

4.

O samba-enredo e as suas mais recentes transformações: entre crises e polêmicas.

4.1.

As transformações estéticas na estrutura do desfile das escolas de samba

Por onde começar um capítulo que pretende discutir as atuais transformações que o samba-enredo carioca vem sofrendo? Como algumas perguntas, esta também poderia apresentar mais de uma resposta. Para afirmarmos que o samba-enredo mudou, apresentaremos uma série de transformações que o desfile das escolas de samba sofreu nas últimas décadas e de que forma elas afetaram o samba-enredo. Não encontramos mais nas atuais composições aquela estrutura melódica composta por dois tempos curtos e dois tempos longos. O paradigma do Estácio desapareceu dando espaço a um outro, muito mais acelerado, e que responde cada vez mais às necessidades das gravadoras e emissoras de televisão, que participam do grande negócio em que se transformou o carnaval, e cada vez menos às comunidades populares de onde o samba surgiu. Esta seria em tese a grande transformação que o samba vem sofrendo nas últimas décadas. Estaria o samba-enredo se afastando então de suas origens? É claro que esta é uma pergunta capciosa, uma vez que já afirmamos que as tradições não devem meramente ser repetidas, mas sim relidas, traduzidas. Porém, o que nos parece é que o atual modelo de samba-enredo não relê as tradições. cremos que estas transformações traem tais origens e é por isso que acreditamos que as atuais mudanças possuem características de uma crise que, inclusive, pode levar o samba-enredo a se afastar definitivamente de seu caráter popular e até desaparecer. Esta discussão não é nova no meio do samba. Diversos sambistas já levantaram estas questões por inúmeras vezes, entre eles figuram nomes como Monarco, Paulinho da Viola, os falecidos Candeia e Cartola, e tantos outros. O próprio Paulinho da Viola já declarava em uma entrevista concedida por ele e Candeia ao jornal Correio Brasiliense em janeiro de 1978 que:

Paulinho - Apesar do compromisso existente hoje, das escolas com o turismo, com não sei o quê, porque nós não podemos realmente imaginar uma comunidade fechada, isolada, não sei de quê, “patati patatá”, tudo isso que já falamos há cinquenta anos, o samba, mantém, é necessário para ser samba, manter certos valores fundamentais dele, senão desvirtua tudo, então isso ficou muito claro, quer dizer, não tem, não pode explorar nada. Eu não quis justificar a situação atual, pelo contrário, eu disse que apesar dessa loucura toda, é necessário ter certos valores que façam com que aquilo tenha um peso realmente verdadeiro e não essa coisa falsa, rala, artificial, que já é a substituição desses valores, sabe como é que é, posso enumerar aqui, pô! (...) Uma escola hoje é uma coisa abstrata, quer dizer, quando uma escola deveria apesar de, aquele negócio que a gente falou na entrevista, apesar de: compromissos com turismo, e coisa e tal, apesar de ser uma coisa já infiltrada e tudo, deveria, (deve) prevalecer dentro da escola valores que são fundamentais à manutenção do samba, quer dizer: uma escola de samba o que é? Implica inclusive no seu patrimônio, na sua história, no seu patrimônio cultural, quer dizer, o que é o que é? Todos os seus elementos antigos, toda a história daquilo ali, o acervo, a maneira como se dançava, os sambas tradicionais, escola de samba.⁵⁵

Para comprovarmos tais afirmativas mostraremos que existem diferenças na estrutura melódica do samba, que há uma nova estética de julgamento e que a escola, espaço natural do samba-enredo, vem restringindo cada vez mais a participação da comunidade e fazendo cada vez menos àquela tradicional inversão social, próprias dos “infernais” dias de momo. É obvio que as transformações sofridas pelo samba-enredo são o resultado de uma série de outras transformações que no seu conjunto vêm modificando significativamente o desfile das escolas de samba e o próprio carnaval. O importante é entendermos que não se trata apenas de uma mudança melódica num determinado ritmo, mas sim de uma ruptura relativamente grave numa das mais importantes manifestações da cultura popular brasileira, o samba-enredo e da própria concepção de escola de samba e de carnaval. Não é como ocorreu na década de 1920, e que tratamos no capítulo anterior, quando o samba sofreu transformações dando origem ao modelo que ficou estabelecido como samba carioca e que se desdobrou no próprio samba-enredo. Neste período as transformações foram, entre outras coisas, resultado do surgimento de uma determinada forma popular de brincar o carnaval, os blocos, que, como já vimos, acabaram por originar as escolas de samba. Hoje é diferente, o que há é uma ruptura com as bases sociais que sempre produziram o samba-enredo e os desfiles das escolas que eles mesmos criaram e/ou fundaram.

⁵⁵ *Correio Brasiliense*: Suplemento Especial. 22 de janeiro de 1978

Iniciaremos a análise deste quadro verificando as modificações sofridas nas estruturas do desfile e de que forma elas provocaram transformações na estrutura melódica do samba-enredo. Entendemos que existem novos paradigmas para a avaliação do desfile de uma escola. Estes novos elementos vêm alterando significativamente a estética do desfile como um todo, e esta modificação acaba, de forma obrigatória, produzindo alterações na estrutura melódica do samba. Até meados do século XX, aproximadamente até fins da década de 1960 e início da década de 1970 por exemplo, os grandes destaques vinham no chão, à frente do carro alegórico que os representava. Para que estes fossem visíveis era necessário que houvesse um espaço ao seu redor, mais ou menos como ainda há (não sabemos por quanto tempo) em torno das emblemáticas figuras do Mestre-Sala e da Porta-Bandeira. Além dos destaques, havia passistas que sambavam de forma grandiosa durante todo o desfile e que, igualmente, também necessitavam de espaço para evoluir. Vale ressaltar que estes destaques e passistas eram invariavelmente elementos ligados à escola, que faziam parte do seu dia-a-dia. A partir da década de 1970 estes espaços vão desaparecendo, a escola vai se compactando e os grandes destaques foram colocados nos gigantescos carros alegóricos, cada vez mais altos. Da mesma forma, os passistas foram desaparecendo e em seus lugares foram surgindo modelos (homens e mulheres) seminus - ou totalmente nus - que apresentam uma caricatura de samba nos queijos⁵⁶ que ladeiam os carros. Ainda citando Paulinho e agora Candeia:

Candeia – “Pra mim, beleza... eles não vêem beleza naquilo que eu vejo. Eles não vêem graça na Neuma, na Maria Joana do Império Serrano, na Tia Vicentina, na Tia Clementina, certo? Eles não vêem beleza nesse pessoal. A beleza que eles querem ver é a da estética daquela mulher seminua, daqueles quadris bonitos, quer dizer, um negócio onde a minha posição em relação à deles já está completamente distanciada. A nossa posição está completamente distanciada.

Paulinho - O problema é isso, não tem nada a ver, mulher pelada sambando.

Candeia - É gostoso, é bonito, toda mulher de corpo bonito é interessante. Até uma outra mulher é a primeira a reconhecer a beleza daquela. Acho que a coisa tá sendo configurada de uma maneira, tá sendo colocada no lugar das coisas fundamentais, com relação ao samba.⁵⁷

O que constatamos é que na atual conjuntura a compactação da escola é muito mais importante do que a evolução, seja dos destaques, seja dos

⁵⁶ Queijo é a denominação daqueles círculos posicionados em torno dos carros alegóricos onde as modelos são posicionadas para o desfile.

⁵⁷ *Correio Brasiliense*: Suplemento Especial. 22 de janeiro de 1978

passistas. No máximo vemos passistas na frente da bateria, quase sempre ofuscados pela “madrinha”, que é normalmente alguém simbolicamente importante no meio artístico e completamente distante da comunidade que acolhe a escola, com algumas exceções. Poderíamos aqui citar diversos exemplos de personalidades femininas que são disputadas a peso de ouro para desfilarem à frente a bateria: Luiza Brunet, Luma de Oliveira, Juliana Paes, Débora Seco, etc. Podemos identificar nesta, ou em outras, personalidades historicamente ligadas à escola ou ao samba? Cremos que não. Talvez a ala das baianas dê para nós o melhor exemplo, uma vez que esta ala traz a memória de um tempo em que o samba era feito nas casas das tias baianas, como a da já citada Tia Ciata, e era coisa quase que exclusivamente de negro. Sua principal evolução é a roda, memória única da íntima ligação que o samba tinha com os mistérios do mundo espiritual afro-brasileiro da Umbanda e do Candomblé. Pois bem, se as baianas rodarem como devem, irão se chocar. Além do que suas fantasias são cada vez mais pesadas. Então, o negócio é rodar pouco, o que acaba tirando o brilho da ala. Fala-se inclusive em substituir as senhoras por mulheres mais jovens ou homens em função do peso da fantasia, muito embora, no caso específico da introdução de homens na ala das baianas, o regulamento do carnaval de 2006 estabelecido pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, LIESA, no seu Título III, artigo 26, inciso III, proíba a presença masculina nesta ala. Cabe ressaltar que esta é uma das alas em que a comunidade se faz mais presente, daí sua importância.

A grande característica dos desfiles hoje é a ausência de espaço. A escola, se quiser lograr êxito no concurso, deve, antes de tudo, passar como uma bela pintura onde as cores se fundem e onde quase não é possível perceber onde termina uma e onde começa outra. É o próprio manual do julgador, também produzido pela LIESA e distribuído para a comissão julgadora, que nos diz isto:

Evolução, em desfile de Escola de Samba, é a progressão da dança de acordo com o ritmo do Samba que está sendo executado e com a cadência da bateria.

Para conceder notas de 07 à 10 pontos, o Julgador deverá considerar:

- a fluência da apresentação penalizando a ocorrência de correrias e de retrocesso e/ou retorno de Alas, Destaques e/ou Alegorias;
- a espontaneidade, a criatividade, a empolgação, a vibração, a agilidade e o vigor dos desfilantes;
- a coesão do desfile, isto é, a manutenção de espaçamento o mais uniforme possível entre Alas e Alegorias, penalizando a abertura de claros (buracos) e a emboiação de Alas e/ou Grupos (ex: uma Ala penetrando na

outra).

Não levar em consideração:

- a abertura de claros (buracos) que ocorram por necessidades técnicas naturais do desfile, dentro dos limites necessários, ou seja, os espaços exigidos para:

- exibição de Mestres-Salas, Porta-Bandeiras, Comissões de Frente e coreografias especiais;
- colocação e retirada de Baterias de seus recuos próprios.⁵⁸

Vale ressaltar aquilo que afirmamos anteriormente e que o regulamento confirma: espaços só em casos muito especiais.

É obvio que este novo olhar representa também alguns interesses que vão além da “passarela do samba”. O desfile é um grande produto de exportação da televisão brasileira, logo, o tempo do desfile deve ser rigorosamente delimitado e cumprido, sob a pena da perda de pontos. É assim que funciona a televisão, tudo deve ser rigorosamente cronometrado e a transmissão do desfile não foge à regra. É claro que não estamos defendendo desfiles sem cronometragem de tempo, não queremos desfiles de horas a fio, só estamos tentando demonstrar que o tempo ficou mais importante que a arte: “time is money.” E, ao nosso ver, o mais trágico disto tudo é que este processo foi acompanhado pelo sacrifício de personagens históricos na estrutura do desfile, como os passistas e os destaques de chão.

É claro que a compactação da escola também está relacionada a elevação do número de componentes que desfilam, que por sua vez também está ligado a uma questão mercadológica. Em média, uma escola desfila com 4.000 ou 4.500 componentes, distribuídos em um número cada vez maior de alas. Como fazer tantos componentes passarem pela passarela em apenas oitenta minutos? A resposta é simples: compactando e acelerando. Comprime-se a escola, acelera-se a cadência do samba e o problema está resolvido. Como obrigar a escola a fazer isto? Muda-se a estética de julgamento, pune-se o atraso e os espaços e o resto que se vire. Com isso criou-se o afamado desfile tecnicamente correto, expressão nefasta que justifica a vitória de escolas que quase nunca empolgam o público das arquibancadas. Só para lembrar, segundo depoimento dado ao autor por um componente da Galeria Velha Guarda⁵⁹ do G.R.E.S. Portela, o Sr. Marinho, em 2005 quando a comissão de frente já chegava na dispersão, a última ala da escola, justamente a velha guarda (as duas), ainda se encontrava na altura da rua de Sant’ana. Ora, quem conhece o centro do Rio sabe que é

⁵⁸ Manual do Julgador – LIESA, 2005.

⁵⁹ Todas as velhas guardas hoje se dividem em galeria e show. A galeria é mais autônoma em relação a escola e a show é aquela que está na mídia.

uma distância significativa. O resultado todos nós sabemos, quando a velha guarda chegou, os portões já estavam fechados e foi toda aquela confusão que a televisão mostrou. Talvez a cena mais significativa tenha sido a da portelense “Tia Surica” sendo levada para o atendimento médico. Perguntado qual foi a sua sensação ao ver o portão fechado e toda a velha guarda impedida de desfilarem, “seu” Marinho responde de forma até engraçada: “Parecia que eu tinha chegado tarde em casa e minha patroa mudado a fechadura.”⁶⁰. Agora, por que a escola tem que se apresentar com tantos componentes? (No fatídico ano de 2005 a Portela apresentou-se com mais de 5.000) A resposta é financeira. Há uma indústria por trás dos desfiles, e quanto mais mercado consumidor melhor. Há componentes, se é que eles podem ser chamados assim, muitas vezes turistas estrangeiros, que o único contato com a escola é no dia do desfile. O resultado é claro: a comunidade fica cada vez mais longe da escola, muito embora haja sempre uma parcela que consiga lucrar com isso. Vale lembrar que até bem pouco tempo atrás, a Velha Guarda tinha lugar de destaque na frente da escola, servindo como comissão de frente, que tem como função apresentar a escola ao público. Justa homenagem a quem pela idade já não pode mais sambar com a velocidade necessária. Se este modelo de velha guarda não tivesse sido substituído por apresentações que pouco, ou quase nada, tem a ver com a escola, não teríamos tido aquela cena lastimável de desrespeito a quem de direito deveria ser foco de homenagens. Além disso, com raríssimas exceções, os atuais componentes da comissão de frente quase não possuem relação com a escola, em alguns casos são bailarinos clássicos.

Paulinho - Porque comissão de frente são aqueles coroas da antiga, e que até não podiam mais sambar, tavam naquela de prestar um serviço à escola, era um negócio de manter aquela dignidade do sambista e tal. Isso foi substituído por mulheres jovens, exuberantes, lindas. É isso. Então, esse processo, entra por quê? Pra agradar o chamado mercado de consumo, agradar o turismo. A imagem do nosso carnaval não está sendo vendida corretamente, porque o carnaval é uma festa que devia ser vendida como integração do povo, quer dizer, o patrão e o empregado desfilando na mesma escola...⁶¹

Sabemos que nosso discurso parece conservador, mas não é. Na realidade, o maior problema disto tudo é que tais transformações podem fazer com que o samba-enredo e o desfile deixe de ser uma possibilidade de fala das comunidades. Sabemos que todas estas transformações também trouxeram

⁶⁰ Diomário da Silva (“Seu Marinho”). Entrevista concedida ao autor.

⁶¹ *Correio Brasiliense*: Suplemento Especial. 22 de janeiro de 1978

benefícios para a escola e para o sambista, que pode agora viver economicamente do samba, pena que não sejam todos. Porém cremos que as escolas não estão utilizando uma estratégia que anteriormente chamávamos de malandra, elas estão sendo cooptadas (e dizemos isto com todo o risco que a expressão traz consigo), e em função disto, se afastando de sua função de produtoras de cultura popular. Mas quando isto teria começado? Para alguns sambistas, especialmente Paulinho da Viola e Candeia, este processo teria sido deflagrado com a entrada em cena de indivíduos com pouca história dentro do universo do samba, ainda na década de 1960. De fato nota-se a partir das últimas décadas do século XX o aparecimento de carnavalescos com pouca história dentro do samba e da escola, quase sempre ligados à Escola de Belas Artes. A questão central é que este novo carnavalesco, normalmente de fora da escola, foi introduzindo elementos por demais afastados daquele ambiente cultural próprio do samba, os enredos foram ficando cada vez mais complexos. Além do mais, parece ter havido uma excessiva profissionalização dos elementos ligados à construção do carnaval, afastando definitivamente os artistas populares que outrora construían o carnaval da escola. Como já dizia Paulinho da Viola:

Paulinho - Agora, o seguinte: que negócio é esse de escola de samba, de repente, chegar a um nível, isso precisa ser esclarecido, em que tudo é decidido por um único elemento, por um único carnavalesco, que faz tudo? Chega a um nível de loucura tal, de abstração tal, de delírio tal em que fica todo mundo assim, juntando um monte de dinheiro pra escola comprar a figurinista (*aqui, referem-se a Rosa Magalhães e Lícia Lacerda, ex-alunas - na Escola Nacional de Belas Artes - e ex-assistentes de Arlindo Rodrigues e Fernando Pamplona*) tal que ganhou o carnaval passado, pra trazer o carnaval para a nossa escola este ano, vamos ver se a gente acha um cara que tenha dinheiro para comprar o fulano, vamos trazer esse cara pra cá, etc. (...) O cara que veio das Belas Artes, em vez de dar a esse elemento meios para ele desenvolver o seu trabalho, ele o sobrepujou, ele matou, tirou essa chance. É como no samba. Ninguém pode exigir que um Mijinha, o próprio Manacéa, ou os outros façam uma letra como a de não sei quem aí... vamos dizer... o Vinícius de Moraes, por exemplo. Tem que respeitar as posições e condições e vivências diferentes⁶²

Este modelo de carnaval e de escola de samba que alguns chamam de escolas de samba S.A. (“super escola de samba S.A./super alegoria,/ escondendo gente bamba,/que covardia...”) ⁶³ já amplamente divulgado pela própria Associação das Escolas de Samba, ganha força com a criação da LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba) que, ano após ano, vem

⁶² Op. Cit.

profissionalizando cada vez mais o carnaval carioca. Não que isto não tenha trazido benefícios, jamais negaríamos isto. Alguns carnavalescos já desenvolveram desfiles espetaculares com discursos fantásticos, como por exemplo *Kizomba, a festa da raça* de Milton Siqueira, Paulo Cesar Cardoso e Ilvamar Magalhães, enredo com o qual a G.R.E.S. Vila Isabel conquistou o carnaval em 1988. Porém, o afastamento das comunidades e a entrada excessiva de elementos (referimo-nos aqui a pessoas e a signos) de fora do ambiente da escola trazem a ameaça de um afastamento muito grande do carnaval, da escola e do samba-enredo, de suas características culturais populares. Criada em 24 de julho de 1984, após uma dissidência dentro da Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro⁶⁴ (Acadêmicos do Sanguinho, Beija-Flor de Nilópolis, Caprichosos de Pilares, Estação Primeira de Mangueira, Imperatriz Leopoldinense, Império Serrano, Mocidade Independente de Padre Miguel, Portela, União da Ilha do Governador e Unidos de Vila Isabel), a LIESA tratou de resolver, a seu modo e segundo seus interesses, alguns problemas que afligiam o carnaval das escolas de samba. Segundo os fundadores da LIESA, em especial seus dois primeiros presidentes, o já falecido Castor de Andrade e Aniz Abraão David, as escolas de samba estavam demasiadamente submetidas à prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, representada pela RIOTUR, empresa de turismo da cidade, em função do cachê repassado por ela às escolas de samba. Nesse sentido, já em 1986, durante a gestão de Aniz Abraão David, a LIESA e a prefeitura firmaram um contrato garantindo às escolas filiadas à Liga direitos sobre as vendas dos ingressos do desfile. Também mais ou menos na mesma época, a Liga cuidou de tratar dos direitos autorais dos sambas-enredo através da criação de uma editora e de uma gravadora próprias. Utilizando-se destes mecanismos e firmando contratos milionários com emissoras de televisão (ou melhor emissora, se levarmos em consideração o fato de que há alguns anos a Rede Globo de Televisão detém a exclusividade da transmissão das imagens do desfile), a Liga foi garantindo a independência financeira das escolas do grupo especial, principalmente das grandes escolas, aquelas que melhor se adaptaram ao novo modelo de carnaval e às exigências que todo aparato comercial construído pela própria liga. O passo seguinte seria a confecção de um regulamento que forçasse as escolas a esta

⁶³ *Bum bum paticumbum prugurundum*. Beto Sem Braço e Aluísio Machado. G.R.E.S. Império Serrano: 1982.

adaptação, tanto que durante a longa administração de Ailton Guimarães Jorge (24 de abril de 1987 à 08 de junho de 1993 e 26 de abril de 2001 até 2007, quando se realizarão novas eleições) a questão do tempo de desfile, no que tange ao início e ao fim do desfile, bem como o tempo reservado para apresentação de cada escola, foi imediatamente regulamentado por exigência de quem transmite o espetáculo. Vale ressaltar que, entre outros fatores, este modelo de carnaval centrado em grandes escolas inviabiliza a existência de escolas menores. A própria idéia da redução para doze escolas no grupo especial com decesso de apenas uma por ano (e conseqüentemente o acesso de apenas uma) acaba “matando” as pequenas escolas de comunidades, que por diversos fatores não conseguem se adaptar a este modelo, principalmente por não disporem dos recursos financeiros necessários. Tanto que em 21 carnavais organizados pela Liga duas escolas conquistaram quase cinquenta por cento dos concursos: o G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense – notadamente a escola que melhor se adaptou aos novos “rumos” sendo conhecida no meio do samba como a “escola tecnicamente correta” – levou seis carnavais (1989, 1994, 1995, 1999, 2000, 2001) e o G.R.E.S. Beija Flor de Nilópolis – que também vem apresentando desfiles tecnicamente corretos - levou quatro (1998, 2003, 2004, 2005). Nos últimos onze desfiles (de 1995 até 2005) a Imperatriz conquistou quatro carnavais e a Beija Flor outros quatro (os demais foram conquistados por Mocidade Independente de Padre Miguel – 1996; Viradouro – 1997; e Estação Primeira de Mangueira – 2002).

Segundo a própria Liga, os planos agora, depois da conclusão da Cidade do Samba – área em que estão localizados os barracões das grandes escolas⁶⁵ – é a ampliação do Sambódromo, na área em que se localiza, atualmente, a antiga fábrica de cervejas da Brahma. Vale lembrar que a idéia de construir uma passarela do samba permeia o universo dos desfiles desde 1967. Pensou-se em diversos lugares, porém a concretização se deu em 1984, na gestão do então governador Leonel de Moura Brizola. Entendemos que não foi a construção do Sambódromo, mas sim o encarecimento dos ingressos que serviram para afastar ainda mais do espetáculo as classes sociais, que historicamente a ele estavam ligadas. O desfile virou espetáculo para turistas e

⁶⁴ Esta Associação é responsável pelos desfiles dos grupos de acesso A, B, C, D e E. Sendo que os Grupos A e B desfilam na marques de Sapucaí e os demais na Estrada Intendente Magalhães.

para a classe média, tanto que os setores ditos populares ficam localizados numa área anterior ao início do desfile e na área da dispersão. Nem mesmo a apoteose sobreviveu. A idéia de criar uma área onde povo e escola se misturassem - a apoteose -, por questões técnicas, foi logo encerrada.

É verdade que alguns sambistas tentaram na década de 1970 dar uma resposta a este quadro que se desenhava. Descontente com os rumos que as escolas tomavam em função deste novo modelo de desfile e de escola, Candeia, apoiado por outros sambistas (dentre eles, Clara Nunes e Paulinho da Viola), fundou em 1975 o Grêmio Recreativo de Artes Negras e Escola de Samba Quilombo dos Palmares, localizado no bairro de Acari, subúrbio da cidade do Rio de Janeiro. Desde o início, a idéia de Candeia era criar uma possibilidade para aqueles que não concordavam com os rumos que as escolas estavam tomando. É necessário ver o Quilombo não como uma antítese, mas como uma possibilidade:

Filho da Portela, como o classificam alguns, Candeia há muito se bate numa luta desigual, tentando desmascarar a grande farsa armada em torno das escolas, pelas empresas de turismo, com a cumplicidade da própria Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, cujo presidente, Amaury Jório, defende literalmente o princípio de Escolas de Samba S/A. Candeia abriu uma alternativa para os sambistas: o Grêmio Recreativo de Arte Negra Quilombo, que deve ser entendida exatamente como uma alternativa e não como uma antítese, no dizer de Paulinho da Viola⁶⁵

Paulinho - O que nós temos que fazer hoje é realmente armar um time contra isso que tá aí, mas um time assim, quer dizer, o Quilombo tá lá, ele vai sair, ele vai fazer... Não tem que colocar o Quilombo contra nada, sabe. Com a antítese não sei de quê, nada disso. Nós temos que colocar o Quilombo como uma coisa a ser construída, como uma alternativa, mas não precisa colocar como antítese. Outra coisa: o que nós temos que fazer é chamar na responsabilidade uma porção de gente que vive falando de escola de samba há uma porrada de tempo... ô desculpe! Não sabia que tinha mais gente aí...⁶⁷

Outra questão a ser levantada em relação ao Quilombo é que ele de fato representa uma brecha para a manutenção de diversas manifestações culturais populares. A grande preocupação da agremiação era garantir a existência de grupos que ainda manifestassem suas produções culturais dentro de um espaço público. Se nos modelos de escola que surgiam, frente às exigências mercadológicas, as camadas populares não tinham mais espaço, o Quilombo

⁶⁵ Segundo o já citado Sr. Marinho, alguns presidentes ainda não sabem como irão garantir a manutenção destes barracões, uma vez que o patrocínio só é farto para algumas grandes escolas.

⁶⁶ *Correio Brasiliense*: Suplemento Especial. 22 de janeiro de 1978

⁶⁷ Op.Cit

surgia então como uma abertura onde estes segmentos sociais poderiam produzir e exibir sua cultura. Neste sentido, o Quilombo era também um centro de memória:

Candeia - Pra tentar mostrar é que a criação da Quilombo tá aí. Pra tentar mostrar o que era o jongo, a capoeira, o samba de roda, o samba de caboclo, uma série de manifestações que praticamente estão em extinção, tá igual à fauna, que o homem chegou lá e depredou. Então, pra manter esse tipo de coisa, é necessário que haja uma lembrança viva, porque sem as coisas tradicionais, a coisa se perde realmente. Porque nossos filhos vão perguntar dentro de pouco tempo, nossos netos, talvez, sei lá, o que foi o sambista.⁶⁸

Quanto à questão de raça, deve-se ressaltar que o Quilombo, muito embora, até mesmo pela sua nomenclatura – já que o nome é uma homenagem ao maior centro de resistência à escravidão do Brasil – não era apenas um centro de cultura negra. Ele era, como já dissemos, um centro de cultura popular onde questões de raça e etnia fossem importantes mas não únicas. Quem conheceu o Quilombo e, nós conhecemos, sabe muito bem a importância para a manutenção da produção cultural daquela comunidade que o cerca, independente de raça ou cor:

Candeia - Pode querer me rotular, me chamar disso e daquilo, mas já não estão me dizendo nada, inclusive, porque existem caras de pele branca dentro de escolas que fazem e sabem muito mais de samba do que muito crioulo por aí, portanto... Dentro da favela, lá no Acari, onde é o foco maior do Quilombo, lá nós temos elementos brancos que fazem parte de tudo, mas por quê? Porque estão integrados, sabem fazer a coisa. A mesma jogada, não existe isso.⁶⁹

Só para encerrarmos nossa discussão acerca da fundação do Quilombo dos Palmares, vale lembrar que esta escola desfilou na Av. Rio Branco entre os anos de 1978 e 1981, sempre encerrando o concurso de escolas de samba do terceiro grupo – nomenclatura que já não é mais utilizada (hoje usa-se grupo especial e grupo de acesso A,B,C,D e E) –, com um pequeno detalhe: nunca participou do concurso. Isto deve-se ao fato de que Candeia entendia que as normas rígidas do concurso, impostas por patrocinadores, emissoras de televisão e gravadoras, todos elementos de fora do universo do samba, é que estavam matando as escolas. Após este período a escola desfilou esporadicamente por mais alguns anos na Marques de Sapucaí .

⁶⁸ Op.Cit

⁶⁹ Op.Cit.

O que podemos concluir até agora é que vem se verificando nas escolas de samba um processo demasiado de elitização que, para atender às necessidades mercadológicas, acaba afastando alguns signos da cultura popular que deveriam ser enaltecidos pela escola. Escola que, aliás, surge justamente como uma casa onde se produz e apresenta ao público, durante o ano inteiro e especialmente nos dias de momo, a cultura de um segmento social marginalizado. Se este segmento e a cultura por ele produzida não são perseguidos como antes, legalmente, com direito à polícia e pancada, o são de forma sutil, disfarçados sobre a lógica do mercado capitalista globalizado, com seus signos pasteurizados, que tentam a todo instante esconder as mazelas de uma sociedade extremamente excludente. Neste sentido, este novo modelo de carnaval e de escola acaba amordaçando uma parcela importante de nossa sociedade através do silenciamento de sua produção cultural. Talvez o maior exemplo disto tenha sido o enredo do G.R.E.S. União da Ilha do Governador, que homenageava o ex-prefeito Pereira Passos e a reforma urbanística que ele promoveu na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Vale lembrar o caráter extremamente excludente e racista desta reforma, o que demonstra ser um contra-senso uma escola homenageá-lo. Lembramos aqui o refrão do samba daquele ano: “Botei tudo abaixo,/botei./Levantei poeira,/levantei./Dei muita porrada/eu dei,/taí o Rio que sonhei...”⁷⁰

⁷⁰ *Cidade Maravilhosa: o sonho de Pereira Passos*. G.R.E.S. União da Ilha do Governador: 1997.

4.2. Bum bum paticumbum prugurundum

Dois tempos curtos, dois tempos longos, marca imponderável e característica do samba-enredo carioca. Paradigma do Estácio. Aquilo que os sambistas apontam como sintoma que indica que aquela composição é um samba. Para onde ele foi? Os atuais sambas-enredo possuem esta característica, esta marca? Cremos que não. Em função de uma série de transformações sofridas pelo desfile, instituição a quem o samba-enredo serve, e pela qual surgiu, o samba se modificou. E se modificou com uma intensidade tão gigantesca que tememos não podermos mais chamar aquilo que as escolas apresentam de samba-enredo. Primeiro porque na maioria das vezes sequer o samba conta, em sua plenitude, o enredo da escola. Segundo porque o *bum bum paticumbum prugurundum*, de Ismael Silva se transformou numa espécie de *bum bum bum bum bum...* Parece-nos que só há tempos curtos. A síncope desapareceu, e como é quase unanimidade entre os sambistas que é ela que caracteriza o samba, em especial o samba-enredo, podemos concluir que o samba-enredo tenha desaparecido com ela. Onde devemos buscar as origens destas transformações? No mesmo lugar onde encontramos as transformações sofridas pelo desfile: no processo de comercialização do carnaval. É preciso lembrar que este processo é acompanhado pela “invasão de elementos estranhos à escola e à comunidade que a circunda”. Elementos também estranhos à cultura que o samba representa, daí toda a descaracterização.

Hoje o samba-enredo não conta mais o enredo, ele é muito acelerado, não dá para sambar, a escola não sente o samba fluir, a arquibancada não canta. Às vezes não dá nem para o puxador cantar, é um tal ‘Ai, ai, vai, vai, que se o público não estiver com a letra na mão não sabe em que parte está, e olha que a maioria dos sambas são curtos. Estas modificações estão matando a escola.⁷¹

A partir da década de 1960 haverá uma sistemática interferência da indústria do entretenimento no universo do carnaval carioca, principalmente no que diz respeito ao desfile das escolas de samba, o maior espetáculo da terra. O carnaval vai se transformando num produto a ser comercializado em todos os seus desdobramentos. Destes tais desdobramentos dois são significativos: a gravação dos sambas-enredo e a transmissão do desfile. Já nos ocupamos em discutir as mazelas que a televisão traz para os desfiles, muito embora

⁷¹ Diomário da Silva (“Seu Marinho”). Entrevista concedida ao autor.

reconheçamos que ela também tenha trazido benefícios, apenas achamos que o preço pago foi elevado demais, portanto, nos deteremos aqui a questão da gravação e comercialização do samba-enredo.

Inicialmente os sambas começaram a ser gravados em compactos, pela gravadora Caravele. Esta gravação era feita na quadra da própria escola, o que, de certa forma, acabava interferindo pouco no samba. Tínhamos uma gravação mais autêntica, não que não houvesse paradas, repetecos, recomeços e todas as outras armas que uma gravação “ao vivo” na década de 1960 pudesse dispor. Em cada compacto gravavam duas escolas. Logo em seguida, no final desta mesma década, a gravadora Toptape comprou os direitos de gravação e comercialização dos sambas (mais tarde estes direitos foram comprados pela Somlivre, gravadora ligada ao mesmo grupo que comprou os direitos de transmissão do carnaval carioca – hoje em regime de exclusividade –, sendo atualmente propriedade de uma gravadora independente da própria Liga), e começou a produzir os famosos long plays, que dominaram o mercado fonográfico até a entrada em cena dos CDs. O problema é que, principalmente a partir dos long plays, o rígido tempo de faixa e de execução no rádio foi determinando modificações estruturais no samba, principalmente encurtando a letra e acelerando o compasso. Pronto, estava lançada a pedra tumular do samba-enredo e do famoso bum bum paticumbum prugurundum. Construiu-se então a idéia equivocada de que quanto mais curto fosse o samba mais facilmente cairia nas graças do público e portanto seria mais cantado. Ledo engano, se tomarmos as listas dos maiores sambas-enredo de todos os tempos verificaremos que a maioria são sambas antigos, com uma ou outra exceção.

Diversos sambistas já vêm denunciando este problema ao longo das últimas décadas. Em 11 de março de 1975, André Motta Lima, Antonio Candeia Filho, Carlos Sabóia Monte, Cláudio Pinheiro e Paulo César Batista de Faria, enviaram uma carta ao então presidente da Portela, Carlos Teixeira Martins, o “Carlinhos Maracanã”, atual presidente de honra do G.R.E.S. Estácio de Sá, onde, entre outras coisas, denunciavam a comercialização exagerada do carnaval, em especial ao samba-enredo, e sugeriam o seguinte:

É preciso urgentemente rever os conceitos criados a partir da idéia de que o samba curto é o mais comunicativo. É preciso dar total liberdade de criação ao compositor, quanto ao número de versos. A escolha do samba de enredo será feita pela comissão de Carnaval, levando em consideração a opinião geral dos compositores e, também a opinião dos componentes da escola. Terá de ser definitivamente afastada a hipótese de se levar em conta torcidas e interesses na escolha do samba de enredo. A colocação em quadra deve ser útil para mostrar o andamento do samba e a sua

adaptação à escola. E, em nenhuma hipótese, deve ser aceita a interferência de pessoas de fora da escola.

A responsabilidade da escolha e da definição dos sambas-de-enredo que irão para a quadra será exclusiva da comissão de Carnaval. Como norma que facilita e aprimora o contato entre os compositores, será obrigatório o mínimo de dois compositores para cada samba de enredo.⁷²

É claro que a televisão também tem responsabilidade neste processo, como já demonstramos no sub-capítulo anterior. É ela que vai distribuir a imagem do carnaval, em especial dos desfiles, para todo o mundo, transformando este carnaval num objeto de consumo. Neste sentido, pouco importa se o carnaval continua ou não sendo de fato uma manifestação popular de cultura. Luxo, lindas mulheres, exuberância, perfeição, compactação, cores, alegria e uma falsa democracia racial são os elementos fundamentais para a propaganda do produto carnaval, tanto que nas últimas décadas as escolas foram invadidas por turistas que compram fantasias e integram suas alas sem saber ao menos onde se localizam tais escolas.

Mas voltemos ao samba-enredo, se é que ainda podemos chamá-lo assim. Como se dá sua composição? Quem são os sambistas? Como é dada a escolha? Que critérios são utilizados para esta escolha? Comparemos agora quatro depoimentos de pessoas ligadas ao samba em tempos cronológicos distantes:

Paulinho da Viola (1978) - É, os sambas-enredo são escolhidos arbitrariamente, não existe democracia nas escolas, quer dizer, o povo da escola não vota, isso é que tem que ser denunciado, entende? Não existe um Conselho Fiscal que seja representativo de escola, essas coisas todas têm que ser denunciadas.⁷³

Candeia (1978) - Olha, vamos fazer uma análise rápida, pra depois o Paulinho falar, que ele é mais objetivo. Olha como é difícil, no clima atual o processo que eles criaram, tá difícil. Eu respondo por mim. Por exemplo, ter que corromper bateria pra colocar meu samba, eu tenho que pagar, pra adquirir simpatia, porque senão eles boicotam mesmo. Porque o clima atual é em relação ao dinheiro. Tem que ter torcida organizada, levando gente de fora da escola, tem que reunir, por exemplo um grupo do bairro em que eu moro, ensaiar aqui, de tarde, e levá-los em caravana, de ônibus, o cara vai pra curtir um choppinho...⁷⁴

Monarco (2004) - O samba enredo não tem qualidade. É feito na correria. Uma colcha de retalho que todo mundo faz um pouco. No final das contas

⁷² Carta à Portela, 11 de março de 1975.

⁷³ *Correio Brasiliense: Suplemento Especial. 22 de janeiro de 1978*

⁷⁴ Op.Cit.

o carnaval vira um espetáculo grandioso, mas na quarta-feira de cinzas todo mundo já esqueceu o samba-enredo.⁷⁵

Sr. Marinho (2006) – O andamento do samba é marcha... Os compositores perderam a inspiração. O número elevado de compositores é política. Tem gente que nem fez o samba em questão mas tá lá para agradar ou conquistar voto.⁷⁶

O que estas quatro declarações têm em comum? Diversas coisas. Primeiro todos os quatro, em épocas distintas (exceto Candeia e Paulinho), levantam a questão da escolha do samba estar ligada muito mais a política do que a qualidade. Podemos chamar isto de arbitrariedade, de interesses econômicos, de colcha de retalhos ou simplesmente de política. O fato é que a escolha do samba-enredo envolve questões que vão muito além da qualidade. Em suma: o samba-enredo normalmente vem sendo escolhido por critérios econômicos ou políticos (ou quem sabe ambos conjugados) e não por critérios de qualidade. Se olharmos com atenção, os atuais sambas-enredo possuem, em sua maioria, quatro ou mais autores. Só para se ter uma idéia, no conjunto dos sambas-enredo de 2006, oito escolas apresentam composições com mais de quatro compositores, merecendo destaque: Salgueiro com nove compositores (*Microcosmos – o que os olhos não vêem o coração sente*: Tiãozinho do Salgueiro, Abs, Leonel, Luizinho Professor, Moisés Santiago, Waltinho Honorato, Fernando Magaça, Paulo Shell e Quinho); Portela com seis compositores (*Brasil marca a tua cara e mostra para o mundo*: Mauro Diniz, Ary do Cavaco, Júnior Escafura, Marquinho de Oswaldo Cruz e Naldo); Viradouro com cinco compositores (*Arquitetando folias*: Waldir Melodia, Dadinho, Evaldo, Tamiro e Peralta); e Império Serrano também com cinco compositores (*Império do divino*: Arlindo Cruz, Maurição, Carlos Serra, Aluísio Machado e Elmo Caetano). Em 2005 o quadro não foi muito diferente. Oito escolas apresentaram sambas-enredo com quatro ou mais componentes, destacando-se: Beija-Flor com doze compositores (*O Vento corta as terras dos pampas. Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Guarani. Sete povos na fé e na dor...Sete missões de amor*: J.C. Coelho, Ribeirinho, Adilson China, Serginho Sumaré, Domingos PS, R. Alves, Sidney de Pilares, Zequinha do Cavaco, Jorginho Moreira, Wanderlei Novidade, Walnei Rocha e Paulinho Rocha); Grande Rio, com dez compositores (*Alimentar o corpo e a alma faz bem*: Barbeirinho, Competência, Bitar,

⁷⁵ Click Notícias by Comunicativa Assessoria e consultoria jornalística. Campinas: Maio de 2004.

⁷⁶ Diomário da Silva (“Seu Marinho”). Entrevista concedida ao autor.

Marcelinho Santos, Levi Dutra, Licinho Júnior, Derê, Mingal, Leleco e Ciro); Caprichosos de Pilares com sete compositores (*Carnaval, doce ilusão – A gente se encontra aqui, no meio da multidão! Vinte anos de liga*: J.L. Fróes, Carlinhos Danoninho, Edmar Silva, Jorge 101, Fernando de Lima, Rafael França e Lee Sant’ana); e Viradouro com seis compositores (*A Viradouro é só sorriso*: Gustavo, Gilberto Gomes, P.C., Portugal, José Antonio e Dominginhos do Estácio). O ano de 2004 foi bastante interessante, uma vez que foram repetidos quatro sambas-enredo das décadas de 1960 e 1970: *Aquarela brasileira* de Silas de Oliveira (Império Serrano – 1964), *Lendas e Mistérios da Amazônia* de Cantoni, Jabolô e Waltenir (Portela – 1970), *O Círio de Nazaré* de Dário Marciano, Nilo Mendes e Aderbal Moreira (Estácio de Sá – 1965; regravado pela Viradouro) e *Contos de Areia* de Dedé da Portela e Norival Reis (Portela 1984, regravado pela Tradição). Notemos que estes sambas, mais antigos, principalmente *Aquarela brasileira* e *Lendas e Mistérios da Amazônia*, possuem no máximo três compositores (*Aquarela brasileira*, reconhecido por muitos como um dos maiores sambas-enredo de toda história, possui apenas um autor). Além destes, poderíamos dar mais alguns exemplos de sambas-enredo, notoriamente reconhecidos como grandes sambas e que certamente figurariam em qualquer lista dos dez mais, como: *Os Sertões* de Edeor de Paula (Em Cima da Hora – 1976, curiosamente esta escola está no grupo de acesso D e desfila na Estrada Intendente Magalhães, no bairro de Campinho); *Graças e Glórias da Bahia e São Paulo chapadão de glórias*, ambos de Silas de Oliveira e Joacir Sampaio (Império Serrano – 1966/1967); *Bum bum paticumbum prugurundum* de Beto Sem Braço e Alúcio Machado (Império Serrano – 1982); *Memórias de um sargento de milícias* de Paulinho da Viola (Portela 1966) e *Ilu Ayê* de Cabana e Norival Reis (Portela – 1972)⁷⁷ Percebemos que o número de compositores aumentou sensivelmente nas décadas de 1980, 1990 e nos primeiros anos do século XXI, justamente quando há uma opinião, por parte de sambistas, de que o samba-enredo vem perdendo qualidade. É a velha máxima: “quantidade não é qualidade”. Sabemos, como já nos afirmaram Candeia, Paulinho, Monarco e Sr. Marinho, que esta elevação no número de compositores é resultado de uma prática de escolha de samba-enredo que possui critérios no mínimo duvidosos, onde as questões política e econômica sempre falam mais alto.

⁷⁷ Estes sambas-enredo foram escolhidos aleatoriamente, muito embora sejam sambas-enredo considerados muito bons por diversos sambistas.

Desde o seu surgimento, por volta de 1932, que o samba-enredo é parte fundamental do desfile, na medida em que é ele que deve apresentar para a platéia o enredo da escola, é ele que deve contar de forma clara o enredo, para que o público possa, ao longo do desfile, compreender o desenrolar do tema proposto pela escola. Pois bem, já sabemos que ultimamente, na opinião de diversos sambistas, o samba-enredo não conta a história, no máximo apresenta um resumo. Esta deficiência acaba prejudicando a compreensão do enredo da escola por parte do público. Por outro lado, a comissão julgadora recebe textos produzidos pelas respectivas escolas onde são explicados e justificados o enredos e o desenrolar destes ao longo do desfile. Os julgadores do quesito samba-enredo (lembremo-nos de que segundo o regulamento da Liga para o carnaval 2006 no seu Título III, capítulo I, Artigo 28 estabelece quatro julgadores para cada quesito), assim como os demais julgadores, dos demais quesitos (segundo o mesmo regulamento, no mesmo título, no capítulo II são quesitos a ser julgados: Bateria, Samba-Enredo, Harmonia, Evolução, Enredo, Conjunto, Alegorias e Adereços, Fantasias, Comissão de Frente e Mestre-Sala e Porta-Bandeira), recebem no dia do desfile um manual que lhes explica aquilo que deve ser levado em conta no ato do julgamento e da atribuição das notas. Vejamos o que nos diz o regulamento do carnaval 2005⁷⁸ acerca do quesito samba-enredo:

No quesito samba-enredo o julgador irá avaliar a letra e a melodia do samba-enredo apresentado, respeitando a licença poética.

Letra (valor do sub-quesito: de 3,5 a 05 pontos) A letra poderá ser descritiva ou interpretativa, sendo que a letra é interpretativa a partir do momento que contar o enredo sem se prender a detalhes.

Considerar:

- A adequação da letra ao enredo;
- Sua riqueza poética, beleza e bom gosto;
- A objetividade, clareza e precisão, sem a preocupação com a rigidez da gramática normativa;
- A sua adaptação à melodia, ou seja, o perfeito entrosamento dos seus versos com os desenhos melódicos;

Melodia (valor do sub-quesito: de 3,5 a 05 pontos)

Considerar:

- As características rítmicas próprias do samba;
- A riqueza melódica, sua beleza e o bom gosto dos desenhos musicais;
- A capacidade de sua harmonia musical facilitar o canto e a dança dos desfilantes;

Gostaríamos de destacar dois detalhes interessantíssimos do manual do julgador acima citado. Primeiro: “A letra poderá ser descritiva ou interpretativa,

⁷⁸ A LIESA não disponibilizou, por razões óbvias, o manual do carnaval 2006.

sendo que a letra é interpretativa a partir do momento que contar o enredo sem se prender a detalhes.” O que o manual quer dizer com isto? Parece-nos que isto abre uma brecha para letras com uma subjetividade tão grande, que é quase impossível para um observador comum, da arquibancada, perceber nela a história do enredo. Aliás, faz-se necessário dizer que, atualmente, alguns enredos são tão complexos que para compreendê-los só com o documento produzido pela escola que explica e justifica o tal enredo. Talvez seja por isso que às vezes o público não entenda a nota auferida por um julgador a um samba-enredo. Há que se lembrar que uma das funções históricas do samba-enredo, razão inclusive pela qual ele foi criado, é contar aquilo que a escola representa, ou apresenta em seu desfile. Lembremo-nos que inicialmente as escolas não tinham samba-enredo, desfilavam normalmente com dois sambas já consagrados em suas respectivas comunidades. O samba-enredo surge justamente para isto: contar, ou melhor, cantar o enredo. Se ele se tornou tão subjetivo, ou tão curto, que não é capaz mais de contar o enredo, então ele deixou de ser samba-enredo! Invente-se outra denominação. Segundo detalhe: “Considerar: - As características rítmicas próprias do samba;” Ora, o que seriam estas características? Segundo Ismael Silva, seria a presença dos dois tempos curtos (bum bum) e dos dois tempos longos (paticumbum prugurundum). Segundo diversos estudiosos da música brasileira, dentre os quais já destacamos Carlos Sandroni, este é o grande paradigma do Estácio, marca genética do samba carioca e do samba-enredo. Logo se o manual afirma que o julgador deve considerar as características rítmicas próprias do samba-enredo, estes deveriam verificar se a marca é a presença de dois tempos curtos e dois tempos longos. Temos a impressão que os julgadores não a encontrariam em nenhum dos sambas-enredo dos últimos anos. Ora, se esta é a característica rítmica própria do samba-enredo e ela não está mais presente na música apresentada pela escola durante seu desfile, cremos que não podemos mais chamar tal música de samba-enredo. Talvez poderíamos chamá-la de marcha, quem sabe? O fato é que o samba apresentado pelas escolas não cumpre mais as funções a eles determinadas, por isso entendemos que este ritmo passa por transformações que possuem características de crise. Por isso nos arriscamos a dizer que o samba-enredo está desaparecendo, porque na verdade, o modelo popular de escola de samba, de desfile, que representava a afirmação de um segmento social enquanto produtor de cultura, que operava na tal clave da contenção e do enfrentamento, esteja desaparecendo também, e como o samba-enredo é fruto deste universo, estaria também desaparecendo com ele.

4.3. A Bateria

Parte inerente à musicalidade do samba-enredo, a bateria, assim como os demais setores da escola, também vem sofrendo profundas modificações, afinal de contas, é ela quem determina a cadência do samba-enredo durante todo o desfile. Ao longo das últimas décadas vêm se observando diversas alterações na estrutura da bateria que podem estar diretamente ligadas ao processo de aceleração do samba-enredo. Para alguns sambistas mais tradicionais a bateria perdeu a cadência tradicional do samba e parte desta perda está ligada ao desaparecimento total e parcial de alguns instrumentos como o agogô, o chocalho, o reco-reco, a frigideira, o pandeiro, a cuíca e até mesmo o cavaquinho. É claro que vemos estes instrumentos presentes em algumas baterias, mas não no número que tradicionalmente havia. Para se ter uma idéia, algumas escolas até estavam interessadas em apresentar um conjunto de agogôs, mas descobriu-se que não há ritmistas habilitados, pelo menos não em um número satisfatório. A bateria da Acadêmicos do Grande Rio, escola do município de Duque de Caxias, apresentará em seu conjunto um grupo de doze agogôs de quatro bocas, que tradicionalmente saíam em outra agremiação, prova quase irrefutável de que o instrumento está desaparecendo aos poucos.

Este ano vamos sair com os agogôs na Grande Rio, escola onde eu já toco há muito tempo, mas toco outros instrumentos (surdo de primeira). Este ano vamos com os agogôs de quatro bocas. Outras escolas já nos contataram, mas só toco agogô na Grande Rio⁷⁹

Outra importante mudança sofrida na estrutura da bateria está relacionada aos surdos. Responsáveis diretos pela marcação da cadência do samba, as baterias foram incorporando gradativamente mais e mais surdos de resposta. Originalmente havia o surdo de marcação e o surdo de resposta, agora existem surdos de primeira, segunda e terceira. Antes era bum e a resposta bum, intronizando o paradigma do Estácio que seria complementado pelo paticumbum prugurundum das caixas, tamborins e outros. Agora, com tantos surdos, a coisa ficou mais ou menos assim: bum, bum, bum, bum... Vale lembrar que o determinante não é o número de surdos (primeira, segunda ou terceira), mas sim o tempo entre a batida e a resposta. Tentaremos explicar um pouco melhor

⁷⁹ Maurício "Pipa" (ritmista da Acadêmicos do Grande Rio.). Entrevista concedida ao autor.

como funciona uma bateria. Nela existem surdos que marcam o tempo e cadência. É entre as pancadas do surdo que os demais instrumentos entram e compõem o desenho melódico. Inicialmente havia apenas surdos de primeira e de segunda, ou de resposta. Posteriormente foi introduzido o surdo de terceira (há quem diga que a primeira agremiação a introduzir o surdo de terceira foi a Mocidade Independente de Padre Miguel, mas há controvérsias), que, teoricamente, é responsável pela virada da bateria. Hoje todas as escolas apresentam surdos de terceira, obviamente com suas particularidades. Por exemplo, o surdo de terceira da mangueira, na realidade, funciona no contratempo, o que dá uma particularidade única a esta bateria. Nas palavras do mestre Odilon, a frente da bateria da Acadêmicos do Grande Rio desde 1998 – e que vem desempenhando um papel importante de resistência nas discussões acerca da aceleração exagerada do samba – a bateria funciona como uma locomotiva:

Eu vou dizer o que é uma bateria desequilibrada. Uma bateria que sai com 30 caixas e 70 tamborins. A peça fundamental de uma bateria são os surdos de marcação. Bateria é marcação. É como o trilho do trem. Está ali para o trem não desgovernar, não sair da linha. O surdo está ali para o samba não passar. Se passar atravessa o samba. As caixas são fundamentais para elevar o samba. As caixas são como a máquina do trem, vão levando o samba. Vão adiantando a bateria. O surdo de terceira é como um violão de sete cordas, faz o solo. Faz como um baixo e não deixa o samba passar dali.⁸⁰

Como é responsável pela cadência e melodia do samba-enredo, e por consequência do próprio desfile, há uma atenção especial em relação à bateria. Tanto os componentes da escola, quanto o público esperam sempre ansiosamente pelo rufar da bateria, que segundo os próprios sambistas não deixa ninguém ficar sentado. Com igual atenção, a Liga vê a bateria como algo fundamental, tanto que no Título II (Das obrigações das escolas de samba e demais recomendações), artigo 26 e inciso I, do regulamento para o carnaval de 2006, trata de limitar o número mínimo de componentes da bateria: “Desfile com no mínimo 200 (duzentos) ritmistas agrupados na bateria.” Ainda no regulamento, o inciso VI cuida de não permitir a utilização de instrumentos de sopro ou de qualquer outro artifício que emita sons similares, exceto, é claro, os apitos dos mestres de bateria, o que nos parece querer limitar as interferências nas tradições rítmicas da bateria. Por outro lado, no ano de 1997, a campeã Unidos do Viradouro, com o enredo *Trevas! Luz! A explosão do universo*, de

⁸⁰ Mestre Odilon (Acadêmicos do Grande Rio.). Entrevista concedida ao autor.

Joãosinho Trinta e Vany Araújo, apresentou uma novidade que, até a abertura dos envelopes do quesito bateria, provocou debates e ansiedades. Esta novidade foi a introdução de batidas que reproduziam não o tradicional ritmo do samba, mas sim o do funk. Para a surpresa de alguns e alegria de outros a bateria obteve notas máximas, o que acabou possibilitando a vitória da agremiação. Vale ressaltar que nos parece despropositado adicionar à cadência da bateria uma batida que não pertence à estrutura melódica do samba. É diferente, por exemplo, das tradicionais “paradinhas” da exuberante “bateria nota dez’ da Mocidade Independente de Padre Miguel, levadas a cabo pelo saudoso Mestre André, que eletrizavam o desfile e que acabaram por ser imitadas por quase todas as escolas. As paradinhas não rompiam com a estrutura do samba e não representavam a influência de nenhum ritmo estranho ao samba. É a própria liga que determina que a bateria deve acompanhar a cadência do samba-enredo, como nos alerta o manual do julgador de 2005:

Para conceder notas de 07 à 10 pontos, o julgador deverá considerar o seguinte:

- a manutenção regular e a sustentação da cadência da bateria em consonância com o samba-enredo;
- a perfeita conjugação dos sons emitidos pelos vários instrumentos;
- A criatividade e a versatilidade da bateria;

Não levar em consideração:

- a quantidade de componentes de cada bateria, no que se refere ao limite mínimo de integrantes fixado pelo regulamento;
- a utilização de instrumentos de sopro ou qualquer outro artifício que emita sons similares;⁸¹

Sabemos que não dá para evitar influências, mas há de se ter o cuidado para que tais influências sejam de fato resultado natural de uma espécie de releitura do próprio samba, por aqueles que de fato estão ligados a ele, por que senão qualquer um vai fazer qualquer coisa e o resultado será o surgimento de algo tão distante dos paradigmas do samba que já não se poderá chamá-lo assim. Mas se o problema é a aceleração exagerada de sua cadência e, como já vimos, se esta aceleração está ligada às novas necessidades do desfile, geradas pelas mídias envolvidas no evento, onde a bateria se enquadra neste resultado? Ela seria em parte responsável? Para mestre Odilon o problema não está na bateria, mas sim na produção do samba-enredo. Acompanhando as opiniões de diversos sambistas, como os já citados Monarco, Paulinho, Candeia e tantos outros que não foram citados, mestre Odilon crê que há uma grave crise

⁸¹ Manual do Julgador – Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. 2005.

de qualidade em relação ao samba-enredo. Não há grandes sambas. Há muita colcha de retalhos, somatórios de dois ou três sambas que acabam virando um só. E ele, na qualidade de mestre de bateria e de voz de resistência a tudo o que está acontecendo, diz o seguinte:

Isto começa no samba enredo, na escolha, no concurso. O Paulinho tá certo, o samba tá morrendo. O ano retrasado eu falei assim, quantos sambas tem aí na escola, me responderam tem 42, pô olha só eu não gostei de nenhum. Aí me disseram que estava sendo muito radical. Aí eu disse, não tem nada não, vamos ver no final o que vai dar aí. No final juntaram três sambas. Quem tá com a razão? Não tem nenhum bom. Se tivesse ficaria só um. Se juntaram três é porque não tinha nenhum bom. Ultimamente teve Valeu Zumbi e teve um da Unidos da Tijuca do Segundo Grupo. Os caras estão fazendo samba de um jeito: tum, tum, tum... Isto não é samba, é frevo. Todos eles que entram assim são ruins. Não tem samba bom é tudo ruim. Lá na Grande Rio tem um samba de um amigo meu e eu falei para ele que o samba era feio e ele parou de falar comigo. Azar o dele o samba é feio mesmo.⁸²

O samba já está sendo produzido num ritmo frenético e a bateria tem que correr atrás. Esta é a grande questão, não é a bateria que acelera o samba-enredo, é o samba-enredo que obriga a bateria a tocar acelerado. O pior é que isto já é senso comum entre esta nova geração de compositores. Para eles samba bom, empolgante, é samba rápido. Ledo equívoco. Estes sambas estão, todos, condenados ao esquecimento. Dificilmente lembra-se de sambas dos últimos cinco anos. É mais fácil se lembrar de composições como *Aquarela brasileira* de Silas de Oliveira. Este ritmo frenético do samba-enredo vem inviabilizando cada vez mais a passagem da bateria. Toca-se muito e muito rápido. Os ritmistas têm que segurar uma cadência acelerada durante 80 minutos andando e, muitas vezes, portando fantasias que em alguns casos acabam atrapalhando o andamento da bateria. Foi na Grande Rio, num determinado carnaval, que 19 ritmistas desmaiaram com o calor de suas fantasias feitas com um material semelhante ao que se faz edredões. Hoje o número de toques dados por uma bateria é algo acima de 150, quando alguns especialistas entendem que samba-enredo deveria tocar no máximo 120/130. Continuando a subir assim, a bateria não vai conseguir acompanhar o samba-enredo.

Eu estava conversando com o compositor de uma escola, que eu não vou dizer quem é por uma questão de respeito e ele reclamou de uma entrevista que eu dei no rádio dizendo que o samba estava muito rápido.

⁸² Mestre Odilon (Acadêmicos do grande Rio.). Entrevista concedida ao autor.

Ele me disse que tudo o que está acontecendo é a evolução do samba. Evolução é evolução. O que não pode é alterar a cadência. Evolução não tem nada a ver com a cadência. Estas coisas é que estão entrando errado no samba. Aí que estão caindo de pára-quedas. Se a gente continuar correndo do jeito que está, em 2020 não vai dá para tocar. Aí é que eu quero ver. A gente toca o samba mais ou menos, colcheia e semicolcheia e dá uma pancada no repenique e faz uma difusa. Chegando em 2020 a gente vai estar tocando semifusa e aí não vai dar para tocar mais nada e a vaca vai pro brejo e o samba também vai. Eu conversei com um professor de música, prof. Carlos Negreiro, ele falou prá mim assim: - pô, a batida tá 160, tá indo prá lua, o samba bom é 120/130, no metrônomo.⁸³

É necessário entender que há um ponto, uma cadência própria do samba-enredo, que permite que o integrante da escola passe pela avenida com tranqüilidade, alegria e samba no pé. Que permite que o intérprete cante o samba-enredo de forma que todos compreendam. Que permite que a bateria passe levemente pela avenida. Assim é o samba. Ultrapassar este ponto é acabar com o samba. É certo que algumas coisas mudam, e devem mudar mesmo. Mas há de se cuidar para não se ultrapassar este ponto:

Nego cai de pára-quedas e só faz bobagem. Pode evoluir. Mas acelerar a cadência não. Evolução de algumas coisas de ritmo não. O samba para mim é igual a doce de ponto. O doce de abóbora não tem um ponto? se passar estraga, a cocada se passar estraga. O samba tem um ponto, se passar é frevo. Tem samba que não dá respiração. Estoura o diafragma. Tem que ter conhecimento de causa, tem que ver o canto masculino, o feminino, ver se o cara tá legal. Aí vem um samba a mil e o cara diz: pô que samba bom, samba empolgado. Não tem nada a ver uma coisa com a outra, tem que ter um samba bom, uma linha melódica, uma coisa boa para se ouvir, mas já chega no palco ... Teve um ano que eu estava conversando com um empresário na quadra, um cara que entende muito de samba, e ele me disse o seguinte, depois da apresentação de um samba enredo: "pô, Odilon, véu de noiva, o samba casou direitinho com a bateria que coisa linda." Aí logo depois vem o "dono" do samba e me pergunta: "pô, Odilon, o que houve com o meu samba? A bateria entrou muito atrás." Eu respondi: Só você que acha isto, o cara aí acabou de dizer o contrário. O que eles querem é pancada.⁸⁴

A questão é que há muita interferência no samba, ou no dizer popular, há muito apito. O mais grave é que esta interferência é cada vez mais de pessoas que não tem história dentro do universo do samba. São os tais pára-quedas, citados pelos nossos entrevistados, elementos distantes da escola, do samba, da comunidade, enfim, de tudo. "Várias pessoas chegaram aí no samba, e querem apitar na avenida. Quer apitar? Vai para a guarda municipal" é o

⁸³ Op. Cit.

⁸⁴ Op. Cit.

desabafo de mestre Odilon, que afirma que quer deixar o samba enquanto ainda pode tocar alguma coisa:

Eu quero sair do samba na época boa. Eu vou sair enquanto eu puder ouvir o finalzinho do samba. Em 2020 eu não sei se eu vou estar vivo para ouvir como estará, mas eu quero encontrar com aquele meu amigo lá da escola que não é a Grande Rio, o da história da evolução. Ele vai dizer: “é a evolução do samba, mas a gente não está agüentando mais não.” Mas aí eu vou dizer para ele: Tem que agüentar, tem que arreentar o pulmão e cantar isto aí.⁸⁵

Para finalizarmos, sabemos que toda esta transformação está ligada, entre outras coisas, às imposições mercadológicas que também interferem na estrutura do desfile, na estética do seu julgamento e na composição do samba-enredo, no que diz respeito à letra e à música. As novas gerações de mestres de bateria já foram, em sua maioria, formadas dentro desta nova cadência, o que torna cada vez mais difícil construir-se um caminho de volta. Muito embora saibamos que existem resistências dentro do universo do samba e das escolas e são estas mesmas resistências que entendem o quanto é difícil reverter o quadro, acreditando, quase numa nefasta previsão, de que a coisa só tende a piorar.

O certo mesmo era botar mais para traz, mas se eu fizer isto vão me chamar de bocomoco, de cafona. O surdo de marcação dá o tempo para todo mundo sambar. Do jeito que tá não precisa nem sambar. Tá uma coisa absurda, mas a galera fica dizendo que eu falo demais. Se eu botar mais para baixo, o Império também tem uma cadência parecida, se a gente baixar mais vai todo mundo cair de pau, principalmente a mídia.⁸⁶

Não estamos querendo que os sambas e as baterias voltem a cadência das décadas de 1960, 1950 ou 1940, o que achamos importante é que se fizesse uma releitura destes períodos e que as possíveis transformações fossem resultado de influências rítmicas ou culturais que o samba tivesse sofrido ao longo de sua história. O que criticamos não é o fato do samba-enredo, tanto na sua estrutura melódica quanto poética, estar diferente. O que criticamos é o fato do samba-enredo estar desaparecendo, ultrapassando o ponto, perdendo suas características e, por conseguinte, afastando-se de seu caráter popular. O que nos preocupa é até onde estas transformações irão chegar. O que acontecerá com a bateria? O que acontecerá com o samba-enredo? Será que em 2020, data símbolo escolhida por um dos mais importantes mestres de bateria da

⁸⁵ Op. Cit.

⁸⁶ Op. Cit.

contemporaneidade, as baterias ainda estarão tocando samba? Ou será que o samba virará uma espécie de marcha-frevo-enredo?