. Muitos são os efeitos disso e creio que seja importante um questionamento sobre o material musical que temos em mãos para a realização de uma pesquisa. Na pesquisa etnomusicológica, aprendemos a reconhecer a relatividade do material áudio-visual que temos enquanto possíveis distorções da própria prática de uma comunidade. No caso do samba-enredo é comum a utilização de gravações realizadas pelas próprias gravadoras representantes destas agremiações (Rio de Janeiro, São Paulo, etc.) e, como no caso local, a própria produção da mesma realizada pelas escolas de samba. Essas gravações – que tenho designado como gravações oficiais – como demonstrei no presente trabalho, necessitam também de um olhar relativista, uma vez que vários elementos lá encontrados não podem ser tomados como de fato significativos.

Um exemplo claro reside no parâmetro *andamento* do samba-enredo. Como visto no trabalho, o andamento relativo à gravação oficial extraída é significativamente inferior ao andamento encontrado no dia de desfile ou nos ensaios técnicos, oscilando entre 7 e 8 pulsações por minuto de diferença entre ambas. É sabido que as apresentações ao vivo demandam necessidades que acabam por recorrer a um andamento mais acelerado. Talvez este seja o exemplo mais acintoso.

Ainda, uma infinidade de parâmetros são alterados, muitos deles até o último minuto, no afã de fornecer obras mais eficientes no seu papel de contribuir no bom desempenho global da agremiação. Esta situação se complica ainda mais quando falamos de obras lembradas e conhecidas apenas por estas gravações, como é o caso de grande parte do repertório de sambas-enredo até a virada do século. Não quero aqui desconsiderar a relevância da gravação oficial, que em geral é a única forma a que nós pesquisadores temos acesso. Entretanto, é preciso tomar esta gravação com ressalvas, considerando que sua capacidade representativa deve ser relativizada.

Assim, acrescento à pesquisa de objetos musicais da escola de samba a existência de uma segunda perspectiva de tempo estimuladora da prática otimizada de sambas-enredo. A importância do estudo em curto prazo, identificado pelo ciclo carnavalesco, também confere uma conjuntura temporal para evidentes alterações na composição por excelência das escolas de samba.

4.3.3 O dito “padrão atual” dos sambas-enredo

Muitas vezes chamado de *samba comercial*, *samba moderno* ou até *samba descartável*, a existência de uma fórmula recorrente de se compor um samba-enredo é lembrada e relembrada por sambistas e críticos do mundo do samba em geral. Em geral, apresenta considerável teor pejorativo, evidente inclusive pelas próprias terminologias utilizadas. Entretanto, minha intenção não se aproxima em nada do julgamento destas posições, assim como nenhuma das definições capaz de isolar características presentes apenas no atual momento composicional. O que tentarei aqui será expor de maneira a sistematizar algumas das características vistas como recorrentes no samba-enredo contemporâneo.

Sambas nesse estágio, para os compositores e crítica em geral, não surgem “para serem imortais. Têm prazo de validade” (MARCOS, 2008). Alguns compositores sentem a “falta de estilo individual” (Informação verbal). Mais que isso, eles passariam a ter um estilo único que acaba por se configurar como predominante, dado o seu sucesso. Assim definiu o crítico carnavalesco e também compositor João Marcos:

No carnaval de resultados da LIESA [liga das escolas de samba do Rio de Janeiro], nada de riscos. Os sambas têm de utilizar aquela fórmula que André Diniz [compositor] explicou muito bem quando ganhou o samba na Vila [Isabel] este ano: "Antigamente, como no samba de 94, podíamos fazer obras mais longas. Hoje, ter três refrões é impensável. As vendas do CD caíram. Tínhamos que ter uma obra com equilíbrio, que juntasse leveza e explosão" (MARCOS, 2008 b, grifo nosso).

Desse modo, esses padrões em nada se distanciam dos adquiridos no já antigo “samba de embalo” – duas estrofes e dois refrões curtos, letra com um pouco mais de 20 versos e voltada para o apelo ao público e ao integrante.⁴⁷ Entretanto, vemos que ocorreu uma crescente de complexidade textual e dos alicerces harmônicos, percebidos por Vizeu (2004) em seu estudo ainda sobre os sambas das décadas de 70 e 80. Para a autora, com a melodia mais simples – que esta atribui à necessidade dos sambas serem mais facilmente assimilados,

⁴⁷ Para detalhes do modelo formal, ver Prado (2009).

resultando, portanto, em melodia menos desenvolvidas – a letra passa a ter uma liberdade refletida na forma de uma condição mais “enfeitada”⁴⁸ que, entendo eu, confere maior destreza e complexidade.

No mesmo pensamento, Vizeu entende que o aspecto harmônico, por não se constituir de um quesito em julgamento (diferente de letra e melodia, sub-divisões do atual quesito denominado *samba-enredo*), também adquire perspectivas mais livres, de modo a caracterizar-se cada vez mais como um item complexo (VIZEU, 2004, p.109-110). Penso que essas características podem se estender à realidade dos sambas nos anos 90 e, inclusive, os desta década.

Ainda sobre parâmetros harmônicos mais recentes, Prado nos chama a atenção para uma recorrente tendência da aplicação de tonalidades homônimas, com o sentido de alcançar “diversidade melódica” (PRADO, 2009, p. 95). Pude também perceber que esse recurso também foi utilizado no samba estudado nesta pesquisa, funcionando como um novo ambiente sobre o qual uma nova seção pode ser construída.

Gostaria de acrescentar às conclusões de Carla Maria Vizeu que as letras, diferente do período focado em sua pesquisa, tornaram-se mais um fenômeno de maior complexidade nos últimos 20 anos. Isso aconteceu porque a necessidade de abordar um enredo provoca o que denominei como *setorização* dos tópicos a serem abordados no samba. Esta setorização, em geral, é provocada pela escolha consciente de organização dos conteúdos a serem abordados na obra, de modo a destinar trechos de maior destaque na canção (refrões, por exemplo) aos conteúdos de maior relevância – e entendamos “relevância” a partir do que é considerado relevante pelo carnavalesco da agremiação, personagem mais atuante nesse momento do ciclo composicional. Neste período, a simbiose arte visual/ arte sonora se dá de maneira mais estreita, contribuindo, portanto, para uma maior complexidade verbal.

O compositor carioca Edgar chega, inclusive, a apontar uma “fórmula” de divisão de versos: “oito ou nove versos na primeira parte, quatro versos no refrão [de meio], mais oito ou nove versos na segunda parte e mais quatro versos no segundo refrão”. Esta conjuntura que nos dará entre 24 e 26 versos é considerada o representativa deste padrão. Tudo aquilo que se distancie muito deste corre o risco de ser caracterizado como “antigo”, conforme apontou (Informação verbal). Cabe aqui ressaltar que no samba pesquisado da escola Protegidos da Princesa em 2009 constam 26 versos, confirmando essa tônica para além dos domínios cariocas.

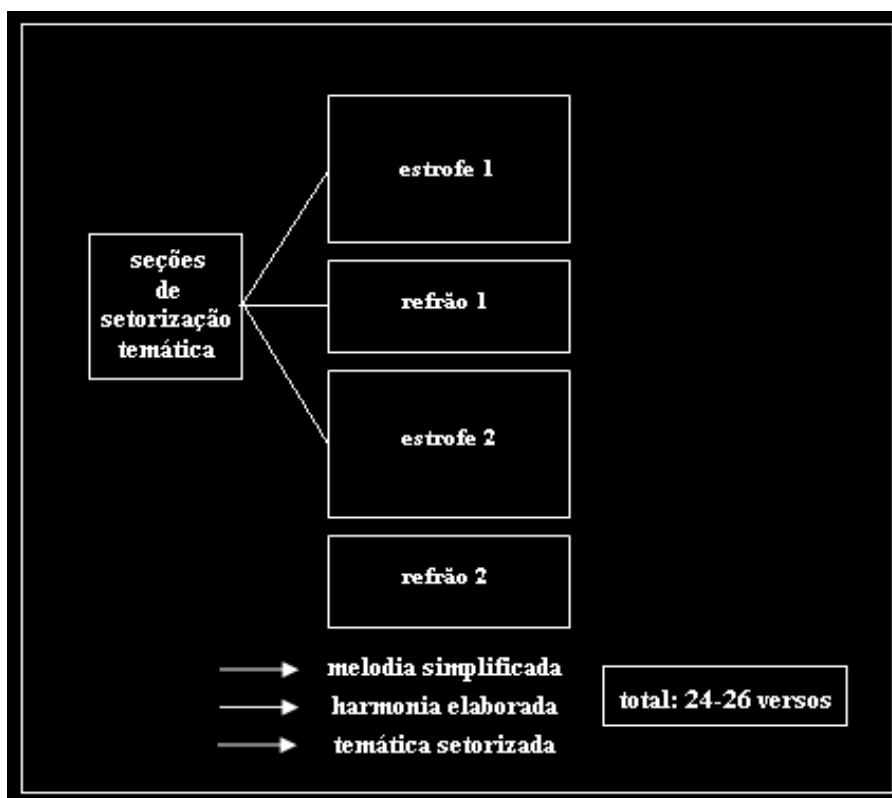
⁴⁸ Destaco que esta foi a expressão empregada pela autora.

Outro fator já colocado neste capítulo é o andamento. Quero apenas apresentar um trecho da entrevista realizada por Gutierrez com o pesquisador Alberto Ikeda, quando este atenta sobre o parâmetro que, entretanto, se assemelha a uma previsão:

Em 1981, o índice paulistano estava entre 132 e 138 pulsações. Dez anos depois, passou a variar entre 138 e 144. Já os cariocas, no começo dos anos 80, registravam de 116 a 120 pulsações. Após uma década, ficaram em 132 a 138. “A tendência é de que haja uma estabilização, em torno de 150 pulsações por minuto”, calcula [Alberto Ikeda] (GUTIERRES, 2008).

Podemos hoje afirmar, inclusive pelo trabalho desenvolvido, que esse andamento já é uma realidade também para o carnaval florianopolitano, assinalando uma tendência de homogeneidade com os padrões composicionais comuns no nicho criador do samba-enredo.

Tendo exposto as principais características do atual modelo de samba, compactuada por pesquisadores, críticos e sambistas, apresento abaixo um esquema deste modelo:



Quadro 7. Diagrama do modelo de *samba-enredo* otimizado.

4.4 O *samba-enredo otimizado* e a busca pela *eficiência*

O que reuni neste capítulo até aqui consiste no universo de fatores e aspectos relacionados direta ou indiretamente à obra musical. Tentar resumir uma atitude ampla e conjunta por parte de vários segmentos de uma escola de samba em poucas palavras, sem dúvida, é tarefa árdua. Entretanto, talvez duas destas sejam capazes desta representação.

Sambas com estrutura padronizada, investimento envolvido no concurso, necessidade de empolgação destinada ao público e aos desfilantes, obras que se apresentam nem longas nem curtas demais, de notável preocupação com o rendimento na quadra e na avenida, dotadas de forte teor emocional, de modo a conciliar “leveza e explosão” e, por fim, que não configurem perdas de pontuação por critérios técnicos são alguns dos critérios evidentes no que chamo de *samba-enredo otimizado*.

Utilizada pela primeira vez por Ikeda (1992), o termo adjetivo otimizado veio acrescentar uma reflexão focada especificamente ao parâmetro do andamento impresso no samba. Diz-nos Ikeda:

Juntando-se a outros fatores, os sambas de enredo se transformam no sentido da ‘martialização’ (tornam-se marchas) e aceleram cada vez mais os andamentos, no entendimento da otimização do ‘tempo’ (ritmo) à maneira de qualquer produção industrial e como reflexo do ‘ritmo’ próprio das grandes aglomerações humanas das metrópoles. Substitui-se assim o ‘tempo informal’ original do samba, ligado ao lazer descontraido dos fins de semana e das noites após o trabalho, pelo ‘tempo formal’, otimizado, tenso, do cotidiano produtivo ortodoxo. (IKEDA, 1992, p. 3).

Aproveitando este raciocínio, creio ser coerente uma aplicação mais ampla da expressão “otimizado” tão bem empregada por Ikeda. Assim como a transformação do *samba-enredo* enquanto atividade “informal” para um domínio mais “formalizado” também pode ser representativa para todo o conjunto de fatores que envolvem a obra musical e seus anseios analisados até aqui.

Outra expressão que dialoga permanentemente com o conceito apresentado surge da percepção de que o *samba-enredo*, enquanto um item na intrincada e complexa organização que se constitui o desfile oficial, possui a obrigação de se garantir *eficiente*. Eficiente a todas as necessidades que a obra musical possui de modo a não prejudicar o resultado final de todo o trabalho envolvido no desfile; ao contrário, contribuindo com a potencialização de todo o conjunto restante.

Nas palavras do compositor Simas: “*O critério hoje é o samba funcional: Funcionou? Então é um samba bom. Não funcionou? Então não é um samba bom*” (Informação verbal). A

expressão “funcionar”, utilizada pelo sambista, pode ser conjugada com o conceito de “eficiência”, ou seja, atender aos anseios do desfile e contribuir para um resultado satisfatório da agremiação.

CONCLUSÃO

A trajetória das escolas de samba em Florianópolis apresentam um conjunto consistente de aspectos semelhantes às decisões e rumos tomados também em outras localidades. É fato que a ampliação social – fenômeno que encontrou lugar num primeiro momento no que concerne a trajetória do samba carioca – também repercutiu no cenário local, provendo grandes transformações sócio-culturais.

O inchaço social provocou, como nos mostra Leopoldi, um aumento da complexidade administrativa dentro das agremiações. O seu efeito acaba por alçar personagens capazes de responder a esta complexidade – como a figura do carnavalesco – e a transferência do domínio da articulação política para o sobressalto de articulações econômicas (TRAMONTE, 1995).

No caso de Florianópolis, a importância das instâncias governamentais sempre esteve por trás de toda organização do carnaval. A substituição deste domínio para o segundo – econômico – ocorreu e ainda ocorre de maneira gradual, desenvolvendo uma trajetória que não se alinha com as transformações das escolas de samba cariocas ou paulistas, tidas muitas vezes como referência local.

Entretanto, a conjuntura local mantém aspectos particulares quando não fortalece algumas das instituições internas à escola de samba, como é o caso da não solidificação ala de compositores, bem como a organização de concursos internos. Esse processo começou a aflorar nos últimos vinte anos, em contrapartida ao movimento de crescente complexidade e gigantismo que envolve as escolas de samba locais.

Durante o trabalho pude apresentar alguns aspectos que corroboram completamente com essa tendência de complexidade. A instauração de tempo no desfile, o incentivo ao aumento de componentes por desfile, a criação da passarela do samba são algumas são alguns elementos chave nesse processo. Percebe-se que, ao passo que o carnaval carioca procura gerar um momento de auto-crítica, repensando valores hoje superados no afã de reforçar segmentos internos à escola e posturas hoje deixadas de lado em vista o atual estágio de espetacularização dos desfiles, as escolas locais, diferentemente, procuram alcançar aspectos resultantes desta espetacularização, digeridos ao seu modo e com o espaço social que a cidade e seus alicerces étnico-culturais o fornecem. É importante, mesmo hoje, demarcar que o espaço ocupado pelas escolas de samba na sociedade local em nada se assemelha à vultuosa

face carioca desta prática, hegemônica e reconhecida como um dos símbolos de brasilidade mais fortalecidos no Brasil.

De fato, o samba-enredo em Florianópolis deve ainda hoje ao seu diálogo com o fenômeno carioca. Até a década de 70 raras eram as obras compostas aqui, sendo hoje ainda representado por muitos compositores oriundos daquela cidade. A solidificação de sua prática local ocorre a partir dos anos 80 mas vemos, ainda hoje, que ainda não resulta dominante. A dicotomia samba carioca x samba local aparece como questão de constante conflito, justamente pelo fato de se mostrar tão influente.

No primeiro capítulo estabeleci que é visível a influência do samba carioca nos modelos composicionais encontrados na cidade. Entretanto, essa correspondência, como vimos, acontece com alguma distância temporal, mas não cabendo aqui conferir precipitadamente a caracterização de um atraso. Essa distância estética, quando da solidificação da prática local, deixa de ser relevante, sendo visível o compartilhamento de anseios e desafios em ambos os universos, atualmente.

Sob outro prisma, o personagem compositor de sambas-enredo revelou-se sintonizado e adaptado à atual conjuntura social que as entidades carnavalescas hoje exigem. Já detentor de longa data de um status interno, a categoria encontrou na ala de compositores o seu local de sustentação, um território que o ajuda a administrar interesses e a prover negociações com os demais setores internos e externos à escola de samba.

A instância de profissionalização alça a categoria a perspectivas que vão além do âmbito carnavalesco. O seu poder de articulação é facilitado pelo amplo espectro social englobado na categoria, através da ampla circulação destes indivíduos nos diversos estratos e espaços sociais da cidade.

Entretanto, muitos são os desafios enxergados pelo compositor. O fortalecimento do samba local, o repúdio à importação de sambas-enredo, a autonomia do segmento e a luta pelos direitos autorais da categoria restam como seus principais embates. A própria criação da ala de compositores da Protegidos da Princesa vem revelar a luta pela valorização do segmento. O êxodo de compositores reuniu não só indivíduos mas também ideias e interesses a serem fortalecidos e conquistados.

O terceiro capítulo foi marcado pelo entendimento do samba-enredo enquanto subgênero produzido mediante processo composicional que também acaba por denotar um ciclo carnavalesco particular, dentro do grande cronograma da escola de samba. Sua composição, na realidade, se inicia antes do trabalho do compositor, onde este existe enquanto mais um personagem – embora destacado – na teia de relações sociais que circunda a composição.

A cada etapa percebeu-se o predomínio de determinado conjunto de fatores concatenado com um determinado conjunto de personagens a serem acionados. Como resultado, o todo de participações acaba por prover alterações na obra musical, que foram contempladas no trabalho segundo duas designações: Alterações em prol da Performance Musical (APM) e Alterações em prol do Conjunto Artístico (ACA). Ambas as terminologias vêm afirmar a ocorrência de diversos interesses e necessidades associados à obra, provendo o entendimento desta enquanto parte de um todo ou como foco central destas interferências.

Embora com algumas exceções, entendi o ciclo composicional como uma grande rede de alterações funcionando de maneira progressiva, ou seja, vislumbrando que tais alterações incorreram de maneira a se sobreporem umas às outras, notabilizando um conjunto de decisões que acabam por perpetrar um resultado ideal. Isso ocorre pela clara separação de personagens que interferem no processo, de modo prover momentos de predomínio de alguns em detrimento do eclipsamento de outros. A obra nasce a partir de conceitos e anseios que, em seguida ganha vida no que poderíamos caracterizar como forma bruta (prototexto), construída pelo compositor. Em seguida, esta obra é lapidada e exposta a diversos ambientes (ao vivo e estúdio), testada e modificada no afã de tornar-se eficiente. E assim ocorre até o último momento, quando do desfile da escola, momento para o qual está obra foi planejada, construída e testada. Essa pequena linha de produção pode oferecer uma metáfora que dê conta de seu funcionamento. Ainda, parece coerente se associada ao ritmo acelerado da sociedade contemporânea, onde o tempo informal, associado ao lazer, transforma-se no tempo formal, associado ao trabalho e a produção (IKEDA, 1992).

Outra análise realizada neste trabalho confere importância ao âmbito perceptivo que está envolvido neste ciclo composicional. *Significados inerentes* e *delineados* foram identificados também como fatores determinantes nas próprias alterações da obra. A busca pela satisfação, correspondente a este ou aquele personagem, coloca o carnavalesco, o público, o componente e os corpos de jurados no cerne do universo estético do samba-enredo. A busca pela *celebração*, como nos aponta Green, encontra um diálogo constante com os anseios e atribuições da obra, reconhecendo que esta tem muito a contribuir para o resultado da agremiação no concurso frente às suas concorrentes. “Até dez minutos antes do desfile o samba pode mudar” (Informação verbal). Esta frase, dita pelo presidente da ala de compositores, vem confirmar a tônica do capítulo III: para o samba se tornar *eficiente*, ele é construído continuamente.

Já imbuído do conceito de eficiência, o capítulo que encerra a dissertação propôs que a concentração de determinados aspectos intra e extra-musicais, sobrepostos historicamente ou à

curto prazo, vem promover a ascensão do atual modelo de samba-enredo, ao qual denomino *otimizado*. O termo dialoga permanentemente com a busca pela eficiência, fator capaz de concentrar em sua palavra o ideal amplo, entranhado e fragmentado nas inúmeras segmentações de uma escola de samba.

No samba-enredo otimizado encontro a total representação de aspectos construídos historicamente – estabelecimento de tempo delimitado, a construção da passarela, o número e a recepção da obra por componentes, público e jurados, etc – aliada às contribuições intrinsecamente musicais – estabelecimento do modelo formal, alterações da obra e as incorrências do ciclo composicional. Essas duas instâncias – intra e extra-musical – dialogam com duas maneiras de observar o tempo, seja à longo prazo (processos históricos), seja à curto prazo (visto até a partir do ciclo carnavalesco anual).

Imaginar que uma obra musical seria capaz de tantos compromissos estéticos e perceptivos, moldar-se ao sabor de tantos personagens, representar-se como canto de uma comunidade inteira, enfim, toda uma conjuntura não passa de um fragmento, a observação de um prisma de apenas uma fatia dentro dos intrincados encontros artístico-culturais presentes no universo de uma escola de samba.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Ubiratan S. Entrevista concedida a Frederico Freire de Lima Neibert Bezerra. Biguaçu, 12 de dez. de 2009. Entrevista.

ARAÚJO, Samuel M. *Acoustic Labor in the Timing of Every Day Life: A Critical Contribution to the History of Samba in Rio de Janeiro*. 1992. 327p. Tese (Doutorado em Música) – University of Illinois at Urbana - Champaign, Urbana, 1992.

ARAÚJO et al. Diálogos entre a acústica musical e a etnomusicologia: Um estudo de caso de estilos vocais no samba carioca. *Per musi – Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG*. Belo Horizonte, vol. 7, p. 52-67, 2003.

AUGRAS, Monique. *O Brasil do Samba Enredo*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

BLUMENBERG, Abelardo Henrique (Avez-Vous). *Quem vem lá? A História da Copa Lord*. Florianópolis: Garapuvu, 2005.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CARDOSO, Fernando Henrique; IANNI, Octávio. *Côr e mobilidade social em Florianópolis: Aspectos das relações entre negros e brancos numa comunidade do Brasil Meridional*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1960.

CARÔSO, Luciano. *A disseminação do lundu “Isto é bom”: um estudo comparativo de gravações e de registros gráficos*. *Revista Ictus*. Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA. Salvador, nº 7, p. 151-162, 2006.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: FUNARTE; UFRJ, 1994.

_____. *O Rito e o Tempo: Ensaios sobre o Carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CEZÁRIO, Jaime. *Folia, tradição e modernidade: O samba-enredo*. O dia na folia. Rio de Janeiro: 2008. Disponível na internet: <<http://www.odianafolia.com.br>>. Acesso em 20 jan. 2009.

COSTA, Haroldo. *100 anos de carnaval no Rio*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2001

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: Samba e Choro. São Paulo: Art Editora/ Publifolha, 2000.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Editar José Maurício Nunes Garcia*. 2000. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1977.

GOLDWASSER, Maria Júlia. *O palácio do samba: Estudo antropológico da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

GREEN, Lucy. *Pesquisa em Sociologia da Educação Musical*. Revista da ABEM. Salvador, nº 4, p. 25-35, 1997.

GUTIERRES, Marcelo. As mudanças na batida do samba e a sua ligação com o futebol. Portal de notícias G1, São Paulo, 9 de jan. 2008. Disponível em: <http://g1.globo.com/Carnaval2008/0,,MUL249052-9772,00.html>. Acesso em: 10/062009.

IKEDA, A. T. *Haja ouvidos. O carnaval dos surdos*. Jornal da Tarde. Caderno de Sábado, São Paulo, 29 de fev. 1992.

_____. *No carnaval pós-moderno, negro não tem vez*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 8 de fev. 1997, nº 857, ano 17, p. D8.

_____. Pesquisa em música popular urbana no Brasil: entre o intrínseco e o extrínseco. In: CONGRESO LATINOAMERICANO IASPM - International Association for the Study of Popular Music, 3, 2001, Bogotá. *Actas...* Bogotá: Academia Superior de Artes de Bogotá/Ministerio de Cultura de Colombia, 2001, p. 1-6.

ISMAR, Isaac. *Compositor da Imperatriz procura maestro para avaliar samba para 2009*. SRZD Carnavalesco, Rio de Janeiro, 14 nov. 2008. Disponível em: <http://www.carnavalesco.com.br>. Acesso em: 15 nov. 2008.

LEITE, Willian T. Entrevista concedida a Frederico Freire de Lima Neibert Bezerra. Florianópolis, 20 de mai. de 2009. Entrevista.

LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de samba, ritual e sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1977.

LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: Partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

MARCOS, João. *Das firmas, do samba-enredo paulista e do carnaval da terra do Guga*. Sambario – Coluna do João Marcos. Rio de Janeiro: 2008. Disponível em: <http://www.sambario.com.br>. Acesso em: 20 out. 2008.

_____. *A originalidade e o cânone do samba-enredo*. Sambario – Coluna do João Marcos. Rio de Janeiro: 2008. Disponível em: <http://www.sambrario.com.br>. Acesso em: 20 out. 2008.

_____. *Descartando o samba*. Sambario – Coluna do João Marcos. Rio e Janeiro: 2008. Disponível em: <http://www.sambario.com.br>. Acesso em: 20 out. 2008.

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

MUSSA, Alberto et.al. Entrevista concedida a Frederico Freire de Lima Neibert Bezerra. Rio de Janeiro, 10 de jul. de 2009. Entrevista.

- NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.
- ORTIZ, Elsa M. N. O sujeito do samba-enredo. *Linguagem & Ensino - Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, vol. 1, n. 2, p. 115-132, 1998.
- PRADO, Yuri. *Aspectos estilísticos do samba-enredo sob o ponto de vista melódico*. Relatório Final (Iniciação Científica) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os “Bambas da Orgia”*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998.
- PREFEITURA MUNICIPAL DE FLORIANÓPOLIS. Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes. *Manual do Julgador*. Florianópolis: LIESF, 2008
- PEREIRA DE QUEIROZ, M. I. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- RAMOS, Átila Alcides. *Carnaval da Ilha*. Florianópolis: Papa-livro, 1997.
- REDAÇÃO. Ensaio técnico agitam o sambódromo do Rio. Portal IG de notícias. Rio de Janeiro, 2 jan. 2009. Disponível em: <<http://carnaval.ig.com.br/naticias/riodejaneiro/2009/01/02>>. Acesso em: 10 fev. 2009.
- REGULAMENTO, Concurso de samba-enredo Protegidos da Princesa. Florianópolis: 2009.
- REIS, Luiz Fernando. *Palpite Infeliz*. SRZD Carnavalesco. Rio de Janeiro, 14 out. 2008. Disponível em: <<http://www.carnavalesco.com.br>>. Acesso em 16 out. 2008.
- RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984.
- ROMANELLI, Guilherme G.B. *O carnaval de Antonina: um estudo sobre os sambas-enredo da escola de samba Filhos da Capela*. 2000. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, UFPR, Curitiba, 2000.
- SANDRONI, C. *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- _____. *Transformações do samba carioca no século XX*. s/d. Disponível em: <http://www.qprocura.com.br/dp/74932/Transformacoes-do-samba-carioca-no-seculo-XX.html>. Acesso em: 20 mar. 2009.
- SILVA, Áurea Demaria. *Ensino e aprendizagem musical na bateria da escola de samba Embaixada Copa Lord*. 2002. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.
- _____. *No balanço da “Mais Querida”: música, socialização e cultura negra na escola de samba Embaixada CopaLord – Florianópolis (SC)*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação e Música, UNESP, São Paulo, 2006.

SILVA, Eduardo da. *Para além de Momo: relações de força nos bastidores do carnaval florianopolitano*. 2005. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, UFRJ, Rio de Janeiro, 2005.

SILVA, Marcelo da. *Os bailes, as casas e a rua: o samba nas camadas populares de Florianópolis nas décadas de 1920 a 1950*. 2000. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2000.

SOARES, Reinaldo da Silva. *O cotidiano de uma escola de samba paulistana: O caso do Vai-Vai*. 1999. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, USP, São Paulo, 1999.

TANAKA, Harue. *A Escola de Samba Malandros do Morro: Um espaço de educação popular*. 2003. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, UFPB, João Pessoa, 2003.

TINHORÃO, José R. *Pequena História da Música Popular*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

TRAMONTE, Cristiana. *A Pedagogia das Escolas de Samba de Florianópolis: A construção da hegemonia cultural através da organização do carnaval*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Educação, UFSC, Florianópolis, 1995.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar; UFRJ, 2004.

VIZEU, Carla. M. *Samba enredo carioca nas décadas de 70 e 80: uma análise musical*. 2004. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, UNICAMP, Campinas, 2004.

ZAGONEL, Bernadete; ROMANELLI, Guilherme G. B. Os sambas-enredo da Escola de Samba da Capela, da cidade de Antonina – PR. *OPUS - Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM*. São Paulo, Ano 9, n. 8, 2002. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/opus/opus8/zagmain.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2008.

ANEXO 1 – Entrevistas

Entrevista com o compositor Willian Tadeu (Willian Tadeu Melchior Leite), do G.C.E.R.E.S. Protegidos da Princesa (São José-SC, 20 mai. 2009)

Legenda:

P: Pesquisador

W: Willian Tadeu

P: Você pode falar um pouco sobre como você se tornou compositor de samba-enredo?

W: Então... eu sou estudante de História né? E sempre gostei muito de História, tal. E aí eu comecei a me interessar, enfim, pela questão do carnaval por conta das estórias que sempre estão sendo contadas, sempre uma estória curiosa, geralmente um estória curiosa, uma estória desconhecida do grande público, pelo menos, isso vem se perdendo um pouco nos últimos anos. Acho que, enfim, ainda tem bastante isso mas comecei a me interessar. Aí... comecei a comprar os cd's dos sambas-enredo – isso lá por 97, 98. Isso eu morava em Blumenau. Aí, quando eu vim pra cá [Florianópolis] – a gente se mudou pra cá no fim de 2002 – eu comecei a ir. Eu era “menor”, né? Que tem aquela coisa de não poder ir, de que é perigoso ir a ensaio, não sabe como é que vai ser e tal. Aí eu fui acompanhado algumas vezes, no Pré-carnaval de 2003, no pré-carnaval de 2004 – no ensaio do [escola de samba Embaixada...] Copa Lord, no ensaio da [Unidos da] Coloninha. Bem, aí tem o projeto na internet que é o carnaval da internet... da LIESV [Liga das Escolas de Samba Virtuais]. [...] Enfim, que é um projeto de... é complicado de definir mas é como se fossem agremiações carnavalescas virtuais que se organizam para fazer desfiles, tema-enredo, fantasias, alegorias e concursos para escolher o samba-enredo. Aí, a partir desse projeto, eu comecei a brincar um pouco disso...de fazer o samba, eu nunca tinha feito. É aquela coisa: Faz um, mostra pra alguém... quem me incentivou muito foi o Imperial que é compositor da [Escola de Samba] Mocidade Alegre [de São Paulo-SP]. Agora ele mudou por que teve uns problemas lá também. Ele sempre dando dicas, comecei a fazer alguma coisa com ele e tal. Aí vi que “dava caldo o negócio”. Aí pelo projeto, claro, a gente ficou fazendo... ganhou um [concurso de samba] pela escola virtual. [...] Deu pra treinar bastante. Aí em 2005, ou melhor, em 2004 – pro carnaval de 2005 – vasculhando os sites das escolas de samba de Florianópolis, tinha lá a Coloninha, a sinopse da Coloninha, um número lá pra contato. Aí entrei em contato. Me encaminharam pra falar com o Vicente Marinheiro que era, na época, presidente da ala de compositor lá. Aí eu entrei em contato com ele. Ele me explicou que a ala não era fechada, que podia participar [...] inclusive tava no regulamento no site. Aí fui lá na casa dele, peguei a sinopse impressa, a ficha de inscrição. Aí eu fiz com o Imperial aquele samba para o ano de 2005. a gente fez aquela coisa que se faz muito pela internet, aquele negócio de usar só a voz pra compor que nem eu nem ele tocamos instrumentos. Aí a gente levou no Vicente. Na época tinha muito aquele negócio de – não sei se ainda é hoje assim na Coloninha, não compus mais lá – todo mundo levar o samba na casa do Vicente lá, ajeitarem lá, fazerem porque ninguém, em 2005, quase ninguém levava pra estúdio, até a parceria campeã não levou o samba pra estúdio... mas quase ninguém levava pra estúdio. Aí tinha uma coisa de fazer uma gravação caseira lá e o Vicente dar uma dica, tal. Enfim, aí lá o Vicente, juntamente com o Pacho – que é parceiro dele, até hoje é “cavaco” da escola – passaram pro cavaco o samba, pegaram direitinho, a gente ajeitou algumas coisas e tal. Aí concorremos lá. Aí, em 2006 [pro carnaval de 2006], participei novamente na Coloninha.

Em 2007, o Conrado, com quem eu tinha contato também pela internet, que tinha concorrido e 2006 na [Escola de Samba] Consulado [do Samba]. Eu tava lá num evento na Consulado que era, na época, a escola com a qual mais me identificava mesmo pela afinidade artística, sabe aquela coisa mesmo de gostar, admirar o estilo da escola, principalmente no carnaval da “Neide Maria” [enredo: “Uma rosa pra Neide Maria”, Consulado, 2004] que foi em 2004 que, pra mim, até hoje, é imbatível aqui em Florianópolis. Um desfile maravilhoso, um samba também lindo. Aí ele convidou pra fazer uma parceria, tal. Ai eu falei: “Então vâmo lá”! Na Coloninha já tinha dado uns problemas em 2006. Problemas de sentir que não tinha uma abertura, não que meu trabalho devesse ganhar – até porque, realmente, depois o samba acabou se tornando até um clássico ou, pelo menos, tende a se tornar um clássico... todo evento é tocado, enquanto sambas mais recentes do de 2006 não são tocados.

P: Então, na tua experiência, você não veio de um berço de [sambistas]. Ninguém na tua casa ...

W: Não. É aquela coisa: Tinha até aquele gosto por samba em casa. Minha mãe, por exemplo, desfilou várias vezes como passista no Copa Lord [...] e gostava também de acompanhar os desfiles pela TV. Mas não era aquela coisa de se ter ligação com escola de samba ou com o “mundo do samba”, enfim.

P: Em Blumenau você não tinha nenhum contato?

W: Em Blumenau nem tinha como porque em Blumenau é a trombeta tocando [...]. Coisa horrórosa! (risos).

P: Willian, você tem contato com outros estilos? Você compõe ou já compôs pra outros estilos, outros gêneros musicais?

W: Não

P: Sempre especificamente samba-enredo?

W: Isso, sempre foi samba-enredo. Eu até tento brincar alguma coisinha com outros sambas mas eu nunca levei muito a sério e também não tenho nada de bom de sambas... até tenho uma coisinha “simpática” o outra mas

P: O que te agrada pelo fato ser o samba-enredo?

W: Olha, muito esse negócio da contação de estórias, digamos, muito presente no samba-enredo. Eu acho que o processo todo é muito gostoso de você estar partindo da ideia de outra pessoa né? Que não é você quem faz. [...] Você tem que transformar aquilo em poesia, dar uma cara que agrade mais aos ouvidos das pessoas e, enfim, você ter que passar aquela mensagem. Eu acho isso muito legal. Eu acho isso muito envolvente no samba-enredo. Ele consegue passar vários sentimentos diferentes. Claro, o samba tá voltando para o estilo de escola de samba que é algo mais alegre mas, dentro dessa alegria, você consegue passar vários sentimentos diferentes em passagens diferentes do samba. Eu acho que ele é um ritmo muito gostoso.

P: Você já chegou a comentar um pouco mas... parece que você teve passagens por várias escolas. Você poderia, mais ou menos, sistematizar?

W: Então, em 2005 e 2006 eu participei do concurso da Colônia, né? A ala de compositores era aberta. Aí, em 2007, eu fui pra Consulado, onde a gente ganhou o concurso de samba. E a gente [Willian e Conrado] em 2007 fez, mas sem a gente ir pra lá, a gente fez – era um concurso por gravação – o samba da [Escola de Samba] Imperadores do Samba, de São Francisco do Sul... que acabaram até juntando o nosso samba com outro samba. Aí, em 2008, a gente participou novamente na Consulado onde o concurso foi muito problemático. Enfim, vários problemas ocorreram. [...] Você quer que eu fale dos problemas?

P: Sim.

W: É que, naquele ano, o regulamento foi descumprido de diversas maneiras. Foi trazido um samba do Rio de Janeiro, passando por cima da ala de compositores que lá era fechada, né? Houve vários indícios de que não foi transparente o procedimento adotado. Se atribuiu muito a questão de, até na imprensa saiu, uma possível manipulação por parte do presidente e o intérprete da escola que também é do Rio de Janeiro. Começou a levantar algum tipo de suspeita que o samba poderia ter ligação com ele, até por que o intérprete que veio era apoio na escola Porto da Pedra, que ele interpreta no Rio de Janeiro. Mas, enfim, eu não vou poder te dizer se é ou se não é, né? Isso é algo que não tenho provas, mas levando conta essa suspeita. [...] O nosso problema não foi isso. Independente de ter havido uma manipulação ou não, o problema é que se passou por cima da ala de compositores em vários momentos, de aceitar samba de fora, de romper com o regimento da ala e o regulamento que dizia várias coisas. Dizia pro concurso ser por nota e foi por votos. Enfim, o regulamento estabelecia vários procedimentos que não foram cumpridos e isso gerou muitos problemas. E aí a gente negociou, muita gente se afastou logo de cara. Eu que era presidente da ala de compositores na época, tentei, junto com o Edson do Tamborim que era vice-presidente da ala, o Conrado também que era o meu parceiro, a gente tentou um pouco negociar pra ficar porque a gente tinha aquele apego sentimental à escola. Não tem como negar isso. A gente não quer sair de um lugar do qual a gente gosta. Mas aí, enfim, a gente foi ao conselho deliberativo, falou com a diretoria da escola e foi feita uma promessa de que o procedimento mudaria para 2009, que seria algo que voltaria a ser mais fechado para as pessoas daqui, que se voltaria a fazer o que o presidente da escola chama de intercâmbio. Só que quando você tá trazendo de fora não tá tendo intercâmbio nenhum, não tem troca de informações. Enfim, que se tentaria fazer um tipo de intercâmbio de, de repente, trazer pessoas do Rio para conversa, pra algum tipo de palestra e tal. Enfim, não foi cumprido, o concurso continuava sendo aberto e, pior ainda: Você só podia mandar uma gravação com voz e cavaco e o samba ia ser escolhido por quem, do jeito que a diretoria quisesse, o regulamento não ia estabelecer nada. E aí a diretoria ia escolher os três finalistas que iam ser executados pela equipe da escola na final, o que dá pra imaginar o quanto de possibilidades complicadas poderia gerar. A gente não quis compactuar com isso. Mais um ano feito de trouxa não dá! Aí a gente saiu a gente foi pra Protegidos [da Princesa] que é uma escola que passou pelo processo inverso. Enquanto que a Consulado manchou a ala de compositores, a Protegidos, digamos, tentou reconstruir a ala de compositor. Eu acho que foi, em parte, interessante. Muito daquele ideal de escola de samba que a gente procurava na Consulado – que a gente tentou construir com muita dificuldade e não conseguiu na Consulado – acho que tá se encontrando na Protegidos. Na verdade, a escola tem seus problemas mas, em termos de ala de compositores, em termos de fundamento da escola de samba, que vai muito além daquela coisa de espetáculo, do carnaval-espetáculo, eu acho que ela tá solidificando e a gente tá lá agora.

P: E dessa ala, várias pessoas saíram da Consulado pra vir pra Protegidos?

W: Então, ficou muito pouca gente. Ficou, não necessariamente porque eu nunca levantei isso, mas nem todo mundo que saiu foi pra Protegidos. Acho que a grande maioria, ou saiu e tá fora, e não tá participando de escola nenhuma, como é o caso do Elias Marujo que... eu acho que ele continua até filiado à escola – ele dá nome à ala, inclusive –, o Carlos Ferreira, o Fabrício, o próprio Gustavo que era nosso parceiro em 2007 e 2008. Enfim, eles saíram e não foram pra escola nenhuma, mas estão afastados da Consulado. Aí, você pega Carlão, Josué, que é [sic] a grande parceria na Consulado, os hexa-campeões, foram pra Protegidos. Enfim, tem outras pessoas aí que saíram, o Edson.

P: Mudando essa questão de compositor. Você assumiu ou assume outros cargos numa escola de samba ou em um outro tipo de agrupamento carnavalesco...

W: Bloco?

P: Sim, blocos...

W: Eu faço alguns trabalhos como carnavalesco, digamos assim. Tanto de criação do enredo quanto de fantasias pra alguns blocos e para a própria composição do samba-enredo, claro. Enfim, tirando a participação como compositor, tem essa participação como desenhista, como carnavalesco, criando fantasias e enredo pra alguns blocos.

P: Esse ano você fez isso?

W: Esse ao eu fiz, em Florianópolis, os Gaviões Alvi-negros, que é o bloco da torcida do Figueirense [Futebol Clube]. Fiz o enredo que era uma homenagem ao Anevú [compositor e personalidade ilustre do carnaval ilhéu], eu criei as fantasias que foram, é importante citar pra não tirar os direitos autorais da outra pessoa, que eu criei o desenho das fantasias. Quem fez a seleção dos materiais, quem coordenou a confecção foi o Luisinho, que é uma pessoa que fez uns trabalhos e tal na Coloninha – ele tá ligado a uma escola agora mas eu não vou saber te dizer qual é. E, enfim, eu fiz ainda o Jardim das Palmeiras, aqui de São José, que é um bloco aqui de São José.

P: Agora você está com algum cargo específico?

W: Então, agora a gente tá em maio... não fui procurado ainda pra 2010. E é muito aquilo... é instável o negócio. Eu acredito que... assim: Na Gaviões Alvi-negros eu perdi 0,5 ponto em Enredo [quesito] porque o jurado disse que a gente não falava que o Anevú era vereador e foi advogado. Primeiro que não tem obrigação nenhuma, tú pode [sic] achar um foco de enredo que não leve pra esse lado da vida profissional dele. Mas, por outro lado, era falado sim num parágrafo inteiro na sinopse, e o nosso bloco era um dos poucos que tinha alas que [...] tinham elementos que representavam o enredo. Tinha uma ala que tinha, na inscrição da ala especificando isso... e vinha a ala de chapeuzinho de formando e, enfim, a ala representava isso. E o jurado não viu isso, eu acredito que eles estejam conscientes disso que, como o trabalho foi muito elogiado – o Bloco perdeu por um décimo se não fosse o jurado com essa nota absurda não teria perdido. [...] Eu tô esperando [ser chamado pelo bloco], queira ou não, eles demoram um pouco pra organizar, tão envolvidos muito com o futebol, enfim, mas eu tô aguardando um contato, acho que em agosto, setembro eu devo ter uma resposta e, se eles não quiserem, outro bloco vai querer. Não tem muito como ficar... tem pouca gente que faz esse trabalho pra bloco e... que faz e que leva a sério, não tá ali pra tirar proveito. Inclusive a gente

vê pelo nível do desfile dos blocos que... pega o desfile do Gaviões Alvi-negros e pega o desfile dos outros blocos e percebe que tem uma disparidade muito grande, principalmente em termo estéticos que, enquanto outros blocos vêm só com uma camiseta que eles vendem pro componente, o Gaviões veio com a fantasia. Realmente usou.

P: O objetivo é se aproximar da escola de samba?

W: Ah, sim... pensando nesses blocos que desfilam na Passarela [Nego Quirido] eles estão voltados... alguns não, esses estão vestidos só com uma camiseta evidentemente estão só ali pra ganhar o dinheiro público e fazerem o que bem entenderem. Espero que estejam aplicando na fabricação das camisas... A maioria dos blocos tem aquela base do formato das escolas de samba. Mesmo que o regulamento não exija, levam uma comissão-de-frente, o regulamento exige [casal de] mestre-sala e porta-bandeira. Tem aquela coisa que os blocos ficam mais vistosos, digamos assim, ou são mais elogiados – embora não seja quesito – quando vão fantasiados, quando vão com um tripé ou alguma coisa. A base do formato acaba sendo a escola de samba, até por estar tendo que contar um enredo que, aí sim, é quesito.

P: Você acha que é comum essa prática de participar em várias escolas ou blocos com cargos diferentes?

W: No caso dos compositores, geralmente é: Faz samba na escola, faz samba no bloco. Aí vai mais uma questão pessoal minha de estar tá fazendo esses trabalhos por uma série de questões, né? Mas, geralmente, o cargo acaba sendo o mesmo. Se é compositor da escola, é compositor do bloco.

P: Quando você vai compor um samba-enredo... você poderia traçar as suas prioridades em relação a essa composição?

W: Eu procuro, particularmente, fazer um samba que seja, de alguma maneira, poético e... aí é até preconceituoso falar isso, porque vai ter que definir o que é poesia mas, enfim. Um samba que tenha algum trabalho mais com figuras de linguagem e tal. Procuro fazer um samba que envolva o componente no sentido de que – aí é algo muito subjetivo – pra mim um bom samba é aquele que você consegue ouvir e visualizar o enredo, mas não só aquela coisa de ouvir e “ah, aqui tá descrevendo um momento do enredo”. É um samba que faz tú sentir [sic] o sentimento que está por trás do enredo, sentir a subjetividade do enredo, enfim, o que faz com que a pessoa mergulhe no universo do enredo. Acho que isso é muito importante, quando você tá fazendo um samba, que você consiga de alguma maneira... anunciou o tema da escola, você já começa a pensar, já começa a mergulhar naquele universo e significados daquele enredo, que você consegue se sentir muito dentro do enredo. Acho que é importante você passar para o componente da escola, pro público, pra quem vai estar ouvindo na televisão, no rádio. De você conseguir passar esse sentimento, de você conseguir se sentir realmente dentro do enredo. Como em 2007 na Consulado [samba de sua autoria], que o samba era em primeira pessoa, que era o “Iça-mirim” narrando a estória [enredo: “Vinte luas de esperança, vinte luas de saudades, das Matas da Babitonga ao Velho Mundo”, Consulado, 2007]. Acho que contribuiu muito para pessoas se sentirem no próprio Iça-mirim e tentarem mergulhar em algum momento. [...] Enfim, mas é o objetivo no caso, tanto no samba do “Beto Carrero”, em 2009 [enredo: “Beto Carrero, o herói cavaleiro do Brasil, uma arquitetura da alegria”, samba também de sua autoria], tentar trazer porque eu acho que o que diferenciou nosso samba dos outros [é] que os outros ficaram muito na descrição da trajetória do Beto Carrero. Acho que a gente conseguiu, de alguma maneira, trazer toda a questão mais subjetiva da trajetória dele

mesmo, a questão da infância, o samba ficou quase inocente – segundo a opinião de um comentarista falou isso... que no samba, principalmente na segunda parte, tinha quase uma inocência mas sem ser bobinho como os sambas da Portela, por exemplo, que são a coisa mais ridícula que existe. Você ouve os sambas da Portela de 2009, 2008, 2007, e você imagina duas criancinhas, de mãos dadas, brincando com uma bola colorida na praia. Eu acho que é importante isso, que gere envolvimento, que passe mais do que aquela coisa – que, infelizmente, é muito cobrada – do factual. O factual que eu digo é da setorização do samba-enredo, de parte a parte do enredo estar no samba. Mas isso é ridículo porque quem tá na avenida desfilando não tá ligado: “Oh, o samba aqui nesse verso tá falando dessa ala”. Não, quem tá na avenida assistindo quer entender, ou não tá nem aí para o significado, mas quem tá tentando entender [...] o que tá se passando é a mensagem geral, isso é importante. Mesmo, quando você tenta, de alguma maneira, cumprir alguma exigência pra não perder o concurso, mas a gente acaba priorizando também que essa mensagem geral, esse sentimento, que a subjetividade do enredo seja passada.

P: Você poderia falar um pouco dessas exigências?

W: Aí vai do próprio formato do concurso. Geralmente, aqui em Florianópolis, os sambas são julgados por “letra” e “melodia” separados, o que eu, particularmente, acho um absurdo porque... se for escutar a Unidos de Jacarepaguá, um samba deles que falava do Nordeste e o refrão era: *Perambulando pelas ruas/ que desgosto/ é só decepção* [cantarolando]. O samba é quase marcheadado e tá falando da parte mais triste do enredo. Então, essa dissociação entre letra e melodia acaba correndo esse risco, que eu evito nos meus sambas... de a melodia estar caminhando pra um lado e a letra estar caminhando pro outro. Mas, enfim, acaba tendo essa separação no julgamento e, geralmente, quem vai julgar letra acaba, infelizmente, olhando mais a adequação ao enredo, mas olha a adequação ao enredo com aquele olhar de “ah, tá falando de tal parte, esqueceu de falar disso”. Eu não sei de onde é que tiraram isso porque é algo que não faz sentido... não sei de onde tiraram que o samba tem que falar de cada um dos momentos do enredo. E, geralmente, quem tá julgando é o carnavalesco, é o autor do enredo. São pessoas que estão preocupadas com aquilo, queira ou não, tem muito até um egocentrismo dentro da escola de samba de o carnavalesco estar querendo direcionar pra que o samba-enredo contemple as várias dimensões do trabalho dele e, às vezes, não também que o samba-enredo tem a sua própria expressão dentro da escola embora, claro, tenha que estar casada com a do desfile mas que o samba-enredo tem uma linguagem própria. [...] O samba-enredo tem uma estrutura própria que não é a estrutura de contar a estória momento por momento, que não é ou pelo menos deveria ser, ou já foi assim, e agora está se convertendo para esse desejo do carnavalesco. [...] E, melodicamente, eu particularmente tento fazer – pode parecer até controversa quanto a isso –, eu não vejo tanto problema num samba ter passagens marcheadas, digamos assim, ou que não seja aquela coisa original do samba-enredo de antigamente, necessariamente. O que eu acho importante é que o samba seja criativo, de a gente fugir daquele lugar comum. Daquela coisa que você tá sempre repetindo os mesmos clichês... tentar mudar um pouco a cara. Você pode, se inspirando um pouco nos sambas de antigamente, criar uma coisa interessante que forma um conjunto, uma composição interessante, tendo passagens que sejam marcheadas ou fazer um samba num estilo mais dolente. Você pode fazer um samba interessante que tenha essas características. Você pode fazer um samba mais antigo [...] que fique muito bonito. Você pode fazer um samba mais “moderninho” que fique muito interessante mas o importante é criar.

P: O que é um samba marcheadado?

W: Eu aprendi com o próprio Imperial que o samba marchado é aquele que você consegue ouvir um instrumento de sopro das bandinhas de marchinhas tocando ao fundo. Você consegue imaginar isso e você consegue, embora você estar [sic] ouvindo o samba, você não tem isso na gravação mas vem no seu ouvido aquilo. Que é o caso, por exemplo, tú pega a [Escola de Samba] Imperatriz [Leopoldinense] 2006: *Vem meu amor/ vem me beijar/ hoje eu tô que tô/* [cantarolando enredo: “Nem todo pirata tem perna de pau, olho de vidro e a cara de mão”, Imperatriz Leopoldinense, 2003]. O samba marchado tem muito essa coisa de marcar no tempo... marcar o canto: *Jogue suas mãos pro ar no balancê/* [enredo: “Praça XV, onde tudo acontece”, Consulado, 2006]. Não sei se me fiz claro.

P: Geralmente se faz uma associação da marcha com a aceleração. Você acha que tem alguma relação?

W: Você pode tocar “Aquarela Brasileira” [Império Serrano, 1964], que é um samba que não é marchado, e você pode tocar ele acelerado. Claro, tem um pouco de relação com isso, mas também acho que, em alguns momentos, essa fórmula que deu certo em alguns momentos, se procurou repetir. É aquela coisa: O que faz sucesso as pessoas acabam tentando, de alguma maneira, imitar ou seguir o mesmo caminho. E em algum momento se viu que o samba marchado, o “me dê, me dá” [enredo: “Paulicéia Desvairada”, Estácio de Sá, 1992] da Estácio que fez muito sucesso e que tem passagens marchadas – mas, repito: Não vejo isso como demérito do samba. Esse “Paulicéia Desvairada” do Estácio é um samba maravilhoso, pra mim, um dos melhores da década de 90. Um samba que contempla tudo aquilo que eu te falei do samba-enredo expressando toda a subjetividade do enredo, tentar envolver as pessoas no enredo. Tem essas passagens marchadas que eu não acho ruim, pelo contrário. Acho que gerou um efeito interessante e o samba fez sucesso e é óbvio que as pessoas vão tentando repetir. Na década de 90 teve o “Explode Coração” [enredo: “Peguei um Ita no Norte”, Salgueiro, 1993] que, injustamente, as pessoas dizem que é um samba oba-oba. Não, é um samba maravilhoso [...] resolve muito bem essa tensão do visual e o auditivo no desfile. Acho que as duas coisas estão muito bem encarnadas ali. Eu não tava no desfile mas você pega [o vídeo] o desfile e vê que [o samba] tá muito bem casado e vê ele tá contando muito bem o enredo mas sem se apagar a passagens, a momentos: *Lá vou eu/ me levo pelo mar da sedução/ sou mais um aventureiro/ rumo ao Rio de Janeiro/ lá de Belém [...]* (cantarolando). A pessoa consegue cantar o samba e se sentir dentro do enredo. Ele é um samba envolvente e foi, justamente pelo sucesso, considerado oba-oba. Ai começou na década de 90 aquela coisa principalmente pelo Salgueiro. Tentaram repetir o “Explode Coração” e não conseguiram até hoje.

P: Nesse samba “Explode Coração”, o que você considera “moderno”?

W: O moderninho, não é o caso do “Explode Coração”. O moderninho é dessas formas mais recentes, vindas [...] dessas grandes parcerias que têm vencido, que formam os “escritórios de samba” no Rio. [...] Em termos de letra é aquela coisa de seguir o desejo do carnavalesco de estar ali contando parte a parte o enredo; quatro versos um setor, quatro versos outro, sabe? Aquela coisa quase matemática, dividida. E em termos de letra é uma coisa que eles [...] têm uma poesia mas, ao mesmo tempo em que tem ali as metáforas, têm diversas figuras de linguagem, mas uma coisa que não envolve. Quando eles têm sucesso, envolve. Claro, não tô dizendo que, em todos os sambas, as parcerias são assim. Mas eu vejo o... modernista tá muito vinculado a isso: Uma poesia quase padronizada e que não emociona. Você pega o samba da [Escola de Samba] Vila Isabel 2009: *girar num sonho de uma bailarina/ desliza a divina missão de encenar/ o pranto e o riso/ paixões mascaradas/ até o astro rei brilha no céu/*

[enredo: “Nesse palco da folia é minha Vila que anuncia: Teatro Municipal, a centenária maravilha”, Vila Isabel, 2009]. A conjugação e letra e melodia tem uma poesia, tem uma passagem melódica interessante mas não leva à emoção nenhuma, não envolve no enredo – pra mim, pelo menos. Inclusive, eu fui lá no desfile das campeãs e o desfile me emocionou por várias outras coisas e não por essas passagens do samba. Então, eu acho que o samba daí tem muito a busca da fórmula pronta, de repetir determinados clichês. Enfim, um samba muito engessado... naquele formato de dois refrões de quatro versos, um formato em que o samba vai começar em [tonalidade] maior e que, em algum momento, vai passar pra menor ou o contrário... que tem que ter, obrigatoriamente, passagem para maior ou pra maior que, de algum lugar tiraram que isso é um refinamento melódico, que tem sambas que são extremamente simples – não que a simplicidade seja ruim, mas o que se tenta passar com isso é uma impressão de refinamento melódico. É emular uma impressão de refinamento melódico. [...] Absolutamente, o samba do Salgueiro esse ano passa de maior pra menor da maneira mais simples possível. [...] É uma coisa muito e ouvido, mas essa tendência vai engessar o samba-enredo num formato que... você pega o cd do Rio, você ouvi. Tem lá o samba da [Unidos da] Tijuca e do Porto da Pedra que, nesse ano, pelo menos, tinha duas passagens melódicas idênticas. [...] São sambas que têm ligações com o mesmo grupo de músicos... é aquela coisa engessada. [...] Você pega, principalmente, de 2003 tá muito engessado num determinado formato. Mas eu acho que é isso o “moderninho”. É uma expressão ridícula que e dei mas é isso.

P: Você faz uso de parcerias?

W: Sim.

P: E isso é comum?

W: Atualmente a maioria das pessoas faz uso de parcerias aqui em Florianópolis. Lógico que em Rio e São Paulo, principalmente pelos gastos do concurso. Parceria é importantíssima para isso, os caras bancam gastos astronômicos, como dizem. Eu tenho vontade ainda de fazer algum samba solo. Eu acho que permite que determinadas coisas que você, por exemplo, no carnaval virtual eu faço muito samba sozinho e eu acho que permite que você siga um caminho próprio e... essa quebra com determinados padrões, com sambas moderninhos, acho que ele é muito mais fácil quando você tá compondo sozinho porque você não precisa daquele consenso da parceria e, às vezes, o consenso acaba sendo o lugar comum. Acho que na Protegidos a gente resolveu muito bem isso que o samba, apesar de ele ter o formato de quatro versos e ter aquela divisão mais comum de hoje em dia, ele tem passagens melódicas e passagens de letra também que são muito diferentes do que se costuma fazer aqui em Florianópolis ou no Rio. Até porque a gente conseguiu fechar uma parceria legal. A vantagem da parceria é isso, estar trocando as ideias, estar trocando as informações, de você suprir as deficiências de um com as habilidades do outro. Acho que, querendo ou não, parceria facilita muito porque você tem mais gente organizando todas as etapas do concurso, mais gente atraindo torcida, mais gente fazendo propaganda. Geralmente você procura numa parceria, além de pessoas talentosas, pessoas que não são mal-vistas dentro da escola. Se eu fosse concorrer na Consulado agora não ia ser muito vantajoso pra ninguém fazer parceria comigo porque a diretoria me odeia.

P: Falando desses critérios para a parceria você falou de custo e chegou a comentar de torcida. Você acha que esses elementos extra-musicais – custo, torcida – contribuem para o resultado de um samba-enredo em um concurso?

W: Eu vou comentar o caso daqui, que é muito diferente do que acontece no Rio, que as parcerias se reúnem pra levar ônibus de torcida. Obviamente que a dimensão é muito menor disso [em Florianópolis], mas acho que é a tendência, nos últimos anos, de estar se importando esse formato de atuação em concurso de samba, o formato de atuação que tem no Rio. Mas acho que tá se adaptando pra realidade local. O prêmio do samba-enredo aqui não é nada muito significativo – ninguém fica rico fazendo samba-enredo aqui e, conseqüentemente, os investimentos vão ser menores, porque você não vai se arriscar a gastar uma fortuna se você não vai ter retorno nenhum. Acho que isso é importante também, e eu sou contra também que, em Porto Alegre tem uma escola que tá oferecendo dez mil reais no prêmio. Acho que isso é péssimo, já tem um boato lá que tem um samba que veio do Rio que vai ganhar. Acho que permite esse tipo de invasão de “escritório”, permite o predomínio da questão financeira. Pra mim, quanto menor o prêmio, melhor. Não quero ficar rico através do samba-enredo. Pelo contrário, sou totalmente contra às pessoas que querem enriquecer à custo das escolas. [...] Eu, particularmente acabo fazendo esse serviço na parceria, que é de divulgação na internet, fazer vídeo e jogar no [site de relacionamento] *Youtube*, jogar no *Orkut*, via e-mail, enfim, de todas as maneiras possíveis. Levar amigos que gostem de samba pra ir lá, pra torcer, conhecer o samba, distribuir uns “cedezinhos”, mandar pro e-mail por e-mail o samba em [formato] mp3. Aqui em Florianópolis tem esse trabalho de levar amigo que possam torcer pelo teu samba.

P: E tem dado resultado?

W: Olha, não sei se tem sido decisivo. O caso da Consulado lá, de 2008, que foi um concurso complicado como eu já te expliquei, o samba do Rio que acabou ganhando e depois voltaram atrás...o samba não tinha torcedores. Mas, em geral, tirando suas exceções, tem dado resultado porque, geralmente, quem leva torcida são pessoas que são um pouco mais experientes das escolas. Não sei se mais experientes mas pessoas. mais envolvidas nas escolas, que estão mais dedicadas nesse meio das escolas de samba. [...] Na Coloninha, os dois sambas que tinham mais torcida nesse ano – pra 2009 – eram os melhores sambas do concurso. E é justamente por isso, são pessoas mais envolvidas com escola de samba. [...] Você tá mais envolvido, você vai acabar fazendo um samba com mais qualidade, de repente. [...] Também aquilo, por mais que se leve torcida, se o samba for ruim... Claro que, no Rio de Janeiro que leva torcida enorme, que vão fazer uma mega campanha, claro que faz diferença. Mas aqui, que a diferença é muito drástica entre os sambas que têm condições e os que não têm condições de disputar... se você tá com um samba que não tem condições de disputar, aqui em Florianópolis, a torcida não vai agüentar cantar aquilo. Realmente, a diferença de nível dos sambas é grande, não dá pra negar isso. Talvez seja até antiético falar mas [...] na Coloninha... o nível tava fraco. Aí tinha dois sambas que se destacavam, tinha torcida, e também as pessoas que estão na quadra – ou no local do concurso – acabam aderindo aos sambas que elas acham mais interessantes. E aqui, como tem essa diferença muito grande, acaba tendo adesão, realmente, aos sambas que estão melhores.

P: Você considera o estabelecimento da ala de compositores como uma coisa muito importante para a escola de samba?

W: Eu considero importante porque... claro que, mesmo com ala de compositores, você ter transição entre diferentes escolas – o pessoal de uma escola vai vir pra outra, tal. Mas a ala de compositores acaba ajudando a dar uma identidade musical pra escola de alguma maneira. Não é muito rígido isso mas, enfim. E a ala de compositores, se ela tá bem organizada, se ela faz eventos, se ela leva pessoas para a escola através desses eventos, cada compositor vai

acabar levando suas famílias [sic] pra escola, pros eventos. Eu acho que ajuda muito a escola eu acho que, musicalmente, é uma garantia de que você vai poder trabalhar com esse segmento pra que ele dê conta do recado na questão do samba-enredo – que, querendo ou não, é o trabalho mais importante da ala de compositores. [...] Você tem esses compositores que sejam da casa, que sejam fixos, que criem até um laço sentimental e eu acho que, você tendo uma relação sentimental com a escola [...] é fundamental pra você fazer um bom samba, porque você tá imaginando que você vai estar fazendo samba para aquelas pessoas, entende? E você já imagina até a reação. [...] Você vai fazer com um carinho maior, com uma dedicação maior. Então, eu acho que é um segmento importante sim, independente da maneira em que vai ser organizado, se vai ter abertura pra sambas de gente de fora da ala. Acho que, nesse momento em Florianópolis, é importante que as alas de compositores sejam fechadas. [...] Tem também aquela questão da tradição, o apego a tradição... talvez a ala de compositores e a velha-guarda aqui... a ala de baianas não tem [aqui] aquela figura da baiana que tem nas escolas do Rio e São Paulo, que é apegada à escola. Não, são pessoas que vão estar lá desfilando de baianas, simplesmente – há exceções, claro. Eu acho que são esses os segmentos mais representantes dessa tradição e dessa identidade da escola.

P: Você percebe integração em relação aos membros da ala de compositores de uma escola, ou uma postura de isolamento entre esses compositores. E, no caso de Florianópolis, em relação a compositores de outros estados – Rio de Janeiro, São Paulo? Há um contato ou não?

W: É inegável que, um contato, há. Bom, meu caso é um exemplo, como eu te falei. Pega, por exemplo, o próprio pessoal que ganhou na Coloninha esse ano. No ano passado, o samba deles, que perdeu, foi gravado pelo [intérprete] Gilsinho, da Portela. Isso aí já é um indício de contato. [...] Quem tem condições, viaja pro Rio pra acompanhar algum evento, acompanhar algum desfile lá. E acaba fazendo contatos, acaba trocando informações, as pessoas têm suas amizades. Alguns fazem trabalhos pra outras cidades... daqui próximas ou no Rio Grande do Sul, também. Mas se não há essa troca física, ou esse contato pessoal, tem aquela coisa de que você tá sendo influenciado pelo trabalho deles de alguma maneira porque você tá acompanhando o trabalho, você tá ouvindo os sambas do Rio, tá ouvindo os sambas de São Paulo. São Paulo não! São Paulo acho que eu, o Conrado [...] dá pra botar num fusca as pessoas de Florianópolis que ouvem os sambas de São Paulo, infelizmente. Porque tem coisas maravilhosas e, muitas vezes, muito superiores às do Rio do Janeiro. Tem contatos... mas não sei até que ponto chega a influenciar, mas que há os contatos, há.

P: Você acha que se estabelece uma ponte entre o pessoal de Florianópolis e Rio de Janeiro? Você acha que há um predomínio para o Rio de Janeiro?

W: O direcionamento desse contato é geralmente de alguma pessoa que tenha contato com o Rio de Janeiro, de amigos que fizeram lá. Aqui o pessoal valoriza muito o Rio de Janeiro como padrão?

P: Você acha importante a organização de concursos de sambas-enredo na escola de samba?

W: Eu acho importante e te explico o por quê. Pega um cara tipo o Jacaré – presidente da Copa Lord. Ele deu uma entrevista recentemente em que ele fala que na escola dele não vai ter mais concurso. Porque no ano que ele organizou só deu problema pra escola. Claro! Um concurso de samba-enredo não é fácil de organizar. Você tem que seguir uma certa lisura que,

às vezes, é complicada. O compositor, às vezes, é uma figura chata também, que vai estar contestando coisas que não tenha que contestar e ele samba disso, o compositor, às vezes, é muito chato nesse sentido. Mas você pode conduzir o processo de uma maneira que dê certo. Na Copa Lord nunca teve, realmente, essa tradição no samba-enredo. Há mais de vinte anos que não tinha e, em 2007 e 2008 ele não fez. Mas há quase que uma associação direta do mal resultado da escola ao problema do concurso de samba-enredo. Mas os dois anos que a Copa Lord fez concurso, em 2007, o ano de “São José” [enredo: “São José da Terra Firme, terra sem males”, Copa Lord, 2007], ela foi vice-campeã, e em 2008 ela foi campeã. Em 2009, que ela não fez concurso e ficou em terceiro lugar. Claro, não tô querendo associar porque o terceiro lugar da Copa Lord não teve nada a ver com o samba-enredo. Só estou querendo te mostrar que essa associação, de problema da escola à problema no resultado, ou de concurso de samba-enredo a um mal resultado, não tem o menor cabimento. Acho que o concurso de samba-enredo... gera à escola mais opções. Porque não tem nada que te garante que o compositor que você chamou vá fazer o melhor samba. Se você me chamar pra fazer um samba pra outra escola, nada te garante que eu vá fazer um melhor samba. Eu posso ter ganho esse ano [2009] na Protegidos e aí, ano que vem: “Ah, já que eles ganharam em 2009, em 2010 vamos fazer de novo eles”. Não faz sentido, 2010 é outra parceria. Tem mais gente talentosa “no pedaço”. Acho que o concurso é importante. Dá uma pluralidade maior... artística mesmo, pra escola. E acho também que é um momento de integração importante na escola. As pessoas se envolvem, os segmentos da escola se envolvem no concurso. Mesmo que seja aberto pra pessoas do Rio, acho que ele é importante desde que conduzido com transparência. Acho que, realmente, quem não tem competência pra conduzir seu concurso com transparência vai ter problemas. Claro, vai ser um incômodo em algum momento, mas se você começar a eliminar todos os incômodos em uma escola de samba você vai transformar ela [sic] numa empresa, ou numa companhia de espetáculos carnavalescos, e vai esquecer os fundamentos que levam a exigir numa escola de samba que é a própria preservação dessa cultura que é o samba, né? A partir do momento em que você vai eliminando certas etapas só pra não ter problemas... o presidente tem que ficar “em casa”.

P: Existem outros setores de uma escola de samba que acabam participando de alguma maneira direta ou indiretamente do concurso?

W: Primeiro tem aquela coisa de que [...] é um momento de curiosidade. A escola toda fica curiosa pra saber o que vai cantar na avenida. É um momento, realmente, de expectativa de se o samba vai ser bom. Acho que um bom samba é um excelente ponta pé inicial pra qualquer carnaval, né? Aí, os segmentos vão estar envolvidos como público, os outros segmentos vão lá pra ver o que vai acontecer, se vai ser bom, se vai ser ruim, se vai ter sambas bons, se vai ser justo ou se ele não considerar, né? Bom, a parceria vai estar lá tocando os sambas concorrentes. O carnavalesco e o autor do enredo, além de... divulgarem, de falarem em algum tipo de palestra ou de preleção sobre enredo que permite passar a visão deles já que o texto é horrível mesmo. Aqui eles têm o costume de mandar uma “bíblia”. Sinopse, num concurso de samba-enredo, ela é pra orientar as pessoas no trabalho. Ela não tem que contar se a “cueca do Beto Carrero era vermelho ou azul”. [...] Acho que sinopse tem que ser mais resumida. Acho que palestra tem servido um pouco mais pra isso embora, geralmente, acaba [sic] só confundindo mais do que esclarecendo. [...] tem que tentar filtrar. Se ele fizer besteira no enredo não põe besteira no samba. [...] Aí tem algumas coisas que mudam de escola para escola. Por exemplo, na Protegidos, a diretoria deixou nas mãos da ala de compositores a organização de todo o concurso. Enquanto, na Consulado, a diretoria fazia questão de “meter o dedo”, de indicar jurado, de ter o presidente, outras pessoas da diretoria participando do julgamento. Na Protegidos isso é mais aberto. Isso varia de escola para escola. Infelizmente,

em alguns aspectos, quando vai um mestre de bateria julgar, quando vai um carnavalesco julgar, [...] não é dito abertamente isso [...] há uma visão do samba-enredo como algo que tem que facilitar o trabalho deles, quando não é. Se você tem um samba melhor, que não seja tão fácil da bateria tocar, que se vire, que crie. Querendo ou não, [...] bateria virou um negócio que tá meio padronizado. Ela [bateria] vem pesada na cabeça do samba, e no meio [do samba] faz algum “breque” ou alguma coisa e aí, na segunda parte, fica mais... com uma batida mais leve e aí depois volta...Então... essa participação no trabalho deles acaba também influenciando, de alguma maneira.

P: Como você acha que o compositor é visto dentro da escola de samba, em relação aos outros segmentos? Qual imagem que a ala passa?

W: Também varia de escola para escola, e de ala de compositores para ala de compositores. Por exemplo, na Consulado, principalmente no ano que a gente tentou [...] a ala de compositores anterior à gente, infelizmente, a gente tava tentando reestruturar, mas eles “deram mole”. Deram mole no sentido de deixarem virar uma coisa simplesmente de participação em concurso de samba-enredo e não faziam mais nada. Não organizavam mais nada, não tinham “samba de quadra”... tava desestruturada a ala. Mas, mesmo assim, existia um certo prestígio. [...] pra quem faz parte de um segmento de escola de samba, acaba havendo uma diferenciação entre o simples frequentador da escola e quem faz parte do segmento. E as próprias amizades, em alguns casos, em algumas vezes, vão ser influentes nessa diferenciação. Claro que, quando você ganha samba-enredo, você acaba tendo algum destaque dentro da escola. Mas, ainda sim, o frequentador comum da escola acaba não conhecendo o compositor de samba-enredo. Não sabe quem é. [...] Mas na ala de compositores, em geral, acho que ela acaba sendo visto por essas pessoas [de dentro da escola] como um segmento importante, embora – não é o caso da Protegidos – em outras escolas as diretorias lutem pra desconstruir essa visão porque, pra elas, vai ser mais fácil se puder, simplesmente, encomendar o samba.

P: Você crê, de uma maneira mais ampla, que exista uma fidelidade entre um compositor e uma escola de samba?

W: Atualmente essa questão não é tão forte mas você pega determinadas figuras e elas procuram sempre estar perto de suas escolas. [...] Você pode começar numa escola e ir pra outra e, às vezes, tem um momento em que você cria um determinado laço com uma escola que, por mais que aconteçam coisas, depois você sai, você vai querer voltar em algum momento. Eu acho que as pessoas tendem a ir pra onde elas se sentem bem, que é o meu caso, por exemplo. Não me sentia bem na Consulado, me sinto bem na Protegidos e estou lá. Eu acho que, o compositor, em geral, não põe sua escola de samba acima de sua dignidade. A partir do momento em que ele está sendo desrespeitado, não está se sentindo bem... ele vai procurar outro espaço em que ele se sinta melhor. Acho que, enquanto ele se sinta bem, acho que a prioridade existe. Mesmo que venha a perder o concurso mas, se ele ver [sic] que o tratamento foi adequado, que os procedimentos foram corretos, enfim, a tendência é que não troque de escola não, desde que ele se sinta bem naquele espaço.

P: Você poderia perceber um samba-enredo produzido e Florianópolis que teria traços identificáveis como locais?

W: Traços locais não porque eu não vejo traços que permeiem as quatro escolas, ou as cinco escolas – agora, esse ano, com a União da Ilha da Magia. [...] Porque, querendo ou não, com

todo esse contato com o Rio, essa audição do samba do Rio, acaba tendo essa influência, infelizmente em geral, só do Rio. Mas você consegue perceber características de sambas de determinadas escolas. Você pega, por exemplo, a Consulado. Ela tem a característica de vir com um refrão que exalte a escola e que, de preferência, seja um refrão animado – pelo menos, de uns dez anos pra cá, ela tem essa característica. Vem aquele refrão não tem muita ligação com o enredo, o que só cita algo do enredo mas que só serve para exaltar a escola e pra empolgar o componente. Pega a Coloninha ela tem, acho que atualmente, ela tem uma ligação muito forte com um samba mais em um tom menor, acho que é uma característica importante da Coloninha, um samba até mais melodioso, em alguns casos. A Copa Lord tem sua identidade muito forte no Morro, agora mudou um pouco que entrou o [intérprete] Mará, que é do Rio, mas que tá agora morando aqui. [...] Até 2006 – não vou saber te dizer as características – tú ouve, tú sabe [sic] que é um samba da Copa Lord. A letra tinha uma cara, a melodia. [...] E a Protegidos, não sei. Ela não tem muito... talvez agora com a ala de compositores, ela comece a ganhar uma cara, entende? Por isso que eu gostei da vitória do nosso samba no primeiro ano da ala de compositores porque eu acho que era um samba um pouco diferente dos padrões e, por ser o primeiro a ganhar com ala de compositores, ele pode ajudar a forjar uma cara pra escola nos próximos anos. Tem que aguardar pra ver o que vai acontecer, né? Na Protegidos eu não sinto muito bem essa identidade.

**Entrevista com os compositores Beto Mussa (Alberto Mussa), Simas (Luis Antônio Simas) e Edgar (Edgar Filho), do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro
(10 jun. 2009)**

Legenda:

P: Pesquisador

B: Beto Mussa

S: Simas

E: Edgar

P: Vocês percebem transformações no perfil do sambista – de antes e de hoje? Como é que vocês vêem essa questão?

B: Eu acho o seguinte, eu vou tentar resumir: Eu acho que “você” tem, em toda cultura de qualquer lugar, de qualquer país, de qualquer cidade, você vai ter algumas características básicas que elas vão ser sempre presentes, né? Que vai sempre existir porque são aquelas que definem a essência de uma cultura local, nacional, etc. E que, naturalmente, esse perfil abstrato que permanece durante o tempo... ele muda de acordo com as circunstâncias históricas né? Então, a História, se você for analisar hoje a situação do samba, como o samba é hoje e como era o samba no passado, você vai encontrar diferenças muito grandes. Você vai encontrar, por exemplo, que o sambista de hoje ele é muito mais, digamos assim, atento à questão objetiva. Não o compositor de escola de samba que concorre com o samba-enredo, eu tô falando o sambista em geral. Ele é muito mais preocupado com a questão objetiva. Ele é muito mais preocupado com a questão do sucesso que o samba vai fazer, a disputa do samba, né? Ele se preocupa com questões que, paralelamente, como a gente vê no futebol brasileiro que antigamente era, essencialmente um futebol de “arte” e que hoje passou a ser o futebol de “resultado”. Então, o sambista de hoje, talvez, esteja, paralelamente, nisso daí: ele é um “sambista de resultado”. Ele precisa ganhar. A escola precisa ganhar. Ele vê o samba no geral como um objeto, como uma criação que vai possibilitar ele de ganhar alguma coisa. E, no passado, essas coisas não eram assim. No passado... o estilo individual, por exemplo, era predominante. Cada compositor tinha seu estilo, cada compositor fazia samba de acordo com seus princípios, então era uma época mais “romântica”...

S: Deixa eu lembrar, só pra ser informal, que eu tava vendo quando o “Chica da Silva” foi o enredo [de] 64. Os vencedores do samba ganhavam duas caixas de cerveja. Estavam prometendo duas caixas de cerveja para quem ganhasse o samba. E hoje...

B: E hoje são 200 mil reais, né?

E: Não, dá mais do que 200 mil. [...] Hoje deve ter ficado 175 mil e o Salgueiro fica com 40% disso. Então – 175 mil representa 60, 65% do total – fica 250, 260 mil por um samba. Se ela [a presidente da escola, em 2009] desse tudo para um compositor seria isso. E outra coisa é assim: Tem menos compositor nos morros, entendeu? Que era uma coisa que, antigamente era muito marcante e hoje você ter muito poucos compositores dos morros, entendeu? A gente não vê muito...

P: Vocês acham que isso reflete uma questão social também?

E: Não, eu acho que reflete o alto custo da disputa. O cara não tem recurso de...

B: Não tem dinheiro pra fazer o samba.

S: Então é a questão social.

E: Ah! Então tá tudo bem. E outra coisa é que muito morro hoje em dia o cara prefere mais o funk do que o samba. O morro da formiga é um exemplo disso. A população do morro da Formiga, que hoje tem o Império da Tijuca, hoje é mais ligada a funk do que samba enredo.

P: Brevemente, cada um poderia falar como se tornou um compositor?

E: A estória mais romântica é a dele [Beto Mussa]...

B: Eu não tenho muito mistério. Meu tio era compositor de samba-enredo, é [sic] um dos mais importantes compositores de samba-enredo da História do Rio de Janeiro, o Didi – foi da União da Ilha foi do Salgueiro. Foi também do antigo Boi da Freguesia, que hoje em dia virou Escola de Samba, Boi da ilha. Então eu escutava muito samba por causa da minha mãe que não sabia porque na minha família esse assunto era proibido, né? Tinha essa coisa toda de não contar por causa dos subrinhos – eram nove sobrinhos que ele tinha. E não falava sobre esse assunto, esse assunto não comentava. Minha avó detestava, ela achava que isso aí era uma coisa muito negativa.

P: Não era bem visto?

B: Não, não era não. Principalmente para minha avó, né? Mãe dele, mãe da minha mãe. Mas a minha mãe sempre gostou de samba e eu escutava samba, a minha vida toda eu escutei samba porque ela só escutava samba, rádio de samba, então eu sempre gostei samba. E aí eu resolvi fazer samba, começar a fazer samba e tal. E meu tio um dia descobriu isso, que eu gostava de samba e que queria fazer samba e aí ele, dizendo assim, me incentivou, me estimulou, me levou para Escola de Samba. A primeira vez que eu entrei numa quadra de Escola de Samba, que foi meu tio que me levou – a União da Ilha ainda era no Cacuia, ainda era no morro, não é? – aí eu subi lá, tive aquele impacto quando eu vi a bateria entrando, não sei o que. Então para mim aquilo ali foi decisivo na minha formação de perceber aquela coisa magnífica daquela... bateria de Escola de Samba. E, a partir daí, eu me apaixonei por samba-enredo. É o gênero de música que eu mais gosto de todos os gêneros. Se dissesse assim: Você vai ter que escutar só um tipo de música pro resto da sua vida, eu só vou escutar samba-enredo então, é a minha escolha, o samba enredo...

E: Tem aquele negócio do “Amanhã...”

B: Tem aquele negócio d’ “O Amanhã” É um samba da União da Ilha, de 78, que foi assinado pelo João Sérgio, e tal. Nessa época que eu tava começando a fazer os sambas meu tio me apresentou uma sinopse da União da Ilha e eu fiz um eu fiz um samba, né? Sobre aquele assunto, sobre aquele tema. E aí ele aproveitou a melodia do início. E compôs “O Amanhã”. Nessa época ele tava retornando pra ala de Compositores da União da Ilha e, nessa época, tinha a chamada “quarentena”, você não podia, no primeiro ano que você ingressasse, que você retornasse, você não podia “assinar”. E aí o samba foi assinado por outra pessoa, o João

Sérgio, que era Mestre de Bateria na época, e ganhou. Então eu tive essa sorte de ter participado indiretamente, mais ou menos...

E: Diretamente, né?

B: Desse samba aí. Depois eu continuei compondo. Eu fiz muita música de capoeira. Fiz canto de macumba, que eu sempre gostei muito também, fiz outros sambas também, mas, assim... sambas que não são samba-enredo eu nunca tive no meu próprio de uso né? Grandes composições. E achava que as melhores coisas que eu fazia mesmo eram ou samba-enredo ou então música de capoeira ou música de umbanda.

S: Não, eu, na verdade eu não... Compositor de samba-enredo é complicado. Eu sou um sujeito que tive uma formação musical. Eu sou de uma família ligada ao samba. Meu tio foi, inclusive, ligado a um bloco carnavalesco, presidente do bloco e da Escola de Samba – que ele “enrolou bandeira” – já que é o “Canário das Laranjeiras”. Já por conta da vivência da família dentro do “Canário” eu sempre gostei profundamente de samba-enredo. Então, na verdade, eu não agora dizer como eu virei um sujeito de fazer samba-enredo, que faz samba-enredo, nem se propriamente eu tenha uma bagagem que me permita dizer isso. Na verdade, antes de qualquer coisa, eu sei como eu virei um profundo admirador de samba-enredo. Porque eu cresci num ambiente em que se ouvia muito samba-enredo, se ouvia muito samba, né? Ali por conta do Canário da Laranjeiras e tal, então isso era... E quanto eu tinha meus treze eu fui aprender a tocar algum instrumento e, como eu já gostava profundamente de samba eu fui tocar lá... aprender a tocar cavaquinho. E, a partir daí, enfim, eu tive ligado à música, enfim, fiz algumas canções, algumas coisas ligadas à música brasileira com alguns ritmos diferentes mas eu acho que virei compositor de samba-enredo, sobretudo, por conta, antes, de ser um sujeito que sempre escutou muito samba-enredo. E isso eu acho, hoje, até ta fazendo falta ao samba-enredo. Você muita gente não sabe nada de samba-enredo, que quer fazer samba-enredo e tal mas não tem uma certa vivência e não adquire ouvindo samba-enredo. Então, eu digo que fazer samba-enredo pra mim foi uma consequência natural de ter sido antes e continuar sendo, mais do que um compositor de samba-enredo, um atento observador, um atento sujeito que escuta samba-enredo. Eu acho, na verdade, que eu comecei a compor samba-enredo como resultado de minha formação musical, vinculado ao fato de que, sem dúvida nenhuma, a expressão musical que mais marcou a minha infância, a minha adolescência, etc e tal, foi o samba-enredo. E ter crescido num ambiente de Escola de Samba. De Bloco Carnavalesco e Escola de Samba. Então, pra mim a questão, basicamente, é essa: Eu sou um ouvinte muito atento e entusiasmado com o samba-enredo, daí a compor foi um pulo.

E: Eu morei, morava na... era “molequinho” de três pra quatro anos morava ali na rua – o Salgueiro ficava lá no morro né? – eu morava lá na rua General Roca. E a gente ouvia os sambas... Quando passava o pessoal do desfile, depois do carnaval, a gente se assustava, ficava com medo... se escondia. Depois, com seis anos de idade, eu me mudei. Fui morar na frente da quadra de uma Escola de Samba, que era do Império da Tijuca – ali na [rua] Conde de Bonfim. Aí eu morei lá... o pessoal... não tem ninguém ligado a samba na família. Ai, eu moleque, eu pulava o muro de casa pra ficar na porta da quadra. Com sei, sete, oito anos de idade eu ficava na porta da quadra, porque eu não podia entrar. Aí depois eu comecei a me envolver meu, primeiro, com o Império da Tijuca. Saí em Bateria de Escola de Samba e freqüentava outras Escolas de Samba até que em noventa... não lembro agora mais se foi em 95, 96 ou 97, eu fui tocar lá numa Escola “pequeninha” lá de Pilares chamada Difícil é o Nome que me desafiou: “Pó! Quer dizer que você já empurrou carro alegórico, já saiu até em Comissão de Frente, já saiu até em Bateria, já fez o “diabo a quatro”! Quero ver se você faz

um samba. Aí eu fiz! Foi até engraçado que na semi-final eu passei pra final, e aí, entre a semi-final e a final o presidente me ligou e falou que tinha me “cortado” porque eu não levava público! Aí botou um “cara” que conseguia mais cerveja! Aí depois eu fiz mais um, fiz no Salgueiro com outro amigo e aí depois a gente fez junto, né? Porque nós somos amigos, eu estudei com o Alberto no Colégio...

B: A gente sempre gostou de samba-enredo.

E: Sempre. O colégio era um colégio de classe média na Tijuca e a gente era um pouquinho diferente – era sempre eu, ele e mais um ou dois – porque a gente gostava de Escola de Samba, gostava de samba-enredo. Então, desde pequeno eu ouvia samba-enredo também. Eu acho que é essa coisa que a gente tem em comum, entendeu? A gente sempre ouviu samba-enredo. E até as pessoas ficam meio danadas lá em casa, minha mulher não gosta de samba-enredo. E isso ajuda a gente a fazer.

P. Então, agora, pra todo mundo: Existem, mais ou menos, algumas designações de estilos de samba-enredo. Como você [vocês] dividiriam essas diversas “fases” de samba-enredo, desde quando ele surgiu?

B: Olha, é assim: Quando surgiu o samba-enredo ninguém sabia que tava surgindo o samba-enredo, não é? Ele surgiu porque as escolas de samba começaram a desfilar, começou a ter essa ideia de escola de samba... e aí as pessoas começaram, inclusive, a cantar sambas que até já existiam, como no caso do “Homenagem” [1934], que a “Mangueira” levou para a avenida, um samba que já sido composto antes, né? Que reivindica aí ter sido um dos primeiros sambas-enredo, mas não...

E: Não foi...

B: É... mas não. E o que acontecia na época, na formação do samba, o que foi, na verdade o grande fenômeno, aquilo que marcou mesmo, que foi a criação de um tipo de música totalmente carioca. Era totalmente urbana, nascida ali... o samba que era levado pela rapaziada do Estácio de Sá. Pra mim, não sei se o Simas concorda ou se o Edgar concorda, mas o samba mesmo que se define como um gênero carioca e tal, já com as características que ele vinha a ter é... pela rapaziada do Estácio de Sá... que fez os primeiros sambas mesmo que você conhece, mais modernos, porque os primeiros sambas que têm uma reivindicação [de assim o serem] não eram exatamente sambas. Então o samba, por exemplo, o “Pelo telefone” lá do Dônga e tal...

S: Maxixe...

B: É... é mais um “samba-maxixe”, não é? Ele é um samba-maxixe. Então era esse samba do Estácio que se espalhou, se popularizou, e passou a ser o padrão. E a partir dessa estrutura, dos tipos de linha melódica que eram feitos no Estácio, que os sambas de enredo surgiram. E eles foram surgindo por quê? Porque foi uma lenta evolução durante um período aí de, pelo menos, 15 anos que esses sambas, cada vez mais, foram se diferenciando dos sambas comuns de terreiro. Então você tinha o samba-de-meio-de-ano, que era tocado na rádio, era um samba que tinha um perfil. E a partir do momento em que esses sambas começaram a ser cantados nas escolas de samba eles começaram a se diferenciar aos poucos, até chegar... eu acho que um dos marcos que são os sambas do Cartola e do Carlos Cachça de 47-48... 48-49, não me lembro exatamente... os dois sambas do Cartola e do Carlos Cachça...

S: “O Vale do São Francisco”...

B: “O Vale do São Francisco” e o “Brasil, ciência e arte”, [de] 48 e 49. Então esses dois sambas, eles são realmente bem diferentes daquele samba-padrão. Aí, tudo bem, você não pode dizer que eles são os primeiros porque você tem o [samba da escola de samba] Prazer da Serrinha, não é...

S: “Conferência de São Francisco”

B: É, “Conferência” de 46, mas esse já parece um pouco mais pela estrutura, e tal, mas esses dois sambas [os sambas de Cartola e Carlos Cachça]... esses, talvez, tenham sido os primeiros a passar de um certo, a ser mais nitidamente diferente. Até você ter um samba que é o – pra mim – que marca que existe uma coisa chamada samba-enredo, que é diferente de tudo, que é o “Sessenta e um anos de República”, de 1951, do Império Serrano, samba do Silas de Oliveira, que aí esse samba é o primeiro *samba-lençol*: Um samba enorme, né? Que tem uma quantidade enorme de versos. E, a partir desse marco que acho que aí é indiscutível, “51” é indiscutível, esse samba é o primeiro samba-enredo no sentido completo. Ele não tem discussão nenhuma que ele não é parecido com nenhum tipo de samba e, a partir daí, as escolas desenvolveram o samba-lençol mas também, não foi uma unanimidade. Elas vinham com um samba...

S: *Apresentamos/ A parte mais importante da nossa história/* [cantarolando em coro o samba citado].

B: É esse que a gente tá falando, “51”...

S: *Se não me falha a memória/* [...]

B: Silas de Oliveira! E, a partir daí você tem o samba-lençol até que chega um novo momento. Por exemplo, no final de 1967, a “Mangueira” fez um samba, “O Mundo encantado de Monteiro Lobato” que fez um sucesso muito grande, né? E esse samba passou a ser muito popular. E, nesse ano também, você tem a estréia de Martinho da Vila, se não em engano, com...

S: “Carnaval de Ilusões”.

B: “Carnaval de Ilusões” [Unidos de Vila Isabel, 1967].

E: Com o [parceiro] Gemeu...

B: É, exatamente, com o Gemeu, que introduziu um outro tipo de melodia, uma melodia mais leve. Então, coincidentemente, uma série de fatores que foram concorrendo, no ano seguinte gravou o primeiro LP de samba-enredo, com as chamadas “gravações originais”. E aí os sambas passaram... porque naquela época do vinil, os primeiros discos não tinham todas as Escolas. Não podiam gravar porque não cabia no disco. Então, como houve um sucesso desse tipo de produto, todas as escolas tinham que passar a ser representadas dentro do disco. Então, as faixas começaram a ficar menores. Você tinha três minutos, três minutos e meio, quando muito, pra gravar um samba-enredo. E aí os sambas-enredo começaram a diminuir de novo, não é? E até que, de certa forma, até você ter outros recursos, até que chegou o momento que

you teve gravações de dois LP's, etc. Então, enfim, o samba-enredo passou por uma história, o primeiro momento dele que foi o momento em que ele se firmou como “gênero autônomo”, separado completamente do resto dos sambas que se faziam no “morro”. E, num outro momento, em que ele passou a atender também a um processo da indústria fonográfica e à “indústria do carnaval”

P: Vocês podiam comentar um pouco mais sobre a forma desses sambas. Por exemplo, você falou que o samba-lençol é longo. Têm outras características que serviriam...

S: Já é um samba que, por característica, ele tenta “cobrir” toda a ideia do enredo.

B: Tem que falar tudo!

S: Então, o “lençol” se caracteriza até mais por uma questão de letra, de discurso. Vamos dizer: A ideia do “lençol” é que se você tem o enredo como o “Sessenta e um anos de República” [Império Serrano, 1951], então você tem que começar com Deodoro da Fonseca, fazer toda a trajetória da República ...

B: Na época, chegar até Getúlio Vargas.

S: Na época até chegar a Getúlio Vargas. Então o “lençol”, na verdade, até a expressão “lençol” tá vinculada à ideia de tamanho dele, de “cobrir”...

B: E tem vários sambas-lençol: “História da liberdade do Brasil”, do Salgueiro em 67. Você tem o “Memória de um Sargento de Milícias” [Portela, 1966], do Paulinho da Viola, que é um samba-lençol...

E: Aí, na década de 70, por conta das gravações, os sambas encurtaram, ficaram... pô... tem o da Imperatriz [Leopoldinense]... do “Martim Cererê” [Imperatriz Leopoldinense, 1972], que é um samba “desse tamanhinho”.

B: O “Pega no Ganzê”...

E: Exatamente, quer dizer, sambas “pequeninhos”, entendeu? E aí passou também pros sambas “genéricos”, que não contavam mais a história, o enredo, e só fazia algumas citações, né? Eu acho que um grande “cara”, nesse ponto, foi o David Correa, da “Portela”, ele começou a fazer um samba que não contava bem o enredo e que só fazia citações, referências e, hoje em dia, tem o chamado *samba funcional*, que é um samba que, hoje em dia, se prefere, que é um samba “pula-pula”, não é? Aqueles que as pessoas...

S: Um “samba-marcheado”...

E: É, “marcheado”, “de embalo”...

B: O andamento da bateria também cresceu muito. Ela “bate” a 150 toques...

E: Tem Escola aí que chegou a 156 por minuto... pó!

S: E tem outro detalhe que é o seguinte: Você tem a questão do aumento do número de componentes da escola. Então, quando você tem 5000 componentes para se passar num passarela em 80 minutos.

E: e a diminuição do tempo.

B: Os foliões não vão pra quadra, eles não aprendem o samba.

E: Eu já vi a Mangueira levar duas horas pra desfilhar, tá entendendo? Aconteceu na década de 60, sabendo que tinha uma outra escola adversária forte depois, a Mangueira levou, sei lá, duas horas na pista de desfile pra sacanear os outros, entendeu? Aí a escola cresceu muito e diminuiu o tempo... aí os caras começaram a “correr” ... aí vem esses sambas de hoje em dia que é o samba funcional.

S: Samba funcional, *samba de embalo*. Na verdade, ele tem características “marcheadas”.

P: Eu sempre fiquei curioso com essa expressão... sempre dizem: Ah! Porque o samba hoje é marcha”! E, no final, eu nunca entendi porque.

B: Olha, o samba é isso aqui [ritmo de samba]. Então o samba-enredo tinha esse padrão, ele tem que entrar nesse padrão. Claro que você tem variações rítmicas diversas, cada instrumento bate diferente mas o samba é isso aqui ó [ritmo de samba]. Quando você aumenta o andamento, quando você aumenta o andamento excessivamente, que é a 150, você não consegue fazer isso na bateria [representa uma confusão rítmica]. Aí você vai “marchear”, vai cantar o samba assim ó [ritmo de marcha de carnaval]. Isso é que é o marchado.

S: Porque você acelera pra dar tempo de a escola passar.

E: É, esse é um dos motivos e outro motivo é que a marchinha é feita pro cara pular, sabe? Então ela serve pra isso, só pro cara pular, que não é uma característica da escola de samba...

B: Mas tem também o desenho rítmico do instrumento que, hoje em dia, você não vê uma caixa, você não vê um tarol, ele desenvolver as batidas porque ele tem que acelerar, então ele não consegue, é impossível do ponto de vista...

S: Tem escola que passa com 170 batidas por minuto!

B: É, exatamente. Não tem como!

E: Hoje em dia, [sobre] os instrumentos de escola de samba, se fala mais em marcação do que batem!

B: É, exatamente, eles marcam.

E: O repique, que tinha um desenho bonito, hoje em dia o repique virou uma marcação...

B: É basicamente um surdo que você faz só isso...

E: Se você ouvir gravações ao vivo da década de 70, você consegue ouvir o som de diversos instrumentos.

B: Que diferenciam uma escola da outra.

E: Se você ouvir, hoje em dia, uma bateria de escola de samba ao vivo, você ouve um “bolo”, você não conseguiu “tirar” os instrumentos dali pelo teu ouvido. Você consegue fazer ali uma separação no estúdio, mas...

S: Outra coisa que tá acontecendo é que naqueles tempos antigos e tal – década de 70, 60, 50 até meados de 70 – o compositor como era, de fato, mais ligado à comunidade, ele conhecia o estilo da bateria da escola, ele conhecia a batida da bateria, ele conhecia o estilo de samba que a escola tinha. Como você transformou isso num produto midiático de consumo muito imediato...

B: O compositor muda de escola de samba...

S: O compositor muda de escola. Teve o processo de pasteurização do samba...

E: Ainda quando muda o diretor de bateria que nem hoje em dia.

B: Muda o diretor de bateria, muda o carnavalesco, muda tudo, né?

S: As baterias de escola de samba no Rio, elas tinham ligações até com o orixá que era ligado à escola...

E: Hoje em dia, o Átila [mestre de bateria] foi pra Vila Isabel [Unidos de Vila Isabel]... ele tá mudando afinação de surdo, tá mudando as afinações dos outros instrumentos, ele tá mudando... tá mudando a bateria da Vila Isabel. Não vai ser mais a bateria da Vila Isabel.

S: Vai ser a “bateria do Átila”!

E: Então, hoje em dia não tem mais a bateria da Vila Isabel, a bateria de tal escola.

B: Da “Mocidade” [Independente de Padre Miguel], do Salgueiro. É a bateria do diretor.

E: É a bateria do diretor! Virou a bateria do diretor!

B: Mais ou menos como os times de futebol também não têm mais suas características. É o time do técnico tal.

S: E tem mais uma coisa que é importante também que é o seguinte: em meados... final dos anos 60, início dos anos 70, o samba-enredo, por conta da questão da gravação, ele começou a ser tocado também em ambientes fechados, nos bailes de carnaval e etc. E aí entrou a questão muito do direito autoral. E o samba-enredo, na verdade, começou a concorrer com a marchinha dentro dos salões. Então... no momento em que “dava dinheiro” você ter seu samba tocado em baile de carnaval... se você chega num baile de carnaval, um lugar fechado...

B: Com “Os sertões” [samba-enredo da G.R.E.S. Em Cima Da Hora, 1976]: [...] *marcado pela própria natureza...* [cantarolando]

S: Agora, se você vai... *Olelé, olalá/ pega no ganzê...* [cantarolando samba-enredo “Festa para um Rei Negro”, do Salgueiro, 1971]. Então tem uma série de condicionantes que fizeram o samba perder aquela característica que ele tinha e virar isso que eu acho muito feio, que eu disse a expressão: “samba funcional”. Um samba muito acelerado, marchado que não tem como, naquele ritmo, você conseguir fazer o “clássico” andamento.

E: O engraçado do samba funcional de hoje, pelo menos pra mim, é que ele não funciona! As pessoas não cantam, não funciona...

S: é outro problema, porque, com o avanço tecnológico, hoje você não precisa nem cantar o samba. Porque você tem um aparato de som que cobre a avenida toda e tal. Na década de 70, quando a gente começou a ver carnaval, o pânico era o risco de “atravessar a escola” [samba atravessar]. Eu lembro do desfile da Portela, do... “Das maravilhas do Mar fez-se o esplendor de uma noite” [Portela, 1980]. O samba foi muito tocado e tal. Resultado: Deu uma atravessada...

E: Eu lembro do “Mangueira, minha madrinha querida”, do Salgueiro [1972], foi um desastre o desfile porque atravessou tudo.

B: Mas esse foi por causa do refrão né?

S: É porque o refrão era o mesmo...

B: “O cara” [os foliões] voltou no refrão.

P: Então, já que vocês estão falando do samba de hoje de uma maneira crítica. O que é um bom samba-enredo pra vocês?

E: Samba-enredo? Uma letra boa que descreva o enredo e que tenha uma melodia boa. É o mesmo samba que era bom na década de 70, entendeu? Aquela divisão que você perguntou antes, pra mim é assim: samba bom e samba ruim. Pra mim a divisão é essa.

B: É, pra mim eu acho que você definir a característica do que é um samba bom é quase impossível, porque é justamente o seguinte: um samba bom ele não pode ser padronizado, ele não pode ser parecido com os outros. Quando você pega um monte de sambas e você vê que eles todos têm a mesma característica. Então você vai ver que os sambas são ruins por isso, porque não têm criatividade. Em toda a arte, a qualidade está associada à inventividade, à individualidade, e tal. Então, nenhuma arte que se repete sistematicamente, nenhuma obra de arte que se repete sempre com o mesmo modelo seria bom, seria sempre igual ao outro, então, ele leva só uma variação.

E: E hoje em dia o samba tem aquela característica: tem 8 ou 9 versos na primeira parte, um refrãozinho de 4 versos, mais 8 ou 9 versos na segunda parte e mais 4 versinhos no final. E os caras levam isso tão a sério! Eles fazem os versos do “tamanho do bonde” que se você for dividir, aquela primeira parte tem 20 versos, o refrão tem 18 versos, ta entendendo? Porque os versos são muito longos, na realidade, não é um verso, são vários versos numa linha só. Se você sai disso, eles acham que o teu samba é antigo, que o teu samba tá fora do padrão.

S: O samba hoje é o que ele falou, o critério é o funcional. Funcionou? Então é um bom samba. Não funcionou? Pra mim um bom samba é muito subjetivo, é algo que tá ligado à arte

e à subjetividade mesmo do conceito de “belo”. Eu, particularmente, acho que um samba bom é um samba que se adequa ao enredo. Se você tem um enredo absolutamente dramático, você tem, por exemplo, um enredo como “Os sertões”. É um enredo, por exemplo, que não comporta uma samba numa tonalidade maior. É um enredo que exige um desenho mais vinculado. Por exemplo, o seguinte: Eu acho que um samba bom também é um samba que se adequa ao que o enredo propõe. Você pega um enredo como “Os sertões”, você não pode imaginar um samba em [tonalidade] “maior”, como uma marchinha pra você comemorar o massacre de Canudos: *E aí Canudos... e morreu todo mundo...* [cantarolando versos improvisados], e pulando. Como, por exemplo, um samba que o Beto [Mussa] considera o maior de todos os tempos, que eu acho que é um dos maiores também, que é o “Seca do Nordeste”, da Tupi de Brás de Pina – 1961. Você vai falar sobre a seca então você... [cantando] *sol escaldante/ terra poeirenta/...*

E: Imagina isso aí “pra cima”!

Agora, se você vai de um samba marchado, e você comemorar...

B: A morte das pessoas, as mazelas...

S: Então, na verdade, há enredos que têm isso. Agora, por sua vez, você vem com um samba, com um enredo mais descontraído, com um enredo...

B: Não, mesmo assim você tem algumas coisas surpreendentes, por exemplo, o “Domingo”, de 1977 da Ilha [União da Ilha do Governador], que era um enredo teoricamente pra cima e a união veio com aquelas coisas de bolinhas... O samba é todo em tom menor, todo em tom menor! *Vem amor/ vem à janela ver o sol nascer* [cantarolando]. Esse samba não atrapalhou o desfile, a União ficou muito bem colocada.

S: Mas aí tem a questão do Aurinho, porque, inclusive, o Aurinho fez uma leitura do Domingo um pouco mais... interessante...

B: Mas de qualquer modo era uma surpresa.

E: E, hoje em dia, o samba de hoje impede que do cara fazer um enredo mais sério, mais sofisticado... um samba mais sério sobre tristeza, sobre seca do nordeste, não pode ter mais esse tipo de enredo, porque tem que ser pra cima, “oba-oba”, “pula-pula”.

B: E aí substituiu o baile, quer dizer, o desfile de escola de samba não era baile de carnaval nunca foi, não era pra ser. Desfile de escola de samba é uma coisa séria, uma coisa pra você ver uma obra de arte, ver a obra de arte do carnavalesco em termos de... plasticamente, você vê a obra de arte do mestre de bateria que é o ritmo, a do compositor, a dos assistentes na dança. Então, você tinha uma série de artistas diferentes, praticamente todas as formas de arte estão representadas no desfile de escola de samba e não era uma coisa pra você pular como num baile de carnaval. E hoje em dia parece que as pessoas esqueceram os bailes, ninguém vai mais aos bailes, e o desfile da Sapucaí virou um baile de carnaval. Então, o samba tem que ser alegre, e ele não era isso, nunca foi isso.

S: A arquibancada tem que pular...

B: Ela não tem que pular, ela tem que assistir...

E: Os intérpretes, os “puxadores” – antigamente se falava puxador – os intérpretes, eles fazem um negócio que tá muito errado que é... eles gritam: Vâmo tirar o pé do chão! ... o que não é característica de escola de samba, que é “arrastar o pé”...

B: Justamente. Um passista, um sambista que tirar o pé do chão não é um bom sambista. Um bom sambista é aquele que não tira o pé do chão, e samba sem tirar o pé do chão.

E: E hoje em dia os puxadores de escola de samba ficam: Agora vâmo pular! Vâmo tirar o pé do chão!

S: O Martinho da Vila fala que no momento que definiu pra ele o que era a ideia do que ele queria de escola de samba foi quando ele viu a “Filhos do Deserto” [escola de samba] desfilando com “A retirada da Laguna”.

B: Que foi um desfile feito de costas! (risos)

E: Que é um negócio dramático, triste. Imagina você fazer um samba oba-oba pra retirada da Laguna. Uma catástrofe!

B: Que é considerado um dos maiores sambas mas pouca gente conhece. É um samba pra antiga Filhos do Deserto. É a escola do Zimbo e do Caxambu, dos grandes compositores.

P: Na minha cidade, houve um esforço em montar uma ala de compositores, que não é uma coisa sacramentada em Florianópolis. E um esforço maior ainda foi criar um concurso em que a própria ala escolhesse quem vai estar julgando nesse concurso. Como é que funciona essa questão do concurso? Eu sei que já funciona há muito tempo no Rio de Janeiro [...]

B: Desde o início, basicamente, você tinha. Eles falam que teve um primeiro desfile em 32 que não foi um desfile, foi um concurso de samba do Zé Espinguela que montou [...]

S: Eu acho que foi antes até, em 1929 [...] mas era só cantado.

B: Era só cantado. Tinha concurso de samba? Tinha. Ver quem fazia o melhor samba, o cara julgava. E, assim, mais ou menos, a gente não sabe exatamente, não tem muita documentação sobre isso... mas existiu uma escolha. Tanto é que, por exemplo, conta-se que o Cartola e o Carlos Cachça fizeram um samba maravilhoso – “Brasil, ciência e artes”, de 49 – e esse samba que eles fizeram que hoje é o único... que nós conhecemos desse enredo... foi um samba que não desfilou, porque alguém escolheu outro, entendeu? No [sic] [escola de samba] Prazer da Serrinha. [...] Qual foi o que não desfilou?

S: “Conferência de São Francisco”[de 1946].

B: Exatamente, ai fez o samba e que não desfilou – a “Paz Universal”, conhecido como a Paz Universal mas o enredo era a Conferência de São Francisco, que foi a conferência que estabeleceu a paz após a segunda guerra mundial na época em que se criou a [...] União do Estados Americanos [OEA] em 46, depois da guerra... foi criada a ONU e foi criada a União dos Estados Americanos. E aí o Mano Décio [da Viola] fez esse samba e esse samba não

desfilou. Então a gente sabe, por essas histórias, que existia mais e um samba para o enredo. Se era escolhido num concurso formal, com jurado e tal, isso ninguém sabe mas tinha mais de um. E o dono da escola, o presidente, alguém definia qual era. Depois disso aí passou pra concursos regulares, as escolas de samba criaram o sistema de concurso. Então, você tinha a ala de compositores. Só que hoje não tem mais ala. Hoje nenhuma escola tem ala. A ala de compositores é formal, ela é aberta. Qualquer um pode fazer samba em qualquer escola. A ala de compositores é uma das alas do desfile mas, pra disputar, qualquer pessoa pode concorrer. Então não tem mais ala de compositores. O teu caso, na tua escola, tá ainda seguindo um modelo que hoje em dia já não existe mais. Hoje em dia qualquer um pode apresentar samba pra uma escola de samba e, se tiver mais de um samba, vai ter que ter alguém que decida qual vai ser o samba que vai ser escolhido.

P: Criar uma comissão julgadora.

B: É.

E: No Salgueiro já ganhou até um compositor do Amazonas.

S: Na Mangueira com o “Chico Buarque” [enredo: “Chico Buarque da Mangueira”, de 1998.

E: É, essa pessoa de São Paulo [compositor do samba a Mangueira]. É... no Salgueiro [no enredo] do “Boi Bumbá” [enredo: “Parintins – a ilha do Boi Bumbá Garantido e Caprichoso”, de 1998] o compositor Paulo Horta era de Manaus. E ele veio aqui pro Rio só pra final [...]

P: Mas essa coisa de o pessoal de fora ganhar concurso aqui é um fenômeno que, com a internet você observa muito. Por exemplo, nesse ano o pessoal da Nenê ganhou...

B: O Cláudio Russo.

P: É, o Cláudio Russo. Em Porto Alegre você vê vários sambas, tem muito. Mesmo que haja sambas...

S: O Nicolau fez samba pra Brasília.

E: Pra Uruguaiana, [...] pra Três Rios.

S: O Gustavo Clarão fez samba [...]

P: Então, mesmo com gente [de fora] ganhando aqui, esse movimento saindo do Rio e ganhando concurso em outros lugares é bem forte hoje.

E: É, mas começou com compositores daqui do Rio fazendo samba pras outras cidades.

P: Como é que foi esse processo? O que vocês pensam disso?

E: Acho que São Paulo começou a importar não só compositor, começou a importar mestresala, carnavalesco, todo mundo aqui do Rio – [também] puxador – pra desfilar, pra melhorar a qualidade dos desfiles de São Paulo. Hoje em dia, Uruguaiana contrata rainha de bateria, contrata destaque – pagam efetivamente –, contrata puxador, contrata compositor, contrata todo mundo pra desfilar em Uruguaiana, tá entendendo?

B: É um dos maiores carnavais de escola de samba do Brasil [..].

E: E não acho legal não, entendeu? Eu tô ficando velho então, eu acho que os compositores tinham que ter mais conhecimento...

S: Ter a vivência da escola.

E: Ter a vivência da escola, tá entendendo? Esse negócio de você fazer só, você faz por encomenda.

B: Porque é o mesmo fenômeno que destruiu o futebol brasileiro, que é um fato paralelo que eu acho que tem tudo a ver, né? Hoje em dia nós estamos vivendo a época do apocalipse...do fim do mundo porque o futebol tá acabando e o samba também, então... acabou tudo! (risos)

E: E em Uruguaiana, eu sei porque eu conheço várias pessoas que fazem samba lá, os caras fazem samba e mandam pela internet, cê tá entendendo? Aí chega lá em Uruguaiana, pega o cantor da escola que, normalmente, é carioca, o cara grava 3, 4, 5, 10 sambas que têm e escolhe lá, entendeu? É um processo que não tem envolvimento nenhum. Nada. Você não cria cultura, não faz cultura não.

S: Você pega cada escola como um núcleo de perversão da cultura, da vida. Pasteuriza.

P: Isso é um pouco aquela coisa que se define como samba de escritório, né? O que é esse samba de escritório?

B: O samba de escritório é a vitória definitiva do capitalismo em todos os setores da vida.

E: Segundo os “donos” de escritório não existe samba de escritório, eles não fazem samba pra mais ninguém, só pra eles. Eles ajudam, dão ideia pros amigos... só que eles têm muitos amigos... (risos)

B: E é aquela coisa: da mesma forma que você tem o jogador que não se identifica mais com clube, que é capaz de jogar em qualquer clube, que não tem camisa, ele veste qualquer camisa. O samba de escritório é isso, por quê? Porque o samba passou a ser uma coisa lucrativa. A gente comentou aí já que o cara pode ganhar 200 mil reais ou mais, 250 mil. Então, pô, o cara vai investir o dinheiro. Você não consegue ganhar um samba se você não gastar. Por que? Então, o Edgar falou, a gente já conhece isso... se você entrar com um excelente samba e não comprar cerveja na escola o cara não te quer ali... ele precisa do dinheiro da cerveja que ele vende pra fazer o carnaval. Se você não gasta, se você não leva pessoa pra consumir na escola você não ganha porque você não tá dando dinheiro pra eles!

E: Tem duas coisas: tem o compositor que faz e tem o vaidoso que é o que assina. Que é normalmente o cara que tem a grana, entendeu? Então, o cara de escritório não investe. Ele pega esse vaidoso que assina e esse cara gasta todo o dinheiro, tá entendendo? Depois, de 200 mil, que fique 100 pro vaidoso, pra recuperar o custo dele, e fique 100 pra quem compôs, então, foram esses caras que criaram essa estrutura dita que é boa, até então...

B: Que concorrem em todas as escolas de samba, que, antigamente, você ouvia um samba, aí o cara dizia: Pô! Esse samba é da [escola de samba] Unidos de Lucas. Esse samba é da

Caprichosos [de Pilares]. Esse samba é da Beija-Flor. Beija-Flor, hoje em dia, é a única escola que você pode dizer que tem um estilo. Por isso que ela merece todas as...

E: E, só fazendo uma ponte com o que ele falou, o Laila [diretor de carnaval da escola] que não queria um samba com as características que a Beija-Flor tava fazendo nos últimos tantos anos, e que queria um samba mais alegre. E, na hora de escolher, ele escolheu o único samba que atendia, mesmo não sendo um bom samba, a história da escola.

B: É a única escola que tem isso, que você pode dizer que preservar uma coisa que é uma identidade própria, né?

S: Agora, é engraçado, só um detalhe: isso foi uma coisa que a Beija-Flor redescobriu.

E: A Beija-Flor criou um padrão de samba pra ela com a queda da [escola de samba] Estácio, quando o Anísio [Abraão David, então presidente da agremiação] convidou o pessoal da Estácio pra fazer samba lá. O primeiro cara que ganhou do Estácio lá foi o Caruso, que já faleceu. Depois ganhou o Wilsinho Paz, depois ganhou o Baby...

S: A Beija-Flor tem uma coisa: a Beija-Flor fez um desfile muito bonito, muito interessante em 83, com “A constelação das estrelas negras”. Era um samba que não era grande coisa mas depois parou, ficou um tempo enorme...

B: Não, teve sambas muito bons.

S: Mas ficou sem ganhar e tal... mas eu acho que passou um tempo com muitos sambinhas mixurucas.

B: O período em que a Beija Flor teve sambas mixurucas foi um período em que todas as escolas tinham sambas mixurucas... de 90 pra cá sim... de 90 pra cá teve poucos grandes sambas.

E: Mas do meio de 90 pra cá foi quando a Beija-Flor melhorou.

S: Mas os sambas mixurucas da Beija-Flor eram mais mixurucas que os outros.

B: Da década de 80 [...]

S: Aí a Beija-Flor começou a fazer coisas mais sérias, como “Margareth Mead” [enredo: “Margareth Mead, a dama das bromélias”, de 1994], fez o “Patu-anu” [enredo: “Pará – o mundo místico dos caruanas nas águas do Patu-anu”, de 1998], Agotime [enredo: “A saga de Agotime, Maria Mineira Naê”, de 2001]

E: Era com o pessoal do Estácio... Caruso, Wilsinho... que começar a ganhar lá direto.

B: Mas de qualquer forma, pelo menos foi uma escola que, independente do compositor ter vindo de fora ou não, ela criou um princípio de samba-enredo que é um samba-enredo que difere dos outros que é um samba-enredo mais clássico, mais pesado, um samba-enredo de tom menor, que tem um domínio em menor ou pelo menos uma parte marcante por tom menor fortíssima, que você a escola de samba a escola de samba que desfila com as pessoas de Nilópolis

S: Quase toda a ala que desfila...

E: 80%.

S: ...é de lá da Beija-Flor.

E: O Salgueiro também tem poucas alas comerciais. Tem algumas alas, deve ter 40% de alas comerciais. Mas as alas do Salgueiro de comunidade, a comunidade do Salgueiro é muito mais abrangente do que a comunidade da Beija-Flor. A comunidade da Beija-Flor é o pessoal de Nilópolis. A comunidade do Salgueiro é mais ampla do que isso, tá entendendo?

B: O Salgueiro tem uma característica que é o [sic] seguinte: O Salgueiro é uma escola da Tijuca [bairro] que é perto da zona sul. Que é a escola, talvez, mais perto da zona sul, tirando escolas pequenas. [...] As escolas no Rio de Janeiro, isso é muito importante você ver, é o seguinte: O dinheiro tá concentrado na zona sul da cidade, né? E você tem a zona norte, a Tijuca é o bairro mais rico da zona norte. Então, a escola tá lá num bairro que já é da zona norte, que é do maior destaque... e é o mais próximo da zona sul. Então, o Salgueiro atrai um público... e por isso o Salgueiro pode dispensar patrocínio porque ele tem, nos ensaios, a receita que ele ganha ... ele tem a receita do público presente ali. Torna, inclusive, a disputa de samba-enredo...

S: É a mais cara de todas...

B: Não, a Mangueira é uma disputa mais cara... e o Salgueiro é a segunda. Tem que gastar mais dinheiro.

E: E a inversão da Beija-Flor que não é tão cara, que é lá do Laila.

B: Que era do Salgueiro.

E: Como diz lá: esse aí é o cara [Laila]. Ele entende de tudo numa escola de samba...

B: Ele era o produtor dos discos... ainda é o produtor. [...] E aí é interessante aquela estória que... o Laila era compositor também, né? Então ele conhece, que também era compositor... ele perdeu “Chica da Silva” [enredo do Salgueiro de 1963] e perdeu “Pega no Ganzê” [Enredo: “Festa para um rei negro”, do Salgueiro de 1971]. Conta a estória do “Pega no Ganzê” aí...

E: Os sambas eram apresentados no [Teatro] Municipal. E no dia do samba, quando foram escolher o samba do Salgueiro... era o Fernando Pamplona, Haroldo Costa e o Arlindo Rodrigues [jurados], eram os três que iam decidir qual era o samba do Salgueiro. E o samba tava acontecendo e o Haroldo Costa não chegava. O Haroldo Costa tinha ido pro baile do Municipal. Também, outra coisa: o samba, antigamente, se escolhia na véspera do carnaval, não no meio do ano como é escolhido hoje em dia.. escolhia duas, três semanas antes do carnaval e os sambas aconteceram... o Arlindo Rodrigues tinha escolhido o samba do Bala junto com o Laila. O Haroldo Costa chegou na hora da apresentação e falou assim: Ó, Eu vim do Municipal e o samba do Zuzuca tocou, todo mundo cantou, eu voto no samba do Zuzuca. Então que ficou com o “voto de Minerva” foi o Fernando Pamplona. E o Fernando Pamplona falou: Vou no Zuzuca

também! Mas acharam que ia dar uma zona danada. Aí, o que que fez o Osmar Valença, que era presidente? Invés de anunciar o samba campeão, ele anunciou que, no sábado seguinte, ele anunciaria o samba campeão. Nessa semana, ele chamou no morro o pessoal do Laila, do Bala e convenceu eles à não criar a briga que eles iam criar, entendeu? E, no sábado seguinte quando foi anunciado o samba, tava cheio de jornalistas, todo mundo esperando o Laila – que era um criador de caso danado – a [sic] criar uma p. de uma confusão, ele pegou o microfone e cantou o samba do Zuzuca. [...] Mas como o próprio Fernando Pamplona diz, ele falou assim: “Eu escolhi um samba-enredo que nunca foi um samba-enredo”. Porque aquilo não é samba-enredo (risos). Mas eles preteriram um samba-enredo de melhor qualidade porque, na realidade, a estrutura era muito parecida [do samba derrotado]. [...] É igualzinha, é a mesma estrutura, aqueles versos repetitivos no meio das partes mas era melhor do que o do Zuzuca. Eles preteriram aquele porque sabiam que era o samba [...]

S: A Beija-Flor tem uma coisa muito louca. A Beija-Flor faz ensaio no meio da semana.

E: O samba da Beija-Flor foi escolhido durante a semana...

S: Raramente quem não é de Nilópolis vai lá pra Nilópolis.

E: É, tem que ter disposição.

S: Você vai pra Nilópolis quarta-feira à noite? Quinta? Até pra botar samba lá é difícil.

B: Quem trabalha não pode nos dias de samba lá.

S: Você não é de Nilópolis, trabalha pra botar um samba pra concorrer quinta-feira à noite?

B: Tem mais isso ainda porque ela vai privilegiar justamente as pessoas dali.

E: A [escola de samba] Grande Rio também é durante a semana [...] é sexta feira...

P: De que investimento vocês falam? Dá para sistematizar, mais ou menos: bandeira, torcida...

B: Torcida, por exemplo, você tem que gastar: transporte, alugar um ônibus, alugar van. Você tem que pagar uma cerveja pro cara, pelo menos. De lá de fora [da quadra] que seja, porque dentro é impossível, é caríssimo, né? Uma cerveja custa quatro reais...cinco reais... aí você tem que pagar uma cerveja do lado de fora pro cara... às vezes, você tem que levar quatrocentas, quinhentas pessoas... você tem que botar uma cerveja [pra cada um]...

E: Em uma final do Salgueiro, o samba campeão esse ano levou mil e quinhentas pessoas, pagando dez “pratas” o ingresso.

B: É, aí o ingresso são [sic] dez reais, porque a escola te dá uma cota mas a cota é ridícula. Então ele [escola] te dá, por exemplo, o cara levou mil pessoas... ele [escola] te dá cem ingressos. Então você tem que comprar o ingresso, tem que pagar a cerveja. Você tem que pagar o transporte do pessoal e tem que gastar, também, com a gravação do cd... porque a inscrição é o próprio cd. Você tem que pagar os cantores, você tem que pagar os músicos, toda a estrutura do samba-enredo. Bandeira, bolinha [de encher]...

E: Senão não ganha!

B: Senão não ganha!

E: Se você for pegar os cem ingressos, por exemplo, o Salgueiro dava pra gente cem ingressos por semana – nas primeiras duas semanas foram cinquenta, depois foi aumentando mas a partir da quarta semana foram cem ingressos. Se você for com cem ingressos, você deve ser cortada ali quatro semanas antes da final. Se você levar cem pessoas você dura a metade da disputa.

B: Porque você não tá rendendo pra escola.

E: Porque você não tá rendendo pra escola, o que é uma grande mentira...porque não rende o ingresso...porque, lá dentro, ninguém consome, o pessoal pega tudo no lado de fora, mas rende o ingresso. Porque, antigamente, era uma besteira porque não tinha ingresso. Você podia botar quantos você quiser lá dentro...

B: Não! Lá dentro ninguém consome do bolso do compositor... mas o cara lá naturalmente vai gastar. Então se você... mesmo que você não pague a despesa do cara lá dentro, ele não vai agüentar passar quatro, cinco horas lá dentro sem tomar uma cerveja.

E: A torcida do Índio [compositor] que não tem dinheiro nem pra gastar um tostão numa bala, mas tem muita gente que “você” leva acaba consumindo e tem um movimento bom, realmente.

S: Não vale à pena. É um esquema que não vale à pena.

B: É injusto. E esse é um dos fatores que levou o samba-enredo hoje... que você ainda tem bons sambas-enredo... só que não necessariamente eles vão ganhar. Se o cara fizer um grande samba-enredo mas não tiver dinheiro ele não ganha.

E: E a verdade é que uma final, nos moldes de hoje – um samba fraco mas que o cara invista muito dinheiro – parece que agradou a escola de samba. Por que o cara leva mil e quinhentas pessoas pulando e cantando o samba. E essas mil e quinhentas pessoas nunca vão desfilar na escola porque não têm nenhum interesse na escola, não sabem nem onde que fica a escola, não prestaram nem a atenção no trajeto, mas tão lá na final mil e quinhentas pessoas cheias de bandeira pulando, cantando, vibrando. E o cara que você queria que a comunidade cante, que a escola cante, você não vai conseguir...

B: Tem a técnica também que você pode fazer um churrasco antes, né? Ou depois...ele [compositor], pra levar o pessoal, eles [pessoal] têm que participar de um churrasco. No churrasco eles ganham cerveja carne... e dali, eles aprendem o samba e pagam o churrasco que eles ganham apoiando o samba na quadra.

P: Tem como dizer um valor, mais ou menos?

B: Isso já foi feito... já saiu reportagem sobre isso. Tem gente que gasta, olha, de vinte mil – os sambas finalistas – à oitenta mil que foi o samba da [Escola de Samba] Mangueira. Oitenta mil reais o cara gasta pra botar [o samba] na Mangueira.

E: Pra você ter uma noção, no Rio de Janeiro, no Salgueiro – no carnaval de 2008 –, um samba que foi pra final e não ganhou, perdeu, ele gastou, na final do Salgueiro, ele gastou quarenta mil reais. Ele gastou vinte e cinco mil reais em ingressos, ele comprou 2500 ingressos, ele comprou todas as mesas da quadra, ele enfeitou todas as mesas da quadra. Pagou cerveja pra 2500 pessoas, botou bola, bandeira papel picado até pra... não vou dizer porque tá gravando... gastou quarenta mil reais em um sábado. Aí contra um esquema desse... é complicado você disputar o negócio, tá entendendo?

P: Essa questão da literatura diz que, antigamente, quem definia o samba que ganhava eram as pastoras – na literatura. Ai veio transformando, transformando, passou para o carnavalesco. Vocês podem me dizer como funciona isso?

E: Não. Tem um pedaço de lenda e tem um pedaço que é verdadeiro. Teve um ano que o Salgueiro – 1988, acho que foi o Jorginho da Cadeira, se não me engano, que ganhou. Tava tudo certo para que o outro samba do Arizão ganhar, acho que depois acabou até juntando. Tinha uma pessoa do Salgueiro que depois se tornou crente [evangélico] que se chamava Marlizão, uma crioula de 1,70 de altura por 190 quilos de gordura. Ela é da comunidade e ela trouxe pra final – ela falou: Pô! Não vão dar o samba pra esse cara! – ela trouxe o Morro do Salgueiro, naquela época entrava de graça, o pessoal entrava com carteirinha da comunidade, ela trouxe o morro todo pra dentro da quadra. Os compositores eram o Geraldo Tobias, Jorginho da Cadeira e mais um que não me lembro. Eles eram do Morro [do Sagüeiro]. E o Morro todo foi pra quadra do Salgueiro e cantou, não adiantou todo o dinheiro que o Arizão tinha pra gastar pra conseguir ganhar o samba. Eu acho que, como uma benesse, ele juntaram os dois sambas, entendeu? Pra cumprir a palavra com o Arizão e pra não desagradar o pessoal do Morro.

B: Ou seja, muitos sambas já entram na disputa com o selo de campeão.

E: Já é campeão, com certeza.

P: Hoje em dia?

B: Há muito tempo.

E: Não se escolhe samba em final. Final é pra fazer compositor de trouxa pra ganhar dinheiro porque o samba já tá escolhido antes.

B: Tem uma experiência do Didi, lá na União da Ilha, da época de 80 e tal, que uma parte do que você tá falando pode ser verdadeira. As pastoras ganhavam... não, não é bem as pastoras, como era naquela época? Naquela época eles não gastavam muito dinheiro com esquema de torcida até porque as pessoas que iam na escola de samba eram as pessoas da União da Ilha. Agora, o que acontecia? Pra divulgar o samba eles [compositores] faziam tipo uma rabada da bateria, faziam um feijão pra ala das baianas e bancavam uma parte daquela despesa com a bebida pra divulgar, só que todo mundo fazia isso também. Todos os outros compositores faziam a mesma coisa. Então você tinha um gasto? Tinha. Tinha também um gasto com alegorias, desde a década de 80 já tinha um gasto com alegorias mas não era muito, não era uma coisa muito grande, não. Não acredito que, com o dinheiro de hoje, fosse ser uns dez mil reais. O cara não gastava isso. E fazia uma coisa [evento] com a bateria, uma coisa com... era um final de semana, cada compositor fazia um negócio com uma ala pra divulgar o samba, a escola inteira ia, quer dizer, era uma coisa aberta, não era... comprar voto nem nada... era uma coisa que era feita, era normal. E, digamos assim, no final das contas, se aquele samba

agradasse mais ao conjunto da escola, ele já tinha alguma possibilidade de ganhar. Agora, nada impede que você tivesse acertos, acordos. Se quem decidisse fosse o presidente [da escola] e ele puder decidir, isso aí é uma coisa que pode ter acontecido desde as épocas de início.

E: Não, não é de hoje não.

B: Agora, em geral, você não tinha um gasto que, hoje em dia, virou uma indústria tão grande, as comunidade não freqüentam tanto. Então você tem um gasto, uma grana que... você tem que levar torcida. Hoje em dia existem as chamadas torcidas profissionais. É o cara que ganha dinheiro com...

E: Organização de torcidas, o cara leva torcida de quarta à domingo nas escolas de samba.

B: Ele não tem vínculo nenhum com a escola, ele nem é emocional, esses caras nem vão desfilar, mas ele [sic] aluga a torcida dele, ele tem uma torcida e ele leva para a escola.

E: Ele tem um domínio sobre uma comunidade tal, conhece uma escola de samba. No Salgueiro, por exemplo, o cara traz lá de Pendotiba [bairro da cidade de Niterói]...

B: Normalmente é um cabo eleitoral de um político e tal, que tem o controle de um grupo. E esse grupo, durante o carnaval, ele usa para ganhar dinheiro, e vota no candidato que ele manda na época das eleições. Então hoje em dia o perfil tá muito profissional, tá muito ligado ao capital, né?

P: Então, a minha próxima pergunta, na altura desta conversa, pode ser meio ingênuo. A performance no concurso é um elemento determinante?

E: Não, não é determinante, não. Mas pode te atrapalhar.

**Entrevista com o compositor Bira Pernilongo (Ubiratan de Amorim Seixas) do
G.C.E.R.E.S. Protegidos da Princesa (Biguaçu-SC, 12 dez. 2009)**

Legenda:

P: Pesquisador

B: Bira Pernilongo

P: Bira, como você se tornou compositor de samba-enredo, especificamente?

B: Eu entrei na música por influência de meu pai. No samba, especificamente, ele sempre gostou de samba. E comecei “brincando” aqui com um grupo em Biguaçu. E pelo relativo destaque que a gente teve em Biguaçu eu fui convidado, em 88, para ingressar na [escola de samba] Coloninha à convite de Zé Biguaçu, a princípio como cavaquinista. Mas a própria convivência nos anos seguintes, já no primeiro ano em que se oportunizou um concurso de samba-enredo eu já participei do samba. Inclusive nem houve concurso, foi um samba que foi composto pela ala em conjunto até como forma de homenagear um compositor falecido próximo àquele período, o João Maguila. Então a ala, de consenso, resolveu fazer o samba em conjunto e, homenageando o Maguila, colocamos na avenida como obra de João Maguila e ala de compositores. Nisso eu já tinha 23, 24, 25 anos. Entretanto eu quando tinha 14, 15 anos, eu “tinha” uma experiência isolada. Eu ainda morava no Rio de Janeiro, numa cidade na Região dos Lagos, a cidade chamada Maricá. Um vizinho meu, que participava de uma escola de samba lá, me convidou pra escrever alguma coisa lá de samba-enredo. Eu escrevi alguma coisa com ele mas nada de relevante e sem a mínima continuidade no Rio de Janeiro. Eu, efetivamente, aprendi a tocar cavaquinho aqui, eu comecei a participar do samba aqui e comecei a compor aqui em Florianópolis a princípio na Unidos da Coloninha. O samba foi pro carnaval de 1990, “Operários no tempo da arte e do ofício” [enredo]. E, de lá pra cá, a coisa se desenrolou, o espaço foi e abrindo e, hoje eu já tenho 12 sambas na avenida, alguns deles campeões.

P: Além da Coloninha, você poderia falar de outras passagens?

B: Já nesse mesmo ano na Coloninha, por questões pessoais... antes desse episódio, a Copa Lord tinha realizado concurso também para o carnaval de 1990 e o samba vencedor, a princípio que eu sei, não satisfiz plenamente a expectativa da escola. E na busca de adequação àquilo que a escola pretendia apresentar na avenida, foi convidado o Vicente Marinheiro pra participar desse processo de aperfeiçoamento e ele estendeu o convite a mim também que, junto aos compositores do samba original, o Celinho e o Edu Aguiar, nós trabalhamos no samba e fizemos algumas modificações para que ele atendesse plenamente àquilo que se esperava dele. E, coincidentemente, eu já fui campeão como um dos compositores do samba “do” Copa Lord, em 1990. e, como eu ia dizendo, na Coloninha, por motivos de ordem pessoal, eu me vi, não obrigado, mas achei oportuno me afastar. E, na ocasião fui procurado por Maria Helena, uma cantora também carioca radicada aqui em Florianópolis há muito tempo, que tava na busca de um músico, de um compositor. E começando esse trabalho com ela e com suas músicas, e até por influência dessa questão – ela fazia parte da Consulado [do Samba] e então no final de 90[sic] eu ingressei na Consulado, onde permaneci até 2001. e, já em 9, o carnaval de 91 já foi meu, o carnaval de 93 também em mais alguns anos que eu já não tenho mais a precisão pra especificar, mas fiquei até 2001, quando resolvi me afastar do samba, não só da Consulado, me retirei em Biguaçu, fiquei um período inativo porque aquilo que me move no samba é o prazer, é a alegria, e se em um determinado momento isso já ta

faltando, é preferível buscar o meu refúgio, ficar na minha quietinho até que a alegria ressurgja, seja ela onde eu estava, seja ela em outra porta aberta, em outra possibilidade. Em 2004, 2005 participei de concursos na Protegidos até que em 2007 fui vencedor do concurso e repeti o feito em 2008. Foi meu último samba na avenida quando então, fui convidado para organizar a ala de compositores. Eu impus uma condição pra aceitar o desafio; que eu como presidente ou qualquer um como presidente da ala, não pudesse concorrer, para que não houvesse qualquer tipo de influência no resultado do concurso. E, desde então como presidente da ala, não componho mais samba-enredo. Mas cabe ressaltar, Fred, é como eu falei: Eu passei por essas quatro escolas de Florianópolis. Alguma pessoa sem conhecimento de causa pode vir a questionar: Ah! Mas isso não pode configurar uma postura antiética ou mercenária! Não! É como eu falei antes; eu vou aonde o samba me dá prazer e alegria. Se o prazer e a alegria são sobrepujados por problemas, por questões pessoais, por intrigas... então eu me retiro. E a cada mudança de escola, ela sempre ocorreu por influência de amizades, por bons relacionamentos e por convites feitos até por ter um trabalho já conhecido na cidade. Nunca existiu, em escola nenhuma, questão financeira pra que eu me transferisse. Eu nunca saí de uma escola para ir para outra, eu sempre saí antes e uma vez desligado aí sim recebi o convite, mas nunca houve qualquer questão financeira nesse sentido.

P: Quais seriam, na tua prática, prioridades que você coloca quando você vai sentar e escrever um samba-enredo? O que você acha importante fazer?

B: Eu sempre busquei nas oportunidades de participar de um concurso, ou quando eu fui convidado a fazer um samba sem concurso, eu sempre busquei, num primeiro momento, conversar com a pessoa que tem maior ligação com o enredo: Com o autor do enredo ou, algumas vezes, o autor do enredo era o próprio carnavalesco da escola. E sempre antes de começar a fazer o samba eu conversava com essas pessoas pra buscar os aspectos mais importantes que deveriam ser destacados no samba, pra que interagissem como o próprio desfile, com as fantasias, com os adereços. E também eu buscava sempre, por uma questão de cronologia, a disposição da escola no desfile, ou seja, quais as alas que iriam desfilar, em qual posição sairiam os carros, qual seria a fantasia da bateria que é um dos pontos importantes da escola. E munido dessas informações, aí sim, é que eu partia para compor o samba. Obviamente que juntamente com esses quesitos do enredo é muito importante, é óbvio destacar o nome da escola, fazer alguma exaltação à escola mas sempre buscando que essa exaltação fosse feita dentro do próprio enredo. Achar um elemento de ligação da escola com o enredo e fazer essa exaltação dentro do enredo porque o espaço é curto. Você tem que passar toda uma história com vários aspectos. Alguns deles você tem que deixar de lado pra poder destacar outros, então você tem que usar da melhor maneira possível aquele curto espaço de tempo que leva um samba enredo – 3, 4 minutos – pra poder fazer isso tudo. Então, sempre busquei na exaltação fazê-la dentro do enredo. Mas hoje a gente vê algumas situações até pela própria condição do carnaval de Florianópolis que hoje é bem diferente, ele está muito competitivo. Existe uma disputa mais acirrada pra ver quem ganha pra ver quem é o melhor. Então, certos elementos até são suprimidos, não são [sic] permitidos aos compositores o acesso a algumas informações que eu considero fundamentais pra que ela possa fazer o samba-enredo, até por questões de segurança da própria escola, algumas fantasias, ou alas ou carros são mantidos em sigilo absoluto para que não se corra o risco de perder o elemento surpresa na avenida e alguns compositores em determinadas oportunidades não têm acesso a algumas informações. Mas o compositor também tem que ser um pesquisador, ele tem que ser um furão, e ele tem que bater, bater, bater até conseguir as informações que são necessárias pra ele, a despeito de qualquer elemento sigiloso ou a surpresa maior, a “cereja do bolo” que a escola pretende levar para a avenida.

P: Bira, você acha que a questão da parceria, que é coisa bastante comum no meio do samba, é uma coisa fundamental? Você se utiliza de parcerias? Como é que você explicaria esse tipo de relação?

B: Duas cabeças pensam melhor que uma! Isso é inegável. Eu, durante grande parte da minha atuação como compositor de samba-enredo, eu, só agora nos dois últimos anos é que eu fiz dois sambas sem parceria: Os dois últimos [sambas] da Protegidos [2007 e 2008]. Mas os demais sambas, todos eles foram feitos em parcerias. Inclusive aqueles que não foram para a avenida, que não venceram concurso, também foram feitos em parceria. Até porque existe uma necessidade, no carnaval de Florianópolis, até pela carência de material humano, de você saber costurar as parcerias com interpretes, com instrumentistas. Em momento algum eu “abri portas” pra simplesmente “dar carona” e colocar o nome do intérprete para poder usufruir do seu talento. Mas sempre tive a felicidade de contar nas minhas parcerias com intérpretes, com instrumentistas que facilitavam toda a questão de logística de apresentação do samba, de defesa do samba no concurso. Mas a parceria, no samba-enredo, eu considero indispensável porque nem sempre o teu ponto de vista do enredo, o teu enfoque é suficiente. É preciso que, de qualquer forma, se você faz um samba sozinho, você vai ter que se utilizar de “pseudo-parcerias”, quer seja sua própria companheira, seu colega, seu irmão, que você vai fazer o samba, você vai mostrar pra pedir uma opinião. Então, muito embora, essa pessoa não lhe ajude a construir o samba com alterações, com palavras, com versos, mas ela não deixa de ser um pseudo-parceiro porque talvez através da opinião dele é que você vai levar uma ideia à frente ou, simplesmente, procurar um desvio pra fazer seu trabalho. Mas a parceria é fundamental, é indispensável.

P: Continuando, queria pegar uma opinião tua em relação a se você tem outros tipos de ligações composicionais no mundo do samba além da escola de samba?

B: Durante muito tempo atuando já como compositor, o samba-enredo era mais um elemento de ligação com uma comunidade que girava em torno de uma escola de samba. Mas, pra mim, não era o elemento primordial. Eu sempre, em proporção às músicas que eu tenho compostas, o samba-enredo tem um percentual pequeno. Então, eu sempre fiz músicas, participei de vários festivais, eu tenho música gravada em LP ainda, pra ver o tempo né? O tempo passa...Eu tenho música gravada em cd, alguma coisa publicitária que, algumas vezes, me procuraram; política também, musicas de campanha política. Blocos eu nunca tive muita atuação não. Alguns times de futebol às vezes procuram aqui alguma coisa como: “Ah, a gente queria fazer uma música alusiva ao time. Aqui em Biguaçu, especificamente, tem um grupo de gincana que eu faço parte que, todo ano eles fazem trabalho novo – é samba-enredo também. Esse ano tivemos uma experiência diferente, que fizemos um *country* porque eles queriam testar uma situação inovadora, mas depois de ter feito o *country*, mesmo assim, eu insisti, fiz uma samba-enredo e, na última hora: “Não! Ninguém vai com *country*, vai com samba-enredo mesmo!”Então, são essas áreas [em] que eu atuo mas eu gosto mais, hoje especificamente, gosto mais de um trabalho livre, de compor sem compromisso, de vir uma ideia na cabeça e desenvolvê-la. Ou a ideia já vir praticamente pronto e só escrever e gravar. E, também, o mais importante que eu tô conseguindo hoje é abrir o leque de parceiros – não samba-enredo, “samba livre” – e aí a produção atual tá bem grande, tá saindo com bastante frequência uma música atrás da outra. Mas hoje o meu enfoque principal é tentar fazer o resgate de obras que estão circulando hoje em Florianópolis, em Santa Catarina, de compositores que estão atuando há algum tempo e que, em função da ausência tecnológica nesses períodos, não tiveram [a] oportunidade de ter [sic] seus trabalhos registrados, gravados

e guardados para a posteridade. Então eu tô buscando fazer esse resgate pra que a gente possa ter aqui um acervo histórico e uma memória do trabalho do samba aqui. Mas a composição não se restringe só ao samba-enredo não. O samba-enredo é um instrumento, como eu falei, por estarmos num grupo, numa comunidade de samba, numa escola de samba, e dali derivam vários outros tipos de trabalhos musicais, composições livres, em função de você a convivência com várias pessoas ligadas ao samba – com instrumentistas, com outros compositores, com intérpretes – e isso abre o leque, sobremaneira.

P: Eu gostaria de perguntar agora sobre a composição e todos os [sic] momentos de composição do samba-enredo. Quais são esses momentos? Como se desenvolve desde o primeiros momento até o momento em que o samba chega na avenida?

B: A ideia parte de um enredo – que é desenvolvido por um carnavalesco ou por um autor do enredo – que atenda às necessidades e expectativas da escola, hoje um pouco diferente da época em que eu comecei. E quando eu comecei, a expectativa era preponderantemente artística e cultural. Os enredos eram escolhidos por temáticas que causassem impacto ou que causassem lembranças e alguma coisa relativa à história local, principalmente. E hoje já muda um pouco, existe uma preocupação, que não é declarada, mas existe uma preocupação comercial de que esse enredo possa se tornar um facilitador de captação de recursos para a própria produção do espetáculo. No samba-enredo, especificamente, também no período em que eu comecei, eu tenho a felicidade que dos sambas que eu tenho que foram para a avenida, nenhum deles sofreu alteração nenhuma. Sempre tivemos a felicidade, junto com as parcerias, de na composição do samba, àqueles que foram vencedores de concursos atendiam plenamente as expectativas da escola no diz respeito à interação com o enredo e com o desfile. Nunca tivemos a necessidade de qualquer alteração. O que se vê hoje é que em função da competitividade, que aumentou significativamente no carnaval, se faz necessário um trabalho mais rebuscado, mais técnico, coisa que na minha época era pouco aventado – na minha época o que buscava mais era inspiração, era lazer, era diversão. Então, eu sempre fiz sambas por inspiração, baseado obviamente no enredo, mas livre de preocupações muito expressivas com relação ao conteúdo, a atender isso [sic] ou àquilo. Atendia obviamente aos aspectos principais do enredo mas não tinha aquela preocupação técnica. Hoje, em função dessa competitividade, um samba, a partir do momento em que nasce a primeira frase, o primeiro acorde até ele chegar no desfile, ele passa por um processo constante de mutação da mesma forma que passa o próprio enredo. O compositor ou compositores fazem o samba que vai para o concurso. Obviamente esse samba, ele [sic] é feito baseado em pesquisas ou em conversas com o carnavalesco ou autores de enredo. E ele [samba] vai pra concurso de uma forma, com uma interpretação, com uma chamada ou lamento, como queiram classificar. E, uma vez que ele é vencedor, ele está sujeito a sofrer alterações à pedido da escola, à pedido do carnavalesco, à pedido do autor de enredo, para que certas partes que essas pessoas não considerem que... não que não estejam corretas ou não adequadas [sic], mas que poderiam ficar mais adequadas ainda, onde são feitas essas alterações. A interpretação, geralmente, do intérprete, que já é uma pessoa oficial da escola, ligada à escola, também pode provocar algumas alterações no samba, na forma de cantar, no andamento. O “arranjo” da bateria pode interferir no andamento do samba. E, até dez minutos antes do samba entrar a avenida, ele ainda pode sofrer alteração. Como pode, durante todo esse processo, o samba já gravado, o carnavalesco ter uma ideia brilhante num determinado momento muito próximo do desfile. Pode achar que “aquilo ali” possa e deva ser incluído no samba. Então é uma situação que, hoje, pela competitividade, se faz necessário [sic] essa flexibilidade. No meu tempo, existe até uma passagem engraçada que numa escola de samba que certa feita no carnaval, o vice-presidente de uma escola de samba numa reunião com os compositores, colocou que ele como

vice-presidente do carnaval [sic] tinha aposição de que samba, após vencedor do concurso, poderia e deveria, se assim fosse julgado necessário, ser alterado de conformidade com aquilo que a escola achasse melhor. Como não era uma prática muito constate aqui em Florianópolis eu, sempre polêmico, questioneei e respondi com outra pergunta [sic], talvez até certo ponto presunçosa: “E seu meu samba for melhor que seu enredo você muda seu enredo?” ele, face à ousadia da pergunta, ele se calou mas o autor do enredo e carnavalesco da escola bateu no peito e disse: “Se o seu samba for melhor que o meu enredo eu mudo o meu enredo. E, coincidentemente neste ano, a projeção que se tinha das alas da escola... a escola falava sobre esperança... e as últimas duas alas viriam de verde, para realmente configurar a esperança. E como o samba falava “sair ‘na tal escola’ e pintar de vermelho e branco a esperança”, o carnavalesco resolveu mudar as duas últimas alas que eram verdes para vermelho e branco, que era o que o samba dizia. Dois ou três anos na frente num episódio bem parecido, o samba falava “a vida imita a arte” e o carnavalesco, em função desse verso, resolveu alteração não a estrutura mas uma das partes principais de uma escola, que é a comissão-de-frente. E a alterou embasando-a nesse verso. E colocou na comissão-de-frente mulheres grávidas como “da vida nasce a arte”. Mas o samba hoje, como a interferência de diretores, de carnavalescos é muito maior, de intérpretes, de percussionistas... então o samba vai estar em constante mutação até o momento dele ir pra avenida. Não existe mais aquela observância do projeto original que venceu o concurso. Ele vai estar e constante modificação, até porque hoje usa-se muito a expressão de que “uma vez vencedor, o samba passa a pertencer à escola”, o que é uma lenda urbana, um senso comum. Uma vez a obra é minha nunca vai deixar de ser minha. E se ela vai ser alterada de qualquer forma tem que ter minha autorização.

P: Gostaria de fazer um conjunto de perguntas misturadas que têm a ver mais com a tua participação na ala da Protegidos da Princesa, que é a posição de presidente da ala. Gostaria que você comentasse sobre algumas das concepções que você tinha quando você a criou, alguns dos objetivos que você considerava vitais e, queria que você comentasse, sobre esses objetivos assinalados de início, como você viu [sic] esse trabalho agora, terminando dois anos dessa presidência. O que você acha que a escola de samba apreendeu dessa etapa?

B: A ala e compositores da Protegidos já existia há algum tempo. Através de pessoas que falaram: “Ah! Você criou a ala!” Não, eu não criei a ala. Eu fui convidado pelo presidente da escola a reestruturar a ala e foi simplesmente que eu fiz. A ala já existiu [sic] há algum tempo, talvez recentemente de forma menos coordenada e menos, digamos assim, exclusiva. Mas, à pedido do presidente, nós começamos essa reestruturação da ala à princípio com o objetivo de trazer para a escola – isso que eu falo foi de maneira implícita, não foi nada declarado abertamente mas talvez o presidente tenha visualizado como um resgate de um dos elementos que é tradicional dentro de uma escola e samba, como da mesma forma ele proporcionou e buscou resgatar a velha-guarda, ele também, através desse convite, ele talvez tivesse essa intenção de trazer pra escola mais um elemento significativo dessa estrutura de escola de samba que é a ala de compositores. Esse convite foi feito, digamos assim, sem diretrizes, sem orientações, sem objetivos declarados pela presidência simplesmente pra que a gente reestruturasse a ala. E, inicialmente, o objetivo de reestruturar essa ala, pelo que passou em minha cabeça, também de pura e simplesmente organizar um grupo e procurar nesse grupo, através da competição, que eles [compositores] tivessem uma necessidade de aperfeiçoarem os próprios trabalhos pela competitividade também dentro da ala. E a própria convivência, também uma das minhas visões, a própria convivência poderia permitir a interação, a criação de novas parcerias, e com essas novas parcerias, o aprimoramento de cada compositor através da influência que um novo parceiro pudesse trazer, através de sua musicalidade ou de sua

poesia. Mas, após esse primeiro instante, o que eu achei mais importante nessa ala e compositores foi buscar, como objetivo principal, a abertura de espaço para novos compositores para buscar uma renovação no samba de Florianópolis, na questão das escolas de samba. Eu atuo... desde [a década de] 90 eu tenho samba na avenida. Muitos compositores [da ala] já têm samba desde o começo da década de 80. Então eu, acompanhando tudo isso, eu vi pouco surgimento de novos valores. Então eu busquei como objetivo meu, como objetivo pessoal, a abertura de oportunidade para novos compositores. A convivência, até que trabalhasse com compositores já renomados, já com nome no carnaval, para que eles pudessem ter um alicerce, um apoio inicial para começar seu trabalho. E vejo que, nesse aspecto, a gente conseguiu atingir, até certo ponto, o objetivo pela entrada de novos compositores na ala, de valores novos que não eram conhecidos do público, [e que] se tornaram conhecidos nesses dois anos. O resgate também, uma coisa que eu acho fundamental destacar que a gente aproveitou a oportunidade da reestruturação da ala, pra resgatar compositores que participaram de outras agremiações de Florianópolis e os que estavam afastados do carnaval mas com muitos trabalhos a avenida, com muito sucesso que não estavam sendo aproveitados. Então na oportunidade, nós abrimos a ala para o ingresso essas pessoas, ressaltando que o compositor a nossa ala não pode concorrer ou fazer samba para uma escola que vá concorrer com a nossa na avenida. Ele tem liberdade de trabalhar em blocos, de trabalhar em agremiações de outras cidades que não concorram com a gente, mas tem que ter exclusividade com a Protegidos com relação às escolas que concorram conosco. Então eu acredito que os objetivos tenham sido alcançados, ainda que não plenamente mas, face ao tempo que estamos aí à frente desse trabalho, eles estão bem encaminhados. Obvio, ainda existe uma coisa que tem que ser buscada com mais afinco, que a gente tá tentando até através desse trabalho de registro de músicas que estão aí perdidas, que é a real valorização do compositor na cidade. Porque nós temos acompanhado episódios recentes que, muito provavelmente, tenham ocorrido em função da não valorização do compositor local. E nós temos sim aqui em Florianópolis excelentes compositores que já demonstraram isso em vários carnavais com resultados excelentes, sem deixar nada a desejar em relação a qualquer carnaval do Brasil. Então, esse seria agora o objetivo a ser perseguido com mais empenho que é [a] valorização do compositor local. Mas, no somatório, acredito que os pontos positivos foram muito mais numerosos que os pontos negativos e o resultado está sendo satisfatório.

P: Como se dá esse convívio entre o segmento ala de compositores e os demais segmentos de uma escola de samba?

B: No nosso caso específico, da nossa escola, eu tenho observado que essa valorização buscada, ela está, digamos assim, muito embora de forma embrionária, ela está aparecendo. Não existe uma interação plena de compositores, até porque são pessoas que têm suas ocupações, mas a gente percebe uma participação muito grande em vários eventos da escola – da própria velha-guarda – a presença de compositores da nossa ala que apresentam sugestões, que querem participar. E, até certo ponto, existe a reciprocidade da direção da escola e da velha-guarda também -- que é um dos segmentos mais atuantes da escola, também – para que esses compositores tenham uma atuação maior. Obvio que nem sempre, face às circunstâncias, à correria que é fazer um carnaval, nem sempre se tem aquela lembrança de convidar, de mandar... isso também tá sendo remediado através da parte social da escola que tá buscando uma forma de comunicação mais abrangente. Então, hoje, eu vejo que a interação tá começando a se tornar realidade. Ainda alguns compositores, por questões pessoais, ainda têm um distanciamento mas não é um distanciamento que tenha sido provocado por algum problema. É um distanciamento por questões pessoais, profissionais ou questão de estudo. Mas a reestruturação da ala trouxe sim uma aproximação maior dos compositores com a

escola, uma atuação maior, tanto que eu não tenho lembrança, nesse período todo em que eu atuo no carnaval, de ter visto o que eu vi no carnaval passado [2009]: A Protegidos da Princesa teve, no encerramento do seu desfile... foi feito por uma ala de compositores. A gente espera repetir o feito esse ano e, quem sabe, motivar as demais escolas a valorizarem os artistas locais porque, aproveitando o gancho, buscando aqui a concepção do que é o carnaval, pra quê que é feito o nosso carnaval. Se ele é só um espetáculo, um show – ou se ele é só pra dar circo pro povo – o se ele tem um objetivo mais profundo. É o que eu entendo. O carnaval nosso é feito com verba pública, com dinheiro público e ele, obviamente, deve seguir alguns critérios que seriam inicialmente de forma mais marcante que é [sic] oportunizar a profissionalização para artistas locais, permitir a inclusão social principalmente – coisa que, há um tempo atrás, a gente tinha conhecimento que... quando se definia a fantasia e o material chegava na cidade o morro ficava em festa porque todas as costureiras do morro sabiam que tinham um trocadinho garantido até o carnaval, fazendo as fantasias. Então, talvez, estejam, pela competitividade e pseudo-profissionalização do carnaval, isso está um pouco diluído. Existem fantasias que se quer são feitas na cidade...mas é uma questão de refletir o carnaval. A ala vem com essa proposta de valorizar o artista local, no caso, o compositor, mas que isso se estenda a todos os segmentos do nosso carnaval: Que seja valorizada a costureira local, que seja valorizado o artífice, o artesão, aquele que faz as esculturas, que faz os carros, que faz os adereços, que faz as fantasias, porque, senão, nós vamos enfrentar, daqui a pouco, uma tendência – nós aqui da cidade – de sermos meros espectadores de um espetáculo totalmente comprado fora. Então, a associação dessa situação que eu faço com a ala é essa: Nosso objetivo é valorizar o artista local. Essa valorização passa sim, pela interação e participação do compositor com os diversos segmentos da escola que só vem a reafirmar esse trabalho dos compositores, a consolidar, e torcer pra que isso frutifique e se estenda a todo o nosso carnaval até para que ele – se é que ainda não perdeu – para que ele mantenha a identidade.

P: Eu queria te perguntar, em primeiro lugar em relação ao contexto de Florianópolis e depois, num segundo momento, em relação ao contexto da escola Protegidos da Princesa – também lembrando que se você quiser citar entre as outras [escolas] já que passou [por elas] também, pra ajudar na compreensão – se você percebe aspectos dentro da música – ou que fossem do processo também mas, sobretudo da música – que você diz: Isso aqui tem características locais. E, num segundo momento, no contexto da Protegidos, se você também veria algum tipo de destaque em relação a isso.

B: É... falando em termos musicais, não acredito que não seja uma coisa que não soe de forma pejorativa mas, até a bem pouco tempo atrás, eu posso dizer que existia um samba de Florianópolis. Nessa questão específica eu não classificaria como perda de identidade. O que ocorre hoje no nosso carnaval é que, e função do avanço tecnológico, que permite uma tão falada globalização, todas as pessoas – [ou] a grande maioria delas – tem acesso ao que está acontecendo no Rio de Janeiro, em São Paulo, em outras cidades onde existe samba-enredo. Então, eu nem coloco, como soaria pejorativo, como uma perda de identidade. Mas coloco sim como uma questão inerente a situação que nós vivemos hoje de globalização. Então busca-se uma tendência que é talvez o estilo de samba que esteja mais em voga hoje. Eu, conversando com uma pessoa, eu coloquei uma visão pessoal minha. Eu... sempre “compus” samba-enredo. E vejo que hoje, não é a minha intenção, mas se eu tivesse que voltar à ativa pra compor samba-enredo, eu teria que compor mas também teria que “construir”. Hoje não basta você compor samba-enredo, você tem que compor e construir samba-enredo. Não é uma questão de modismo, de você seguir uma moda passageira. É uma questão de tendência, pela fartura de conhecimento e de informação que se tem hoje. Então você aqui, antes de ter o seu enredo ser divulgado, você já tem acesso ao que está ocorrendo nos carnavais de São Paulo,

no Rio de Janeiro – quer queira, quer não é a referência nacional. Coisa que, até a pouco tempo atrás, você só tinha conhecimento do samba [enredo] do Rio de Janeiro quando saía o cd do Rio de Janeiro, em dezembro, janeiro. Então você não tenha nem como fazer uma prévia do que estava em voga, qual seria a tendência pra esse ou aquele carnaval. Hoje não. Hoje você acompanha pela internet desde o primeiro momento que é lançado o enredo de uma escola do Rio ou São Paulo. Você acompanha alguns sambas que estão concorrendo, já são divulgados pela rede. Então, existe uma tendência de se uniformizar um pouco a coisa. Isso pode gerar, sim, a perda de alguns aspectos de identidade, mas eu não colocaria como pejorativo de que a pessoas do carnaval de Florianópolis estejam se sujeitando a isso, não. Acho que é uma tendência natural de buscar um trabalho mais homogêneo – não enlatado mas homogêneo – que atenda as expectativas que talvez por ser referência nacional – Rio de Janeiro – talvez o compositor daqui quando faz um samba, talvez passe na cabeça dele: “Poxa, se eu aqui escuto o samba do Rio, quem sabe, oxalá, possam escutar meu samba”. Então, talvez, julgue-se adequado que este samba também atenda a algumas características do que ocorre no Rio de Janeiro, mas obvio, com o cuidado de não se produzir enlatados... mas isso se deve em questão da globalização, da rede e do acesso a informações que a até pouco tempo não existia. Quanto a essa situação na Protegidos, eu acredito que ela não seja diferente das demais escolas. Mas, em função de sermos hoje ainda, neste carnaval, a única escola que tem uma ala fechada, eu acredito que haja sim a possibilidade de, num dado momento, se buscar aquela identidade, a preservação da identidade, obviamente, atendendo a esses anseios pressentidos na globalização, mas porque existe uma convivência na ala. Existem influências de pessoas que sempre produziram seus trabalhos aqui sem essa convivência de informação e que essa influência pode sim se fazer presente em trabalhos da escola que tragam para o nosso carnaval a identidade sim. E que essa identidade tenha a condição de superar a homogeneização do samba e fazer com que ele atenda, que ele agrade públicos de outros centros mas que tenha nossas características, nossa identidade. Essa tendência existe na Protegidos sim, não é, digamos assim, uma fraqueza da escola, de seus compositores, mas sim uma intenção de atender e de agradar diversos públicos e não só aquele público local, aquele público com a sua cultura bem enraizada, até porque Florianópolis tá com sua população muito diversificada. Não é só o manezinho – não é pejorativo, manezinho é o [indivíduo] local daqui. Não é só o açoriano, então, a cidade tá totalmente ocupada por pessoas de diversos locais. Então, a condição pra se atender, se agradar esse público tão diversificado, talvez seja buscar essa tendência de referência que é o Rio de Janeiro mas não vejo isso como negativo, até porque se mantém – quer queira, quer não – o compositor daqui, aquele que atua aqui em Florianópolis. Se o compositor daqui tem a condição, a capacidade de buscar essa adequação a uma tendência, obviamente que ele tem também a capacidade de fazer isso mantendo a sua identidade.

ANEXO 2 – Regulamento do Concurso de Samba-Enredo Carnaval 2009.

1. DO CONCURSO:

1.1 - Cada compositor poderá concorrer somente com 01 (hum) Samba Enredo, individualmente ou em parceria.

1.2 - O Samba Enredo vencedor passará a pertencer, automaticamente, ao acervo patrimonial do G.C.E.R.E.S. Os Protegidos da Princesa, preservados os devidos direitos autorais.

1.3 – A Fase Final do Concurso ocorrerá no dia 20/09/2008. As demais fases (datas, fases eliminatórias, fase final) ficam condicionadas ao número de sambas inscritos.

1.4 – Em cada etapa (apresentação livre, eliminatória, final), os concorrentes deverão estar presentes 30 minutos antes do horário marcada para a apresentação, com seus respectivos intérpretes, quando será efetuado sorteio da ordem de apresentação, na presença dos mesmos. O(s) concorrente(s) que não estiver(em) presente(s), ou representado(s) por seu(s) intérprete(s) no momento do sorteio, se apresentará(ao) em primeiro lugar.

2. DA INSCRIÇÃO:

2.1 - Os concorrentes deverão apresentar a letra e música do Samba Enredo até às 21:30 do dia de 04 de Setembro de 2008, na Secretaria da Escola, localizada à Rua Antonieta de Barros – Centro – Florianópolis.

2.2 – Todas as letras dos Sambas Enredo concorrentes, quando da sua inscrição, deverão vir datilografadas ou impressas em 10 (dez) vias, acompanhadas de uma gravação em CD (áudio), juntamente com a Ficha de Inscrição contendo Termo de Cessão dos direitos de comercialização do cd para a Escola, passando o referido material a pertencer a Ala de Compositores da Escola

2.3 - Feita a inscrição no concurso, não será permitida a mudança da letra ou melodia do samba (ou parte dela), sob pena de perda de 0,5 (meio ponto) por alteração detectada. Isso só será possível com o samba vencedor, caso a Diretoria Executiva requeira, baseada em ajustes ao enredo e/ou correção de linguagem, dados históricos, etc.

2.4 – É opcional ao(s) compositor(es) concorrente(s), entregar, juntamente com as cópias da letra e cd, um texto explicativo, sobre o seu samba.

3. DA APRESENTAÇÃO:

3.1 – Fica a cargo dos concorrentes, o corpo musical de interpretará seu samba.

3.2 - Tornar-se-á como norma que cada Samba será apresentado, na primeira passada, só com a marcação do surdo e, posteriormente, duas passadas com toda a Bateria.

3.3 - A Bateria deverá ter, em todos os Sambas Enredo concorrentes, apresentações sem diferenciação.

4. DA GRAVAÇÃO:

4.1 – A gravação comercial do Samba Enredo vencedor ficará a critério da Diretoria Executiva, que se reservará pelos direitos ou não da gravação.

4.2 – Os direitos autorais, em caso de gravação ou comercialização do Samba Enredo, quando feita exclusivamente pela Escola, que reverter-se-iam em prol dos compositores, são cedidos para a Escola, por tratar-se de material com finalidade única de divulgação.

5. DA COMISSÃO JULGADORA:

5.1 – A Comissão Julgadora será formada por elementos indicados pela Ala de Compositores, em número de 09(nove), além de 05(cinco) suplentes que ficarão para cobrir qualquer falta de jurado que possa existir.

5.2 – É vedado a qualquer membro da Comissão Julgadora, induzir ou influenciar outro jurado, com comentários pessoais sobre os sambas concorrentes, sob o risco de ter suas notas anuladas, sendo então, consideradas para apuração, apenas as notas validadas.

5.3 - O critério para julgamento pela Comissão Julgadora, deverá obedecer às seguintes normas:

- LETRA E ADEQUAÇÃO AO TEMA: Letra, poesia, originalidade e adequação ao tema – 03 (três) jurados.

- MELODIA: Riqueza melódica, métrica e originalidade – 03 (três) jurados.

- ASPECTOS RÍTMICOS: Aspectos rítmicos e possibilidades proporcionadas pelo samba, na evolução da bateria, e conseqüentemente no desfile da Escola – 03 (três) jurados.

- COMUNICAÇÃO: Facilidade de assimilação e apelo popular, na avaliação única dos jurados, não devendo se levar em consideração, manifestações de torcidas e interpretação. Esta nota será aplicada por todos os 09 (nove) jurados.

5.4 - As notas deverão ser aplicadas de 06 (seis) a 10 (dez), podendo ser fracionadas em décimos, devendo o julgador justificar claramente, qualquer nota abaixo de 10 (dez).

5.5 – Em caso de empate, os sambas com a mesma pontuação serão apresentados novamente, para nova apreciação **em conjunto** da Comissão Julgadora.

5.6 – Os Compositores concorrentes não poderão, sob qualquer pretexto, impugnar um ou mais membros da Comissão Julgadora, depois de escolhida.

5.7 – Os jurados receberão previamente, cds contendo todos os sambas, assim como as respectivas letras, o enredo e eventuais textos explicativos.

6. DA COMISSÃO ORGANIZADORA:

6.1 – A Comissão Organizadora será composta pelo Presidente da Ala de Compositores e por compositores que não estejam participando do concurso, ou ainda, pessoas ligadas à Escola, indicados e aprovados pelos integrantes da Ala..

7. DO HORÁRIO:

7.1 – As apresentações serão realizadas nos horários e datas posteriormente informados pela Ala de Compositores, com aprovação da Diretoria Executiva.

8. DA APURAÇÃO

8.1 – Após a apresentação do último samba , e encerramento dos trabalhos da Comissão Julgadora, tomarão lugar à mesa, a Comissão Organizadora e um representante de cada samba concorrente, sendo feita então a apuração, presencial e aberta.

8.2 – A divulgação das justificativas ocorrerá somente na primeira reunião da Ala de Compositores, após o concurso.

8.3 – Imediatamente após a divulgação do samba vencedor, quando da nova apresentação do mesmo, todos os compositores integrantes da Ala, deverão subir ao palco, como demonstração de união da Ala.

9. DAS PENALIDADES:

9.1 – Qualquer atitude deselegante ou falta de esportividade dentro ou fora do local do concurso, em relação a outro concorrente, membro da Diretoria, Ala de Compositores, Comissão Julgadora, implicará na eliminação sumária do Concurso.

ANEXO 3 – Listagem das versões do samba-enredo 2009 da G.C.E.R.E.S. Protegidos da Princesa (CD em anexo).

Faixa 1: Gravação para o concurso de sambas-enredo em estúdio (7:36).

Faixa 2: Gravação oficial da agremiação em estúdio (5:53).

Faixa 3: Gravação do ensaio técnico na Praça XV de novembro ao vivo (5:50).

Faixa 4: Gravação do desfile oficial da agremiação ao vivo (2:42).

ANEXO 4 – Fotografias



Foto 1. Membros da ala de compositores no dia do Concurso de Samba-enredo da G.C.E.R.E.S. Protegidos da Princesa. Florianópolis, 13/09/2008. Fonte: www.protegidos.com.br.



Foto 2. Mestre-Sala e Porta-Bandeira da G.C.E.R.E.S. Protegidos da Princesa em ensaio técnico realizado na Praça XV de Novembro. Florianópolis, 30/01/2009. Fonte: www.protegidos.com.br.



Foto 3. Bateria da G.C.E.R.E.S. Protegidos da Princesa no no Ensaio Técnico na Praça XV de Novembro. Florianópolis, 30/01/2009. Fonte: <http://wp.clicrbs.com.br/tamborim/>.



Foto 4. Confraternização no “Carreteiro da Galeria Velha Guarda”. Florianópolis, 24/01/2009. Fonte: www.protegidos.com.br.



Foto 5. Abre-alias da G.C.E.R.E.S. Protegidos da Princesa na Passarela Nêgo Quirido. Florianópolis, 21/02/2009.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)