



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS
Mestrado em Museologia e Patrimônio

A patrimonialização do imaterial:

Um estudo de caso do samba carioca

Álea Santos de Almeida

UNIRIO / MAST - RJ, Fevereiro de 2013

A Patrimonialização do imaterial:

Um estudo de caso do samba carioca

por:

Álea Santos de Almeida,

Aluno do Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio
Linha 02 – Museologia, Patrimônio Integral e Desenvolvimento

Dissertação de Mestrado apresentada à Coordenação
do Programa de Pós-Graduação em Museologia e
Patrimônio.

Orientador: Professor Doutor Marcos Luiz Cavalcanti de
Miranda.

Co-Orientador: Professor Doutor Luiz Carlos Borges

Almeida, Álea Santos de.

A patrimonialização do imaterial: um estudo de caso do samba carioca/ Álea Santos de Almeida. - Rio de Janeiro: UNIRIO/PPG-PMUS, 2013. Orientador: Marcus Luiz Cavalcanti de Miranda. Co-orientador: Luiz Carlos Borges.

xi., 250 p. : il.

Dissertação (mestrado) UNIRIO / Escola de Museologia – UNIRIO / Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, 2013.

Referências: p. 105-107

1. Samba carioca. 2. Patrimônio. 3. Patrimonialização. 4. Musealização. I. Marcos Luiz Cavalcanti de Miranda. II. Luiz Carlos Borges. III. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Escola de Museologia / Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio. III. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

A patrimonialização do imaterial:

Um estudo de caso do samba carioca

Dissertação de Mestrado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por:

Prof. Dr. _____
Marcos Luiz Cavalcanti de Miranda – Orientador – UNIRIO

Prof. Dr. _____
Luiz Carlos Borges – Co-Orientador – MAST

Prof. Dr. _____
Márcio Ferreira Rangel – MAST/UNIRIO

Prof. Dr. _____
Eduardo Ismael Murgia Maranon – PPGCI/UFF

Rio de Janeiro, fevereiro de 2013.

Agradecimentos

Primeiramente, agradeço a minha família que sempre me deu o apoio necessário para a realização de todos os meus projetos. Especialmente a um membro mais que especial, meu marido, amigo, irmão, enfim, meu tudo.

Agradeço também às amigas Luciana Cruz e Souza e Juliana Angelo. A primeira, sempre pronta a discutir conceitos, ideias e autores, ajudando-me a melhor compreendê-los. A segunda, conhecedora do universo do samba, indicou-me locais e pessoas essenciais para essa pesquisa.

Agradeço a todos os entrevistados, sem eles, essa pesquisa não aconteceria.

Agradeço, por fim, aos professores do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, especialmente os professores Márcio Ferreira Rangel, Alejandra Saladino, Simone Weitzel e Marcus Granatu, e meus professores orientadores Marcos Miranda e Luiz Carlos Borges.

RESUMO

ALMEIDA, Álea Santos de. **A patrimonialização do imaterial: um estudo de caso do samba carioca.**

Orientador: Marcos Luiz Cavalcanti de Miranda. Co-orientador: Luiz Carlos Borges. UNIRIO/MAST. 2013. Dissertação.

A Dissertação analisa o processo de patrimonialização do samba carioca, a partir do registro das matrizes do samba no Rio de Janeiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). O objetivo é compreender a trajetória dessa manifestação, mapeando ações fundamentais para que o samba carioca fosse considerado como um patrimônio. São analisadas as ações de alguns agentes desse processo: os grupos criadores e praticantes de samba, a indústria cultural, o Estado e duas instituições museológicas (o Centro Cultural Cartola e o Museu da Imagem e do Som da cidade do Rio de Janeiro). Para realizar este mapeamento, foram feitas entrevistas, análise de letras de sambas e pesquisa documental. Ao final, foi possível perceber a complexidade desse processo, como estas ações se influenciam mutuamente, e contribuem para o entendimento do samba enquanto patrimônio.

Palavras-chave: Samba carioca. Patrimônio. Patrimonialização. Musealização.

ABSTRACT

ALMEIDA, Álea Santos de. **A patrimonialização do imaterial: um estudo de caso do samba carioca.**

Orientador: Marcos Luiz Cavalcanti de Miranda. Co-orientador: Luiz Carlos Borges. UNIRIO/MAST. 2013. Dissertação.

This work analyzes the heritage process of samba, from the record of the matrices of samba in Rio de Janeiro by the Institute of Historical and Artistic Heritage (IPHAN). The goal is to understand the trajectory of this manifestation, mapping actions fundamental to the samba carioca was considered as an heritage. It analyzes the actions of some agents of this process: groups creators and practitioners of samba, the Cultural Industry, the state and two museum institutions (Cultural Center Cartola and the Museum of Image and Sound in the city of Rio de Janeiro). To perform this mapping, interviews were conducted, examining letters of sambas and documentary research. In the end, it was possible to realize the complexity of this process, how these actions influence each other, and contribute to the understanding of samba as heritage.

Keywords: Samba carioca. Heritage. Patrimonialization. Musealization.

Sumário

Introdução	9
1 Antecedentes	9
2 Fundamentação teórica	11
3 Metodologia	13
4 Estrutura da dissertação	15
Capítulo 1 - Patrimônio, patrimonialização, samba e musealização	17
1 Patrimônio e patrimonialização	17
2 O samba e seus primeiros praticantes	22
3 Relações entre Estado e grupos praticantes do samba	26
3.1 As matrizes do samba carioca e a política para o patrimônio imaterial	31
4 Relações entre o samba e indústria cultural	38
4.1 O samba e a indústria fonográfica	45
4.2 As escolas de samba e a indústria cultural	48
5 Musealização	60
5.1 Os agentes da musealização e as coleções de depoimentos orais gravados	62
5.2 A documentação museológica das coleções de depoimentos	64
Capítulo 2 - Patrimonialização do samba: relação entre praticantes, Estado e indústria cultural	66
1 Alguns traços e características dos grupos praticantes de samba	66
2 A participação do Estado	72
3 A Indústria Fonográfica no processo de patrimonialização	81
4 As escolas de samba e a indústria cultural	88
5 Influência das práticas do MIS nas práticas do CCC	93
6 Democratização do museu e ações inclusivas	95
7 Documentação museológica	96
Considerações finais	99
Referências Bibliográficas	106
Apêndice	109
1 Entrevistas	109
2 Quadros de comparação entre MIS e CCC	216
3 Missão, objetivos e ações do MIS e do CCC	219
4 Informações disponíveis sobre depoimento de Donga no MIS	222
5 Letras de músicas	222
6 Frequência de sambas no Catálogo Geral 1929 - 1930 Odeon	245
7 Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)	246
8 Roteiro de entrevistas com representantes de escolas de samba no processo de registro das matrizes	248
9 Roteiro de entrevistas com integrantes das escolas de samba	248
10 Roteiro de entrevistas com funcionários do IPHAN	249
11 Roteiro de entrevista para investigação sobre musealização	250
12 Fotos	250

Introdução

1 Antecedentes

A motivação para realização dessa pesquisa foi, primeiramente, o interesse pelo conceito de patrimônio, e pelos aspectos que favorecem a sua preservação ao longo dos anos. Juntou-se a esse interesse inicial, o fascínio pela história do samba da cidade do Rio de Janeiro, manifestação complexa, considerada patrimônio, inclusive pelo Estado. Esses dois ingredientes, o interesse pelo patrimônio e pela história do samba, determinaram o objeto de estudo dessa investigação: o processo de patrimonialização do samba.

Em 2007, as matrizes do samba no Rio de Janeiro – o samba de partido alto, o samba de terreiro e o samba enredo - foram registradas como patrimônio imaterial brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Brasileiro (IPHAN). Estas matrizes são praticadas e conhecidas atualmente, e simultaneamente também remetem às práticas e costumes do final do século XIX, início do século XX, momento em que o samba, vindo principalmente da Bahia, estava sendo recriado na cidade do Rio de Janeiro.

Inicialmente, o samba era praticado por grupos de negros pobres, principalmente de descendência afro-nordestina. Na cidade do Rio de Janeiro, estes saberes se misturaram às influências locais, e deram origem ao samba carioca. Até mais ou menos a segunda década do século XX, por ser um ritmo praticado por pessoas pobres e negras, o samba era considerado uma manifestação menor pelas elites brasileiras, símbolo até de marginalidade – os praticantes de samba, de capoeira e das religiões afro descendentes eram perseguidos, e, se fossem pegos praticando tais manifestações, eram presos.

Apesar disso, por volta da década de 1930, o samba do Rio de Janeiro tornou-se um dos elementos da identidade nacional, em um processo aparentemente surpreendente. Este vínculo entre samba e identidade nacional é ainda hoje reiterado, Fonseca (2009) ao investigar as políticas públicas federais relacionadas ao patrimônio no Brasil, percebe que, apesar do tombamento dos cerca de mil bens, estes funcionam mais como símbolos abstratos e distantes da nação. No imaginário popular, e nas representações no exterior do Brasil, a identidade brasileira tem sido representada sobretudo pelas riquezas naturais, pelo futebol, o carnaval e o samba (a autora ainda acrescenta a inserção atual da telenovela e da Fórmula 1).

Antes do samba carioca torna-se elemento da identidade brasileira, existiram ritmos considerados nacionais, que eram amplamente conhecidos e que de certa maneira, exerciam a função de “denominador comum”, lugar que mais tarde foi ocupado pelo samba carioca. Sandroni (2001), em sua pesquisa acerca das transformações do samba carioca no período de 1917-1933,

retorna ao final do século XVIII para realizar um panorama da história da música popular brasileira. Por volta de 1780, aparecem as primeiras menções em documentos históricos do lundu-dança e da modinha, gêneros praticados e recriados a partir de influências africanas e portuguesas, e que aqui no Brasil, adquiriram feições próprias. Os dois ritmos remetiam ao universo afro-brasileiro, assim como mais tarde o samba carioca.

O lundu é um termo que designa coisas diferentes, mas interligadas: primeiro deu nome a uma dança popular, depois a um gênero de canção de salão e, finalmente, a um tipo de canção folclórica. Apesar de em Portugal, suas origens africanas serem comprovadas por meio de documentos históricos, no Brasil, os testemunhos escritos descrevem o lundu como dança praticada por brancos, pardos e mulatos, fortemente influenciada pelo fandango ibérico. Porém, apesar de serem praticadas por diferentes grupos no Brasil, as origens africanas do lundu brasileiro não podem ser descartadas. De qualquer maneira, o sentido dado à dança desde fins do século XVIII, até conceituações modernas é de uma representação direta ou velada do universo afro-brasileiro. Já a modinha, surge por volta do final do século XVIII em dois estilos: as modinhas portuguesas e as modinhas brasileiras, estas últimas aproximavam-se muito do lundu, sendo consideradas “proto-lundus”. De fato, o lundu e a modinha têm estruturas musicais semelhantes, e, frequentemente, são estudados em conjunto pelos musicólogos¹ (SANDRONI, 2001).

O lundu é a primeira forma musical afro-brasileira que se disseminou por todas as classes sociais (ANDRADE, 1944 apud SANDRONI, 2001), mas a partir do final do século XIX é substituído pelo maxixe², que passa a ocupar o lugar de dança “nacional” no imaginário brasileiro. O maxixe, mencionado em documentos pela primeira vez em 1880, assim como o samba carioca, foi criado por pessoas das camadas menos abastadas da cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente do bairro Cidade Nova³ e constitui-se a partir da junção de elementos da polca europeia e do lundu brasileiro. Da Cidade Nova, o maxixe se disseminou pelo resto da sociedade por meio dos clubes carnavalescos, frequentados por jovens provenientes das elites da época. Apesar de sua popularidade, o maxixe, assim como samba carioca em sua fase inicial, foi considerado uma dança vulgar das classes populares (SANDRONI, 2001).

Um dos elementos comuns ao lundu, ao maxixe e ao samba carioca é o movimento de

¹ Um exemplo de lundu é a composição gravada em 1913, intitulada “A cabeça da mulher” de Eduardo das Neves. Esta música está disponível para escuta no site do Instituto Moreira Sales,. Disponível em: <http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=648 >. Acesso em: 30 jan. 2013. Exemplo de modinha deste acervo, também disponível para escuta: “A barquinha” de Cadete, gravada entre 1907 e 1912. Disponível em: <http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=18966 >. Acesso em: 30 jan. 2013.

² Exemplo de maxixe: “A favela vai abaixo”, composição de Sinhô gravada em 1928. Também disponível para escuta no site do Instituto Moreira Sales. Disponível em: <http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=2760 >. Acesso em: 30 jan. 2013.

³ Por volta de 1872, o bairro Cidade Nova era o mais populoso, conhecido também por seus divertimentos de má fama (SANDRONI, 2001).

dança da cintura, ou das “cadeiras” conhecido como “requebrar” ou “quebrar”, além de aspectos rítmicos (SANDRONI, 2001). Também é importante ressaltar que os três gêneros, por remeterem ao universo afro-brasileiro e das classes menos favorecidas, foram inicialmente rejeitados pelas elites, para depois se disseminarem (mesmo que muitas vezes às escondidas) por todas as classes sociais. Mais tarde, o maxixe será substituído pelo samba carioca, que passa a ser a música símbolo da identidade nacional no imaginário popular.

Assim, o lundu, a modinha e o maxixe são considerados formas musicais específicas de um contexto histórico passado, diferentemente do samba, praticado atualmente em diferentes classes sociais. Esta manifestação se preserva até nossos dias, recebendo em 2007, o registro do IPHAN, bem como um plano de salvaguarda. O que há na história do samba carioca, que o diferencia do lundu, da modinha e do maxixe? O objeto de estudo dessa pesquisa refere-se a essa trajetória do samba. A investigação parte do Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro (2006), realizado durante o registro no IPHAN. Todos os bens registrados têm seus dossiês. Um dossiê é um conjunto de documentos que resulta da pesquisa, indispensável para que um bem venha a seja registrado, e seja considerado um patrimônio imaterial nacional pelo IPHAN, e que tem por objetivo demonstrar a relevância nacional e a continuidade histórica do bem em questão⁴. Após o registro, os dossiês ficam online, à disposição do público em geral, no site eletrônico do Banco de Dados dos Bens Registrado, criado pelo IPHAN⁵

Assim, parte-se do Dossiê (2006) realizado durante o registro das matrizes do samba, e depois, na tentativa do entendimento dos motivos que determinaram o registro, retrocedemos no tempo, para o final do século XIX, período em que, segundo os registros históricos, ocorre à criação do samba da cidade do Rio de Janeiro. O objetivo é identificar alguns aspectos do processo de patrimonialização, entendendo-o como um conjunto de ações que, ao longo dos anos, foram atribuindo valor a essa manifestação cultural.

Estas ações são realizadas pelas comunidades praticantes do samba, por instituições, por meios de comunicação, por intelectuais, entre outros. Aqui, estamos denominando estes diferentes atores do campo social de agentes. Enfocamos nossa análise em alguns deles: os grupos praticantes de samba, o Estado, a indústria cultural e duas instituições museológicas – o Centro Cultural Cartola (CCC) e o Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro.

⁴ Relevância nacional e continuidade histórica são os critérios utilizados pelo IPHAN para a seleção dos bens imateriais que serão registrados. Estes critérios, bem como características importantes da política brasileira de salvaguarda do patrimônio imaterial serão discutidas na seção 3.1 do capítulo 1.

⁵ Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br/bcrE/pages/indexE.jsf>>. Acesso em: març. 2013.

2 Fundamentação teórica

As bases teóricas desta pesquisa são principalmente a Teoria do Patrimônio, e a Teoria da Museologia. Da primeira, utilizamos trabalhos de Choay (2006), Fonseca (1997), Telles (2010), Gonçalves (1996; 2005; 2009) e Guillaume (2003), autores que discutem as definições do conceito de patrimônio, e as práticas e políticas de preservação. O estudo desses autores teve o objetivo de definir o conceito de patrimônio, e também demarcar o início do processo de patrimonialização do samba carioca. Assim, o samba é entendido principalmente como um bem cultural que passou por um longo e complexo processo, até ser entendido como patrimônio não apenas por seus grupos praticantes, mas também pelo Estado e demais estratos sociais. Utilizam-se também alguns trabalhos que discutem principalmente as práticas de salvaguarda do patrimônio imaterial, e as novas concepções e questões que estas ações engendram, entre eles estão às contribuições de Sant'Anna (2009) e Bravo Fernandes (2011).

Para discutir e compreender algumas práticas de musealização do samba, utilizamos autores do campo da Museologia, como Rangel (2010; 2012), Desvallés e Mairesse (2010). Aprofundando o assunto, analisamos especificamente as práticas de documentação museológica, neste aspecto são essenciais os trabalhos de Lima (2000), Smit (2008), Loureiro (2008) e Ferrez (1994). A Teoria da Museologia também contribui para o entendimento do conceito de patrimônio, por meio dos trabalhos de Scheiner (2004), Borges e Campos (2012).

A escolha por este quadro teórico teve por finalidade a construção, a partir dos campos da Museologia e do Patrimônio, de um entendimento do samba enquanto bem patrimonial. Os autores anteriormente citados dialogam com aqueles que se ocupam de aspectos da história do samba. Estes últimos pertencem a variados campos do saber, mas todos se concentram em narrar à trajetória da manifestação, cada um enfocando em determinada temática. Matos (1982) analisa especificamente as relações entre samba e o Estado da década de 1930, Tinhorão (1998) contribui com suas descrições do contexto de criação do samba no final do século XIX, início do século XIX. Sandroni (2001), a partir do campo da Musicologia, descreve o momento das transformações do samba entre 1917 e 1933, quando os sambistas do Estácio modificam e recriam o samba de forte herança baiana e rural, e o transformam no gênero que ficou mais amplamente conhecido como samba carioca. Do trabalho de Viana (2010) são aproveitadas as considerações sobre os diálogos entre sambistas e pessoas de diferentes classes sociais, e como essas relações favoreceram a incorporação do samba carioca como um dos elementos da identidade nacional. Cabral (2010), Candeia e Isnard (1978) tratam da história das escolas de samba, e também das transformações que estas organizações passaram ao longo dos anos.

Para realizar a análise das relações entre samba e lógica industrial, recorreremos aos

criadores do conceito de indústria cultural, Adorno e Horkheimer (1985), dois autores da Escola de Frankfurt. Ainda procurando aprofundar o entendimento das práticas industriais, utilizamos o trabalho de Hullot-Kentor (2008), que procura compreender como o conceito de indústria cultural, bem como suas práticas, se configura na contemporaneidade.

3 Metodologia

Os principais questionamentos dessa pesquisa são: como aconteceu o processo de patrimonialização do samba carioca? Quando este processo se inicia? Quem são seus principais atores? A intenção final é construir uma espécie de mapa que indique os principais movimentos desse processo, e oferecer um ponto de vista explicativo desse fenômeno social.

Busca-se contribuir para os campos da museologia e do patrimônio, no que diz respeito ao entendimento dos processos de patrimonialização do patrimônio imaterial, no que tange ao samba carioca. É preciso reconhecer, de antemão, que apenas um estudo de caso não poderá explicar a complexidade da dinâmica do processo de patrimonialização do samba carioca, mas sim demarcar um espaço inicial de pesquisa que necessariamente precisará ser aprofundado.

Assim, como dito anteriormente, a investigação procura compreender a ação de alguns dos agentes do processo de patrimonialização do samba carioca: os grupos praticantes e criadores do samba na cidade do Rio de Janeiro, a indústria cultural, o Estado, o MIS e o CCC. A coleta de dados ocorreu da seguinte maneira:

- Grupos criadores e praticantes do samba na cidade do Rio de Janeiro: entrevistas com pessoas do universo do samba, e depoimentos de João da Baiana e Donga, sambistas que participaram dos primeiros momentos da história do gênero na cidade (as gravações dessas entrevistas fazem parte da coleção “Depoimentos para Posteridade” do MIS);
- Indústria Cultural: letras de sambas de Francisco Alves da década de 1930, letras dos sambas atuais do cantor Diogo Nogueira, catálogo de discos da gravadora Odeon dos anos de 1929 e 1930;
- Estado: entrevistas com funcionários do IPHAN (responsáveis pela execução da política de salvaguarda);
- Agentes musealizadores: entrevistas com funcionários do MIS e do CCC, pesquisa nos sites das duas instituições.

É importante mencionar que algumas fontes oferecem evidências da ação de mais de um agente. Por exemplo, as entrevistas e depoimentos oferecem dados tanto para a análise da ação dos grupos sociais criadores e praticantes do samba, quanto da Indústria Cultural e do Estado.

Para tabulação e análise desses dados utilizou-se o sistema da análise de conteúdo. Esta metodologia pode ser utilizada em uma grande variedade de tipos de discursos, baseia-se em inferências, oscilando entre os polos “[...] do rigor da objetividade e da fecundidade da subjetividade” (BARDIN, 2011, p. 15). Para a realização da interpretação, por meio da análise de conteúdo, foi necessário antes, realizar a codificação dos dados, à qual foi feita por meio da escolha de unidades de análise, de categorias de análise e da regra de contagem. A unidade de análise escolhida foi o tema, que, segundo Bardin (2011), “[...] é a unidade de significação que se liberta naturalmente de um texto analisado segundo certos critérios relativos à teoria que serve de guia à leitura” (BARDIN, 2011, p.134). É geralmente uma frase condensada, uma espécie de resumo que é retirado de recortes realizados no texto.

Após a identificação desses temas, os mesmos foram agrupados em categorias, que são classes com títulos genéricos, e que reúnem temas semelhantes. Após a categorização, em alguns casos, como na análise das letras, realizou-se a análise da frequência, ou seja, o número de repetição de determinados temas (BARDIN, 2011). Deste trabalho inicial, geraram-se os quadros que informam os temas, categorias de análise e frequência – sendo que no caso específico da análise da ação dos agentes da musealização também se produziram quadros de comparação entre o MIS e o CCC. As entrevistas foram transcritas na íntegra, para que o leitor tivesse acesso a todas as informações, mas, em nossa análise, não foi possível aproveitá-las por inteiro. As partes das transcrições que puderam ser analisadas foram sublinhadas. Após a codificação dos dados, foi feita, a partir do quadro teórico discutido no capítulo anterior, a análise propriamente dita, e se chegou às interpretações dos dados.

É importante também tratar mais detalhadamente da metodologia utilizada nas entrevistas. No que diz respeito à amostragem do grupo praticante e criador do samba, procurou-se aqueles elementos da população que faziam partes das Escolas de Samba, apontadas pelo Dossiê de Registro das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro (2006), como as mais antigas, seriam elas: Mangueira, Portela, Império Serrano, Vila Isabel, Salgueiro e Estácio. Como existem diferentes grupos relacionados às Escolas de Samba, inicialmente a amostragem foi retirada das Velhas Guardas, apontadas, também pelo Dossiê (2006), como um dos setores mais ativos na preservação das tradições do samba.

Porém, com o desenvolvimento do trabalho de campo, que incluiu também a participação e observação direta do curso de formação de Agentes Culturais do Samba, parte do plano de salvaguarda, realizado pelo CCC em parceria com o IPHAN, nos sábados de agosto e setembro de 2012, percebemos que seria também importante incluir entrevistas com duas pessoas, participantes deste curso e, que, portanto, puderam beneficiar-se diretamente de uma das ações do plano de salvaguarda. Com relação aos entrevistados que fazem parte da escola Império Serrano, não foi possível contatar nenhum integrante da Velha Guarda, por isso foram realizadas entrevistas com duas pessoas participantes respectivamente das alas das baianas, e da ala das

damas. A ala das baianas também é considerada pelo Dossiê (2006), um dos setores mais tradicionais das escolas de samba. E a Entrevistada 9 (2012) que faz parte da ala das damas, setor que reúne senhoras que já estão na escola Império Serrano há muitos anos, já fez parte da Velha Guarda, e sua larga experiência no universo do samba foi considerada relevante para a pesquisa. Além disso, também se entrevistou dois dos membros da comunidade do samba que coordenaram de perto o registro das matrizes. Neste último caso, o objetivo maior foi à obtenção de informações acerca do processo de registro.

Na amostragem de funcionários do IPHAN, primeiramente foi entrevistada uma pessoa que faz parte do Departamento do Patrimônio Imaterial dessa instituição, porque era a funcionária que tinha o tempo disponível para contribuir com a pesquisa. Após esta primeira entrevista, obtivemos o nome da segunda funcionária que participou mais ativamente do processo de registro das matrizes do samba. Com relação aos agentes musealizadores, foram realizadas entrevistas com os funcionários do MIS e do CCC que são responsáveis pela pesquisa necessária para a gravação dos depoimentos, e que, portanto, estavam mais aptos a esclarecerem dúvidas acerca dessas coleções.

Os roteiros de entrevistas tiveram o objetivo, sobretudo, de compreender o nível de participação desses agentes (no caso, grupos praticantes, Estado, MIS e CCC) no processo de patrimonialização do samba. Na investigação sobre a musealização, também se procurou compreender especificamente as metodologias para a formação das coleções de depoimentos dos agentes musealizadores. Na pesquisa acerca da participação da população praticante do samba, surgiram em vários momentos dúvidas acerca dos elementos que, de fato, faziam parte desses grupos, considerando-se o grande alcance e disseminação do samba por diversas classes sociais. Entendemos que, para compreender a ação desse grupo, era necessário saber também como esse grupo se auto definia, quem era reconhecido como fazendo parte, ou não, dessas comunidades. Estas questões também foram exploradas nos roteiros de entrevistas.

Seguindo as regras do Comitê de Ética em pesquisa da Unirio (CEPE-UNIRIO), foi mantido o anonimato dos entrevistados, e todos assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) – presente na seção 7 do Apêndice. Algumas partes das entrevistas, que poderiam identificar os entrevistados foram suprimidas. Estas supressões são indicadas pelo símbolo [...].

As letras dos sambas de Francisco Alves e Diogo Nogueira aqui analisadas, foram obtidas principalmente por meio de sites especializados em letras de músicas. Depois disso, estas letras foram corrigidas a partir da escuta das gravações originais. As gravações de Francisco Alves foram obtidas no site do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMUB), uma instituição não governamental, patrocinada pela Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro, com apoio da Pontifícia Universidade Católica da cidade do Rio de Janeiro (PUC-RJ); e também no acervo do Instituto Moreira Sales.

4 Estrutura da dissertação

Como dito anteriormente, o processo de patrimonialização do samba será analisado por meio do enfoque nas ações de alguns agentes: os grupos praticantes de samba, o Estado, a indústria cultural, o CCC e o MIS. O capítulo um apresenta o quadro teórico e, a partir dele, discutimos a importância e o caráter das ações desses agentes. Antes disso, realizamos uma breve discussão dos conceitos de patrimônio e patrimonialização, necessária para que pudéssemos demarcar o início do processo de patrimonialização.

O capítulo dois apresenta os dados coletados durante a pesquisa de campo, e as interpretações feitas a partir dessas informações, tendo como base o quadro teórico discutido no capítulo dois. Finalmente, nas considerações finais, retornamos aos nossos objetivos e apresentamos nossas contribuições para o entendimento do processo de patrimonialização do samba do Rio de Janeiro.

Capítulo 1 - Patrimônio, patrimonialização, samba e musealização

Para o entendimento do samba enquanto patrimônio, e para a demarcação do início do processo de patrimonialização, tornou-se necessário o estudo dos conceitos de patrimônio e patrimonialização. Esta investigação nos mostrou que é necessário nos perguntar não apenas o *que* é o patrimônio, mas também *quando* algo é patrimônio. Depois de demarcar o início desse processo, foi possível perceber ações de diferentes agentes, que trabalharam para que em algum momento, o samba se tornasse um dos elementos formadores da identidade brasileira.

Em seguida, concentramos nossas análises nas ações de alguns agentes que foram importantes neste processo: os grupos criadores e praticantes de samba, o Estado, a indústria cultural e instituições museológicas. Também discutimos o conceito e as práticas de musealização, que no caso do samba carioca, aparecem de maneira articulada à patrimonialização. Analisaremos esta articulação mais especificamente no momento do registro das matrizes do samba no Rio de Janeiro pelo IPHAN, em 2007.

1 Patrimônio e patrimonialização

A definição do conceito de patrimônio é uma preocupação que perpassa o trabalho de diversos autores, mesmo quando o objetivo principal de alguns deles, não se constitua propriamente em alcançar uma definição do termo. Para a análise do processo de patrimonialização do samba carioca este questionamento é importante para a compreensão desta manifestação enquanto patrimônio cultural, articulador de elementos formadores da identidade nacional. Ao definirmos o patrimônio, poderemos identificar quando se inicia o processo de patrimonialização do samba, ou seja, quando o samba afinal torna-se patrimônio e assim, a partir de um marco inicial, analisar os discursos que construíram e agiram nesse processo.

Se considerarmos que o processo de patrimonialização do samba inicia-se apenas nos anos 2000, com o início dos esforços para o registro dessa manifestação no âmbito do IPHAN, pesquisaremos e analisaremos apenas os agentes que participaram desse momento. Mas, se considerarmos que houve um “investimento” do Estado, provavelmente embasado em discursos de intelectuais, nas décadas de 1920 e 1930, fora do âmbito do IPHAN, que transformaram o samba carioca (e não o paulista ou o baiano) em um dos símbolos da identidade brasileira, teríamos aí, mais aspectos e agentes para a análise. Poderíamos também considerar a ação das indústrias fonográfica e radiofônica, anterior à década de 1920, que contribuiu para a disseminação do samba por outras parcelas da população brasileira. Por último, poderíamos compreender este processo desde o momento da criação do samba carioca, pelas comunidades

afro-nordestinas que residiam nas áreas pobres da cidade do Rio de Janeiro. Para a definição de um marco inicial desse processo e a conseqüente identificação de agentes, é necessário o entendimento do que os autores que contribuem para o Campo do Patrimônio definem como sendo patrimônio, ou quando algo pode ser assim considerado.

O objetivo principal de Choay (2006) não é exatamente definir o conceito de patrimônio, mas sim compreender quais as causas do que a autora denomina de “inflação patrimonial”, ou seja, o espantoso crescimento, a partir da década de 1960, do número de bens considerados, em âmbito oficial, – seja por Estados nacionais ou organizações como a UNESCO – como patrimônios. Porém, para atingir seu objetivo, a autora analisa a origem do termo patrimônio histórico, procurando compreender o momento em que as sociedades ocidentais passam a denominar algo de patrimônio. É por esse motivo que podemos, apesar da autora não definir expressamente, inferir o que Choay (2006) em sua pesquisa, definiu como sendo o patrimônio.

Primeiramente trata-se de uma visão e definição europeia do conceito, entendido principalmente a partir do contexto histórico da França. Em segundo lugar, a autora está analisando um determinado tipo de patrimônio, o patrimônio material dito histórico, mais precisamente o patrimônio constituído por edificações – patrimônio imóvel. O samba carioca não é um patrimônio imóvel, é uma manifestação classificada como patrimônio imaterial⁶. A noção deste tipo de patrimônio é construída depois da Segunda Guerra Mundial, por meio de documentos da UNESCO destinados a regulamentar sua preservação⁷. Utilizaremos mais autores que tratam do patrimônio material, então, torna-se necessário o entendimento dessa dicotomia.

Apesar de o campo profissional separar nitidamente as práticas e políticas de preservação do patrimônio material, das mesmas relacionadas ao patrimônio imaterial, alguns autores veem a divisão entre patrimônio material e imaterial como sendo artificial. Sant’Anna (2009) descreve o processo de construção da noção de patrimônio imaterial, após o fim da Segunda Guerra, como um processo de ampliação do conceito de patrimônio, se antes ele estava principalmente vinculado aos monumentos e edifícios, aos poucos a importância de aspectos imateriais ou intangíveis vai se tornando mais aparente. Assim, o que teria acontecido não foi a criação de um conceito novo (o patrimônio imaterial), mas sim, a crescente ênfase da imaterialidade que é inerente a materialidade do patrimônio, sendo estes dois aspectos inseparáveis (SANT’ANNA,

⁶ A Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural da UNESCO (2006), define esse tipo de patrimônio da seguinte forma: “1. Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção, será levado em conta apenas o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável” (UNESCO, 2006, p. 2)

⁷ As questões referentes ao patrimônio imaterial e a salvaguarda serão aprofundadas na seção 3.1.

2009). Seguindo este pensamento, várias análises do patrimônio material levantam questionamentos que também surgem quando analisamos um patrimônio imaterial, no caso, o samba carioca, e auxiliam para o entendimento da dinâmica do patrimônio como um todo.

Assim, no contexto da pesquisa em torno do entendimento do samba enquanto patrimônio, a principal contribuição de Choay (2006) é a compreensão de que a ação do Estado é decisiva para a definição dos patrimônios. Em sua busca pelo momento de surgimento do conceito de patrimônio histórico, a autora retorna à Idade Antiga e segue até o século XX, analisando as relações entre sociedade e patrimônio. Neste percurso, nota-se que o critério utilizado pela autora para o surgimento do conceito é justamente a existência, ou não, de documentos e/ou dispositivos jurídicos que se preocuparam com a preservação de bens. Então, na Idade Antiga e na Idade Média, apesar de existirem práticas de preservação deliberadas, não há ainda uma organização (com aparelho jurídico e instrumentos de preservação) capaz de definir a preservação e o patrimônio no sentido que conhecemos. No Renascimento, a autora localiza o surgimento do conceito de monumento histórico, espécie de antepassado do patrimônio histórico. Apenas é possível estabelecer o surgimento desse antepassado, porque foi nesse momento que surgiu uma preocupação sistemática do clero com edifícios considerados importantes, devido a valores artísticos e históricos. Esta preocupação gerou as bulas papais, primeiros documentos que se ocupavam especificamente da preservação dos monumentos. Ou seja, o monumento histórico como tal, se constitui porque há o surgimento de alguns mecanismos de proteção.

Mas, não é nesse momento, segundo Choay (2006), que o conceito de patrimônio histórico se constitui integralmente, e sim no período após a Revolução Francesa, primeiro momento em que surge na França um aparelho jurídico e técnico de preservação do patrimônio histórico, resultando na proteção efetiva de um número considerável de bens – diferentemente das bulas papais que não conseguiram parar o ímpeto destruidor dos próprios agentes do clero. É nesse momento também, que o patrimônio teria se vinculado aos discursos nacionais, sendo sua preservação justificada a partir principalmente do valor nacional. Fonseca (2009) - que focaliza sua análise nas políticas públicas de preservação do IPHAN no Brasil - concorda com Choay e também localiza o surgimento da noção moderna de patrimônio na Revolução Francesa. As práticas brasileiras de conservação do patrimônio material herdaram o modelo de preservação francês, de caráter estatal e centralizador, baseado na noção de patrimônio regulamentado, que atende aos interesses do Estado (FONSECA, 2009).

Portanto, para Choay e Fonseca, o patrimônio é patrimônio somente a partir de sua institucionalização, no momento em que o Estado realiza uma operação de valoração de um bem. O desenvolvimento do conceito está vinculado ao também desenvolvimento de uma legislação específica. Nessas leituras, a valoração por parte da comunidade (seja ela francesa ou brasileira) não é analisada, e não define o conceito de patrimônio. Para Telles (2010) o conceito de

patrimônio provém da teoria civilista do Direito⁸ e fundamenta-se na noção de “coisa”, considerada a partir de uma concepção alargada, que a define como algo que pode ser tanto material quanto imaterial. O autor também diferencia “bem” de patrimônio: o bem seria uma “coisa” que passou por uma operação de valoração, que recebeu um valor; e o patrimônio seria um bem ao qual foi atribuído um valor por parte do Estado. Assim, o gráfico abaixo, lido de baixo para cima, ilustra essas operações:

“Patrimônio cultural

↑ ← *valor (2)*

Bem cultural

↑ ← *valor (1)*”

Coisa (TELLES, 2010, p. 21)

Dessa maneira, o autor concorda com Choay e Fonseca, na medida em que a valoração por parte do Estado é essencial para que um bem se torne patrimônio. A novidade trazida é considerar o “valor 1”, ou seja, o valor atribuído por uma comunidade específica a um bem, como sendo parte do processo geral (ou macro-processo) de patrimonialização e, portanto, também essencial para a noção de patrimônio. Enquanto Telles afirma que esta primeira valoração realizada por comunidades transforma uma “coisa” em bem, para Gonçalves (2009), este primeiro momento define o patrimônio propriamente dito. Para este autor, o patrimônio é uma categoria do pensamento, ou seja, um ideia ou conceito, presente em todas as sociedades humanas. A partir da perspectiva da Antropologia, Gonçalves entende que o patrimônio não é uma invenção moderna, que surgiu no momento da Revolução Francesa – assim como afirmam Choay (2006) e Fonseca (2009) – mas sim uma categoria de caráter milenar que está presente inclusive em sociedades tribais, sendo extremamente importante para a vida social e mental de qualquer coletividade humana.

Scheiner (2004), assim como Gonçalves, também trata da dimensão não oficial do

⁸

Alguns autores mencionam a origem do termo patrimônio no próprio Direito Romano, matriz para a construção do Direito no Brasil. Lima e Costa (2006) trazem a informação de que o termo patrimônio foi registrado pela primeira vez na Lei das XII Tábuas, parte do Direito Romano. Desvallés e Mairesse (2010) diferenciam o entendimento dos romanos de patrimônio e o entendimento das sociedades da Idade Moderna. Em Roma, a noção de patrimônio designava o conjunto de bens transmitidos por pais aos seus filhos, seriam os bens de família em oposição aos bens matrimoniais.

patrimônio, mas o faz a partir das relações entre tempo, matéria, espaço e movimento, instâncias presentes em qualquer coletividade humana. A autora entende o patrimônio enquanto processo dependente da afetividade, aspecto fundador, segundo ela, do sentimento de pertencimento, que define as identidades, e que opera como força unificadora do corpus social. Este sentimento de pertencimento é fundamental para o entendimento do conceito de ressonância, formulado por Stephen Greenblatt e utilizado por Gonçalves (2005). Por ressonância deve-se entender

[...] o poder de um objeto exposto atingir um universo mais amplo, para além de suas fronteiras formais, o poder de evocar no espectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais ele é, para o espectador, o representante (GREENBLATT, apud GONÇALVES, 2007, p. 215).

Neste sentido, o termo ressonância remete à potencialidade de um objeto ou acontecimento (um ritual, por exemplo) afetar um sujeito de modo a provocar efeitos de memória relativos a esse objeto ou acontecimento. Desse modo, a ressonância provoca sobre o sujeito um efeito de evocação, mediante o qual o objeto traz à presença algo que só pela rememoração se manifesta. A partir da ressonância, pode-se pensar na definição de um consenso em torno de uma valoração positiva de um determinado patrimônio cultural.

Borges e Campos (2012) também consideram que o conceito de ressonância é essencial para o entendimento dos processos de constituição dos patrimônios – e neste sentido, concordam com Scheiner (2004) e Gonçalves (2005, 2007) no que diz respeito à importância, para a análise dos processos de constituição dos patrimônios, da observação dos mecanismos de valoração presente nas comunidades praticantes e detentoras dos bens patrimoniais, e não apenas nos processos de valoração efetivados pelo Estado. Porém, para estes autores, para determinação do que é ou não patrimônio, não apenas o conceito de ressonância é importante, mas também a determinação do grau de aderência, da população, a um determinado bem cultural. A ressonância se manifesta por meio da evocação que não afeta da mesma maneira, e nem com a mesma intensidade, sujeitos que têm referências culturais diferentes. A aderência diz respeito justamente à intensidade desta força evocadora que os artefatos culturais possuem, e que afeta de maneiras diferentes os indivíduos. Os autores, então, propõem a aplicação (nos aspectos do bem cultural em questão) de uma matriz analítica composta pela ressonância, no eixo horizontal, e pela aderência, no eixo vertical (BORGES, CAMPOS, 2012).

Assim, uma pessoa que cresceu no universo do samba, que frequenta a quadra de determinada escola de samba, e que ali foi levada pela primeira vez pelos pais, e que agora leva os filhos, que participa do cotidiano da escola e dos desfiles de carnaval, ao escutar um samba do sambista baluarte da escola, tem, muito provavelmente, uma reação diferente daquela pessoa que gosta de samba, mas tem contato com a manifestação apenas por meio da televisão, assistindo

os desfiles nos períodos carnavalescos. No primeiro caso, o samba composto pelo sambista baluarte da escola evocará memórias familiares, da infância e de acontecimentos vividos; no segundo, provavelmente evocará uma imagem construída ao longo dos anos, do sambista e do samba, a partir de referenciais externos tanto à sua vivência quanto à do sambista. Portanto, no primeiro caso há um alto grau de aderência, enquanto no segundo, esta acontece em menor grau, “assim, um objeto, um artefato, um evento poderá ser considerado patrimônio (como expressão cultural simultaneamente instituinte e instituída) quando estiver investido de um alto grau de ressonância e de um grau elevado de aderência” (BORGES, CAMPOS, 2012, p. 10).

Borges e Campos, além da criação dessa matriz analítica, também contribuem para o entendimento do que é ou não patrimônio, com a afirmação de que este não é tanto coisa-valor, mas sim valor-coisa. Com isso, os autores identificam que a noção de patrimônio está fundada essencialmente na ideia de valor, e, sendo assim, a materialidade do patrimônio é histórica e simbólica, e não o objeto ou coisa enquanto tal. Para a análise das relações entre patrimônio e valor, os autores utilizam um conceito de valor segundo o qual o valor equivale a trabalho humano, ou a “(...) substância social inerente a cada coisa que existe no mundo humano” (BORGES, CAMPOS, 2012, p. 3). Dessa maneira, todas as coisas produzidas pelo homem incorporam essa substância social, e cada sociedade humana, em cada tempo, constrói seus próprios valores (BORGES, CAMPOS, 2012).

Neste sentido, Borges e Campos discordam de Telles (2010) quando este último, de acordo com o esquema que da coisa chega-se a patrimônio por sucessivos investimentos de valor, permite inferir que coisa é desprovida de valor, uma vez que ao ser investida de valor torna-se bem e depois, por meio da valoração do Estado, por exemplo, torna-se patrimônio. Então, todas as coisas produzidas pelo homem são patrimônios? Como determinar que algo é patrimônio? Segundo Borges e Campos, em uma sociedade tudo tem valor simbólico, mas nem tudo tem o mesmo valor. É nessa diferença de valor que a determinação do patrimônio pode se dar, e a matriz analítica, de que tratamos anteriormente, pode-nos ajudar nessa definição.

O samba carioca, muito antes do início do processo de registro nos anos 2000, era centro de emanção, gerador dessa espécie de vibração comum, tendo grande ressonância em diversos grupos sociais. Retornando ao momento de sua criação – final do século XIX, início do século XX – o samba de caráter rural, trazido do estado da Bahia para o Rio de Janeiro, por escravos recém-alforriados, tem justamente esta função de coesão social que, de acordo com Gonçalves (2009), deve ser considerada a principal função do patrimônio (enquanto categoria do pensamento). O samba – e não se trata aí apenas do gênero musical, mas de toda a rede de relações sociais e de instâncias festivas, como a roda de samba, a dança, as festas nas casas de família – funciona, neste período, como uma maneira desses negros pobres e explorados perpetuarem e recriarem suas tradições, em uma prática que servia simultaneamente como válvula de escape para o

trabalho duro e resistência cultural (TINHORÃO, 1998). Além da ressonância, a aderência também parece estar presente, e em alto grau, já que o samba é uma manifestação que no Rio de Janeiro existe há mais de um século. Este tempo de existência se dá, provável e principalmente, por meio da perpetuação e recriação dessas tradições por grupos sociais que as vivem intensamente.

Assim, adotando principalmente as concepções de Gonçalves (2005, 2007, 2009) e de Borges e Campos (2012), para esta pesquisa algo é patrimônio primeiramente quando há a valoração de uma coletividade humana, fundada na afetividade. Este valor que determina a ressonância de determinado patrimônio é consequência de suas funções de coesão social, e de articulação da identidade de determinado grupo; funções que também determinam a aderência de uma dada comunidade a um determinado bem. Entendendo a patrimonialização como a transformação de algo em patrimônio, este momento seria a primeira etapa desse processo que poderia continuar, ou não, com a valoração efetuada pelo Estado, segunda etapa da patrimonialização, tal como descreve Telles (2010).

No caso do processo de patrimonialização do samba carioca o valor 2, efetuado pelo Estado e descrito por Teles (2010), é bastante complexo. Esta atribuição de valor acontece em dois momentos diferentes, e de formas igualmente distintas; há um primeiro momento na década de 1930 em que o governo de Getúlio Vargas (influenciado por todo o movimento cultural dos intelectuais da década de 1920), por meio de leis e decretos, incentiva a entrada do samba nas indústrias fonográfica e radiofônica, e o entendimento dessa manifestação enquanto um dos elementos da identidade nacional. Há também a ação da Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, que concede subvenções às escolas de samba desde a década de 1930. E, mais tarde, há ainda o processo de registro das matrizes do samba, nos anos 2000, quando o IPHAN, por meio de uma política preocupada especificamente com a preservação do patrimônio imaterial, registra as matrizes do samba carioca como patrimônio.

Nesta rede complexa de relações, há ainda a participação da indústria cultural, podendo-se considerar uma terceira atribuição de valor, também importante para o processo de patrimonialização do samba carioca. É possível que, sem o trabalho de difusão do gênero pelas indústrias do entretenimento, este não tivesse se transformado em uma espécie de denominador comum entre classes sociais, e durante a década de 1930 não fosse aceito pela comunidade brasileira como um dos símbolos nacionais.

2 O samba e seus primeiros praticantes

O termo samba designa manifestações de naturezas variadas, por exemplo, o samba de roda do Recôncavo Baiano e o samba rural paulista. Mas, trataremos aqui do samba criado no Rio de Janeiro, por volta do final do século XIX, início do século XX, manifestação bastante complexa

que envolve dança, relações e posturas sociais, festividades específicas como a roda de samba, o desfile das escolas de samba, o carnaval. Nos seus primórdios, o samba foi praticado principalmente por negros pobres que residiam no Bairro da Saúde, na Zona Portuária do Rio de Janeiro, e que mais tarde se deslocaram também para a região conhecida como Cidade Nova, nas proximidades da Praça XI e para o bairro do Estácio (TINHORÃO, 1998).

A população negra na cidade do Rio de Janeiro era bastante significativa desde 1821, ano em que os escravos totalizavam 40,3% da população da cidade. A partir de 1830, aumenta consideravelmente o número de escravos libertos, que passavam a vender sua força de trabalho para os negros de ganho (negros alforriados que haviam comprado sua liberdade, na maioria das vezes a partir do esforço conjunto de um grupo), dentre eles, muito eram provenientes da cidade de Salvador. Os baianos vêm se juntar aos grupos angolanos e moçambicanos que já viviam na cidade, também aumentando neste mesmo período, o número de negros da África Ocidental, tanto de tradição islâmica, quanto os provenientes das nações iorubás. Na segunda metade do século XIX, a mistura entre negros, mulatos, caboclos e europeus (principalmente portugueses) nos bairros mais desfavorecidos, tornou a cidade mais crioula, mas a população negra continua crescendo com a chegada sistemática dos negros da Bahia e do Vale do Paraíba (BRASIL, 2006).

Após a abolição da escravatura, o Rio de Janeiro tornou-se definitivamente o principal destino de negros alforriados que vinham de zonas rurais, sendo os baianos a maioria. Já em 1870, este grupo se constituía como a segunda maior colônia de emigrados. Aproveitando de sua rica experiência no Recôncavo⁹, os baianos tornaram-se uma liderança entre as camadas baixas. Toda essa população negra e pobre, frente às pressões da exclusão social, encontra seus próprios modos de sobrevivência, organizando-se culturalmente para si (TINHORÃO, 1998):

De fato, enquanto menos de trezentos mil operários qualificados de todo o país oficialmente recenseados em 1920 de certa maneira conseguiam se integrar no sistema (lutavam por 'melhorias' organizados em sindicatos, associações, caixas de socorros, etc.), a massa de cerca de um milhão de trabalhadores não qualificados e eventuais situados à margem dessa parte 'organizada' da sociedade, precisou criar, nas cidades, as próprias formas de sobrevivência física e cultural (TINHORÃO, 1998, p.263).

Os negros pobres primeiramente ocupam os cômodos e porões de aluguel de casas do centro da cidade, e, mais tarde, começam a subir os morros para construir barracos – surgindo assim, as primeiras favelas, primeiramente nos morros próximos ao centro da cidade, como os morros de Santo Antônio e da Providência, e depois nos subúrbios mais distantes. Nos meses de dezembro e janeiro, período das festas natalinas, toda a riqueza cultural afro-nordestina manifestava-se naturalmente nas ruas, em comunhão com as manifestações locais das classes

⁹ Os negros baianos já possuíam a experiência de alforriados em Salvador, haviam aprendido ofícios urbanos e às vezes, poupado algum dinheiro, também tinham a experiência de administração e liderança de candomblés, irmandades e grupos festeiros. A comunidade baiana estendia sua influência por toda a Zona Portuária e depois pela região da Cidade Nova. (BRASIL, 2006)

populares cariocas (TINHORÃO, 1998).

Dentre estas manifestações, estavam os ranchos, antepassados distantes das escolas de samba. A origem dos ranchos está nos pastoris, ternos e reisados trazidos pelos baianos. Estes festejos possuíam tradição ibérica, mas em Salvador, haviam sofrido forte influência crioula¹⁰. Diferentemente dos autos natalinos que já aconteciam na cidade do Rio de Janeiro, antes da forte migração baiana, que mantinham a tradição ibérica mais forte. Os ranchos - que herdaram a tradição baiana - desfilavam com foliões que representavam pastores e pastoras, com roupas de cores vivas, caminhavam e ao mesmo tempo dançavam e cantavam chulas carnavalescas, acompanhados pelo violão, viola, cavaquinho, ganzá, prato raspado com faca. Também contavam com a representação de um animal, que dava nome a cada rancho, mais o mestre-sala, porta-bandeira, porta-machados e dois personagens que rivalizavam com o animal que dava nome ao rancho (TINHORÃO, 1998).

Fato marcante na história do carnaval de rua do Rio de Janeiro, e na própria história do samba, foi a iniciativa de Hilário Jovino, figura influente e ativa ligada ao grupo dos baianos (apesar de ter nascido em Pernambuco), de transferir o rancho Rei de Ouros, fundado por ele, do período natalino, como normalmente acontecia, para o Carnaval. O motivo da mudança foi a opção por organizar o Reis de Ouros da maneira mais próxima aos festejos de Salvador. Lá os ternos, reisados e pastoris tinham caráter carnavalesco, e por isso, Hilário resolveu transferir o seu rancho para o Carnaval, evitando assim, que a comunidade carioca ficasse muito chocada (TINHORÃO, 1998).

As Tias baianas, herdeiras da tradição africana de ordem matrilinear, também foram essenciais nesse momento inicial de experimentação do samba. Eram mulheres respeitadas por sua experiência e situação financeira, que lhes permitia inclusive, abrigar recém-chegados. Trabalhavam vendendo doces e outros quitutes em tabuleiros armados no centro da cidade do Rio de Janeiro, muitas vezes ganhavam mais do que os maridos, e assumiam o aluguel dos casarões onde viviam. Nas casas das Tias, aconteciam festas onde se reuniam músicos e interessados, baianos e cariocas (TINHORÃO, 1998).

Sandroni (2001) descreve, por meio de pesquisa de relatos de participantes dos sambas da época, como ocorriam estas festas nas casas das Tias baianas. De acordo com a maioria dos relatos, a casa era dividida em três: na sala de visitas acontecia o baile (aqui se tocavam músicas para a dança de par enlaçado, por oposição às danças em que se dançava sozinho), na sala de jantar tocava-se, e dançava-se o samba, e nos fundos da casa, no terreiro, a batucada. Neste contexto, os sambas eram composições sem autoria definida, com bastante presença do improviso musical (SANDRONI, 2001). Cada canto da casa estava repleto da herança afro-brasileira, mais especificamente afro-nordestina. A festa, além de um divertimento, era um meio da

¹⁰

Há registros da existência de ranchos no período natalino desde pelo menos 1872 (TINHORÃO, 1998).

comunidade, principalmente baiana, preservar no meio urbano da cidade do Rio de Janeiro, suas tradições de herança rural afro-nordestina.

Foi na casa da mais famosa das Tias baianas, a Tia Ciata, que foi composto coletivamente o samba “Pelo Telefone”, que em 1917 foi gravado e registrado como sendo de autoria de Donga e Mauro de Almeida¹¹. Este foi o primeiro samba que fez grande sucesso durante o carnaval, e marca a entrada do samba no universo do mercado musical (TINHORÃO, 1998). Para Sandroni (2001), este momento marca a transformação do samba folclórico, sem autoria definida e com presença de improvisos, em música popular, ou seja, caracterizada por formas musicais fixas, autoria definida e passível de ser comercializada.

Em 1927 surge, no bairro do Estácio, entre as camadas mais pobres da cidade, o samba batucado e marchado do Estácio, estes sambistas organizaram o bloco carnavalesco “Deixa Falar”¹², considerado a primeira escola de samba. Pensando no andar dos foliões durante o desfile de carnaval, os sambistas do Estácio introduziram o surdo de marcação, instrumento que mais tarde tornou-se característico do samba (TINHORÃO, 1998). O samba do Estácio afasta-se dos sambas que inicialmente eram praticados nos ranchos carnavalescos, e nas casas das Tias Baianas, e também dos sambas gravados pela primeira geração de sambistas¹³.

Sandroni (2001) esclarece que na década de 1920, existiam dois sambas. O primeiro estaria em sua forma estilizada (presente nas gravações) ainda muito próximo do maxixe, era associado à primeira geração de compositores de samba, como Donga (1890-1974), João da Baiana (1887-1974), Pixinguinha (1897-1973), Sinhô (1888-1930). O outro estaria associado ao bairro do Estácio, a Ismael Silva (1905-1978), Nilton Bastos (1899-1931), Bidê (1902-1975), Brancura (1908-1935). O samba do Estácio se difundiu rapidamente, e tornou-se sinônimo de samba moderno, de samba tal qual o conhecemos hoje em dia. “Mesmo que já se falasse em samba como designação de um gênero de música popular desde 1917, a opinião dominante da crítica brasileira pretende que tal designação é imprópria até o final dos anos 1920: que só a partir de então o samba é samba” (SANDRONI, 2001, p. 134).

São as mudanças introduzidas pelos sambistas do Estácio e pela “Deixa Falar”, que estabelecem o que mais amplamente ficou conhecido como samba carioca – e que nas décadas de 1930 e 1940 passa a ser considerado um dos elementos da identidade nacional. Se, como vimos o lundu, a modinha e o maxixe já haviam sido considerados ritmos nacionais, o samba não

¹¹ A gravação de “Pelo Telefone”, interpretada por Bahiano, está disponível para escuta no site do Instituto Moreira Sales. Disponível em: <http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=426>. Acesso em: 30 jan. 2013.

¹² Os participantes do “Deixa Falar” não chegaram a se apresentar como uma escola de samba, denominavam-se rancho ou bloco carnavalesco. Mas, pela sua estrutura e forma de organização, os estudiosos do samba percebem nele a primeira organização que pode ser considerada uma escola de samba (TINHORÃO, 1998).

¹³ Um exemplo de samba dentro dessa nova concepção dos sambistas do Estácio, é o samba de Ismael Silva, intitulado “Se você jurar”. Uma gravação de Francisco Alves e Mário Reis de 1930 está disponível para escuta no site do Instituto Moreira Sales. Disponível em: <http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=2621>. Acesso em: 30 jan. 2013.

apenas é herdeiro dessa linhagem da música popular brasileira, é também a manifestação que ocupa este lugar de uma maneira muito mais contundente. A pesquisa de Vianna (2010) mostra que já na década de 1930 – ainda não temos nem cem anos de existência dessa manifestação na cidade do Rio de Janeiro – o samba torna-se o ritmo do carnaval por excelência, rapidamente obtendo apoio oficial¹⁴. Antes desse período, vários outros ritmos faziam parte do carnaval, principalmente o repertório internacional (polcas, valsas, tangos, mazurcas, shottishes, charleston, fox-trot).

Para Vianna (2010), o que há de diferente no caso do samba é que no período de sua criação e desenvolvimento existiam na cidade do Rio de Janeiro as condições necessárias para que essa manifestação obtivesse tal envergadura na história brasileira. Em primeiro lugar já existiam gravadoras e rádios ávidas por novidades, a indústria fonográfica pretendia atender às curiosidades das elites pela produção dos artistas populares brasileiros. Esse interesse das classes economicamente favorecidas demonstra que já ocorriam trocas entre estas e as classes populares antes desse período. De fato, durante os séculos XVIII e XIX, momento de popularização do lundu e da modinha, o diálogo entre intelectuais e músicos foi de grande importância para a criação desses ritmos. Após a independência brasileira, a modinha passou a ser parte integrante da vida da corte, ou pelo menos da parte “sombria” da corte (VIANNA, 2010).

Este intercâmbio entre músicos das classes populares e intelectuais abastados continua durante o século XX, momento de popularização do samba carioca. Estes diálogos continuam mesmo após a reforma do prefeito Pereira Passos, que expulsou boa parte da população mais pobre do centro da cidade, ainda assim, era possível encontrar nesse local, ricos e pobres morando lado a lado (VIANNA, 2010). Não apenas a proximidade entre membros de classes sociais diferentes facilitou a circulação de novidades (e do samba) entre estes dois universos, mas também a existência de indivíduos que Vianna (2010) denominou de “mediadores culturais”, sujeitos pertencentes a uma das esferas sociais (classes populares e classes abastadas), mas que circulavam entre elas, facilitando as trocas. Além de intelectuais, alguns compositores de samba, já consagrados, também realizavam a mediação entre os salões intelectuais e as festas populares, exercendo grande fascínio sobre os membros da elite. Dessa forma, se inicialmente o samba é criado pelos negros pobres, rapidamente ele se dissemina por outros meios, e é justamente por isso que mais tarde ele pode ser aceito pela nação em geral enquanto um dos símbolos da identidade brasileira.

Os intelectuais, o Estado e as indústrias não poderiam ter simplesmente inventado um símbolo tão forte no imaginário da nação. Como mencionado, o samba já herda de outros gêneros

¹⁴ A partir de 1935, os desfiles das escolas de samba passam a ser patrocinados pela Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro (BRASIL, 2006).

a tradição de força da música popular brasileira na representação da nação. O diálogo e as negociações entre estas instâncias – nem sempre realizadas de forma igualitária – ocorreram, como já ocorriam com as manifestações anteriormente citadas. A participação de outras camadas da sociedade no movimento de ascensão do samba carioca não pode ser ignorada, e é provável que se o ritmo não tivesse saído de seu grupo original, não poderia, na década de 1930 ter se transformado em patrimônio nacional, um dos símbolos da identidade brasileira. Por outro lado, os grupos afro-nordestinos participam no mínimo como criadores e primeiros praticantes da manifestação, e isso já os torna “ativos” nesse processo.

3 Relações entre Estado e grupos praticantes do samba

Para o entendimento do processo de construção do samba enquanto um dos elementos da identidade nacional, ao longo da década de 1930, torna-se necessário analisarmos as trocas que ocorreram entre alguns grupos praticantes de samba, intelectuais e o Estado.

No início do século XX, o samba e seus praticantes eram perseguidos pelas forças policiais do Estado. Não apenas o samba, mas todas as manifestações de herança afrobrasileira, como a capoeira e o candomblé. Para que os festejos dessas comunidades acontecessem, era preciso a retirada de licenças, caso contrário, seus participantes poderiam ser presos (TINHORÃO, 1998). Ao longo das décadas de 1920 e, principalmente da década de 1930, essas relações entre grupos praticantes de samba e Estado modificam-se, e o poder público passa a oferecer certo apoio a manifestação. Para entendermos esta mudança, precisamos levar em consideração que a década de 1920 é um momento de intensas discussões sobre o nacional, o popular e a identidade brasileira. Vários grupos de intelectuais estavam em disputa, cada qual com suas ideias sobre os elementos que representavam a nação.

O governo da década de 1930 soube aglutinar alguns destes grupos em torno de si, e muitos desses intelectuais passaram a trabalhar em órgãos estatais, levando suas ideias para o campo das políticas públicas (CHUVA, 2009). Neste período o Estado, de caráter bastante nacionalista, também estava engajado na construção da identidade nacional e no aproveitamento do que considerava serem as qualidades naturais brasileiras. O presidente do período era Getúlio Vargas, que assumiu a presidência após a República Velha, e sua política do “café com leite” - a alternância no poder entre políticos mineiros e paulistas. Vargas dirigiu o país de forma centralizadora, processo que culminou com o Estado Novo, governo ditatorial que se inicia em 1937. Vargas permanece no poder até 1945, e todo este período que vai de 1930 a 1945 é chamado pela historiografia brasileira de Era Vargas (BRAICK; MOTA, 2007).

O governo de Getúlio Vargas tem especial importância na história do samba porque neste momento várias ações, como decretos e leis, favoreceram os sambistas, e deram ainda mais

importância ao samba. Dentre eles podemos citar o Decreto nº 21.111 de 1º de Março de 1932 que permitiu às rádios transmitirem propagandas. Esse decreto modificou o caráter das rádios, anteriormente elas procuravam exercer funções utilitárias, e por isso veiculavam apenas música erudita, considerada no período, como a mais instrutiva. Com a chegada das propagandas, o rádio procura ser um meio de diversão popular, o objetivo era atrair mais ouvintes e, conseqüentemente, mais anúncios. Para isso, passou a veicular música popular em larga escala. O aumento da vendagem de discos de samba e de outros artistas nacionais durante a década de 1930, se deu em grande parte devido a essa promoção que o rádio passou a fazer da música popular nacional (MATOS, 1982).

A relação de Getúlio Vargas com o samba começa a se estabelecer antes mesmo de sua chegada a presidência, em 1926, quando ainda era deputado, ele consegue aprovar o Decreto nº 5.492 de 16 de julho de 1926 de sua autoria, que determina o pagamento de direitos autorais às empresas que lidassem com música. Em 1934, o governo determina aumento desses direitos a serem pagos pelas transmissões radiofônicas. Essas ações conquistaram a simpatia de muitos sambistas, e por isso, em muitos sambas há a exaltação da figura de Getúlio e seus feitos, como por exemplo, o enredo para o carnaval de 1932 da escola “Deixa Falar”, que tratava da Revolução de 30 (MATOS, 1982).

Em 1940, há a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) que tinha entre outras funções, a responsabilidade de fazer a censura, promover e organizar festas populares que tivessem caráter patriótico, educativo ou de propaganda turística. O DIP passou a organizar concursos e festividades que projetaram muitos sambistas, mas por outro lado, os compositores eram obrigados a submeter seus sambas à censura, e apenas no ano de 1940, foram vetadas 373 letras de música. Uma das principais conseqüências da censura do DIP é a supressão de uma produção poética frequente nos sambas, denominada por Matos (1982) de poética da malandragem. Esta produção tem como tema principal o malandro, e está presente em vários sambas das décadas de 1930, 1940 e 1950 (MATOS, 1982).

Para o senso comum, o malandro é aquele indivíduo que não trabalha pesado, vive de ocupações ilícitas como o jogo ou a prostituição. Ele está associado aos sambistas desde a década de 1920, processo simultâneo a mudança rítmica do samba realizada pelos sambistas do Estácio, os primeiros a ostentarem a imagem de malandro. A partir da década de 1930, o samba se diversifica, e aparecem três vertentes temáticas e estilísticas: o lírico-amoroso, o apologético-nacionalista, e o que Matos (1982) denominou de samba malandro. Analisando a poética da malandragem, a autora demonstra que o malandro não é simplesmente aquele que não faz nada. Na realidade, ele se recusa a trabalhar porque não acredita no ideário capitalista, que diz que é através do próprio trabalho que o operário pode vir a se transformar em patrão. Ele percebe que a possibilidade de ascendência social é dada ao pequeno-burguês, mas não ao negro pobre, este trabalha para a sobrevivência de sua família e a dele próprio, e muitas vezes, sem sucesso. As

letras dos sambas-malandros então, frequentemente colocam em oposição o patrão, de vida fácil e que ganha dinheiro à custa do trabalho do outro, e o operário, que trabalha para sua manutenção; nessa oposição o operário acaba se tornando o “otário”. Para escapar da contínua escravidão, o negro deixa de ser escravo/operário para se tornar malandro, um indivíduo de fronteira que enxerga as condições de vida do operário e do patrão (MATOS, 1982).

A poética da malandragem do samba surge no final da década de 1920, atinge seu ápice em meados da década de 1930, mas já em 1937, no Estado Novo, modifica-se frente às pressões do governo. O malandro é “regenerado”, o Estado não permite o culto a uma figura que não trabalha, mas mesmo assim consegue “se dar bem”, incentiva os sambistas a aderirem ao culto ao trabalho e a louvar suas recompensas. O “malandro regenerado” é uma figura extremamente ambígua, sempre às voltas com a polícia, problemático e falante, está sempre se dizendo trabalhador honesto, mas sempre carregando os estigmas da malandragem abandonada. Ele está presente nos sambas da década de 1940 e 1950 (não por acaso, no período de criação do DIP), mas depois perde força, e hoje em dia é apenas retomado a partir de seu caráter histórico, como no samba “Homenagem ao malandro”, de Chico Buarque (MATOS, 1982).

Assim, estas e outras ações do governo Vargas promoveram os sambistas por meio da divulgação nas rádios, da realização de festivais e concursos, mas, por outro lado, interferiram através da censura e do controle, na criação artística dos sambistas. Para Matos (1982), o interesse do governo Vargas ao promover o samba, era conquistar a simpatia das massas, que já estavam familiarizadas com o samba praticado nas ruas, e gravado nos discos. Afinal, no final da década de 1910, o samba já era comercializado pela indústria cultural, e na década de 1930 era amplamente consumido pelas demais classes sociais.

Wisnik (2004) acrescenta que há uma longa tradição ocidental que aponta para a utilização da força psico-político-social da música pelo Estado com o objetivo de através dela, arregimentar as forças sociais em torno do centro político. Assim, o Estado, por meio de suas celebrações, e utilizando o poder agregador da música, exerce uma força de imantação sobre o corpo social. Por outro lado, a música também tem obrigatória presença em festas/ritos populares, representando nesses casos, o elemento capaz de realizar o transporte dionisíaco, o êxtase e a liberação das energias eróticas. No contexto dos festejos populares, a música tem, ao invés do poder agregador, uma capacidade desagregadora capaz de expelir as forças populares para fora do controle do Estado, e os participantes se colocam longe da vida cotidiana e das imposições do trabalho “[...] a música aparece como o elemento agregador/desagregador por excelência, podendo promover o enlace da totalidade social (quando o nó é pedagogicamente bem dado) ou preparando a sua dissolvência (quando não)” (WISNIK, 2004, p.139).

Getúlio Vargas arregimenta as forças musicais por meio de dois caminhos diferentes. O primeiro através da promoção dos compositores eruditos nacionalistas, como Villa-Lobos,

Mignone, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Luciano Gallet, entre outros. Estes compositores realizavam seu trabalho por meio da pesquisa no repertório rural do folclore brasileiro, e posteriormente transformavam estes temas populares em grandes obras sinfônicas de tradição europeia. O Canto Orfeônico nas escolas brasileiras, liderado por Villa-Lobos, é um dos resultados desse apoio do Estado à música erudita nacionalista. O outro caminho seria justamente a promoção do samba, que neste período vai se estabelecendo como via de difusão do discurso estatal de exaltação das virtudes nacionais e do trabalho (WISNIK, 2004).

Então, estas ações do governo federal evidenciam, que o samba neste momento, é visto pelo Estado, primeiro como um produto nacional que tem grande potencial junto às indústrias fonográfica e radiofônica. Depois, como um veículo potente para transmissão de seu ideário nacionalista, e instrumento de conquista de simpatia das massas. Há também um forte caráter controlador na ação estatal do período, principalmente do DIP, que interferiu na produção poética do samba.

Ainda dentro das investigações das trocas entre grupos praticantes de samba e Estado, há também a ação da instância municipal. A partir de 1935, a Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro passa a organizar os desfiles das escolas de samba, que já ocorriam, sem ajuda estatal desde 1929. Este fato foi bastante comemorado pelos sambistas, que entenderam o apoio da Prefeitura como um reconhecimento importante (CABRAL 2011). De fato, após esta oficialização, as escolas passaram a receber subvenções que ajudaram na preparação dos desfiles, e, além disso, seus representantes puderam negociar melhores condições para os desfiles. Por outro lado, a Prefeitura organizou e também estipulou suas regras.

Cabral narra que, em 1947, a Prefeitura, por meio de um regulamento, definiu quais escolas eram autorizadas a participar do desfile oficial, e também quais receberiam as subvenções do Estado. Neste mesmo ano, a União Geral das Escolas de Samba (UGES), uma organização formada por representantes das escolas de samba, apoia publicamente o Partido Comunista, na época, partido de oposição à Prefeitura. Os políticos que apoiavam a prefeitura (e que eram contra o Partido Comunista) reagiram e fundaram a Federação Brasileira das Escolas de Samba. Por isso, no regulamento de 1947, a Prefeitura estipulou que apenas as escolas vinculadas a Federação poderiam fazer parte do desfile oficial, inclusive da sua organização. O objetivo final era o esvaziamento da UGES, fato que de fato aconteceu naquele ano (CABRAL, 2011). Neste exemplo, podemos verificar o quanto a oficialização e as subvenções tornaram-se um instrumento de controle das escolas, que obrigatoriamente deveriam prestar apoio político a Prefeitura.

A organização da Prefeitura também limitou o tempo dos desfiles. Por vários anos o dispositivo do regulamento que previa a perda de ponto das escolas que ultrapassassem o tempo limite, foi desrespeitado, mas em 1960, a penalidade começa a se posta em prática. Em 1962, a Prefeitura passa a cobrar ingressos daqueles que assistiam aos desfiles (CABRAL, 2011). Estes

são mais exemplos de ações que por um lado organizam, mas por outro controlam a folia de carnaval das escolas de samba.

As escolas, de maneira geral, exceto, por exemplo, pelo episódio de apoio ao Partido Comunista em 1947, prestam este apoio ao poder municipal. Em 1938, quando o regulamento do desfile daquele ano foi feito pela União das Escolas de Samba, organização que antecedeu a UGES, estipulou-se que as escolas poderiam apenas apresentar enredos com temas nacionais. Inaugurou-se aí uma tradição, que perdurou nas décadas de 1930 e 1940, de sambas-enredos que tratavam de figuras e momentos históricos. Em 1946, após a Segunda Guerra Mundial, os enredos tinham que obrigatoriamente tratar da vitória dos aliados, dando especial atenção à participação brasileira na guerra (CABRAL, 2011). Estes são alguns exemplos desse apoio, e ao longo da história das escolas de samba, narrada por Cabral, ocorrem episódios como visitas de políticos às sedes das escolas, estas prestando apoio a determinados candidatos que de alguma forma, se sentiam credores dos sambistas.

É importante ressaltar que de 1935 aos dias atuais, o desfile das escolas de samba sempre esteve vinculado ao setor da prefeitura que trata das atividades econômicas relacionadas ao turismo, primeiro denominado de Departamento de Turismo, depois Secretaria de Turismo e atualmente Riotur – Empresa de Turismo do Rio de Janeiro. Esse tratamento mostra que a ação da Prefeitura sempre entendeu os desfiles e as escolas mais a partir de seus potenciais turísticos. Dessa maneira, as ações também tendem a privilegiar os aspectos turísticos do samba. Um exemplo disso foi a distribuição pela Prefeitura, no carnaval de 1935, de revistas em inglês, francês e espanhol com explicações sobre os grupos carnavalescos (BRASIL, 2007). Ou a instalação, em 1952, de arquibancadas destinadas exclusivamente a turistas e convidados (CABRAL, 2011).

Em 1984, durante o mandato do Governador Leonel Brizola, foi construído o Sambódromo. Esta obra pública foi projetada para sanar os problemas acarretados, todos os anos, pela montagem e desmontagem da estrutura, que permitia aos desfiles acontecerem nas ruas da cidade. Também resolvia o problema da falta de espaço para o público dos desfiles, que a cada ano aumentava mais. Foi também em 1984, que foi criada a Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA), que reunia os presidentes das maiores escolas de samba. A LIESA estabelece um tratamento empresarial às escolas, e começa a exigir uma participação cada vez maior nos lucros obtidos pela Prefeitura com a venda de ingressos. Pode-se dizer que a LIESA, desde sua fundação, trabalhou para que a organização do carnaval fosse entregue a seus representantes, o que de fato ocorreu em 1995, durante o mandato do Prefeito César Maia (CABRAL, 2011).

Analisando as ações estatais até aqui citadas, percebemos determinadas semelhanças. Como o governo federal da década de 1930, a ação da Prefeitura também tem objetivo de aproveitar o potencial econômico do samba. A instância federal privilegiou a entrada do gênero nas indústrias radiofônica e fonográfica, e a esfera municipal sempre entendeu o samba a partir

de seu potencial no mercado do turismo. A oficialização do samba trouxe benesses, como a potencialização da divulgação dos sambistas por meio das rádios e dos discos, a subvenções para as escolas, mas por outro lado, o Estado empregou esforços para controlar o samba e os festejos carnavalescos.

3.1 As matrizes do samba carioca e a política para o patrimônio imaterial

Na seção anterior, analisamos algumas ações estatais da década de 1930, bem como a ação da esfera municipal do governo, junto às escolas de samba. Esta seção tratará novamente da ação do governo federal, mas em momento mais recente, no contexto das políticas de salvaguarda do patrimônio imaterial, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Em 2007, as matrizes do samba carioca foram registradas como patrimônio imaterial pelo IPHAN. O registro de bens culturais de natureza imaterial no Brasil foi instituído pelo Decreto nº 3.551 de 4 de agosto de 2000, que instituiu também o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI). Este Decreto é o resultado de um processo de ampliação das políticas patrimoniais, que ocorreu tanto em âmbito nacional, como no internacional. Inicialmente, estas políticas de preservação estavam prioritariamente preocupadas com a proteção do patrimônio material, mas a partir de 1950, passam a também esforçarem-se por preservar o chamado patrimônio imaterial (SANT'ANNA, 2009).

Este movimento parte primeiramente de países orientais, como o Japão, onde a preocupação maior era preservar os modos de fazer de determinada tradição, e menos de conservar vestígios materiais como objetos, edifícios e monumentos (SANT'ANNA, 2009). Após a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural (1972) que se ocupou da conservação do patrimônio material, representantes da Bolívia passam a pressionar a UNESCO para que os dispositivos de preservação se adaptassem a manifestações populares, fazeres e saberes da cultura popular. Como resultado desse movimento, em 1989, a UNESCO formaliza a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore. Em 2003, é criada a Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Imaterial, documento que é atualmente orientador das políticas de salvaguarda do patrimônio imaterial em âmbito internacional e nacional (BRASIL, 2006). Esta convenção de 2003 define o patrimônio imaterial, e também denuncia o risco de perda desse patrimônio, o responsável por sua deterioração seria o processo de globalização, um agente que agiria contra as tradições locais (UNESCO, 2006).

Gonçalves (1996) investiga a política que se ocupa do patrimônio, concentrando-se nas narrativas de preservação no Brasil, construídas pelo IPHAN desde 1937. O autor constata que a ideia de que os patrimônios estão em constante risco de destruição é um elemento articulador e

legitimador dos discursos e práticas preservacionistas. O agente provocador da destruição seria sempre exterior – como, por exemplo, a lógica industrial, ou o processo de globalização - o que garantiria a eficácia simbólica dessas narrativas. Assim, o objetivo desses discursos é provocar a sensibilidade social, e espera-se que a população se identifique com uma nação que precisa ser protegida e preservada – e neste sentido, espera-se a articulação entre apropriação social e preservação do patrimônio, ou seja, que à medida que a população se aproprie dos patrimônios, ela própria também se encarregue, e de certa maneira, garanta a preservação.

O instrumento de preservação do patrimônio imaterial, a salvaguarda, é definido, pela Convenção de 2003, como o conjunto de medidas que visam garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial: práticas como a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão e a revitalização. A diversidade do que denominamos patrimônio imaterial torna perceptível que as práticas de salvaguarda não podem ter regras absolutas, cada processo de registro do patrimônio imaterial engendrará práticas de proteção específicas (BRASIL, 2006) Esse relativismo torna ainda mais importante o questionamento contínuo das metodologias e instrumentos indicados pela Convenção de 2003.

No Brasil, o caminho das políticas patrimoniais em direção ao patrimônio imaterial inicia-se na década de 1930 com Mário de Andrade. Ele redigiu o anteprojeto para o futuro Decreto Lei nº 25 de 1937, primeiro documento brasileiro que se ocupou exclusivamente da preservação do patrimônio material e que criou o SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) que mais tarde transformou-se em IPHAN. Porém, o anteprojeto de Mário de Andrade e o Decreto nº 25 se diferenciam no que diz respeito principalmente aos elementos que eram considerados parte do patrimônio cultural brasileiro. Enquanto Mário de Andrade considerava como patrimônio o que ele denominava de folclore e tradições populares (como música, culinária, festas, fazeres e saberes), o Decreto Lei de 1937 apenas considerou o patrimônio material móvel e imóvel (CHUVA, 2009).

Para compreender a não absorção do pensamento de Mário de Andrade nas práticas dos primeiros anos de existência do SPHAN, é necessário retornarmos ao período anterior a criação dessa instituição. Como mencionado na seção 3, na década de 1920 vários grupos de intelectuais estavam engajados na construção da identidade nacional. Este período foi marcado pelo Movimento Modernista e pela Semana de Arte Moderna em 1922, o grupo modernista paulista, do qual Mário de Andrade era um grande articulador, pretendia “redescobrir” o Brasil “tapado” pelos europeísmos das elites. Os registros e estudos da cultura popular de Mário de Andrade procuravam trazer à tona este Brasil, considerado verdadeiramente genuíno. Além disso, a valorização da cultura popular pretendia destacar a singularidade do Brasil, e assim colocá-lo entre as nações “civilizadas” europeias. Essa singularidade seria encontrada nas manifestações regionais, e o que havia de constante nos diferentes regionalismos brasileiros, traria à tona a

essência de brasilidade (CHUVA, 2009).

Além do grupo paulista, outros grupos também estavam em disputa para concretizar suas próprias construções nacionais. O grupo mineiro, articulado principalmente por Carlos Drummond de Andrade, compartilhava com Mário de Andrade o desejo de inscrever o Brasil entre as nações “civilizadas”, mas divergia na maneira de conduzir este processo. Para eles, qualquer regionalismo era temerário, pois poderiam conduzir a provincianismos que dificultariam o processo civilizatório brasileiro. Os mineiros preferiam o conceito de universalismo, e como Mário de Andrade, preocupavam-se com a valorização das diferentes manifestações brasileiras, mas consideravam mais importante a identificação de uma arte brasileira, que pudesse se enquadrar na história da arte do mundo ocidental (CHUVA, 2009).

As décadas de 1930 e 1940, principalmente após o Estado Novo, concretizaram em ação a construção do patrimônio artístico e histórico brasileiro. Como foi anteriormente mencionado na seção 3, a Era Vargas conseguiu aglutinar diferentes intelectuais com diferentes construções de identidades nacionais (CHUVA, 2009). No âmbito do SPHAN, criado pelo Decreto 25, o grupo mineiro passou a ser hegemônico, e a ação da instituição afastou-se das concepções de Mário de Andrade. Durante os anos iniciais do SPHAN, de 1937 a 1967, a política oficial de patrimonialização foi fortemente marcada pela ação do então presidente da instituição Rodrigo Melo Franco de Andrade, integrante do grupo mineiro. Um panorama do trabalho realizado nesses primeiros anos. mostra que os bens tombados foram essencialmente de caráter material, e eram em sua maioria edificações religiosas localizadas em Minas Gerais (GONÇALVES, 1996). A escolha do período colonial e do barroco mineiro, muito marcante na arquitetura das cidades mineiras, representa a tentativa desse grupo de intelectuais de através da tradição, inserir o Brasil dentro de um processo civilizatório mundial (CHUVA, 2009).

Estas concepções irão prevalecer nas políticas brasileiras de preservação do patrimônio até 1975, quando é criado o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), dirigido por Aloísio Magalhães. O CNRC se propôs a ser um centro de documentação das referências da cultura popular brasileira (recorrendo às Ciências Sociais, à Documentação e à Informática), elencando manifestações quotidianas e contemporâneas, que normalmente ficavam de fora da lista do que era considerado patrimônio histórico e artístico pelo IPHAN. O objetivo era realizar um trabalho de mapeamento e documentação, para obtenção de indicadores que permitiriam a elaboração de um modelo de desenvolvimento econômico para o Brasil. Os bens culturais eram vistos tanto como produtores de valores econômicos (por exemplo, como matéria-prima para o turismo), quanto como referências para a busca de um planejamento econômico (FONSECA, 2009).

Entre os projetos do Centro, incluía-se o Museu ao Ar Livre de Orleans, SC, o da produção de banana-passa, na Região Fluminense; do uso da marca estampada em folha de flandres, em

Juiz de Fora, da fabricação de lixeiras com pneus usados, no Nordeste; da construção de modelos matemáticos para a classificação de técnicas do traçado indígena, da impressão dos padrões-repassos, utilizados na tecelagem em teares de quatro pedais, no Triângulo Mineiro. O CNRC considerava que ações de preservação deveriam ser diferenciadas para cada momento, e era fundamental a participação da comunidade que produzia e consumia os bens¹⁵. Em 1979, acontece uma fusão entre o CNRC e o IPHAN, que passa a ser presidido por Aloísio Magalhães. O trabalho do Centro é assumido pela Fundação Pró-Memória, criada em novembro do mesmo ano (FONSECA, 1997).

Os trabalhos do CNRC e da FNPM contribuíram para a inclusão do patrimônio imaterial no Art. 216 da Constituição de 1988, este artigo define os bens imateriais, e delega ao Estado a obrigação de protegê-los (BRASIL, 2006). Mas as medidas para proteção do patrimônio imaterial, indicadas pela constituição, começam a se concretizar em 1997 com a Carta de Fortaleza. Este documento é produto de um seminário promovido pelo IPHAN intitulado “Patrimônio Imaterial: Estratégias e Formas de Proteção”. O objetivo deste seminário, e também da carta é reunir subsídios para criação de instrumentos legais para a proteção, promoção e fomento do patrimônio imaterial. A Carta de Fortaleza aponta a necessidade de criação desses novos dispositivos legais de preservação, já que os institutos de proteção legal, no âmbito federal, não vinham apresentando maneiras adequadas de proteger o patrimônio imaterial. Para a proteção deste patrimônio, o documento recomenda (seguindo, por sua vez, as recomendações da UNESCO) as ações de registro (com a constituição de um banco de dados acerca das manifestações culturais) e medidas de promoção, e fomento pensadas para cada manifestação, não sendo possível haver um único conjunto de ações (BRASIL, 1997).

O Decreto nº 3.551 de 4 de agosto de 2000, uma das consequência das recomendações da Carta de Fortaleza, institui o registro dos bens culturais de natureza imaterial, e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. O Decreto determina os livros onde os bens serão registrados: Livro de Registro dos Saberes, Livro de Registro das Celebrações, Livro de Registro das Formas de Expressão, Livro de Registro dos Lugares. Aponta também os critérios para o registro, recomenda que a referência seja a continuidade histórica do bem, e sua relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira. As ações para salvaguarda do patrimônio imaterial são as sugeridas pela Carta de Fortaleza, ou seja, a documentação para criação de banco de dados, a promoção, e a divulgação das manifestações (BRASIL, 2000).

Bravo Fernandes (2011) relaciona o surgimento das políticas de preservação do patrimônio imaterial, ao entendimento e reivindicação crescente dos direitos culturais, ou dos direitos à

¹⁵ Além dos trabalhos de documentação para conservação, promoção e difusão, o CNRC também desenvolveu ações de apoio a continuidade das manifestações pesquisadas (BRASIL, 2006).

cultura. Os direitos humanos evoluíram da garantia jurídica para os cidadãos, perante os Estados, para os chamados direitos econômicos, sociais e culturais; e, mais tarde, para um sistema que fornece os princípios e as normas para a convivência em diversidade. Os direitos culturais podem ser entendidos a partir de sua dimensão individual, ou a partir de sua dimensão coletiva.

A dimensão individual da cultura é fortemente incentivada após o Consenso de Washington de 1989¹⁶ que impôs a vários países da América Latina, incluindo o Brasil, políticas de ajuste estrutural, redução do Estado, privatização das empresas públicas e políticas sociais subsidiárias e focalizadas. Neste sentido, consagra-se a ideia que o melhor é o Estado abster-se de agir para não colocar em risco os direitos individuais e o setor privado. Nesta concepção de gestão Estatal, a cultura é um direito individual e não social (BRAVO FERNÁNDES, 2011).

Scheiner (2004), ao tratar do patrimônio no contexto da contemporaneidade, caracteriza a crescente mudança no espaço público e na vida social. As principais mudanças seriam a transformação dos cidadãos em consumidores, e a nossa incapacidade de escapar à lógica do mercado; como estamos muito preocupados em participar dela e em consumir, não há espaço para pensarmos na administração da vida coletiva, nem a respeito de justiça social e ética, e menos ainda para imaginarmos outros modelos sociais: “[...] o que existe agora é uma enorme diversidade e complexidade de padrões e configurações conflitantes, muito mais vinculados ao caminho individual do que ao convívio coletivo” (SCHEINER, 2004, p. 145).

Os documentos do IPHAN que se ocupam da preservação do patrimônio imaterial, anteriormente citados, demonstram que além do objetivo de se preservar os bens, há também o de garantir os direitos culturais coletivos dos grupos detentores dos patrimônios. O Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), estipulado pelo Decreto 3.551 de 4 de agosto de 2000, define que entre suas diretrizes estão “promover a inclusão social e a melhoria das condições de vida de produtores e detentores do patrimônio cultural imaterial” (BRASIL, 2000, p. 1) e “ampliar a participação dos grupos que produzem, transmitem e atualizam manifestações culturais de natureza imaterial nos projetos de preservação e valorização desse patrimônio” (BRASIL, 2000, p. 1).

A gestão participativa é ponto importante na questão da garantia dos direitos dos grupos detentores dos patrimônios, ela pode garantir a participação direta dos grupos na gestão do seu patrimônio. O Brasil segue as recomendações da UNESCO com relação à gestão participativa, e tanto o Decreto n° 3.551, quanto o PNPI enfatizam a necessidade de que o processo de registro se inicie a partir da iniciativa do próprio grupo, os pedidos podem ser encaminhados pelo Ministro de Estado da Cultura, instituições vinculadas ao Ministério da Cultura e Secretarias de Estado, de Município e do Distrito Federal e de sociedade ou associações civis (BRASIL, 2000).

¹⁶ O Consenso determina dez medidas ou regras para o ajustamento macroeconômico de países em desenvolvimento que passavam por dificuldades. Este documento foi formulado por instituições sediadas em Washington-EUA, como o Fundo Monetário Internacional (FMI), o Banco Mundial e o Departamento do Tesouro dos EUA e transformou-se a política oficial do FMI.

As matrizes do samba do Rio de Janeiro foram registradas dentro deste contexto das políticas de salvaguarda do IPHAN, no Livro de Formas de Expressão. Este é um reconhecimento do Estado, de uma manifestação que possui uma complexa história, e que há muito é reconhecida pela população em geral como um dos elementos da identidade nacional. É a mais recente etapa do processo de patrimonialização que, de fato, parece ter se iniciado no final do século XIX, quando o samba carioca foi criado e desenvolvido pelas classes populares da cidade do Rio de Janeiro.

O que pode sustentar esta afirmação são os próprios critérios, utilizados pelo IPHAN, para que um bem seja considerado patrimônio imaterial. O critério para verificação da continuidade histórica é cronológico, o bem cultural que possuir 75 anos de existência (três gerações) é passível de ser registrado (TELLES, 2010). Logo, é possível concluir que para um bem de natureza imaterial ser registrado atualmente, é necessário que haja antes um longo caminho, que inclusive determinará a sua “relevância nacional” – conceito bastante ambíguo que, segundo Teles, está sendo discretamente substituído nas políticas do patrimônio cultural imaterial pelo conceito de diversidade cultural.

Cabe ressaltar que o que foi registrado são as matrizes, ou seja, algumas das primeiras formas de samba surgidas na cidade do Rio de Janeiro, estas seriam: o samba de partido-alto, o samba-enredo e samba de terreiro. É importante que caracterizemos de forma sucinta estas matrizes. O partido-alto é um tipo de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais participantes que realizam frases improvisadas ou provenientes do repertório tradicional, estes cantos são intercalados por uma parte coral, esta é cantada por um grupo de pessoas (refrão), sendo que não há obrigatoriedade em se manter o mesmo assunto do refrão nas partes improvisadas¹⁷. A formação desta matriz teria ocorrido no início do século XX e seria o resultado do cruzamento de diversas práticas musicais e coreográficas como as chulas, o lundu, o samba rural paulista, o samba de roda baiano e o calango (BRASIL, 2006). O partido-alto é um gênero que se apoia na capacidade do sambista de criar, no momento da performance, versos capazes de provocar tanto o outro sambista, como também os outros participantes¹⁸.

O samba de terreiro é caracterizado não por questões estilísticas e formais, mas sim por seu contexto: o samba é de terreiro quando é realizado no terreiro. O terreiro é um espaço sócio cultural, que pode ser o quintal das casas onde os sambas eram cantados, ouvidos e dançados, ou o terreiro de candomblé (BRASIL, 2006). Em um sentido mais restrito, o termo terreiro também designa a área comum das escolas de samba, e neste contexto o samba de terreiro é aquele

¹⁷ O improviso musical é uma prática que consiste na criação de letra e melodia no momento da performance, sendo muito comum em vários estilos musicais, é como um jogo entre os participantes que tentam “ganhar” o desafio de criarem e executarem suas composições em um único momento.

¹⁸ O samba “Maria Madalena da Portela”, de Aniceto do Império é um partido-alto. Está disponível online para escuta, no site do Instituto Memória Musical Brasileira. Nesta versão, é interpretado por Aniceto e Candeia, no LP “Luz da Inspiração”. Disponível em: <http://www.memoriamusical.com.br/discografia.asp>. Acesso em: 2 fev. 2013.

realizado para consumo interno dos participantes do samba organizado. Um samba só pode ser designado como de terreiro pelo grupo de sambistas reconhecidos pela comunidade, já que esta classificação deriva do fato do samba ter sido apresentado nas rodas realizadas no terreiro. Por dependerem apenas do contexto onde são realizados, os sambas de terreiro têm grande variedade estilística: podem se confundir com o próprio partido-alto, dando grande ênfase ao improviso, ou podem ser inteiramente compostos com partes fixas. O tema mais recorrente no samba de terreiro é o elogio à escola, com utilização da simbologia comum a comunidade, reforçando o sentimento de identidade dessa organização. A função coletiva do samba de terreiro é provavelmente seu maior valor cultural¹⁹ (BRASIL, 2006).

O samba-enredo baseia-se na estrutura do desfile carnavalesco, associando a sonoridade da bateria da escola de samba, com uma forma de canção narrativa. Mas, é preciso distinguir três tipos de samba enredo: a) os sambas cantados nos primeiros desfiles, nos anos 1930, que na maioria dos casos não se constituíam como uma narrativa²⁰; b) os sambas que já eram narrativas, mas compostos musicalmente de uma maneira que não se diferenciava de outros sambas dos mesmos compositores, que prevaleceram aproximadamente do final dos anos 1930 até o final dos anos 1940²¹; c) os sambas-enredo propriamente ditos, que desde então associam uma função determinada no desfile a uma forma musical específica (BRASIL, 2006).

Estas matrizes, descritas no Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro (2006), realizado para o registro, representam um samba com forte herança afro brasileira, baseado no improviso. No contexto atual, as matrizes são apresentadas no Dossiê (2006) como em risco de se perderem, por não serem mais praticadas tão marcadamente em suas comunidades de origem. Os representantes desta comunidade seriam as escolas de samba, em particular as seis escolas mais antigas (Mangueira, Portela, Império Serrano, Estácio, Salgueiro e Vila Isabel), entre os setores das escolas que mais preservam estas matrizes, estão às baianas e as velhas guardas das escolas.

4 Relações entre o samba e indústria cultural

Além da ação do Estado, realizada desde pelo menos a década de 1930, também analisaremos a ação de outro agente, a indústria cultural. Antes mesmo da oficialização do desfile

¹⁹ Um exemplo de samba de terreiro é “Capital do Samba” de José Ramos. No acervo do Instituto Moreira Sales, há uma versão desse samba, disponível online, interpretado por Gilberto Alves, acompanhado por Benedito Lacerda. Disponível em: http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=4859. Acesso em: 1 fev. 2013.

²⁰ O samba “Fita os meus olhos” de Cartola e Osvaldo Vasquez Baiado, foi utilizado no desfile da Mangueira em 1933 (BRASIL, 2006). É um exemplo de samba-enredo desse período, bem distante do que conhecemos atualmente. Há uma versão de 1933, interpretada por Arnaldo Amaral, no site do Instituto Memória Musical. Disponível em: <http://www.memoriamusical.com.br/discografia.asp>. Acesso em: 2 fev. 2013.

²¹ O samba-enredo “Exaltação à Tiradentes”, de 1949, está presente no LP “Maria Creuza e os grandes mestres do samba”, de 1975. Disponível em: <http://www.memoriamusical.com.br/discografia.asp>. Acesso em: 2 fev. 2013.

das escolas de samba pela Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro em 1935, a indústria cultural já divulgava e promovia o samba nas demais classes sociais.

O conceito de indústria cultural, cunhado por Adorno e Horkheimer, aparece no livro “Dialética do Esclarecimento”, lançado em 1947. Esta é descrita como uma espécie de conglomerado que une diferentes indústrias do entretenimento, estas indústrias têm uma forma de agir coerente, e colocam em circulação produtos semelhantes. Dentre alguns dos principais objetivos deste conglomerado encontra-se a produção e divulgação de produtos, que veiculam determinados modelos de comportamento, que estão de acordo com a lógica do consumo. Estes produtos culturais e modelos são suficientemente coerentes e fortes para a manutenção de um entorpecimento do senso crítico de cada indivíduo, visto primordialmente como consumidor (ADORNO, HORKHEIMER, 1985).

As relações entre a indústria cultural e o samba são bastante significativas e determinam, inclusive, a demarcação do ano de nascimento do gênero. Como mencionado na seção 2 deste capítulo, em 1917 o samba “Pelo Telefone” foi gravado e teve grande aceitação, tornando esta data um marco importante da história do samba. O Dossiê (2006) esclarece que, apesar da palavra samba ser utilizada antes de 1917, foi no disco de 78 r.p.m, suporte da gravação de Pelo Telefone, que ela foi utilizada pela primeira vez para descrever um gênero musical, e, por isso, a data foi consagrada como o ano de nascimento do ritmo.

Porém, a ação desse agente não se limita à disseminação da manifestação pelos demais estratos da sociedade. Recorrendo novamente ao Dossiê (2006), este apresenta os aspectos negativos ou destrutivos da ação da indústria cultural. O fato é explicitado em diversas passagens, em uma delas, afirma-se que:

A partir dos anos 60 e 70, e mais acentuadamente nas duas últimas décadas do século, no entanto, com o crescimento da indústria do espetáculo e do turismo, com a globalização – a imposição de modelos e padrões importados na área cultural e no consumo em geral – e com a crise urbana que esgarçou o tecido social nas metrópoles – afrouxando-se laços de solidariedade e sentimentos de grupo –, pode-se observar uma redução na valorização dessas matrizes do samba, com a diminuição dos espaços tradicionais para a sua manifestação (BRASIL, 2006, p. 112).

As indústrias do espetáculo e do turismo fazem parte do que mais amplamente denominamos de indústria cultural. Estes aparelhos são apresentados no Dossiê (2006) como alguns dos agentes que fragilizaram as matrizes do samba, principalmente nos seus espaços tradicionais, como por exemplo, as escolas de samba. Então, ainda segundo o Dossiê, o samba de terreiro e o partido-alto perdem espaço, principalmente nas quadras das escolas, frente ao

samba-enredo, gênero mais comercial. Por sua vez, o samba-enredo se fragiliza frente às pressões da indústria cultural, que impõe modelos musicais que interferem nos aspectos rítmicos e melódicos que caracterizam essa matriz. Além dessas intervenções nas escolas de samba, – que serão mais amplamente analisadas na seção 4.2 deste capítulo – há também a dificuldade dos sambistas tradicionais de fazerem circular sua produção, devido à falta de interesse da indústria fonográfica – outro aparato da indústria cultural – que prefere gêneros de comercialização mais fácil (BRASIL, 2006).

A indústria fonográfica também é apontada como responsável pelo declínio do improviso, prática que anteriormente era comum às três matrizes do samba (BRASIL, 2006). O improviso musical é uma prática que consiste na criação de letra e melodia no momento da performance, sendo muito comum em vários estilos musicais, no contexto do partido-alto, por exemplo, acontece no formato de um jogo entre os participantes que tentam “ganhar” o desafio de criarem e executarem suas composições em um único momento. O Dossiê (2006) relaciona a perda do improviso à entrada maciça da produção de sambas na lógica industrial do estúdio de gravação, e à conseqüente profissionalização dos sambistas. Nesse espaço, não há tempo para experimentações, a produção em massa exige que os músicos sejam rápidos e perfeitos.

Observando a importância da atuação da indústria cultural na história do samba, e também no próprio discurso do Dossiê (2006), torna-se necessário investigarmos alguns dos processos da indústria cultural. Um deles é o esquematismo, ou seja, a organização e a disciplinarização da diversão, por meio da seleção e classificação prévia dos produtos destinados a divertir as pessoas durante seu tempo livre. Estes produtos (que podem ser filmes, músicas, shows, espetáculos, programas de televisão, etc.) devem ser diversificados o suficiente, para supostamente abarcar os desejos de todos os consumidores. Assim, são produzidos vários produtos com pequenas e supostas diferenças que em última instância, tem o objetivo de normatizar o comportamento e o tempo livre de todos, sem exceção:

Para todos algo está previsto; para que ninguém escape; as distinções são acentuadas e difundidas. O fornecimento ao público de uma hierarquia de qualidade serve apenas para uma quantificação ainda mais completa. Cada qual deve se comportar de acordo com o seu *level* [nível, em inglês], previamente caracterizado por certos sinais, e escolher a categoria dos produtos de massa fabricada para seu tipo (ADORNO, HORKEIMER, 1985, p.101).

Dessa forma, as distinções dos filmes em produções do tipo A ou B, as diferentes revistas com preços diferenciados, os variados estilos musicais tem a intenção de classificar os consumidores, transformando-os em números e estatísticas que mais tarde, servirão como prova da eficiência, ou não, de determinado produto. Estas supostas diferenças são na verdade pequenas modificações que não interferem no modelo e na padronização geral, cujo objetivo é

conseguir abarcar todas as possíveis escolhas dos consumidores (ADORNO, HORKHEIMER, 1985).

Para que a abundância de produtos culturais circule, torna-se necessária à própria invenção de demandas, de necessidades. Isso é feito por meio da divulgação de estatísticas dos sucessos de bilheteria ou de vendagem, que informam o que funciona, ou seja, o que vende e, conseqüentemente o que deve ser visto e desejado. Estes produtos de sucesso, por meio, por exemplo, da padronização de roteiros cinematográficos, pela homogeneização dos discursos musicais de cada estilo, ou pela cristalização de um determinado formato de espetáculo, também informam os modelos de comportamento ditados pelos interesses do consumo. Estes produtos e padrões são incessantemente repetidos, outro processo característico da indústria cultural (ADORNO, HORKHEIMER, 1985).

Entre os efeitos dessas operações esquemáticas e repetitivas, destaca-se a falsa correspondência entre universal e particular. As diferenças locais entre as cidades e os sujeitos são aparentemente apagadas, isso ocorre por meio da adesão aos modelos da indústria cultural. Podemos perceber isso, por exemplo, por meio da observação da arquitetura dos grandes centros urbanos do mundo, muito parecidos entre si, e com os mesmos produtos vendidos pelas mesmas empresas (ADORNO, HORKHEIMER, 1985).

Porém, na busca pela complexificação dos mecanismos de homogeneização da indústria cultural, é necessário dizer que processos de padronização não foram criados pela indústria cultural, e nem são exclusivos de sua lógica industrial. Pelo contrário, as sistematizações e organização de elementos são comuns provavelmente a todas as manifestações culturais. No caso do samba, por exemplo, mesmo as matrizes, antes da intensificação do diálogo com as instâncias da indústria cultural, possuíam traços que se repetiam nas composições, e é justamente o fato das composições seguirem um padrão, que permite o reconhecimento dessas variações de samba (samba de terreiro, samba de partido-alto e samba-enredo). Assim, o partido-alto é fortemente baseado nos improvisos, mas estes são realizados a partir de um repertório de temas, de estruturas melódicas e rítmicas comuns aos grupos praticantes de samba. Os sambas de terreiro normalmente tem letras que tratam do tema do elogio à escola. No caso dos sambas-enredos, mesmo no período em que estes não seguiam obrigatoriamente o enredo do desfile, ainda assim, era possível reconhecê-los como sambas devido a próprias instrumentação, e estruturas rítmicas e melódicas.

Assim, a indústria cultural não inventa os mecanismos de homogeneização que atuam nas manifestações culturais, mas sim, aproveita-se das práticas comuns de padronização para

constituição de um estilo ou gênero artístico (seja ele proveniente da cultura popular, ou da chamada alta cultura), intensificando-as e direcionando-as para seus propósitos, ou seja, a venda de seus bens de consumo. Além disso, os processos da indústria cultural pretendem serem os únicos, pois pretendem englobar os desejos de todos.

Para compreender melhor este funcionamento de caráter totalizante, utilizamos o trabalho de Hullo-Kentor (2008), que investiga o conceito de indústria cultural, procurando entender em que medida ele continua a existir atualmente. No decorrer do tempo, este conceito foi largamente utilizado, não apenas no campo acadêmico, mas também na linguagem cotidiana, passando a confundir-se com outras expressões oriundas de combinações com o termo indústria, como por exemplo, indústria hospitalar, indústria da educação, indústria da ecologia. Segundo o autor, a junção destes termos à palavra indústria – inclusive, o termo cultura – gera uma série de conflitos, que após o uso continuado dessas expressões, acabam sendo silenciados. Assim, as dissonâncias e paradoxos da expressão indústria cultural, que em 1947, Adorno e Horkheimer estavam procurando compreender, agora estão harmonizadas em uma expressão mais popular, e que Hullo-Kentor considera homófona ao conceito de indústria cultural. Para entendermos uma das acepções desse conceito homófono, corrente no contexto atual, Hullo-Kentor cita um trecho de uma publicação do governo chinês:

A China tem testemunhado um enorme desenvolvimento de sua indústria cultural, desde os anos 1990. Todavia, a indústria cultural na China ainda é muito incipiente se comparada com a dos países desenvolvidos (Disponível em: www.chinaculture.org/gb/en_focus/node_322.htm, apud HULLOT-KENTOR, 2008, p.18).

No trecho acima, a expressão indústria cultural aparece harmonizada, silenciando os conflitos que surgem quando a cultura, algo que se diferencia e particulariza-se em cada lugar, a partir de contextos e atores específicos, é produzida a partir de processos industriais, ou seja, da produção em massa, essencialmente homogeneizante. Em 1947, Adorno e Horkheimer estavam em sentido oposto a esta acepção, tentava-se justamente demonstrar como era paradoxal a união entre cultura e indústria. Hullo-Kentor explica este paradoxo da seguinte maneira: cultura é um termo amplo, com diversas nuances, mas que pode ser entendido como aquilo que é mais do que a autopreservação, são as ações que buscam mais do que sobrevivência física, sendo “[...] aquilo que surge da capacidade de suspender propósitos diretos” (HULLOT-KENTOR, 2008, p. 22). Este termo junta-se a indústria, que pode ser entendida ela mesma como parte da cultura, uma força moderna que exclui tudo aquilo que não tenha propósito direto para seus interesses, que envolvem a geração de lucros por meio do consumismo ilimitado. O autor entende que, no sentido de Adorno, toda indústria está atrelada a sua autopreservação.

Aprofundando um pouco mais esta discussão, a partir do trabalho de HUlloT-Kentor (2008), percebe-se que há ainda outro aspecto paradoxal na associação entre indústria e cultura, que Adorno e Horkheimer também estavam tentando desvelar desde 1947. O que era de certa forma chocante para os autores, era como o sistema capitalista tinha capacidade de transformar tudo em mercadoria, inclusive, aquilo que é genericamente denominado de cultura. Atualmente, este fato, de maneira geral, é encarado com naturalidade e familiaridade, até mesmo pelo governo de um país supostamente socialista, como a China.

HUlloT-Kentor (2008) vê como o centro do pensamento de Adorno, inclusive do trabalho realizado junto com Horkheimer (1985), a ideia de que o progresso – e os processos industriais estão intimamente atrelados, no pensamento ocidental, à ideia de progresso - pode carregar em si forças de regressão que podem nos remeter ao estado de busca pela sobrevivência. Então, Adorno e Horkheimer questionam a própria ideia de progresso, na concepção que as sociedades ocidentais vêm construindo na modernidade, ou seja, por meio da suposta associação de bem-estar social ao desenvolvimento da indústria, da produção em massa e do consumismo ilimitado.

Obviamente, a luta pela sobrevivência existia bem antes do surgimento dos processos industriais, e provavelmente continuará, caso o sistema capitalista seja abandonado pelas sociedades. Neste sentido, a indústria cultural novamente não inventa algo novo, apenas aproveita-se de algo presente na história humana, e o utiliza a seu favor. E não poderia ser diferente, pois seus funcionamentos são postos em práticas por pessoas, e, por isso, criam-se e recriam-se a partir da própria cultura humana.

Os patrimônios, também são aproveitados, criados e recriados pelos processos industriais a partir de complexos mecanismos. O trabalho de Guillaume (2003), que investiga a política do patrimônio e suas relações com a lógica industrial, esclarece um desses processos que envolvem patrimônios e indústria cultural. Para o autor, as representações associadas ao consumo privado e mercantil da indústria cultural encontram seu duplo invertido nos patrimônios patrimonializados pelo Estado, localizados na esfera da preservação coletiva, de caráter prioritariamente não mercantil. Estes patrimônios, valorizados pelas políticas preservacionistas, ocupam o lugar de “origem” ou de “autêntico” para que sempre possam ser lembrados ou mencionados pelos bens de consumo, por meio da embalagem (como vestuário de cantores, capas de CD's e DVD's, etc.), ou por meio da utilização de elementos específicos, estruturantes desses patrimônios (no caso da música, instrumentação específica, estruturas rítmicas e melódicas) (GUILLAUME, 2003).

Assim, os produtos da indústria cultural procuram se apresentar como herdeiros dos patrimônios, como frutos de evoluções naturais, realizada pelos grupos praticantes e

mantenedores dos patrimônios. Essa suposta continuidade diferencia estes bens de consumo herdeiros, que são atestados por um valor de uso, de longo período, dos patrimônios – por exemplo, para que um bem imaterial possa ser registrado, ele necessita ter pelo menos 75 anos de existência efetiva nos grupos aos quais pertencem. Estes últimos, apesar de todas as mudanças históricas que ocorrem, continuam sendo recriados e preservados, e esta perenidade é aproveitada pela lógica industrial como um sinal de qualidade, transmitida aos bens de consumo, que supostamente são herdeiros dos patrimônios (GUILLAUME, 2003).

Em alguns casos, esta suposta transmissão de tradições dos patrimônios oficiais para os bens de consumo pode de fato ocorrer. No caso das matrizes do samba, muitos de seus elementos musicais e também de seus contextos sociais, ultrapassam o universo de seus grupos praticantes, e são apropriados por artistas que são produtores de bens de consumo cultural, que acabam divulgando e preservando essas formas musicais. Muitos desses artistas circulam tanto no universo da produção cultural industrial, e também pelos quintais das casas, pelas quadras e rodas onde essas matrizes são praticadas. Além disso, não podemos esquecer que a indústria é também ela, produtora de patrimônios, que muitas vezes não passam pelos mecanismos jurídicos do Estado, mas que não deixam de serem patrimônios.

Ainda dentro do processo de interação entre patrimônios oficiais e lógica industrial, descrito por Guillaume, o autor continua descrevendo este diálogo. Assim, o bem de consumo põe em movimento o desejo do consumidor, este, seguindo a lógica do consumo, nunca poderá ser satisfeito e, é este dado que induz a repetição (objetivo final da lógica industrial e do consumo). Toda esta repetição provoca dúvidas acerca da qualidade efetiva de produtos tão descartáveis. Para disfarçar esta efemeridade extremada, e garantir que os produtos continuem sendo consumidos, o consumidor precisa de valores de uso atestados. Sabendo que outras pessoas ao longo de vários anos consumiram os produtos (como gêneros musicais específicos), e que o Estado também valoriza estes bens, o consumidor volta a acreditar na qualidade factual desses produtos, que remetem aos patrimônios oficiais. Assim, são os bens coletivos valorizados pelo Estado (como, por exemplo, os bens imateriais registrados) que asseguram esses valores, e, ao mesmo tempo, não colocam em jogo o desejo das pessoas de consumir os produtos industriais (GUILLAUME, 2003).

Novamente, neste ponto, ou seja, da participação dos patrimônios oficiais na lógica do consumo, percebemos como os funcionamentos da indústria cultural são extensões e exacerbações do que acontece no meio social, provavelmente mesmo antes da lógica industrial capitalista se estabelecer. Os desejos e as insatisfações ininterruptas provavelmente sempre existiram, o que os processos da indústria cultural fazem, é direcioná-los para o ciclo do consumo

de seus produtos e modelos.

Dessa forma, ainda segundo Guillaume (2003), os patrimônios participam do ciclo do consumo, por meio do seu longo valor de uso que atesta o consumo de determinados produtos que seriam diferenciados, justamente por remeterem a aspectos dos bens patrimoniais oficiais. Adorno e Horkheimer (1985) também tratam da questão do valor de uso, mas especificamente da arte, elemento da cultura, mas a partir de outro ângulo. Para esses autores, a arte – transformada em produto da indústria cultural - está assimilada ao mercado como uma das necessidades dos consumidores, supostamente livrando-os do princípio do uso, mais relacionado a bens de consumo como roupas, calçados, eletrodomésticos, entre outros. Porém, o fim do valor de uso da arte nunca é alcançado, porque este é substituído pelo valor de troca. Então, conheço este ou aquele artista, esta ou aquela música, este ou aquele quadro, livro, etc., e em troca recebo prestígio social - esse se torna um dos aspectos do valor de uso da arte (ADORNO, HORKHEIMER, 1985) -, e podemos também afirmar, dos patrimônios. No contexto das sociedades capitalistas, o valor de uso atestado e o valor de troca estão muito próximos, ambos relacionam-se com a ideia de que os patrimônios, incluindo-se a arte, são produtos que, se consumidos, garantem prestígio social.

No caso do samba no Rio de Janeiro, é possível perceber no Dossiê (2006) a existência de dois sambas, um samba que seria de raiz, ou seja, o samba de terreiro, o samba de partido alto e o samba enredo e, do outro lado, o samba apropriado pela indústria cultural, mais relacionado às Escolas de Samba e à indústria fonográfica. Analisaremos mais profundamente, como se estabelece, no caso do samba, o diálogo entre essas duas instâncias – a dos patrimônios de um lado, e a dos bens de consumo vinculados à indústria fonográfica e às escolas de samba do outro. Na próxima seção, analisaremos, a partir principalmente dos trabalhos de Adorno, Horkheimer (1985) e de Guillaume (2003), a ação da indústria fonográfica.

4.1 O samba e a indústria fonográfica

Como vimos na seção anterior, o diálogo entre samba e indústria fonográfica acontece desde pelo menos 1917. Foi por volta deste ano que ocorreu a passagem do samba folclórico, de herança predominantemente rural e baiana, e em sua maioria, sem autor definido (ou de autoria coletiva), para o samba urbano, considerado moderno, com autoria definida e apropriado pela ainda nascente indústria fonográfica brasileira. Esta passagem foi permeada por um intenso diálogo entre membros dos primeiros grupos praticantes de samba e profissionais do mercado fonográfico ainda em formação. Outra característica importante deste período foi a prática da apropriação de sambas sem autoria definida (isto é, que não estavam vinculados a nenhum autor em particular, por serem, me geral, obras de produção coletiva), presentes nas ruas da cidade do

Rio de Janeiro. Estes sambas apropriados passavam a ter autoria definida, para que pudessem ingressar neste mercado fonográfico (SANDRONI, 2001)

A prática da apropriação que nos referimos, é aquela onde um samba de autoria indefinida e/ou coletiva, era apropriado por um compositor específico que assumia a condição de autor da composição. Inicialmente, esta prática era comum e naturalizada, mas, a partir de 1920 se estabelece a compra e venda de sambas. Havia várias modalidades de compra: a total, ou seja, o sambista autor vendia os direitos autorais, e também não aparecia como autor; a parcial, quando eram vendidos os direitos autorais, mas o sambista mantinha a autoria. Havia ainda o caso da permuta da gravação do samba (possibilidade dada apenas aquele já inserido no mercado de discos, um cantor, por exemplo) pela cessão de parte dos direitos autorais. Neste último caso, se estabelecia uma parceria, onde a autoria do samba era compartilhada entre dois ou mais indivíduos. Portanto, havia à época parcerias em termos da composição da estrutura musical e/ou da letra da composição, e outras que surgiam como resultado dessas barganhas (SANDRONI, 2001).

Esta última prática era largamente utilizada, por exemplo, pelo cantor Francisco Alves²² e pelos sambistas do Estácio – e por isso, já à época, eles receberam várias críticas de intelectuais do período. Estas práticas poderiam ser entendidas como negativas, e neste sentido, poder-se-ia entender que alguns participantes do mercado fonográfico estariam tirando vantagem dos sambistas, que viviam em situação economicamente precária, pagando-lhe valores muito baixos pelos sambas, e ainda assumindo uma autoria que musicalmente não era efetiva. Porém, Sandroni esclarece que os próprios sambistas da época não viam problema neste tipo de negociação. Por esse meio, os compositores descobriam o valor monetário de algo que, até há pouco tempo, era considerado obra de uso coletivo, podiam auferir ganhos, e inserir-se (ainda que às vezes anonimamente) no nascente mercado cultural moderno (SANDRONI, 2001). Então, percebe-se que os sambistas do período estavam interessados em entrar na lógica industrial do nascente mercado cultural, podendo, dessa maneira, divulgar suas composições, profissionalizaram-se e auferiram lucros.

Nesta relação entre participantes da lógica industrial fonográfica e compositores de samba das classes menos abastadas do período, há ainda o diálogo propriamente musical. O samba das ruas era praticado principalmente por meio de refrãos cantados em coro, intercalados por

²² Francisco Alves (1898 – 1952) foi o primeiro a realizar a gravação de um disco elétrico no Brasil e, já na década de 1920, fez grande sucesso no rádio interpretando composições do sambista Sinhô. Posteriormente, gravou vários sambas dos compositores do bairro do Estácio (DINIZ, 2008).

improvisos de uma voz solista. Todavia, na década de 1930, há a entrada da segunda parte fixa, no vocabulário e na prática do samba, ou seja, a substituição dos improvisos por melodias fixas compostas previamente (e, aos poucos, a prática do improviso vai decaindo). Assim, muitos compositores que já estavam inseridos na indústria fonográfica aproveitavam refrãos cantados nas ruas e botequins da cidade, e criaram para eles partes fixas que substituíram os improvisos (SANDRONI, 2001).

A adesão a partes fixas na música era a condição para entrada no universo da música popular urbana, e inserida na lógica do mercado - é a isso que se refere o processo de padronização da indústria cultural, isto é, a produção de mecanismos que possam controlar as manifestações culturais, para que elas possam ser controladas, repetidas e reconhecidas. Por outro lado, o samba no contexto social das ruas, botequins, blocos etc., independia da existência de partes previamente compostas. Assim, “Não faz, amor” – parceria de Noel Rosa com Cartola – teria sido refrão da Mangueira no desfile de 1932. “Sorrindo sempre” – parceria de Noel com Grandim - também começou no desfile da Mangueira de 1932. “Fita Amarela” era inicialmente um estribilho conhecido no bairro do Estácio e em São João de Meriti, para o qual Noel compôs partes fixas (SANDRONI, 2001).

Com a disseminação da prática da composição das partes fixas nos sambas, os próprios compositores, que não estavam inseridos no mercado de discos, e que inicialmente estavam realizando sambas improvisados, começaram também a compor partes fixas, para assim produzirem sambas prontos para serem gravados (SANDRONI, 2001). Observa-se então, um diálogo entre o samba que era realizado nas ruas, de herança rural e baiana – e mais próximo do que hoje é denominado de matrizes pelo Dossiê (2006) - e o samba já apropriado pela indústria fonográfica, com as instâncias modificando-se mutuamente.

Assim, como descrito por Guillaume (2003), o samba da produção em massa, estava sempre - por meio da utilização de refrãos musicais presentes na vida cotidiana, mas sem autoria definida - fazendo menção ao samba de herança folclórica e baiana, e, de certa maneira, também se apresentando como herdeiro dessas tradições. O que em muitos casos, não deixava de ser verdade, já que de fato os sambistas ao se profissionalizarem, traziam para a esfera da nascente indústria fonográfica, suas vivências e experiências nas casas das Tias Baianas, nas rodas de partido-alto, de batucada, etc. Assim, quando o samba era lançado, ele já era conhecido, permitindo que a possibilidade de lucro fosse maior do que a de perdas financeiras.

Nestas primeiras ações da indústria fonográfica, percebemos dois aspectos. Primeiro o da divulgação, importante para aceitação do samba entre as outras classes sociais e, mais tarde para

sua fixação como um dos elementos da identidade nacional. Segundo, a utilização do samba, patrimônio de um determinado grupo, para a produção de um bem de consumo, que já vai para o mercado tendo atrás de si uma linha de continuidade com os modos de vida de um determinado grupo social e assim, também, se tornar patrimônio de muitos. Neste primeiro momento, esses sambas do universo do consumo eram produtos destinados a atender a uma elite que tinha gosto pelo que, à época, era considerado exótico - assim como anteriormente descrito na seção 2 deste capítulo, a partir das considerações de Viana (2010). Assim, o samba, antes pertencente à vida cotidiana, com forte caráter criativo, é etiquetado como gênero e organizado por meio da adesão à parte fixa, seguindo a operação de esquematismo da indústria cultural, descrita por Adorno e Horkheimer (1985).

Nesta passagem, o que não servia aos propósitos da indústria cultural, como por exemplo, o improviso, foi excluído. A improvisação depende das variáveis momentâneas do contexto, e por isso se presta muito pouco a padronizações, como por exemplo, a parte fixa. Como se fixar um improviso? Se o improviso é fixado, já não é mais improviso.

Por fim, retornando aos apontamentos do Dossiê (2006), há a questão, mencionada na seção anterior, da dificuldade dos sambistas tradicionais de fazerem circular a sua produção. Isso não acontece com todos os compositores, como vimos, no passado e atualmente, alguns sambistas conseguem se profissionalizar e entrar no mercado musical, passando a fazer parte da engrenagem. Isso porque, como descrito por Adorno e Horkheimer (1985), o funcionamento da indústria cultural prevê que apenas poucos entrem no seu ciclo, e depois disso se tornem astros e estrelas. O motivo da entrada desses escolhidos é o acaso, a sorte, ou a integração em uma rede de relações, e na máquina publicitária, ou ainda o interesse político etc. De qualquer maneira, o que se procura veicular é que o esforço do trabalho nada adianta, já que este é substituído por determinados fatores que se configuram apenas para poucos. Em última instância, o objetivo é a anestesia do senso crítico, provocada por um lado, pela esperança de ser aleatoriamente escolhido, e por outro, pela impressão geral de que seu esforço e trabalho não são capazes de provocar mudanças na sua condição de vida.

4.2 As escolas de samba e a indústria cultural

Na seção anterior, analisamos a relação entre samba e indústria fonográfica. Porém, na história do samba, há ainda outros aspectos da ação da indústria cultural, um deles é a relação entre as escolas de samba, teoricamente os principais locais de preservação do samba, e os processos da indústria cultural.

A primeira escola de samba, a Deixa Falar, surgiu em 1928, e foi criada pelos sambistas do

Estácio, responsáveis por importantes modificações no samba carioca, como anteriormente descrito na seção 2 deste capítulo. A Deixa Falar apresentava-se como bloco carnavalesco, e mais tarde, como rancho. Mas, por ter sido fundada por esses sambistas, considerados professores do novo estilo de samba, e por sua sede (no bairro do Estácio da cidade do Rio de Janeiro) localizar-se perto de uma escola normal, foi denominada de escola de samba (CABRAL, 2011). Tinhorão (1998) acrescenta que, apesar dos participantes da Deixa Falar não se apresentarem oficialmente como uma escola de samba, organizavam-se em uma estrutura considerada por estudiosos, como sendo a mais próxima daquilo que conhecemos atualmente como escola de samba.

Cabral (2011) e Tinhorão (1998) apontam que os sambistas do Estácio, ao fundarem o Deixa Falar, também tinham o objetivo de apaziguar suas relações com a polícia. Estes sambistas faziam samba não apenas no carnaval, mas durante todo o ano, e estas rodas rotineiras eram frequentemente interrompidas pela polícia. Porém, isso não acontecia com todos, os sambistas ligados ao rancho Quem Fala De Nós Tem Paixão, também do bairro do Estácio, fundado pelo baiano Getúlio Marinho, não sofria qualquer tipo de represália. Isso acontecia porque este rancho possuía autorização para os desfiles de carnaval, autorização que acabava se estendendo para o resto do ano. Buscando esse tipo de oficialização, para assim, também poderem praticar o samba, os sambistas criaram o Deixa Falar (TINHORÃO, 1998).

Nos anos de 1929 e 1930, o Deixa Falar, que se apresentou neste período como bloco carnavalesco, desfilou em todos os dias de carnaval. Em 1931, decidiu tornar-se rancho e, no carnaval de 1932, quando se realizou o primeiro desfile das escolas de samba, o Deixa Falar abriu mão da categoria de escola de samba²³ (CABRAL, 2011). Percebe-se que, apesar da primeira organização carnavalesca denominada de escola de samba ter recusado esse título, essa classificação era corrente, pois em 1932 (quatro anos após a criação do Deixa Falar) acontecia um desfile que reunia exclusivamente as escolas²⁴. Também chama a atenção à utilização do termo escola, o espaço escolar é o lugar dos conhecimentos, regras e valores socialmente aceitos e, por isso mesmo, onde estes são transmitidos às novas gerações. Isso demonstra que, de certa maneira, os sambistas também estavam buscando um local que pudesse inspirar respeito nos demais estratos sociais da cidade.

Porém, também é importante esclarecer que, no início da década de 1930, o samba não era mais tão perseguido e, por outro lado, também não era completamente aceito e respeitado.

²³ Não é difícil entender essa preferência do Deixa Falar. À época, na hierarquia das organizações que participavam do carnaval carioca, os ranchos ocupavam lugar privilegiado e de liderança (CABRAL, 2011).

²⁴ Logo após a fundação do Deixa Falar, surgiram as seguintes escolas de samba: Estação Primeira (na Mangueira), Osvaldo Cruz (chamada primeiro de Quem nos Faz é Capricho, depois de Vai como Pode e finalmente Portela), Vizinha Faladeira (da Praça Onze), e Para o Ano Sai Melhor (também do bairro do Estácio) (TINHORÃO, 1998).

Cabral explica que:

Perseguiu-se o jovem negro, como antes, durante e depois do Deixa Falar, uma das facetas mais repelentes do racismo brasileiro. Mas raramente por cantar, dançar ou tocar o samba. A situação melhorou na virada da década, quando o samba feito por aqueles jovens do Estácio (e de outras regiões do Rio) penetrou avassaladoramente no mundo do disco e do rádio, fazendo deles personagens de destaque da área artística. Com o surgimento, depois, das escolas de samba, os sambistas deixaram de ser perseguidos. Não que a polícia passasse a ter simpatia por eles. Longe disso, pois, sempre que pôde, a polícia atrapalhou o samba. Mas não era como o início do século (CABRAL, 2011, p. 42)

Talvez pela necessidade e vontade de um reconhecimento social mais amplo, para além da aceitação de sua produção cultural, é que os sambistas tenham escolhido o termo escola para designar organizações que transmitiam o samba, ou seja, aquilo que estava sendo reconhecido e aceito mais amplamente pelo corpo social.

Tinhorão descreve a população do bairro do Estácio deste período, como formada basicamente de proletários, pequenos comerciantes e artesãos. Por localizar-se perto da zona de prostituição do mangue, atraía também os bambambãs, ou malandros, anteriormente mencionados na seção 3 deste capítulo, e que muitas vezes confundiram-se com a figura do sambista. Estes pequenos empresários vivam da exploração do jogo e das mulheres, “[...] constituíam na realidade produto da estrutura econômica incapaz de absorver toda a mão de obra que nesta área crítica se acumulava” (TINHORÃO, 1998, p. 306). Em sua grande maioria, esta população possuía pouca educação – três ou quatro anos de escola primária – e acabava sem condições de conseguirem melhores empregos (TINHORÃO, 1998).

Assim, apesar do samba estar sendo aceito, a população ainda era prejudicada de maneiras diversas, e organizarem-se culturalmente em torno do samba e da escola de samba era uma maneira de protegerem-se, valorizarem-se e, quem sabe, expressarem-se por meio da música. Mesmo que isso não fosse totalmente consciente, a escola de samba nasce como espaço de proteção e valorização dessa população excluída.

Na primeira década de existência dos desfiles de carnaval das escolas de samba, a participação dos aparelhos da indústria cultural foi bastante tímida, até mesmo porque, essa indústria ainda não estava suficientemente organizada e autônoma, o que só vai ocorrer, mais efetivamente, após a Segunda Guerra Mundial. Durante a década de 1930, os desfiles das escolas contaram com o apoio dos jornais e com subvenções da Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. Além de patrocinar os desfiles, os jornais do período - como “O Globo”, “A Nação”, “A Rua”, “A Pátria”- promoveram também concursos para escolha anual do cidadão samba, do melhor compositor de samba em 1935, do melhor compositor de escola de samba em 1936, melhores em diversas atividades da escola de samba em 1938. Estes concursos eram realizados por meio da escolha popular, com distribuição de cupons que vinham nos jornais, e os desfiles e seus resultados eram amplamente divulgados por estes periódicos (CABRAL, 2011). Assim,

nestes primeiros anos, os jornais ajudaram a divulgar e promover as escolas²⁵.

As entradas mais significativas das escolas de samba no mundo do consumo cultural resumiram-se a algumas apresentações de sambistas e de grupos de samba no Teatro São José e no Cine Smart em 1933, o início da venda de instrumentos típicos das escolas em 1934, um programa na Rádio Nacional – chamava-se “Curiosidades Musicais” - e na Rádio Cruzeiro do Sul em 1939 – programa “A voz do morro” - e uma temporada, também no ano de 1939, no Cassino Atlântico, onde integrantes da Estação Primeira apresentaram o show “Escola de Samba do Morro de Mangueira”. Destaca-se, ainda, no período, a vinculação do desfile à Diretoria Geral de Turismo (PDF) da Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. A PDF, já em 1934, incluiu o evento em folhetos de atrações da cidade destinados principalmente aos turistas argentinos, isso antes da oficialização definitiva de 1935 que garantiu subvenções municipais aos desfiles (CABRAL, 2011).

Nos desfiles propriamente ditos, a música e a dança eram os quesitos mais valorizados pelos jurados, e não o uso de alegorias e carros alegóricos. A própria União das Escolas de Samba²⁶, organização fundada em 1934, proibiu o uso de carros alegóricos para o carnaval de 1938. De fato, as escolas neste período inicial eram bastante simples e pequenas, as baterias, por exemplo, possuíam no máximo quinze ritmistas, e o número total de integrantes não passava de cem pessoas. Desfilavam com caramanchões (armações de madeira) que sustentavam esculturas simples, algumas feitas de papelão e água. O enredo, fantasias, sambas, enfim, tudo era feito pelos integrantes das escolas (CABRAL, 2011).

Candeia e Isnard (1978) descrevem os anos iniciais da escola de samba Vai Como Pode, mais tarde denominada de Portela. Para garantir a manutenção, sustento e segurança da escola, era cobrada uma mensalidade dos integrantes. Além disso, a escola possuía uma “caixinha” que emprestava dinheiro, a juros baixos, e vendiam-se cigarros e outras mercadorias. Em seus primeiros anos, a sede da Portela era a casa de um dos seus fundadores, Paulo Portela, depois o quarto de outro fundador, Rufino, e apenas mais tarde conseguiu-se alugar uma casa para esse fim. Também a Deixa Falar teve a casa de um fundador, o sambista Ismael Silva, como primeira sede (CABRAL, 2011).

Assim, as dificuldades financeiras eram muitas, como também narram Candeia e Isnard: “em certa ocasião a Escola [Portela] não tinha condição financeira para sair e Rufino empenhou seu terno para que o cortejo pudesse sair. O fato ocorreu por volta de 1931 e as dificuldades financeiras eram as piores possíveis” (CANDEIA; ISNARD, 1978, p.16). Nesse primeiro momento,

²⁵ Cabral (2011) indica a grande importância dos jornais para a valorização e divulgação do samba e das escolas de samba, já que neste período, a indústria radiofônica ainda estava no início da sua organização e sistematização. Poderíamos assim, afirmar que este foi outro agente do processo de patrimonialização do samba.

²⁶ A USE era formada por representantes das escolas de samba. Nasceu com o propósito de organizar os desfiles de carnaval, e de representar os sambistas junto às autoridades e demais instâncias. A partir de 1935, passa a organizar os desfiles, juntamente com a Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro.

a escola de samba era, antes de qualquer coisa, lugar da expressão dos integrantes dessas organizações, com suas qualidades e precariedades.

Na década de 1940 e 1950, as relações entre escolas de samba e a lógica industrial continuavam distantes. É no final da década de 1950 e na década seguinte, que há o que consideramos uma espécie de preparação para o estreitamento entre as escolas de samba, e a indústria cultural. Na década de 1960, o público das escolas de samba aumentou, e mudou consideravelmente, como descreve Cabral: no final da década de 1950, a maior parte do público era formada por representantes das comunidades das escolas, que compareciam para torcer por suas favoritas; ao final da década de 1960, a maioria passa a ser de moradores da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, principalmente os pertencentes à classe média e, aos poucos, à classe mais abastada. Esta mudança de público também traz novas exigências, esses observadores não se contentaram com a simplicidade das escolas, e passaram a esperar dos desfiles mais do que caramanchões e esculturas de papel. As escolas então, para atender às novas demandas, contratam especialistas das áreas das artes plásticas, dança, entre outras, para prepararem os enredos, iniciando-se assim, um processo de profissionalização dos trabalhos de preparação dos desfiles, realizados nos barracões das escolas (CABRAL, 2011).

Isnard e Candeia acrescentam que a competição desenfreada, que foi aos poucos se instalando no dia a dia das escolas, é mais um motivo para esse crescente processo de profissionalização. Os especialistas, citados anteriormente, se ocuparam principalmente dos aspectos visuais dos desfiles, por meio de coreografias ensaiadas, fantasias e principalmente de alegorias. Inicialmente, quando as escolas começaram a utilizar as alegorias, os encarregados dessa produção foram carpinteiros, operários de construção, etc. Estes profissionais não eram remunerados e trabalhavam em suas horas vagas, com os poucos recursos que possuíam. A partir principalmente da década de 1960, é que estes profissionais começam a ser substituídos pelos especialistas com formação acadêmica (CANDEIA; ISNARD, 1978).

Para Isnard e Candeia (1978), o problema da entrada maciça desses profissionais, é que eles acabam desvalorizando o trabalho do artista popular, que é paulatinamente substituído, além da inclusão de elementos considerados pelos autores como estranhos às tradições do samba. Um exemplo polêmico citado tanto por Candeia e Isnard, quanto por Cabral (2011), foi o desfile idealizado pelo carnavalesco Joãozinho Trinta para a escola Salgueiro, campeã do carnaval de 1963. Neste ano, a escola contou com os trabalhos da bailarina Mercedes Batista que, em uma das alas, apresentou os integrantes dançando um minueto, com coreografia ensaiada e inspirada no balé.

Para nossa análise, o que mais interessa perceber, é que a profissionalização é provavelmente um sintoma do estreitamento das relações entre escolas de samba e lógica industrial, indicando um processo de espetacularização dos desfiles. Esses especialistas

começam a trabalhar para organizar o que antes era mais difuso, como por exemplo, a dança dos integrantes das alas. Assim, seus trabalhos enriquecem as escolas, trazendo o diálogo com outras formas de arte, mas também disciplinam e padronizam, por meio (voltando ao exemplo da dança nas alas) de uma coreografia única. O Dossiê (2006) entende que essas práticas de coreografar as alas estariam interferindo na espontaneidade dos componentes. Os paços marcados com certeza diminuem a possibilidade dos componentes de criarem sua própria dança, e por isso, aumentam o risco de uma homogeneização a partir de modelos escolhidos pelos especialistas, e não pelos próprios integrantes da escola - e neste caso, percebemos novamente a ação dos mecanismos padronizadores da indústria cultural.

Neste sentido, é importante também levar-se em consideração o diálogo entre especialistas e componentes das escolas. Se for uma decisão tomada em conjunto, há a problemática de se questionar os próprios grupos detentores do patrimônio. Se não, há de se questionar o papel dos especialistas e dos propósitos de suas ações. Medir o grau de diálogo entre atores em um processo é algo difícil, e foge aos objetivos da pesquisa, mas a complexificação dessas relações contribui para compreendermos melhor os processos da indústria cultural. Não se trata apenas de imposição, mas também de convencimento; não se trata apenas da oposição entre opressores e oprimidos, mas também da escolha que cada grupo detentor de patrimônios tem de estabelecer, ou não, limites para a adesão de modelos exteriores às suas tradições.

Retomando a linha histórica das escolas de samba, é também na década de 1960 que começam as transmissões pela televisão dos desfiles. Em 1965, as escolas começam a reivindicar pagamento pelo direito de transmissão, além da participação na renda gerada pela venda de ingressos – O Departamento de Turismo da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro passa a cobrar ingressos do público a partir de 1962²⁷ (CABRAL, 2011).

Antes da década de 1960, não havia cobranças de ingressos porque o desfile era um espetáculo realizado pelos grupos praticantes de samba, e apresentado para esse mesmo público. Dessa década em diante, inicia-se o processo de transformação do desfile em um grande espetáculo da indústria cultural, ou seja, um produto para venda, e por isso a cobrança de ingressos é posta em prática. Adorno e Horkheimer (1985) esclarecem que, no contexto da indústria cultural, os preços determinam o valor da arte industrializada, se ela custa muito pouco ou nada, entende-se que provavelmente não é boa; se ela custa muito, então ela é de alta qualidade. Dessa forma, torna-se necessário estabelecer um valor monetário para aquele produto, para que os potenciais consumidores sejam atraídos. A venda de ingressos indica o quanto o desfile, a essa altura, já passou de festejo doméstico de um grupo específico, para produto destinado a venda em grandes quantidades.

²⁷

Neste momento, os sambistas não foram atendidos em suas reivindicações (CABRAL, 2011).

Esta venda em massa também tem como consequência a divulgação maciça. O sucesso de público e de vendas consagra o desfile das escolas de samba como maior atração do carnaval carioca. Esta divulgação atrai o novo público das classes média e alta, que depois de um tempo, não se contentam mais em assistir os desfiles, mas também querem participar, e assim, pouco a pouco, o perfil dos integrantes das escolas também vai se modificando (CABRAL, 2011). A transformação do desfile em espetáculo traz reconhecimento, algo bastante caro aos grupos praticantes do samba, que se organizaram em torno das escolas de samba também para buscarem essa valorização perante o restante da sociedade. Porém, a associação entre as escolas e indústria cultura, e o consequente reconhecimento, traz novos problemas, como integrar esses novos componentes sem vínculos com os fazeres e saberes do samba? De que forma essas pessoas se aproximam, há respeito mútuo? As escolas estão preparadas para receber esses novos integrantes?²⁸

O grupo praticante de samba, em parceria com o Estado, com ajuda de especialistas, e com a divulgação dos meios de comunicação, vai aos poucos transformando o desfile das escolas, inicialmente evento modesto voltado para o próprio grupo, em um grande espetáculo feito para o divertimento de grandes massas. Esta tendência se consolida definitivamente na década de 1970, período que Cabral (2011) descreve como o momento que os sambistas deixam de ser protagonistas na história das escolas de samba, e abrem espaço para o estrelato de carnavalescos, atores e atrizes de TV, modelos e outras figuras que até então, não faziam parte do universo do samba. Candeia e Isnard também apontam a mesma situação:

Os verdadeiros sambistas, ou seja, Mestre-Sala e Porta-Bandeira, os passistas, os ritmistas, os compositores, as baianas, os artistas natos de barracão, são hoje em dia colocados em segundo plano em detrimento de artistas de telenovelas, dos chamados 'carnavalescos', ou seja, de artistas plásticos, cenógrafos, coreógrafos e figurinistas profissionais (CANDEIA; ISNARD, 1978).

É nesta década que o diálogo entre escolas de samba e indústria cultural se intensifica ao ponto de, atualmente, as duas instâncias se confundirem, e o desfile torna-se um produto vendável de diversas maneiras. As transmissões televisivas continuam e em 1972, a Associação das Escolas de Samba²⁹ decide entrar na justiça para reivindicar o pagamento das emissoras de TV pelo direito de transmissão, fato que apenas se consolida no ano seguinte. Em 1977, emissoras de várias partes do mundo pagaram pelo direito de transmissão, e influenciam inclusive, no horário de início do desfile (CABRAL, 2011).

²⁸ Candeia e Isnard (1978) acreditam que a participação destes novos membros oriundos das classes média e alta era importante, mas que as escolas de samba não estavam preparadas para receber os novos componentes

²⁹ A Associação das Escolas de Samba surgiu em 1952, a partir da fusão de outras duas organizações que reuniam representantes as escolas de samba, a União Geral das Escolas de Samba do Brasil e a Federação Brasileira das Escolas de Samba (CABRAL, 2011).

A grande importância dada aos aspectos visuais também se intensifica durante a década de 1970 (CABRAL, 2011). Provavelmente as transmissões televisivas contribuíram para isso, mas também é importante citar o trabalho do carnavalesco Joãozinho Trinta que já havia chamado atenção em 1963, no Salgueiro. Em 1974, novamente o carnavalesco se destaca, o Salgueiro desfilou com alegorias imensas, adaptando o desfile à posição do público, cada vez mais numeroso e posto em arquibancadas cada vez mais distantes. Em 1976, já na Beija-Flor, o desfile organizado por Joãozinho Trinta é ainda mais grandioso (CABRAL, 2011). O que Joãozinho Trinta estabelece, de forma explícita, é o interesse em atender às supostas demandas do público, como qualquer espetáculo da indústria cultural. O Salgueiro é uma das primeiras escolas a aderir de maneira mais contundente a uma tendência de espetacularização dos desfiles, que já vinha se delineando desde a década de 1960, com as transmissões televisivas e o aumento do público.

Não apenas o público se amplia, também aumenta o número de integrantes das escolas. Se na década de 1930, as escolas não tinham mais do que cem participantes, nas décadas de 1970 e 1980, esse número sobe para a média de quatro mil integrantes por escola. Dando continuidade ao processo que se iniciara na década de 1960, o aumento deste número não acontece devido à adesão de mais sambistas, as escolas recebem cada vez mais integrantes exteriores aos grupos praticantes do samba, provenientes das classes média e alta. A diferença é que neste período, passou a também fazer parte dos desfiles um número considerável de turistas, que já vinham para o Brasil com a garantia de suas agências de viagem de que desfilariam em alguma escola (CABRAL, 2011).

Cabral descreve as consequências deste inchaço das escolas. O número de integrantes aumentou, mas o tempo de desfile do regulamento continuou o mesmo. Então, para fazer com que tantas pessoas passassem pela avenida no tempo determinado, foi necessário acelerar todo desfile. Assim, ainda segundo o autor, os sambas-enredos tornaram-se mais rápidos, e isso dificultou a dança do samba, e pôs fim as particularidades das baterias das diferentes escolas. Para o autor, antes desse aceleração, cada bateria possuía suas características rítmicas específicas, mas com o aumento do andamento, não há mais tempo para diferenciações, e as baterias tornam-se cada vez mais homogêneas – e aqui, novamente está em funcionamento o processo de padronização da indústria cultural, que rejeita tudo aquilo que poça representar algo novo ou diferente. Adorno e Horkheimer (1985) explicam que, em seus processos, a indústria cultural rejeita a diferença, porque esta representa um risco de perda, já que não há garantias que essas características dissonantes do padrão geral, possam ser vendáveis como os modelos consagrados. Assim, ao mesmo tempo em que se determina o que será consumido, também se descarta o que não é conhecido e, supostamente, tem menos potencial de consumo.

O aceleração tem relação direta com os processos de padronização e espetacularização dos desfiles, número de componentes, tempo de transmissão exigido pelas televisões, os

regulamentos que determinam perda de pontos para as escolas que ultrapassarem o tempo determinado, o número de agremiações desfilando. Quando as escolas e os desfiles eram mais modestos, e destinados a um público conhecido, não era necessário controlar o tempo. Neste período, o que mais interessava era atender aos anseios dos próprios grupos praticantes de samba, que desejam brincar o carnaval, ver seus amigos, parentes e vizinhos desfilando, cantar os sambas que conheciam das ruas de seus bairros. Quando o desfile torna-se um espetáculo televisivo, passa a se destinar a um público que em sua maioria não conhece as pessoas que estão desfilando, e nem os sambas que estão sendo cantados. Por isso, se entretêm com os aspectos de mais rápida e fácil assimilação, ou seja, os aspectos visuais: a beleza das alegorias, os artistas famosos que estão desfilando ou não, entre outros. Outros aspectos dos desfiles como, por exemplo, os musicais ficam em segundo plano, e perdem espaço para o espetáculo visual. Por isso já não é mais tão importante para o público que cada bateria tenha suas próprias características rítmicas.

Não apenas o andamento dos sambas-enredos se modifica, mas também a forma que eles eram compostos, já que se modificam as formas de transmissão deste fazer musical. Os sambas-enredos, que até então tinham sido gravados apenas em duas ocasiões na década anterior, passam a ser maciçamente comercializados pela indústria fonográfica. Em 1973, as escolas de samba assinam contrato com a empresa Top Tape, dando a ela exclusividade para o lançamento dos discos de sambas-enredos, e a partir desse ano, eles se tornam sucesso de vendas no Brasil. Para os compositores, fazer samba-enredo tornou-se um negócio rentável (CABRAL, 2011):

Surgiu até um numeroso grupo de autores especialistas apenas em samba-enredo, deixando a música de lado no restante do ano. Virou um negócio, com investimento na propaganda da música e até com a formação de verdadeiras sociedades, nas quais os eventuais parceiros entravam com dinheiro ou com prestígio para levar o samba-enredo a ser escolhido pela escola. O samba-enredo, evidentemente, entrou em processo de decadência, salvo um ou outro de qualidade que surgiria em número cada vez menor (CABRAL, 2011, p. 224).

Então, se estabelece também na composição dos sambas-enredos, as parcerias fictícias que já aconteciam no samba de meio de ano -, ou seja, nos sambas que não eram feitos para os desfiles, - e que foram descritas na seção anterior, a partir do trabalho de Sandroni (2001). Este *modus operandi* apresenta-se, assim, como uma prática surgida a partir do diálogo entre os sambistas, grupo criador e praticante do patrimônio, e aqueles sujeitos que pertencem ao universo do mercado musical, e que podem garantir a divulgação do samba, neste caso específico, o samba-enredo. Como é possível perceber pelo trecho citado acima, este diálogo é considerado por Cabral (2011) como maléfico para o gênero que, segundo o autor, a partir daí entra em decadência.

A opinião de Cabral (2011) é também a do próprio Dossiê (2006). Neste momento da

nossa pesquisa, não interessa saber especificamente se essas parcerias entre compositores de sambas-enredos e indústria fonográfica contribuíram para a decadência do gênero ou não. Para isso, seria necessária uma pesquisa específica das próprias estruturas musicais, e a definição do que é música ou samba-enredo bom, e o que é música ou samba-enredo decadente, ruim. O que provavelmente ocorre, é que à medida que fazer samba-enredo se torna um negócio, o que prevalece é a opinião do patrocinador, ou seja, os dirigentes de escolas e as empresas e patronos que ganham com a venda dessa matriz. A inspiração do artista está em segundo plano, e este é de muitas maneiras, obrigado a se inserir neste mercado de trabalho, “[...] quem não se conforma é punido com uma impotência econômica que se prolonga na impotência espiritual do individualista” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.110). O artista é obrigado a se inserir no mercado como especialista estético e a deixar a opinião do patrocinador prevalecer em cada etapa do trabalho (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

Seguindo os preceitos dos patrocinadores ou da indústria cultural, o que ocorre a seguir é que o artista, para fazer parte do mercado musical, precisa aderir às simplificações dos padrões industriais. Cada um destes modelos procura ser o mais simples e direto possível, para facilitar o consumo, depois o descarte, e em consequência mais consumo, em um ciclo que pretende ser infinito. A simplificação pode atingir as estruturas melódicas e rítmicas, por meio, por exemplo, do aceleração do andamento, como também a linguagem utilizada nas letras dos sambas-enredos. Para Adorno e Horkheimer (1985), no contexto da indústria cultural, as palavras não pertencem mais às pessoas (e nem aos artistas), não existe linguagem personalizada; o que existem são maneiras claras de se comunicar, emprestando à linguagem a frieza dos anúncios e das marcas.

Então, ocorre com o samba-enredo uma simplificação radical das estruturas musicais e de linguagem. Nesta simplificação, também se repete o processo de corte de tudo o que não sirva aos interesses industriais, como, por exemplo, os improvisos, e toda e qualquer diferença criativa. Além deste processo de simplificação do samba-enredo, é também a partir do estreitamento entre esta matriz e a indústria cultural, que a avaliação dos sambas passa a ficar a cargo desta última. Esse fato vai interferir de maneira decisiva na própria transmissão das matrizes nas escolas.

Antes da intensificação das gravações de sambas-enredos, a avaliação dessa produção cultural era realizada pelos próprios integrantes das escolas. Cabral (2011) narra que, antes da década de 1970, os sambas-enredos, para serem escolhidos como os sambas dos desfiles das respectivas escolas, precisavam passar pela avaliação das alas de compositores das escolas e dos coros de pastoras. Até mesmo para participar de uma disputa entre sambas-enredos, o compositor iniciante precisava estar pelo menos há um ano na ala dos compositores. Um bom exemplo para se perceber esta mudança na maneira de se avaliar os sambas-enredos foi o que ocorreu em 1974, quando a diretoria da Portela decidiu designar Evaldo Golveia e Jair Amorim – compositores de sucesso, principalmente de boleros – como compositores do samba-enredo,

preterindo e ignorando a ala de compositores da escola (CABRAL, 2011).

Assim, nessa decisão da diretoria da Portela, o que pesou mais foi a avaliação da indústria cultural e do público que ela cobria, que apontavam os compositores de boleros, sem vinculação à escola (ou ao mundo do samba-enredo), como os mais bem avaliados (utilizando-se aí os critérios de vendagem de discos e presença nas rádios e nos programas de televisão – os indicadores do sucesso). Ao se substituir a avaliação dos integrantes da escola por outra avaliação externa, baseada em critérios estranhos até então às escolas, quebra-se a tradição de transmissão de geração para geração desse patrimônio, neste caso, o samba-enredo, e seus modos de fazer. Isso acontece porque a ala dos compositores das escolas reunia os sambistas mais experientes, e os compositores mais novos precisavam do tempo de um ano de convívio na ala, período em que se realizava a transmissão das tradições e também quando elas se modificavam, não apenas as do samba-enredo, mas também as do samba de terreiro e do partido-alto. Como a avaliação dos sambas-enredos passou a ficar a cargo das pessoas que defendem os interesses da indústria cultural, não existe mais necessidade desse tempo de convívio entre sambistas antigos e novos. Quebra-se, assim, um ciclo de preservação social que acontecia naturalmente.

A transmissão do patrimônio passou a ficar a cargo principalmente da indústria cultural que, com seus discos, programas de TV e rádio, entre outros, divulgaram os sambas-enredos. Os processos da indústria cultural, como vimos, tendem a ser exclusivos, pois procuram englobar a tudo e a todos, e neste caso, passaram a também a se ocupar da avaliação e preservação desse patrimônio. Isso aconteceu porque, se tudo ocorreu a partir dos processos da indústria cultural, suas empresas passaram a ter prioridade na avaliação do que devia, ou não, ser mostrado para os novos adeptos do samba que, a partir da década de 1960, passaram a integrar as escolas. O que foi veiculado certamente foi o que os processos de esquematismo e de disciplinarização se encarregaram de cristalizar em uma única forma simplificada de samba-enredo, que foi repetida incessantemente. O grupo praticante, antes detentor e preservador, ficou claramente em desvantagem, pois se torna cada vez menos capaz de atribuir seus valores aos seus próprios patrimônios, ocupando-se cada vez mais do atendimento das necessidades surgidas a partir da espetacularização. O maior problema aqui, é que neste diálogo, as práticas e valores da lógica industrial tenderam a tornarem-se exclusivos, e neste caso, não há mais diálogo.

Mas, houve reações a estas modificações, ocorridas a partir das trocas entre escolas de samba e indústria cultural. Uma delas foi a do compositor Candeia, que fazia parte da ala de compositores da escola de samba Portela. Em 1974, decepcionado e indignado com as escolhas realizadas pelos dirigentes da escola, decidiu retirar-se e fundar o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Samba Quilombo. Esta escola não se propôs a participar das competições, reunia sambistas de prestígio, e moradores do bairro Rocha Miranda da cidade do Rio de Janeiro. Em 1975, a escola desfilou no seu próprio bairro (CABRAL, 2011). Em seu livro, escrito em conjunto

com Isnard, o próprio Candeia (1978), esclarece, a partir do depoimento do sambista Nozinho que:

[...] atualmente só a cidade vê o Carnaval, antigamente as Escolas apresentavam-se em seus bairros, desfilando para sua gente, o seu povo (Osvaldo Cruz, Madureira, Rocha Miranda, Bento Ribeiro, Marechal Hermes, Méier). Após desfile no centro da Cidade, as alegorias recebiam um retoque para serem bem vistas (CANDEIA; ISNARD, 1978, p. 60)

Assim, no Arte Negra e Samba Quilombo, Candeia retoma as práticas que garantiam o estreitamento entre escolas e os grupos praticantes de samba, e que posteriormente foram sendo abandonadas. Neste caso, para que este estreitamento ocorresse e, conseqüentemente, também ocorresse a retomada de espaço desses grupos dentro de uma escola, foi necessário que a agremiação retorna-se a um tamanho e pretensões mais modestas. É como se, quanto maior o empreendimento, mais ele atrai e está subordinado à indústria cultural. Talvez por esse motivo que as escolas de samba menores, que fazem parte do grupo de acesso, são atualmente consideradas alguns dos redutos de resistência, que preservam as matrizes e tradições do samba, como afirma o Dossiê (2006):

As pressões da indústria do espetáculo contribuíram para a perda de visibilidade das matrizes tradicionais do samba na cidade – as suas raízes, estruturas básicas, fundamentos –, mas elas continuam intensas no cotidiano das comunidades de sambistas identificadas com a preservação e transmissão de sua memória e essência, como é o caso das Velhas Guardas, das pequenas agremiações que lutam para sobreviver e desfilar, das rodas de samba tradicionais que se espalham por toda a região metropolitana, em quintais, clubes, bares, dos subúrbios à zona sul (BRASIL, 2006, p.114).

O tamanho da agremiação é importante, porque à medida que as escolas se tornam maiores e vão se transformando em empresas, vai aumentando a distância entre os grupos praticantes de samba e as pessoas que estavam à frente destas organizações. Segundo Candeia e Isnard, nas maiores escolas:

geralmente as escolas de samba são regidas por Estatutos ultrapassados que oferecem poderes supremos a seus dirigentes, que em muitos casos, se desligam das solicitações e dos anseios dos componentes, não dando nenhuma explicação, e nem justificando suas decisões. As Organizações, através de suas Diretorias, ficaram a cargo de poucas pessoas e a maioria dos sambistas fica sem saber dos problemas e de suas decisões (CANDEIA; ISNARD, 1978, p. 75).

Esta distância entre componentes da escola e dirigentes impossibilita, ainda mais, um diálogo igualitário entre os grupos praticantes do samba e os aparelhos da lógica industrial. São estes representantes, por meio de associações que reúnem as escolas, que estão à frente das negociações com as empresas da indústria cultural. Se os componentes não são ouvidos por seus representantes, com certeza tem seus meios de expressão inteiramente negados neste diálogo.

Percebemos então, que no contexto da escola de samba, as relações entre grupos praticantes de samba e a lógica industrial ao longo dos anos, não pode ser caracterizada como

trocas em um diálogo igualitário, principalmente a partir da década de 1970. Anteriormente, descrevemos as relações entre indústria cultural e compositores de samba, por meio da indústria fonográfica, e como havia espaço para algumas trocas entre as duas instâncias. Os sambistas conseguiram divulgar suas músicas e auferir lucros, em troca, a indústria fonográfica comercializa uma espécie de produto diferenciado, que está sempre mencionando de alguma maneira o samba e suas tradições, divulgando-as e valorizando-as também.

Porém, no caso das escolas de samba, o quadro teórico descreve um processo ao longo dos anos, de um abafamento maior das expressões e valores dos grupos praticantes do samba. Além de uma quebra importante na transmissão dos modos de fazer do samba dentro das escolas, principais locais de preservação, substituídos pelos critérios da indústria cultural – critérios como a importância dos aspectos visuais em detrimento dos aspectos musicais, atendimento do público, crescente espetacularização, lucro desmedido. Se os grupos praticantes perdem seu espaço na preservação de sua produção, os agentes da indústria cultural tendem a se encarregar exclusivamente das modificações que ocorrem nas escolas de samba.

Por fim, em toda a problemática das escolas de samba, percebe-se o processo de produção de cultura pela indústria que Hullo-Kentor (2008) descreveu. Quando surgiram, as escolas de samba eram locais de reunião dos grupos praticantes do samba, que ali se encontravam em busca de reconhecimento perante as demais classes sociais, mas também para se divertirem e organizarem as brincadeiras de carnaval. Tudo era feito sem ganhos financeiros, porque para os sambistas do período, as atividades na escola não eram uma ocupação remunerada, da qual precisassem para sobreviver. Na nossa interpretação, as escolas surgem porque os grupos praticantes de samba queriam mais do que sobreviver, queriam também ser reconhecidos, compartilhar ideias e ter um espaço de descanso das horas de trabalho.

Volta-se à questão da crescente profissionalização pela especialização, processo gerado não exatamente pela indústria cultural, mas pelo modo de produção capitalista e sua organização das relações sociais. Quando as escolas de samba crescem, e acabam chamando a atenção da indústria cultural e de um público mais amplo, as atividades relacionadas às escolas passam a sustentar e preservar os mecanismos industriais capitalistas. Então, na brincadeira do carnaval, não se samba mais livremente nas alas, porque o público supostamente prefere as coreografias marcadas. Simplifica-se o samba-enredo para que o público o consuma mais rápido, enfim, as atividades das escolas de samba vão voltando-se cada vez mais ao atendimento de necessidades externas, e afastando-se cada vez mais da manutenção das práticas, saberes e fazeres dos grupos detentores das matrizes do samba.

5 Musealização

Um processo de patrimonialização implica ações de preservação de um determinado bem cultural, que tem valor para um determinado grupo social, e que poderá ou não também ser valorizado e preservado pelo Estado. A patrimonialização pode também estar articulada à musealização de objetos, processo que consiste em deslocar algo, física e conceitualmente, de seu meio ambiente para dar-lhe um status de objeto de museu. Após as operações realizadas pelos agentes do museu, os objetos de diferentes naturezas e suportes, em geral (mas nem sempre) deixam de ser utilizados em suas funções cotidianas para exercerem, prioritariamente, a função de testemunhos materiais ou imateriais do homem e do seu meio ambiente. No espaço simbólico e funcional do museu, esta transformação do objeto comum e utilitário em testemunha do passado implica uma passagem pelo conjunto de atividades do museu, ou seja, a preservação, a investigação e a comunicação (DESVALLÉS, MAIRESSE, 2010).

Atualmente, no Brasil, duas instituições são responsáveis pela política de museus e a política do patrimônio. Em 2009, por meio da Lei nº 11.906 de 20 de janeiro de 2009, é criado o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), passando à responsabilidade a maioria dos museus que antes estavam vinculados ao IPHAN (RANGEL, 2010). A política de preservação do patrimônio imaterial, que aqui nos interessa mais fortemente, permanece vinculada ao IPHAN.

Rangel (2010) esclarece que no Brasil, patrimonialização e musealização funcionam de maneira articulada desde as décadas de 1920 e 1930, momento em que diferentes grupos de intelectuais estavam empenhados em garantir seus próprios projetos para o patrimônio cultural brasileiro. Neste período, há a criação do Museu Histórico Nacional (1922), do Curso de Museus (1932) e da Inspetoria de Monumentos Nacionais (1934) – antecessora do SPHAN que, mais tarde, tornou-se o IPHAN. À frente destas instituições estava Gustavo Barroso, que articulou em suas ações a museologia ao patrimônio, ao vincular a Inspetoria ao Museu Histórico Nacional, e ao criar um curso que justamente ofereceria profissionais especializados para o campo do patrimônio.

Enquanto o grupo liderado por Barroso vinculava-se ao conservadorismo de direita, e dava ênfase aos fatos e personalidades históricas, outros intelectuais estavam mais interessados em políticas de preservação que abarcassem também os patrimônios da cultura popular. Entre eles estava Mario de Andrade, responsável pela elaboração do anteprojeto do Decreto-Lei nº 25 de 30 de novembro de 1937 (RANGEL, 2012). Por sua vez, outro intelectual do período, Rodrigo Melo Franco de Andrade, primeiro presidente do SPHAN, privilegiou, em seu trabalho na instituição, os patrimônios de herança europeia cristã (GONÇALVES, 1996). O que havia de comum entre esses diferentes projetos era a presença dos museus, articulados a políticas de preservação do patrimônio. A criação de museus estava prevista no anteprojeto e, no período em que Rodrigo

Melo esteve à frente do SPHAN, vários museus foram criados (RANGEL, 2012).

Além da articulação histórica entre patrimonialização e musealização, observa-se, na contemporaneidade, que as práticas de salvaguarda do imaterial e as práticas de musealização apresentam tendências similares. Como já mencionado, atualmente as políticas do patrimônio imaterial procuram garantir os direitos culturais, ou seja, desenvolvem-se no sentido de promover não apenas a fruição dos bens culturais, mas também o reconhecimento da produção cultural de grupos historicamente marginalizados (BRAVO FERNANDES, 2011). O museu é uma das instâncias da sociedade que contribui de uma forma específica, isto é, nas condições específicas de ser museu, para a afirmação da identidade ou de traços da identidade social. Se, no passado, ele foi criticado por alguns, por ser o espaço de legitimação das tradições hegemônicas e por ter natureza excludente, atualmente grupos marginalizados procuram se apropriar da linguagem e atividades do museu, buscando redefinir e recontar a história a partir de suas perspectivas (HUYSEN, 1997). Alguns autores discutem então, a possibilidade do museu tornar-se um instrumento provocador de mudança social:

Na contemporaneidade, podemos observar um novo fenômeno de ressignificação e apropriação cultural do museu. Não estamos mais discutindo a democratização do acesso aos bens culturais presentes nas coleções museológicas ou o direito de acessar o capital cultural dessas instituições, mas sim a democratização do próprio museu, que passa, a partir de agora, a ser compreendido como uma ferramenta ou instrumento de trabalho que pode e deve ser utilizado por diferentes segmentos sociais (RANGEL, 2010, p.126).

Nascimento Júnior (2009) também indica que esse momento de reflexão tende a aprofundar o caráter inclusivo das práticas pesquisa, comunicação e educação da instituição museológica. Quando à democratização deixa de ser apenas dos bens e passa a ser também dos próprios procedimentos de musealização, os diferentes grupos sociais, inclusive aqueles impedidos de se manifestarem nos museus, podem apropriar-se dessas práticas, e criarem outras narrativas históricas. Nesse sentido, as práticas do museu voltam-se para a promoção da inclusão social (NASCIMENTO JÚNIOR, 2009).

A pesquisa aqui proposta pretende investigar as articulações entre musealização e patrimonialização do processo de registro das matrizes do samba no Rio de Janeiro. Também procuraremos observar como as práticas inclusivas estão presentes neste processo.

5.1 Os agentes da musealização e as coleções de depoimentos orais gravados

O principal proponente do registro das matrizes do samba no Rio de Janeiro é o Centro Cultural Cartola (CCC). Esta instituição foi criada em 2001, possui acervo de livros, de áudio, de

audiovisual, fotográfico e de depoimentos de personalidades do samba³⁰.

Para investigarmos as articulações entre musealização e patrimonialização, enfocaremos nossa análise nas práticas de formação de uma coleção museológica específica, formada por gravações de depoimentos orais. Os depoimentos se constituem em gravações de entrevistas realizadas com pessoas consideradas importantes para a história da cultura popular. No CCC, a coleção de depoimentos surgiu por meio de uma parceria com o IPHAN, no projeto “Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro”, que faz parte do plano de salvaguarda das matrizes do samba no Rio de Janeiro³¹.

A prática da musealização de depoimentos orais foi inaugurada em 1966 pelo Museu da Imagem e do Som (MIS) da cidade Rio de Janeiro³². O MIS foi “[...] idealizado e inaugurado em 1965, pelo então governador da Guanabara, Carlos Lacerda, durante as comemorações do quarto centenário da cidade do Rio de Janeiro – como um caso ímpar de museu carioca, criado como estratégia de narrativa regional” (DIAS, 2009, p.199).

Neste primeiro ano de formação da coleção de depoimentos do MIS, denominada “Depoimentos para Posteridade”, foram colhidos os depoimentos dos músicos João da Baiana e Pixinguinha³³, que participaram ativamente dos primeiros anos de prática e de recriação do samba na cidade do Rio de Janeiro. Esses depoimentos, juntamente com o de Donga, são importantes testemunhos de pessoas provenientes dos grupos criadores e praticantes do samba, presentes nos primeiros anos da história da manifestação. Com o passar dos anos, outros importantes sambistas também deixaram registrados seus depoimentos: Cartola, Zé Keti, Alcebíades Barcelos, entre outros³⁴. Assim, percebemos que, como a história do samba se confunde com a própria história da cidade do Rio de Janeiro, o MIS, ao construir (ou reconstruir) a identidade carioca, também organiza a memória oral do samba na cidade do Rio de Janeiro.

Neste sentido, também o MIS tem um papel importante na transformação do samba em patrimônio, pois atua como agente de preservação das narrações orais dos primeiros acontecimentos da história da manifestação - momento que possui escassa documentação. Além disso, após a sua inauguração, esta instituição serviu de matriz e modelo para outros museus da imagem e do som (DIAS, 2009). Sendo o CCC um museu que também produz acervos de depoimentos, e que também lida com acervos sonoros e visuais, é possível que as práticas e

³⁰ Informações disponibilizadas no site da instituição. Disponível em: <<http://www.cartola.org.br>>. Acesso em: 25 set. 2012.

³¹ Informação disponível em <<http://www.cartola.org.br/projetos.html>>. Acesso em: 4 nov. 2012.

³² Disponível em: <http://www.mis.rj.gov.br/acervo_dp.asp>. Acesso em: 25 set. 2012.

³³ Informações disponíveis em: <http://www.mis.rj.gov.br/acervo_dp_dp.asp#1966>. Acesso em: 30 out. 2012.

³⁴ Informações disponíveis em: <http://www.mis.rj.gov.br/acervo_dp_dp.asp>. Acesso em: 2 nov. 2012.

concepções de trabalho do MIS tenham influenciado o centro cultural.

Dentro da diversidade de ações de preservação desses dois agentes de musealização, o que será investigado mais detalhadamente será o trabalho de documentação museológica das coleções de depoimentos. Essa escolha deve-se ao fato da documentação ser uma das práticas também presentes nas políticas de salvaguarda do patrimônio imaterial. No âmbito internacional, a UNESCO, na Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, define a salvaguarda como:

[...] as medidas que visam garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, tais como a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão – essencialmente por meio da educação formal e não-formal – e revitalização deste patrimônio em seus diversos aspectos (UNESCO, 2006, p.3).

Em âmbito nacional, o Decreto nº 3.551 de 4 de agosto de 2000 (que institui o registro dos bens imateriais), define como sendo uma das obrigações do Ministério da Cultura, no que diz respeito à preservação do patrimônio imaterial: “1 – documentação por todos os meios técnicos admitidos, cabendo ao IPHAN manter banco de dados com material produzido durante a instrução do processo” (BRASIL, 2000, p.2). Por isso mesmo, o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), instituído por este mesmo decreto, - programa de fomento das práticas de salvaguarda-tem como linhas de ação: “pesquisa, documentação e informação”, “Sustentabilidade”, “Promoção” e “Capacitação” (BRASIL, 2000 p. 2).

Além de ocupar posição importante no universo dos procedimentos de salvaguarda, a documentação, atualmente, tem sua função social cada vez mais enfatizada³⁵. Essa função está relacionada à capacidade que o trabalho de documentação tem de promover o diálogo e a integração entre diferentes culturas, por meio da organização e disponibilização de informações de diferentes povos (SMIT, 2008).

Nos museus, a documentação e a conservação de objetos são essenciais para garantir que os acervos possam constituir-se em testemunhos de acontecimentos, manifestações, práticas, entre outros fenômenos culturais (FERREZ, 1991). Então, no caso do samba, para investigarmos as articulações entre musealização e patrimonialização, observaremos a documentação museológica produzida especificamente pelo MIS. Essa escolha foi feita, porque esta instituição foi a primeira a ter a iniciativa de formar uma coleção de depoimentos, e o quadro teórico indica a influência de suas práticas nos demais museus que também tem coleções da

³⁵

É possível que a documentação esteja tão presente nas práticas de salvaguarda justamente por ter cada vez mais sua função social ressaltada e percebida. Como vimos, as políticas de preservação do patrimônio imaterial tem forte tendência a discursos e práticas que objetivam a inclusão de grupos marginalizados, tendo por isso mesmo, forte cunho social.

mesma natureza.

5.2 A documentação museológica das coleções de depoimentos

A documentação pode ser entendida como a prática ou trabalho realizado com ou sobre os documentos. No caso dos museus, cada item do acervo (SMIT, 2008). Ferrez (2008) define especificamente a documentação museológica como um conjunto de informações sobre cada um dos objetos dos acervos – e, por consequência, as representações desses documentos/objetos -, informações que podem ser recuperadas e transformadas em fontes de pesquisas.

Loureiro também define a documentação, para o autor, “documentar é, sobretudo no âmbito museológico, integrar em conjuntos significativos as tradições, diferenças e dispersões que caracterizam as ciências, saberes e discursos contemporâneos em benefício dos mais diferentes grupos sociais” (LOUREIRO, 2008, p.3). A contribuição do autor às outras definições anteriormente citadas é o entendimento da documentação museológica como a ação de integrar informações diferentes. Integrar informações era também a preocupação de Otlet, considerado o pai da Documentação, e que desenvolveu importante trabalho na área, no início do século XX, contribuindo para a ampliação do que era considerado documento³⁶. Otlet objetivava a elaboração de uma nova informação a partir de outras informações, retiradas de diferentes documentos, mas que compartilhavam o mesmo tema, na prática ele “[...] imaginou separar as informações presentes nos documentos, retirando-as de seu contexto original e juntando-as a outras informações sobre o mesmo tema” (SMIT, 2008, p.16).

No contexto da documentação museológica, Lima (2000) também busca esta integração das informações, e para isso propõe soluções práticas. Tratando especificamente das obras de Artes Plásticas, a autora elabora um Modelo Estrutural para Pesquisas em Artes Plásticas, que tem por finalidade servir como instrumento metodológico às pesquisas voltadas para a representação da obra de Arte, especialmente no espaço do museu. A autora aponta para a necessidade de conexão entre o “Discurso da Arte” e do “Discurso sobre Arte”. O primeiro pertence ao Território do Saber-Fazer, é elaborado pelo artista e está presente na obra; o segundo se articula no Território dos Analistas/Apreciadores do Saber-Fazer e seria “[...] produzido pelos historiadores da arte, curadores de exposições, críticos de arte e outros especialistas dos demais campos do conhecimento e, também, pelo próprio artista” (LIMA, 2000, p. 23). Adaptando as

³⁶

Smit (2008) explica que há duas correntes, surgidas em meados do século passado, que trabalham com concepções diferentes de documento. Uma delas é a corrente americana, mais pragmática e que restringiu a definição de documento aos registros gráficos, principalmente os textuais, mas inclui também os audiovisuais. A outra corrente é a representada por Otlet, que considerava que praticamente tudo, inclusive objetos encontrados na natureza, como documentos. Mais tarde, Suzanne Briet, a partir das contribuições de Otlet, restringiu quais as condições que determinavam que algo era um documento “(...) quando o mesmo traz uma evidência que faz com que outros o percebam como documento, ressaltando o caráter relativo da caracterização” (SMIT, 2008, p. 15).

ideias de Lima (2000) ao discurso musical, o Discurso da Arte seria aquele presente na própria peça musical, elaborado pelos compositores e letristas - funções muitas vezes realizadas por um único sujeito. Os depoimentos dos sambistas seriam classificados como Discurso Sobre Arte, pois representam as próprias interpretações do artista sobre sua obra.

Podemos ter como exemplo a obra musical “Pelo Telefone”, já anteriormente citada. Sua gravação, em 1917, se constituiu em um importante marco para os historiadores do samba. Há, na Coleção “Depoimentos para Posteridade” do MIS, um depoimento de Donga (um dos compositores da música) gravado em 4 de abril de 1969. Em um trecho da gravação, Donga discorre exclusivamente a respeito do samba em questão. Configura-se, neste trecho, o que Lima (2000) denomina de Discurso Sobre Arte, feito pelo próprio artista que interpreta sua obra.

O áudio do samba “Pelo Telefone”, assim como o depoimento de Donga, também faz parte do acervo do MIS. Neste caso específico, a instituição tem em seu acervo tanto o Discurso da Arte, como o Discurso sobre a Arte.

Capítulo 2 - Patrimonialização do samba: relação entre praticantes, Estado e indústria cultural

Os dados coletados, a partir de entrevistas com integrantes de escolas de samba, funcionários do IPHAN, do MIS e do CCC foram organizados em tabelas, seguindo a metodologia da análise de conteúdo, anteriormente descrita e se encontram disponíveis no apêndice. Nesta seção, esses dados serão analisados e interpretados, segundo a base teórica e a metodologia que orientam a pesquisa. Na análise, a seguir, objetivamos encontrar comprovações ou refutações relativas às hipóteses levantadas a partir da problematização suscitada pelo processo de patrimonialização dos samba carioca, e de seu alçamento a um dos diacríticos da identidade cultural brasileira.

1 Alguns traços e características dos grupos praticantes de samba

A maior parte das interpretações realizadas neste segundo capítulo foi feita por meio da análise das entrevistas. Os entrevistados são integrantes das seis escolas de samba mais antigas: Grêmio Recreativo Escola de Samba (G.R.E.S) Acadêmicos do Salgueiro, G.R.E.S. Estação primeira de Mangueira, G.R.E.S Portela, G.R.E.S Império Serrano, G.R.E.S Estácio de Sá, e G.R.E.S Unidos de Vila Isabel. Dentro destas organizações, eles pertencem a setores considerados tradicionais, como as Velhas Guardas, a ala das baianas e da ala das damas. São componentes que participam ativamente das escolas, e vivenciam as práticas e costumes do universo do samba há muitos anos.

Quando tratamos do patrimônio imaterial, fica evidente que na realidade, não estamos estudando apenas a manifestação, fazer ou saber em si; mas também os grupos detentores desses bens. No caso do samba, ao longo da nossa pesquisa, percebemos que as investigações acerca das ações de alguns agentes de patrimonialização – O Estado, a indústria cultura, o CCC e o MIS –, na realidade, sempre aconteciam em relação aos grupos criadores e praticantes de samba. Por isso, as entrevistas tornaram-se cada vez mais importantes e, por meio delas, foi possível percebermos algumas características desses grupos. Os depoimentos de João da Baiana e Donga dados ao MIS, respectivamente nos anos de 1966 e 1969, também serviram de fontes, bem como o Catálogo Geral 1929 – 1930 Odeon, item da biblioteca do MIS.

A grande maioria dos entrevistados vivenciou as práticas relacionadas ao samba desde a infância. Estes costumes, também na maioria dos casos, foram transmitidos pelos familiares, que já pertenciam ao universo do samba, e que transferiram estas práticas aos mais novos. Essa prática de transmissão de geração a geração também é descrita nos depoimentos de João da

Baiana e Donga, ambos tinham mães que eram Tias baianas – figuras descritas na seção 2 do capítulo 1 - e conviviam com o samba desde a infância, em festas que envolviam samba, candomblé e batucada (BAIANA, 1966) (DONGA, 1970). Essa transmissão de geração a geração desde o final do século XIX, início do século XX, preservou e recriou as tradições do samba até os dias atuais, e alguns entrevistados se encarregam de transmiti-las a seus filhos e netos (ENTREVISTADOS 2, 7, 10, 11 e 14, 2012)

Porém, há casos em que a transmissão não se deu dessa maneira. A Entrevistada 1(2012) passou a frequentar as escolas e rodas de samba, com objetivos terapêuticos. A Entrevistada 12 (2012) sonhou, durante muitos anos, em fazer parte dos desfiles das escolas, mas só pode realizar o desejo já adulta. E a Entrevistada 14 (2012), apesar de ser carioca, vinculou-se ao samba, também adulta, em outra cidade.

Estas entrevistas no permitem vislumbrar um pouco da diversidade existente dentro desses grupos. Assim, além da transmissão de geração em geração, outras pessoas vem se juntar, pelos mais variados motivos. Isso provavelmente vem acontecendo desde o momento em que o samba deixa de ser uma manifestação exclusiva dos grupos de negros, principalmente baianos, seus primeiros praticantes na cidade do Rio de Janeiro. Como vimos na seção 2 do capítulo 1, as festas das casas das Tias baianas, um dos principais locais de preservação e recriação do samba de herança afro brasileira, no início do século XX, eram frequentadas não apenas pelos negros, mas por todo tipo de interessados, inclusive pessoas de outros estratos sociais (SANDRONI, 2001).

Mas, a disseminação do samba pelas demais classes sociais é potencializada após a entrada do samba no mercado musical. Como apontou Sandroni (2001), o marco da transformação do samba em música popular comercializável foi em 1917, quando o samba “Pelo Telefone” foi gravado e alcançou popularidade no carnaval. Como mais pessoas conheciam e gostavam de samba, e este vai se transformando em um produto musical rentável, rapidamente outros músicos, externos aos primeiros grupos praticantes de samba, passam a interpretar e gravar sambas. Este fato é comprovado pelos dados coletados no Catálogo Geral 1929 – 1930 Odeon, e apresentados na seção 6 do Apêndice. O Catálogo mostra que entre os artistas que mais gravaram samba nos anos de 1929 e 1930, estão cantores como Francisco Alves e Mário Reis, não pertencentes inicialmente ao universo do samba.

O processo de crescimento das escolas de samba a partir da década de 1960, descrito na seção 4.2 do capítulo 1, também atraiu diversos integrantes de outros estratos sociais, disseminando mais ainda o samba e aumentando o número e a diversidade de pessoas que faziam parte dos grupos praticantes da manifestação – sem mencionar o fato de que existem escolas de samba em muitos estados do Brasil e no exterior. Assim, atualmente, a definição de

comunidade do samba é bastante difícil, e essa foi uma questão que surgiu ao longo de nossa pesquisa. Se todos os fatos que investigávamos estavam relacionados aos grupos praticantes do samba, era necessário saber algumas características dessas comunidades. Além disso, nosso ponto de partida é o processo de registro das matrizes, e como as políticas do patrimônio imaterial envolvem a participação dos grupos detentores, tornou-se necessário sabermos onde se localizava atualmente estas comunidades.

O Dossiê de registro das matrizes do samba no Rio de Janeiro (2006) restringe a comunidade de samba às seis escolas mais antigas, citadas anteriormente. Optamos pelo mesmo recorte. Mas, ao longo da pesquisa, percebemos que seria importante saber como os entrevistados viam a questão, como eles, que fazem parte dos grupos detentores do samba, se auto definiam. A maioria dos entrevistados entendeu que as comunidades do samba são formadas por pessoas que integram as escolas de samba. Mas, é possível perceber que esta vinculação à escola não é superficial, aqueles que fazem parte de fato, são os que vivenciam este espaço durante todo ano, e não apenas nos desfiles de carnaval. Esta vivência inclui não apenas idas frequentes a própria escola, mas também às outras.

Em última instância, o que determina se alguém faz parte dos grupos praticantes do samba, parece ser a dedicação às escolas, demonstrada entre outras ações, por meio da vivência cotidiana nas quadras ou, como aponta a Entrevistada 6 (2012), por meio da permanência nos momentos de crise dessas organizações. As escolas são até mesmo vistas como se fossem as casas dos sambistas (ENTREVISTADA 1, 2012). Há alguns entrevistados que definem a comunidade, citando nomes de sambistas reconhecidos, notáveis no mundo do samba, parecem ser baseadas também no critério da dedicação, mas, neste caso, direcionada ao samba em geral, e não apenas às escolas (ENTREVISTADOS 8, 9, 2012) (ENTREVISTADOS 1 e 2, QUADRO 11, 2012).

Os Entrevistados 5 e 13 (2012) localizam a comunidade do samba não apenas nas escolas, mas também em locais denominados por eles de redutos. Estes seriam locais onde acontecem rodas de samba, que veiculam um samba mais tradicional, considerado como sendo de raiz³⁷. Os dois entrevistados fazem críticas aos espaços das escolas, entendendo que os sambistas estão sendo, ao longo dos anos, expulsos de suas instâncias de decisão³⁸. E em nossa interpretação, por não enxergarem as escolas como reais locais de reunião de sambistas, percebem outros lugares onde isso acontece - justamente estas rodas de samba considerado de raiz, onde se reúnem sambistas que perderam espaços importantes nas escolas.

A dúvida acerca da legitimidade das escolas de samba enquanto espaço dos grupos

³⁷ A expressão samba de raiz será mais discutida na seção 3.3.

³⁸ Esta questão será mais aprofundada na seção 3.4.

detentores do samba, também está presente na fala da Entrevistada 12 (2012). Para ela, a comunidade do samba na verdade não existe, isso porque não há reconhecimento por parte dos dirigentes, que não respeitam os anseios das pessoas dedicadas às escolas. Para a entrevistada, se não existe um reconhecimento por meio de ações dessas pessoas, é como se elas não existissem, pois na verdade são sistematicamente ignoradas pelas instâncias de decisão. Mas, ao mesmo tempo em que não existem, também existem, pois ela própria reconhece que há uma unidade nesse grupo de pessoas que seriam invisíveis aos olhos dos dirigentes: são pessoas dedicadas às escolas, que estão presentes, mesmo sendo ignoradas.

Assim, as escolas, para grande maioria dos entrevistados, ainda são os locais onde se reúnem os grupos praticantes de samba. Mas, alguns apontam que nesses redutos tradicionais, as comunidades estão sendo desvalorizadas, e apesar de ainda enxergarem a presença dos detentores do samba, reclamam da falta de reconhecimento por parte daqueles que tomam as decisões, e que dialogam com o Estado e com as diferentes instâncias da indústria cultural.

Ainda buscando características mais precisas acerca dos grupos praticantes de samba na atualidade, buscamos perceber como os entrevistados definiam o sambista. Nesta questão, não houve muito consenso, e várias definições foram dadas. Entre elas, a de que o sambista é um guerreiro que luta contra a desvalorização da cultura no Brasil (ENTREVISTADO 5, 2012), outras se baseiam no critério da dedicação a escola (ENTREVISTADAS 6 e 11, 2012), há ainda os que acreditam que ser sambista é uma questão genética, ou seja, que a pessoa nasce sambista (ENTREVISTADOS 4 e 10, 2012). E há também definições mais amplas, como a que define o sambista como um trabalhador comum (ENTREVISTADA 3, 2012), ou sambista como uma pessoa alegre (ENTREVISTADA 7, 2012).

Percebe-se também que alguns entrevistados identificam dois sambistas, o antigo e o atual (ENTREVISTADOS 5, 8 e 9, 2012). O antigo é caracterizado pelo critério da dedicação à escola, além de ter um vestuário específico (roupa de linho e sapatos brancos), e comportamento respeitoso com os outros integrantes da escola (ENTREVISTADO 8, 2012). O sambista atual é visto como vaidoso (ENTREVISTADA 9, 2012), e não conhecedor dos costumes do universo do samba (ENTREVISTADO 8, 2012). O Entrevistado 5 (2012) demonstra opinião diferente, para ele, os sambistas atuais estariam mais conscientes, porque muitos frequentaram ou frequentam universidades, diferentemente dos sambistas antigos, que tinham em geral, baixa escolaridade.

Há também a visão de que os sambistas, ou grupos praticantes de samba da atualidade, seriam ignorantes com relação ao valor de suas próprias tradições, e, por isso, a manifestação, nos dias de hoje, é desvalorizado em seus principais redutos (ENTREVISTADOS 5 e 13, 2012). Esta desvalorização de seus próprios costumes é evidenciada pela falta da cultura de memória, ou seja, o não hábito em guardar documentos relativos à história do samba, porque estes não são

considerados importantes (ENTREVISTADA 14, 2012). Enfim, há diferentes concepções de sambista, tornando sua definição difícil tanto para quem observa de fora, quanto para quem vivencia de dentro o universo do samba.

Apesar de a grande maioria perceber os grupos praticantes de samba nas escolas, e utilizarem para esse reconhecimento o critério da dedicação a essas organizações, estes mesmos quesitos não são utilizados pela maioria dos entrevistados, para a definição de sambista. É provável que a ampla divulgação do samba, e a conseqüente adesão de pessoas tão diferentes entre si tenham provocado o surgimento de diferentes tipos de sambistas. Afinal, desde a década de 1930 existem muitos cantores de samba, dedicados ou não às escolas, de vários estratos sociais, e nas escolas, desde a década de 1960, diversos tipos de componentes, dedicados ou não, das mais diferentes procedências, que buscam estes locais por variados motivos. Estes seriam provavelmente os motivos para que uma das entrevistadas afirme que basta gostar de samba para fazer parte da comunidade, e que esses grupos não possuem especificidades (ENTREVISTADA 3, 2012).

Em nossa interpretação, apesar da grande diversidade existente nos grupos praticantes, provocada pela divulgação maciça da manifestação, é possível perceber, por meio das entrevistas realizadas, traços que unem essas pessoas. Há a questão da transmissão dos hábitos e costumes na infância, por meio dos pais, como descrito anteriormente. As escolas de samba, apesar de todas as transformações ocorridas, ainda são vistas como redutos desses grupos, e o sentimento de amor e dedicação às escolas é também um grande gerador de coesão das comunidades. O vínculo da maioria aconteceu na infância, e ao longo da vida, os entrevistados se dedicaram a diferentes setores das escolas, durante essas trajetórias, não houve ensino formal para participação nas alas e setores, a aprendizagem oral é provavelmente o principal meio de transmissão dos costumes, e alguns entrevistados chegam a citá-la diretamente como meio de aprendizagem (ENTREVISTADOS 1, 4, 2012) (ENTREVISTADO 2, QUADRO 11, 2012). Outra característica que une os entrevistados, é que a maioria conhece as matrizes, e alguns citam vivências com essas formas musicais (ENTREVISTADOS 7, 10, 2012). Por fim, certamente há ainda diversos traços em comum, que esta pesquisa não pode detectar, como a comida, a dança e a religião, aspectos citados pela Entrevistada 14 (2012).

Nos discursos de alguns entrevistados há ainda a descrição daqueles que são exteriores aos grupos detentores do samba, mas que participam do universo do samba, muitas vezes até mesmo como dirigentes. O Entrevistado 8 (2012) esclarece que os dirigentes atuais não são sambistas, e a Entrevistada 14 (2012) traz a questão racial, apontando que as escolas, antes porta-vozes dos negros, hoje são dirigidas por brancos. Porém, esta mesma entrevistada afirma que o branco, pode participar do samba, mas, quando ele é reconhecido como fazendo parte da comunidade, ele é visto como negro. O Entrevistado 4 (2012) observa que muitos moradores da

Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, ou seja, das classes média e alta, tem samba no pé, e apesar de serem brancos, são negros na dança.

Ou seja, apesar de a herança negra africana ser reconhecida pelos entrevistados, na prática, o fato de ser negro não é determinante para a integração à comunidade, pois a vivência dos costumes o torna negro. Quando a Entrevistada 14 (2012) se queixa que os brancos dirigem as escolas, em nossa interpretação, o que ela revela é menos a questão racial, e mais a questão do respeito (ou não) entre pessoas de culturas diferentes. Quando pessoas externas aos grupos se aproximam com respeito, e dispostas a vivenciar e aprender com os que já fazem parte, eles são negros, mesmo se a cor da pele for, na realidade, branca. Mas, quando estes estrangeiros se aproximam do universo do samba sem cuidado, desrespeitando aqueles que são conhecedores da cultura, aí eles são considerados brancos, mesmo que aconteça a hipótese, de serem negros. Este último caso aparentemente se encaixa no caso dos dirigentes que não são considerados sambistas.

Não estamos com isso, ignorando a questão de que no Brasil, a maioria dos pobres são negros³⁹, que a maioria dos grupos praticantes de samba dedicados às escolas são das classes populares⁴⁰, e que os dirigentes brancos não são pobres. Estas questões obviamente existem, e de fato, como diz a Entrevistada 14 (2012), é estranho que organizações criadas por sambistas em sua maioria negros, hoje, sejam presididas essencialmente por brancos, fato que demonstra as próprias disparidades sociais do país. Mas, por outro lado, no caso do samba, não há necessidade de se excluir as contribuições de brancos. Muitos dos entrevistados são brancos, e suas atuações contribuem positivamente para as escolas as quais participam. João da Baiana (1966), conta que desde sua época, início do século XX, existiam cantores de samba, capoeiras, batuqueiros e compositores que eram brancos. Essa diversidade racial do samba parece permanecer até os dias de hoje.

A questão dos dirigentes, passa pela problemática racial, mas em nossa interpretação, a sua essência está no desrespeito de alguns que não pertencem ao universo do samba, e se aproximam mais interessados em vantagens pessoais, do que em vivenciar e absorver outra cultura. Na realidade, em nossa concepção, o desrespeito vem antes, e provoca o preconceito e as desigualdades raciais.

Este desrespeito de algumas pessoas ou grupos que se aproximam dos detentores do

³⁹ O Relatório Anual das Desigualdades Raciais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) de 2011, revela que “[...] os afrodescendentes têm menor acesso ao sistema de saúde (uma taxa de não cobertura de 27%, diante dos 14% verificados entre a população branca), a exames ginecológicos preventivos, ao pré-natal e sofrem com uma taxa maior de mortalidade materna” (CARTA, 2011, p. 16). Além disso, quanto a escolaridade, o tempo de estudos dos afrodescendentes que tem mais de 15 anos é de 6,5, enquanto entre os brancos, a média é de 8,3 anos de estudo (CARTA, 2011).

⁴⁰ A Entrevistada 7 (2012) afirma que a samba é alegria daqueles que são pobres, e privados de outras formas de divertimento.

samba, é frequente na história da manifestação. A Entrevistada 14 (2012) chega a narrar alguns casos não tão graves, mas que demonstram que algumas pessoas se aproximam das escolas sem prestar o devido reconhecimento, e sem respeitar as regras existentes⁴¹. Este desrespeito sistemático em pequenas e grandes coisas, é que, a nosso ver, provocou a busca dos grupos praticantes do samba, ao longo dos anos, por reconhecimento do Estado e do restante da sociedade. Muitos entrevistados relembram com orgulho, como o samba era perseguido antigamente, e como hoje a manifestação é reconhecida⁴². Eles parecem interpretar este reconhecimento como uma vitória, frente a um longo caminho, repleto de preconceitos. Porém, outros entrevistados, não veem uma vitória no final desta história, para eles, todo este suposto reconhecimento não se converteu em ações que tragam benefícios às comunidades do samba, e os sambistas continuam sendo discriminados, e o que é pior, dentro de seus próprios redutos.

Estes entrevistados estiveram envolvidos com o registro das matrizes do samba, seja diretamente, como representantes das escolas - Entrevistadas 13 e 14 (2012) - ou por meio da participação no curso de Agente do Samba, parte do plano de salvaguarda – Entrevistados 5 e 12 (2012) – e estão organizados em torno do Centro Cultural Cartola (CCC). A motivação para o pedido de registro foi justamente a busca de reconhecimento: os sambistas cariocas, enciumados com o registro do Samba de Roda do recôncavo Baiano, decidem pedir ao CCC que faça o pedido junto ao IPHAN (ENTREVISTADA 13, 2012). Mesmo após a aparente trajetória de sucesso, da perseguição à exaltação, esse grupo de sambistas buscou ações de reconhecimento por parte do Estado. Então, se essa vitória chegou, não chegou para todos.

2 A participação do Estado

Por meio das entrevistas, percebe-se que de forma geral, para os entrevistados, a ação do Estado está relacionada à utilização do samba como forma de estímulo às atividades turísticas da cidade do Rio de Janeiro. De fato, como o quadro teórico discutido na seção 3 do capítulo 1 aponta, a ação do Estado a partir da década de 1930, concentrou-se na promoção do samba como uma espécie de produto nacional, destinado principalmente aos turistas.

A maioria dos entrevistados vê com desconfiança este tipo de ação voltada para o turismo. Aliás, as aproximações do Estado são vistas, de maneira geral, como interesseiras, com vistas ao atendimento da indústria do turismo, ou a conquista de votos⁴³. Esta relação entre pessoas do

⁴¹ Ela conta um episódio em que um estrangeiro pergunta pela possibilidade de ele tocar na Bateria da Império Serrano. O pedido é percebido pela entrevistada como um desrespeito, já que para se tocar nessa bateria é preciso participar de diversos ensaios e vivenciar intensamente a quadra da escola. Depois a entrevistada descreve outro caso semelhante a esse, sendo os dois pedidos rejeitados (ENTREVISTADA 14, 2012)

⁴² João da Baiana (1966) conta como foi preso diversas vezes porque estava tocando e cantando samba. Também descreve que para as festas nas casas das Tias Baianas (com samba, batucada, capoeira, candomblé) acontecerem, era obrigatório a retirada de uma licença junto a polícia

⁴³ Este aspecto da ação do Estado, que tem como objetivo conquistar a simpatia das massas foi discutida na

universo do samba e políticos é bastante antiga, no depoimento de João da Baiana para o MIS (1966), o sambista fala sobre suas relações com o senador Pinheiro Machado. As festas deste político eram animadas por grupos das classes populares, que tinham em seu repertório o samba, João da Baiana tocava pandeiro nessas ocasiões. Numa noite, antes de uma dessas festas, o sambista foi preso por praticar o samba, e perdeu o pandeiro. Depois que o senador soube do ocorrido, deu de presente a João um pandeiro encomendado, e com dedicatória (BAIANA, 1966).

Em momento posterior do depoimento, um dos entrevistadores pergunta a João da Baiana porque ele sempre usa um cravo no bolso do paletó, e o compositor conta que o utiliza porque aquele era o símbolo do partido do senador Pinheiro Machado. À época do episódio narrado acima, o senador aconselhou João da Baiana a sempre utilizar este símbolo, para indicar que ele apoiava o senador e seu partido. Passado os anos, por hábito, o sambista continuava utilizando o cravo (BAIANA, 1966). Afirmar que o senador Pinheiro Machado presenteava e protegia João da Baiana com o único intuito de conquistar sua simpatia, e também a das pessoas de seu convívio, já que o sambista era uma figura de destaque entre as classes populares, exigiria uma pesquisa específica sobre o tema. Outros momentos do depoimento indicam que parecia haver uma relação pessoal entre o senador e a família do sambista (BAIANA, 1966). Além do mais, é provável que de fato o senador gostasse muito de samba, pois suas festas sempre contavam com o ritmo e outros estilos, provenientes das camadas sociais mais pobres.

Mas, se suas relações não se baseavam exclusivamente no interesse de conquistar a simpatia das massas, elas passavam também por aí, como atesta o episódio do cravo narrado acima. Provavelmente, ao longo dos anos, estas relações de interesses não mudaram muito. Na campanha atual, do ano de 2012, vários sambistas apoiaram publicamente um candidato a prefeito da cidade do Rio de Janeiro, como mostram os vídeos coletado⁴⁴. Talvez, em troca, as escolas as quais estes sambistas estão vinculados tenham tido suas quadras reformadas, como menciona um dos entrevistados, ao falar das ações do Estado (ENTREVISTADO 8, 2012).

Não há nenhum mal em se apoiar o candidato que lhe parece melhor. Mas, a consequência dessas ações é que as benfeitorias e benefícios desse tipo de diálogo entre samba e Estado acabam se limitando ao período próximo às eleições, e a alguns grupos dentro do universo do samba. Além disso, as ações parecem acontecer seguindo a medida dos políticos, quando há interesse desses últimos. É provavelmente por isso que os entrevistados veem com tanta desconfiança as ações estatais, e alguns percebem claramente que os benefícios vão apenas para alguns (ENTREVISTADOS 1 e 2, QUADRO 11, 2012).

seção 3 do capítulo 1, a partir principalmente dos trabalhos de Matos (1982) e Wisnik (2004).

⁴⁴ Vídeos disponíveis em: <http://www.youtube.com/watch?v=_EOrumrtWx8>, <<http://www.youtube.com/watch?v=19IGDDFjhps>>, <<http://www.youtube.com/watch?NR=1&v=rOM9PJFe7tU&feature=endscreen>>, <<http://www.youtube.com/watch?v=ZCiBSHdSJal>>, <<http://www.youtube.com/watch?v=mmBRyATyzNY>>. Acesso em: 30 jan. 2013.

De alguma maneira, essas benesses não chegaram a essas pessoas, e se chegaram, foram percebidas como relacionada à conquista de votos. O resultado é que a maioria dos entrevistados não percebe nenhuma ação estatal, nem mesmo as subvenções que a Prefeitura concede as escolas de samba desde 1935. Assim sendo, tudo leva a crer que o reconhecimento do Estado, tão almejado pelos grupos praticantes de samba, quando vista por este ângulo, não aconteceu de fato. Isso ocorreu provavelmente porque estas ações estatais se concentraram mais nos turistas, do que nos integrantes desses grupos. Esta é justamente uma das problemáticas advindas da associação excessiva entre manifestações culturais e turismo, a atenção dada ao contexto exterior ao grupo detentor do patrimônio, se torna maior do que o diálogo com os próprios mantenedores. Assim, corre-se o risco de várias ações estatais serem tomadas sem o conhecimento dos grupos sociais praticantes da manifestação, ou sem o devido respeito aos criadores do bem em questão.

As ações de salvaguarda atuais, no contexto das políticas para o patrimônio imaterial do IPHAN, tentam prosseguir por um caminho diferente, procurando estabelecer o diálogo com um dos grupos praticantes do samba, mais relacionado às matrizes do samba de partido-alto, o samba de terreiro e o samba-enredo – formas musicais descritas na seção 3.1 do capítulo 1. Estas foram as variações do samba da cidade do Rio de Janeiro, que foram registradas no Livro de Formas de Expressão do IPHAN, um dos livros criados pelo Decreto 3.551 de 4 de agosto de 2000. Nas entrevistas realizadas com duas representantes de escolas, que participaram do registro, e com funcionários do IPHAN, percebe-se que trilhar este novo caminho, ou seja, o estabelecimento de trocas respeitadas entre Estado e sociedade civil, é algo complicado, que ainda está em construção.

A primeira questão a se considerar é o pedido de instauração do processo de registro das matrizes. As entrevistas com as representantes das escolas esclarecem como foi o início desse processo. O Centro Cultural Cartola (CCC) - o local centralizador das atividades relacionadas ao registro e, posteriormente, das ações de salvaguarda – estava realizando, por meio de entrevistas com sambistas reconhecidos, trabalho de coleta de informações para a montagem de uma exposição sobre o samba carioca. Este fato coincidiu com o registro pelo IPHAN, do Samba de Roda do Recôncavo Baiano como patrimônio imaterial. Enciumados com o registro de outro samba, não pertencente ao universo das variações da cidade do Rio de Janeiro, os sambistas pediram ao CCC para que liderasse um pedido de registro junto ao IPHAN. O CCC então fez a proposta de instauração de processo (ENTREVISTADAS 13 e 14, 2012).

Neste primeiro momento, os acontecimentos estão conforme as recomendações da Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (UNESCO), que aconselham a participação ativa dos grupos detentores nos processos de salvaguarda. Após o pedido desse grupo de sambistas, liderados pelo CCC, os trabalhos passaram a ser realizados em parceria com

os técnicos do IPHAN (ENTREVISTADAS 15 e 16, 2012). Seguiu-se então, para a definição das variações de samba que seriam registradas, pois a ideia inicial dos sambistas era o registro do samba carioca, sem especificações.

Algumas questões influenciaram na escolha do samba-enredo, do samba de partido-alto e do samba de terreiro. A entrevistada 16 (2012), profissional que integra o quadro do Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI) do IPHAN, e que participou diretamente do registro das matrizes, conta que neste momento de definição do objeto, procurou-se valorizar o legado afro brasileiro do samba. Além disso, a escolha por essas matrizes também teve o objetivo de valorizar formas de samba que estão sofrendo processo brutal de transformação, devido à ação da indústria cultural, da produção em massa e da indústria dos desfiles de carnaval das escolas de samba (ENTREVISTADA 16, 2012).

O objetivo de se valorizar a herança afro brasileira das matrizes está em consonância com um dos critérios para a seleção dos bens de natureza imaterial, definidos pelo Decreto 3.551 de 4 de agosto de 2000. Como discutido na seção 3.1 do capítulo 1, os critérios são a relevância nacional e a continuidade histórica. Pelas entrevistas 15 e 16 (2012), constatamos que o critério da relevância nacional diz respeito à escolha de bens que expressem a diversidade cultural brasileira. A continuidade histórica diz respeito à quantidade de tempo que este bem se mantém relevante, o tempo mínimo que um bem precisa ter de existência é de setenta anos – confirmando as considerações feitas por Teles (2010), também discutidas na seção 1 do capítulo 1.

A valorização da herança afro brasileira, bem como a intenção de salvaguardar variações de samba ameaçadas pela indústria cultural são, de fato, elementos marcantes no discurso do Dossiê (2006), e nas falas das participantes do processo de registro (ENTREVISTADAS 13 e 14, 2012). Percebe-se então, que, se antes do registro, este grupo ligado às matrizes não estava objetivando o reconhecimento destas variações específicas de samba, é porque este desejo surgiu depois, durante o trabalho de definição do objeto, por meio dos debates com os técnicos do IPHAN. Assim, parece ter havido uma influência do Estado nesta etapa de seleção do bem a ser registrado. A Entrevistada 15 (2012) confirma esta impressão, ao expressar a opinião de que a influência estatal na seleção dos bens a serem registrados é, de forma geral, considerável (ENTREVISTADA 15, 2012).

Esta predominância do agente estatal parece que aconteceu a partir do diálogo, e com a concordância das lideranças ali reunidas para o processo de registro, que provavelmente, perceberam ao longo do processo, que o registro poderia ser mais do que um reconhecimento estatal. O registro dessas matrizes, relacionadas a práticas culturais que ao longo dos anos, foram sendo expulsas dos espaços das grandes escolas, poderia futuramente, significar um meio para se promover uma reocupação destes mesmos espaços pelos sambistas, como menciona a

Entrevistada 14 (2012).

Há ainda outro ponto importante neste momento da definição das matrizes. A entrevistada 16 (2012) esclarece que os bens registrados precisam ter uma base social bem definida, para que, mais tarde, os planos de salvaguarda possam incidir sobre esse grupo específico (ENTREVISTADA 16, 2012). A escolha dessas matrizes restringiu os numerosos grupos detentores do samba, a um grupo de pessoas reconhecidas como praticantes dessas matrizes, estas pessoas estão listadas em uma seção do Dossiê (2006), como citado pela Entrevistada 14 (2012). Este recorte dentro do universo do samba, provavelmente facilitou o diálogo entre Estado e a sociedade civil. A discussão com uma grande quantidade de praticantes do samba, provavelmente inviabilizaria as conversas. Quanto menor for o grupo, mais fácil se torna o trabalho de se encontrar as lideranças e de se estabelecer o diálogo. Em nossa interpretação, o IPHAN, em sua política para o patrimônio imaterial, parece procurar estabelecer o diálogo com as lideranças dos grupos detentores, e não com os grupos de forma geral.

Este procedimento de restrição do grupo praticante, a exemplo da valorização da herança afro brasileira, também parece ter tido forte influência na definição das matrizes, bem como na restrição dos grupos praticantes que participaram diretamente do registro e do plano de salvaguarda. Assim, o recorte da comunidade escolhido foi primeiramente o universo das seis escolas de samba mais antigas, depois, buscaram-se indicações de pessoas reconhecidas como mestres das tradições das matrizes, dentro dessas escolas (ENTREVISTADA 14, 2012). Com essas indicações, criou-se o que a Entrevistada 14 (2012) denomina de Auto Conselho do Samba, e a Entrevistada 13 (2012) de Conselho do Samba. Dentro deste grupo de notáveis, houve desistências por motivos variados, restringindo o universo de membros que efetivamente participaram de todo o processo (ENTREVISTADA 14, 2012).

Esta influência exercida pelo Estado, não significa que a equipe de representantes das seis escolas de samba não teve autonomia durante o processo, pelo contrário, é perceptível que o trabalho de pesquisa e de aplicação dos questionários do Inventário Nacional de Referências Culturais – metodologia desenvolvida pelo IPHAN para o inventário dos bens imateriais – foi realizado por estas lideranças. Porém, estes representantes de um dos grupos detentores das matrizes, ao longo dos trabalhos, provavelmente foram se adaptando aos procedimentos e objetivos do IPHAN. Fato indicativo da adaptação das lideranças aos dispositivos estatais, em nossa interpretação, é uma passagem da entrevista do Quadro 13. A Entrevistada 13 (2012) conta que durante o trabalho de definição do objeto, a equipe ficou sabendo da recusa da UNESCO em reconhecer o samba como patrimônio da humanidade, fato que influenciou na definição das matrizes. O motivo da recusa da UNESCO foi que o samba visto de forma abrangente, e sem estar restrito a variações específicas, não está circunscrito a um grupo

específico, e nem está ameaçado de se extinguir⁴⁵.

Aliás, a presença da retórica da perda (GONÇALVES, 1996), nos documentos do IPHAN, e consequentemente nas práticas de salvaguarda, é marcante ⁴⁶. A Entrevistada 15 (2012) explica que não é necessário se provar que o bem está em risco de se extinguir, - fato comprovado pela Entrevistada 14 (2012), uma das representantes das escolas de samba – mas, que a questão permeia todas as práticas de preservação, e está subentendida. Realmente, as Entrevistadas 13 e 14 (2012), apesar da obrigatoriedade não ser declarada, perceberam a necessidade de mostrar que as matrizes corriam risco de perda, já que a questão permeia os discursos de outros dossiês de bens registrados pelo IPHAN (ENTREVISTADA 14, 2012).

Outra questão relevante é relação entre grupo detentor e o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC). De forma geral, percebemos que as lideranças desse grupo de praticante das matrizes tiveram bastante dificuldade com a metodologia de pesquisa do IPHAN, precisando em vários momentos, se adaptarem aos procedimentos estatais. A Entrevistada 15 (2012) esclarece que esta dificuldade é comum às equipes dos bens registrados, e que a facilidade ou não com a metodologia depende da familiaridade que se tenha, ou não com as práticas de pesquisa dos campos antropológico e etnográfico. Todos os seis representantes das escolas de samba, que faziam parte da equipe de registro possuíam curso superior (ENTREVISTADA 14, 2012), e alguns, como as entrevistadas 13 e 14 (2012) possuem pós-graduação. Mesmo tendo experiência na área de pesquisa, as entrevistadas tiveram dificuldades com os prazos, e procedimentos de pesquisa do IPHAN, indicando que de fato, a metodologia provavelmente é bastante restrita aos campos da Antropologia e da Etnografia – além das dificuldades relativas à própria escassez ou má organização da documentação primária a respeito do samba (ENTREVISTADA 14, 2012).

Com relação à escrita do dossiê de registro, além dos seis representantes, participaram também alguns intelectuais renomados, pesquisadores do samba. A participação dessas pessoas que não pertencem ao grupo detentor, ocorreu devido a necessidade de o dossiê conter partes que se referem a assuntos bastante específicos, como os que encontram no universo da Musicologia (ENTREVISTADAS 13 e 14, 2012). Assim, a Entrevistada 13 (2012) conta que nas reuniões para escrita do Dossiê (2006), os intelectuais conversaram com o grupo de sambistas reconhecidos, no sentido de traduzir as demandas e definições desses detentores das matrizes. De modo geral, este grupo de sambistas não pode participar dos procedimentos de registro devido ao caráter técnico da metodologia utilizada pelo IPHAN (ENTREVISTADA 14, 2012).

Então, para se adaptar aos procedimentos dessa metodologia, as lideranças precisaram

⁴⁵ É importante dizer que, de maneira geral, o IPHAN segue as recomendações da UNESCO no que diz respeito as práticas de preservação dos patrimônios.

⁴⁶ A retórica da perda (1996) foi discutida na seção 3 do capítulo 1.

contar com ajuda de pessoas de fora do grupo detentor, enquanto este precisou ter suas ideias traduzidas para a linguagem estatal. Pensamos que poderia ser interessante, se a prioridade em todo esse processo fosse a participação do grupo de sambistas, ou seja, do grupo praticante das matrizes. Para isso, provavelmente seria necessário à criação de uma metodologia específica, feita a partir das adaptações da sociedade civil aos procedimentos estatais, mas principalmente do Estado aos procedimentos do grupo detentor do bem em questão. Afinal, se cada processo de registro é único (ENTREVISTADA 15, 2012), então cada metodologia de pesquisa poderia ser exclusiva a cada patrimônio.

Estamos cientes das dificuldades tremendas que este tipo de trabalho criativo, e que ele demandaria muito mais dos técnicos do IPHAN, mas também do próprio grupo detentor que precisaria estar bastante articulado e com lideranças fortes. E é importante mencionar, que já existem experiências no IPHAN que procuram esse caminho, como o inventário participativo realizado junto aos índios Kusiwa, citado pela Entrevistada 15 (2012), entre outras.

Após todo o trabalho de definição do objeto, documentação, interpretação, entre outras atividades, para feitura do Dossiê (2006), partiu-se para o planejamento e implementação do plano de salvaguarda. Este trabalho já havia começado durante a pesquisa, com a escrita das recomendações de salvaguarda presentes em uma seção do Dossiê (2006). Após o registro, estas recomendações transformaram-se no plano de salvaguarda (ENTREVISTADA 15, 2012). Entre as ações citadas estão: a gravação de Cd's de samba de partido alto, a realização de concurso de partido-alto, o curso de Agente do Samba, o Cine Debate, o Chá do Samba, a criação do Centro de Memória e Referência do Samba no CCC, estímulo à aprendizagem de instrumentos que não contam com muitos instrumentistas, gravação de depoimentos de sambistas importantes. Estas ações foram planejadas a partir de reuniões e seminários com o grupo de sambistas renomados, que apontaram onde era necessária uma intervenção (ENTREVISTADAS 13 e 14, 2012)

De maneira geral, estas ações de salvaguarda trabalham para divulgação das matrizes, principalmente entre os jovens, para a documentação, realizada no CCC, e para criação de espaços de reflexão do próprio grupo praticante. A educação patrimonial é citada como uma grande ferramenta para a salvaguarda (ENTREVISTADAS 13 e 14, 2012). Pensamos que ações educativas no campo patrimonial precisam ter bastante cuidado para que tenham caráter predominantemente reflexivo, e o menos instrutivo possível – ações como o Cine Debate e o Chá do Samba parecem ir por este caminho. Afinal, os praticantes das matrizes podem não conhecê-las de maneira acadêmica, ou seja, podem não saber todos os detalhes da história e mesmo das estruturas musicais dessas variações de samba, mas as conhecem de sua própria maneira. Por exemplo, as pessoas entrevistadas por essa pesquisa, não tinham, em sua grande maioria conhecimento do registro das matrizes, mas as conheciam e sabiam reconhecê-las. Novamente, é necessário que a estrutura do plano de salvaguarda se adapte ao vocabulário daqueles que

praticam a manifestação no seu dia a dia.

Para aprofundarmos esta questão, podemos, por exemplo, tratar da questão da percepção de perda das matrizes. A maioria dos entrevistados não percebe nenhum risco de perda para as matrizes, e nem para o samba em geral. Mas, ao longo da entrevista, apesar de terem em um primeiro momento, respondido que não percebiam risco de perda, citavam as mudanças relacionadas ao samba-enredo, identificando-as como ruins. E alguns identificaram problemas na transmissão dos samba aos mais jovens – ou como a Entrevistada 6 (2012) demonstra dúvidas com relação à apropriação pelas novas gerações, das tradições do samba. Os motivos estariam relacionados para alguns ao fato de que as novas gerações não pertencem ao universo do samba, o que dificulta a transmissão que foi durante muito tempo feita por meio da aprendizagem oral. (ENTREVISTADOS 8 e 9, 2012). E os Entrevistados 1 e 2 (QUADRO 11, 2012) indicam que pessoas consideradas mestres do samba morreram sem transmitir seus conhecimentos, e também percebem que as escolas de samba tentam remediar o problema da não transmissão dos conhecimentos por meio das escolinhas destinadas às crianças e jovens.

Após a realização das entrevistas, percebemos que estávamos fazendo a pergunta errada, pois a palavra perda foi entendida pelos entrevistados como extinção total das matrizes. Talvez, se tivéssemos perguntado mais sobre as modificações do samba-enredo, ou do espaço da quadra das escolas de samba, ou ainda a respeito da questão da transmissão dos conhecimentos do samba, obtivéssemos mais percepções acerca do embate das matrizes com indústria cultural, e os resultados desse diálogo.

Ou seja, os grupos praticantes têm seus próprios vocabulários e entendimentos, e isso não quer dizer que sejam ignorantes. Por isso, a educação patrimonial, em nossa interpretação, talvez possa conseguir resultados mais consistentes, se for feita a partir de reflexões do próprio grupo acerca de seus próprios entendimentos sobre o universo do samba, e, depois disso, estes entendimentos entrariam em contato com os entendimentos e vocabulários que os pesquisadores do samba vêm produzindo ao longo dos anos.

Também é importante tratar da constatação de que a grande maioria dos entrevistados não participou do processo de registro, apesar de ter sido informado sobre este reconhecimento por meio dos meios de comunicação. Como dito anteriormente, o grupo praticante de samba começou a ser delimitado no momento da escolha do objeto de pesquisa, ou seja, das variações de samba que seriam registradas. Também como foi explicado anteriormente, a escolha por estas matrizes levou a restrição da comunidade do samba às seis escolas mais antigas, e depois a indicações de sambistas renomados, figuras notáveis, digamos assim. Este grupo é que teria participado efetivamente de todo o processo de registro. As pessoas entrevistadas pela pesquisa não fazem parte desse grupo de notáveis, e por isso não participaram de reuniões.

Mas, o fato de não ser notável não exclui essas pessoas do universo dos grupos praticantes das matrizes. Também como foi mencionado anteriormente, a maioria destas pessoas conhecem as matrizes e já as praticaram ou praticam. Além disso, fazem parte das seis escolas mais antigas, participando ativamente em setores considerados tradicionais pelo Dossiê (2006), como as velhas guardas e a ala das baianas. Estas pessoas estão neste universo há vários anos, muitos desde a infância. Optou-se pelo diálogo com o grupo de notáveis, provavelmente para se facilitar as discussões, como também já foi dito anteriormente⁴⁷.

Pensamos que há aí, outro grande desafio para a salvaguarda das matrizes. Como levar estas discussões de um universo pequeno para um maior, como por exemplo, englobar mais setores das seis escolas mais antigas? Percebemos que as ações de divulgação e de educação patrimonial do plano de salvaguarda também tendem a ir nesse sentido. A importância do aumento de pessoas nessa discussão, é que isso poderia de alguma maneira, aumentar as reflexões acerca da perda de espaço dos sambistas dentro das escolas, seu principal reduto. Esta questão é notada pela maioria dos entrevistados, de diferentes maneiras, mas principalmente por meio das modificações sofridas pelo samba enredo. Estas reflexões poderiam, a longo prazo, provocar algumas modificações nesse cenário. Além disso, incluindo mais pessoas no processo de registro, mais grupos aproveitariam as benesses oferecidas pelo plano de salvaguarda, algo que iria por um caminho inteiramente novo, gerando provavelmente resultados diferentes, dos que ao longo dos anos foram obtidos por meio da aproximação entre Estado e grupos praticantes de samba.

Para finalizar, é necessário também analisarmos a questão da duração do plano de salvaguarda. Segundo o Decreto 3.551 de 4 de agosto de 2000, o registro dos bens é revalidado após dez anos. Os critérios e procedimentos para a revalidação ainda estão em construção, mas parecem ser os mesmos para o próprio registro, ou seja, a relevância nacional e a continuidade histórica. Na revalidação, os técnicos do IPHAN irão verificar em que medida a relevância do bem permanece após estes dez anos (ENTREVISTADA 16, 2012). Mas, no caso de haver revalidações sucessivas, o plano de salvaguarda continuará indefinidamente? O Estado tem condição de manter os recursos para salvaguardar todos os bens já registrados, mais os que ainda virão? Essas perguntas, para serem respondidas, ainda precisam de pesquisas mais aprofundadas. Mas, pelas entrevistas 15, percebe-se que há um esforço do IPHAN para que os grupos detentores comecem a gerar seus próprios recursos, destinados para a preservação de seus bens, e, assim, aos poucos os recursos do Estado vão se tornando menos predominantes. Nestes casos, o IPHAN, durante o plano de salvaguarda, também funciona como mediador na busca por parceiros comerciais para esses grupos (ENTREVISTADA 15, 2012).

⁴⁷ O que não está em desacordo com a opinião de alguns entrevistados, que definiram a comunidade do samba por meio da menção a nomes de sambistas renomados (ENTREVISTADOS, 8 e 9, 2012) (ENTREVISTADOS 1 e 2, QUADRO 11, 2012)

Por fim, percebemos que dentro do processo de patrimonialização do samba, há diferentes ações estatais, com diferentes objetivos. O quadro teórico discutido na seção 3 do capítulo 1 indica que as ações do estado na década de 1930 e da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro tendem a privilegiar as potencialidades turísticas do samba, e as diferentes formas de comercializar a manifestação, além de utilizá-lo como instrumento para conquista da simpatia do eleitorado. Estas ações preservaram o samba na medida em que estimulam a divulgação ampla da manifestação, porém o diálogo com os grupos praticantes de samba é desigual, tendendo a ser desrespeitoso.

As ações no contexto das políticas de salvaguarda procuram acontecer em diálogo com um dos grupos praticantes de samba, mais vinculado às matrizes da manifestação na cidade do Rio de Janeiro, e formado por sambistas reconhecidos. Apesar das dificuldades, e deste grupo detentor das matrizes parecer estar fazendo mais esforço para se adaptar aos procedimentos estatais, do que o contrário, as trocas parecem acontecer de forma mais respeitosa. Ou seja, de fato este grupo de sambistas, por meio de suas lideranças, tem sido ouvidos durante todo o processo de registro.

3 A Indústria Fonográfica no processo de patrimonialização

Para investigarmos as relações atuais entre samba e indústria fonográfica, utilizamos dois caminhos principais: a percepção dos entrevistados, pessoas que fazem parte do universo do samba; e letras de músicas de dois cantores de samba, Francisco Alves (cantor atuante nas décadas de 1920 a 1950) e Diogo Nogueira (cantor da atualidade) – dados apresentados respectivamente, nas seções 1 e 5 do Apêndice. Os dois artistas tem sua produção vinculada à indústria cultural. Também realizamos pesquisa no acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS) da cidade do Rio de Janeiro, aproveitando as informações contidas no Catálogo Geral 1929 – 1930 Odeon, e nos depoimento de João da Baiana e Donga, itens da coleção “Depoimentos para Posteridade”.

A percepção dos entrevistados foi considerada importante porque essas pessoas conhecem e praticam samba em seu cotidiano, esses fazeres e saberes da manifestação são seus próprios modos de vida. Então, consideramos que sua percepção poderia nos indicar caminhos para o entendimento da participação da indústria cultural no processo de patrimonialização do samba.

Os dois cantores foram escolhidos devido à sua grande exposição nos meios de comunicação, cada um em seu período. Francisco Alves foi bastante importante nas primeiras décadas de diálogo entre o samba e indústria fonográfica, aliou-se aos sambistas do Estácio, e ajudou na profissionalização de muitos deles. Diogo Nogueira é um cantor que iniciou a carreira

em 2007, mas apesar do pouco tempo, já possui grande popularidade na televisão, nas rádios e tem considerável vendagem de discos.

Devido à extensa discografia de Francisco Alves, foi necessário um recorte de tempo. Foram analisados os sambas gravados nos anos de 1932 e 1933. Este período foi escolhido porque no ano de 1932 foi sancionado, pelo governo federal, o Decreto 21.111 de 1º de março de 1932, que permitiu às rádios transmitirem propagandas. Segundo Matos (1982), essa lei modificou o caráter das rádios que, anteriormente, veiculavam apenas música erudita, pois na concepção da época, esta seria a programação mais utilitária e instrutiva. Com a chegada das propagandas, o rádio procura ser um meio de diversão popular, que buscava atrair mais ouvintes e anúncios, para isso, passa a veicular música popular em larga escala. O aumento da vendagem de discos de samba e de outros artistas nacionais se deve a essa promoção que o rádio passou a fazer da música popular brasileira. Assim, analisamos os dois primeiros anos após a entrada em vigor da lei, considerando que a vendagem nesses anos foi considerável, e, conseqüentemente a divulgação do samba. Já com Diogo Nogueira, como sua carreira é ainda recente, foi possível analisar toda a sua discografia, que compreende os anos de 2007 a 2012.

Além da grande atuação na indústria cultural desses dois cantores, também se levou em consideração o fato de que as letras de Francisco Alves que foram analisadas pertencem a sambas gravados pela gravadora Odeon, e os discos de Diogo Nogueira foram gravados pela empresa EMI Music. A Odeon, antes de interromper suas atividades no Brasil na década de 1990, passou a fazer parte da empresa EMI-Odeon, que mais tarde tornou-se EMI Music. Considerou-se que a investigação de dois cantores da mesma gravadora, poderia ser interessante para iniciarmos um modesto mapeamento das diferenças e semelhanças entre a maneira que uma mesma gravadora divulgou o samba há setenta e cinco anos atrás, e a maneira que o divulga atualmente.

Ainda nos concentrando nesta mesma gravadora, utilizamos também em nossa análise um catálogo de discos da Odeon dos anos de 1929 e 1930, item do acervo da biblioteca do MIS. Este catálogo contém todos os discos gravados pela Odeon nos anos de 1929 e 1930, nele há uma sessão destinada aos discos de cantores e grupos nacionais. A tabela 3 apresenta os resultados do levantamento realizado, após pesquisa nestes discos nacionais: 319 músicas gravadas, dessas, 36,05% são composições denominadas de samba e variáveis do gênero (como “Samba da Bahia”, “Samba-canção”, “Samba de amôr”, “Samba sentimental”, “Sambinha”, “Sambinha sertanejo”, “Samba carnavalesco”, “Samba de facto”, “Samba nortista”, “Samba canção brasileira”, “samba apaixonado”).

Este levantamento nos permitiu perceber que a gravação de discos e vendagem do período (anterior ao Decreto anteriormente mencionado) já eram consideráveis, como também a quantidade de sambas gravados por diferentes artistas – destacam-se aí com intérpretes de uma boa quantidade de sambas a Orquestra dos Oito Batutas, Francisco Alves, Mário Reis e o Grupo

“Turunas da Mauricéia” com o cantor Augusto Calheiros. A divulgação do samba pela indústria fonográfica determinou uma das suas ações dentro do processo de patrimonialização do samba. Essa disseminação da manifestação pelos demais estratos sociais ampliou o público, e também a quantidade de intérpretes de samba, incluindo entre eles, pessoas exteriores aos grupos criadores do samba.

No depoimento dado por Donga ao MIS, o compositor do samba “Pelo Telefone”, demonstra que esta divulgação tem, como consequência, a obtenção de reconhecimento perante os demais estratos sociais. O compositor afirmou que sua intenção, ao realizar aquela que foi considerada a primeira gravação de samba, era mesmo divulgar o ritmo, e, conseqüentemente, obter um reconhecimento positivo da manifestação, em um período que a perseguição da polícia era forte:

[...] Eu sempre fui objetivo. Não pensava em dinheiro, pois não tinha a menor noção de que o samba ia dar isto ou aquilo. Fiz o negócio pelo instinto e pelo grupo, porque o Hilário [Jovino] era um sujeito muito sensato e dizia que nós tínhamos que mostra àquela gente que o samba não era aquilo que eles pensavam. Nós dávamos um samba e de repente éramos intimados a ir a Delegacia (DONGA, 1970).

Percebemos então, que este reconhecimento que ainda era buscado em 1917, estava mais palpável em 1929 e 1930, anos do catálogo da Odeon que analisamos. Nestes últimos anos havia, inclusive, cantores exteriores aos grupos criadores do samba interpretando o ritmo, e reinventando-o por meio da criação de novas variações.

As pessoas entrevistadas confirmam o entendimento dos cantores da indústria fonográfica como divulgadores do samba ainda na atualidade. A divulgação é vista por estas pessoas como uma parte importante da preservação do samba em geral. Não há distinções entre as variações de samba, é como se o fato de as gravações de determinado cantores, serem denominadas de samba, já contribuem para a preservação da manifestação em geral. Assim, para os entrevistados, não parece haver grandes distinções entre as matrizes do samba e o samba veiculado por determinados cantores da indústria fonográfica. Conseqüentemente, não consideram que este samba da indústria fonográfica tenha de alguma maneira fragilizado a preservação das tradições do samba.

Pelo contrário, determinados cantores da indústria fonográfica são vistos, em geral, de maneira bastante positiva, sendo considerados como membros dos grupos criadores e praticantes do samba (assim como Donga e João da Baiana o eram). É importante dizer que alguns entrevistados afirmam que nem todos são vistos dessa maneira, os que não têm atuação considerada positiva para a preservação são aqueles que não têm um vínculo cotidiano com o samba, e estão apenas momentaneamente se aproveitando da força histórica do gênero (ENTREVISTADOS 6 e 14, 2012). Entre os que são bem vistos, alguns nomes são repetidamente citados, como os cantores Zeca Pagodinho e Martinho da Vila, e a cantora Alcione. Esses artistas

de fato tem uma história de vida vinculada ao samba, e permanecem ligados às rodas ou às escolas, como narram os próprios entrevistados.

Então, os artistas que sempre tiveram vínculo com o samba, e que em determinado momento tiveram acesso à indústria fonográfica, assumiram a função de divulgar e preservar o samba. A divulgação desses cantores é entendida como parte importante de um processo de reconhecimento dos demais estratos sociais do valor positivo do samba, e até mesmo, como uma maneira de transmitir a própria voz dos grupos criadores e praticantes da manifestação, como afirma uma das entrevistadas (ENTREVISTADO 13, 2012).

Este papel de divulgação, associado à preservação do samba, é percebido também por aqueles que participaram ativamente do processo de registro (ENTREVISTADOS 13 e 14, 2012). As gravações de Cd's de sambistas partideiros e compositores de samba de terreiro, ações que estavam presentes nas recomendações de salvaguarda do Dossiê (2006), foram realizadas também com o intuito mesmo de divulgar, registrar e, conseqüentemente preservar as matrizes do samba. É interessante perceber que apesar do Dossiê (2006) apontar os processos da indústria cultural, como causadores de perdas de elementos importantes das matrizes, as entrevistadas entendem que artistas que tem acessos aos meios de produção da indústria fonográfica, a aos meios de comunicação, ou seja, que pertencem ao universo da indústria cultural, mesmo assim, contribuem de forma positiva para a preservação do samba.

É provável que as entrevistadas não vejam ameaça no trabalho de determinados artistas, porque estes cantores da indústria fonográfica, mesmo não gravando as matrizes exatamente à maneira que descreve o Dossiê (2006), consigam em seus trabalhos veicular os costumes dos grupos praticantes da manifestação. Isso nos leva à questão discutida, tendo por base Guillaume (2003), de que alguns produtos da indústria cultural, para tornarem-se diferenciados, e atraiem um determinado tipo de consumidor, criam uma espécie de linha de continuidade com patrimônios reconhecidos pelo Estado, como as matrizes do samba. Percebe-se pela fala dos entrevistados, que de fato, muitos desses bens de consumo herdaram elementos, tradições, costumes e saberes do universo do samba e contribuem para sua preservação.

Para observar melhor esse processo foram realizadas as análises das letras, um dos aspectos musicais que poderia demonstrar este vínculo entre sambas da indústria cultural e as matrizes. Esta investigação nos permitiu observar os temas frequentemente veiculados por Francisco Alves, durante os anos de 1932 e 1933, e por Diogo Nogueira atualmente. Percebe-se que a grande temática de ambos são as relações amorosas, no trabalho de Francisco Alves corresponde a 72,5 %, e nos sambas de Diogo Nogueira 50 %, como apresentam as tabelas 1 e 2.

Analisando especificamente o trabalho de Francisco Alves, ainda dentro da temática amorosa, há a predominância das lamentações, ou seja, letras que tratam da rejeição amorosa, onde o eu lírico musical se queixa da perda da mulher amada. Pelo grande espaço que a temática

amorosa ocupa nos sambas gravados por Francisco Alves, percebemos o estabelecimento de um padrão, e a vinculação entre samba e temas amorosos lamentosos que tratam de rejeições.

Em nossa interpretação, no contexto de Francisco Alves, o samba e os sambistas não eram mais tão perseguidos, mas também não tinham o reconhecimento popular e do Estado que tem hoje. Era um período de estabelecimento e consolidação do samba com ritmo popular e nacional. Nesta conjuntura, os temas amorosos eram de grande valor, quando se tratava da divulgação do ritmo para outros grupos sociais. Afinal, estes temas perpassam todas as classes sociais, permitindo a pessoas de diferentes estratos se identificarem e gostarem dos sambas. Assim, esta padronização inicial da indústria cultural, pode ter facilitado a aceitação do samba pelos demais estratos sociais. Além disso, a indústria cultural aproveitou-se do fato da temática amorosa ser bastante frequente não apenas no samba, mas em vários gêneros musicais.

No trabalho de Diogo Nogueira os temas amorosos ainda têm destaque, mas em menor escala. O lamento do rejeitado ainda é frequente, mas em comparação com o trabalho de Francisco Alves, diminuiu. A temática da rejeição divide a cena agora com uma maneira mais alegre de descrição das relações amorosas, com homenagens à mulher amada e ao próprio sentimento do amor. Em compensação às menções ao universo do samba, com seus costumes, fazeres e saberes são bem maiores, se comparadas ao que encontramos nos sambas de Francisco Alves. Do total de sambas de Diogo Nogueira analisados, 26% fazem alusões a rodas de samba, as maneiras de se compor um samba, ao partido-alto, ao terreiro, descrevem as reuniões dos sambistas, fazem elogios ao samba e a sambistas reconhecidos – assuntos que remetem direta e indiretamente às matrizes do samba. Há também as regravações, que trazem à memória dos ouvintes os sambas que tiveram e tem grande aceitação de público. Estes sambas criam um vínculo com os costumes dos grupos praticantes de samba, e dessa maneira, apresentam-se como pequenos pedaços desse universo, apresentando-o ao restante da sociedade.

Neste caso, em nossa interpretação, a indústria cultural não age de forma desinteressada, o intuito é justamente a criação de um produto diferenciado, que no caso é classificado como samba de raiz. Essa expressão é utilizada algumas vezes por alguns dos entrevistados (ENTREVISTADOS 4, 6, 9, 10 e 13, 2012) e, neste contexto, tem o objetivo de designar aquele samba feito por aqueles que estão próximos dos grupos praticantes do samba, conhecem as tradições da manifestação. A indústria cultural se apropria da expressão (ou será que a criou?) e também tem os seus sambistas de raiz, esta gaveta de produtos procura atender não apenas os consumidores identificados com os grupos criadores e praticantes do samba, mas também aos demais estratos sociais. Por outro lado, os consumidores parecem estar cada vez mais ávidos por produtos que possam ser diferentes das padronizações superficiais, muito mais frequentes. No caso do samba de raiz, a diferença com relação aos demais gêneros comercializáveis, se caracteriza por meio a associação do ritmo a uma identidade calcada em tradições históricas. É

dessa forma que o próprio aparato industrial oferece remédio para a angústia gerada pelos seus processos repetitivos e subjetivantes. Este é o processo de reestabilização social de que tratava Guillaume (2003), para os cansados das repetições e de superficialidades, há os produtos de raiz, que apresentam um enraizamento em patrimônios oficiais.

No trabalho de Francisco Alves, as menções ao universo do samba acontecem na porcentagem de 15%, sendo que desses sambas, 5% tratam também da temática das relações amorosas (como apresentado na tabela 1). Nesses 5%, nossa análise nos permitiu perceber que a temática amorosa tem mais importância do que as menções ao universo do samba. Os 10% de citações do universo do samba tratam deste tema de maneira mais superficial, quando comparamos com os sambas de Diogo Nogueira com mesma temática⁴⁸. No contexto de Francisco Alves, o vínculo do produto da indústria fonográfica com o samba que era realizado nas ruas, se fazia por meio das parcerias com sambistas oriundos dos grupos praticantes de samba, como Heitor dos Prazeres, Bucy Moreira, Ismael Silva e Cartola⁴⁹. Assim, as menções ao universo do samba se faziam mais por meio da autoria desses sambistas, que provavelmente, como descreveu Sandroni (2001), aproveitavam em suas composições destinadas às gravações, refrãos e partes de sambas cantados nas ruas.

De qualquer maneira, pela análise realizada, a produção de produtos diferenciados pela indústria cultural parece ser um processo mais presente na contemporaneidade. Em nossa interpretação, nos anos de 1932 e 1933, a prática estava presente em menor escala, provavelmente a embalagem do produto samba tendia mais a um “exótico”, mas que também era familiar – devido ao fato da utilização ostensiva do tema das relações amorosas. No trabalho de Diogo Nogueira, a temática amorosa continua marcante, mas as citações ao universo do samba também têm força. Além disso, como dito anteriormente, é preciso considerar que a temática amorosa é comum no samba, principalmente no samba de terreiro, uma das matrizes, assim como descreveu Candeia e Isnard (1978), e podem de alguma maneira, trazê-la à memória dos consumidores, pelo menos daqueles que tem alguma vivência em rodas de samba de raiz.

É importante salientar que a porcentagem de samba com letras que fazem menção ao universo do samba não é tão expressiva em termos quantitativos. O que nos faz pensar que, na prática da indústria cultural, o elemento da letra talvez não seja o mais importante quando se quer trazer à memória dos consumidores esta manifestação. Os elementos rítmicos, melódicos e a instrumentação característica do samba são muito mais fortes. Há de se considerar também a questão visual – vestuário dos cantores, cenários de shows, entre outros elementos. A música

⁴⁸ Exceto um samba específico, interpretado por Francisco Alves, mas de autoria de Noel Rosa, intitulado “Não tem tradução”, que critica a influência estrangeira na música brasileira, em consonância como nacionalismo do período.

⁴⁹ Provavelmente boa parte destes sambas que analisamos tem parcerias fictícias, como descrito por Sandroni (2001) e discutido na seção 4.1 do capítulo 1.

samba tornou-se uma marca para a indústria cultural que, ao longo dos anos, sempre mantém profissionais especializados no gênero, trazê-la à memória e vendê-la não é algo difícil, há todo um imaginário construído em torno da manifestação. A indústria cultural, no caso das ações específicas da indústria fonográfica, ao longo dos anos, também se aproveitou muito da popularidade que o samba já tinha nas ruas, e por volta da década de 1940 não precisava de muito esforço para distribuí-lo. A ação da indústria fonográfica parece acontecer mais no sentido de potencializar a divulgação, que já ocorria e ocorre nas ruas.

Voltando às entrevistas, também é possível perceber que, como em toda estrutura, existem brechas no sistema da indústria cultural. Por mais que a lógica industrial padronize seus produtos, entre eles o samba, seja por meio da gaveta do samba de raiz, da temática amorosa, ou acabando com a prática do improviso, no caso da indústria fonográfica, existem brechas para determinados artistas conseguirem manter vínculos verdadeiros com os grupos sociais aos quais pertencem, e por meio de seus discos conseguirem divulgar as matrizes. É o caso, por exemplo, de Paulinho da Viola, artista citado por alguns entrevistados (ENTREVISTADOS 10 e 14, 2012), que utiliza seu lugar na indústria fonográfica para divulgar a Velha Guarda da Portela. Possivelmente há outros casos como esse – e que inclusive foram citados nas entrevistas -, e os grupos praticantes de samba reconhecem esses artistas. Existindo brechas, existe a possibilidade de reconfiguração da indústria cultural que, ideologicamente, ficou mais conservadora e restritiva, fechando o mercado para aquilo que não apresente garantia de lucro. Se por um lado, isso parece protegê-la, por outro, é também um processo de asfixia.

Por fim, é importante citar uma questão levantada na entrevista apresentada no Quadro 5 (ENTREVISTADO 5, 2012). O entrevistado, um compositor de samba que tenta entrar na indústria fonográfica, reclama que são poucos os sambistas que conseguem ter suas músicas gravadas e sobreviver de compor sambas. Esta percepção está em consonância com Adorno e Horkheimer (1985), que apontam que, na indústria cultural, não há lugar para muitos astros e estrelas, apenas para alguns poucos afortunados. É esse o mecanismo, e para mudar isso não há muitas brechas, os próprios Cd's gravados por meio do plano de salvaguarda, tornaram-se possíveis por conta da parceria entre Estado e sociedade civil (no caso, principalmente representada pelo Centro Cultural Cartola), quando este apoio acabar, os sambistas voltam a contar com a sorte para poderem gravar seus Cd's, a não ser que conseguem de alguma maneira, chamar a atenção de empresários musicais. Se essa entrada no mercado acontecer, os sambas improvisados, caso principalmente do partido-alto, terão seus improvisos eliminados, elemento que mais fortemente caracteriza esta matriz.

Assim, no processo de patrimonialização do samba, a indústria fonográfica contribuiu, por meio do reconhecimento gerado por sua divulgação maciça, para a preservação do samba em geral, inclusive para a preservação das matrizes. Isso não é feito de maneira desinteressada, e um dos mecanismos de absorção desses patrimônios pela indústria fonográfica é a criação de

produtos diferenciados, como o gênero samba de raiz. Ao mesmo tempo em que a indústria fonográfica contribui para preservação, ela também não permite no seu universo a prática do improviso, tão importante para as matrizes, e veicula um samba padronizado por meio, por exemplo, da utilização ostensiva da temática amorosa. Porém, alguns artistas, reconhecidos pelos grupos criadores e praticantes do samba, conseguem aproveitar a visibilidade e facilidades proporcionadas pela indústria cultural, para difundirem, recriarem e preservarem as tradições do samba.

4 As escolas de samba e a indústria cultural

Para analisar as implicações da ação da indústria cultural nas escolas de samba, no contexto do processo de patrimonialização, utilizamos as entrevistas com membros dos grupos criadores e praticantes de samba. Não foi nossa intenção realizar um levantamento das opiniões dos entrevistados sobre esta questão, e obter dados quantitativos, mas sim coletar impressões desses mantenedores do samba que pudessem indicar o teor da participação da indústria cultural na dinâmica das escolas. Isso não quer dizer que as análises não tenham gerado alguns dados quantitativos, mas estes não tem predominância na investigação.

A partir da interpretação das entrevistas, não é possível dizer que há consenso de opiniões sobre o assunto. Alguns entrevistados veem a ação da indústria cultural nas escolas como causadora de perdas e de destruições não apenas das matrizes, mas das tradições do samba em seu reduto mais importante (ENTREVISTADOS 5, 12, 13 e 14, 2012), entre eles estão às entrevistadas que tiveram participação intensa e direta no registro das matrizes do samba (ENTREVISTADOS 13 e 14, 2012) – opiniões que estavam também demonstradas no Dossiê (2006). Outros percebem como naturais (ENTREVISTADO 8, 2012) e até mesmo positivas as mudanças ocorridas nas escolas de samba (ENTREVISTADOS 9, 2012), outros ainda parecem não ter uma percepção clara que determinadas mudanças ocorrem devido às trocas com a indústria cultural (ENTREVISTADOS 4, 6, 10, 11, 2012).

Apenas uma questão gera relativo consenso: as mudanças que os sambas-enredo sofreram são em geral vistas de forma negativa, assim como também consideram Cabral (2011), Candeia e Isnard (1978). As mudanças elencadas são o aceleração do andamento, a padronização da matriz, o caráter descartável que o samba-enredo tem atualmente, e o fato de que fazer samba-enredo tornou-se um negócio. São descritas práticas como a composição de sambas-enredos em escritórios, onde os compositores se reúnem anualmente com o objetivo de fazerem diversos sambas para diferentes escolas (ENTREVISTADOS 5 e 14, 2012). A intenção dessa prática é ganhar a disputa que cada escola realiza para escolha de seu samba-enredo, para isso, o que é necessário fazer é agradar o presidente da escola, este está geralmente mais interessado em um samba que tem grande potencial de venda e de sucesso. O modelo do

sucesso veiculado corresponde a estruturas musicais específicas, e ao aceleração do andamento.

Assim, como a análise da ação da indústria fonográfica mostrou que há uma tentativa de padronização do samba por meio, por exemplo, do fim da prática do improvisado, nas gravações de sambas-enredos há padronização é ainda mais forte, e determina, por meio da ação de presidentes de escolas e patrocinadores, os sambas-enredos que vão sair e os que não terão vida a não ser no papel, já que o samba-enredo é aquele samba exclusivamente destinado aos desfiles de carnaval. O resultado da homogeneização da forma musical é que os sambas-enredos ficam cada vez mais parecidos entre si, e acabam tornando-se intercambiáveis, ou seja, se trocarmos uns pelos outros, não ouviremos muitas diferenças. Se todos podem ser qualquer um, então as composições se tornam altamente descartáveis, pois na verdade são variações do mesmo modelo, este sim, soberano.

Este processo acontece em conformidade com a lógica do consumo da indústria cultural descrita por Adorno e Horkheimer (1985), pequenas variações do mesmo modelo são fabricadas para criarem a sensação de mudanças no produto, a novidade estimula nova compra por parte do consumidor, que na verdade está levando para casa o mesmo padrão já adquirido. Um bom exemplo desse mecanismo ocorre na indústria automobilística: além dos designs dos carros estarem muito próximos, de um ano para outro se fazem pequenas alterações e isso é dado como modelo novo. O que de fato é novo e criativo é excluído dos processos da indústria cultural, porque esta prefere não correr riscos com modificações muito radicais no que é considerado sucesso de vendas.

Dessa forma, o produto que mais vende, e no caso das matrizes, o samba-enredo é este produto de sucesso, é mais fortemente homogeneizado. Estas padronizações da indústria cultural tendem a ser soberanas porque apenas seus empresários julgam o que merece ser divulgado ou não, a avaliação dos próprios componentes da escola foi sendo excluída do processo, assim como descreve um dos entrevistados (ENTREVISTADO 5, 2012), e os autores Cabral (2011), Candeia e Isnard (1978), citados na seção 4.2 do capítulo 1. Além disso, a homogeneização impede até mesmo os fluxos naturais de modificações de qualquer patrimônio, que no caso do samba-enredo seriam realizados principalmente pelos compositores.

Em nossa interpretação, as modificações na matriz do samba-enredo são mais amplamente percebidas porque atingem as estruturas musicais globalmente (melodia, ritmo e letra). Além disso, também contribui para esta forte percepção, o fato de que a ação da indústria cultural toma para si funções que antes eram dos grupos detentores do patrimônio, como a mensuração da qualidade e modificações estruturais na forma musical. A consequência é a criação de algo que está muito afastado dos grupos sociais criadores e praticantes do samba, que sentem esse afastamento como algo negativo, pois já não se identificam tanto com algo que antes provocava grande comoção.

Outras modificações dos desfiles são mencionadas, como a prática de se coreografar alas das escolas e a perda de sentido das comissões de frente (ENTREVISTADOS 13, 14, 2012). Na questão das coreografias, a ação da indústria fere novamente a criatividade dos componentes, de novo cortando o fluxo de mudanças, tornando duro o que é fluído. Na questão das comissões de frente, modifica-se algo que tem função bastante definida. Tradicionalmente, a comissão de frente é formada pelos componentes mais antigos da escola que a apresentam ao público, e assim, transforma algo que era sólido em algo que mistura vários elementos e que aos poucos foi mudando de função. Assim, a indústria cultural apresenta várias formas de funcionamento, e apesar dela mesma criar modelos repetitivos, seus procedimentos são fluídos e (quem diria) criativos.

Estas coreografias também fazem parte do contexto de espetacularização em que atualmente estão inseridas as escolas, bem como a questão da rainha de bateria, e das modificações na dança do mestre-sala e porta-bandeira, mencionadas pelas entrevistadas 13 e 14 (2012). As coreografias tentam atender ao público, que supostamente estaria ali para ver um show coreografado. Assim, as práticas da indústria cultural não apenas padronizam as escolas e os desfiles, mas também o público que deve gostar disto ou daquilo, assim também como descreveram Adorno e Horkheimer (1985). A importância dada às rainhas de bateria também tem o mesmo propósito de supostamente agradar o público, e ainda atraem para as escolas integrantes interessados em utilizar o desfile para conseguirem espaço nos meios de comunicação, como descreveu uma das entrevistadas (ENTREVISTADA 14, 2012).

As dificuldades encontradas pelos casais de mestre-sala e porta-bandeira, e pelas Velhas Guardas nas feijoadas (ENTREVISTADAS 13 e 14, 2012), também são consequência da espetacularização que atinge até mesmo os ensaios e festividades internas dos integrantes das escolas. O momento do ensaio, onde os artistas tem oportunidade de experimentar e de conversar sobre o que está sendo feito, não existe mais. Vendem-se ingressos e os ensaios se tornam também um show comandado pela indústria cultural – e essa novamente toma para si a função e o espaço que são dos grupos mantenedores do patrimônio. O processo de transformação do desfile, dos ensaios e feijoadas em grandes shows, ocupa todos os integrantes e forças das escolas para o atendimento do público externo.

Este público tem uma parcela considerável de turistas e de pessoas distantes do mundo do samba. Desde muito cedo, já na década de 1930, o desfile das escolas foi atrelado ao turismo pelo próprio Estado. Com o passar dos anos, cada vez mais as escolas voltam-se para o atendimento desse público, evidências disso são as alas coreografadas que tentam imitar os musicais da Broadway, espécie de modelos internacionais de espetáculos bem sucedidos, e os altos preços dos ingressos (ENTREVISTADA 14, 2012). Mas, o maior problema da mudança do público das escolas – que como vimos na 4.2 do capítulo 1, antes da década de 1960 era formado em sua grande maioria por parentes, vizinhos, amigos dos componentes das escolas, ou seja,

integrantes e públicos faziam parte dos grupos criadores e praticantes do samba – é descrito por uma das entrevistadas, o desfile é uma festa popular, onde o público participa e influencia aqueles que estão na avenida. Após esta reconfiguração do público, há uma falta de interesse de quem assiste ao desfile, e os integrantes que estão desfilando perdem o seu interlocutor, parte importante da festa (ENTREVISTADA 14, 2012).

A Entrevistada 14 (2012) aponta que a razão para essa falta de interesse atual, acontece porque o público não conhece a história, as tradições e os próprios integrantes que estão desfilando. Provavelmente esse é um dos motivos, mas há, em nossa interpretação, ainda outras explicações. Para muitas pessoas, não é necessário conhecer profundamente a história de algo para ter curiosidade de conhecer e ver. O que acontece é que apesar de a indústria cultural ter processos de homogeneização bastante eficientes, e de agir de maneira criativa em diversos aspectos das escolas de samba, seus próprios modelos são sua própria destruição. A incessante repetição de fórmulas se esgota por si só, e no caso dos desfiles, o período de tempo, de meados da década de 1960 até o ano atual, foi suficiente para esgaçar os padrões, que começam a deixar o público aborrecido.

Não apenas o público dos desfiles se modificou, mas também os integrantes das escolas, e isso é também citado nas entrevistas. A Entrevistada 14 (2012) cita o fato dos turistas não se contentarem mais em assistir aos desfiles, e agora também desfilam como integrantes das escolas. Cabral (2011), em seu trabalho, também abordou o assunto, como mencionamos na seção 4.2 do capítulo 1, vários turistas vêm para a cidade do Rio de Janeiro com pacotes das agências de viagens que incluem a participação efetiva no desfile das escolas de samba. Em nossa interpretação, o interesse da indústria do turismo, que faz parte do conglomerado da indústria cultural, é utilizar-se de determinados patrimônios para a criação de cenários e vivências diferenciadas para os consumidores.

As escolas de samba, por mais que tenham se tornado um espetáculo da indústria cultural, ainda remetem muito aos saberes e fazeres do samba, relacionados também às matrizes; têm atrás de si um lastro histórico. Novamente aqui, como no caso dos cantores da indústria cultural, anteriormente mencionados na seção 3 deste capítulo, cria-se um produto diferenciado que está sempre trazendo à lembrança dos consumidores às tradições do samba, ou seja, o próprio patrimônio. No caso da indústria do turismo, aproveita-se o desfile para a criação desses cenários, onde o turista tem a impressão de estar vivenciando as tradições, saberes e fazeres do samba. O que não deixa de ser verdade, porque as escolas ainda são de fato redutos reconhecidos do samba, e os desfiles são ainda, em grande parte, fruto do esforço e trabalhos dos grupos praticantes da manifestação.

Enfim, todas essas modificações percebidas pelos entrevistados, são na realidade sintomas da perda de espaço dos grupos criadores e praticantes do samba dentro das escolas. Como foi descrito por Cabral (2011), Candeia e Isnard (1978) as escolas inicialmente eram

espaços de encontro dos grupos detentores desse patrimônio, que preservavam suas tradições por meio de suas próprias práticas sociais e regras de avaliação. A partir de meados da década de 1960, e mais fortemente na década de 1970, os sambistas vão sendo aos poucos afastados dos espaços de decisão, e perdem espaço para empresários, modelos, atrizes de televisão, entre outros.

A questão da perda de espaço dos sambistas nas escolas não passa despercebida pelos entrevistados. Muitos citam como causa e/ou efeito disso, o afastamento entre dirigentes e integrantes das escolas. Também se menciona o fato de que muitas vezes esses presidentes não pertencem ao universo do samba, e mesmo exercendo papéis de liderança, não respeitam os integrantes que são reconhecidos pelos entrevistados, como aqueles que trabalham pela escola. Alguns atribuem como causa desse afastamento o grande crescimento de escolas, como são muitos integrantes fica difícil à comunicação entre todas as alas. Outros incluem nessa discussão o fato de que por não pertencerem ao universo do samba, esses dirigentes não conhecem suas tradições, e, por isso, acabam tomando decisões que vão em sentido contrário das ideias daqueles que são atuantes nas escolas há muito mais tempo, e que conhecem profundamente os costumes e saberes do samba.

Reunindo essas percepções, percebemos que as escolas foram tornando-se ao longo dos anos empresas do entretenimento. Por isso, esse crescimento sem restrições e a não necessidade de seus dirigentes serem propriamente sambistas, mas sim pessoas que tenham a capacidade de se movimentar com facilidade nas negociações com outras empresas e com o próprio Estado. Sendo uma empresa, o principal objetivo é a obtenção de lucros e visibilidade, e por isso o desfile de carnaval, e tudo o que é necessário fazer para se colocar uma escola na avenida, são as prioridades das escolas. Nas escolas que mais se aproximam desse modelo empresarial, questões como o estímulo ao diálogo entre dirigentes e integrantes, e entre os próprios integrantes, preservação da memória por meio da guarda de documentos referentes à escola, ficam em segundo plano.

Um dos grandes problemas desse tratamento demasiadamente empresarial dado à organização das escolas de samba, é o fato de que funções importantes, antes atribuídas aos grupos criadores e praticantes de samba, como por exemplo, as avaliações dos sambas-enredos, estão sendo exercidas pela indústria cultural, que visa, antes de qualquer coisa, se auto preservar. Além disso, os processos industriais homogeneizantes sufocam a criatividade dos grupos criadores e praticantes de samba em diferentes atividades das escolas, e por isso os fluxos de modificações do patrimônio vão ficando a cargo quase que exclusivamente dos interesses da indústria cultural.

Porém, é importante dizer que as escolas de samba têm vários lados, e muitos deles nossa pesquisa não conseguiu alcançar. É possível perceber pelas entrevistas, por exemplo, que a grande maioria dos entrevistados, apesar de alguns terem percepções negativas das

modificações que as escolas vêm passando, percebe que estas ainda continuam sendo locais de preservação do samba – e citam ações como as escolas mirins e oficinas mantidas e realizadas pelas escolas. A maioria também afirma que os grupos criadores e praticantes do samba, apesar da perda de espaço, continuam presentes nas escolas, e que há setores que oferecem resistência às ações da indústria cultural.

O próprio processo de registro parece ser uma reação à ação da indústria cultural. Este pode não ter sido o objetivo inicial da equipe de pesquisa e dos sambistas, mas a questão perpassa todo o discurso do Dossiê (2006), bem com as entrevistas com as pessoas que participaram ativamente do registro (ENTREVISTAS 13 e 14, 2012). Quando essas entrevistadas referem-se à perda do patrimônio, e apresentam os indícios disso, referem-se indiretamente ou diretamente à perda de espaço dos grupos criadores e praticantes de samba nas escolas de samba.

De fato, nossa pesquisa nos levou a considerar que as trocas entre escolas de samba e indústria cultural estabelecem um “não diálogo”, porque os sambistas parecem já não ter muitos meios para expressar opiniões ou tomar decisões. Ou ainda, como um diálogo desrespeitoso, onde os grupos criadores e praticantes de samba mais perdem do que ganham. Assim, dentro do processo de patrimonialização, a ação da indústria cultural nos espaços das escolas figura como um agente de divulgação, mas também de homogeneização e de expulsão dos grupos detentores do patrimônio de um de seus redutos mais tradicionais. Por esse motivo, o Dossiê (2006) indica que o samba não corre o risco de desaparecer, o que corre o risco de desaparecer, frente (entre outros motivos) principalmente às pressões exercidas pela indústria cultural nas escolas, são as matrizes do samba, ou seja, o samba de terreiro, o partido-alto e o samba enredo.

Se as matrizes podem desaparecer ou não, é uma questão complexa, que no momento não é o foco de nossa análise. O que nos parece importante de dizer é que, é este risco de perda das matrizes que justifica o plano de salvaguarda, ou seja, a própria ação do Estado, representado pelo IPHAN. Assim, no contexto das políticas de salvaguarda, a ação de um agente (a indústria cultural) aparentemente impulsiona a ação do outro (o IPHAN).

5 Influência das práticas do MIS nas práticas do CCC

A influência das práticas e concepções museológicas do MIS nas ações de musealização do CCC também foi comprovada. Esta influência ocorre até mesmo porque funcionários do CCC têm ou tiveram algum vínculo com o MIS. A Entrevistada 13 (2012) é funcionária do CCC, mas já trabalhou no MIS, e durante a entrevista, conta que levou muito do que aprendeu nesta última instituição, para as práticas do centro cultural. A Entrevistada 14 (2012) faz parte dos quadros de funcionários das duas instituições, e também confirma a influência das práticas do MIS na metodologia de trabalho do CCC – a entrevistada também aponta a influência das práticas de

outras instituições, como a Casa de Rui Barbosa, e o IBICT.

Para aprofundar a análise da influência das práticas no MIS na metodologia de trabalho do CCC, foi realizada a comparação entre as metodologias de produção das coleções de depoimentos, presentes nas duas instituições. As entrevistas 17 e 18 (2012) foram realizadas com esse objetivo, e buscaram esclarecer questões práticas, ou seja, como os depoimentos são gravados, o que é necessário fazer antes, durante e depois da gravação dos depoimentos. Depois, estas entrevistas geraram quadros de comparação, que estão presentes na seção 2 dos Apêndice.

As categorias de análise dos quadros 19 a 29 dizem respeito a questões técnicas. Por meio delas, é possível perceber que, de maneira geral, a metodologia do MIS é seguida no que diz respeito à escolha do depoente (critério da idade), dos entrevistadores (critério de escolher pessoas que conheçam sobre a vida do entrevistado), e da pesquisa para realização do roteiro de entrevistas (utilização da metodologia da História Oral) (ENTREVISTADOS 17 E 18, 2012). Destaca-se a grande influência que o MIS exerce quando se trata da construção do roteiro de entrevistas. Nas duas entrevistas, é apontada a escolha pela estrutura de blocos que acompanham cronologicamente a vida do depoente - como também a necessidade de flexibilidade dessa estrutura na hora da gravação dos depoimentos.

A forma de disponibilização do CCC – apesar das dificuldades com a aparelhagem para que o público possa assistir aos depoimentos – é a mesma do MIS, ou seja, o pesquisador vai até ao museu para ter acesso à coleção de depoimentos. As duas instituições demonstram o interesse de disponibilizar os depoimentos pela internet, e com isso facilitar o acesso do público. Os aspectos visuais dos depoimentos são mais mencionados nas práticas do CCC, onde há a preocupação com a escolha de um cenário, mas o MIS também não ignora a questão, já que os depoimentos são gravados em vídeo desde a década de 1990. O que fica claro é que os depoimentos não são apenas sonoros, eles são também envolvem questões visuais, complexificando ainda mais os procedimentos para gravação dos depoimentos.

As diferenças com relação às questões técnicas se constituem porque cada instituição possui suas características próprias, como também problemáticas específicas. Nas práticas do CCC, as dificuldades financeiras do museu interferem bastante no trabalho, e bastante citado pelo Entrevistado 17 (2012), funcionário do CCC. Estas dificuldades influenciam a escolha dos depoentes - as limitações técnicas não permitem a gravação de muitos depoimentos - e da divulgação dos depoimentos para o público. A Entrevistada 18 (2012) mostra a grande preocupação do MIS com a metodologia da História Oral, e com a atuação e história dos Conselhos Diretores.

O MIS agrupa alguns de seus depoimentos em projetos específicos, fato que não acontece

no CCC. Isso acontece provavelmente porque os depoimentos da coleção de depoimentos do MIS abrangem personalidades não apenas do samba, mas também da dança, das artes cênicas, da literatura, entre outras áreas. No caso do MIS, agrupar os depoimentos em projetos é uma boa forma de organizar e direcionar os trabalhos, já que são muitas as possibilidades para escolha dos depoentes.

Os dados comprovam a influência do MIS nas práticas do CCC, e o confirmam como uma espécie de modelo para outras instituições que lidam com acervos sonoros e visuais, como afirmou Dias (2009). Esta influência parece se concentrar em questões técnicas, ou seja, na metodologia para pesquisa, registro e disponibilização de depoimentos, e nas práticas de catalogação e indexação de acervos. O MIS funciona como uma espécie de escola, disseminadora de técnicas de preservação. Verifica-se a sua importância nos processos de musealização do samba⁵⁰, já que influencia as práticas do principal agente musealizador dessa manifestação cultural no Rio de Janeiro, o CCC, articulador do processo de registro das matrizes do samba, e mediador do diálogo entre sambistas e IPHAN.

6 Democratização do museu e ações inclusivas

Confirmada a influência do MIS, também é necessário tratar de forma mais detalhada as diferenças entre os dois museus. Com relação aos objetivos da formação da coleção de depoimentos, o CCC volta-se especificamente para a preservação da memória do samba do Rio de Janeiro. Percebe-se tanto na Entrevista 13 (2012), quanto na Entrevista 17 (2102), que o trabalho da instituição é impulsionado pela percepção de que a preservação do samba está sendo negligenciada, principalmente pelas Escolas de Samba. Sendo a memória dessa manifestação essencialmente oral, a formação da coleção de depoimentos dos sambistas é considerada uma boa forma de compensar essa lacuna. No MIS, o objetivo apontado é a formação de acervo (ENTREVISTADA 18, 2012).

Para investigar as tendências atuais de democratização dos procedimentos de preservação dos museus, e o crescimento do número de ações de caráter inclusivo nesses espaços - anteriormente apontadas por Huyssen (1997), Rangel (2012) e Júnior (2009) - realizamos pesquisas nos sites do CCC e do MIS, com objetivo de buscar dados que pudessem evidenciar os discursos acerca das missões e principais objetivos dos dois museus - os quadros 30 e 31, presentes na seção 3 dos Apêndice, mostram estes dados. O CCC apresenta-se como um agente de inclusão social, sua missão está relacionada à promoção da dignidade e da

50

Além da já mencionada importância do MIS, como agente musealizador das memórias orais de sambistas que participaram dos primeiros anos de história da manifestação na cidade do Rio de Janeiro.

capacitação profissional dos menos favorecidos. Para cumprir sua missão, a instituição desenvolve nove projetos de natureza inclusiva, há projetos educativos, de conscientização, de doação de livros, como mostra o quadro 32, presente também na seção 3 dos Apêndice.

Com relação ao MIS, no site desta instituição, não é dito claramente os objetivos e missão do museu, mas é possível depreender o discurso institucional, acerca destas questões, em outra seção intitulada “Histórico” - como mostra o quadro 31 (seção 3 dos Apêndice). Realizando a busca pelos temas, por meio da análise do conteúdo deste texto, percebe-se que os objetivos principais do MIS são preservar a memória e formar seu próprio acervo de depoimentos. Depreende-se aí a importância da coleção de depoimentos para o MIS, se o próprio objetivo do museu é a formação da coleção, a justificativa da sua existência está diretamente relacionada (pelo menos no discurso institucional) aos registros dessas entrevistas. O Quadro 31 mostra que uma das ações realizadas pelo MIS tem caráter diretamente ou explicitamente de inclusão social. À primeira vista, comparando com o número de ações do CCC, poderíamos pensar o MIS desenvolve muito menos ações nesse sentido, do que o CCC.

Porém, a própria ação de gravar depoimentos tão importantes para a história da Música Brasileira, como por exemplo, os de Donga e João da Baiana, e disponibilizá-los ao público em geral, não deixa de ser também uma ação de inclusão social, de democratização do saber. Percebemos que ações de inclusão nos museus podem ser realizadas das mais diferentes maneiras.

Com relação à democratização das práticas de musealização, foi possível averiguá-la no CCC, por meio das Entrevistas 13 e 17 (2012). Estes dois entrevistados são pessoas que fazem parte do universo do samba, e são funcionários que exercem funções importantes no CCC. Assim, o que provavelmente aconteceu é que este grupo de sambistas apropriou-se das práticas do museu, e o utiliza como um espaço de reescrita da história do samba, onde memórias que até então não estavam evidentes, podem ser mostradas, como afirmou o Entrevistado 17 (2012).

7 Documentação museológica

Para investigarmos mais detalhadamente os aspectos da musealização do samba, realizamos breve análise da documentação de um item da coleção “Depoimentos para Posteridade” do MIS, o depoimento de Donga, e outro item do acervo musical desta mesma instituição, presente na Coleção Almirante, o samba “Pelo Telefone”. Como mencionado na 1.5 do capítulo 1, seguindo a nomenclatura de Lima (2000), o depoimento foi classificado como Discurso Sobre Arte, e o samba “Pelo Telefone” como Discurso da Arte. Escolhemos nos ater especificamente às coleções do MIS porque, como vimos, esta instituição criou a metodologia para formação de coleções de depoimentos, e exerce influência sobre outros museus, como o

CCC. A escolha por estes itens do acervo aconteceu devido à importância que os pesquisadores da história do samba dão à gravação dessa composição. O objetivo aqui foi aprofundar a análise, e investigar como a interação entre as coleções poderia melhorar ainda mais o trabalho de documentação realizado pelo museu.

O Quadro 33 (presente na seção 4 do Apêndice) mostra as informações presentes na capa do CD que contém o depoimento do compositor Donga, estes são os dados disponíveis para o pesquisador. Por sua vez, a ficha que contém as informações do samba “Pelo Telefone” (item da Coleção Almirante) possui o número de identificação, mas nenhuma informação que vincule a música ao depoimento de Donga. Nesta ficha, não encontramos nem informações do Discurso da Arte e nem Sobre Arte, onde o depoimento de Donga poderia estar incluído.

A proposta de Lima (2000), apesar de tratar de obras de Artes Plásticas, poderia ser utilizada para orientar os trabalhos de documentação de instituições que lidam com acervos musicais. O já mencionado Modelo Estrutural para Pesquisa em Artes Plásticas (2000) é formado pelas seguintes áreas temático-informacionais:

I O Homem: O Artista Plástico

- levantamento de informações acerca dos dados de caráter pessoal do agente do Saber Fazer Artístico.

II O Artista: Trajetória Profissional

- exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior; premiações, distinções obtidas; demais atividades desenvolvidas relativas às artes, inclusive, magistério; outras produções realizadas; formação artística; enquadramento da linguagem ‘estilística’/grupos culturais-profissionais de ligação.

III Interpretação do Artista: Obras de Arte

- a produção artística atomizada entre as várias coleções e instituições. Processo para recompor a ‘narrativa plástica’ fragmentada do autor do Saber Fazer, o Discurso da Arte. Interpretação da informação Documento da Arte, a própria obra de arte.

IV Interpretação dos Outros,

- as produções dos analistas do Saber-Fazer, o discurso Sobre Arte. Explicação dos Documentos sobre Arte de diversas tipologias e procedências:

- Críticas de Arte: Exposições individuais e coletivas no Brasil e exterior, - demais estudos do Campo Intelectual e Artístico: Estética e História da Arte Sociologia da Arte, Filosofia da Arte, Antropologia da Arte, Informação em Arte, outros; - Trabalhos dos Campos das Outras Artes: Literatura, Cinema, outros; - Estudos do Outros Campos do Conhecimento: Filosofia, Psicologia, Sociologia, Antropologia, Semiótica, Semiologia, Comunicação Social, História da Cultura (das Idéias/das Mentalidades), Memória Social, Ciência da Informação, outros.

V Declarações do Artista.

- a ‘fala do autor’ sem usar do universo da expressão plástica, seu instrumento tradicional de trabalho. A arena do Discurso sobre Arte. Identificação do Documento sobre Arte;

- Entrevistas e Depoimentos Concedidos: Textuais, Oraís, Audiovisuais...

VI Mercado de Arte.

- informações sobre valores de vendas e seguros de obras de Artes Plásticas. Dimensões atingidas pela produção: cotações.

VII Fontes Documentais/Contextuais

-os Documentos sobre Arte representados pelas 'interpretações do outros / de terceiros / dos analistas', como também as declarações do Artista (item V). O contexto documental de referência para estudos das obras de arte, disperso entre inúmeros lugares de memória e outros locais, são mencionados nos outros Indicadores das outras Variáveis antecedentes. Nesse tópico as Referências são apresentadas e descritas de modo completo, agregando-se Notas.

- Referências Bibliográficas: Livros que foram denominados e determinados como especializados e genéricos; - Catálogos de Exposições Individuais/Coletivas no Brasil/Exterior; - Periódicos; - Documentação Museológica; - Mercado de Arte; - Outros Tipos de Documentos (LIMA, 2000, p 34).

Em se tratando da obra musical, algumas adaptações precisariam ser feitas. O meio de maior expressão do artista plástico é a exposição, mas para o músico teríamos que considerar sua discografia e performances ao vivo realizadas no Brasil e no exterior. Todas as vezes que o Modelo trata das exposições, precisaríamos fazer esta substituição. No item "III Interpretação do Artista: Obras de Arte", o esforço seria para recompor a 'narrativa musical', ou seja, a reunião da produção musical do artista em questão. No item "IV Interpretação dos Outros" precisaríamos levar em consideração as críticas feitas aos discos e performances ao vivo, quanto aos demais estudos do campo Intelectual e Artístico precisaríamos mencionar os campos da Estética e História da Música, Sociologia da Música, Filosofia da Música, Antropologia da Música, bem como da Musicologia. No item "VI Mercado de Arte" também seria necessário levar em consideração os valores e vendas de discos e performances ao vivo.

No caso do depoimento de Donga, e do samba "Pelo Telefone" a utilização do Modelo proposto por Lima (2000) uniria esses dois itens do acervo. O depoimento estaria posicionado no item "V Declarações do Artista", mas também poderia estar presente no item "II O Artista: Trajetória Profissional" já que o depoimento é bastante autobiográfico. O samba "Pelo Telefone" estaria presente na 'narrativa musical' do artista.

O Modelo, como dito anteriormente, reúne dados, prática que possibilita a síntese de informações – síntese que Ferrez (1994), Loureiro (2008) e Otlet (SMIT, 2008) consideram importante para o trabalho de documentação museológica. Além disso, ao reunir estas informações, também contribui para o entendimento do valor simbólico do samba carioca por parte do público do museu, e também para as pesquisas daqueles que desejam realizar estudos sobre essa manifestação. A representação da informação da obra Musical seria assim, um pouco mais sofisticada.

Considerações finais

Iniciamos esta pesquisa nos perguntando como o samba, ao longo dos anos, tornou-se um patrimônio. Percebíamos que outros gêneros, como o lundu, a modinha e o maxixe, em outros momentos, haviam sido considerados ritmos nacionais, mas apesar disso, não receberam o título de patrimônio imaterial do IPHAN, e nem continuam sendo amplamente praticados. A partir do quadro teórico exposto no capítulo 1, foi possível perceber alguns agentes importantes, que contribuíram ao longo dos anos, para o processo de patrimonialização do samba carioca. Na pesquisa de campo, limitamos nossa análise às ações dos grupos praticantes de samba, ao Estado, a indústria cultural e a duas instituições museológicas.

Então, podemos dizer que tudo começa por volta do final do século XIX, início do século XX, quando grupos de negros pobres preservam e recriam, na cidade do Rio de Janeiro, suas tradições de herança afro nordestina. Ao longo dos anos, o samba, por meio de divulgação intensa, se disseminou pelos demais estratos da sociedade, aumentando não apenas seu público, mas também o número de integrantes das escolas de samba, e de músicos que se dedicaram ao gênero. Esse crescimento e diversidade dos grupos praticantes de samba favoreceu a preservação da manifestação, e também tornaram nebulosas as definições e localizações das comunidades do samba. A pesquisa mostrou a falta de consenso nas definições da figura do sambista, um dos elementos mais importantes desses grupos. Mas, também mostrou que estes, mesmo sendo definidos de diversas maneiras, ainda se organizam em torno das escolas de samba.

Um aspecto importante na ação dos grupos praticantes de samba, é a busca por reconhecimento, que parece ter impulsionado esses grupos a estabelecer as parcerias com os demais agentes pesquisados. Quando as escolas foram criadas, eram lugares onde os grupos praticantes de samba se reuniam para se divertir, mas também para buscar reconhecimento perante o restante da sociedade, e do Estado. Mesmo antes, em 1917, quando a música “Pelo Telefone” foi gravada, Donga estava procurando divulgar o samba, também para que os sambistas fossem reconhecidos positivamente. Quando a Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro começa a conceder subvenções às escolas de samba, e a organizar os desfiles, este reconhecimento foi comemorado como uma grande vitória dos sambistas. Esse aspecto continua no recente processo de registro, motivado pelo desejo de um grupo de sambistas, de que o samba do Rio de Janeiro fosse considerado pelo Estado, assim como o samba do Recôncavo Baiano, um patrimônio imaterial brasileiro. Além disso, a maioria dos entrevistados, apesar de não terem participado do processo de registro, o entendem mais como um reconhecimento importante, e menos como o início de medidas de preservação das tradições do samba.

Nossas interpretações dos dados sugerem que a busca por reconhecimento persiste há

tantos anos, porque apesar da grande divulgação do samba, o aumento do número de adeptos, e de interesse do Estado e da indústria cultural, os diálogos estabelecidos entre esses agentes foram, em geral, pouco efetivos, em termos de reconhecimento concreto, para a maioria dos praticantes de samba, principalmente para os vinculados às escolas de samba. O quadro teórico e algumas entrevistas demonstraram que os sambistas estão perdendo espaços consideráveis dentro dessas organizações. Assim, à medida que aumenta o reconhecimento dos desfiles e do samba aos olhos externos de turistas e outros estratos sociais, diminui o do sambista dentro da própria escola. Neste sentido, o reconhecimento trazido pelos aparatos da indústria cultural e do Estado, na prática, não acontece para aqueles que estão no dia a dia das quadras. As recompensas dessas parcerias vão para poucos, e a pesquisa mostrou que entre essas pessoas, estão os dirigentes, modelos e artistas da televisão, elementos considerados por alguns entrevistados, como externos aos grupos praticantes de samba.

É provavelmente por isso, que em 2007, após uma história aparentemente vitoriosa – da perseguição à consagração, narrativa repetida por muitos entrevistados -, um grupo de sambistas notáveis, pede ao Centro Cultural Cartola, para que entre com o pedido de registro junto ao IPHAN. Estes sambistas, durante todo o processo de registro, são representados por lideranças, pessoas vinculadas às mais antigas escolas de samba. Este grupo de pessoas inicialmente não estava pensando nos aspectos da salvaguarda da manifestação, mas ao longo do processo, perceberam que o registro poderia ser um instrumento gerador de reflexões acerca da situação dos grupos praticantes dentro das escolas. É importante destacar, que por meio das entrevistas com pessoas que participaram ativamente do processo de registro, verificou-se que quando se fala de perda do patrimônio, de forma geral, essas lideranças, assim como o Dossiê (2006), estão se referindo a esta perda de espaço dos sambistas dentro das escolas, e ao processo de transformação dos desfiles de carnaval em produtos destinados principalmente aos turistas.

Assim, o registro é um momento de reflexão deste grupo de detentores reconhecidos, um momento em que o samba volta-se para o próprio samba, após uma trajetória em que o olhar de aprovação do outro foi talvez, excessivamente procurado. Esta reflexão envolve a delimitação da comunidade do samba, à volta à matriz africana, às variações de samba presentes nas casas, nas quadras, em ambientes internos do universo do samba.

Com relação à participação do Estado no processo de patrimonialização, a pesquisa demonstrou que ela começa bem antes do registro pelo IPHAN. Na década de 1930, tanto o governo federal, quanto o municipal incentivaram e divulgaram o samba. Em geral, estas ações estatais procuraram desenvolver as potencialidades comerciais do samba, incentivando a entrada do gênero nas instâncias pertencentes ao universo da indústria cultural. Como dito anteriormente, as benesses e lucros desta parceria entre grupos praticantes do samba, Estado e indústria cultural, favoreceram apenas alguns poucos, e, de certa maneira, provocou a perda de espaço do sambista dentro das escolas, que foram cada vez mais afastados das instâncias de decisão

dessas organizações.

A ação mais recente do IPHAN segue um caminho diferente, e entende o samba carioca, neste caso representado pelas matrizes, menos por meio de suas potencialidades comerciais, e mais como manifestação popular, passível de ser documentada e pesquisada por meio da Antropologia e da Etnografia. Neste contexto das políticas de salvaguarda do patrimônio imaterial, a participação dos grupos detentores é fator importante para a própria legitimação das ações de preservação. Estas, no âmbito do IPHAN, de certa forma, tentam compensar um período anterior, de quase setenta anos, em que foram tombados apenas patrimônios materiais, de herança essencialmente europeia, e em geral, sem a participação da sociedade civil. Por isso, atualmente, há um esforço do IPHAN em patrimonializar bens imateriais de origem africana ou indígena, ressaltando-se as influências destas matrizes, e também, de buscar estabelecer parcerias, durante os processos de registro, com os grupos detentores, por meio de suas lideranças.

No momento de definição de que samba seria registrado e salvaguardado, estas concepções influenciaram a escolha do samba terreiro, samba de partido-alto e samba-enredo, e, conseqüentemente, na delimitação da comunidade do samba. Nenhum dado da pesquisa aponta para uma postura autoritária do IPHAN, a delimitação das matrizes e da comunidade, provavelmente, foram decisões tomadas em conjunto com as lideranças do grupo de sambistas notáveis. O diálogo entre técnicos do Estado e essas lideranças aconteceu durante todo o processo de registro, como demonstram as entrevistas. Os obstáculos para manutenção desse diálogo se apresentaram desde o início, e envolvem principalmente dificuldades das lideranças com a metodologia de pesquisa do IPHAN, caracterizada como excessivamente técnica e específica dos campos da Antropologia e da Etnografia. Essas dificuldades, aparentemente, não permitiram que o grupo de sambistas, reconhecidamente detentores das matrizes, participasse ativamente dos trabalhos de escrita do Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro (2006), e foi preciso que sua linguagem, fosse traduzida para a linguagem estatal por intelectuais estudiosos do samba.

Para aprofundar o diálogo entre grupos detentores e IPHAN, pensamos que o ideal seria que cada processo de registro gerasse sua própria metodologia de pesquisa, a partir das demandas do Estado, mas também a partir das possibilidades dos próprios grupos detentores. Não há a necessidade de exclusão total de pesquisadores externos aos grupos, mas sim de que existam espaços, dentro dos processos de registro, onde os detentores possam eles mesmos, se apropriarem diretamente dos instrumentos de pesquisa e documentação de sua própria manifestação. A pesquisa demonstrou que há algumas iniciativas do IPHAN nesse sentido, mas seriam necessárias ainda, investigações mais específicas, que procurassem compreender o teor dessas experiências e suas contribuições.

Com relação à participação dos grupos praticantes do samba no processo de registro das matrizes, constatou-se que de fato a participação se restringiu a um grupo de sambistas

reconhecidos, e às lideranças que representaram as seis escolas mais antigas. Pensamos que também seria interessante, que as discussões para o planejamento do plano de salvaguarda, fossem aos poucos englobando mais setores dessas escolas. A restrição da comunidade do samba facilitou e, provavelmente, viabilizou o diálogo do Estado com a sociedade civil, parte importante das políticas de salvaguarda. Mas, o desafio de levar as reflexões geradas pelo registro para um grupo mais amplo, poderia contribuir para a inclusão de atores tradicionalmente mantidos à margem das decisões, e das benesses que o poder público pode trazer.

Assim, comparando-se as ações estatais da década de 1930 com as atuais, percebe-se que elas têm compreensões diferentes do samba e de seus grupos detentores. Por outro lado, elas tem em comum o fato de funcionarem em conjunto com a lógica de mercado. Mas, também aí, elas parecem se diferenciar. Nas ações do governo federal e municipal da década de 1930, de forma geral, há o estímulo da promoção do samba enquanto produto destinado principalmente ao turismo, mas também ao mercado musical de discos. Neste estímulo, o que mais predomina são os mecanismos homogeneizantes e controladores da indústria cultural. No âmbito do IPHAN, a pesquisa apontou que ainda há a preocupação de inserção no mercado dos grupos detentores dos bens imateriais, mas com o cuidado de se garantir que os anseios dos grupos prevaleçam sobre os funcionamentos da indústria cultural. Como isso é feito, e se de fato os grupos detentores são soberanos nestas parcerias com a indústria cultural, são questões que não puderam ser respondidas pela pesquisa, e que também merecem pesquisas mais aprofundadas.

O papel da indústria cultural no processo de patrimonialização foi primeiramente com agente de divulgação maciça da manifestação, o que de fato, gerou um reconhecimento positivo dos sambistas, do samba e dos desfiles das escolas. Por outro lado, nas ações junto às escolas de samba, principais redutos da manifestação, a lógica industrial impôs seus mecanismos à forma musical, especialmente do samba-enredo, restringiu a participação dos grupos detentores na preservação de suas tradições, e transformou às escolas e os desfiles em engrenagens dos seus sistemas. Os mecanismos da indústria cultural aproveitam-se, entre outros aspectos, dos processos de sistematização, organização, padronização e repetição de elementos variados (como os elementos musicais e visuais), comuns às manifestações culturais, intensificando-os e direcionando-os aos seus propósitos que, em geral, relacionam-se com a venda de bens de consumo.

Com relação à entrada do samba na indústria fonográfica, apesar da eliminação da prática do improviso, alguns artistas, vinculados aos grupos detentores, conseguem por meio de sua produção, encontrar as brechas para criação e veiculação de sambas mais próximos das comunidades do samba. Estes artistas são reconhecidos pelos entrevistados como membros dos grupos detentores, e agentes de preservação importantes. E nesse sentido, ao permitir a produção desses artistas, e divulgá-la, a indústria cultural também contribui para a preservação do samba e de suas matrizes. Nota-se que estas brechas são aproveitadas desde o início do século

XX, com a entrada no universo do então recente mercado musical, de compositores provenientes dos grupos detentores do samba, como Sinhô, Donga, João da Baiana e Pixinguinha. Mais tarde, os sambistas do Estácio também se profissionalizaram, e levaram para os discos e rádios sua recriação do samba de herança baiana e rural, divulgando-o e preservando-o.

Dentro ainda da pesquisa das ações da indústria fonográfica, a pesquisa procurou aprofundar as relações entre patrimônios reconhecidos pelo Estado e bens de consumo. Esta se estabelece por meio da criação de produtos diferenciados, que supostamente são herdeiros das tradições dos patrimônios. No caso do samba, cria-se o samba de raiz, com intenção de diferenciar determinados artistas, dentre tantos cantores de samba, como mais próximos de um samba que seria autêntico, ou seja, mais próximo das matrizes. Muitas vezes, como dito anteriormente, alguns artistas de fato preservam os costumes e saberes do samba, e são reconhecidos pelos próprios entrevistados como herdeiros efetivos dessas tradições.

O produto diferenciado, denominado de raiz, mostrou-se mais presente no contexto atual. Esta constatação foi feita a partir da análise das letras dos sambas do cantor Diogo Nogueira, que apresentam porcentagem significativa de menções ao universo do samba. A análise das letras dos sambas, gravados por Francisco Alves, nos anos de 1932 e 1933, demonstraram menos a estratégia do produto diferenciado, e mais um forte mecanismo de homogeneização das temáticas, por meio do uso frequente do tema das relações amorosas. Ao que parece, nesse momento, interessava mais a indústria fonográfica tornar o samba um produto vedável para todas as classes sociais, e os assuntos amorosos eram mais capazes de atrair a empatia dos mais diversos consumidores. Novamente aí, a indústria cultural aproveita-se da prática da utilização da temática amorosa, comum não apenas na composição dos sambas, mas de vários gêneros musicais.

A estratégia do samba de raiz, mais presente na produção do cantor Diogo Nogueira, também é um mecanismo de atração de consumidores, mas de um tipo específico de consumidor, mais interessados em gêneros supostamente autênticos e relacionados à cultura popular. Porém, apesar de sua presença relevante, o mecanismo do produto diferenciado não foi inteiramente explicado. Outras estratégias, como os vestuários dos cantores, o cenários dos shows, o caráter das apresentações em público, precisariam ser analisadas para que pudéssemos realizar interpretações mais precisas. Além disso, também seria necessário analisar mais de perto a suposta linha que une patrimônios reconhecidos pelo Estado, no caso do samba, as matrizes, e os bens de consumo, ou seja, os sambas amplamente comercializados; procurando compreender como os produtos do mercado musical são, muitas vezes, recriações e, portanto, são herdeiros efetivos das tradições e costumes do samba.

De qualquer maneira, o interesse da indústria fonográfica em cantores de samba, mais vinculados ao samba feitos nas rodas consideradas mais tradicionais, aponta para a produção de produtos diferenciados. Esta estratégia oferece brechas para que alguns sambistas, vinculados às

matrizes do samba, possam entrar no mercado e divulgar suas produções. Já nas relações entre escolas de samba e indústria do entretenimento, a pesquisa não nos levou a encontrar brechas, alguns entrevistados, principalmente as pessoas ligadas ao registro, e o Dossiê (2006) apontam um processo grave de exclusão dos grupos detentores, de espaços importantes dentro das escolas. De qualquer maneira, a pesquisa apontou que

Porém, é fato que esses grupos permanecem vinculados às escolas, e alguns entrevistados não parecem perceber esse processo de exclusão. Para esclarecer estas aparentes discrepâncias, seriam também necessárias pesquisas mais aprofundadas a respeito das relações entre escolas de samba e indústria do entretenimento. Talvez, por meio dessas investigações, fosse possível encontrar os mecanismos e ações de resistência dos sambistas, e, também como o plano de salvaguarda poderia potencializá-las.

A pesquisa também verificou a articulação entre musealização e patrimonialização. No processo de registro, o Centro Cultural Cartola (CCC) é não apenas um dos proponentes, mas é o principal local das ações de salvaguarda. Esta instituição funciona como centro de documentação das matrizes, e se organiza para ser um local de encontro dos sambistas e pessoas interessadas em refletir acerca da atual situação dos grupos detentores do samba. Para observarmos melhor os mecanismos da musealização, enfocamos nossa pesquisa na formação da coleção de depoimentos do CCC, parte do plano de salvaguarda. Constatou-se que as práticas de formação dessa coleção foram bastante influenciadas pelo trabalho realizado pelo Museu da Imagem e do Som (MIS) da cidade do Rio de Janeiro. Esta instituição foi fundada na década de 1960, e logo iniciou a formação da coleção “Depoimentos para Posteridade”, e suas concepções e práticas influenciaram outros museus que lidam com acervos musicais.

Procurando aprofundar ainda mais a análise das práticas museológicas, procuramos investigar a documentação da coleção “Depoimentos para Posteridade” do MIS. Verificou-se que a interação entre a coleção de depoimentos com outros acervos poderia sofisticar ainda mais o trabalho de documentação, e para isso, foi sugerida a utilização do Modelo Estrutural para Pesquisa em Artes Plásticas (LIMA, 2000), adaptado às estruturas musicais.

Enfim, a pesquisa procurou demonstrar um pouco da complexidade que envolve a construção do samba enquanto patrimônio. Observamos que os agentes pesquisados não são homogêneos, que suas ações tiveram e tem naturezas e consequências diversas. Além disso, a separação das ações de cada agente, - aqui proposta com fins didáticos, para facilitar os procedimentos da pesquisa - no campo social, não acontece de forma tão simples, pois na realidade, estas ações estão imbricadas umas nas outras, influenciando-se mutuamente.

Por fim, também é importante dizer que esta é uma pesquisa fruto das observações de um olhar externo aos grupos detentores da manifestação. É provável que, em alguns momentos, este fato tenha facilitado à percepção de aspectos, que alguém excessivamente mergulhado no universo do samba, não poderia ter notado. Mas, por outro lado, também é fato que a não

convivência direta com a manifestação e com seus grupos detentores, dificultou não apenas a circulação no meio, e a busca de dados, mas também a percepção de outros aspectos, que apenas alguém imerso no universo do samba poderia perceber e discutir. Assim, a tentativa foi de nos atermos ao máximo às evidências produzidas pela pesquisa, e gerar as interpretações com cuidado e respeito à cultura do samba.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultura: o esclarecimento como mistificação das massas. In:_____. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. p. 99 – 138.

BAIANA, João da. **Coleção Depoimentos para Posteridade**. Transcrição de Álea S. De Almeida. Rio de Janeiro: Museu da imagem e do Som, 1966. 1 CD.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BRASIL, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). **Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois**: a trajetória da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil (1936/2006). Brasília, 2006. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=582>>. Acesso em: 4 jun. 2012.

_____, **Carta de Fortaleza**, de 14 de novembro de 1997. Fortaleza, 1997. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=268>>. Acesso em: 4 jun. 2012.

_____, **Decreto nº 3.551**, de 4 de agosto de 2000. Institui o registro de bens de natureza imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Brasília, 2000. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=295>>. Acesso em: 4 jun. 2012.

_____, Processo nº 01450.011404/2004-25. **Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=771>>. Acesso em: 4 jun. 2012.

_____, Parecer nº004/07 – DP – **Registro das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro/RJ: partido alto, samba de terreiro e samba enredo**. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em:<<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1389>>. Acesso em: 2 jun. 2012.

BRAICK, Patrícia Ramos; MOTA, Myriam Becho. **História**: das cavernas ao terceiro milênio. 3. ed. São Paulo: Ed. Moderna, 2007.

BRAVO FERNÁNDES, Loreto . A salvaguarda do patrimônio imaterial na América Latina: uma abordagem de direitos, avanços e perspectivas. In: CALABRE, Lia (Org.). **Políticas culturais**: teoria e práxis. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. p. 14-39.

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

CANDEIA; ISNARD. **Escolas de samba: a árvore que esqueceu a raiz**. Rio de Janeiro: Lidador/SEEC/1978.

CARTA, Mino. Racistas? Imagina...: para quem ainda tem dúvidas, os novos dados do relatório anual da UFRJ. **Carta Capital**. São Paulo, nº 643, p. 16, 2011.

CATÁLOGO GERAL 1929-1930 ODEON. Rio de Janeiro: Officina Graphica Carlos Meier & Cia, 1930.

CHOAY, Françoise. **Alegoria do patrimônio**. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade/UNESP, 2006.

CHUVA, Maria Regina Romeiro. **Os arquitetos da memória**: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (1930-1940). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

DESVALÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceptos claves de Museología**. Disponível em: <http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Espagnol_BD.pdf> Acesso em: 4 jun. 2012.

DONGA. As vozes desassombradas do museu Donga. In: Antônio Barroso Fernandes (Org). **As vozes desassombradas do museu**: Pixinguinha, João da Baiana, Donga. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e cultura / Museu da Imagem e do Som, 1970. p. 71-95.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação museológica: Teoria para uma boa prática. In: Caderno de ensaios, nº2 Estudos de museologia. Rio de Janeiro, Minc/Iphan, 1994 p. 64-73

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação do Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ: IPHAN, 1997.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A Retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: IPHAN, 1996.

_____. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. In: **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan./jun. 2005.

_____. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: Iphan-MinC, 2007.

_____. O patrimônio como categoria do pensamento: ensaios Contemporâneos. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e Patrimônio**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 25-33.

GUILLAUME, Marc. **A política do patrimônio**. Porto: Campo das Letras, 2003.

HULLOT-KENTOR, Robert. Em que sentido exatamente a indústria cultural não mais existe. In: DURÃO, Fábio Akcelrud; ZUIN, Antônio; VAZ, Alexandre Fernandez (Orgs.). **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008.

HUYSSSEN, Andreas. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa. In: _____ **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

LIMA, Diana Farjalla Correia, COSTA, Igor F. Rodrigues da. Patrimônio, herança, bem e monumento: termos, usos e significados no campo museológico. In: ICOFOM/ICOFOM LAM – INETRATIONAL SYMPOSIUM MUSEOLOGY A FIELD OF KNOWLWDGE: Museology and History, 05-11 October 2006. Córdoba, Argentina. **Trabalhos apresentados....** 2006. Córdoba/ Argentina; Munich/Germany: Museo Nacional Estância Jesuítica de Alta Gracia y Casa Del Virrey Liniers; ICOFOM/ICOFOM LAM. 2006. p. 320-326 (ICOFOM Study Series-ISS 35. Multilingual: English, French, Sapanish, Portuguese, German. Disponível em: http://www.lrz-muenchen.de/~iims/icofom/iss_35_final.pdf>. Acesso em: junho de 2011.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Acervos Artísticos e Informação: modelo estrutural para pesquisas em Artes Plásticas. In: PINHEIRO, Lena Vania; GONZÁLEZ DE GOMEZ, Maria Nélide (Org.). Interdiscursos da Ciência da Informação: arte, museu e imagem. Rio de Janeiro: Brasília: IBICT, DEP, DDI, 2000. p. 17-40.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. **Pesquisa em comunicação**. 8 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

LOUREIRO, José Mauro Matheus. A documentação e suas diversas abordagens: esboço acerca da unidade museológica. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lúcia N. M.. **Documentação em museus / Museu de Astronomia e Ciências Afins**. Rio de Janeiro: MAST, 2008. p. 24-30.

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

RANGEL, Márcio Ferreira. Políticas públicas e museus no Brasil. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lúcia N. M. **O caráter político dos museus / Museu de Astronomia e Ciências Afins**. Rio de Janeiro: MAST, 2010. p. 117-138.

RANGEL, Márcio Ferreira. **Museologia e patrimônio**: encontros e desencontros. Disponível em: < HYPERLINK "http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1981-81222012000100008&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt" http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1981-81222012000100008&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 4 jun. 2012.

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

SCHEINER, Tereza. Dizer o real: comunicação e patrimônio. In: _____ **Imagens do não-lugar**: comunicação e os 'novos patrimônios'. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004. p. 139-214.

SANT'ANNA, Márcia. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 49-58

SANTOS, Myrian Sepúlveda. **A escrita do passado em museus históricos**. Rio de Janeiro: Garamond, MinC, IPHAN, DEMU, 2006.

SMIT, Johanna Wilhelmina. Documentação e suas diversas abordagens. In: GRANATU, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lúcia N. M.. **Documentação em museus / Museu de Astronomia e Ciências Afins**. Rio de Janeiro: MAST, 2008. p. 11-23.

TELLES, Márcio Ferreira de Pragmácio. **Proteção ao patrimônio cultural brasileiro: análise da articulação entre tombamento e registro**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2010.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

UNESCO. **Convenção para salvaguarda do patrimônio cultural imaterial**. Tradução Ministério das Relações Exteriores. Brasília, 2006. Disponível em: < HYPERLINK "http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf" <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf>> Acessado em: 4 jun. 2012.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 7 ed. Rio de Janeiro: Zahar, Ed. UFRJ, 2010.

YIN, Robert K.. **Estudo de Caso: planejamento e métodos**. 4 ed. Porto Alegre: Bookman, 2010.

Apêndice

1 Entrevistas

Quadro 1

Entrevistada: componente da Associação de Velhas Guardas do Rio de Janeiro, da Velha Guarda da Escola União de Jaquarepaguá, e da Federação dos Blocos do Rio de Janeiro.

Data: 03/08/2012.

Categorias de análise	Temas	Transcrição
Vínculo com o samba		<u>P: Como começou sua relação com o samba? E o que esta manifestação significa pra senhora.</u>
	Samba como espaço de recuperação	<u>E: Pra mim foi assim... uma saída de uma depressão.</u>
	Vínculo na infância	<u>Eu nunca desfilei, né. Em pequena sim, eu desfilei no... Peraí, deixa eu pensar, num bloco que eu desfilei que era dentro do Jacarezinho... o Tem Mosquito, o Bloco do Tem Mosquito. Desfilei no Bloco Tem Mosquito, tem muitos anos isso, eu desfilei com a idade de 13 anos, agora tô fazendo 59, né? Vê quantos anos tem.</u>
	Vínculo por meio da família	<u>Depois eu me desliguei, não gostava de samba, embora tenha tido um pai que era diretor do Cacique de Ramos, né? Um dos fundadores do Cacique de Ramos, mas eu não gostava de samba</u>
	Samba como espaço de convivência e de recuperação	<u>Aí casei, tive filhos, fiquei viúva aos 37 anos e fiquei aquela coisa, sem saber fazer. Uma viagem da Bahia, eu fiz uma viagem pra Bahia com o Seu Ivan da Portela, ele faz as excursão. E com isso eu tive amizade com a Velha Guarda da Portela, eu tinha saído pra espécie de Velha Guarda, eu estava sempre com o grupo dele, frequentava, porque ele é a Velha Guarda, tá? Graças a Deus tá com saúde até a data de hoje. E então eu comecei a frequentar a Velha Guarda, dali eu fui chamada pra sair numa ala, na Santa Tereza, que desfilava em Bonsucesso, ali aquela brincadeira toda, daquela ala do Guanabarina nós fizemos...</u> <u>P: O nome da ala é Santa Tereza?</u> <u>E: Não. É Escola de Samba Santa Tereza, que fica ali em Rocha Miranda, praquela lado ali. Aí depois ali, daquele nosso grupo mesmo, me chamaram pra ser Departamento Feminino da Portela, aí fiquei lá uns dois anos, nesse tempo, e eu, sem sabe sambar, pra quem nunca...é mais aquela euforia toda de sair daquele buraco de depressão, aí fui acompanhando os colegas.</u>

		<u>Aí passei, saí do Departamento Feminino... Saí do Guanabará, fui pra Velha Guarda União de Jaquarepaguá aonde eu sou até a data de hoje, mesmo não desfilando, mas sou uma das componentes.</u>
	Aprendizagem oral da história e costumes do samba	<u>P: Essas escolas são do grupo de acesso?</u> <u>E: Não. São... É, grupo de acesso, é grupo de acesso. Desfila na terça-feira de carnaval. Aí fui do Departamento feminino da Portela, fui Velha Guarda da União de Jaquarepaguá, mas sempre assim, é ... Sentar, assistir, não sou de sambar nem nada...mas, devido ao comportamento, o jeito, né? Gosta dos amigos, gostei muito, aprendi muito com a... as pessoas do Cais do Porto, né? Todos aqueles senhores que contavam aquela história, né? Do cais do porto, é... Conversando com os estivadores, porque eles sabiam aqueles sambas antigos, né? Das rodas de samba deles, que frequentava a casa da... da Vó Maria, da Tia Maria do Jongo, muito da Serrinha, né? Porque... os estivadores era ali da Serrinha. Então eu gostava de acompanhar aquilo ali e fui entrando, entrando, quando vi, estava dentro da Associação de Velhas Guardas do Rio de Janeiro como Departamento Feminino, né? Além de virar cidadã Velha Guarda eu sou lá também como Departamento Feminino, até a data de hoje</u>
Costumes e características do universo do samba	Não necessidade de saber sambar como passista	<u>e tô aí, sambo um pouquinho, rebolo um pouquinho, mas não sou aquela passista e o samba, mas sou assim, eu não frequento quadra de samba, gosto de estar, mas assim, pra ir, né? Sambar que nem aquelas mulatas, ée... botar assim, os braços pra cima com aquela euforia do samba, eu ...[?]me escolheram talvez, né? Como primeira cidadã Velha Guarda do Rio de Janeiro.</u> <u>P: A Velha Guarda em geral, não vai tanto mais nestas festas de quadra?</u> <u>E: É. Nós temos um calendário na Associação, então esse calendário, éee... chega Dezembro, eles fazem sorteio das casas das festas de Velha Guarda. Tanto faz, qualquer grupo que tenha Velha Guarda, somos 78 Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Então, dessas 78, ele tem que escolher as datas de cada domingo numa casa, feriado, como sete de setembro, como 15 de Novembro, tem sempre festa. Então, eles...nós nos reunimos, assim cada domingo numa casa, tem o Salgueiro, tem a Mangueira, tem a Imperatriz, então tem aquela data certa, né? A data certa, por exemplo, dia 5, ée... Santa Cruz, dia 19, éee... é Arranco. Cada domingo na casa de cada um, então todos os pavilhões se reúnem naquela casa.</u>
	Quadra como casa	<u>P: E é na casa [o samba da Velha Guarda], não é na quadra?</u> <u>E: Não, quando eu falo casa quer dizer na quadra da escola. Porque é como se fosse fazer uma visita, né?</u>
	Cerimonial dos sambas das Velhas Guardas	<u>São todos os pavilhões, aí chega lá, tem aquele cerimonial, elas entram com a bandeira, entram com o samba da escola, e...depois na hora tem o cerimonial, sempre às 18:00, onde é cantado uma Ave Maria, tem batizado, por exemplo, Beija-Flor, Grande Rio batiza Iha, tem a confirmação de batismo, e por aí vai, nossa festa vai de duas horas até às oito horas, depois Velha Guarda vai embora, mas é bem difícil você Velha Guarda em quadra de meia noite, de samba de meia noite. Entendeu? Meia noite, uma hora da manhã, porque agora eles também tem mais idade, eu sou uma Velha Guarda nova, eu tenho pouco tempo de samba. Mas, aqueles senhores, né? Uns usam uma bengala, outro tem que tomar o remedinho em casa, então a nossa festa é cedo. E na nossa associação todo sábado tem o pagode, pagode esse, que é pagode de Velha Guarda. O jovem pode até chegar lá e cantar, mas cantar um samba de Velha Guarda, né?</u>
	Não preconceito com outros estilos	<u>P: Tem diferença entre o samba que é tocado nas quadras e o que é tocado no pagode da Velha Guarda?</u> <u>E: São todos os ritmos e estilos. Então chega lá um senhor que às vezes canta uma música de Roberto Carlos, mas canta em ritmo de samba, entende? Canta aqueles sambas antigos de Unidos de Lucas, Império, é aquela união, né? Não quer dizer que seja só aquele compositor antigo... né?</u>
	Interação das Velhas Guardas	<u>Compositores que fazem samba de quadra que vão pra lá dia de sábado animar a Velha Guarda, e lá na Velha Guarda vai</u>

	com as gerações mais novas	<u>jovem, né? E ali tem jovem que gosta de frequentar as nossas festa, quer dizer, as rodinha nossa, mas tudo de dia.</u>
Vínculo com o samba	Vínculo recente	<u>P: A senhora falou que é uma Velha Guarda nova, quanto tempo a senhora tem de Velha Guarda?</u> <u>E: Eu de Velha Guarda, eu sou agora de vinte e dois anos de Velha Guarda, então eu sou uma Velha Guarda nova em bora eu tenha começado tarde no samba, né?</u>
Costumes e características do universo do samba	Festa no funeral	<u>Estou agora com cinquenta e nove, você vê o tempo, foi devido a morte do meu marido que eu fui pra lá, pra excursão na Bahia e da Bahia ficou aquele grufinho, eu gostei de ver aquele... Aquela coisa, né? Aquela grufinho que eu nunca tinha visto na minha vida.</u> P: Grufinho? O que é isso? <u>E: É. É no enterro, tomar aquele cervejal todo, eu achei aquilo um absurdo. Aí eu chegava “Meu Deus, o que que isso?” [...] o pessoal fica lá rezando. Porque a minha família era assim, mas aqui não, aí traz os copos “E aí, fulano?”, “E aí, tudo bem?”, aí fala de samba, da roda de samba, eu achei aquilo diferente da minha sociedade que eu frequentava, né? Então, sopa dia de missa de sétimo dia, achei aquilo tudo diferente, por isso fui ficando ali, então quer dizer...meu tempo de Velha Guarda é pouco tempo, porque eu saí em ala, né? Fui Departamento Feminino, depois fui Velha Guarda [?] e ... caí na Associação de Velhas Guardas e tô lá até hoje, e depois a faculdade melhorou mais ainda.</u> P: E você foi fazer a faculdade por causa desse envolvimento? E: Foi muita coincidência, no ano de 2005 nosso glorioso, eterno, que tá em memória, né? De Miranda Rocha, fez um projeto, eles fizeram um projeto na Associação, antes disso já tinha um cidadão, era representado por... um senhor que representava as Velha Guarda, aí acharam...só ele? Não tem mulher pra acompanhar o cidadão? Aí escolheram, fizeram uma escolha e Seu De Miranda no caso escolheu uma pessoa, no caso eu sou a Primeira Cidadã Velha Guarda do Rio de Janeiro, né? Mas, então nesse 2005 foi o mesmo ano que teve a primeira turma de Carnaval na Estácio de Sá, aí eu, né? Tinha feito o Serviço Social, mas nunca exerci porque eu sou da Enfermagem, eu nunca exerci, eu falei “Vou tentar, o Vestibular.”. Aí tentei e passei, fiquei surpresa, né? Que eu fiz a minha redação dentro do samba, e fiquei surpresa, e lá fui eu. Então aproveitei meu primeiro ano de cidadão Velha Guarda com a faculdade do Carnaval, dentro do ano de 2005, foi uma coincidência e dali também, é...com esse conhecimento, eu fiz também um primeiro seminário de doenças silenciosas para Associação de Velhas Guardas do Rio de Janeiro, né? Não vou dizer pra você que teve êxito, porque talvez eles não tivessem entendido a mensagem que eu queria passar, mas dentro do projeto era a doença diabete, né? Glaucoma, a hipertensão, o câncer de mama sobretudo o de mulher, e você sabe, a idade deles, eu não consegui...eles não conseguimos avançar ou eu não consegui transmitir aquilo ali pra eles, foi o primeiro seminário de depois eu não fiz mais, foi em 2000 e...2009.
Participação no registro das matrizes do samba		<u>P: Recentemente o samba foi registrado como patrimônio brasileiro, a senhora sabia disso?</u>
	Conhecimento do registro	<u>E: Tô sabendo.</u>
	Assunto para diretoria	<u>Olha, a melhor pessoa pra passar isso pra você nesse momento, é o que eu tô te falando, eu sou nova dentro do mundo do samba, então quer dizer, eu quer dizer, eu não estou dentro da diretoria, a gente sabe aquilo que ouve, [...] E...agora, patrimônio, foi tombado, né? Vamos ter aqui agora na esquina aqui da...da ... do Campo de Santana, né? Eu não sei se ainda tá, a casa do samba, né? Quer dizer, tinha lá a placa quando eu passava, né? Que é a casa pra reunir todo tipo de sambistas,</u>

		<u>tanto as baianas, como harmonia, né? É uma casa que tava sendo tombada.</u>
	Assunto importante e talvez sigiloso	P: A senhora chegou a saber como foi esse processo? O que a senhora ouviu falar sobre o registro? E: Olha, teve uma reunião ...que eu não sei nem se eu tô permitida a comentar, tá? Mas pelo IPHAN, o IPHAN, né? Que tava... E...
	Participação em reuniões	P: E a senhora foi a reunião? E: Fui, participei. Participei de duas reuniões. Junto com a ..., uma delas junto com a Nilcemar.
	Assunto de pessoas importantes	<u>Tinha outras pessoas lá, o Presidente da Federação, né? Quando nós soubemos. Mas isso aí é coisa de gente grande, né? Então eu não queria me envolver nesse caso porque não posso nem citar nomes.</u> P: A senhora acha que nessas reuniões a participação era mais pra diretoria? Quem estava nessas reuniões? E: Eu talvez não tenha autorização pra comentar. Uma reunião foi Centro Cultural Cartola e a outra reunião foi no Palácio, ali é Palácio do Catete, ali no... P: Museu da República? E: Não, ali na Rua Marechal, agora esqueci o nome do palácio. Mas eu fui lá com o vice-diretor da secretaria de cultura, ele veio até de Brasília, né? Pra ter essas reunião, foi essa que na qual a Nilcemar estava.
Percepção do plano de salvaguarda		P: A senhora acha que depois que estas reuniões aconteceram, alguma coisa mudou? _____
	Não percepção	E: Não, nada mudou. Nada mudou. [interrupção da entrevista]
	Processo parado	P: Então, eu perguntei se depois que essas reuniões aconteceram, se a senhora achou que mudou alguma coisa. E: Não, tinha parado. Parou. Até essa pessoa que me levou pra essa reunião também não, não entramos mais em contato, esse secretário...É secretário? Do Ministério da Cultura... Uma coisa assim, ele é..., ele não é o presidente, é alguém que foi enviado, não tivemos mais notícias, né? Então... Parou aquilo.
Percepção geral da ação do agente Estado	Não ajuda e ajuda interesseira	<u>Estamos aguardando pra ver que a nossa Velha Guarda lá, nós que fizemos, nós que eu digo assim, eles Velha Guarda antigos que fizeram, compraram o terreno, que construíram a casa, entendeu? Nada ajudado pelo governo, né? Pra chegar lá um e "Há, tô me candidatando, vim aqui ajudar", aí vai lá e ajuda um pouquinho. A casa é uma casa velha, pequenininha, hoje nós tamo com uma casa de dois andares. A casa é uma casa velha, pequenininha, hoje nós tamo com uma casa de dois andares.</u> P: Onde fica a associação? E: Fica na Dom Hélder Câmara, 1114, Piedade. P: Então, quer dizer, lá a senhora não viu mudança, né? E: Não, nós estamos vendo mudança assim... tem diretores de patrimônio que agora, né? Tem tesoureiro, tem o departamento social, tem o departamento feminino. Então, pra nós, lá dentro da Associação das Velhas Guardas nós estamos mais esclarecidos porque estão vindo pessoas novas também, né? Tá vindo diretores novos e com cabeça mais evoluída que os antigo.

Quadro 2

Entrevistado: componente da Federação de Blocos do Rio de Janeiro

Data: 03/08/2012.

Categorias de análise	Temas	Transcrição
Vínculo com o samba	Vínculo por meio da família	<p>P: Como é que começa esse vínculo com o samba e o que esta manifestação significa para o senhor? _____</p> <p>E: Bem, pra mim o meu vínculo começou por família, né. Desde que a Mangueira começou, minha mãe, nascida e criada no morro de Mangueira, 1922, ela saía na escola desde a década de trinta e nós começamos, meu pai saía na bateria da Mangueira na década de quarenta,</p>
	Vínculo na infância	<p>e aí os filhos, quando iam crescendo, passando a idade da adolescência, iam pra bateria da Mangueira.</p>
Costumes e características do universo do samba	Transmissão de geração à geração	<p>Então agora nós estamos na quarta geração dos [...]</p>
Participação no registro das matrizes do samba		<p>P: O senhor sabia que recentemente o samba foi registrado como patrimônio nacional?</p>
	Conhecimento e concordância com registro	<p>E: Há, sei, sei exatamente e tenho muito orgulho disso, até por intermédio da Nilcemar. Eu acho que samba tem que ser realmente registrado como patrimônio porque o samba já vem desde as nossas raízes, as nossas origens africanas, né?</p>
	Da perseguição ao reconhecimento	<p>Ele foi muito perseguido durante longo tempo e ele hoje chegou ao lugar que deveria estar como sendo o maior representante do Brasil na música, né?</p>
	Samba é nacional	<p>E todos os brasileiros gostam de samba.</p>
	Importância do reconhecimento	<p>Eu acho que de repente, o samba foi valorizado do jeito que deveria ser, reconhecido do jeito que ele deveria ser reconhecido já há muito tempo.</p>
	Não participação em reuniões	<p>P: E o senhor participou das reuniões para o registro, participou do processo?</p> <p>E: Não, infelizmente em não participei, eu não fui convidado para isso, mas tomei conhecimento, [...]</p>
Percepção do plano de salvaguarda	Nenhuma percepção específica do plano	<p>P: E o que que o senhor percebeu que mudou depois desse registro</p> <p>E: Bem, mudar, mudar, o samba vem mudando ao longo do tempo, né? A medida que ele foi deixando de ser tão perseguido, tão marginalizado, ele foi crescendo, crescendo, hoje as gerações que vem já conhecem o samba como sendo o maior</p>

	de salvaguarda	<u>produto musical do Brasil, porque até a década de 1970 era a música estrangeira que prevalecia aqui.</u>
	Registro importante é	<u>P: O senhor acredita que esse registro pode ajudar na preservação do samba?</u> <u>E: Vai muito, porque a medida que ele é patrimônio, aqueles que trabalham para o samba também vão virar parte desse patrimônio.</u>
Preservação fora do Estado		<u>P: Antes desse registro, o senhor já percebia alguma atitude de preservação?</u>
	Profissionalização do sambista	<u>E: Há já, muito. Inclusive eu posso dizer com orgulho, meu sogro foi um grande compositor, [...] e ele já fazia isso, ele já trabalhava pela preservação do samba e da música popular brasileira, já sempre fazendo com que as pessoas... Se valorizassem, os sambistas se valorizassem, ele trabalhou para que o sambista se tornasse um profissional de samba.</u> <u>P: Você acha que essa profissionalização dos samba favorece a preservação?</u> <u>E: Vai favorecer, embora a profissionalização do samba, nem todos são profissionais, vai ter o sambista amador e o sambista profissional. Isso aí quem tem aquele dom natural, ele vai procurar se profissionalizar, os que não, vão continuar fazendo samba, participando do samba sem querer tirar daí o seu sustento, ou sua vida profissional, a sua sobrevivência.</u>
Percepção de perda do patrimônio		<u>P: Se o senhor pudesse tomar medidas pra preservar o samba, o que o senhor faria?</u>
	Não há perda	<u>E: Eu acho que hoje não precisa nada, eu acho que o samba está aí, né?</u>
	Interesse dos mais jovens pelo samba	<u>Os jovens estão aderindo, eu fui de uma outra época, realmente eu tô dizendo, eram poucos jovens que gostavam tanto de samba, hoje embora o samba tenha tido umas mudanças na sua forma de ser, mas hoje aumentou muito o número de adeptos do samba, a juventude hoje não vai mais só pra música estrangeira, vai mais pra samba do que pra outra coisa.</u> <u>P: O senhor acha que existe um samba específico que tem que ser patrimônio?</u> <u>E: Tem, exatamente o samba que meu sogro fez, eu acho que é o hino do samba [cantarola]: “Eu sou o samba, a voz do morro sou eu mesmo sim senhor, quero mostrar ao mundo que tenho valor, eu sou o rei do terreiro...”</u>

Quadro 3

Entrevistada: componente da Velha Guarda da Portela, cantora de samba, 60 anos.

Data: 04/08/2012.

Categorias de análise	Temas	Transcrição
Vínculo com o samba		<u>P: Como se inicia seu vínculo com o samba?</u>
	Vínculo na infância	<u>E: Eu fui convidada para fazer parte do grupo da Velha Guarda da Portela que faz shows, independente de ser da família</u>

		portelense desde pequena,
	Vínculo por meio da família	<u>meu pai era da Portela, minha mãe foi envolvida com a Portela, acompanhou a história da Portela, então faltou uma pastora, devido a ela ter ficado doente, e precisou se afastar. Então pediram [...] pra arranjar uma pessoa que a substituísse temporariamente, e [...] lembrou de mim, me chamou, eu fiquei um pouquinho... porque eu...eu não tava preparada ainda, e nunca tinha pensado que pudesse integrar a Velha Guarda da Portela, mas enfim, depois aceitei o convite e já estou há mais de dez anos na...Velha Guarda. E quando pastora se recuperou e voltou, [...], o grupo achou por bem que eu permanecesse...então, há mais de dez anos que eu estou...estou na Velha Guarda da Portela com muito orgulho.</u>
Participação no registro das matrizes do samba		<u>P: Recentemente o samba foi registrado como patrimônio pelo governo, você sabia disso?</u>
	Conhecimento do registro	<u>E: Sim.</u>
	Não participação em reuniões	<u>P: Você chegou a participar de alguma reunião, de alguma discussão, como você ficou sabendo disso?</u> <u>E: Não, não.</u>
	Conhecimento por meio da imprensa	<u>eu realmente só soube através da imprensa, né?</u>
	Concordância com registro	<u>Eu achei muito gratificante, honroso, porque o samba como diz a música, agoniza, mas não morre. O samba é uma atividade cultural desse país, e já estava até em tempo de merecer esse reconhecimento público mesmo, né? O governo... Achei que foi uma atitude corretíssima tomada pelo governo.</u>
Percepção de perda do patrimônio		<u>P: Este registro vem junto com um plano de proteção. Na sua opinião, você acha que o samba está se perdendo?</u>
	Não percepção	<u>E: Eu acho que não... quer dizer,...</u>
	Mudanças naturais da modernidade	<u>existe os tempos modernos, né? Que diluem um pouco esta questão tradicional do samba, vem uma nova roupagem, novos arranjos, isso faz com que mude um pouco a caracterização do samba, como a Velha Guarda da Portela e outras, para estarem sempre realimentando estas tradições.</u>
Caracterização do grupo criador e praticante do samba		<u>P: Onde você localizaria, ou quem você reconhece como fazendo parte da comunidade do samba? Porque é difícil a gente localizar essa comunidade do samba, na minha pesquisa, eu estou tentando isso. Você, que você reconhece que faz parte dessa comunidade? Ou você acha que isso não...</u>
	Grupo sem especificidades	<u>E; Não, eu considero assim, não considero específica a comunidade do samba.</u>
	Todos que gostam de samba	<u>Vou te... Por exemplo, você gosta de samba, eu gosto de samba, outros gostam de samba, esse grupo, né? Tem toda uma comunidade que gosta de samba. Existem categorizações dentro dessas pessoas, muitos gostam de samba, mas sendo que cada um tem a sua história. Então, eu acho difícil...ééé... colocar até uma comunidade específica do samba,</u>

	Samba democrático: todos fazem parte do grupo	é	eu acho que o samba é democrático, ele é aberto, todos que estão envolvidos pertencem a essa comunidade pra mim.
	Sambista trabalhador comum	é	P: Para terminar, e o sambista, como você definiria o sambista? E; O sambista é uma pessoa comum (risos), como outra qualquer, que tem que trabalhar, tem que ter responsabilidade, como todos, como todo ser humano,
	De malandro trabalhador	a	sendo que há tempos atrás existia uma ...Um estigma em relação ao sambista, que ele era malandro, que ele não trabalhava, e no decorrer dos tempos o sambista mostrou que éee...quer dizer, meu pai sempre foi sambista e era serralheiro, outros como Zé Roberto Donato era marceneiro, [?] mas muitos grandes compositores tem responsabilidade com a família, consigo mesmos, enfim, tiram seu próprio sustento. Agora...existem casos e casos, não é? Mas o sambista sempre foi uma pessoa comum, normal, com as suas responsabilidades sociais e que gosta de samba.

Quadro 4

Entrevistado: componente da Velha Guarda da Portela, panderista e compositor de sambas, 66 anos

Data: 04/08/2012.

Categorias de análise	Temas	Transcrição
Vínculo com o samba		<u>P: Como que começou o seu vínculo com samba?</u>
	Vínculo na infância	<u>E: Eu comecei no samba quando era garoto, tava na média do mais ou menos uns 11, 12 anos. Aí comecei a frequentar...um bloquinho que tinha perto da minha casa e tudo, morando aqui mesmo no bairro e...depois, sempre tocando pandeiro, com nove anos já tocava pandeiro,</u>
	Aprendizagem oral do samba por meio da convivência com mais velhos	<u>aí um grande mestre que tinha de bateria, era Seu Bentinho, falou pra mim, agora vamo na Portela. Eu não tenho descendência dentro da Portela não, eu fui trazido por ele e aqui eu fiquei, também na bateria, crescendo e... samba show, conjuntos, conheci os grandes mestres do samba, que foi Chico Santana, Monarco, Mestre Alfaiate, Casquinha, todos esses aí, grandes do samba, Seu Ventura...e aí eu fiquei ali, Zé Ketí ...acabei fazendo parte dessa gente.</u>
	Compositor e instrumentista	<u>Depois descobri que eu sabia compor também, fui pra ala de compositores, nunca ganhei samba-enredo, fiz samba de terreiro, e samba-enredo e por aí...E hoje faço parte da Velha Guarda. Tive também umas trajetórias, toquei pandeiro com Martinho da Vila, participei com Cartola, tocando no disco dele, trabalhei com Agepê, trabalhei com Candeia, Candeia me chamava muito... Trabalhei com ele... Jair do cavaquinho fez um conjunto, me chamou pra tocar com ele, Conjunto Lá vai Viola... essa foi minha trajetória e hoje eu me encontro na Velha Guarda, Casquinha me trouxe pra Velha Guarda, o Monarco assinou em baixo, o Monarco é muito meu amigo também, e estou aí na Velha Guarda, tocando meu pandeiro e cantando.</u>
Caracterização do	Sambista nasce	P: Como o senhor definiria, na sua opinião o sambista?

grupo criador e praticante do samba	sambista	E: Oi? P: <u>O que que faz o sambista? Como é que o senhor definiria o sambista?</u> E: <u>Minha filha, o sambista, eu acho que ele já nasce sambista.</u>
	Origem do samba	<u>Já tem aquela malemolência, aquele molejo, tá no sangue, é do brasileiro, porque o samba, ele veio do outro lado do Atlântico, veio de Angola e chegou aqui e aqui tá, ele veio como semba e hoje é samba. E o Rio de Janeiro abraçou o samba, ele veio pra Bahia, mas quem abraçou o samba do Rio de Janeiro, o carioca é o trejeiteiro do samba. Então, ele tem aquele molejo, pra cantar... pra dançar, pra cantar... que é o verdadeiro sambista, porque quem não gosta de samba, bom sujeito não é.</u>
	Organização do grupo em torno das escolas de samba	P: <u>E a comunidade do samba, quem o senhor reconhece como fazendo parte da comunidade do samba? O senhor acha que existe uma comunidade do samba?</u> E: <u>Existe. Todas as escolas tem sua comunidade do samba e elas é que dão valor, ao samba.</u>
	Maior importância dos grupos praticante frente aos outros adeptos	<u>não menosprezando os outros adeptos, mas o samba nasce com a comunidade.</u>
Costumes e características do universo do samba	Reuniões espontâneas	<u>Aí tá um ali, num canto, batendo tamborim, tocando um pandeiro, aí já começa um sambinha... aí o outro "vamo fazer um mocotó", já começa o samba, aí torna-se uma reunião, que hoje a gente fala assim, pagode, o pagode é definido o seguinte, é uma reunião de sambistas, e que faz nas casas, antigamente fazia no gueto. Olha, eu vou dá um pagode lá em casa, vamo fazer um mocotó, vamo cantar um pagode lá em casa, então era assim o pagode, era o partido-alto cantado, todo mundo dançando e cantando, era assim um cavaquinho, um pandeiro, um batendo numa lata, e o pagode táí, entendeu? Hoje eles chamam aí pagodeiros...pagodeiro, pagodeiro é o sambista mesmo</u> P: <u>É o que?</u> E: <u>Pagodeiro é o sambista mesmo.</u>
Percepção daqueles que não fazem parte dos grupos criadores e praticantes do samba		P: <u>Então o senhor reconhece mais essas pessoas que estão ligadas as escolas de samba...</u>
	Moradores da Zona Sul	E: <u>Justamente, essas são as verdadeiras raízes do samba. E com isso também, os outros também vem chegando e vai fazendo parte também, entendeu? Tem muita gente aí Zona Sul, mas tem também samba no pé também, chegam aqui e mostram a verdade também.</u>
	Branços, mas pretos no samba	<u>É só branco, mas é preto no samba (risos).</u> P: <u>Mas esses não fazem parte da comunidade da mesma maneira que as pessoas...</u> E: <u>Não, não fazem, mas são adeptos, eles vem assistir, eles gostam, eles tão sempre, tá provado aí que a feira da Via Paz vem gente de tudo quanto é lugar... tu já veio? Não, né?</u> P: <u>Não, nunca vim.</u> E: <u>A Feira da Via Paz é uma festa linda que o Marquinhos de Oswaldo Cruz criou, muito boa, vem gente de tudo quanto é lugar cantar, dançar, ali em frente a Portelinha, uma coisa muito bonita.</u>

Participação no processo de registro		<p>P: <u>Recentemente o samba foi registrado como patrimônio nacional...</u></p> <p>E: <u>Patrimônio nacional, é.</u></p> <p>P: <u>O senhor ficou sabendo disso?</u></p>
	Registro se confunde com outras ações	<p>E: <u>Tanto que existe o Dia Nacional do Samba que é o dia 2 de Dezembro.</u></p> <p>P: <u>O senhor ficou sabendo, né? O senhor participou de alguma reunião, como é que o senhor ficou sabendo?</u></p>
	Rádios como divulgadoras do samba	<p>E: <u>Eu fiquei sabendo através dos comunicadores mesmo do samba, né? Das pessoas e dos jornais também, rádios, né? Rádio, né? Eu ouço muito... Rádio Social Clube, 90.3 que é uma grande rádio do samba, a Rádio Nacional, Aldesão Alves que é um grande comunicador do samba ... Santa Catarina, cantei muito no programa dele antigamente na Rádio Globo, hoje ele tá na Rádio Nacional, ele é um grande comunicador do Samba, existia um primeiro que hoje ninguém fala nele, chamava-se Salvador Batista que era da Rádio Tupi, foi o primeiro a lançar samba na rádio pros do samba canta... entendeu? Era o nome do programa dele era Voz do Morro, na Rádio Tupi, às 8:30 da manhã, Voz do Morro... e tinha um musical ao vivo, ali, as pessoas cantavam ao vivo e tal, entendeu? Era meia horinha, mas todo mundo cantava.</u></p>
	Conhecimento por meio da imprensa	<p>P: <u>Então o senhor ficou sabendo pela imprensa, né?</u></p> <p>E: <u>Pela imprensa.</u></p>
Percepção de perda do patrimônio		<p>P: <u>Junto com esse registro o governo fez um plano pra preservar o samba.</u></p> <p>E: <u>Isso.</u></p> <p>P: <u>O senhor acha que o samba está se perdendo? O senhor concorda com isso?</u></p>
	Não há perda	<p>E: <u>Não, o samba não se perde não porque...</u></p>
	Interesse dos mais jovens pelo samba	<p><u>eu fico até feliz de saber hoje em dia, vendo aí com meus próprios olhos, que a garotada também tá...o samba tá trazendo eles pro samba, e eu quero ver essa garotada no samba, eu não quero ver eles fumando crack, entendeu?</u></p>
Função das escolas de samba para preservação do samba	Contribuição das escolas de samba para a preservação do samba	<p><u>Aqui nós temos oficinas de samba também, tem dança tem tudo, as outras Escolas também tem, Mangueira tem, Mocidade independente tem, Império tem, o Salgueiro tem, isso é bom, traz as crianças.</u></p>
	Da perseguição ao reconhecimento	<p><u>O samba antigamente, ele era discriminado, hoje não é, a polícia antigamente corria atrás do sambista, hoje ela abre ala pro samba passar, ela [?] pro samba passar. Então essa foi uma grande vitória que o samba teve, eu mesmo, muitas vezes tocando pandeiro, cantando com Marquinhos, chegava a polícia "Olha aí, para tudo aí", abria o camburão "Quem tiver documento fica aí, quem não tiver, pode ir entrando", entendeu? O samba foi muito discriminado, hoje em dia não é mais, hoje o samba é patrimônio e orgulho nacional.</u></p>
	Samba é nacional	<p><u>E os outros estados também abraçam o samba, São Paulo também tem, Minas, você chega no nordeste tem muita gente cantando samba</u></p>

Problemática das escolas de samba		<u>P: O que que o senhor acha que mais mudou no samba desde que o senhor começou tocando, cantando até hoje?</u>
	Samba-enredo hoje é corrido e fabricado	<u>E: O que mudou no samba, foi esse negócio de cronometragem, então o samba hoje, o samba-enredo, ele perdeu aquela cadência, antigamente o samba-enredo era quarenta linhas, os sambas ontológicos todo mundo sabe, eu conheço e canto. O samba de hoje, ele é corrido, ele é fabricado, quando acaba o carnaval, ninguém mais sabe o samba, entendeu?</u>
Percepção de perda do patrimônio	Samba-enredo perdeu essência, mas samba da Velha Guarda não.	<u>Então o samba, o samba-enredo perdeu um pouco da essência da cadência... entendeu? Mas, não se perdeu, porque o samba que nós cantamos, que a Velha Guarda canta é o samba de raiz, o samba de terreiro.</u>
Percepção de agentes de preservação		<u>P: Além da Velha guarda, quem o senhor acha que mais contribui para preservar e divulgar o samba?</u>
	Rádios	<u>E: As rádios que gostam de tocar o samba, por exemplo...a...o Samba Social Clube que preserva muito o samba, entendeu? Tem sábado, de meio dia às duas, tem domingo de meio dia às duas, é só samba de raiz...tá entendendo? Eee...</u>
Percepção da ação dos cantores da indústria cultural		<u>P: Tem algum artista que o senhor acha que contribui mais, um artista que tem acesso aos meios de comunicação, um artista famoso?</u>
	Cantores específicos são divulgadores do samba	<u>E: Nós temos o Zeca Paqodinho, é um grande divulgador do samba, é afilhado da Velha Guarda. Zeca pra mim é o maior divulgador, fora a Velha Guarda, é o maior divulgador, Martinho da Vila, também é outro, a gente já trabalhou com ele. Martinho também é um grande divulgador do samba, e estão aí vivos, né? Não vou falar de quem morreu, se eu for falar... tem Candeia, Zé Ketí, essa turma toda, Jair do cavaquinho. E o grande ícone do samba cantando atualmente, dentro da Velha Guarda, é o Monarco. Monarco é o grande ídolo do samba atualmente, é o homem que sabe tudo, inclusive é meu professor, aprendi muita coisa com ele.</u>
Percepção do plano de salvaguarda		<u>P: Depois que o samba foi declarado patrimônio, o senhor notou alguma diferença?</u>
	Não percepção	<u>E: Não, notei não. Pra mim, não.</u>

Quadro 5

Entrevistado: compositor de samba, aluno do curso Agente do Samba do CCC e do IPHAN, 40 anos.

Data: 11/08/2012.

Categories de análise	Temas	Transcrição
Vínculo com o samba		<u>P: Como é que começou o seu vínculo com o samba?</u>

	Vínculo na infância	<u>E: Na verdade começou desde pequeno.</u>
	Vínculo por meio da família	<u>em casa, escutando samba, os vinis da família, e um samba desde pequeno sempre mexeu muito comigo, que foi “Todo menino é um rei” do Nelson Rufino que o ... finado Roberto Ribeiro gravou. Eu menino ouvi aquele samba, e fiquei maravilhado com aquilo.</u> <u>P: E como é essa sua trajetória no samba, que organizações você participou e a quais você está vinculado atualmente?</u>
	Participação na retorno da Lapa	<u>E: Bom, eu... O tempo foi passando, estudando, comecei a ... me interar mais sobre o mundo do samba, e no retorno da Lapa, precisamente, nos idos de 98...97, 98, Ivan Milanez e Marquinhos do Oswaldo Cruz fizeram o famoso retorno da Lapa e eu fazia faculdade próxima a região, comecei a frequentar, logo no início, fiz amizade cm eles todos, e dali a coisa começou a fluir, fui escrevendo os meus primeiros sambas e a coisa foi caminhando.</u>
	Vínculo com Portela, movimento Samba na Veia e Grêmio Recreativo Arte Negra Quilombo.	Sou portelense, hoje em dia não estou inserido completamente na agremiação, mas tenho um vínculo bem grande com a Velha Guarda, faço parte do movimento cultural Samba na Veia, que estuda a história do samba desde o quando o negro chegou no Brasil até os dias de hoje, e atuo também na Grandes Quilombo, que é o Grêmio Recreativo Arte Negra Quilombo que foi fundado pelo Candeia, ajudo um pouco na divulgação e nos eventos que lá acontecem.
Costumes e características do universo do samba		<u>P: Como é que você definiria o sambista?</u>
	Sambista é guerreiro	<u>E: Há, o sambista é acima de tudo ele é um guerreiro, ele é um lutador, ele...</u>
	Luta contra desvalorização da cultura	<u>Viver do samba, pelo samba e para o samba num país onde a cultura não é valorizada, é muito complicado.</u>
	Próprio grupo desvaloriza sua cultura	<u>Talvez, os outros estilos que estão em voga hoje em dia, tenham uma facilidade maior, agora o sambista já foi discriminado, já foi marginalizado, e hoje ele vem passando por uma transformação meio estranha, porque às vezes dentro do próprio reduto do sambista, ele não tem valor, e ele tá passando a ter um valor maior nas classes mais abastadas.</u>
	Sambista ainda é visto com malandro	<u>P: Sobre essa questão de não ser valorizado, como é que isso se dá, essa não-valorização, e por parte de quem?</u> <u>E: Na verdade, o que acontece é que o sambista ainda é visto como o malandro, aquele cara que não trabalha, que só quer viver das rodas de samba, da boa cerveja, da boa mulata (risos)...</u>
	Sambista trabalhador é	<u>e não é bem isso, o sambista ele é um músico como um outro qualquer, é um trabalhador da arte como outro artista qualquer, só falta um pouco, talvez a coisa que já vem do passado mesmo, a própria questão cultural, a questão de informação.</u>
	Sambistas do passado x sambistas do presente	<u>o sambista do passado era muito mal informado, ele não tinha uma boa escolaridade, as coisas eram muito difíceis, hoje em dia, a nova safra, como Candeia já dizia “Cante o samba na universidade, e assim verá o seu filho ser um príncipe de verdade”, hoje em dia, já temos os sambistas que frequentaram universidade, que frequentam, temos pô, pessoas como Ney Lopes que é um</u>

		<u>grande escritor, advogado, compositor e um grande sambista, então essa coisa toda...</u>
Motivos para desvalorização do samba no seu reduto	Falta de informação e invasão de novos grupos	<u>por isso tudo, que eu acredito que hoje em dia o samba tá tendo mais essa visão da classe alta, e dentro do seu reduto, que antigamente eram as classes menos favorecidas, a coisa tá meio complexa, por falta de informação, e por causa da invasão desses grupos novos aí que vem com uma outra roupagem, que é uma outra coisa, enfim...</u>
Problemática da escola de samba		<u>P: Como você hoje acha que tá a relação do sambista com a escola de samba?.</u>
	Samba-enredo virou negócio	<u>E: (...) Tá difícil. Tá difícil, porque hoje você faz parte da ala dos compositores de uma escola, você sabe que existe muito bem, os sambas de escritório, as pessoas que se reúnem todos os anos, fazem sambas já... preparados pra cada escola de samba, disputam em várias escolas, virou uma empresa, quase uma máfia assim, por dizer.</u>
	Fim da avaliação do samba-enredo pelos componentes das escolas	<u>Então a relação hoje em dia, hoje em dia você não tem mais o samba de terreiro, que era onde você mostrava um samba novo, se as pastoras gostassem do samba, ele pegava no terreiro, daí ele partia por outros lugares. Hoje em dia, você chega na escola de samba, ou é samba-enredo, a disputa do samba-enredo, ou se não, uma feijoada, que às vezes dão uma quarida pra uma Velha Guarda, às vezes não.</u>
	Perda de espaço do sambista dentro da escola	<u>enfim, a coisa ficou um pouco difícil pro sambista, o sambista dentro da escola de samba não tá tendo mais direito.</u>
Percepção da perda do patrimônio		<u>P: Você acha que de alguma maneira o samba está se perdendo? As tradições estão se perdendo, ou se acabando?</u>
	Não percepção	<u>E: Eu não digo que se perdendo, se perdendo eu não concordo, porque tem muita gente boa aí fazendo samba de verdade,</u>
	Perda de espaço na mídia para maior número de sambistas de qualidade	<u>não tá tendo espaço, a diferença é essa, não deixam, não tão deixando a gente mostrar trabalho, porque tem gente boa, tem gente nova fazendo coisa boa, mas o que tá faltando mesmo é espaço, é espaço na mídia mesmo, acho que se tem espaço pros grupos novos, pros sertanejos novos, enfim, pra todos os estilos, falta espaço pro samba, não pode ser só dois ou três intérpretes aparecendo, tem muita gente boa pra mostrar serviço aí. Então, tá faltando essa melhor divisão.</u>
Caracterização do grupo criador e praticante do samba		<u>P: E a comunidade do samba, como é que você a definiria, essa comunidade, onde que você localizaria a comunidade do samba, se é que ela existe?</u>
	Comunidade está em redutos específicos e nas escolas de samba	<u>E: Assim, geralmente a comunidade do samba, a gente fica muito ligado a escola de samba, né, que é onde tudo acontece, mas hoje em dia, a coisa tomou um âmbito um pouco diferente, você pega rodas de samba expressivas aqui no Rio de Janeiro, que se mostram formando comunidades, entendeu, que é onde os compositores se encontram, você pode pegar, a roda de samba do trabalhador, no Renascença às segundas, tem a roda do Renato Milagres no sábado no Renascença também, que é muito boa, tem a roda da Pedra do Sal às segundas-feiras, que tem um reduto de luta, de preservação do samba, e por aí vai... Beco do</u>

		<u>Rato, por aí vai. Tem muita coisa boa aí que... acabam virando comunidades, mas é claro que ainda existe a comunidade da Escola de Samba,</u>
Problemática da escola de samba	Grupos criadores e praticante do samba não foram completamente expulsos	<u>mesmo com toda essa invasão do vil metal, essas coisas todas, a comunidade ainda se faz presente, entendeu? Ela tá lá, e ela que ajuda a levar a escola pra rua, porque o pessoal que chega e só paga, não tem amor pela escola, ele vai lá porque quer desfilar, ele quer curtir aquele momento, aquele barato, agora o pessoal que lá o ano todo trabalhando, aquilo sim é que é a comunidade, aquilo é o sangue da escola.</u>
Participação no processo de registro		P: Em 2007, o samba foi registrado como patrimônio nacional, você já sabia disso antes do curso Agente do Samba? Se você soube, como ficou sabendo?
	Conhecimento por meio das mídias e de conversas com outros sambistas	E: Não, já sabia sim, já tava por dentro, fiquei sabendo através das mídias, conversando com uns e outros, porque a gente que é do samba, a gente tá sempre se informando, dessa nova geração, a gente tá sempre se informando, que é necessário você tá ligado, hoje em dia é tudo, a velocidade é muito rápida, a informação é muito rápida, então você não pode perder nada, tem que tá antenado com todos os tipos de mídia, né, então foi por aí que eu fiquei sabendo.
	Não participação em reuniões	P: Pra esse registro acontecer, houveram reuniões entre o Estado, o governo e pessoas da comunidade, você participou dessas reuniões ou soube delas? E: Olha, eu nem fiquei sabendo disso, eu gostaria de saber até quem foi que participou, porque eu não sei.
Percepção de perda do patrimônio		P: Junto com esse registro, não vem só o reconhecimento, vem também um plano de preservação do samba. Não sua opinião, é necessário medidas pra se preservar o samba?
	Necessidade de preservação	E: É necessário sim,
	Tipos de samba que precisam ser preservados: samba de terreiro, samba-enredo anterior a década de 1980 e partido-alto.	agora uma coisa tem que ficar muito bem caracterizada, que samba que eles tão querendo preservar? É o samba-enredo, é o samba que desfila hoje em dia que é muito diferente do que era o desfile de antigamente, porque hoje em dia a Escola de Samba é Escola de Samba S.A., é indústria, então o que que tão querendo preservar, é o samba dito de terreiro, que virou samba de quadra porque os terreiros acabaram, que não se faz mais, é o samba de meio de ano, que o samba gravado... eles tão pegando o que, é o samba na sua totalidade ou suas ramificações também? P: Você acha que existe um samba que é mais autêntico ou que seria mais indicado pra ser preservado? E: Eu acredito que samba é samba, acredito que tem que preservar as vertentes do samba, o samba de terreiro de terreiro tem que ser resgatado, o partido-alto é muito importante, o samba-enredo, principalmente de 1980 pra trás... 1987, pra trás, mais ou menos, que ainda se fazia samba com uma outra... não tinha esse compromisso com desfile gigantesco, então essas formas de samba, acho que é necessário sim, serem registrados, tratados e
	Necessidade de mostrar essas vertentes do samba no presente	<u>mostrar também quem tá fazendo hoje em dia esses estilos de samba, e fazendo bem feito, porque o samba bem feito não tem tempo, essa é a grande verdade, você pode fazer um partido-alto, falando de internet, como eu mesmo já fiz, e falando de todas as atualidades, na boa, e não vai deixar de ser samba, agora, samba é samba, existem outras coisas que não são samba</u> - P: Então, na sua opinião, existem algumas formas que seriam mais verdadeiras que outras... como você faz pra separar um samba do outro?

		E: Não, na verdade, até explicando melhor, samba é samba e ponto final. O compasso é dois por quatro, o que muda um pouco é a levada, o partido-alto é aquela coisa do improviso, o samba de terreiro é aquele refrão que pega, o samba de terreiro, né, o samba-enredo é sempre contando uma história na avenida, enfim, não importa se é a história do automóvel, ou a história do cinema, mas é uma história, por isso que é enredo, como existem os blocos de embalo também que já é outra levada, mas ... o que é samba é samba, o que não é samba é balanço, é swing, são outras levadas que se aproximam do samba, mas não tem aquelas características formais do samba, não tô dizendo que não pode ser música boa, só não considero como samba, acho que é um outro estilo de música. É um swing, um balanço, uma coisa que pode ter um pandeiro ou um tan-tan, mas não necessariamente seja um samba..
Percepção do plano de salvaguarda		P: Depois desse registro em 2007, você percebeu que houve alguma mudança?
	Não percepção	E; Não. Nenhuma. Pra mim... a gente continua lutando do mesmo jeito, com o mesmo sacrifício, entendeu... não vi nenhuma mudança não.
Preservação fora do Estado		P: Antes desse registro e desse plano de salvaguarda que tá em curso agora, você já notava medidas de preservação?
	Estado preserva samba relacionado a turismo e carnaval	E: Só se viu. Jamais do governo, o que eu sempre vi foi as pessoas interessadas em preservar a verdade do samba, sempre se viu. Estado... o Estado através do turismo, visa o carnaval de fevereiro, e carnaval da Marques de Sapucaí,
	Pessoas dedicadas ao samba preservam rodas de samba tradicionais	fora isso... preservar as rodas de samba tradicionais... nada disso, isso aí tá tudo sendo feito por quem gosta mesmo, tal, correndo atrás.
	Exemplos de ações de preservação fora do Estado	P: Que exemplo você daria de alguma roda ou alguma ação de preservação? E: A própria Pedra do Sal, pessoal se organiza lá... na verdade, as pessoas nem moram ali na reunião, mas fizeram a coisa retornar. Os moradores compraram a ideia, então a coisa ficou muito bonita, a coisa fez uma união muito legal, tem o Quilombo de Irajá também que é muito bom, uma roda de samba que é legal... [interrupção da entrevista, pilhas fracas do gravador] P:Então você tava me falando das ações de preservação fora do governo, que você observa. E: Como eu disse, tem o Quilombo de Irajá, tem a Pedra do Sal, tem o Candongueiro, que é lá em Maria Paula, em Niterói, que é uma roda de samba tradicionalíssima, que o Seu Wilton faz uma roda lá, nota dez, que todos os expoentes do samba costumam aparecer... e tem o Samba do Trabalhador do Moacir Luz, tem muita coisa boa aqui no Rio, entendeu, muita coisa boa que tem acontecido pra não deixar essa vertente do samba acabar.
Percepção da ação dos cantores da indústria cultural		P: E como é a sua relação com os artistas que tem relação com o samba e que tem acesso aos meios de comunicação, às mídias? Você acha que eles contribuem com a preservação do samba? E: Eu acho que falta um pouquinho mais de boa vontade, né. Eu acho que...tem gente aí que tá numa situação muito confortável, há vários anos, que podia levantar essa bandeira, e dar oportunidade pra quem tá começando mostrar mais a cara, mas a minha relação com eles, sem problema, sempre foi muito amistosa, tenho problema nenhum não, já gravei com gente grande, né, tenho gravado com gente grande, então, não tenho... só acho que poderia assim, alguns expoentes, alguns balaortes aí que estão na mídia que poderiam pegar mais assim... eles poderiam pegar um viés mais cultural mesmo de ajudar, de abrir as portas pra... como tem gravadora, gravar a rapaziada nova e tal, fazer um novo rumo do samba.

		P: Você acha que eles [cantores da indústria cultural] contribuem com a preservação? Como eles poderiam contribuir mais?
	Contribuem para preservação, mas não abrem espaço para novos sambistas	E: Preservação sim, porque eles continuam trabalhando, mostrando um bom trabalho, mas foi o que eu disse, eu acho que precisaria de mais união, e ajudar, aquela história de união faz a força, se todo mundo puxar a corda pro mesmo lado, ficaria mais fácil. Querendo ou não, eles tem mais força, né, eles tão em outro patamar, então, seria mais fácil puxar mais essa galera.
		<p>P: Última coisa... Você conversou comigo sobre a questão... da sua opinião sobre o que seria aglutinação e transformação de uma manifestação cultural, aí queria que você falasse mais sobre isso...</p> <p>E: É, na minha concepção, a coisa mais ou menos assim, o samba, na verdade ele não foi criado na África, ele se criou no Brasil, Recôncavo Baiano, chegou no Rio ele tomou uma outra roupagem. Você pega no interior de São Paulo, tem o Samba de Bumbo, o Samba do Lenço, que também tem uma outra roupagem, são vários timbres pra uma mesma manifestação. O que não é a mesma coisa quando você pega um... Tipo cultural que vem de fora, que adentra o seu país e a partir dali ele se transforma numa coisa sua, um exemplo que eu poço citar, é o Funk. O Funk nasceu nos Estados Unidos da América do Norte, né, e... Veio pro Brasil através do Miami Bass, dentro das regiões da periferia, tomou uma roupagem diferente e, se criou o Funk carioca, o que tá por aí. Mas não é, na minha concepção, não é uma coisa nossa, é uma coisa inserida, é diferente do samba que nasceu aqui. O samba, o próprio Choro, o Choro teve influência da Polka, mas o Choro nasceu aqui, ele é um ritmo originário do Brasil, e o samba é a mesma coisa. A influência negra são os tambores, mas a roupagem é diferente, existe uma estrutura única. É diferente das coisas que vem de fora e tentam... não invadir, mas... Se mostrar na sua região, a diferença pra mim tá aí, como aconteceu com o Tango também na Argentina, enfim, isso aí não é uma coisa só nossa não.</p> <p>P: Você acha que com relação ao Pagode, você acha que aconteceu a aglutinação ou a transformação, nessa sua maneira de ver?</p> <p>E: É, bom, isso aí é um assunto delicado... Porque... Às vezes não dá nem vontade de considerar como seja um... Você pode ser moderno, sem ser modernoso, a diferença tá aí, você pode falar da coisa moderna sem... O Pagode, na minha opinião, tá mais pra uma música romântica, comercial do que samba propriamente dito, não é porque tem tantan e pandeiro que tem que ser samba, então eu considero mais uma música romântica do que uma vertente do samba, até porque os que fazem não tem um compromisso com o samba, nenhum, nenhum, nenhum. Eles tem compromisso é em vender a música deles e utilizam o nosso nome, o nome do samba pra... sei lá, pra vender, enfim, coisas de gravadora, não vou também entrar em detalhes, mas eu não considero... como samba, alguns até tentam mesclar essa música romântica com pegadas de samba, alguns até tentam fazer essa mescla, outros não, vão todos pra música romântica mesmo e, pegaram o termo pagode, que na verdade pagode é uma reunião de pessoas, e se for pegar mesmo, o nome pagode é uma, uma estrutura arquitetônica da China, né (risos), então, quer dizer, a coisa vai muito além. Então, então o pagode, que é uma reunião de pessoas, eles pegaram esse título, né, esse nome e colocaram num ritmo musical novo, um ritmo comercial novo, comercial, mas que na minha concepção não tem muito haver com o samba não, é uma música comercial, romântica que tem pandeiro, alguns mesclam com samba sim, alguns mesclam, mas não quer dizer que seja um samba.</p> <p>P: Então, não chega a ser uma transformação, é uma outra coisa...</p> <p>E: É uma coisa que anda em paralelo, transformação eu não acredito.</p>

Quadro 6

Entrevistada: componente da Velha Guarda da escola de samba Salgueiro, cantora, 72 anos.

Data: 29/08/2012

Categorias de análise	Temas	Transcrição
Vínculo com o samba		P: Como é que começou o seu vínculo com o samba?
	Vínculo na infância Influência do local de nascimento	E: Olha, eu praticamente não tive opção. Eu já nasci na comunidade do morro do Salgueiro, nessa época tinha tem escolas. Com 14 eu tava saindo no Azul e Branco, com 14, antes de terminar o ano, fizeram a fusão, duas escolas fez a fusão, e a outra não quis fazer a fusão, então criou vermelho e branco, Acadêmicos do Salgueiro, Grêmio Recreativo Acadêmico do Salgueiro, continuei saindo, praticamente desde os 14 anos.
	Vínculo por meio da família	P: E os seus pais também já faziam parte da Escola, da comunidade? E: Já, o meu pai era um dos treze mais da bateria do Salgueiro, era os três ritmistas que desfilaram no carnaval no Cadado. P: E a sua mãe? E: A minha mãe também, era baiana. É uma família de sambista mesmo. P: E aí, desde os 14 anos a senhora desfila todo ano? E: Todo ano, peço a Deus que me dê saúde e força, né, pra mim continuar desfilando até o dia que eu não quentar mais.
	Passagem por vários setores da escola	P: E aqui no Salgueiro a senhora faz parte da Velha Guarda, a senhora faz farte de outra... E: Não, eu aqui já passei por vários segmentos, primeiro fui rainha do Salgueiro, depois fui abre-ala da Escola, porque hoje, hoje em dia tem carros, mas no começo não tinha carro, a gente, eu e minha irmã, uma ficava de um lado, tipo mascote, e sambando uma pro outro, e assim foi, depois fui rainha do Salgueiro, depois saí na diretoria, depois fui rainha de ala, depois saí comum, depois... depois fui rainha das baianas, depois fui pra Velha Guarda (risos). Então, tô hoje aqui na Velha Guarda, hoje em dia já saí 20 anos direto como componente, e tem... [...]. P: Esse ano que a senhora desfilou pela primeira vez, foi que ano? E: Olha, pela primeira vez? Aí que tá o negócio, às vezes eu esqueço, perái, não sei se foi... foi em 1953 e esse ano, ano que vem, em Março, faz sessenta anos de Salgueiro
Caracterização do grupo criador e praticante do samba		P: Em sua opinião, quem a senhora reconhece como fazendo parte da comunidade do samba, existe uma comunidade do samba?
	Grupos se organiza em torno das escolas de samba	E: Olha, existe sim, a comunidade do morro do Salgueiro, essa comunidade é o chão da Escola, a comunidade segura a escola na Avenida.
	Grupos apoiam escolas em momentos de crise	Essa comunidade tá em todas as horas que o Salgueiro tá em crise, que já teve em crise, né, nós perdíamos a quadra, tinha que sambar na rua, a comunidade tá sempre apoiando e junto, a comunidade é pra isso, que é o coração que fala mais alto, né, a comunidade. P: Aí por exemplo, a senhora reconhece então outras comunidades, como a comunidade da Portela, da Mangueira, como fazendo parte... esse conjunto de comunidades das escolas como sendo a comunidade do samba? E: Justamente, a que segura a Escola nas hora difícil, entendeu? É a comunidade, na Avenida que tá meio pau, meio tijolo, conforme o [?], a comunidade se agarra no samba e vai que vai, sempre é a comunidade.
Percepção daqueles		P: E as outras pessoas que participam, como é que a senhora define essas outras pessoas que não fazem parte da

que não fazem parte dos grupos criadores e praticantes do samba		<u>comunidade?</u>
	Desfilam, mas não se dedicam a escola	<u>E: Olha, muitas sai por sair, "eu quero sair no Salgueiro", "eu quero sair na Portela", e nas outras, vamos dizer assim, na Mangueira que é nossa madrinha. Mas, as alas da Escola é que é certo, é que canta o samba, é que aprende o samba, tem gente que chega de viagem, já pra desfilam, nem o samba direito sabe. Então, conforme eu acabei de falar, assim, a comunidade é a importância da Escola de Samba, é que dá todo o apoio a Escola de Samba, qualquer uma delas. Sem a comunidade e sem a Velha Guarda, não tem samba certo.</u>
Caracterização do grupo criador e praticante do samba		<u>P: E o sambista como é que a senhora definira, nas suas palavras?</u>
	Sambista é aquele que cumpri com seus deveres dentro da escola	<u>E: O autêntico sambista? Como?</u> <u>P: É, o que se aproxima mais...</u> <u>E: É aquele sambista que não perde um samba, não perde uma saída da escola, não perde uma escolha de samba-enredo, tá sempre nos ensaios, tá sempre nos desfile, toda hora o sambista gosta, nas festas, né, como a festa de Velha Guarda, aquela que você viu em Vila Isabel que o Salgueiro estava, domingo que vem vai ser no Império Serrano, esse é o verdadeiro sambista, além de cumprir com seus deveres na própria escola, vai nas outras escolas também que convida, né, então a gente aparece. Esse é o verdadeiro sambista, na minha opinião.</u>
Participação no registro das matrizes do samba		<u>P: Em 2007, o samba foi registrado como patrimônio imaterial, a senhora ficou sabendo disso?</u> <u>E: Não, que eu me lembre não. Que em 2007, o samba foi Candaça, acho que foi Candaça, não? Ah, sim, tu tá falando de outra coisa...</u> <u>P: É, que o governo registrou o samba como patrimônio imaterial do Brasil, a senhora ficou sabendo disso?</u>
	Concordância com registro	<u>E: Fiquei, e fiquei muito contente, né, acho que todo sambista ficou muito contente.</u>
	Não participação em reuniões	<u>P: A senhora participou desse processo... como a senhora ficou sabendo disso?</u> <u>E: Pela própria, como se diz... reuniões do governo, né, e a gente sambista depois ficou sabendo depois declaradamente ao público.</u> <u>P: A senhora chegou a participar dessas reuniões?</u> <u>E: Não,</u>
	Participação da presidente da escola	<u>atualmente a nossa presidente, que é uma presidente guerreira, do Salgueiro, a Regina, não é para falar dela, mas é uma mulher que todo mundo se espelha nela, muito boa, tanto de coração como guerreira no trabalho, caprichosa, atualmente ela esteve nessa reunião. Que tudo que fala de samba, de trabalho, de Salgueiro, de outras comunidades que convida, ela tá sempre presente.</u>
Relação com matrizes do samba		<u>P: E o que foi registrado, na verdade, foram as matrizes do samba, né, que é samba-enredo, partido alto e o samba de terreiro. A senhora conhece essas matrizes?</u>

	Conhecimento das matrizes	<p>E: <u>Conheço, conheço</u>. Conheço até um pouco mais, o Caxambu porque é também... é cultural, né, que no Salgueiro tinha o caxambu, e a Tia do Almir Guineto, que foi criada comigo, ela era a pessoa dedicada ao Caxambu, a responsável pelo Caxambu do Salgueiro. Então, eu conheço de cada coisa um pouquinho, porque nessa época eu era menina, com essa idade, que eu tô falando de 14 anos, então foi por aí que eu fui pegando um pouquinho de cada coisa.</p> <p>P: E como é o Caxambu?</p> <p>E: Caxambu é como aquela música do Almir Guineto [cantarola]“Olha a dança do Caxambu”, e aí a pessoa vai rodando com as rodas, entendeu, e vai fazendo a roda e batendo e versando. Tem uma pessoa que versa o verso, né, e as pessoas vão rodando e dançando, fazendo aquele paço de Caxambu.</p> <p>P: E aí canta todo mundo junto, e uma pessoa sozinha...</p> <p>E: Canta todo mundo junto e o outro versa.</p>
	Matrizes são praticadas na escola	<p>P: E o samba-enredo, o partido-alto e o samba de terreiro a senhora os vê sendo praticado aqui na escola ou em outro lugar?</p> <p>E: Olha, o samba de terreiro, aqui na comunidade, no morro do Salgueiro, qual a outra pergunta que tu falou?</p> <p>P: <u>O partido alto e o samba enredo.</u></p> <p>E: <u>O partido alto também tem horas aqui que tem partido-alto quando convida alguns grupos que canta o partido-alto.</u></p> <p>P: <u>Aqui na escola?</u></p> <p>E: <u>Aqui na Escola, como por exemplo assim, um pagode, aí eles toca o partido-alto também, e às vezes até no samba fora de... assim, como é que eu vou falar, fora de disputa de samba-enredo, tem um partido-alto que o pessoal diz no pé... tem essas coisas aí.</u></p>
Percepção do plano de salvaguarda		E: <u>A senhora percebeu alguma mudança depois desse registro do governo? Desde 2007 pra cá? Alguma coisa mudou no mundo do samba?</u>
	Não percepção	E: <u>Não, se mudou, eu não percebi, porque para mim está como era antes, não mudou nada, o pessoal vem com mais gosto, mais carinho, mais amor, mais vontade de sambar, de cantar partido-alto. Então, foi mais um presente para gente, só isso.</u>
	Importância do reconhecimento	<p>P: <u>O que mais te deixa contente com essa ação do governo?</u></p> <p>E: <u>Que eles reconheceram o samba como uma coisa cultural, né, então eu acho que foi importante, porque tanta cultura, mas o samba não tava ainda no meio, o samba entrou, melhorou</u></p>
Percepção geral da ação do Estado		P: <u>A senhora lembra se alguma outra vez o governo se interessou pelo samba ou pelas pessoas do samba?</u>
	Da perseguição (por ser negro e pobre) ao reconhecimento	<p>E: <u>Não, pelo contrário, me lembro quando não se interessava, quando o sambista passava a ser marginal, porque era crioulo de morro, né, então a polícia achava que era vagabundo, que era crioulo, e tem aquele negócio que você sabe, no nosso Brasil ainda tem preconceito, agora a menos. Ainda mais pessoas carente, de comunidade, aí era pior ainda, né, e sambista às vezes corria da polícia por nada, só porque estava com um surdo na mão, fazendo uma batucada, já uma coisa que não podia, que ali era marginal, mas não era nada disso, e hoje foi reconhecido.</u></p> <p>P: <u>A senhora chegou a ver isso quando a senhora era criança ou...</u></p> <p>E: <u>Cheguei, cheguei, na Praça XI, quando é tempo da corda, nós desfilava no tablado na corda, era corda de um lado, corda de outro e a escola dentro da corda, quer dizer, era assim.</u></p> <p>P: <u>Era na Praça XI?</u></p> <p>E: <u>Na Praça XI, e aí assisti muita coisa assim... aí nessa época já tinha dezesseis, mais ou menos, entendeu? Assisti sim.</u></p>
Percepção de perda do patrimônio		P: <u>Junto com o registro, com esse reconhecimento, vem também um plano pra preservar o samba. A senhora acha que as tradições do samba estão se perdendo de alguma maneira?</u>

	Necessidade de proteção	E: Eu acho que se mexerem muito no samba, ele já vai ficar um samba diferente. Samba foi aquilo que as escolas botou os sambistas, fez para os sambistas, o sambista apoiou, se entregou, se mudou muita coisa, já fica um samba meio inglês, meio francês, meio diferente, que não tem aquele sambado direito.
	Pouca percepção de perda	P: A senhora, nessa trajetória toda no samba, a senhora percebe essas mudanças? E: Olha... eu percebo muito pouco.
	Sambista protege o samba	porque o sambista é aquele, não deixa o samba morrer. Então, quando o sambista percebe que tem coisa diferente, num samba, que não é um samba verdadeiro, pode crê que aquele samba não cresce, às vezes nem ganha. Tem que ser um samba que tenha a cara do sambista, a cara da escola, que é um bom samba em letra, melodia, que isso é importante, a letra e a melodia para crescer um samba, é muito importante.
Preservação fora do Estado		P: Então a senhora acha que antes dessas medidas de preservação do governo já havia outras formas de preservação dentro da escola, ou de outros locais?
Problemática das escolas de samba	Mudanças para pior nos sambas-enredos	E: Não, eu não vejo assim não, eu vejo assim... o verdadeiro sambista, que o samba saia lá do morro, que não tinha assim, puxador, era o próprio compositor que puxava o samba na avenida, ele era um samba histórico, porque você quando canta um samba do passado, você vê uma história. É uma história na melodia, é uma história na letra, você pode fazer até um livro como a Xica da Silva, é uma história. Você canta ele e você vê, realmente [cantarola] "No Arraial do Tijuco...", quer dizer, ela contou aquilo tudo que a Xica passou, hoje já não se faz desse jeito. Se faz, mas não chega a esse nível, entendeu? É a minha... a minha opinião, pode ser que outros tenha opinião diferente.
Percepção dos cantores da indústria cultural		P: Qual a sua relação com os cantores de samba que tem acesso aos grandes meios de comunicação, que vendem muitos discos, que são muito famosos? A senhora acha que eles contribuem para a preservação do samba, ou para a perpetuação do samba?
	Grupos de pagode não ajudam	E: Olha, tem muito grupo aí que não ajuda não. Grupo de pagode... totalmente diferente do sambista, mas ele leva uma pimentinha que embala o que eles tão cantando em ritmo de samba,
	Pagode tem ritmo de samba, mas não a letra e a temática	mas às vezes a letra é de amor, é de não sei que lá, entendeu? Não é aquela letra que o sambista costuma fazer, mas no final das contas, é um ritmo de samba.
	Exemplos de cantores que preservam o samba	P: Tem algum artista que a senhora respeita, que a senhora acha que tá dentro dessas tradições? E: Tem sim. Tem vários. Tem o Almir Guineto, tem o Zeca Pagodinho, tem o Monarco, que é meu amigo, viajamos junto pra Los Angeles, uma boa pessoa, deixa eu ver mais... tem o Bombril, que é um compositor, o compositor do Jibóia, não sei se você sabe, [cantarola] "Depois que mataram a jibóia, jararaca deita e rola...", tem mais alguns que no momento não me lembro.
Problemática das escolas de samba		P: E a escola de samba, a senhora acha que ela ajuda a preservar essas tradições?

	Escola de samba preservam samba	<u>E: Ajuda sim.</u>
	Manutenção de compositores	<u>porque ela mantém dentro da escola os compositores que leva seus samba-enredo.</u>
	Componentes julgam e escolhem os sambas-enredos	<u>e que ajuda , que aquele que não tá dentro do padrão, a gente faz um julgamento, a gente mesmo... o segmento da escola mesmo que escolhe, aqui a nossa presidente fez essa abertura para o segmento, julgar os samba-enredos, então eu acho que isso consegue esse objetivo.</u>
Vínculo com o samba		<u>P: Eu esqueci de perguntar no início, a senhora é cantora também?</u>
	Cantora	<u>E: (risos) Olha, sô do grupo musical da Velha Guarda do Salgueiro, só isso, mais nada.</u> <u>P: Mas, a senhora canta, né?</u> <u>E: Canto, é o conjunto, nós somos um conjunto aqui, que nós viajamos, fazemo show, com outros conjunto, da Mangueira, Velha Guarda Show da Mangueira, Velha Guarda Show da Portela, Velha Guarda Show do Salgueiro... Velha Guarda Show do Império. Então, nós viajamos aí... Belo Horizonte.</u>
	Reconhecimento e oportunidade de viajar	<u>em Los Angeles a Velha Guarda Show do Salgueiro foi escolhida pro Grammy Latino, nós... "poxa, nós?", não ganhamos o prêmio não, mas só em chegar lá e conhecer, troucemos medalha, o diploma, mas valeu a pena, oportunidade única, a pessoa com setenta anos, essa época eu não tinha, eu tinha menos, mas com a terceira idade fazer um grupo musical sem pensar que, que fosse atravessar fronteiras, isso foi maravilhoso pra Velha Guarda Show do Salgueiro.</u>
Caracterização dos grupos criadores e praticantes do samba	Festas de Velha Guarda	<u>Aí, a gente faz o nosso pagodinho, a gente... às vezes até aqui mermo, a gente faz uma festinha entre a gente, entre a nossa Velha Guarda, bota um microfone aí, quem quiser cantar, canta, eu também canto, a minha irmã também é do grupo, também é fundadora mocinha, e meus colega de grupo, que também são da Velha Guarda do Salgueiro, desfila na Velha Guarda e sai no grupo musical que somos nove, aí é só nove no grupo. Daí pra frente.</u>
	Não preconceito outros tipos de samba	<u>P: A senhora acha que tem diferença entre o samba da Velha Guarda, a festa mesmo, e os outros sambas que não são de Velha Guarda?</u> <u>E: Ah, tem muitos sambas bons, que não é da Velha Guarda, a gente também tem que valorizar outros sambas, tem muito samba bom. Zeca Pagodinho mermo canta muito, Almir também, Almir Guineto também canta muito, que não é samba de Velha Guarda, entendeu? E fora disso tem mais compositores e cantores que canta samba, o João Nogueira, é outro, que também esqueci o nome dele, mas também canta samba de raiz que não é de escola de samba também, tem de escola de samba, mas tem muitos que não é, então valoriza mesmo o sambista.</u>
Percepção de perda do patrimônio		<u>P: Mas a senhora não considera que o samba tá se perdendo?</u>
	Não percepção	<u>E: Não, eu não acho que tá se perdendo.</u>
	Mudanças não afetam estrutura do samba	<u>porque ele tem uma estrutura. Se não tivesse, conforme Nelson Sargento... "mudaram a nossa estrutura", mas mudaram num sentido, desfilam na Avenida, na Marquês, antes nós não desfilávamos, mas em sentido de samba... eles continuam fazendo o samba, eles não deixa mudar, entendeu? Eles não deixam.</u>
	Estrutura: história,	<u>A: Qual é a estrutura do samba, na sua opinião?</u>

	melodia, cadência, letra	<u>M: É aquele samba autêntico, aquele samba que... conforme eu falei, tem história, tem cadência, então esse samba... tem letra, tem melodia, não é um samba marcha, como já aconteceu muito samba marcha por aí, é ritmo de marcha, mas é samba.</u>
	Sambistas preservam samba	<u>Eu acho que não... os verdadeiro sambista, compositores sambista que tem, eles não deixa, não muda nunca.</u>
Transmissão do patrimônio	Dúvida	<u>Agora, a juventude que vai vindo, a gente ainda não sabe, né, como é que vai ficar ainda, mas por enquanto não.</u>
	Necessidade de aprendizagem com mais velhos	<u>Se eles... se eles continuarem fazendo igual tá hoje, os que tão passando, que já tão em terceira idade que amanhã faz a sua passagem, se eles copiar aquilo, eles vão consegui chegar com um samba de trinta anos, e alguém vai lembrá do samba deles. juventude, fazer por onde, fazer um samba nesse nível, nunca vai mudar o samba.</u>
Problemática das escolas de samba	Sambas-enredos são descartáveis	<u>Por exemplo, hoje a escola escolhe um samba-enredo, ganha um samba-enredo, dois anos ou cinco depois, tu esqueceu... "que samba que desfilou cinco anos atrás?", já samba de trinta anos como "Xica da Silva", como "Pega no Ganzê", "Serenos da Madrugada" tem trinta anos, toca isso no clube, aquilo todo mundo canta, uma Rosa Maria, e outros mais, eu estou falando do samba da minha escola, fora os de outras escolas, tem muito samba bom. "Essa maravilha de cenário", tem samba que nunca vai... se essa</u>
	Impressão de poucos bons compositores jovens de samba	<u>P: A senhora acha que tem alguns jovens ou muitos, ou poucos que se interessam pelo samba? E: Olha, eu conheço muito pouco, assim compositores que fazem samba nesse... nesse quilate, conheço muito pouco, entendeu? Agora deve ter, deve ter sim, que eu também não vivo no mundo do samba totalmente para saber qual é quem, mas eu acredito que uns cinco por aí que já mais ou menos vi, na roda de samba, apreciando cantar, eu digo, é, esse rapaz vai ter futuro... no futuro, ele já tá indo... como esse menino também, esse... cantor... que começou aqui no cavaco... pequenininho... Dudu Nobre. Ele é um rapaz novo, mas tu vê a capacidade dele de fazer samba. É novo, é o que eu posso falar, juventude. Ele já tá nesse ritmo.</u>
	Jovens fazem à sua maneira	<u>P: A senhora acha que são poucos por falta de interesse ou ... por quê? E: Aí eu não sei, eu não posso dizer a você porque... não sei, eu acho que eles fazem a maneira deles, no caso, né, num procuram fazer nesse nível que o samba tem, e que é o samba do passado, o samba que hoje, conforme eu falei, tá com trinta anos, poucos eu vejo fazer nesse nível e canta também.</u>

Quadro 7

Entrevistada: componente da Velha Guarda da Mangueira, 81 anos; e sua filha (E2)

Categorias de análise	Temas	Transcrição
Vínculo com o samba		<u>P: como é que começou o seu vínculo com o samba?</u>
	Vínculo na infância	<u>E: Olha, eu não tenho assim, muita criatividade, porque eu era criança.</u>

	Samba era perseguido	<u>aí eu não sei assim, como é que começou, eu sei assim que o samba era muito difícil, que eles achavam que pessoa de samba era vagabundo, a polícia corria atrás, prendia... aí foram formando, como a caixa de forte, batendo, daí começaram a fazer os pagode, daí que virou samba.</u>
	Escolha por escolas dos bairros em que viveu	<u>P: E a senhora, como é que a senhora começou a se envolver com o samba?</u> <u>E: Eu quando comecei, o primeiro ano que eu saí em escola de samba, eu tinha três anos de idade, aí eu saí como uma baianinha, e daí pra cá, fui crescendo e continuando, mas eu fui nascida em Cordovil, na Rua Comandante Coelho, lá tinha umas escola de samba, que era Capricho da Mocidade, Paraíso da Mocidade, eu saí muito tempo no Capricho da Mocidade, uma escola que era verde e rosa. Mas aí depois, a minha mãe veio a falecer, aí eu fui morar em Mangueira com meu pai, eu tinha dezesseis anos, aí eu acabei de me criar, casei, tudo lá em Mangueira, aí eu comecei a sair na Mangueira, por causa da cor, e eu já gostava da Mangueira.</u>
	Vínculo por meio da família	<u>P: E os seu pais também frequentavam escolas de samba?</u> <u>E: O meu pai não saía da Mangueira, adorava Mangueira, abandonou família para ir morar em Mangueira (risos). Aí criou outra família em Mangueira.</u>
	Passagem por vários setores da escola	<u>P: E a senhora costuma frequentar a quadra?</u> <u>E: Freqüento, eu sô... comê... já fui diretora, já saí em várias alas, saí na ala [?], e... já fui Departamento Feminino, Social, sô sócia remida, entendeu? Eu frequento muito a Mangueira.</u>
	Hábito de desfilar	<u>P: Aí desde os três anos até hoje, a senhora desfila todo ano?</u> <u>E: Eu desfilo todo ano, parei quando estava esperando nenem, quando casei, fiquei esperando nenem, aí não dava, mas do contrário, eu sempre saindo... entendeu?</u>
	Características dos grupos criadores e praticantes do samba	<u>P: Quem a senhora reconhece que faz parte da comunidade do samba? Existe uma comunidade do samba?</u>
	Auto-reconhecimento	<u>E: A comunidade do samba somos nós mesmo, é os componente que é comunidade.</u>
	Presença na quadra da própria escola e nas outras	<u>P: Mas é que mora perto, quem vai a quadra, o que a senhora acha?</u> <u>E: Vai a quadra, vai a Associação, vai as quadras, porque todas as escolas de samba, nós somo co-irmã, e nós temo por obrigação de visitar uma a outra.</u>
		<u>P: E por exemplo, as pessoas que vão lá visitar, que não moram ali perto, a senhora acha que faz parte?</u> <u>Da onde, da Mangueira?</u> <u>É, e das outras escolas também.</u> <u>E: Eu faço parte também.</u> <u>P: E as pessoas que vão lá visitar?</u> <u>E: As pessoas que vão lá visitar</u>

		<u>P: E o sambista, como é que a senhora reconhece um sambista?</u>
	Sambista é alegre	<u>E: O sambista é uma pessoa alegre, que o samba que é bom, sambar, dançar, é bom para saúde (risos)</u>
		<p>P: A senhora falou no início que sabia que no início os sambistas eram perseguidos, a senhora chegou a ver alguma coisa desse tipo? E: como é? A senhora falou no início, que os sambistas, eles eram perseguidos, não é? é, eu te falei isso ainda agorinha mesmo. senhora chegou a ver alguma coisa desse tipo? Não cheguei a ver, porque eu era muito criança. Nessa época eu não via, eu só ouvi falar. Que sambista era muito perseguido, era igual a macumba. A macumba também era muito perseguida, a polícia atrás, prendia o pessoal, e o sambista era a mesma coisa. Mas eu não cheguei a pegar, porque não foi no meu tempo, foi antes do meu tempo.</p> <p style="text-align: right;">P: E: Pois P: A E:</p>
	Do Rio de Janeiro para a Bahia, e depois para o mundo.	<u>P: Mas, e hoje em dia, como o sambista é tratado?</u> <u>E: Hoje em dia o sambista é uma alegria pro mundo, né. Porque o carnaval é a maior festa do mundo, do Rio de Janeiro principalmente, que o samba é no Rio de Janeiro, daí do Rio de Janeiro foi pra Bahia, foi espalhando, né.</u>
Participação no registro das matrizes do samba		<u>P: Em 2007, o samba foi registrado como patrimônio nacional, o governo registrou o samba como patrimônio. A senhora ficou sabendo disso?</u>
	Conhecimento e concordância com registro	<u>E: Fiquei sabendo, achei que tá certo.</u>
	Conhecimento por meio da imprensa	<u>P: E a senhora ficou sabendo como?</u> E: <u>Por informação de jornal.</u>
	Importância do carnaval e dos desfiles	<u>P: E o que a senhora achou disso?</u> E: <u>achei que foi uma coisa boa, porque afinal de contas, nós é que damos alegria ao povo, porque os pessoal vem de fora para assistir o samba, carnaval, assistir samba, fazer desfile, e para assistir samba nas quadra. Quer dizer que nós é que fazemos alegria para o povo, não é isso?</u>
Percepção geral da ação do Estado		<u>P: E a senhora lembra de outra vez que o governo se interessou pelo samba?</u>
	Após período de perseguição, governo passa a se interessar pelo samba	<u>E: O governo, ultimamente sempre se interessou pelo samba. Na época da confusão não, que perseguia, mas depois ele se concedeu a não se preocupar mais como samba.</u>
	Prefeito, governador, presidente.	<u>eles gostam, o prefeito, né, o governador do Estado, os presidente mesmo da república, eles gostam de samba.</u>

	Motivo do interesse: turistas.	<p>P: a senhora percebe que antes de 2007, já existia interesse?</p> <p>E: É, é antigo, eles já se interessaram pelo samba. Porque afinal de contas, o samba é alegria, né, vem os turista de fora pra assistir samba, né, no caso, os desfile, as escola de samba, né.</p>
Percepção do plano de salvaguarda		<p>P: Depois que o samba foi registrado em 2007, a senhora notou alguma mudança?</p>
	Registro se confunde com outras ações	<p>E: Pouca, mas houve alguma mudança.</p> <p>P: O que que a senhora notou?</p> <p>E: Notei porque antigamente eram mais escolas de samba, as escolas de samba ficavam até tarde, ultimamente termina mais cedo e é menos escola de samba. No caso por exemplo, no domindo, dividiu em duas partes. Domingo desfila uma parte, do grupo A, e na segunda-feira a outra parte. Agora as outra escola do grupo desfila sexta, sábado. É diferente.</p> <p>P: Diminuiu o número de escolas no desfile?</p> <p>E: É, porque antigamente, as escolas todas, desfilava todo mundo domingo. Amanheceu o dia, meio-dia, até quatro hora da tarde, as escola tava desfilando. Aí depois que dividiu, ficô melhor.</p> <p>P: E isso é desde quando?</p> <p>E: Não me lembro desde quando que dividiu...</p> <p>P: Já faz tempo, já?</p> <p>E: Já tem bastante tempo, não é Rosângela, você lembra? [fala com filha que está ao lado, durante toda a entrevista]...</p> <p>E: É, tem bastante tempo que dividiu. P:</p> <p>A senhora notou essa mudança, a senhora nota outra mudança? E:</p> <p>Não, não notei. Mudança especial assim, não notei não.</p>
Relação com matrizes do samba		<p>P: Assim, o que foi registrado lá, na verdade, não bem o samba, foi o samba-enredo, o samba de terreiro e o samba de partido-alto. A senhora conhece essas variações?</p> <p>E: Gravação não.</p> <p>P: Não, eu digo, esses tipos de samba?</p>
	Diferenças entre samba na quadra no passado e no presente	<p>E: Conheço, samba de terreiro, samba de... esse outro tipo de samba, como é?</p> <p>P: Partido-alto...</p> <p>E: É quer dizer, é pagode. É pagode, né? É pagode. Partido-alto é pagode, porque antigamente o samba, o pessoal ensaiava, aí ia para o meio das quadra para dar samba no pé, ultimamente não, vai todo mundo em fileira, brinca todo mundo junto.</p> <p>P: Como é que era antigamente, então? A senhora pode repetir?</p> <p>E: O pessoal... por exemplo, as escola de samba fazia aquela roda, aí ia um atrás do outro ensaindo, mas ultimamente... é diferente, samba todo mundo junto.</p>
Percepção de perda do patrimônio		<p>P: E a senhora hoje em dia, vê esses tipos de samba na quadra? O samba de partido-alto, o samba de terreiro e o ...</p>
	Não percepção	<p>E: Vejo, porque o partido-alto, por exemplo é tipo pagode, entendeu? Daí os compositores canta, cada um canta um samba, um partido, entendeu?</p> <p>P: E eles cantam juntos? Como é a música?</p> <p>E: Tá de acordo, quando eles tem o grupo, se junta de dois ou três, aí canta o samba junto, quando é de um só, aí cada um canta o seu.</p> <p>P: E como é essa música, é uma música que já existe ou eles inventam na hora?</p> <p>E: Junto, eles vão junto... P:</p>

		<u>Junto com esse registro do samba, veio também um plano pra preservar o samba. A senhora, pelo o que a senhora vê, a senhora acha que o samba, de alguma maneira está perdendo as suas tradições?</u>
	Todo mundo gosta de samba	<u>E: Não, num acho não, porque todo mundo gosta do samba. Quando termina negócio de ensaio, termina carnaval, o pessoal fica dizendo “É, agora acabou, não tem pra onde ir”,</u>
	Samba é alegria do pobre	<u>aí porque a alegria da maioria, principalmente do pobre, é o samba, né, porque é a maioria do pessoal, ninguém vai a teatro, quase ninguém ultimamente vai a cinema porque a televisão tem uma porção de filme, não é isso? Antigamente não, o pessoal ia para o cinema, e teatro quase ninguém vai, porque sempre acaba tarde, ainda mais hoje em dia com esses problema que tem, o pessoal quase num vai a teatro.</u>
	Não percepção	<u>P: E a senhora acha que o partidoalto, o samba enredo e o samba de terreiro estão se perdendo?</u> <u>E: Não, não estão se perdendo não. Está dando até orientação para o pessoal, alegria, o pessoal vai, samba, canta, dança, é alegria.</u> <u>P: Nesse tempo todo que a senhora está no samba, a senhora viu algum desinteresse pelo samba?</u> <u>E: Não, nunca vi, o pessoal é muito interessado pelo samba, não é Rosane?</u> <u>E2: É.</u> <u>E: O pessoal é interessado, todo mundo gosta de samba. Só pessoas de outra religião que não gosta, mas quem gosta de samba, gosta mermo, né.</u>
Problemática das escolas de samba	Escolas contribuem para preservação do samba	<u>P: A senhora acha assim... quem contribui pro samba se preservar durante tanto tempo?</u> <u>E: Para ter continuidade?</u> <u>P: É... na sua opinião, como é que o samba durou tanto tempo?</u> <u>E: Porque o samba é uma coisa que não pode acabar. E a alegria do mundo, o samba nuão pode acabar.</u> <u>E2: Tem as Escola de samba, principalmente.</u> <u>E: É, Escola de Samba. É bloco, o bloco andou parando, mas voltou de novo, novamente a sair.</u> <u>P: A senhora acha que as Escolas de Samba ajudam a preservar esse samba mais tradicional?</u> <u>E: Ajuda, ajuda...</u> <u>.</u>
	Relação estável com escola de samba	<u>P: Do tempo que a senhora começou até aqui, mudou alguma coisa na sua relação com a Escola de Samba?</u> <u>E: Não, não vejo diferença, para mim é a merma coisa, continua, continuidade</u>
Percepção da ação dos cantores da indústria cultural		<u>P: E esses cantores mais famosos, que vão para televisão, que estão no rádio, e que cantam samba, a senhora acha que eles ajudam também a preservar o samba?</u>
	Ajudam a divulgar o samba	<u>E: Ajuda, porque eles ajuda a, como é?</u> <u>E2: A divulgar.</u> <u>E: É.</u> <u>E2: A divulgar o samba.</u> <u>E: Porque eles cantam o samba, quer dizer que ele cresce mais.</u> <u>P: A senhora acha que alguns ajudam mais do que outros? A senhora gosta mais de uns do que de outros?</u> <u>E: Às vezes a pessoa gosta mais de um do que de outro, não é? É a vida nossa.</u> <u>P: A senhora lembra de algum que tenha ajudado mais a preservar o samba?</u>

	Exemplos de cantores	<p>E: Agora não me lembro não. Porque tinha muito, tinha Jamelão, tinha o ... era o compositor da Mangueira, que faleceu também tem uns dois anos, tem uns dois anos que ele faleceu, e outros também que...</p> <p>E2: Aquele Geraldo das Neves também.</p> <p>E: É, também.</p> <p>E2: Cumprido...</p> <p>E: É, cumprido, mas era compositor só de fazer samba-enredo, fazer samba de terreiro, na época, daí no final ele só tava fazendo samba-enredo.</p>
Relação com escola de samba	Velhas Guardas são prestigiadas	<p>A: Algumas pessoas acham que a escola de samba estão excluindo as suas Velhas Guardas. A senhora concorda com isso, a senhora já viu alguma coisa nesse sentido?</p> <p>I: De que? De...</p> <p>A: Das Escolas de Samba não reconhecerem as Velhas Guardas.</p> <p>I: Não, não acho... não vi não, porque as Velhas Guardas são muito prestigiada.</p>
Caracterização dos grupos criadores e praticante do samba	Trajetória dentro da escola: da infância à velhice	<p>porque vem de criança, de criança vai a meia idade, de meia idade vai a velice, e quando a pessoa já não está mais condição de ficar... pegando aquelas roupa pesada, aquele esplendor, aí vira Velha Guarda, e depois vira baluarte, e vai só no carro.</p>
		<p>P: A senhora normalmente desfila onde, agora, no último carnaval?</p> <p>E: Na Mangueira.</p> <p>P: Em que ala?</p> <p>E: Na Mangueira mesmo, Velha Guarda da Mangueira. Nós estamos... nesses três anos da presidência nós estamos desfilando só no carro, agora esse ano que a gente não sabe se vai ser no carro, se vai ser no chão. E tem outras escola de samba também, que já estão botando as Velha Guarda nos carro, porque eles acha que as Velha Guarda fica cansada de desfilando, que anda muito.</p> <p>P: Quanto tempo senhora faz parte da Velha Guarda?</p> <p>E: Já tem bem uns vinte anos ou mais.</p> <p>P: Como é que a senhora entrou?</p> <p>E: Eu entrei, eu saía na ala, depois eu digo, há trinta e um anos, aí começou a sair naquele esplendor, aquele sufocando, apertando (risos), pesando, aí eu falei com a minha presidente, ela já faleceu, a Dulcinéia, a gente chamava de Néia, mas o nome dela era Dulcinéia, aí eu falei: ah, Néia, eu estou cansada de ficar desfilando com esplendor, esplendor machuca meu pescoço, aí eu disse assim, eu quero ir para Velha Guarda, ela disse assim, tá bem, aí ela foi e me apresentou na Velha Guarda.</p> <p>P: O que que é esplendor?</p> <p>E: Esplendor é aquelas coisa, que a pessoa leva nas costa...</p> <p>P: Sei... aqueles enfeites.</p> <p>E: É, aqueles enfeites, aquelas coisa pesada que é presa aqui, outra é presa na cabeça, e leva nas costa.</p> <p>P: Sei...</p> <p>E: Aquilo para gente... a gente já está com o coração cansado, aí eu falei com ela: ó Néia, eu prefiro desfilando na Velha Guarda que a roupa é mais leve, que aí na Velha Guarda pode se desfilando com... às vezes, bota um vestido comprido, mas é uma roupa leve, e a maioria das vezes, a gente desfila de conjunto, eu posso até mostrar a você. Você viu, igual aquele que a gente estava...</p> <p>P: Eu vi.</p> <p>E: Aquela roupa que a gente veste e desfila agora.</p> <p>P: E antes da Velha Guarda a senhora falou que foi diretora?</p>

E: Eu já fui Departamento Feminino, Social, aí faz parte da diretoria, entendeu?

Quadro 8

Entrevistado: componente do Império Serrano, líder da ala das baianas, 70 anos.

Data: 11/09/2012.

Categorias de análise	Temas	Transcrição
Vínculo com o samba		<u>P: Como é que começou o seu vínculo com o samba?</u>
	Vínculo na infância	<u>E: O meu vínculo com o samba, início legal, começou na minha residência, porque eu morava em..., era criança, tinha 7 ou 8 anos, morava em Brás de Pina,</u>
	Vínculo por meio dos pais	<u>e lá meu pai, meus tios fundaram um bloco de sujo, naquela época, bloco de prais, era... fazíamos, eles faziam, né, aliás, o banho de mar à fantasia, foi aí que surgiu o Tupi de Brás de Pina, uma Escola de Samba também, foi boa, foi muito boa, mas hoje ela já está parada. Então, como já estava dentro de casa, eu passei até a desfilas na Comissão de Frente, quando criança, com aquele negócio de antigamente, era aquele cravozinho na lapela, aquela pilha com aquela lampadazinha acesa, aquele terninho, eu quando criança... eu na comissão de frente já, e tudo, entendeu? Foi assim que começou meu mundo do samba.</u>
	Trajetória relacionada às escolas de samba e ao carnaval	<u>Após isso tudo, eu mudei pra Belford Roxo, aí... fui crescendo, fui crescendo e... com quase 18 anos, 19 anos, já servindo ao exército, eu fiz parte da...da fundação de uma Escola de Samba chamada "Pulo do Gato", depois eu fui para a União de Nova Iguaçu, depois eu fui Primeiro Cidadão Samba da Baixada Fluminense, fiquei quatro anos sobre o comando do carnaval iguaçuano, depois fundei umas Escola de Samba lá dentro do município mesmo, ajudei a ajudar a fundar também, né, "Anjo da Guarda", né... "Anjo da Guarda", até o próprio hoje "Inocentes de Belford Roxo", eu fiz parte quase que da fundação, só não fundei, não assinei no Livro de Ouro, mas fiz parte da fundação também, entendeu...</u>
	Vínculo por meio da família	<u>P: O senhor lembra o primeiro ano que o senhor desfilou?</u> <u>E: Eu tenho meu currículo aqui, por incrível que pareça... você pode dar uma lidazinha, é uma pequena... foi uma coisa rápida que eu tenho que fazer uma entrevista semana que vem, e a pessoa pediu. Vou receber uma homenagem...</u> <u>P: Tá certo. Obrigada. E os seus pais também eram do samba?</u> <u>E: Tudo do samba. Pai, mãe, minha irmã era porta-bandeira, minha foi... antigamente nós tínhamos... dama! Que nem hoje em dia, o império Serrano também tem ala das damas, mas antigamente a damas era como se fosse uma diretora de Harmonia, de todas as Escola de Samba, era ela que comandava os ensaios no meio da quadra, que nem Harmonia atualmente faz isso... o diretor de Harmonia.</u>
Caracterização dos grupos criadores e		<u>P: Na sua opinião, quem o senhor reconhece como fazendo parte da comunidade do samba?</u>

praticantes do samba		
	Baluartes e bambas antigos	<u>E: Tia Eulália, Tia Maria do Jongo, que ainda estão... Tia Eulália não, faleceu. Tia Maria do Jongo ainda tá presente; Molequinho, fundador do Império Serrano, ainda tá aí...na sua vida aí, com cento e poucos anos de idade. Tia Eulália deve ter uns quarenta e seis, por aí assim, isso é cálculo meu. E outros mais, bamba... Monarco, da Portela, tem muitos, o falecido Candeia, foi um dos grandes baluartes do mundo do samba, conseguiu fundar a Tradição, entendeu, inclusive trabalhou com meu pai, falecido Candeia e tudo, chamava até... quando era criança, chamava ele de tio e tudo, e outros bambas mais, se agente for falar, agente vai ficar aqui até segunda-feira (risos), até o ano que vem.</u>
	Sambista de antigamente x dirigentes atuais	<u>P: E o sambista, como é que o senhor reconhece um sambista?</u> <u>E: O sambista, na minha opinião, que eu sô uma das pessoas, sô antigo, sô velho, tenho mais idade, nós sempre pensamos no sambista, no posicionamento do sambista, porque todo sambista, todo compositor, todo diretor de Harmonia tem a obrigação de saber se comportar, saber se trajar, saber lidar com o público, saber com criança, saber lidar com o velho, saber lidar com a própria sua diretoria, coisa que atualmente os presidente não conseguem fazer isso, os presidente, não tô dizendo nem o sambista.</u>
	Presidente não é sambista atualmente	<u>porque o presidente já foi sambista, hoje em dia ele é o presidente, eles são presidente, tem presidenta também, né, tem mulher também na presidência, como tem no Salgueiro, mas... não são aqueles sambista que nós tratamo de Velhas Guarda antiga, que até hoje bota aquele sapatinho branco, aquela ropinha branca, branca mês, não é encardida, você me entendeu? É lavado com sabão, a Dona Encrenca em casa, ou ele mesmo lava e cuida da roupa do sambista, porque sambista, pra ser sambista, tem que andar no mínimo com seu sapato engraxado, com sua roupa de linho sempre, noventa por cento de linho, bem arrumadinho.</u>
	Sambista não precisa ser músico	<u>E em termos de samba mesmo, o sambista num precisa nem cantar samba, o sambista num precisa saber bater todos os instrumentos, entendeu, musicais, o sambista num precisa saber fazer tudo, basta ter boa vontade para aprender, mas se nós nunca conseguimos saber tudo.</u>
Problemática da escola de samba	Pouco conhecimento das tradições por parte dos novos diretores	<u>Hoje em dia, dentro do próprio Império Serrano, acontece algumas coisas com a nossa diretoria, a garotada boa, que o nosso Átila tá transformando a nossa escola muito bem, mas tem uns garotos que... se empolgam muito, porque deram-lhe uma carteira de diretor, deram uma camisa de diretor, então, eles num sabe nem se conduzir, eles num sabe nem conduzir um mestre-sala, uma porta-bandeira, porque o sambista de Escola de Samba é obrigado a saber conduzir uma porta-bandeira de uma Escola de Samba, um mestre-sala, uma visita com seu pavilhão, eles tem obrigação de saber disso tudo, tem obrigação de saber a hora que tem que cortar, a hora que o samba tem que continuar, a hora que a bateria está fora, totalmente do tom, ou o compositor, ou o cantor mesmo está dando o... está dando uma nota musical totalmente diferente do andamento da bateria, isso tudo atrapalha, então o cara tem que...</u>
	Aprendizagem espontânea da dança samba	<u>num precisa estudar pra ser sambista, num precisa ir a quadra de Escola pra fazer prova de sambista, isso é uma coisa que nós... o mundo todo sabe que tem que ter raiz, até pra você dançar um frevo, você tem que ter raiz, se não você vai ter que ir a Academia pra dança frevo, e que não é igual as raízes deles lá do Norte, entendeu? É totalmente diferente, você vai aprender de laboratório. Então, é a mesma coisa o sambista chega num bar e começa a dança, as pessoas às vezes até pára pra olhar o sambista dançando, porque num tá dançando aquela... aquilo que os aluno de Academia aprenderam, é um dois prá cá, um dois rá lá, roda e volta de novo, com dois prá lá,</u>
		<u>aquele negócio que você chega num baile, tu vê sambista fazendo aquela coreografia em que ali, parece até uma ala de</u>

		<p>Escola de Samba, todos dançam igual, num sei se você já prestô atenção nisso, tu chega num baile atualmente, tu vê umas senhoras, ou nós chamamos de velhinhas, com intimidade, umas senhoras, pessoas bem adultas, da terceira idade, dançando como se fosse uma ala de comunidade, fazendo paço marcado, apesar que tão dançando individualmente, os pares, mas parece uma ala de comunidade porque eles fazem os mesmo passo, se um tá fazendo... um passo de uma forma, daqui à pouco aquele outro que num tá fazendo igual, vai fazê igual, e o outro vai repetir o que o outro tá fazendo. Então, é mais um tipo assim, baile hoje, num mudando de assunto, é tudo dentro do samba mesmo, o baile hoje é mais uma exibição de coroas, os baile da atualidade é mais uma exibição de coroas, cada qual quer aparecer mais, quer rodá mais, quer mostrar até o fundo das calça, porque elas usam aquelas saia grande, umas pessoas que num tão mesmo em condição de fazê isso e fazem, amostra e roda, roda, roda e acham que tão fazendo sucesso. Não pra todo mundo num fazem sucesso, como pra mim num consegue, num é sucesso, porque o baile é o baile, o cara faz aquele baile da Escola, dois prá lá, dois prá cá, cruza, três prá lá, mais num sei o que, tudo bem, mas não fazê uma exibição que a maior parte dos baile que nós vamos, tá acontecendo. É por isso que eu, [...], eu acho totalmente errado, você me entendeu, filha, esse tipo de dança. Claro, que eu gosto de olhar, que eu gosto de ver, coroa ou nova, é os funk da vida, tudo nós olhamos principalmente as meninas bonitas que podem mostrar aquele trabalho que elas tem nos traseiros, que todo mundo gosta, nós somos homem, até o Departamento Feminino também gosta de vê, mas daqui à pouco o próprio... tão criticando aquela forma de dançar, entendeu? Me perdoa, meu amor.</p>
<p>Problemática das escolas de samba</p>		<p>P Como é que o senhor vê hoje a relação da Escola de Samba como o sambista, com a passista... como é que o senhor vê hoje essa relação?</p>
	<p>Grande número de componentes da escola dificulta a comunicação com a diretoria</p>	<p><u>E: É, essa relação, hoje é um pouco afastada até da própria diretoria, porque nós temos essa relação de... uma hipótese, passista, baianas, então, cada grupo desses, cada ala dessas, tem um líder, eu sou o líder da ala das baianas da Império Serrano, eu tenho outros diretores da minha ala, diretores da minha ala, não da escola, diretores da minha ala, eu tenho um grupo de diretores da minha ala que me ajuda, que ninguém consegue colocar 140 baianas na avenida sozinho, então tu tem que ter o teu apoio, então para ser apoio até de baiana, as pessoas tem que conhecer a sua ala, a sua comunidade de baiana, no meu caso, porque se um diretor meu não conhecer uma baiana, pode tratar mal, ela se aborrecer, ou pode pegar no braço, porque ela tá rodando pro lado errado, e elas se aborrecerem, aí dá mil problemas dentro de uma escola de samba e para... principalmente, para o seu responsável que é o seu presidente. É por isso que tá muito separado, cada grupo tem o seu líder, na avenida, junta tudo, todo mundo quase que se aparta de suas posições para que uma harmonia coloque a escola na avenida.</u></p>
		<p>Porque a escola num... as pessoas fala "Ih, a Império Serrano tá entrando...", não, escola de samba não entra na avenida, a escola de samba sai da avenida, ela não entra. Ela entra na concentração, formou-se na concentração, ela parte para a saída, que tem muito sambista bom, que não sabe desses detalhes, que a escola tá saindo da avenida, ela num tá entrando, num sei se você lembra disso, desse detalhe, que a escola de samba sai, não entra. A escola de samba, ela não ganha nota dez, ela perde a nota dez, sabe por que que ela perde a nota dez? Porque ela já entra com dez, lá dentro que o jurado vai descontar. Na saída, quando terminar as escola de samba "Desfilamo bem, desfilamo bem, ganhamos dez!" não, continuamos com o nosso dez, nós não perdemo ponto nenhum porque desfilamo bem, ou perdemo porque não desfilamo bem, nós tivemos um erro na alegoria, na ala num sei o que, na bateria, perdeu ponto, não ganhou nove, ela perdeu um ponto, ou a ala das baianas, como não desconta ponto, pra favorecer a escola, mas em compensação, a ala das baianas só tira ponto, só tira, num conta ponto, só tira, você me entendeu? Antigamente não, nós contávamos ponto, perderíamos ponto, quando nós tínhamos... quando eles falavam que era contar ponto, nós perderíamos ponto, naquela época nós perderíamos ponto, porque as baiana não desfilaram bem ou não perdia os dez, porque ela já entrou com dez, porque desfilou bem, tem</p>

		umas coisinha assim que muitas pessoas não notam, sambistas dos bons, éee... num sô melhor do que ninguém, porém eu tenho bastante tempo dentro deste metiê, eu já fui jurado, tenho um grupo de jurados, todo mundo formado na UERJ, você me entendeu? Nos carnaval de Nova Iguaçu, três anos fui jurado em Nova Iguaçu, coordenei, eu coordenei o carnaval de lá, com as pessoas formada, que eu não sô formado, entende? Mas dentro do samba, eles dizem que eu sô formado, porque nós aprendemos na porta da sua escola, na sua área de comunicação, na sua área de vivência.
Participação no registro das matrizes do samba		<u>P: Em 2007, o samba foi registrado como patrimônio do Brasil pelo governo, o senhor ficou sabendo disso?</u>
	Conhecimento por meio da imprensa e dos outros componentes da escola	<u>E: Fiquei, claro, ficamos.</u> <u>P: Como é que o senhor ficou sabendo?</u> <u>E: Eu fiquei sabendo através de imprensa ou aquele buchicho que nós temos dentro do próprio samba.</u>
	Não conhecimento das matrizes oficiais	<u>P: O que foi registrado, na verdade, foram as matrizes do samba no Rio de Janeiro, o samba-enredo, o partido-alto e o samba de terreiro. O senhor conhece essas matrizes?</u> <u>E: Não.</u> <u>P: Então, o senhor, não as vê sendo praticadas?</u> <u>E: As oficiais não, vô te ser sincero, as oficiais não. Porque você tem que tá quase em todos os lugares pra você saber um negociinho aqui hoje de sambista, que o próprio sambista ele é egoísta, ele num é muito de abrir o jogo não. Eles são inimigos deles mesmos, você me entendeu, filha? Eles num passam...</u> <u>P: Mas, o senhor nunca ouviu falar no samba-enredo, no samba de partido-alto e no samba de terreiro?</u> <u>E: Não, sobre isso é claro que sim. Agora o que foi registrado como patrimônio oficialmente eu não sei.</u> <u>P: Mas, o senhor conhece essas matrizes?</u>
Relação com matrizes do samba	Conhecimento das matrizes	<u>E: Conheço, as partes musical principalmente, nós num somo músicos, num somo maestro, mas nós temos ouvido e sabemos quando a bateria tá errada, quando o Império da cantando erradamente, quando o povo tá cantando na própria avenida.</u>
Percepção de perda do patrimônio		<u>P: E o senhor vê por aí isso ser tocado nas festas, nos bailes... o samba-enredo, o samba de partido alto e o samba de terreiro?</u>
	Matrizes estão presentes nas quadras, nos botequins, na rua	<u>E: Não, nos baile é muito difícil, só nas quadra de escola de samba ou aquela farra que o tomador de cerveja faz na porta do botequim, na esquina da casa dele, no aniversário dele. O sambista, quando é sambista, ele sempre canta os pagode dele, canta os sambas-enredos, principalmente no Império Serrano "Aquarela do Brasil" (risos).</u>
	Sambista não está preparado para evolução	<u>P: Então, junto com esse reconhecimento, vem também um plano do governo pra preservar essas matrizes, né. Na sua opinião, o senhor acha que de alguma maneira as tradições do samba estão se perdendo?</u> <u>E: Não, é que eles tão tendo uma evolução muito grande, aonde nós, sambistas, não estamos preparados para tal coisa, nós num estamos preparados pra evolução do tempo, do samba que nem está atualmente...</u>
	Patrocinador que não conhece o	<u>porque, cada escola de samba nossa, desculpa até o linguajar, nós temos um xerife, temos um patrocinador que manda mais que o diretor de carnaval. Nós temos um patrocinador que dá mais opinião do que o carnavalesco. Temos um</u>

	samba é quem toma as decisões	<u>patrocinador que dá muito mais opinião de coisa que ele muitas vezes nem passou na porta de uma quadra de escola de samba, mas é o patrocinador.</u>
	Patrocinadores são necessários	<u>e que que acontece, como a subvenção num vai dá nunca para se fazer o carnaval que o presidente deseja, que o carnavalesco quer, que o diretor de carnaval pensa, o dinheiro nunca vai dar, pode ser milhões, e mais milhões, e mais milhões, e mais milhões, nunca vai dar, então vai ter que sempre arrumar um patrocinador, e sempre arruma um patrocinador peru, nos nossos termos, no nosso linguajar, quer dizer, é aquele cara que num tem nada, nada, nada a ver e chega dando opinião.</u>
	Sambista carioca atual é aquele que tem dinheiro e não compromisso com a escola	<u>Bota um cordão de ouro no pescoço, bota um anel de ouro no dedo, compra logo um camarote, estufa o peito e manda vir as cervejas, wisky e aí faz as farra, esse passa a ser o sambista do rio de Janeiro, o sambista do Brasil, só por causa da finança, tu me endendeu?</u>
	Evolução natural	<u>E a evolução também, pego muito sambista, como me pegou também, de surpresa, porque hoje acontece umas coisa no Império Serrano, que muitos diretores do meu nível, ou melhor do que eu, muitos componentes... critica, mas é a evolução do tempo. Império num é mais aquela escola de samba dali da esquina, todas as escola de samba tá tudo no mesmo patamar, nenhuma delas são aquelas escola de samba da esquina, de você escolher dois ou três pessoas para dirigir um setor, mesmo sem ele saber.</u>
	Da perseguição ao reconhecimento	<u>Porque acontecia muito, cê lembra, no tempo que surgiu as escola de samba, sambista era preso, sambista apanhava. Sambista era vagabundo, porque tava com aquele sapatinho verde e branco, na cor do Império, ou vermelho e branco, na cor do Salgueiro, que naquela época a galera gostava de usar o sapato vermelho e branco por causa da sua escola, bico fino, entendeu? Só a calça larga, com boca larga, entendeu?</u>
	Perda da comissão de frente formada pela Velha Guarda	<u>Então conseguiram acabar com isso tudo, aquela comissão de frente com aquela Velha Guarda, que ainda hoje nós chamamo de velha guarda, com aquele chapeuzinho que acenava pro jurado, com aquele... com aquela galhargia toda de sambista, aquela empolgação, eu sou fundador da escola, eu sou diretor do Império Serrano, eu sou diretor de qualquer escola de samba, estou me apresentando, aquela empolgação do sambista,</u>
	Sambista não sabe funcionar no novo contexto	<u>mas a evolução fez até com que o sambista... ficasse mais devagar dentro da sua casa, porque ele não sabe funcionar, sambista mesmo não sabe funcionar com essa evolução.</u>
	Sambista se atrofiou	<u>Porque nós nos atrofiamos, num é a escola, num é a evolução ocupada, somos nós sambistas da antiga que nos atrofiamos a essas decisões atual das escola de samba, da diretoria das escola de samba atual, entendeu?</u>
Percepção geral da ação do Estado		<u>E: O senhor lembra de outra vez que o governo se interessou pelo samba?</u>
	Subvenções	<u>P: Lembro muito bem na minha memória, foi quando a Mangueira foi campeã num sei quantas vezes, o Brizola se interessou, como presidente, dali pra cá, as subvenções, tudo normal.</u>
	Presença do governo do Estado	<u>E: O senhor acha que o governo vem se interessando pelo samba? P: É, eu sô suspeito em falar porque eu sô Império Serrano e sô automaticamente de Madureira, mas através do governo do nosso Estado hoje em dia, eles tem nos apresentado bastante coisa,</u>

	Reformas nas quadras das escolas	<u>tanto você vê que se você veio ontem na quadra do Império Serrano, está vindo hoje, você nota automaticamente, logo, logo, logo a diferença da melhoria que o Império Serrano teve e que outras escolas tiveram também, não é só a Império Serrano... na arrumação, arrumava as quadra.</u>
	Provável interesse do Estado na recepção de turistas	<u>De repente é pra Copa do Mundo, porque nós vamo ter que receber também os turistas, então temos que ter uma quadra no nível da Copa do Mundo: boa, ótima, maravilhosa. Não é só a quadra do Império, todas essas que tão sendo reformada.</u>
Percepção do plano de salvaguarda		<u>P: Depois do registro em 2007, o senhor notou alguma mudança, alguma diferença?</u> <u>E: Diferença em termos de...</u> <u>P: Qualquer coisa, o senhor notou qualquer mudança?</u>
	Ações mais importantes antes do plano de salvaguarda	<u>E: Num sei... porque antes disso, surgiu a Marquês de Sapucaí, surgiu associações de escolas de samba, de blocos também.</u>
	Não percepção do plano de salvaguarda	<u>P: E depois de 2007?</u> <u>E: Não, só o derrame só no ano passado (risos) que o Império tomou, com a Associação que graças a Deus pararam... com a Associação.</u> <u>P: É uma associação aqui da escola que acabou?</u> <u>E: É, comandava o carnaval...</u>
Percepção da ação dos cantores da indústria cultural		<u>P: Com relação a esses cantores que são famosos, que tem acesso aos meios de comunicação, que vendem muitos discos e que são cantores de samba, o senhor acha que eles contribuem para a preservação do samba? Qual a sua relação com eles?</u>
	Divulgam o samba	<u>E: Já tive muitas... relações com alguns cantores, na escola de samba, alguns cantores que sempre se apresentaram na escola de samba. Hoje, eu tô mais devagar, que a idade não permite muito, mas nós temos Alcione, nós temos Armandinho, Armandinho Cruz do Império Serrano, temos... até o próprio Seu Jorge, Ana Carolina, eles fazem samba, cantam samba, Martinho da Vila que não vai parar nunca de cantar samba, atualmente a filha ... como é o nome dela? Martinália, também cantando samba, nós temos... temos aqui o filho do Roberto Ribeiro também cantando muito samba pra nós, entendeu? E outras escola de samba tem também, tem Dominginho do Estácio, tem Nequinho da Beija-Flor que não só canta nas escola de samba, como também canta nas rádio, nas televisões e divulga muito bem o nosso samba. Então nós tem que agradecer muito, proque dando apoio a eles, tá dando apoio pro próprio sambista.</u>
Problemática da escola de samba		<u>P: E a escola de samba, o senhor acha que atualmente ela contribui pra preservação do samba?</u>
	Escolas preservam, mas estão em outro patamar	<u>E: (pausa) Contribui, mas a escola de samba contribui com o samba e tudo..., mas ela tá quase que em outro patamar. Porque você, dentro de uma administração de escola de samba, você num funciona mais daquela forma de antigamente, agora é tudo muito burocraticamente falando, muita coisa que não tem mais aquela popularidade que nós tínhamos.</u>
	Sambas-enredos são descartáveis	<u>você vê por exemplo, sai CD de escola de samba, termina o carnaval, ninguém canta mais samba nenhum de escola de samba, muito mal um, quando cantam... você me entendeu?</u>

	Queda na venda de Cd's de sambas-enredos	<u>Então, se vendeu até o Natal, num chega a vender até o carnaval, só vende até o Natal, porque você dá de presente, uma pessoa da sua família, que você sabe que gosta do samba, você dá de presente a uma pessoa conhecida porque você sabe que é ligada a uma escola de samba ou um bloco, aí você num tem muita grana pra dá de presente, aí compra o CD... você me entendeu? Aí surge, também, além dessa queda de Cds de escola de samba, ainda tem os Cds pirata que facilita muito mais a venda do CD do pirata, porque pirata vende dois ou três por dez reais, quando que um CD vai custar de quinze a vinte reais, aí você comprando um CD pirata que a gravação é quase que a mesma, num tem defeitos, mas a gravação... se tu comprar um bom, é a mesma, você com dez reais dá presente pra três pessoas. Tanto que se você comprar o original, você com dinheiro, com dez real, você num vai conseguir dar presente a ninguém, num CD de Escola de Samba. É essas mudanças, que nós tamo tendo.</u>
Preservação fora do Estado		<u>P: Onde o senhor acha que o samba é mais preservado?</u>
	Preservação nas escolas de samba e nos blocos	<u>E: Nas escola de samba, geral, nos bloco, nas escola de samba de grupo abaixo do Império Serrano, nas escola de samba acima do Império Serrano.</u>
Problemática da escola de samba	Perda de espaço/ privilégios do sambista na escola	<u>A quadra de samba é tudo na vida de um sambista, que ele estufa o peito e fala: "Pode ir na minha quadra, vamos na minha quadra", infelizmente hoje, você trás duas ou três visitas para a sua quadra, onde você dá a sua vida, tu larga a tua família, tu larga o teu filho, tu... vem com aquele dinheirinho da passagem certinho para o samba, que num pode tomar uma cerveja, aí tu trás um parente, um amigo... na portaria é um problema pra entrar (pausa) que antigamente você chegava na portaria, esse aqui é sambista, pode entrar, entra aí, fulano, esse aqui é meu parceiro, minha visita, mora lá perto da minha casa, veio visitar o Império Serrano, veio visitar uma Portela, ou um Salgueiro... a portaria deixava entrar com facilidade, hoje ... até dentro do próprio Império Serrano... fica um pouco difícil.</u>
	Escola precisa de recursos financeiros para existir	<u>O Átila tá abrindo, lentamente, que também a escola de samba tem que sobreviver, tem que pagar os seus funcionário... tem que... a manutenção da escola, então tem que tirar da portaria também, então nós, no meu caso e outros mais, nós temo que preservar isso, por isso que nós... eu, pelo menos, já num trago mais ninguém pra quadra da minha escola (pausa)... assim, vem que é tudo comigo, antigamente eu podia falar isso, mas hoje, dez reais que você deixa de pagar, vinte reais, tá dependendo de um dinheiro de um funcionário qualquer, de uma pessoa que vai, e a escola num tem o dinheiro pra pagar a pessoa que vai, porque eu deixei, fulano entrar... você me entendeu? É isso que eu penso.</u>
Percepção de perda do patrimônio	Tudo o que os sambistas antigos fizeram está acabando	<u>P: O senhor falou, que achava que o sambista não está preparado para as mudanças do tempo, o que que o senhor acha que o sambista deve fazer pra se preparar?</u> <u>E: É com a garotada atualmente, porque os antigo num vão mais se preparar mais do que isso. Porque tudo que as pessoa antiga do mundo do samba fez... tá acabando agora, tá acabando espaço, tá acabando tudo mesmo do sambista... agora é outra era, então não adianta porque... vô te ser sincero, eu num vô ter nem mais tempo de aprender funcionar com computador, a internet... é que é número um nesse país, nesse mundo, então o sambista num é mais sambista... você me entendeu?</u>
	Situação irreversível	<u>Então num adianta eu, até tentar me esforçar, mas se ele, outro e outro num vai fazer o mesmo, então, um evoluiu, cinquenta não.</u>
Transmissão do		<u>P: E as novas gerações se interessam por levar tudo isso pra frente?</u>

patrimônio		
	Novas gerações não pertencem ao universo do samba	<u>E: Tem alguém se interessando, tem alguém se interessando, também num sei porque... porque eles num são... noventa por cento deles num são raiz do mundo do samba.</u>
	Provável interesse financeiro, e não pelas tradições da escola	<u>Tão vindo, eu num sei se é pra procurar um novo emprego, num sei, você me entendeu? A própria diretoria, a própria diretoria do Império Serrano nova, eu num poço falar que eles tão vindo para realmente... porque eles amam o Império, ou se o Império tão aproximando eles, alguém estão patrocinando o trabalho deles, coisa que o sambista antigo nunca recebeu nenhuma água, você me entendeu, filha? Agora, essa parte eu num sei, só tenho minhas dúvidas.</u>
		<p>E: Com relação aos jurados, o senhor acha que eles tem condição de julgar as escolas?</p> <p>E: Olha, mais de noventa por cento tem condição de julgar, porém... eu vô fazer uma pergunta a você: qual é a sua escola de samba? Porque a minha é a Império Serrano</p> <p>P: Eu não tenho escola.</p> <p>E; Não torce pra escola de samba nenhuma?</p> <p>P; Não.</p> <p>E: É porque você chega, qualquer jurado, qualquer brasileiro, sempre tem uma escola de samba. Você acha que eu, como Império Serrano... uma hipótese, Portela, Império Serrano, eu sô obrigado a dá nota dez pra cada uma, que no setor que eu tô julgando, foram muito bem, porém, a Portela foi um pouquinho melhor, mas o coração vai bater e eu vô dá nove pra Portela e dez pro Império. Isso acontece também no jurado. Por mais sábio, por mais sapiência que eles tenham, eles tem coração também, e é humano igual a nós, e nós podemos estar do lado deles amanhã... você me entendeu? Você ama a Beija-flor, você num vai dar 10 pro Império Serrano e 9 pra Beija-flor no quesito que tão quase que no mesmo patamar, quase igual, automaticamente você é obrigada a dar dez vírgula dez para a Beija-Flor e nove, vírgula, nove, ponto, zero, mais nove num sei quê para o Império Serrano, você num vai dá nunca nota dez para o Império. Na minha opinião, é por isso que tem essas desavenças, esses probleminha de jurado, entendeu? Porque cada um tem sua escola.</p>
Problemática das escolas de samba	Falta de conhecimento dos jurados sobre os costumes e características do samba	<u>E às vezes o cara aprendeu dentro de dois, três meses de curso, em dois, três meses, até quatro meses para ser jurado, porque tem curso, você me entendeu? Mas o jurado num é que nem nós falamos, num é raiz, o jurado, ele é compositor de Roberto Carlos, ele num é compositor do Martinho da Vila, nem do Arlindinho Cruz. De que forma que um jurado desse, na minha opinião, vai julgar o samba-enredo de uma escola de samba, a não ser a parte harmônica, entendeu? Você pra ser jurado, na minha opinião, você tem que saber o valor da escola que tá desfilando, o nível da escola, tu tem que fazer um patamar só, tem que... tu é obrigado a tirar uma pela outra.</u>
	Cada escola precisa ser avaliada a partir de suas próprias características	<u>você veja, eu fui para o Rio Grande do Sul fazer julgamento, no Rio Grande do Sul, os samba é, na minha opinião, do Rio de Janeiro é dez mil vezes melhor, mas você tem que julgar também a escola de samba, no ritmo deles, na forma deles baterem, a Mangueira num tem uma batida diferente? São Paulo num tem uma batida diferente do Rio de Janeiro? Quando for julgar, o que que tu vai fazer? Vai derrubar tudo porque num tá batendo igual bate no Rio de Janeiro? Tá batendo diferente do Império, tá batendo diferente da Beija-flor, tá batendo diferente da Portela? Então, cada caso é um caso, você tem que julgar dentro do limite, você num pode julgar o samba-enredo de uma Portela, de um Salgueiro igual você vai julgar a do bloco lá de Nova Iguaçu, ou de uma escola de samba, você num pode nivelar um pelo outro, então aí parte da consciência e do coração de cada jurado, que é difícil. É difícil, entendeu? Eu, tenho uma mania de dizer, desculpa, que eu tô fechando, esse trabalho seu, mas jurado na minha opinião, é igual esterco de boi, é sério, minha filha, que você olha assim, quando bater o sol, tá durinho, quando você pisa, suja o pé todo (risos)</u>

Quadro 9

Entrevistada: componente da ala das damas do Império Serrano, 84 anos.

Data: 18/09/2012.

Categorias de análise	Temas	Transcrição
Vínculo com o samba		P: Como é que começou o seu vínculo com o samba?
	Vínculo por meio do marido	E: Olha, foi muito interessante, porque eu conheci meu marido no samba, porque foi, você num era nem nascida, eu... num banho de mar à fantasia em Copacabana, em 1946. O Império foi fundado em quarenta e sete, e eu assisti o primeiro desfile do Império Serrano em 1948, levada pelo meu marido, já estávamos já namorando,
	Vínculo depois de assistir ao desfile	e o Império Serrano para mim, foi amor à primeira vista, porque eu nunca tinha ido assisti um desfile no qual, quando o Império Serrano entrou na avenida, porque o desfile nessa época, era na Presidente Vargas, então quando o Império entrou na avenida, aquele verde com ouro... pronto, prontô! Foi à gota d'água, dali em diante... ele já era imperiano, eu não, daquele dia em diante, eu passei a ser imperiana.
	Passagem por diferentes setores da escola	Frequentava os ensaios às vezes, mas só vim mesmo entrar no samba dentro da escola há vinte... vamo supor, vinte cinco anos passados, mas sempre frequentando a quadra, saída, onde o Império estava, eu só num ia, quando num era possível, mas daí em diante... depois, fui presidente, antigamente era presidente, hoje é coordenadora, da ala das baianas durante seis anos, depois fui pra ala das... Velha Guarda, e depois fui convidada pra vim coordenar a ala das damas, no qual estou gostando muito, porque são trinta senhoras sobre a minha responsabilidade. Então só isso é tudo eu no Império Serrano.
	Pais sem vínculo com o samba	P: E os pais da senhora, também eram do samba? E: Não, meus pais não eram do samba. Eu não nasci aqui no Rio de Janeiro, eu sô petropolitana, eee... naquela época, os pais da gente num deixava frequentar assim samba, essas coisas, eu vim frequentar porque eu vim trabalhar no Rio, então... num desses tal dia, que eu o conheci, que hoje é meu marido, ãh... eu fui assistir o primeiro banho de mar à fantasia e conheci no banho de mar à fantasia, no qual já estamos casados, vamo fazer agora em Dezembro, eu completo sessenta anos de casada.
Transmissão do patrimônio		P: E os filhos da senhora, netos, também vieram para o samba?
	Filhos não tem vínculo com o samba	E: Não. Eu só tive uma sobrinha que gostava de samba, a filha não gosta, ela vem, mas não por gostar, como eu que me dou-o ao samba, não. Meu filho não gosta de samba, ele gosta de pagode, entendeu? Ele chega aqui à vezes pra me pegar, chega ali na porta, pede pra me chamar no camarote, ele "Mãe, eu num sei como você consegue!", ele "Barulho na cabeça!", pra mim, é o mermo que nada, ele num gosta, não. Carnaval geralmente ele viaja, tem a esposa dele, viaja, já está com quarenta anos, a gente vai levando a vida.
Características dos grupos criadores e	Não preconceito com outros	P: Pra senhora, qual a diferença entre samba e pagode, pro seu filho gostar de pagode e não de samba? E: Eu num sei dizer, num sei se é o barulho, se é um ... outro ritmo, entendeu? Eu num... eu mesma, num sei te dizer.

praticantes do samba	gêneros, mas pelo preferência samba	<p>P: <u>A senhora gosta de pagode?</u></p> <p>E: <u>Eu gosto. Falô em música, pra mim eu gosto de tudo, entendeu? Agora ele não, “Há mãe, eu vô pra pagode um sei aonde, aí vai com a mulher dele, quando querem, quando num quer, num vai. Agora não, eu gosto é de samba mermo, o gostoso é o samba no pé e vamo que vamo (risos).</u></p>
		<p>P: <u>E seus pais não deixavam a senhora ir ao samba por que?</u></p> <p>E: <u>Num sei, era a maneira de serem criados, né, então eles num aceitavam que... a filha mulher, participasse do meio do samba, porque achava que era muita bagunça, como diziam, então “Não, não, não, isso é coisa pra homem, mulher é dentro de casa, dez horas tem que tá dentro de casa”, se vai a um cinema, dez horas tinha que tá em casa, então, foi assim a minha criação, entendeu? E depois o negócio foi mudando, mudando, mudando, que hoje você num tem hora de entrar, num tem hora de sair. Então, mudou completamente a maneira de criação, mas num me arrependo não.</u></p>
	Grupos caracterizados por notáveis	<p>P: <u>Quem que a senhora reconhece como fazendo parte da comunidade do samba?</u></p> <p>E: <u>Olha, na comunidade do samba você vê, eu tenho, hoje até falecida, a Tia Eulália, foi uma das fundadoras do Império Serrano, tem a Dona Ivone Lara, tinha um... que foi por sinal, um grande harmonia, o ... era apito de ouro [pergunta ao marido] [...], qual era o nome daquele que era harmonia, que era apito de ouro do Império? O apito de ouro do império? Num lembro o nome dele agora, bom, vamo bora, vamo bora, num tem importância... Roberto Ribeiro, grande sambista, e outros mais, né, são muito, são muitos pra... a cabeça num lembra mais muito não.</u></p>
	Grupos se organizam em torno da escola de samba	<p>P: <u>Todos esses que a senhora citou são vinculados às escolas de samba?</u></p> <p>E: <u>As escolas de samba, todos vinculados as escolas de samba. Dona Ivone Lara até hoje, né. Você vê que até hoje, ela é vinculada a Império Serrano, tanto que o enredo esse ano, o tema foi ela, né. E Dona Eulália porque foi fundadora do Império Serrano, praticamente morreu... no samba, porque ela com o dedo operado, que foi amputado o dedo, e ela desfilou no samba, morreu logo depois. Então era aquela coisa, era um ele só, era samba, samba e samba. Durante a semana tinha a sua vida de dona de casa, mas sempre em volta do samba. Então, num tem mais nada à acrescentar.</u></p>
	É preciso ter tato com sambista	<p>P: <u>E o sambista, como é que a senhora reconhece um sambista? Como a senhora definiria o sambista?</u></p> <p>E: <u>Olha, a definição de sambista é meio difícil. A minha, hoje, que... você tem que ter muito tato hoje com o sambista. Mas, tem bons sambistas ainda, não só aqui, como em outras agremiações. Como os intérpretes, que são os donos do babado, porque sem o intérprete a escola num tem nada... né? Então, e por aí vai.</u></p>
	Sambista atual é vaidoso	<p>P: <u>Mas por que a senhora acha que hoje em dia tem que ter mais?</u></p> <p>E: <u>Sim, porque antigamente era mais fácil de se lidar, hoje a vaidade é muito grande, entendeu? Então, isso também atrapalha. Porque você vai até aqui, quando você pensa que tá aqui, eles tão acabando com a sua vida, num é por aí,</u></p>
	Samba é lazer	<p><u>eu acho que o samba, eu quando saio da minha casa, eu venho pra dentro do Império Serrano, eu venho pra um lazer. Eu acho que você também deve pensar assim, você sai de dentro da sua casa, você vai pra um lazer, é o mesmo que você sair de sua casa pra assistir um filme, só que aqui você vai se divertir, se você gosta de sambar, você samba, se você gosta de dançar, você dança, você bate-papo aqui, bate-papo com outro, é um pouco diferente. Mas, é um lazer, eu num saio da minha casa pra dentro do Império Serrano pra brigar.</u></p>
	Brigas atrapalham lazer	<p><u>E antigamente brigava muito, hoje eu acho que está mais tranquilo o samba do que antigamente... “porque eu sô... porque eu sô fulano de tal” e se empinavam e dizia “eu sô fulano e tem que respeitar o fulano”, hoje não, hoje você pode conversar com fulano, que ele te aceita, entendeu? E a gente vai levando o samba até vê onde... quando Deus quiser e deixar nós</u></p>

		ficarmos aqui, passando essa alegria pro povo carioca e também pro povo estrangeiro. Só o carioca, só o brasileiro é que sabe dar essa alegria que o povo carioca dá, que é o carnaval.
Participação no processo de registro		<u>P: Em 2007 o samba foi registrado como patrimônio imaterial, quer dizer, na verdade foram as matrizes do samba que é o samba-enredo, o samba de partido-alto e o samba de terreiro, né. A senhora ficou sabendo disso? Como é que a senhora ficou sabendo desse registro?</u>
	Conhecimento do registro, mas sem participação	<u>E: Não, desse registro não, porque eu não participava. Não vô dizer a você que eu participava, nós éramos sabedoras, mas participar não, entendeu? Então, eu sei que tem isso, tem aquilo, mas eu nunca participei. Eu sô posso dizer a você do que eu participei e vô participar até quando Deus me deixar</u>
Percepção de perda do patrimônio		<u>P: Essas matrizes, esses tipos de samba, a senhora ainda vê presente na escola ou em outro local?</u> <u>E; As pessoas:?</u> <u>P: O samba-enredo, o partido-alto e o samba de terreiro a senhora ainda vê por aí?</u>
	Não percepção	<u>E: Sim, sim. Existe, muito, ainda existe muito.</u>
	Presença das matrizes nas escolas mais antigas	<u>P: Aqui na escola?</u> <u>E; Aqui na escola e em outras escolas. Eu num vô dizer a você que todas, porque hoje o número de escolas é muito grande, então as escolas de raiz que é do tempo lá do... ainda conserva, essas mais novas não tanto. Porque é todo mundo muito novo, pra você vê, eu já estou com oitenta e quatro anos, tô completando... já tô passando pros oitenta e cinco, então, é completamente diferente de hoje uma mocinha com vinte, vinte e cinco anos... tem, mas num é aquela raiz de oitenta anos passados. De jeito algum. [fala com amiga que está por perto] Não é mais aquilo, né,[...]!</u>
Transmissão do patrimônio		<u>P: E a senhora acha que as novas gerações elas se interessam pelas tradições do samba?</u> <u>E: O que, as novas gerações, os novos, os jovens?</u> <u>P: É, os jovens.</u>
	Alguns jovens se interessam pelo samba	<u>E: Não, tem muitos jovens que se interessam, muito jovens se interessam, num é unânime, mas muito jovens se interessam pelo samba.</u>
	Jovens não vem de famílias do universo do samba	<u>P: E por que que a senhora acha que eles não tem essa raiz?</u> <u>E: É aquele caso, num tem essa raiz porque às vezes em casa, num gostam, então eles vão, mas vão mais escondido, entendeu? Num deixa saber, quando a família sabe já está no samba, aquela coisa toda, e por aí vai.</u> <u>P: E as famílias não concordariam...</u> <u>E: Tem família que não concorda, até hoje tem família que não concorda. Num pensa que toda família concorda que seu filho, sua filha desfile em escola de samba não. Tem muitas famílias que num gosta. Às vezes elas faz o que, “não, vô viajar com fulana, fulana e fulana”, mas a fantasia já está sendo paga, quando vê ela já desfilou. Vai passar o carnaval na casa... suponhamos, eu digo que vô pra sua residência, mas a minha fantasia já está na sua residência, eu saio da minha, vô pra sua, mas já sei que vô desfilando porque minha fantasia já está comprada, mas a minha mãe aqui num sabe.</u> <u>P: E por que as famílias não gostam?</u> <u>E: Ah, aí... aí é que é difícil, minha filha, porque eu gosto. Agora, num tô dizendo pra você, que a minha filha num gosta. Ela vem, às vezes tem aqui uma festividade, uma feijoada, mas pra sambar, essa coisa, não. No dia do desfile, ela sai, eu</u>

		tenho um apartamento em Petrópolis, ela vai pra Petrópolis com o marido, entendeu? É como meu garoto. Vão pra Angra dos Reis, pra região dos lagos, às vezes vai lá pra Petrópolis, mas no samba mesmo, ele num vai.
Percepção geral do registro		<u>P: Assim, a senhora disse que não participou do registro do samba, mas de qualquer maneira, o que a senhora acha do samba ter se tornado patrimônio, desse reconhecimento do Estado?</u>
	Concordância com registro	<u>E: Ah, foi uma grande coisa, foi uma grande coisa.</u>
Problemática das escolas de samba	Atualmente carnaval é caro	<u>P: Se não, eu num sei o que seria do samba, se o Estado num pega, não ajuda, porque hoje, o carnaval tá muito caro.</u>
	Desfiles de antigamente x desfiles atuais	<u>Antigamente, as roupas, a maioria, era chitão, num sei se você chegou a conhecer, você conhece? Não? Então, era coisa barata, antigamente... até o desfile da... até o desfile, primeiro desfile da..., primeiro, segundo, terceiro desfile do Império Serrano, você sabe como é que as baianas eram... as saias eram? As saias eram... pra armar as saias, elas faziam aquele mingau com farinha de trigo. Molhava, e punha assim em pé, no varal, você sabe o que é varal. Punha ali, quando saia dali, ela tava dura, a saia tava armada, mas se chovesse, ela ia toda embora, porque a farinha de trigo perdia. Você vê, a bateria. A bateria, como se aquecia os coros da bateria, era jornal. Buscavam fósforo, levavam jornal, acendiam, punha... pra aquecer o coro. Hoje não, hoje a baiana já sai de casa arrumada, porque a saia é isso: um aro aqui, um aro aqui e um aro aqui, são três aros. Então, não tem como ela cair... desmanchar, ela permanece sempre armadinha, com chuva ou sem chuva, ela tá armada, num é? O coro da bateria hoje, é tarraxa.</u>
	Evolução natural	<u>Então, essa evolução foi muito grande. É isso é que é o samba, aos pouquinhos foi evoluindo, evoluindo, evoluindo... um traz uma coisa, o outro traz outra, um outro já traz outra coisa e assim foi surgindo. Com ajuda do governo também, né. Se num tem dinheiro, num tem nada.</u>
Percepção geral da ação do Estado		<u>P: A senhora lembra de outro momento que o Estado se interessou pelo samba... outros momentos, desde que a senhora começou...em quarenta e sete?</u>
	Prefeitura sempre ajudou	<u>E: Bom, acho que a Prefeitura sempre ajudou o samba, sempre ajudou. Não, porque nessa época o carnaval era mais barato do que hoje, hoje é uma fábula... pra se por um carnaval na rua. E em quarenta e sete, quarenta e oito era bem mais em conta, mas a Prefeitura sempre ajudou. O governo sempre ajudou.</u>
Problemática das escolas de samba	Patrocínio de pequenos comerciantes para desfile (década de 1940)	<u>E depois tinha, as festa que eles faziam, angariava aqui, existia o livro de ouro... você já ouviu falar no livro de ouro? Então, existia o livro de ouro, quem ajudava no livro de ouro? Era o comércio. Você assinava uma quantia x, eu tinha outro comércio, ajudava com x, e assim se fazia o carnaval, entendeu? E a maioria do pessoal de samba mesmo, era todo do cais do porto. E você sabe que o pessoal do cais do porto era os que melhor... o melhor soldo, eu digo soldo porque meu marido era militar e se fala soldo [risos], o melhor soldo era do pessoal do cais do porto. E as outras pequenininhas, coitadas, iam marchando até... e é assim o carnaval, mas que vale à pena vale (risos).</u>
Percepção de perda do patrimônio		<u>P: Junto com esse reconhecimento, com esse registro, tem também um plano pra preservar essas matrizes, o partido-alto, o samba-enredo e o samba de terreiro. Na sua opinião, do que a senhora observa, a senhora acha que de alguma maneira, essas matrizes, esses sambas, estão se perdendo?</u>

	Não percepção	<u>E: Eu acho que não.</u>
	Há lugar para todos	<u>Porque tem lugar pra todo mundo. Eu num gosto disso aqui, eu vô praqui. Mas quando chega no carnaval, eles se unem. Você tira pelo Cacique de Ramos.</u>
	União entre diferentes instâncias do universo do samba	<u>P: Como é que é no Cacique de Ramos?</u> <u>E: O Cacique de Ramos começou pequeno, né, filha, hoje você vê a enormidade que está o Cacique de Ramos. E eles vão pras outras escolas, ajudam as outras escolas, desfilam nas escolas. Então, esse é um meio de unir. A união faz a força, então é um meio deles se juntar o que eles gostam, ajudando as escola de samba. Porque eles são o que? grupo de pagode</u>
Problemática das escolas de samba		<u>P: E como é que a senhora acha que tá hoje a relação do sambista, ou das pessoas que fazem parte da comunidade do samba, com as diretorias das escolas?</u>
	Diretoria tem muitas responsabilidades	<u>E: Ah, minha filha... a diretoria, é muita coisa... como se diz, é muita coisa pra um presidente resolver dentro da escola. Porque você vê, são várias alas, ele tem alas que a escola é obrigada a vestir, como bateria... você sabe, você num sabe? Bateria, baiana, criança, comunidade. Agora você vê, vamô supor, cinco itens pro presidente, porque a outra parte já é particular. Imagine a cabeça de um presidente de uma escola de samba, sabendo que tem que vestir esse povo todo? Já viu como fica? A mesma coisa se você se propõe na sua faculdade a vestir... vinte alunos, tem faculdade do governo e tem a que é paga, e aí, suponhamos você está nessa daqui que é paga, de repente diz assim, "a partir de tal, o aumento vai ser de vinte por cento, como é que sua cabeça fica, minha filha? É o caso de um presidente de uma escola de samba .</u>
	Diretoria tem responsabilidade com terceiros	<u>E ele tem que arcar com aquilo que ele já assinou, e já está lá, bonitinho, pros homem, no dia do carnaval só olhar e dá nota. É muita responsabilidade pra uma pessoa. Prum presidente de escola de samba.</u>
	Todas grandes e pequenas exigem muito das diretorias	<u>Seja essa, do grupo especial ao grupo menor, porque escola de samba eu tenho o seguinte... minha maneira de pensar: não existe escola pequena. Existe grêmio recreativo, escola de samba fulano de tal, seja ela do grupo A, do grupo B, do grupo especial, do grupo C até o último grupo, é escola de samba e tem despesa, então...</u>
	Escolas contribuem para preservação do samba	<u>P: E a senhora considera que as escolas ainda hoje, contribuem pra preservação do samba e dessas matrizes, do samba-enredo, do samba de partido-alto e do samba de terreiro?</u> <u>E: Eu acho que sim. Eu num vô te dizer que é, porque eu num vô mais, que a idade também já num permite. Não que eu num goste, mas a violência tá muito grande, num dá pra mim ir com meu velhinho pra esses lugares, mas eu acho que sim.</u>
Percepção da ação dos cantores da indústria cultural		<u>P: E com relação a esses artistas mais famosos de samba, né, que vão na televisão, que vendem muitos discos, né. Esses artistas, a senhora considera que eles também contribuem pra preservação das tradições do samba?</u>
	Contribuem para preservação	<u>E: Tem muitos que ainda... preservam, muitos.</u>
	Cantores fazem parte do universo do samba	<u>Outros eu num sei, mas você tira pela Alcione, pelo Martinho da Vila, outros mais, né, que eu num vô lembrá do nome de todos, que eu sum sô... mas tem muitos que contribui. Contribui porque já é deles, já vem de dentro, então num vai mudar, entendeu. Eles preservam muito.</u>

Transformações do patrimônio	Aprovação das mudanças ocorreram no samba	das que no	<p>P: A senhora citou várias mudanças que ocorreram no samba. Qual que a senhora acha que é a mudança mais significativa?</p> <p>E: Ah... num vô numerar não. (risos) São muitas, muitas e... às vezes eu falo uma e vô magoar outra, então isso aí, deixa que o samba tome conta .</p> <p>P: E a senhora acha que essas mudanças foram pra melhor?</p> <p>E: Eu acho que foi pra melhor, mas via e volta, o negócio vai melhorando, nem tudo é como a gente quer, mas que melhorou muito, melhorou. E eu acho que a tendência é melhorar mais ainda, porque os jovens tão aí hoje pra isso, vocês estão tomando conta, principalmente as mulheres , né.</p>
------------------------------	---	------------	--

Quadro 10

Entrevistado: componente da Velha Guarda da Vila Isabel, 81 anos.

Data: 06/09/2012.

Categorias de análise	Temas	Transcrição
Vínculo com o samba		P: Como é que começou o seu vínculo com o samba?
	Influência do bairro onde nasceu	E: Bem, eu nasci num bairro de samba, que é o Catumbi.
	Vínculo inicial por meio dos blocos de carnaval	Mas o Catumbi era um bairro de blocos. Os blocos era a grande coisa do Catumbi, tanto que lá nasceu o “vai quem quer” do Catumbi, lá nasceu o “Bafo da Onça”, lá nasceu o [?], lá nasceu o “Bloco do Gonçalves”, num é muito de escola de samba. Escola de samba perto que tinha perto ali, teve lá o “Em cima da hora”, o “Em cima da Hora”, que hoje é de Cavalcanti, era do Catumbi, em mil novecentos..., já existia esse título lá, e nós da nossa geração, começamos a desfilar em 1949, em 1949... em janeiro de quarenta e nove... de quarenta e oito, nós fomos fundados em quarenta em oito, desfilamos lá naquela época existia o desfile de apresentação, então nós desfilamos na apresentação e no ano seguinte, em quarenta e nove é que foi desfile oficial. Mas durou pouco tempo, o pessoal do Catumbi num é de samba não, num é de samba, e esse título ficou acéfalo, ninguém nunca mais ligou. E o Sérgio Cabral, jornalista, que era lá de Cavalcanti, foi, naturalmente ele foi na Associação e viu que tinha um título lá que tava abandonado, e ele levou o título de “Em cima da Hora” pra Cavalcanti, já nos anos setenta, né, por aí. Deu até grandes compositores, né, Baianinho..., mas hoje já está também... entendeu, tá sumido, existe ainda, eu faço parte lá da Associação das Velhas Guardas e ainda existe o “Em cima da Hora”, mas essa é outra história.
	Vínculo com blocos na infância	P: Então, o senhor participa desses blocos desde criança? E: Desde criança, desde que eu me lembre, o primeiro bloco que eu participei foi o “Bloco do Gonçalves” lá no Catumbi, entendeu? E depois nos anos cinquenta e seis, surgiu o “Vai quem quer” e o “Bafo da Onça”, em 1956. Esse foi o início... sempre foi em bloco. Eu gosto muito de bloco.
	Vínculo com carnaval por meio	P: E a sua família também frequentava os blocos? E: Minha família. Minha família era também assim de carnaval, né. A minha tia, Dolores, foi porta-bandeira... não, ela...

	da família	<u>chamava porta-bandeira... não, não, num era bem esse nome não. Era no rancho, foi no rancho que ela desfilou, antigamente tinha muito ranchos, né, o "Respeito as Caras", os "Inocentes do Catumbi", ali no Catumbi tinha isso, né, e minha tia já era, dançava de porta-bandeira lá com o falecido Caveira também, era um famoso, ali do Estácio. Desde essa época, e nós brincávamos lá nos blocos no catumbi, e saía pela rua e tal, depois voltava, passava pelo Rio Comprido, dava aquela volta, bricava-se o dia inteiro, e era muito bom.</u>
	Dos blocos para as escolas de samba	<u>P: E como é que o senhor chegou na escola de samba? E: É, eu já... eu saí, no "Em cima da hora", né, no "Em cima da Hora", nós saímos até 1950, até que eu fui pro exército e tal, desfilei no São Carlos, mas assim, na ala lá, naquelas alas, né, do São Carlos, e... foi até... na Vila Isabel, eu desfilei, na primeira vez, em 1958, mas também foi na ala assim... eu era jovem, não tinha aquela atuação dentro da escola. Era no carnaval, saía-se como eu saía também no Arranco também, nesses lugares todos, tinha o Arranco lá no Engenho de Dentro também, né, que era bloco, e a gente brincava na quarta-feira de cinzas. A polícia corria atrás da gente, num queria, aquele negócio. Era muito bom naquela época.</u>
	Período de perseguição do samba	<u>P: Então o senhor pegou essa fase que a polícia ainda reprimia o samba? E: Reprimia, reprimia. A gente brincava também de, de... roda de batucada no Largo do Machado, Largo do Machado não, Largo da Carioca; e quando chegava meia-noite de terça-feira, tinha que acabar, a polícia chegava, todo mundo tinha que ir embora. Parava o carnaval na terça-feira, à meia-noite em ponto. Isso era naquele tempo, já hoje, tem mais outra semana, né. P: E isso era que ano? E: Ah, era 1950, eu já era mais rapazinho, né, eu tava no exército e tal. P: Mas, era mais por causa do horário ou do samba mesmo? E: Aí eu num posso de dizer, mais pelo horário e também pelo samba. Você sabe que o samba sempre foi reprimido pelas forças ocultas, né.</u>
Características dos grupos criadores e praticantes do samba		<u>P: Quem que o senhor reconhece que faz parte da comunidade do samba? Existe uma comunidade do samba?</u>
	Inicialmente grupos se organizavam nos blocos.	<u>E: Ah, comunidade do samba são... em princípio, foram os blocos, né.</u>
	Escolas de samba nascem dos blocos	<u>De todos os blocos nasceram as escolas de samba, as escolas de samba, aliás é ao contrário, né, todas as escolas de samba hoje, nasceram de blocos, Mangueira, Portela, Salgueiro, Vila Isabel, todo mundo, todas essas grandes escolas nasceram de blocos.</u>
	História do surgimento das escolas	<u>Essa é a origem das escolas de samba, a escola de samba como nome, foi ali na Praça XI, aquele pessoal do Estácio, da Bandeira, da Portela que vinham todos pra Praça XI pra casa da Tia Ciata, da Tia Conceição que era casa de roda de samba, ali do Estácio também, né, e se diziam assim, "Vamo lá na escola!", aí pra se encontrar na escola, que era ali na Praça Onze, e eu ando doido pra procurar essa foto da escola, se alguém tiver, por favor me procure, ali na Praça Onze tinha uma escola, ali onde tá o símbolo ali do... do negro ali na Praça Onze, ali...</u>

		<p><u>P: Do Zumbi...</u> <u>E: Do Zumbi! Ali num tem aquela coisa do Zumbi? Ali, naquele marco ali do Mangue, ali tinha uma escola da Prefeitura, acho que era da Prefeitura. E os sambistas diziam assim: "Vamos lá na escola!" que era pra se encontrar na Praça Onze. E disso nasceu escola de samba, mas o Noel Rosa disse que samba não se aprende na escola, o Noel... Noel é Noel. Aquele é... entendeu? Daí surgiu o nome escola, escola de samba, entendeu?</u></p>
	Atualmente o samba é nacional	<p><u>P: Atualmente o senhor enxerga essa comunidade aonde?</u> <u>E: Filha, comunidade hoje é nacional, né, você vai em tudo que é Estado, todos os estados do Brasil tem escola de samba, todos, todos, num tem um que não tenha. Pode ter Pernambuco com coisa... com muita força do frevo, né, mas tem escola de samba lá em Recife, em Olinda também, no Brasil todo tem escola de samba.</u></p>
	Importância do samba para o turismo	<p><u>O samba hoje é uma referência muito forte pro turismo do Brasil, né, principalmente nos estados, São Paulo, Rio, né, que tem a força maior, o Rio de Janeiro tem a força maior, né, aqui nasceu tudo, né, veio da Bahia, as baianas trouxeram pra Praça Onze aquele tipo de batida, né, e daí houve modificações com toda aquela prêa de Cartola, o Paulo da Portela, essa turma toda dali do Estácio, né, que foram os percussores do samba que é hoje, como escola de samba organizada, que antes era meio... né?</u></p>
Percepção geral da ação do Estado	Getúlio organiza as escolas de samba	<p><u>Veio no tempo do Getúlio, que o Getúlio foi que botou ordem na coisa, né, botou... antes não existia samba-enredo, era um samba cantado, versado, Cartola fala muito disso, era um samba versado, e o Getúlio, naquele sistema... de governo, né, resolveu organizar as escolas de samba com sambas</u></p>
	Obrigatoriedade de temas nacionais	<p><u>... com temas nacionais, antes era só temas nacionais, você falava de Duque de Caxias [risos], dos político, dos grandes heróis do Brasil, né, a história do Brasil veio toda contada também nas escolas de samba daquela época. Depois, se alteraram, passaram a ter temas, pode ser temas internacionais.</u></p>
	Getúlio contribui para preservação do samba	<p><u>P: O senhor acha que nessa fase que o Getúlio determinou que seriam os temas nacionais, isso contribuiu pra preservação do samba?</u> <u>E: Contribuiu pra preservação do samba, porque se você vê, naquela época teve samba, os sambas eram históricos do Brasil, era a história do Brasil, né, tanto que o primeiro samba, se eu num me lembra, que foi gravado... foi "Tiradentes", do Império Serrano, né? Foi o Tiradentes, né? Joaquim Jose da Silva Xavier, todo mundo conhece esse samba, quem é de samba conhece esse samba, se num conhecer, é porque num é de samba (risos), mas todo mundo conhece esse samba, é um samba pequenininho do Silas de Oliveira, pequenininho... e que ficou na história d música e do samba, principalmente do samba, né, depois veio a Elis Regina, gravou esse samba do Silas de Oliveira... [cantarola] "Joaquim da Silva Xavier era o nome inteiro dele...", né, esse samba foi o primeiro samba gravado, se eu não me engano, posso tá enganado, mas foi o primeiro assim, que toda a comunidade tomou conhecimento... do samba-enredo do Silas de Oliveira do Império Serrano.</u> <u>P: Toda a comunidade você diz... é do Brasil?</u> <u>E: Do Brasil, do Brasil, toda comunidade brasileira conhece esse samba. São Paulo principalmente que ficou... porque São Paulo foi logo o estado que veio a se inserir no samba, né, tanto que toda aquela... os grandes baluartes aqui do Rio de Janeiro, foram tudo pra São Paulo nos anos sessenta pra... dá aquela gingada do samba, né, e tal. Porque lá tem escolas de 1950 também, né, tem várias escolas lá de 1950, que são antigas, mas pra pegar o jeito mesmo teve que ir pra lá (risos) até o Delegado teve que ir pra lá, o Jamelão, falecido, Delegado, todo mundo foi pra lá, pra... a bateria principalmente.</u></p>
Problemática das	Aceleração do	<p><u>E a bateria, nós pegamos um ritmo muito ruim de São Paulo, isso é crítica minha, pessoal, a gente tinha uma batida aqui no</u></p>

escolas de samba	andamento acontece por influência do samba de São Paulo	samba, no Rio de Janeiro, diferente da de São Paulo, de São paulo era muito... é o que é hoje no Rio de Janeiro, muito ligeira.
	Intelectuais apontam como causa as gravações	Dizem os intelectuais do samba que foi por causa do tempo da gravação, então, os sambas tiveram que ser mais corridos, e pelo... e isso, deu essa coisa que tá aí, crítica minha, né, ninguém tem nada com isso, o samba ser mais corrido, a bateria mais corrida, mais elétrica.
	Mudança natural	e você se adapta a tudo, né, vai mudando, tudo muda, tudo muda, nada é eterno, só a morte, o resto tudo muda, e vai mudando.
	Tempo do desfile antes era maior	antes a gente ficava desfilando, ficava um tempão na passarela, sambando lá, num tinha horário... a e escola grande ficava lá um milhão de anos sambando, e o resto que se vire... mas era melhor.
	Crescimento do público das escolas de samba	Eu acho que era melhor, porque eu acho que tudo é o tempo, e tudo é a população, o crescimento da população que muda tudo, né. Quando é que socialite ia lá assistir escola de samba, que que é isso... quando foi isso? Escola de samba era coisa de negro, classe C, aquela gentinha, ninguém se metia nisso. A partir... referência é o Salgueiro, referência é o Salgueiro, que foi... que juntou lá o Joãozinho Trinta, né, aquele naipe de... de... alunos da escola de Belas-Artes, né, e fizeram a comissão de carnaval do Salgueiro, e naquele ano de 1963, estorou na avenida com Chica da Silva...
	Descoberta por parte da televisão	Chica da Silva, foi quando a televisão descobriu as escolas de samba, antes passava assim, mas... depois de Chica da Silva, a história mudou, a história do samba mudou.
Percepção geral da ação do Estado	Interesse do Estado pelo turismo	A Prefeitura descobriu que ali era um, era um filão de dinheiro, de turismo.
Percepção de perda do patrimônio		P: E o senhor acha que de alguma maneira, as escolas se afastaram das tradições do samba?
	Não percepção, evolução natural	E: Não, não, num se afasta não, é mais ... é o que eu digo sempre, tudo muda, tudo muda, num pode ficar como era antigamente.
	Crescimento das escolas	Teve um ano que eu coloquei minha família toda pra sair de baiana (risos), em 1949... quarenta e nove pra cinquenta, né, e num tinha... era pouca gente, a escola era pequenininha, eu digo sempre, essa frase é minha, não é de ninguém não, sabe, eu sô do tempo que só parente ia ver escola de samba (risos)
Problemática da escolas de samba	1963: carnavalesco ganha espaço	P: Então, o senhor marca esse ano de 1963 como essa virada? E: A grande virada do carnaval foi com, em 1963, o grande enredo, né, tinha Joãozinho, Joãozinho Trinta num era um baloarte do Salgueiro, né, ele era... Joãozinho Trinta era especialista em alegorias, né, teve aqueles outros... eram tudo de chapéu, outro fazia o canudo, e era assim que era o

	Divisão do trabalho	<u>era mais dividido, o Salgueiro dividiu isso, fez uma equipe, tanto que tinha aquele título, né, Salgueiro é uma escola diferente, num é uma escola diferente, né, entendeu.</u>
	Sambista perde espaço na escola de samba	<u>mas, o Fernando Pamplona... o grande, ele foi grande, e nisso, e foi grande no grande samba do "Bum-bum-baticunbrum" que ele contou como seria a escola hoje, ele conta... ele fez um enredo que conta a história, como seria a escola hoje, que hoje, né, o sambista é escondido na escola, entendeu, aquela... a crítica dele, ele é muito crítico, mas muito inteligente, e é um homem que fez , deu muito pelo carnaval e pelas escolas de samba do Rio de Janeiro, do Brasil porque também chamaram ele pra fazer escola em outros lugares.</u>
Características dos grupos criadores e praticantes de samba		<u>P: E o sambista, como é que o senhor reconhece um sambista? Como é que se caracteriza o sambista?</u>
	Sambista nasce sambista	<u>E: Sambista... sambista nasce sambista, já dizia Noel Rosa, "Samba não se aprende na escola", o camarada nasce assim, né, você vê que vem gente de todo lugar, Martinho da Vila veio da onde? Veio lá do... Barra... Duas Barras, Duas Barras no estado do Rio, veio pro Rio de Janeiro e saiu ali na... veio pro... aqui, eu esqueci o nome do bairro ali... pouco importa, mas dali, dali mesmo ele foi pra Vila Isabel, mas ele já era ... ele tinha valor, já era... nato, ele é nato, ele e outros, não só o Martinho, mas é Martinho, também foi outra referência. Ele, Paulinho da Viola, né, Ketí, Zé Ketí era amigo do meu pai, Zé Ketí, e essa turma toda, Cartola, que já veio antes, né, mas quem deu a virada da modernidade dos anos setenta, sessenta, setenta, né, sessenta e... quase sessenta e oito e setenta... sessenta e tal, metade... última década de setenta, sessenta, e nos anos setenta que a Portela estorou com Paulinho da Viola, Clara Nunes, aquela, né, isso tudo mexeu, mexeu com a cidade, mexeu com as socialites que passaram a participar das escolas de samba.</u>
Participação no processo de registro		<u>P: Em 2007, agora, o samba foi registrado como patrimônio nacional, o senhor ficou sabendo disso?</u>
	Conhecimento do registro	<u>E: Tô sabendo, tô sabendo.</u>
	Registro se confunde com outras ações	<u>P: E como o senhor ficou sabendo?</u> <u>E: Eu fiquei sabendo porque a Vila Isabel tem um título também que foram os... não me lembro o nome do título, mas é em relação a cultura, foi Vila Isabel, Salgueiro, Portela e uma outra só, e uma outra escola, foram em Brasília, receberam um título lá.</u>
	Percepção do registro como algo cultural	<u>eu num me lembro desse título, eu tenho escrito aqui, mas num... é sobre cultura.</u> <u>P: Isso foi quando?</u> <u>IE: sso foi noventa, oitenta e oito, noventa, nessa fase, nessa fase... eu que devia ter trazido a coisa, mas foi um título cultural, tanto que os enredos da Vila Isabel, ela ganhou esse grande título, o grande enredo da Vila Isabel são todos culturais, você pode ver desde 1946, que foi fundada, a Vila Isabel foi fundada no dia 4 de Abril de 1946. Eu num estava em Vila Isabel, eu estava, eu estava... naquele primórdio ali do Catumbi e de preparação de escola de samba de lá, e eu escutei um amigo meu me dizer assim, "Poxa, fundaram uma escola de samba lá em Vila Isabel"... você vê minha filha, eu fui parar em Vila Isabel (risos), é meu grande coração.</u> <u>P: O senhor tá na Velha guarda a quanto tempo, da Vila Isabel?</u> <u>E: Eu entrei na Velha Guarda logo depois do título do Kizomba... oitenta e oito, oitenta e nove ou noventa, é que eu num...</u>

		acho que foi noventa, acho que foi noventa.
	Não participação em reuniões	<p>P: <u>Esse registro que aconteceu agora, esse reconhecimento do samba como patrimônio, pra fazer, houveram algumas reuniões, o senhor ficou sabendo disso?</u></p> <p>E: <u>Eu sei que tem uma entidade aí que cuida disso, né, num outro dia até recebermos um... num sei como é o nome dessa sociedade, eu sô muito desligado, agora eu tô mais afastado, eu já dei muito, agora é com os outros. E essa entidade cuida muito dessas coisas da negritude de toda a história do samba, né.</u></p>
Características dos grupos criadores e praticantes do samba	O samba é do negro	<p>O samba é do negro, pode falar quem quiser, e quem é branco, tem sangue de negro (risos), né, essa entidade cuida do... fez esse ano um... um... um acontecimento que foi um encontro de todas, receberam esse prêmio, ali no Teatro Serrador, Serrador não, aquele outro pequenininho que tem ali no... ali na Rua Álvaro Alvim, aquele teatro que tem ali pequenininho, que desse assim, ali foi feito, todas as escolas que fizerem enredo sobre o negro, foi agraciado lá com um trofeu.</p> <p>P: É a Fundação Palmares?</p> <p>E: Não, não é a Fundação Palmares, é outro nome, é outro nome. É uma entidade, uma entidade... bem organizada até, bem organizada, trabalha direitinho, né, eu vi... lá tem a filha do, a neta do Zé Ketí... do Cartola.</p> <p>P: É o Centro Cultural Cartola?</p> <p>E: Centro Cultural Cartola, mas num é o Centro Cultural Cartola, é uma outra entidade também ligada, o Centro Cultural Cartola também é uma entidade de reconhecimento, de trabalhos, de desenvolvimento das ... e de dá o conhecimento ao negro, né. Porque o negro, você sabe que sempre foi... bom, isso aí é outra história. Eu vi numa entrevista que um sujeito falou assim, tava no dia treze de Maio, aí a repórter tava lá falando do Treze de Maio, num sei o que e tal, e treze de maio, a libertação dos escravos, aí esse moço, que é de uma entidade, uma sociedade negra lá de São Paulo falou pra ela assim: "E o dia quatorze? O que que aconteceu no dia quatorze de maio?". Foi tristeza, foi tristeza, foi tristeza o que aconteceu no dia quatorze de maio, assina treze de maio foi fácil, assinar treze de maio, no treze de maio libertação dos escravos, muitos fazendeiros, muitos senhores de coisa num libertaram coisa nenhuma, continuaram porque o negro era uma mão de obra barata, né, aí vem outra história do... quando houve a libertação dos escravos, que os fazendeiros de café queriam, era indenização, queriam indenização porque e aí, tiraram o patrimônio deles, e alguém... alguém deu sumiço naquela história toda do negro, das viagens, deu sumiço pra num pagar a indenização aos fazendeiros (risos), entendeu? Alguém muito conhecido do Brasil, entendeu, num interessa dizer quem. A pessoa é reverenciada, ele foi grande pessoa, mas tem essa parte, ninguém é perfeito, né?</p>
Percepção de perda do patrimônio		<p>P: <u>Junto com esse reconhecimento do governo, veio também um plano pra preservar o samba. Na verdade, também, o que foi registrado, esqueci de falar, não foi o samba em geral, foi o samba de partido-alto, o samba de terreiro e o samba-enredo, essas três matrizes. O senhor conhece, o senhor vê essas matrizes sendo praticadas?</u></p>
Relação com matrizes do samba	Conhecimento e vivência do partido-alto	<p>E: <u>É, partido-alto... eu me lembro quando eu era rapazinho, a gente ia ali na Rua do Santana, na casa da Tia Ciata ali, Praça Onze, a Rua do Santana tinha uma avenida que ia da Rua de Santana, passava ali por trás de onde é O Globo hoje, ali num era rua não, aquela ali num existia, ali era uma avenida antiga que tinha de casas com aqueles tanque no meio, aqueles tanque coletivo, parece até que tem uma novela que vai passar isso, aqueles tipo de construção que existia na época, avenidas, casas pequenas, entrava pela Rua de Santana e saía na Rua Frei Caneca, em frente a Rua Riachuelo, e essa rua sai em frente a Rua Riachuelo, o dia que tu passar ali, ali era uma avenida, era uma casa de portugueses e africanos, tinha aqueles tanques assim no meio, comprido, todos os moradores lavavam roupa ali, né, e ali tinha muito samba, tinha muita roda de samba, era muito partido-alto. Lá eu conheci, pelo menos foi o mais famoso que eu conheci, foi o Geraldo Pereira, o falecido Geraldo Pereira, que aquele pessoal que ia pra lá, que ia da Mangueira, né, do Estácio,</u></p>

		<p>aqueles grandão, né, eu era rapazinho, e eu ia pra lá também pra vê, pra sair, pra fazer compras de algumas coisas, né, e eles, tinha roda de samba ali, entendeu? Eles diziam que era o pagode, pagode.</p> <p>P: E isso era mais ou menos quando?</p> <p>E: Isso era lá em mil novecentos e trinta e num sei o que lá, trinta e nove, quarenta, quarenta e dois. Quarenta e dois foi quando abriram a Presidente Vargas, né, eu era rapazinho, mocinho ainda, como eu morava ali em Santa Tereza, Catumbi ali, eu ia muito ali na Praça Onze, né.</p>
	Pagode era o encontro entre os sambistas, onde se fazia partido-alto	<p>E na Praça Onze tinha esse encontro que era o pagode, então pagode, que hoje o pessoal diz que é um estilo, num é estilo, pagode é um nome que se dá a encontros de sambistas. Então a gente dizia assim, quando chegava aquelas festa, festa de São Jorge, Festa de Nossa Senhora da Glória, festa da Nossa Senhora da Conceição, São Jorge, né, a gente ia... "Vamo lá no pagode do fulano?", entendeu? Era assim que encontrava sambista, vamo no pagode do fulano, ou então você chegava numa roda de samba, dizia assim, "Deixa eu levar um pagode aí", cantava um samba, cantar um partido-alto, né, que eram aqueles caras que sabiam versar, partido-alto é quem sabe versar.</p>
	Partido-alto é um tipo de samba nobre	<p>Aqueles pessoas que também são iluminados, são as pessoas que são especiais, quem é partideiro é uma pessoa que deveria estar numa elevação muito alta no reino do samba, na televisão, do rádio, mas tudo muda, tudo muda, mas procura um partideiro aí, se tu acha assim, tu acha um camarada que nunca ninguém nem viram, que tá num pagode lá, entendeu, cantando partido-alto.</p>
Percepção de perda do patrimônio	Não percepção	<p>P: Então o senhor acha que essas matrizes estão se perdendo?</p> <p>E: Não, num se perde não, num se perde não, num tem...</p>
	Novas gerações garantem continuidade	<p>youê vê as vezes garotinho, pequeninino que dança mestre-sala, eu vi um garotinho, vi um garotinho da Beija-flor, acho que ele tinha uns oito anos, queria que você visse o que é dançar, o que é sambar, ele parado e sambava, ele ficava parado e ficava sambando, de tão elétrico que ele era, então isso num se perde não, isso vem com o sangue, é de raiz, é do sangue, é da pessoa, você vê a pessoa simples, muito simples e que num aparece em lugar nenhum e que samba, que samba, que é uma beleza, que fazem com os pés...</p>
Características dos grupos criadores e praticantes do samba	Sambista não precisa saber sambar	<p>eu, eu sô do samba há quinhentos anos e num faço nada disso (risos), quer dizer, Paulinho da Viola num faz nada, o Zeca Pagodinho também num sai do lugar, o Martinho da Vila num sai do lugar, todos esses grandes sambistas num são partideiro, num são sambista de pé, num samba, tem o ritmo, né, mas num faz... né, num sabe fazer aquelas letras todas, fazer letras é fazer aqueles passo, que sabe fazer aquilo tudo, a gente num faz, eu num faço, eu num faço, agora se me mandar fazer... eu num outro dia fui entrevistado lá na Cidade do Samba e o entrevistador, brincando comigo, aquele Manoel da... posso falar o nome da estação? Então, o rapaz da Globo, aquele Manoel que é paralista, senta na cadeira, ele é da Globo ele, tudo que é festa ele tá, ele já é um senhor já, e ele chamou um repórter e falou "Entrevista aqui o Seu Aladyr!", aí o repórter falou assim pra mim, "E aí? Tudo bem? Tudo bom? Como é que tá a festa aqui?", falei tá ótima, foi numa festa de Velhas Guardas que a Liga tava... né, aí ele falou assim pra mim, "Samba aí!" aí eu fiz lá um negócio assim tal e coisa, toda a minha família, todo mundo viu, "Ô Aladyr, vi você na televisão! Você sambô lá", sambei nada, eu fiz um ritmo lá qualquer, entendeu, então é assim, agora fazer aquelas letras no pé, a gente chama letra, no nosso palavreado, aquilo eu num sei fazer, minha filha sabe.</p>
Transmissão do patrimônio	Filhos também fazem parte do universo do samba	<p>Minha filha é... pô, samba que é uma beleza, eu num sei quem é que ensinou a ela, foi Deus mesmo (risos), o meu filho também engana. Já tá na Velha Guarda ele, já está na Velha guarda, já tá com cinquenta e tantos anos já. Minha filha era salgueirense, é salgueirense até hoje, desde pequeninha ela já saía no bloco comigo na rua, com seis anos, sete anos, né, e ela adorou o Salgueiro, a gente morava ali perto do Salgueiro, as amigas começaram... foi crescendo, né? E saía</p>

		algumas vezes na Vila, junto... eu saía na Vila também, eu saía... saía, num saía, naquele tempo a gente saía em várias escolas junto, ficava na Avenida, lá esperando, daqui à pouco vinha um “Entra aí!”, entrava... fazia, ajudava aquela escola, né, quantas vezes eu fiz isso!
Percepção do plano de salvaguarda		<u>P: Depois desse título de 2007 pra cá, o senhor notou alguma diferença no mundo do samba?</u>
	Não percepção	<u>E: Não, não, não achei não,</u>
	Samba tem seu ritmo e está seguindo bem	<u>porque eu num vejo, eu num vejo, eu tenho uma outra cabeça sobre samba, sabe? Eu acho que o samba é assim mesmo, segue o seu ritmo, segue a sua trajetória com excelentes sambistas, com excelentes partideiros, com excelentes mestres-salas, com excelentes compositores,</u>
	Transmissão do samba está garantida	<u>o naipe dos compositores, dos novos compositores é muito grande, isso aí vai de pai pra filho, vai de pai pra filho, de irmão pra irmão, de conhecido pra conhecido até a pessoa vai... aquilo tá no sangue, samba tá no sangue. Num adianta... e vê pessoas que entram no samba e depois sai, desaparece, no entanto tem outros que entram no samba e fica ali, ninguém sabe explicar, a família dele num sabe explicar, ninguém sabe explicar. Tem gente que entra no samba, tem gente rádio, pessoa de televisão, pessoa de vários setores da sociedade que entram no samba e ficam... e ficam, tem gente que entrou... tem gente que já teve dentro da Liga, entrou e saiu, no entanto teve outros que ficaram, tem outros que são das escolas de samba que tão dentro da Liga, né? Estão dentro da Associação. Isso é do sangue, acho que é do sangue. Eu por exemplo, não seria capaz de fazer parte da Liga, fazer parte da Associação, num é a minha praia. Eu gosto de ficar dentro da escola de samba, eu gosto de sair no carnaval, eu gosto de brincar o carnaval, eu gosto de brincar na rua, no bloco. Eu sempre fui... sempre eu fui assim, desde garoto, desde menino que eu sô assim, num sei... num sei ser presidente de uma escola de samba. Sô presidente da Velha Guarda e eu fui... eu fui... eu fui vice-presidente do Manoel Bustilho Cardoso, que era o presidente na época da Velha Guarda, quem me levou pra Velha Guarda foi a falecida esposa do Martinho da Vila, Amália, falecida Amália, foi ela que me pegô pra ser da Velha Guarda da Vila Isabel, mas eu já saía na Vila Isabel. Saía como eu saía nas outras escolas, a primeira vez que eu saí na Vila, isso eu num esqueço não, foi 1958... “Riquezas do Brasil”, mas saí na outra escola, saí ... num saí na Vila, depois saí em outra escola, eu fui em várias escolas. Isso aí num era muito... esta coisa de constância, tem aquele que são raiz mesmo, que... eu tenho um amigo na Vila Isabel que o pessoal dizia assim “Mas, tu num vai nem na Mangueira?”, ele “Eu vô fazê o que na Mangueira, eu sô da Vila Isabel...” (risos), ele dizia... entendeu? É assim, tem gente que é assim, tem muita gente que é assim, pouco ligam pra... ele é daquela escola, e daquela escola ele num vai pra lugar nenhum, hoje em dia, as Velhas Guardas, já tem vinte e sete anos que a Associação foi fundada, e a Associação conseguiu unir todas as Velhas Guardas de todas as escolas, você estava lá naquela festa, você viu o grandioso que é aquilo, são todas as entidades da festa da Velha Guarda da Vila agora, foram setenta e sete bandeiras. Setenta e sete bandeiras e doze grupos, e ainda veio aquela do Rio Grande... de Santa Catarina, né, os “Protegidos da Princesa”, Santa Catarina, de Florianópolis, eu se eu pudesse mandar um recado pra ele, eu mandava agora que ele me desculpasse, porque era muita gente, e eu tinha que entregar aqueles, aqueles ... os nossos, nossos brindes que nós fornecemos, cada ano a gente faz um negócio e oferece as escolas. E aquilo eu fico em pé ali o tempo todo, com todo mundo entrando, depois eu fico tão cansado que eu quero me sentar, conversar com os amigos, e tomar uma cerveja, e ficar ali, num tenho tempo, sabe? Então, eu queria mandar um recado aqui pros “Desprotegidos da Princesa”, que foi um prazer recebe-los aqui em Vila Isabel, e que eles voltem sempre.</u>
Percepção da ação dos cantores da		<u>P: O senhor citou o Martinho da Vila, o Paulinho da Viola, esses artistas, que são do samba e que tem acesso a rádio,</u>

indústria cultural		<u>televisão, vendem muitos discos, né, qual que o senhor acha que é o papel deles dentro dessa história do samba?</u>
	Cantores são bem vistos	E: <u>O Martinho foi que ... eu cito o Martinho e o Paulinho porque foram... eu acho que foram os baluartes dessa nova geração, porque tudo tem geração, essa geração que veio e que Monarco, né, Monarco da Portela, né, teve um outro que eu num tô me lembrando... já existe outra geração, que é Zeca Pagodinho, né, que é o Arlindinho Cruz, num é isso? Essa turma, essa é outra geração que é fantástica, né, essa geração vai ficar pra posteridade também, como Martinho vai ficar, e como Noel ficou, como Paulinho da Viola vai ficar, e muitos outros, me desculpe aqui num dá o nome de todo mundo, mas só um exemplo de dois nome de cada período, já passou período, já passou período do Cartola, né, do Nelson Sargento, ainda tá vivo, mas tá... mas, aí veio Martinho da Vila, Paulinho, né, aquele outro lá do Salgueiro. Mas, já tem essa geração do Zeca Pagodinho, do Arlindinho Cruz e daqui à pouco virão outros, e assim vai, num pára não, não pára, pode estar certo que a gente vai fazer passagem, vamo por outro astral, e alguém vai nos dizer lá em cima... fulano de tal...</u>
Vínculo com o samba	Não participa mais de rodas de samba	<u>tem uma mocinha aí que é partideira... ela tem um nome, mas eu já esqueci, eu já não tô mais participando dessa parte de roda de samba, essas coisas, esqueci o nome dela, me contam que ela é fantástica.</u>
	Exemplo de partideira	<u>Ela é versadeira, partideira... pequenininha, uma mulatinha pequenininha. Já viu? Ela é linda, num é Cadú não, num é essa Cadú não, Cadú é passista, ela é partideira, ela é do samba, do samba de raiz, ela é do samba de raiz, ela num liga pra nada assim, é muito à vontade, mas tem um talento fantástico, partideira mesmo, eu outro dia, tive com um lugar com ela... caramba, rapaz, como ela versa, como ela versa, e é assim, uma pessoa muito simples, e... aquilo é coisa de Deus, coisa de Deus. Eu num consigo dizer, eu digo um verso e vou embora, eu num sei dizer outro, entendeu? Eu num sei dizer outro. E essa menina, eu vi, ela versou o tempo todo, qualquer assunto que surgia no coisa, ela versava em cima, entendeu? É igual esses pessoal da viola, né, que canta esses.. do nordeste, né, esse pessoal da viola que canta, de doze cordas, que versam... repentista! O partideiro é um repentista, só tem outro nome, partideiro, aqui do Rio de Janeiro, e da Bahia, é o repentista do nordeste, Bahia é nordeste também, mas nordeste lá do Ceará, do Rio Grande do Norte, são outro tipo, né, mas são partideiro, e ela são repentista, porque eles puxam assunto e versam sobre aquilo o dia inteiro, (risos) é engraçado, né, são os artistas, isso é raiz, e vale ouro, né, e essa menina, vale ouro, eu num sei o nome dela... é pequenininha, pequenininha, pequetinha ela, minha filha, quietinha, sabe? Num fica se apresentando assim, ela é o que é, ela é aquilo o samba puro, samba puro... eu queria tanto ser assim! Eu toco violão muito quadrado, mas eu tenho um repertório enorme, de música dos outros, né, meu pai era metido nisso, ele era meio compositor, mas ele era... gostava da música de... de.... sertaneja, sertaneja, meu pai cantava música sertaneja, filha, ele foi fundador da ASBAC, Associação Brasileira de Compositores, autores, ele me contou uma vez, que num outro dia, ele disse "Olha, nós vamo pegar a assinatura do presidente da república, pra assinar, dando apoio a sociedade..." , nós pegamos ele no aeroporto, sabe quem era o presidente da república? O Juscelino Kubitschek... ele foi lá no aeroporto, "O Juscelino, assina aqui!", o Juscelino assinô e pronto (risos). Eles tinham uma sede ali na Buenos Aires, na... tem União Brasileira, a UBC, né? Que é la, perto da Praça Mauá, e essa aqui que é ali na Buenos Aires, quase esquina com Rio Branco, o prédio acho já até caiu, meu pai frequentava ali, ele, Babaú, aqueles pessoal do rádio, né, essa turma do rádio que cantava valsa, e ele gostava de compositor e música de carnaval, marchinha. Então, tem tudo isso, tem os compositores, e os compositores de escola de samba ... na Vila, tem o André... que é o grande campeão de samba da Vila Isabel. E ele e o Martinho, né, e aqueles outros autores todos, né, antigos e... e essa geração tá surgindo, essa geração tá surgindo, e isso num vai morrer nunca, porque vem outros, já tem uns garotinhos lá, que disputaram o samba no ano passado, já é outra geração que tá se aproximando, que tá chegando.</u>
Percepção da ação	Indústria cultural	<u>P: E essas indústrias de disco, da televisão e tal, que papel que elas tem nessa renovação?</u>

dos cantores da indústria cultural	ajuda a angariar apoio popular	<u>E: Ah, sempre ajuda, né, porque o compositor das escolas, as escolas de samba, precisam do apoio popular, porque a escola de samba hoje é popular.</u>
Problemática das escolas de samba	Escolas estão se organizando para tornarem-se entidades sociais	<p>Todas as escolas que tem espaço hoje, estão se organizando em se fazer grandes entidades social, Vila Isabel tá se preparando pra isso, Salgueiro se preparou pra isso, Mangueira... Mangueira foi a primeira, a se preparar pra isso... tem um grande... né? Um grande centro cultural da Mangueira, né, e a Portela tá se preparando, a Imperatriz, todas estão se preparando, e a Vila Isabel também está se preparando, tem um grande projeto, projeto de Niemeyer, pra você vê, minha filha, o dia que aquele negócio ficar pronto, é um terreno imenso, tu já foi lá pra traz lá pra vê? Vai ver um dia, o dia que você quiser, eu te levo lá, você vai gostar, é a antiga garagem do bonde. É a antiga garagem de bonde da Light, né, ali... e depois, passou o DETRAN, né, e foi garagem, negócio de ônibus. E a Vila tem lá, negócio de... se quiser conhecer o projeto você vai lá, posso te levar lá, pra te mostrar, é um projeto grandioso, grandioso. A Vila Isabel e os moradores dali, que reclamam do barulho, vão ficar com inveja do que a escola de samba vai ter na Vila Isabel. Eles já tão fazendo as coisas lá, vão fazendo, porque aquilo requer muito dinheiro, se você vê o projeto, você vai ficar abismada, vai ter até teatro, piscina, um complexo esportivo cultural.</p> <p>P: Ali no Salgueiro já tem...</p> <p>E: É, já tem. Mas, o da Vila vai ser bem maior, porque a Vila tem mais espaço. A Vila tem aquele espaço, talvez, igual o da Mangueira, ou talvez até maior. E lá também é outra estrutura agora, que também é diferente, foi Niemeyer... você imagina o Niemeyer fazendo um projeto pra uma escola de samba. Se aquele projeto do Niemeyer puder ser feito daquele jeito que ele quis, viria turista do mundo inteiro pra conhecer projeto do Niemeyer na Vila Isabel. Porque Niemeyer é nome internacional, todos esses cursos de arquitetura tem ele como referência, e aquele Le Corbusier, francês, né? Toda essa turma, e seria, a Vila Isabel seria o grande nome para a amostra de Niemeyer, porque seria uma coisa mais moderna, mais atual, né, e o dia que você quiser ver esse projeto, você pode ir lá, lá na Vila.</p>

Quadro 11

Entrevistados: componentes da Velha Guarda da Estácio, mulher 75 anos (E1) e homem 65 anos (E2).

Data: 12/09/2012

categorias de análise	Temas	Transcrição
Vínculo com o samba		<u>P: Como é que começou o vínculo de vocês com o samba?</u>
	Vínculo na infância	<u>E1: Eu comecei no samba com a idade de onze anos, nunca mais eu parei de sair. Saí em muitas alas, saí nas alas, e aí depois que fui ficando com uma certa idade, eu falei assim, ah, eu vô passar pra Velha Guarda, aí saí na Velha Guarda.</u>

Vínculo com escola específica	<p>P: <u>E a senhora sempre saiu no Estácio?</u></p> <p>E2 <u>Sempre saí, comecei a saí com a escola, era verde e rosa, azul e branco e vermelho e branco. Eu, se eu num saí aqui, eu num saio em outros lugar nenhum, em outra escola, minha escola é essa, posso sair em bloco, o “Vai quem quer”, bloco da mineira, mas escola de samba é só Estácio.</u></p> <p>P: <u>Aí todo ano a senhora desfila?</u></p> <p>E1: <u>Todo ano, se Deus me der saúde, vida e coragem, aí eu saio.</u></p>
Vínculo por meio da família	<p>P: <u>E os pais da senhora, também eram do samba?</u></p> <p>E1: <u>Meu pai não, mas minha mãe era baiana. Na minha casa só é minha mãe, minhas tias, meus tio na bateria, depois meus filho também veio, minhas filha. Entendeu? Todo mundo... Ninguém nunca, todo mundo sempre saiu foi só aqui no Estácio.</u></p>
Transmissão do vínculo para os filhos	<p>P: <u>E os seus filhos também?</u></p> <p>E1: <u>Meus filho também, agora ultimamente eles num tão saindo não, mas pra saí, só aqui. Só aqui que a gente sai. Que a gente somo de origem, fomo criado aqui no Estácio, vai sair daqui pra... dá em outro lugar, né? A gente vai dá conta pra gente daqui. Eu penso assim, e eles também pensam. Pra num saí, então num sai em lugar nenhum, fora do Estácio.</u></p>
Vínculo por meio da família	<p>P: <u>E o senhor, como começou o seu vínculo com o samba?</u></p> <p>E2: <u>Então, primeiro meus pais, meu avô, né, que veio do interior do Rio de Janeiro, e já... Meu avô é 1892, 1898. E minha avó, da minha mãe, por parte de meu avô, Jaíra, saia na Velha Guarda, saiu nas baiana da Estácio de Sá, então por esse motivo, eu adotei, gostei de samba também.</u></p>
Vínculo na infância	<p><u>me levavam, na época das escola, que a Dona [E1] sabe melhor do que eu, quando tinha as três escola onde foi... teve a fusão, morro, né, então ali eu acompanhava minha mãe e já com, já rapazinho vim pra bateria da escola Estácio de Sá, aqui permaneci e continuo, como ela disse, também nunca saí em outro lugar, a não ser aqui, vermelho e branco, Estácio de Sá.</u></p>
Passagem por diferentes setores da escola	<p><u>E fiz parte também do grupo Raízes da Estácio, fiz parte da harmonia da escola Estácio de Sá também, um certo período, e agora, me deram essa incumbência de estar com essas senhoras aí mais antigas, orientando e presidindo a Velha Guarda, e estou com o maior prazer.</u></p>
Características dos grupos criadores e praticantes do samba	<p>P: <u>Assim, quem que vocês reconhecem, opinião pessoal mesmo, que faz parte da comunidade do samba?</u></p>
Notáveis do mundo do samba	<p>E1: <u>Assim, o único que eu conheço que faz parte da comunidade do samba é o Zacaria, o Wanderley Caramba, [?] do Bafo da Onça. Tem certas pessoas, mas é que a gente assim, a gente num grava.</u></p> <p>E2: <u>Atualmente, eu tenho muito... Visto e acompanhado o Wanderley Caramba, como a Dona [E1] disse, ele faz parte, hoje em dia, ele é um dos compositores vencedores da Estácio de Sá, ele é um artista plástico, uma pessoa de muito... Muita visão, também fez parte da fusão da... Quando foi o Ibson Carlos, né, ele já passou nisso, então hoje em dia ele faz parte do Conselho Nacional do Samba, ele é um dos conselheiros do samba, que eles fazem... Fazem vinte e um conselheiros, e ele faz... Ele é um dos conselheiros, dentre outros eu posso dizer Néilson Sargento, Heitor dos Prazeres Filho, tá com ele também, o Tiãozinho da Mocidade, se eu não me engano, também deve estar, e outros baluartes, então, Wanderley</u></p>

		<p><u>Caramba, pra nós, é uma pessoa que... é tudo, uma pessoa que nos traz confiança, sempre mostrando o caminho correto, sempre dando apoio, e uma pessoa que tá aí, entendeu, com o trabalho dele, né, e viaja muito. Nós temos também o Zacarias, como Dona [E1] falou, o Zacarias é uma pessoa que tá aí também, um baloarte vivo aí nosso, também, e que fez parte também dessa... Dessa transformação aí da escola na fusão, e também uma pessoa que... a senhora mãe dele, falecida Atanásia...</u></p> <p><u>E1: Minha mãe falava que o pai dele, que tem um samba assim [cantarola] “A primeira escola surgiu no Estácio de Sá, eu digo isso e afirmo, e posso provar”, que nem o pai do Zacarias, o pai do Zacarias vinha nesse samba, né. Quer dizer que aí.. é porque eu tinha que botar assim, as coisa, porque a gente tá junto, uma porção de coisa pra falá, e na hora assim, no momento, né? Esquece. Pois é, mas o Zacarias, Wanderley Caramba, esse que ele tá falando, é antigo, compositor, né?</u></p> <p><u>E2: É, compositor. Temos o Zeca da Cuíca também, está aí entre nós.</u></p>
Transmissão do patrimônio		<p>P: E das novas gerações? Vocês sentem que as novas gerações se interessam por essas tradições do samba?</p>
	Jovens compositores dão continuidade	<p><u>E2: Van: Sim, nós temos aí, nós temos o Marinho, que é um grande compositor [?], temos o Osmar, temos o filho do falecido Xangô, que foi um grande mestre de harmonia da Estácio de Sá, já tá falecido, mas tá o filho dele aí, o Joel, e ele organiza a escola mirim, né, então... A escola tem as suas, nós temos a ala das baianas também que... , nós temos a... então, quer dizer, a Estácio de Sá, ela, no seu todo, que ela é uma escola de tradição, é uma escola que sempre botou o carnaval pra... Carnaval forte, né, e nós agora, esse anos nós vamos falar de Rildo Hora, uma pessoa também que o carnavalesco está fazendo um grande trabalho, né, pra que a escola represente o Rildo com todo o carinho</u></p>
Busca pelo reconhecimento	Falta de reconhecimento	<p>P: <u>O senhor falou agora que a Estácio é uma escola de tradição...</u></p> <p><u>E1: A Estácio é a primeira escola de samba, num tem Mangueira, num tem Portela, nenhuma, num tem ninguém, nós somos a primeira escola, mas acontece que eles acham que num reconhece com a gente como a primeira escola de samba.</u></p> <p><u>P: A senhora acha que vocês não tem o reconhecimento devido?</u></p> <p><u>E1: A gente num tem reconhecimento não, né?</u></p>
	Reconhecimento do IPHAN	<p><u>E2: A pesquisa do IPHAN, né? Foi reconhecido que a Estácio é a primeira escola de samba, né, então foi reconhecido que 12 de agosto de 1927, a escola realmente, já “Deixa Falar” foi reconhecida como a primeira escola de samba e que foi dado o primeiro pontapé aqui no Estácio, os primeiros... A primeira escola de samba foi reconhecida aqui no Estácio de Sá.</u></p>
Problemática das escolas de samba		<p>P: Vocês acham que as escolas de samba em geral, contribuem para a preservação do samba?</p>
	Escolas contribuem para preservação do samba	<p><u>E2: Com certeza, com certeza, com certeza. Todas as escolas, cada uma com a sua, com o seu modo de agir, com a sua preservação, a Estácio aqui sempre preservou e contribuiu que as ideias do samba, entendeu? Nós tivemos aqui o primeiro mestre-sala que foi o Seu Bicho Novo...</u></p> <p><u>E1: Que é pai do Manel, que ele podia tá aqui pra falá melhor, né.</u></p> <p><u>E2: Nós temos algumas tradições aqui, tivemos...</u></p> <p><u>E1: Primeira porta-bandeira, primeira baliza, de tudo dessas escolas de samba de primeiro, é aqui o Estácio que depois que veio as outras escola, né.</u></p> <p><u>E2: Eu ainda posso dizer que na época do... o pessoal ainda ancora o surdo, os instrumento com... no fogo, né? Botava pra esquentar, né e tudo mais, então, ainda peguei esse tempo.</u></p> <p><u>E1: Raspava o coro, botava pra secar, pra depois fazer tarol, bumbo, repique, tudo isso. As baiana pra sair de baiana, fazia</u></p>

		goma, botava a saia na goma, aí pegava os lugar que tinha mato, aí enfiava as saia ali pra secar, pra poder no outro dia, a gente botar. Agora não, agora tem aquele negócio de, cumé? As borracha, né, que elas enfiam as borracha, que eu nunca gostei de sair de baiana, a primeira vez que eu saí, foi de baiana, pra nunca mais, não gostava, é muito pesado. Eu vô saí em ala, continuei saindo em ala.
Participação no registro		<u>P: Em 2007, o IPHAN, né, que o senhor citou, reconheceu as matrizes do samba, o samba-enredo, samba de terreiro e o samba de partido-alto como patrimônio. Vocês ficaram sabendo disso, como vocês ficaram sabendo?</u>
	Conhecimento por meio do noticiário	<u>E2: Eu soube por intermédio do noticiário, não acompanhei,</u>
Percepção do plano de salvaguarda	Conhecimento do concurso de sambas de terreiro	<u>mas sei que foi feito um concurso de samba de terreiro , que foi muito bem acompanhado pelo mundo do samba, né, isso aí a gente... adorei, adorei porque pra nós sambista, quanto mais tiver essas competitividade, pra que o pessoal fale de coração o que sente, sendo na sua música, sendo na... isso é muito bom pro samba, né, eu achei muito maravilhoso essa ideia.</u>
Participação no registro	Conhecimento pela imprensa	<u>P: E a senhora?</u> <u>E1: Fiquei sabendo pela imprensa. Eu, quando vejo esses negócio, quando tem uma coisa, eu fico assim, prestando atenção, aí, quando eu acho que tá certo, eu falo, assim, sabe? Eu gosto de escutar.</u>
Percepção de perda do patrimônio		<u>P: Aí, junto com esse reconhecimento do IPHAN, veio também um plano pra preservar o samba. Na visão de vocês, essas matrizes, o partido-alto, o samba de terreiro e o samba-enredo, de alguma maneira, eles tão se perdendo, estas tradições estão se perdendo?</u>
	Não percepção, muitos compositores	<u>E2: Não, eu em particular, observo que está havendo mais compositores pra mostrar a sua obra, entendeu? O samba num morre, o samba num tem essa de estar pra baixo, eu acho que o samba é um, como o pessoal diz, é uma cachaca que o pessoal num deixa de provar.</u>
	Todo mundo gosta de samba	<u> você fala em samba, qualquer pessoa já começa a se movimentar, então, o samba tem isso de bom.</u>
Relação com matrizes do samba	Conhecimento e vivência do partido-alto	<u>P: Estas matrizes, estes tipos de samba, vocês observam se eles são cantados, tocados?</u> <u>E2: Sim, o partido-alto é aquele samba em que você faz uma estrofe, aí um outro vem e já canta um verso, né, o outro já faz um verso de improviso, e tudo mais. Nós temos aqui um grande partideiro, um grande, chamava-se Oto, né, Oto, falecido Oto, Xangô também, falecido Xangô também cantava um bom partido, né, eu falo porque eu ouvi, eu cheguei ver o falecido Oto versar com outros partideiros, né, então é muito bonito o partido-alto.</u>
	Percepção de perda	<u>E1: O que tateia a gente um pouco é porque assim, as pessoas antiga que tava aqui no meio já foram quase todo mundo embora, né, nós somos mais é novato, aí num temo muito o que ... coisa assim pra falar, né?</u>
	Morte de pessoas importante interrompe a	<u>P: Como assim... a senhora diz pra...versar?</u> <u>E1: Isso, isso, é. Agora tem muito pouco, os mesmo que fazia partido... isso é assim, aquele samba assim [cantarola] "Moro na roça lá, lá, nunca morei na cidade , compro jornal da manhã pra saber das novidades", é daqui do morro, mas quem tirô</u>

	transmissão das tradições	<p><u>essa música já não existe mais, aí outro lugar já... Foi a gente aqui é que fez.</u></p> <p><u>E2: A gente aqui do Estácio, em particular, nós sofremos de um mal muito grande, que é a perda dos nossos baluartes muito precoce, entendeu? Tivemos perdas irreparáveis, assim, no mundo do samba, tipo Xangô, falecido Rogério que era um pandeirista, que nós tínhamos aqui, pandeiro de ouro, num foi isso, pandeiro de ouro no Maracanã, junto com outros pandeiristas de Mangueira, então é uma perda de gente muito boa, gente importante, que hoje, se estivesse aqui, a escola estava mais fortalecida, no sentido de conseguir os conhecimentos do samba, né, então, a Estácio, ela sofre desse mal, os baluarte vão muito cedo, aí a nova geração, tem alguns que se interessam, outros não se interessam, entende? Aí, assim...</u></p>
	Muitos compositores, mas samba não é tão bom	<p><u>E1: Geralmente, eu acho, né, que antigamente assim, era mais, se dedicava mais, negócio de sambas e tudo, eu falo, eu tenho... Faz o samba, mas os sambas de agora num... Eu acho muito assim, não tem aquele jogo como é que era, sabe, tem muito compositor, mas, como se diz, todo mundo um dia tem que ir embora, né, aí num coisa.</u></p>
Transmissão do patrimônio		<p><u>P: E na opinião de vocês, por que será que as novas gerações não se interessam tanto, ou não conseguem fazer como se fazia antigamente?</u></p>
	Transmissão não acontece	<p><u>E1: Por mim, talvez é porque nunca acompanhou, né, aquele tempo dos... quer dizer, porque aí não acompanhando num pode pegar aquele ritmo, né, não pode pegar aquele ritmo...</u></p> <p><u>E2: Eu tiro mais ou menos por mim, eu sô uma pessoa, como eu lhe disse antes, eu venho de um segmento, meu segmento é bateria. Eu fui um bom ritmista na escola, mas por influência do falecido meu avô que tocava banjo, Seu Furtivo Guedes, Seu Pequenino, então ele tocava banjo e aquilo ali a gente ia ouvindo e tal, então, eu tenho ritmo, né, então eu senti que já se sabiam que eu ia gostar da... do samba, então eu procurei me esforçar e dá continuidade, né, agora a garotada de hoje, muitos não se interessam, muitos, às vezes vem um pouquinho, quando não, você hoje tem... Na minha época num tinha esse negócio de... Eu tocava já, tipo autodidata, né? Já tinha ritmo, hoje você vem na Estácio e daqui à pouco você vai ver o nosso Mestre Chuvisco, que é um grande mestre de bateria, orientando, "olha, você tenta... o repique é assim, você toca surdo assim, o compasso tá errado", quer dizer, então eu vejo que a garotada hoje até gosta, mas são preguiçosos, quando o samba já vem, como diria, na veia, né, aí ia ficar mais fácil.</u></p>
	Escolinha tenta realizar a transmissão	<p><u>Então nosso mestre de bateria hoje, ele sofre às vezes um pouco com isso, porque tem que prestar a atenção, querem vir pra escola, querem tocar um instrumento, aí é bom criar uma escolinha que aqui tem, ter uma paciência de orientar...</u></p>
	Transmissão é feita no convívio entre gerações diferentes	<p><u>E1: Porque se não acompanhar, num... se vem assim, vem uma vez, outra não vem, aí não acompanha o ritmo, né. Pode ter muitos garoto que quer, eu tenho uma neta, a gente num traz ela no samba, num traz, mas ela samba à beça, a Raiza, ela fica na frente da televisão sambando, quer dizer que aí também dizer que você faça alguma coisa, ela fica assim me olhando ... "É, mas é assim?", é, é assim, "e negócio de jogar as perna e abrir?", não, no samba agora é que faz isso, mas quem samba mesmo não abre as pernas, num joga não, ela fica assim quieta me olhando, ela já sabe sambar, mas aí ela num frequenta o samba, mas já tá com aquele... aí eu falo uma coisa, isso aqui tá errado, isso aqui tá certo, daí ela, tá, quer dizer, tem que ter instrução pra poder seguir, né.</u></p> <p><u>P: Esse Conselho que o Senhor citou, conselho do samba, ele tá ligado ao IPHAN?</u></p> <p><u>E2: Eu tenho assim, um conhecimento que foi um, que foi um... Num sei se foi um grupo formado com os baluartes de algumas escola, como surgiu esse conselheiros do samba, que são um total de vinte e um, eu tenho impressão que tá sim, eles tão... Bem... Tão oficializados, né, tá aí dando palestra, entendeu? Às vezes o Wanderley Caramba comenta comigo "Não, nós fomos fazer em um lugar, dá uma palestra, fazer uma apresentação, então... que são as pessoas gabaritada mesmo pra executar a função atribuída..."</u></p>

Percepção geral da ação do Estado		<u>P: Antes desse registro de 2007, quando teve esse reconhecimento e esse plano de preservação, vocês lembram de outra vez que o governo se interessou pelo samba?</u>
	Não percepção	<u>E2: Assim de memória...</u> <u>E1: Pra gente aqui, num lembro deles, falar a verdade, a nossa escola...</u>
	Estácio não recebe atenção do Estado, mas outras escolas sim.	<u>Às vezes eu vejo assim, por causa de que que o Estácio é a primeira escola e nunca faz parte dessas coisa. Eu acharia que ela, é a primeira escola de samba, ela tinha que tá, qualquer evento que tivesse, ela tinha que tá ali, né? Mas não, nunca chama o Estácio, aí eu acho isso errado, né, porque a escola é a primeira escola de samba, então ela tem que... pro evento que tiver, ela tá, mas é muito difícil.</u> <u>E2: É, isso aí que ela falou, apesar de eu... Eu sô de quarenta e sete, mas já com os meus dez anos eu observava muito, então, a Mangueira, ela vinha aqui pro Estácio, né, sambava aqui e tal, e o Estácio depois ia a Mangueira naquele tempo, né, tinha esse intercâmbio, né, o Estácio essa época era falado, porque aqui, aqui era parte do baixo meretrício, como diz o pessoal, a malandragem num saía daqui do Estácio, aquele pessoal da antiga, né, tava todo mundo aqui, entendeu? Então, tinha o partido-alto, tinha a rasteira, o pessoal fazia, formava a roda pro samba de roda, tudo isso tinha aqui no Estácio. Na minha visão é isso, nós tivemos muita perda humana pra que nós continuasse como era, se aqui é a primeira escola de samba, aí tem hora que dá pra perceber que o samba é contado, mas cada um conta a sua moda. Nós aqui, nós aqui, num tamos querendo ser superior a ninguém, mas também nós num podemo ser massacrado, se tudo começou aqui, você vai ver daí a pouco Ismael Silva, Ismael Silva é o que? Foi quem deu a primeira semente pra essa escola de samba, pras escolas de samba estar aí hoje em dia...</u> <u>E1: E foi ele quem deu o nome de Escola de Samba, ele que deu o nome de Escola de Samba, eu já fui, a Mangueira já veio aqui no Estácio, e eu já fui na Mangueira, já fui na Mangueira que num era como é que era a Mangueira, era um barracão de Zinco, a gente tinha que... Era uma vala no meio, a gente tinha que pular daqui pra lá, a gente desfilava domingo, segunda a Mangueira vinha, terça a gente ia a Mangueira, sabe,</u>
	Vaidades mudaram o carnaval	<u>então, no meu ver, do meu tempo, eu acho que o carnaval mudou muito, mudou muito porque agora tem muito assim, um que ser melhor do que o outro, sabe, num dá aquele valor que a escola tem, se falar, ah, eu já fui na Mangueira, a Mangueira já veio no Estácio, quando a escola daqui era verde e rosa...</u> <u>E2: Cada ano sai melhor, né?</u> <u>E1: Cada ano sai melhor.</u>
Problemática das escolas de samba		<u>P: O que que vocês acham, além disso, o que mais mudou no carnaval?</u>
	Aceleração do samba-enredo	<u>E2: O samba que hoje em dia é muito mais rápido, motivo do tempo, né, antigamente o desfile começa oito horas da noite e terminava meio-dia, uma hora, quantas vezes, então, aqui na escola era sacrifício e mais sacrifício, e isso modificou muito o sentido.</u>
	Crescimento do número de componentes das escolas	<u>Aumentou o número de pessoa, escola com num sei quantas... Isso tudo, alterou alguma coisa...</u> <u>E1: Mas aumentou muito, muita, muita escola de samba,</u>
	Novos componentes	<u>tem muitas pessoas que sai, se você chegar e perguntar assim, você desfilou na Praça XI, Candelária, Rio Branco? Num</u>

	não tem vivência dos costumes do samba	<p><u>desfilô, entendeu? Aí às vezes eu fico assim olhando, tem muitas Velha Guarda, se chegar assim e perguntar, você desfilou na Praça XI? Desfilou na Candelária? Tem muitas pessoas que num...</u></p> <p><u>E2: Em setenta e seis foi aqui no Mangue, né? Foi aqui no Mangue... muitas pessoa num lembram.</u></p> <p><u>E1: Eu desfilei nisso tudo. Depois é que o Brizola fez aquelas casa de ferro, né? Aí com o tempo, que era tudo assim, aí tirava, aí que ele fez a Marquês de Sapucaí. Praça XI, Candelária, Antônio Carlos, Rio Branco também, tudo eu desfilei. Aí tem muito assim, e a gente também vê, vê assim, separa, um pouco de separação, então, o Estácio, a gente ficando assim bem, prestando atenção assim na coisa, tem muita separação, eu acho, que por ele ser a primeira escola de samba num era pra ser assim, tinham que dar mais valor a Escola, num dão valor.</u></p>
--	--	--

Quadro 12

Entrevistada: baiana das escolas de samba Estácio, Unidos da Tijuca, Porto da Pedra e Alegria da Zona Sul, aluna do curso de Agente do Samba do CCC e do IPHAN

Data: 21/09/2012

Categorias de análise	Temas	Transcrição
Vínculo com o samba		P: Como é que começou o seu vínculo com o samba?
	Vínculo recente	E: <u>Eu sempre quis, mas devido a família, casei, marido achava a maior besteira e tal, daí me separei, e resolvi, conversando com uma componente da Estácio, falei que eu queria ser, aí ela disse “Eu posso te arrumar de ser baiana”, aí eu, então tá, tô vindo desde 2009 sendo baiana da Estácio, né, e gosto muito, é pesado, mas é muito bom.</u>
	Não há vínculo por meio da família	<p>P: A sua família tinha algum vínculo com o samba?</p> <p>E: <u>Nenhum, nenhum, nenhum, eu sou ovelha desgarrada porque gostavam de carnaval, a minha irmã, por exemplo, minha irmã do meio, gostava de brincar carnaval, eu nunca gostei assim, de pular, mas escola de samba realmente sempre foi a vontade de desfilar, de saber como era a sensação, e é maravilhoso, só quem desfila é que sabe como é bom desfilar.</u></p>
Transmissão do patrimônio	Não transmissão para outros membros da família	<p>P: <u>E os seus filhos, tem algum vínculo com o samba?</u></p> <p>E: <u>Não tenho filhos, meu marido não podia ter filhos.</u></p> <p>P: <u>Algum sobrinho... Alguém da sua família, depois de você?</u></p> <p>E: <u>Não, só eu. A louca sou eu só (risos).</u></p>
Características dos grupos criadores e praticantes de samba		<p>P: <u>Como você, ou quem você reconhece que faz parte da comunidade do samba, na sua opinião?</u></p> <p>E: <u>Como assim?</u></p> <p>P: <u>Assim, existe uma comunidade do samba? Onde ela está?</u></p>

	Não há comunidade porque não há reconhecimento	<u>P: Eu acho que não, eu acho que é... Por exemplo, as pessoas que são da comunidade, é só naquele momento que são reconhecidas, entre aspas, né, porque se fosse realmente reconhecido, poderiam ir participar do desfile em outras assim, na arquibancada, mas não, tá ali a bucha de canhão, é usado, tchau e benção, também se faltar três vezes, não querem saber porque, a pessoa é logo desligada.</u>
Problemática das escolas de samba	Dirigentes não respeitam os componentes das escolas	<u>e a maioria dos dirigentes acham que eles são mais importantes, principalmente na Tijuca, eles se acham maiores e esquece que realmente quem faz o carnaval é o povo, é a comunidade que tá ali, é as pessoas que tão no barracão, que tão trabalhando e não eles, se todo mundo disser não vou, acabou, não vão ser dez, nem doze dirigentes e harmonia que vai fazer o carnaval, quem faz o carnaval é aquelas pessoas que tão ali, em todo ensaio, dando o suor, é o nego que tá empurrando o carro alegórico, nego que tá colocando o destaque lá no alto, que o destaque depois não quer nem saber quem é ele, então esse é que é parte, mas não é reconhecido, então, cadê? Não existe, né,</u>
	Aspecto comercial prevalece	<u>então, tá virando uma coisa muito comercial, muito comercial mesmo, infelizmente.</u>
	Antes havia reconhecimento, agora não	<u>P: Como é que você avalia essa relação entre escola de samba e comunidade? Você já falou um pouco... E: Eu acho que não tá... não sei, eu não sinto assim, que as pessoas estão sendo reconhecidas, anteriormente sim, o componente era mais valorizado, hoje em dia não, é visto como um número...</u>
	Componentes são números	<u>Então é um número, se você faltar, tem dez querendo o seu lugar, então não tá havendo assim, uma relação.</u>
	Escolas grandes apenas visam o lucro	<u>principalmente das escolas grandes, as escolas pequenas ainda há um respeito, principalmente pelo pessoal da Velha Guarda, né, é mais respeitado, mas as grandes escolas estão mais visando lucro do que chegar o pessoal da comunidade mais perto deles, não sei se eu estou sendo realista ou estou querendo exagerada, mas realmente eu falo o que eu sinto, que é um número.</u>
	Não existe mais vínculo entre escola e componentes	<u>eles não sabem quem é você, não sabem nada, é sempre ameaçado, se não aparecer, se você tiver algum problema, "Ó, vai ser cortado..." , então não tem aquele vínculo não existe mais, tá acabando, de certa forma, tá acabando. Então, não sinto assim o chegar, principalmente escola grande.</u>
Características dos grupos criadores e praticantes do samba		<u>P: E o sambista, como é que você definiria, ou como é que você reconhece o sambista? E: Como eu reconheço um sambista? P: É, na sua opinião.</u>
	Sambista é quem tem amor pela escola	<u>E: Olha, realmente eu não tenho tanto embasamento porque eu tenho pouco tempo, né, então não saberia nem responder a você como é que (risos)... É a pessoa que tem amor a escola, a pessoa se empenhando,</u>
Problemática das escolas de samba	Puxadores de samba-enredo não tem relação de amor com escola	<u>dessa forma, nego na hora da disputa do samba, nego ... Se rasgar daqui à pouco, tá esquecendo quem é, vai pra outro, então, acho que não tem amor tanto a camisa, principalmente os puxadores, não é tanto assim.</u>

Participação no registro		P: <u>Em 2007, o samba foi registrado como patrimônio imaterial, quer dizer, na verdade foram as matrizes, o samba de partido-alto, o samba de terreiro e o samba-enredo. Você ficou sabendo disso, como que você ficou sabendo disso?</u>
	Conhecimento por meio do curso de Agente do Samba	E: <u>Pra ser sincera... Lá no curso.</u>
	Única vantagem é o reconhecimento	P: <u>E o que que você acha disso?</u> E: <u>Olha, como diz o povo da minha terra, não vai feder, nem vai cheirar, a única vantagem é que vai ser reconhecido, pode vir alguma benesse, é só um título, com tem o título cidadão honorário, cidadão não sei o que que daqui à pouco é esquecido...</u>
	Esperança de que registro provoque mudanças	<u>Espero que não, espero que a partir disso, alguma coisa vá melhorar, né, as pessoas terem mais cuidado, de como trabalhar os enredos, como trabalhar as escolas, pra não deixar a coisa morrer, ter uma outra visão, que pode vir a ser o futuro das escolas e do samba, samba num todo, no geral, deixar ... Como já foi há muitos anos, a música estrangeira entrar mais do que a nossa música, então talvez isso desperte as novas geração sobre como cuidar do que é nosso, não deixar a revelia e deixar morrer, né, isso pode acontecer.</u>
Transmissão do patrimônio		P: <u>Você acha que as novas gerações se interessam pelo samba?</u>
Problemática das escolas de samba	Escolas também ajudam na transmissão do samba	E: <u>Olha, pelo que eu vejo dentro do morro, dentro da Estácio, as escolas estão criando as escolinhas mirins, tanto na Estácio tem o Novo Amanhecer, esse desfile das crianças, talvez isso vai fazer com que realmente traga mais crianças, não só as crianças do morro, mas as crianças também do asfalto que esteja interessada em entrar. Porque a maioria das pessoas acham, é uma visão que a minha irmã também tinha, que escola de samba era bagunça, o dia que ela foi numa feijoada e viu como é que era, ela mudou totalmente a opinião, porque samba... ninguém faz nada, ninguém quer nada, e agora não, os outros irmão dela tá vendo que não é assim. Então, criando essas escolinhas, essas crianças vindo, até uma responsabilidade, tem que ensinar bateria, tem que ter o mestre-sala, você tem que saber os passos direitinho, talvez isso melhore até o aspecto dentro das escolas, e eles vejam, ó, samba é samba, não é comércio, é uma coisa talvez pra continuar preservando.</u>
Percepção de perda do patrimônio		P: <u>Você acha que as tradições do samba estão se perdendo de alguma maneira?</u>
	Matrizes estão se perdendo	E: <u>De certa forma sim, porque se você pegar um samba-enredo bem antigo, você vai ver que não é tão igual, o negócio é mais pra inglês vê, então, se começar as pessoas a se conscientizar, a mudar, a vê que não, tem que preservar, talvez melhore.</u> P: <u>Essas matrizes, você acha que elas também estão se perdendo?</u> E: <u>Eu acho que estão, eu acho que, por exemplo, se você for numa escola, né, antigamente nos intervalos só se tocava samba, hoje em dia toca funk, toca tudo, outro dia na Estácio mesmo, na festa do Ismael, daqui à pouco tá tocando música que não tinha nada a ver com escola de samba, então eu acho que as pessoas precisam resgatar isso. O samba de terreiro, onde é que tem samba de terreiro? Eu pelo menos não sei, não sei onde que tem, em lugar nenhum. Então, antigamente se reunia, fazia partido-alto, hoje em dia não, hoje em dia é pagodinho, pagodinho, e aí? Então, eu acho que precisa mesmo ter um incentivo, um jeito das pessoas resgatar isso, se não vai acabar perdendo, vai perder o sentido, e</u>

		<u>aí? Vai mudar totalmente.</u>
	Motivos para perda: quebra na transmissão entre gerações	<p><u>P: E na sua opinião, qual é o motivo pra essas tradições estarem se perdendo?</u></p> <p><u>E: Porque eu acho que está faltando justamente isso, os antigos ensinarem aos novos, passar pras gerações, pra poder eles resgatarem... eles se sentirem valorizados.</u> Uma coisa que... existia os festivais, né? Então, vamo fazer, nem digo festival, mas levar pras escolas, as escolas públicas, as escolas particulares, mostrar a criança como é, como é que é, o repentista, o partido-alto, o jongo, toda essa cultura brasileira pra eles conhecerem, porque se você for numa escola pública e você perguntar, o que que você sabe? "Ah, tem o Mister [?], o DJ não sei lá das quantas", e você conhece alguma música daqui? "Não", a maioria não conhece. Então, eu acho que deveria levar às escolas esse tipo de... você sabe quem é Donga? Você sabe quem é Ismael Silva? Sabe quem foi Cartola? Sabe quem foi Dona Zica? Sabe quem foi Jovelina Pérola Negra? Ninguém sabe mais, essas crianças não sabem. Então, isso deveria ser não só matéria numa escola, mas como incentivo. Existe nas escolas americanas, dia da profissão do pai, não sei se aqui, que eu já tô fora do magistério, não sei mais, dia do samba, vamo levar, vamo convidar o fulano pra vir aqui conversar, contar as crianças como foi feito, como é feito, como não é feito. Nessa última aula que nós tivemos [aula do curso de Agente do Samba], eu achei interessante aquele menino paulista mostrando aquele fraseado, porque eu acho que muita gente não percebe, então, mostrar o que é a nossa história, pra que as crianças possam então, bom, é isso que eu quero, mas conhecer parte de uma coisa que faz parte do nosso dia a dia, e vai se perder, se não tiver ninguém pra ajudar.</p>
Percepção da ação dos cantores da indústria cultural		<p><u>P: Tem uns artistas, cantores de samba, que tem acesso aos meios de comunicação, as gravadoras, você acha que eles ajudam na preservação do samba?</u></p>
	Divulgam o samba	<p><u>E: Olha, assim, como Nei Lopes, até o Dudu Nobre, de certa forma ele tá aí junto, o Zeca Pagodinho que tá sempre junto, então, bem ou mal, eles conseguem levar alguma coisa pras pessoas, então devia pegar mesmo, quanta gente se perde porque não tem uma oportunidade, aí tem que fazer uma coisa comercial, às vezes, pra poder sobreviver, então por isso vai se perdendo, então tem que resgatar Cartola, tem que resgatar o Natal, sabe, fazer aquele bolo daquele bolo todo que era unido, pra ver se melhora, porque realmente é cada vez mais DJ, DJ, DJ, cada vez mais essas músicas ridículas, esses funks que não querem dizer nada, e o que é bom tá sendo deixado de lado, qual a gravadora ou qual a rádio que toca mais samba? É O Dia, a Rádio Nacional, com certos programas, mas quem escuta a Rádio Nacional? Então, são poucas as pessoas novas que escutam rádio, por que que os programas de televisão não apresentam... recordar é viver, então bota o programa, porque você é muito menina pra saber que na televisão, época de carnaval, tinha o programa do Sérgio Alencar, então era só marchinha, só samba, hoje em dia no carnaval o que se toca? Xuxa, agora tem o Teló, e as músicas? Não se escuta mais, e quando escuta são coisas muito antigas, ninguém novo tá querendo fazer coisa nova, então tá se perdendo, é como o Natal, tá se perdendo, não existe espírito... cristão, existe espírito de compra, carnaval, não existe espírito da folia, existe o do comércio, então acho que tá se diluindo, acho que podia tentar resgatar toda essa história, não é saudosismo, é uma forma de preservar as coisas boas, e descobrir novos talentos.</u></p>
Percepção geral da ação do Estado		<p><u>P: Esse registro de 2007 foi feito pelo governo. Você se lembra de outra vez que o Estado tenha se interessado ou se aproximado do samba?</u></p>
	Não percepção	<p><u>E: Eu acho que não, da minha pouca cultura de samba, eu acho que pelo contrário.</u></p>
	Desconfiança	<p><u>P: E qual que você acha que é o papel do Estado nessa história toda?</u></p>

		<u>E: Não sei, gostaria de saber. Não sei se é demagogia ou se é pra incentivar, como a gente sempre tem que ficar com o pé atrás nessas grandes ofertas, nesses grandes interesses que dali à pouco vão se diluindo, então, é ver pra ver o que vai acontecer no futuro, pagar pra ver. Vamos ver, espero que disso saia alguma coisa boa e não morra rapidinho como muitas coisas nesse país, muitas leis que são feitas e não são usadas, não são aplicadas e morrem, eu espero que não porque vai ser uma pena.</u>
Percepção do plano de salvaguarda		P: Depois de 2007, você notou alguma diferença?
	Curso de Agente Cultural modificou o entendimento	<u>E: Eu, não tenho assim uma vivência grande no samba, porque eu entrei em 2009 e só naquela parte mais do samba, da quadra, dos ensaios, então, não tenho assim uma profundidade, tô começando pelo menos a vislumbrar alguma coisa nesse curso, estou gostando, muita gente tá dizendo, esse curso é uma bomba, mas pra mim que nunca fui do meio, tem algumas coisas que eu estou gostando, então daqui pra frente, o meu olhar seja diferente, que eu comece realmente a me interessar em olhar melhor, com outros olhos, que eu nunca tive, porque eu via carnaval como? Era pela televisão, aí às vezes eu dormia porque..., mas você participando, você vai começando a querer se enfronhar, e nesse curso tá me ajudando a ver com outros olhos, então pra frente eu dê uma resposta mais objetiva que eu tô dando agora, mas agora eu estou dizendo a você, não estou sentindo porque realmente é uma visão que eu nunca tive, então ia ser desonesto da minha parte dizer, não é uma maravilha, estou sentindo diferença. Não posso dizer isso nunca, eu estaria mentindo pra você.</u>
		P: Como é que foi a recepção das pessoas que você conhece ao curso? Quando elas foram convidadas a fazer. E; Olha, do grupo lá das escolas, ninguém acho que ficou sabendo, eu fiquei sabendo que existiria esse curso porque a Nilmar mandou um e-mail pra mim, aí eu mandei dizer que eu era baiana, aí, só tem vinte vagas, mas a maioria, ninguém tava sabendo, quando eu disse que estava fazendo esse curso... "É mesmo?", quer dizer, ninguém sabia. Então, não é divulgado, porque deveria ser divulgado dentro das escolas, pra outras pessoas, tem muita gente que talvez quisesse fazer, eu fiquei sabendo porque por um acaso ela caiu na minha rede, eu abri e vi, deve ser legal porque eu fiz História, fui professora de História, então achei, deve ser muito interessante pra vê como é que é, então eu me inscrevi, porque a maioria nem sabe, não é divulgado, não é divulgado mesmo, pelo menos, por onde eu ando, ninguém tava sabendo não. P: O que que você acha que mudou da sua visão, depois do curso? E: Eu acho que vai mudar muito. Vou ver com outros olhos, vou começar a ver os sambas que são legais, porque você ouve, ouve, ouve, você acha tudo igual, mas você vai começar a ouvir uma diferença, sabe, vê tradição, vê como é que... Outra visão mesmo de como é uma organização, porque a gente não tem noção de como é uma organização. Eu espero que pra frente, esse curso melhore mais, tenha outros tipos de abordagem.

Quadro 13

Entrevistada: funcionária do Centro Cultural Cartola, representante de escola no processo de registro das matrizes do samba.

Data: 27/07/2012.

Categorias de análise	Temas	Transcrição
Início do processo de registro		<u>P: Eu queria começar perguntando, como é que começou o processo de registro, porque começou, qual era o objetivo principal, quem foram os proponentes junto com Centro Cultural Cartola.</u>
	Duração do processo de registro: + ou – 2 anos	<u>E: O processo do registro das matrizes do samba do Rio de Janeiro, ele foi encaminhado ao IPHAN em 2006. Esse procedimento de constituição da equipe, instrução do dossiê, deu mais ou menos um ano e meio, quase dois anos. A equipe entregou no final de 2006 e em 2007 foi feita então a aclamação.</u>
Motivação	Percepção de negligência com relação a preservação da memória do samba	<u>O que motivou o pedido foi justamente, quer dizer, havia, nós estávamos montando aqui, no Centro Cultural Cartola, uma exposição sobre a história do samba, porque a gente trabalha com a questão da identidade aqui no Centro Cultural e, por incrível que pareça, no Rio de Janeiro, você não tem nada que conte a história do samba enquanto expressão cultural, você tem a Cidade do Samba, que é na verdade uma exposição permanente, semi permanente, né, e...de carnaval, carnaval desmonta tudo, mas de alegorias, né, de fantasias, na LIESA um centro que armazena algumas coisas sobre o carnaval, os desfiles, mas você não tem um lugar referência, não tinha, agora tem que é aqui, com a história do samba, então</u>
	Vontade do CCC em trabalhar com a memória do samba: montagem de exposição	<u>a gente queria trabalhar essa questão com as crianças, que a gente atende nos nossos projetos de arte-educação e não tinha esse referencial, então a gente resolveu criar uma exposição com essa narrativa e durante o momento que a gente tava entrevistando os sambista, personalidades, enfim, pesquisadores, reunindo documentos,</u>
	Registro do Samba de Roda do Recôncavo Baiano	<u>estava acontecendo o reconhecimento do samba de roda da Bahia como patrimônio da humanidade e aí assim, todos os cariocas, todos os sambistas cariocas bastante incomodados, assim “Como o reconhecimento do samba de roda, se o samba que tá aí, o samba que se entende por samba geral no Brasil é o samba que sai do Rio de Janeiro e tal”, e aí à época então agente, eles falaram “Há, por que vocês não fazem um pedido...” e assim foi quer dizer, aí o Centro Cultural resolveu assim, acatar, né esta solicitação dos sambistas e fazer esse pedido</u>
Relação com metodologia de registro do IPHAN	Surpresa com complexidade do processo de registro	<u>que à princípio a gente achava que era mandar uma carta com fundamentação e tal, fomos surpreendidos com a, com quer dizer, com de acordo do Ministério da Cultura, do IPHAN ... para então uma reunião e a constituição do grupo e a instrução do dossiê e inventário, e a gente foi descobrindo aos poucos, nessas reuniões que depois ficaram sucessivas, os instrumentos todos necessários pra que isso aconteça, isso não é tão simples, é um processo bastante complexo e aí a gente foi, e assim,</u>
	Metodologia de registro é muito recente	<u>era também um processo novo, porque esse decreto é de 2000, né, de patrimônio imaterial, então era todo um procedimento bastante recente pra todo mundo, quer dizer, pra gente era primeira vez e pro IPHAN também era recente.</u>
Definição do recorte (matrizes)	Duração: seis meses.	<u>Só pra gente definir recorte, objeto, levamos quase seis meses, né, no embate com os técnicos do IPHAN,</u>
	Dificuldade do grupo	<u>porque a gente enquanto sambista, pra perceber, né, assim, todos os elementos, em cada elemento os desdobramentos, quer dizer,</u>

	praticante em se definir	<u>you think about music, like how I'm going to define samba music, but as it is, it will have more than twenty variations of samba, samba de breque, samba de partido, samba-enredo, samba...there are more than twenty variations, so as it is... and for that, with the dance it is the same thing, it doesn't pass through the passista, but also through a [?]. So, that was what motivated, né.</u>
	Equipe formada por sambistas	<u>So the group constituted a team that at the beginning the group was trying to be formed by sambistas, então..</u>
Participação do grupo praticante no pedido de registro	Pedido parte dos sambistas	<u>P: Porque foi a partir de uma vontade deles, um incômodo dos sambistas que a partir desse registro do samba de roda..</u> <u>E: Sim.</u> <u>P:...Que começaram a perceber que sim, o samba carioca também podia.</u>
Percepção de perda do patrimônio	Samba carioca não se encaixa	<u>E: Isso. E aí durante esse momento, a gente soube nas conversas com o IPHAN, que o seguinte, que à princípio, o ministro então Gilberto Gil ele queria fazer o reconhecimento do samba, samba: em geral, brasileiro, como patrimônio da humanidade, só que o samba, esse que a gente entende, sobretudo o do Rio que é muito mais amplo, né, ele não atendia aos pré-requisitos da UNESCO porque ele não é tão circunscrito, né, ele tem esses desdobramentos vários, e aí...sobretudo uma primeira questão é a ameaça, né, o bem tem que tá ameaçado pra você pensar a proteção do bem, né, então, além de reconhecer, também está acoplado um plano de salvaguarda, e o samba carioca ele não respondia a essa necessidade aparentemente, porque é onde se confunde a festa maior do carnaval com a própria expressão cultural enfim,</u>
Participação do grupo praticante no pedido de registro	Diálogo entre grupo praticante e especialistas "de fora".	<u>a partir daí, no princípio esta equipe foi formada por [?] Teodoro, Raquel Valença, [?] Ciara, contou com Nei Lopes, enfim, Sérgio Cabral e alguns outros especialistas por conta de algumas questões, tipo a gente tinha uma parte de musicologia que foi feita pelo Carlos Sandroni, mas tudo assim, a gente tinha um grupo de sambistas como Monarco, Nelson Sargento que participavam das reuniões e o importante pra gente era é, esse coletivo, esse segmento é que deveriam descrever o bem, né, então assim, porque mesmo tendo alguns pesquisadores como o próprio Sérgio Cabral, que conviveu bastante e tal, mas o olhar é sempre outro, porque é o outro sobre você [?], então não, a gente queria, essas pessoas já...intimamente ligados, mas que eles pudessem...transcrevendo vamos dizer assim, entre aspas, né? Este sentimento [?]. Porque na verdade quando se faz esse tipo de reconhecimento e registro, o que se tá registrando na verdade é a forma de fazer, o modo de viver, né, desses mantenedores, desses guardiões dessa memória.</u>
Coordenação dos trabalhos para o registro das matrizes	Processo trabalhoso	<u>E então em 2007 a gente tinha concluído, no final de 2000...é, 2007, final de 2006, início de 2007 concluímos então o inventário, acertamos o dossiê e o documentário. Foram três peças bastante intensas, assim um trabalho que demandou...</u>
	Coordenação da equipe	<u>E aí eu acabei assumindo a coordenação por conta de, as modalidades...</u>
	CCC torna-se centro organizador do registro	<u>isso gerou um convênio com o Ministério da Cultura por conta das responsabilidades sobre esse convênio e sobre o cumprimento de prazos [?] do Centro Cultural Cartola. A partir de então, o Centro Cultural Cartola em 2009, o Governo Federal implanta o programa de pontões de bens registrados e nós passamos a ser um pontão do bem registrado, do samba...</u> <u>P; Virar pontão, faz parte do plano de salvaguarda?</u>

		<u>E; Faz.</u>
Plano de Salvaguarda		<u>P; Assim, em que pé está o plano de salvaguarda, quais foram as medidas?</u>
Participação do grupo praticante no plano de salvaguarda.	Reuniões, seminários promovem o diálogo com sambistas	<u>E: O plano de salvaguarda, as diretrizes dele, ela sai do coletivo, a gente faz várias reuniões com os sambistas e nesses seminários, em que ao final de cada encontro desses macros e micros, porque também existe todo um conselho do samba, eles vão apontando o que eles acham que precisa de alguma intervenção ou do coletivo, ou do governo e tal, então, é...depois eu vou te dar uma revista onde aparecem essas diretrizes que foram traçadas, já no dossiê aparece essas diretrizes que foram traçadas, mas elas são ratificadas nos seminários para esse fim.</u>
Plano se Salvaguarda	Seguem-se as recomendações do dossiê	<u>P: Aquelas recomendações que estão lá no dossiê foram seguidas?</u> <u>E: Sim.</u>
	Educação Patrimonial para sambistas e comunidade em geral	<u>Então, isso passa praticamente por, primeiro Educação Patrimonial que a gente acha, quer dizer, não só do próprio sambista, então a partir daí a gente constituiu bens de, nós estamos agora no terceiro curso de a gente cultural, começa agora no dia 4, ele é fundamentalmente para os sambistas, mas aberto também para outros participantes. Porque não basta só o sambista se instrumentalizar ou conhecer, o cidadão carioca também precisa saber porque assim, se não não se consolida essas políticas,</u>
Percepção de perda do patrimônio	Ignorância do sambista e da comunidade promove descaracterização	<u>porque na verdade, o sambista, ele é um praticante porque ele ama, porque ele nasce naquele meio, aprende a amar e tal. Mas, também se você perguntar sobre os fundamentos, não vai saber. É a mesma coisa do outro, né, que assisti de camarote, de vez em quando se atreve a participar, mas também não sabe, daí que algumas coisas vão acontecendo de descaracterização, e as pessoas não sabem como defender isso, elas reclamam, elas dizem por exemplo sobre o desfile "Há, o desfile tá chato, tá tudo igual e tal...", mas ninguém consegue fundamentar a queixa né? Então assim, o que os elementos fundamentais eles vão todos sendo perdidos, mas como eles não são conhecidos nos seus detalhes,</u>
Percepção de perda do patrimônio	Descaracterização do samba	<u>Vou dar um exemplo prático, se você pensar em comissão de frente, então antigamente tinha as Velhas Guardas, aquelas pessoas que representavam toda aquela história daquela escola e que tavam ali, quer dizer, elas tinham uma finalidade, quer dizer, apresentar a escola que eles fundaram e tal. Tudo bem. Isso com o tempo foi mudando até porque os fundadores morrem, né? O desfile não é mais aquele passo que eles faziam, acelera, e vai virando uma pirotecnia, a comissão de frente hoje já virou até um balcão de mágica, como é a da Tijuca. Então...Mas a gente não tá na função, qual é a função? Apresentar a escola, por exemplo, a comissão de frente da Mangueira desse ano ela perdeu ponto de todos os jurados, simplesmente eles não apresentaram a escola, né? Isso é função da comissão de frente [?], então assim, você pode passar por essas mudanças, é..., estéticas e de performance, tudo bem, mas o ponto fundamental que é a apresentação não pode ser perder, né? Assim como se você não conhecer os fundamentos da dança do mestre-sala e da porta-bandeira vai exigir "Há, ele não dança nada!", não tem que dançar ele tem que cortejar e proteger a porta-bandeira e a bandeira. Então assim, se não conhecer esse fundamento, vai cobrar do casal uma performance que não tem que fazer. Um exemplo prático, enfim.</u>
Plano de salvaguarda	Cada ano se escolhe alguns pontos.	<u>Então respondendo sua pergunta, a gente tem a cada ano, se eleger alguns pontos e trabalha isso,</u>

	Ano atual: promoção do partido-alto – realização de festival	<u>então esse ano a gente elegeu trabalhar o partido-alto que foi colocado como bastante ameaçado de perda, de espaço, poucos partideiros, a necessidade de fomentar, então nós fizemos, a partir do final do ano passado e esse ano, início do ano, um festival de partido-alto, várias pessoas se candidataram.</u>
Percepção de perda do patrimônio	Descaracterização do samba	<u>e ficou mais claro ainda que aquilo realmente tava preocupante, vários sambistas assim, antigos, né e a gente “Ai meu Deus, isso não é partido”, né, então assim, às vezes uns sambas lindos, e o cara diz assim “Por que eu fui cortado?”, “Porque o seu samba é um samba de terreiro, não é um partido-alto”, né? Então, é até pra essas pessoas, por que foi perdendo aquela referência.</u>
	Promoção do partido-alto – gravação de CD	<u>E a gente gravou um CD que vai ser lançado ainda esse ano, mas assim,</u>
Resultados da salvaguarda	Divulgação dos partideiros	<u>isso já tá sendo bastante, ...essa primeira ação por exemplo [?] do partido-alto que essa semana... um deles, o Renatinho que é do Cacique de Ramos e disse “Você aí? É que eu tenho que passar rapidinho porque...” enfim, tava com a agenda cheia, né? Então é isso, quer dizer, se começa a chamar a atenção e aí sai uma matéria grande no globo, e as pessoas começam a perceber o que é isso é aí começam a requisitá-los e eles começam a entrar no circuito, né? Aí outro que vê, por exemplo o Gabrielzinho de Irajá, que é um jovem, um adolescente que também já é um partideiro nato e....</u>
Percepção de perda do patrimônio	Falta de referência do samba	<u>que em vários redutos e comunidades que você tem samba, você tem esses partideiros natos, é que eles não tem essa referência, então esses rapers do funk, do hip hop eles são improvisadores que é a marca do partido e eles não tiveram o partido como referência, então isso passa por eles despercebido, mas eles são os partideiros em potencial, né?</u>
Motivos para descaracterização		<u>P; E na sua opinião, porque essas tradições estão se perdendo? Na sua opinião, no que você observa.</u>
	Globalização	<u>E; Por conta de que existe a questão da globalização, né? Você tem hoje essa entrada de informação por todos os lados, a cultura é viva mesmo, ela por si só já é mutante, mesmo a nossa referência, ela vai sofrer mudanças por conta de gerações, enfim, vários momentos.</u>
	Falta de valorização	<u>e sobretudo porque não há a valorização, assim...a gente não vê a beleza do que é nosso, então assim, ela fica sempre em segundo plano e fica, além da questão da cultura popular tá sempre sendo vista como coisa menor, então assim, essa falta de valorização,</u>
	Cultura de massa	<u>somada a cultura de massa ela vai deixando isso...num cantinho, vai espremendo no cantinho e, vai tirando os espaços de prática.</u>
	Perda do espaço da Escola de Samba	<u>Quer dizer, uma escola de samba antes, que ela...foi um espaço construído por essas pessoas, né, que criaram o próprio samba, elas foram acabando sendo expulsas do processo. Um exemplo prático, a Velha Guarda da Portela começa a fazer uma coisa ali pra eles, pra tá no domingo, cantando porque se à noite o samba já não é mais pra mim, né? O samba, aquela forma de tocar, o que tá cantando não me agrada, eles fizeram [?] um momento à tarde [?] , é...de repente as pessoas começam a descobrir aquilo e aí vira um bum, e vira um bum que depois é copiado nas outras escolas e tal. Então, hoje que essas velhas guardas, essas baianas que faziam essas feijoadas não são mais elas, elas contratam buffet porque agora junta três mil, quatro mil, né? E ... aí pronto, novamente invadiram o espaço delas, a forma delas terem aquele meio de conviver e aí tá tendo um retorno aos quintais, na semana passada a Surica disse “Vai lá em casa que vai ter um almoço e aí volta a ser o pagode do quintal, bem aqui ninguém vai</u>

		<u>me expulsar, né? Mas é muito isso, quer dizer, essa questão de mercadoria, né, a questão da indústria cultural é...é a questão da globalização e a questão da falta de valorização é da cultura popular.</u>
Preservação fora do Estado		<u>P: Você acha que antes do registro havia alguma medida de preservação?</u>
	Preservação do corpo social não é suficiente	<u>E: Nenhuma. Antes do registro, eu acho que você tinha as linguagens clássicas que estavam postas, linguagem que eu digo e da dança, da música, das linguagens artísticas que estavam sempre ligadas ao que a gente, desde da colonização você tem, que é a cultura europeia e essa reprodução interna.</u>
Percepção geral da ação do Estado	Divulgação para sobrevivência	<u>Então assim, acho que quando você começa a ter esse processo de reconhecimento de patrimônio imaterial brasileiro, como ontem, por exemplo, o jongo, saiu uma página inteira de jornal, amanhã tem uma manifestação no Capanema, então assim, eles começam a ocupar as casas noturnas, como tá no Trapiche o Jongo da Serrinha, é... e aí eles começam a participar é... da cultura nossa, genuína nossa e que...é tão rica, ela não fala só pela expressão em si, ela toca a alma, assim, como o jongo, ele passa por uma... ele é um pouco reza, um pouco dança, é muita coisa junta, né? Então, eu acho que abre-se espaço para mostra, abre-se espaço para a sobrevivência porque aqui a gente vive, por exemplo agora, teve um seminário no IPHAN, com as instâncias públicas, quer dizer esfera estadual e municipal, onde a gente vai discutir essas políticas de proteção, então assim, mas hoje você vê editais abertos especificamente pra isso, né? E aí, as pessoas que estão, no outro [interrupção na entrevista]</u>
Problemática das Escolas de Samba		<u>P: Você citou bastante as Escolas de Samba atualmente. Na sua opinião, uma pessoa que faz parte da comunidade também, as escolas, do jeito que elas estão atualmente, não tem ali, nenhum movimento de preservação dessas tradições?</u>
	Direção de pessoas de fora do mundo do samba	<u>E: Não. Elas não tem nenhum, poucas tem, vamos dizer assim...tem representatividade legítima, na verdade elas tem pseudo patronos que são donos que alguns não são do meio do samba, desconhece toda essa história e</u>
	Atendimento do mercado e não da comunidade praticante	<u>tão pra atender a cultura de mercado, então ainda que os sambistas estão lá dentro, transitam, não tem como você substituí-los, não tem como você substituir baianas, bateria,</u>
	Veiculação e preservação de samba "torto"	<u>então...mas aonde...alguns lugares em que...você treina e você faz, né? Você faz torto, mas faz, então você começa a trocar esses samba. Por exemplo, você tinha é... um exemplo bem claro é a rainha de bateria, ela surge, ela começa de duas formas, uma...com...com uma modelo, né? Que foi a Monique Evans, e tem, depois o formato que foi concebido a rainha de bateria a manqueira como comunidade [interrupção na entrevista] E aí esses lugares, as escolas elas não tem esse compromisso.</u>
	Movimento para recuperar o espaço das Escolas de Samba	<u>Agora nós do Conselho do Samba temos feito encaminhamentos pro governo e discussões quando a gente tem algumas reuniões porque as escolas hoje elas recebem um milhão por meio do título do patrimônio, tanto é que as escolas no carnaval, elas exibem [?] porque assim, um milhão é repassado para as escolas por conta da situação. Então assim, esse dinheiro público ele é pra proteção, então elas deveriam responder com o programa de salvaguarda, então assim, a gente tá cobrando isso, por enquanto, nas conversas informais, mas nós estamos partindo para uma cobrança mais incisiva com relação a isso.</u>

Percepção da ação dos cantores da indústria cultural		P: Você acha que a mesma coisa se aplica para os que estão vinculados a produção em massa, artistas que tem acesso aos meios de comunicação? Você acha que estes artistas contribuem para a preservação dessas tradições do samba?
	Porta-vozes da massa	E; Tem, tem. Tanto que assim... Marisa Monte, por exemplo, Bete Carvalho, Alcione. Porque assim, eles... eles são pessoas que alcançam a mídia... Zeca Pagodinho, né? ... Eles são midiáticos, mas eles são na verdade um veículo porta voz da grande massa daquilo que ela tá. Então eles tem uma...uma... [interrupção da entrevista] P; <u>Então eles contribuem.</u> E: <u>Eles contribuem sim, com certeza.</u>
Caracterização do grupo criador e praticante do samba		P: Porque eles são um veículo pra comunidade. Quando você fala comunidade ...
	Redutos tradicionais	E: <u>Redutos tradicionais, né?</u> P: <u>E você localiza aonde?</u> E: <u>Por exemplo, Cacique de Ramos...</u> P: <u>As Velhas Guardas?</u>
	Não obrigatoriedade de serem moradores de favelas	E: <u>Não, quando eu falo comunidade não precisa ser comunidade de uma favela, como se entende...se filia hoje a palavra comunidade. Não. Redutos tradicionais, você pode ter, Cacique de Ramos é um reduto, comunidades...é...quer dizer, pra ser comunidade tem que ter alguma coisa em comum aquele bem...</u>
	Divulgam e preservam	P: <u>Da prática daquele bem?</u> E: <u>Da prática daquele bem. Então, essas pessoas elas vão amplificar essas vozes, né? Éeee...levando às vezes músicos, compositores, às vezes participações deles nos discos que eles produzem...então, isso faz com que você vá levando essa...essa música, essa cultura às novas gerações, né? E mantendo vivas, então assim, acho que eles são sempre bem-vindos hã...</u>
Percepção de perda do patrimônio	Poucos sambistas tradicionais	<u>até porque esses sambistas considerados tradicionais, eles são poucos agora, né?</u>
	Práticas de preservação são recentes	<u>Agora que a gente tá com esse movimento de fomentar, Haroldo Costa sempre faz um festival de samba de terreiro, que é uma coisa que também apareceu como uma coisa ameaçada, então ele cuida dessa parte da divulgação.</u>
Caracterização do grupo criador e praticante do samba	Velhas Guardas, Associação de Velhas Guardas	P: <u>Que outros redutos você poderia citar?</u> E: <u>Em todas as quadras você tem as Velhas Guardas e elas tem os movimentos delas, se elas não tem espaço direto, elas criam indiretamente, né? Tem a Velha Guarda de Padre Miguel por exemplo eles tem a sede deles própria, como não tinha espaço dentro da quadra, eles criaram a sede deles. Tem a Associação das Velhas Guardas.</u>

	Escolas do grupo de acesso	<u>acho que todas as escolas de acesso, elas são bastante tradicionais</u>
	Tradicional relaciona-se com não-interferência	<u>porque elas não tem...elas não sofrem tanta interferência como as grandes,né? Então elas fazem ainda com...Por eles mesmos, então você tem ali áreas bastante...um trabalho bastante preservado, assim.</u>
	Candogueiros, Praça da Bandeira, compositores de raiz, rodas de samba das velhas guardas, feijoada da Império Serrano	<u>O Candogueiro é um espaço em Niterói que tem esse cuidado, né? Levam, tocam [?] e aí tem vários encontros, locais de encontros, como tem o...como é o nome dele? Moreira... aí...enfim, aqui na Praça da Bandeira com a Ângela Nens e...Esqueci o nome do marido dela...Você tem vários compositores de raiz [?], as rodas de samba das velhas guardas, as feijoadas de algumas escolas, por exemplo a da... a do Salgueiro, é bem tradicional...Salgueiro não desculpa,...do Império Serrano, uma roda feita pelas baianas, pelas Tias do Império, acho que quem só que canta são os compositores da escola. Então são lugares que você ainda encontra um trabalho mais [?].</u>
Musealização	Motivação para registro	<u>P: Para finalizar, a exposição sobre o samba aqui do Centro Cultural Cartola foi feita a partir do dossiê?</u> <u>E: Não é ao contrário, da montagem dela surgiu o registro.</u>
Política de aquisição CCC		<u>P: E o Centro Cultural tem alguma política de aquisição de acervo?</u>
	Doação e Compra	<u>E: Tem. A gente recebe por doação e também realiza compras.</u>
	CCC é Centro de Documentação do Samba	<u>A gente tem um Centro de Documentação, hoje nós somos o Centro Referência, Documentação e Pesquisa do Samba,</u>
	Reconhecimento dos sambistas	<u>então tem alguns sambistas que eles mesmos trazem coisas que eles querem ver perpetuado, eles dão às vezes peças, às vezes documentos,</u>
	Fotografias	<u>a gente tem uma política de aquisição por compra de fotografias,</u>
	Depoimentos	<u>porque a gente também gera, a gente tem um banco de depoimentos, então já realizamos 41 depoimentos,</u>
	Documentação dos depoimentos	<u>então, se constitui uma pasta de cada um dos depoentes. Tudo que se põe são referências do samba em várias áreas, em vários segmentos, na dança, mestre-sala, porta-bandeira, compositores, então os principais sambistas, todos narraram toda a sua história, a sua trajetória.</u>
	Indumentária	<u>Depois teve um trabalho de pós-coleta, né? E aí, a gente tá construindo um acervo de certas pessoas.A gente tem indumentárias de pessoas como a Vilma da Portela, a fantasia dali é da Vilma. Então, agora, a gente já...não...</u>

	Livros, Cds e DVDs	<u>tem uma biblioteca referência, todos os livros que você tem, Cds e DVDs a gente faz aquisição, também recebe por doação dos próprios sambistas [?].</u>
	Reconhecimento do CCC por parte das Escolas	<u>tem escolas de samba... porque depois as escolas não guardam sua memória dos desfiles, os figurinos, então as escolas tão entregando aqui seus books de figurino, porque as escolas também sofrem um problema de descontinuidade da memória, então eles começam a reconhecer como um espaço onde eles vão poder, se a administração mudar ... a mangueira hoje... por exemplo, a memória da mangueira tá acéfala, perdeu tudo que já tinha resgatado, então, e assim, não é só na Mangueira, nas outras escolas acontece isso também, então eles começam a ... guardar um exemplar lá, outro aqui, né? Porque perdeu na escola, resgata aqui no Centro Cultural.</u>
Influência da metodologia do MIS		<u>P: Você já foi diretora do MIS.</u> <u>E: É, fui sete anos diretora e presidente do MIS.</u> <u>P: A metodologia do MIS influenciou a metodologia do Centro Cultural Cartola?</u>
	MIS funciona como espécie de escola	<u>P: Com certeza. Eu fui diretora técnica do MIS por sete anos, né? Depois que eu fui pra presidência. Então assim .à princípio eu trabalhava numa outra área, nessa área de cultura e de memória, então assim, o MIS nessa vertente foi minha primeira escola...na prática, né? Depois eu fui fazer especialização voltada pra esse fim, então... Até chegar ao mestrado em bens culturais.</u>
	Facilitador (organização do acervo)	<u>Então isso foi um facilitador, pra poder eu criar a forma de organização e de controle da indexação de documentos, a catalogação, a forma de difundir, então tudo aqui é rapidamente processado por conta de que é... As pessoas foram,... Ele já foi crescendo e as normas foram constituídas e automaticamente sendo seguidas.</u>

Quadro 14

Entrevistada: funcionária do CCC e do MIS, representante da Império Serrano no processo de registro, 68 anos.

Data: 04/10/2012

Categorias de análise	Temas	Transcrição
Detalhamento do processo de registro		<u>P: Você participou do processo de registro com algum cargo específico?</u>
	Trabalhos foram realizados por representantes das seis escolas	<u>Não, quando nós reunimos a equipe no início da pesquisa, eu estava ali representando o Império Serrano. Porque como a ideia inicial da equipe era ser uma pessoa que tivesse ligada à memória de cada uma das grandes escolas. Então pela Portela era o João da Silva Vargens, Pelo Salgueiro era Helena Teodoro, pelo Império Serrano eu, pela Mangueira era Nilcemar, pela Vila Isabel era o Aloy Jupiara e pelo Estácio de Sá, houve sempre várias pessoas, acabou sendo feito por uma pessoa de lá mesmo do Cartola. Mas o que se verificou ao longo da pesquisa, quer dizer, a gente percebeu que era preciso muito mais do que simplesmente a história de cada uma das seis escolas que eram consideradas a base, era a base, né, das matrizes... era</u>

		<u>necessário muito mais, e como em todo trabalho de grupo, uns vão saindo, porque tem problemas pessoais, porque tem compromissos, e outros vão ficando, e acabou que ficou, meio que fez tudo, foi basicamente, Nilcemar, eu e o Aloy Juliara, então, eu cheguei pela via do Império Serrano, mas acabei dando conta de outras tarefas que não eram específica de nenhuma escola.</u>
Vínculo com o samba		<u>P: E como é que começou o seu vínculo com o Império Serrano?</u>
	Vínculo não é familiar e nem por meio do bairro	<u>Bem, eu não fui criada no meio do carnaval nem do samba, eu sou uma pessoa nascida aqui no Rio, mas na Zona Sul, então eu não tenho nenhum histórico familiar de carnaval, e nem de samba.</u>
	Vínculo se inicia fora do Rio de Janeiro, devido a fato de ser carioca	<u>De modo que, em 1965, no início de 1965, eu fui morar em Brasília, por força de uma situação ligada ao golpe militar de sessenta e quatro, que eu fui expulsa da faculdade onde eu estudava, então eu tive que recomeçar o curso, e fui pra Universidade de Brasília, na Universidade de Brasília havia uma pessoa que era marceneiro, que tinha uma escola de samba, mas ele era um homem do Piauí, nunca tinha visto... nunca tinha vindo ao Rio, nunca tinha visto uma escola desfilar, mas ele tinha uma escola de samba, numa cidade satélite de Brasília, e aí, como eu era carioca, “Ah, você é carioca? Tem uma escola de samba “... porque todo mundo associa o Rio de Janeiro as escolas de samba, mesmo na década de sessenta e eu acabei indo visitar essa escola de samba, Unidos de Sobradinho e fiquei lá, gostei, fiquei frequentando sempre, e lá eu conheci vários compositores de samba-enredo que eram egressos de escolas de samba aqui do Rio, eram funcionários públicos transferidos, em geral eram contínuos, motoristas, funcionários humildes que tinham sido transferidos pra Brasília, e faltava pra eles aquele lazer característico, então eles tinham se agrupado em torno das escolas existentes em Brasília, e quando acabava o ensaio da Unidos de Sobradinho, aos sábados, esses compositores se reuniam nos botequins, beber, e cantavam sambas, e eu gostava daquele programa, né, eu ia com meu primeiro marido, eu ia pros botequins com ele, ficávamos ouvindo sambas, e lá eu ouvi sambas maravilhosos,</u>
	Paixão por Silas de Oliveira é o que estabelece o vínculo com Império Serrano	<u>que me falavam a alma de uma maneira incrível, e um dos compositores dizia “Isso é Silas de Oliveira, menina! Isso é pra ouvir de joelhos”, então, esse nome, Silas de Oliveira, pra mim, eu nunca tinha ouvido falar, mas pra mim passou a ser uma marca de tudo que era melhor em termos de música, de letras, de beleza e de samba. E quando nós voltamos pro Rio, no início da década de setenta, eu, naturalmente quis ir pro Império Serrano porque era de lá que era Silas de Oliveira, então, o meu vínculo primeiro com o Império Serrano, é pela via auditiva, pela via do samba-enredo, né, que eu fui conquistada pelos sambas do Império da década de setenta. E aí eu cheguei no Império, desfilei pela primeira vez em 1972 e aí se dar, quer dizer,</u>
	Vínculo de mais de quarenta anos com a escola	<u>há uma série de fatores , né, que determinaram a minha permanência na escola, que eu nunca deixei de desfilar, de setenta e dois até hoje, né, são mais de quarenta anos, eu nunca deixei de desfilar no Império, nenhum ano, e um dos fatores mais fortes pra isso é que o Império Serrano é uma escola democrática, uma escola, diferentemente de tantas outras, que não tem um dono, não tem um patrono, um bicheiro, um cara que manda, na Império Serrano isso não existe, então, isso me atraiu muito, porque era o momento da ditadura, eu própria tinha sido vítima daquela situação toda de autoritarismo, de modo que eu fiquei muito maravilhada com o fato de ter ali uma democracia em curso, então as pessoas iam pras reuniões, falavam na cara do presidente tudo o que achavam que estava errado, e aquilo me encantou, a par dessa convivência política, uma convivência social muito agradável, é o lugar onde todo mundo briga com todo mundo, eles são muito briguentos, muito confusos e tal, mas todo mundo é amigo, ninguém vai embora, não tem ah, saiu do império e nunca mais voltou, não, todo mundo tá lá até hoje, tem as diferentes facções políticas, mas todo mundo se entende para o samba, né,</u>

	Não mora nas proximidades da escola	<u>então isso me conquistou no Império, quer dizer, eu continuei morando na Zona Sul, então o Império pra mim, é um caminho a vencer, mas eu participo da vida do Império como se ele fosse na esquina da minha casa, eu vou lá...</u>
	Dentro da escola, trabalha com a preservação da memória	<u>Bom, justamente a coisa da memória surgiu, acho eu, por deformação profissional, quer dizer, eu sou uma pesquisadora na vida real, eu sou uma pesquisadora, eu fui a minha vida inteira uma pesquisadora na casa de Rui Barbosa, então, eu tinha, quando conversava com as pessoas mais velha do Império, e até com as pessoas da minha idade que estavam lá desde criança, eu queria saber, como é que aquilo tudo tinha começado, perguntava, e eles também não sabiam muito bem, não guardavam papéis, então eu comecei um movimento de guardar tudo que era do Império Serrano, guardar dali pra frente, tudo, as letras dos sambas na disputa, uma pilha assim, depois as fotos dos desfiles, e também me preocupar com o passado, quem tinha foto antiga pra me dar cópia, fui reconstruindo essa história, né. E aí, no final, havia uma pessoa, Humberto, que era muito ligado a nós, que era... Que saía na mesma ala que nós, era uma pessoa da nossa idade, em 1979, o Humberto passou a ser presidente do Império, e aí ele chamou, a mim e a meu marido, e disse assim “Olha, vocês...”, a expressão que eles usam lá, “vocês tem estudo, então vocês tem obrigação de escrever a história do Império”, e eu fiquei realmente, este é meu papel aqui, porque eu não estou aqui por acaso, eu não sambo bem, mas eu sou capaz de construir essa história, então nós começamos a pesquisar, aí mais seriamente e tal, e publicamos em 1981 uma história do Império que chama-se [...] que hoje em dia é um livro esgotadíssimo, mas eu já estou trabalhando na segunda edição pra publicar, porque foi um projeto que foi prejudicado porque nós nos separamos, os autores não eram mais casados a partir de um certo momento, então não havia consenso, não havia suficiente entendimento pra escrever a segunda edição, a gente já tinha que se entender pra tantas coisas, como criar os filhos, então pra escrever a segunda edição era problemático, porque dá muita briga, né, livro de dois autores dá muita briga, porque todo mundo tem suas ideias, então se um dos autores não é fantasma (risos), e no nosso caso ninguém era fantasma, os dois autores tem ideias, fatalmente vai gerar um conflito. Isso aconteceu também no Dossiê do samba, tem horas que a gente tem que quebrar o pau pra ver quem é que tem (risos)... vai... qual a ideia que vai vencer, mas enfim, foi a partir daí, né, dessa história, que eu nunca mais desisti, aí sempre ficava juntando [?], a história vai até oitenta e um, em oitenta e dois o Império foi campeão, aí eu comecei a guardar, e comecei a fazer as pastas pra guardar, enfim, então por que que eu me tornei essa pessoa que vai ser chamada pra fazer o Dossiê, porque toda vez que alguém queria alguma coisa do Império Serrano, a pessoa batia na quadra “não, aqui não tem nada...”</u>
Características dos grupos criadores e praticantes do samba	Não há “cultura da memória”	<u>porque o samba, isso é uma coisa importante, não tem a cultura da memória, o samba tem... a mentalidade do sambista é a mesma do carnaval, de uma coisa efêmera, que é feita pra ser vista, pra ser curtida, pra ser cantada naquele dia e acabou, então o sambista pensa isso, por exemplo, eu me lembro, o Seu Molequinho, que é o fundador do Império Serrano, que ainda é vivo, Seu Molequinho, a primeira vez que eu o entrevistei, ele contou que a fundação do Império tinha sido assim, uma reunião em que as pessoas demonstraram descontentamento com a escola Prazer da Serrinha, e tinham assinado em um caderno, ele fez uma caderno, uma coisa, porque iam fundar uma nova escola, e vinte e três pessoas assinaram, e aí eu perguntei a ele, Seu Molequinho, cadê esse caderno? . “Imagina, não tenho, não tenho, porque se eu soubesse que esse caderno ia ser tão importante, eu teria guardado, mas imagina [?]”, então uma coisa, um documento digamos, seminal, que tá na origem do Império, foi perdido porque eles próprios não viam importância em guardar aquelas coisas, né.</u>
	Vida mais vulnerável guarda de documentos	<u>além do mais, o sambista, sendo em geral da classe pobre, ele tem uma vida muito mais vulnerável, né, do que a vida da classe média, da classe alta, então eles se mudam muito, tem as enchentes, tem as separações que a mulher tocou fogo em tudo, uma série de coisas, né. Tem um caso, que eu acho interessante, que é um sambista que foi intérprete do Império Serrano muito antigo, da década de cinquenta e sessenta, que era o... Daqui à pouco eu lembro o nome dele, Abílio... Abílio Martins, Abílio Martins era um grande intérprete, aí quando nós fomos entrevistar o Abílio Martins, ele disse assim, “Eu gravei um LP, um LP meu, de sambas, não era só samba-enredo não, todo tipo de samba”, assim, ele muito orgulhoso, aí eu falei, Ah,</u>

		<u>you tem esse LP? Ele disse assim "Ah, não tenho, não tenho, porque foram pedindo, um pedia pra ouvir, não tenho", então, a pessoa, que é um cantor, consegue na vida gravar um LP, e não tem (risos) esse LP, quer dizer, a tal ponto chega a crise de alto estima, a pessoa não julga aquilo que ela faz digno de ser musealizado, de ser guardado, de ser um documento, então não há importância nisso.</u>
Consequências do registro	Criação de consciência da importância da preservação de documentos	<u>e sinto orgulho, primeiro porque graças a essas ações, eu fui ao Arquivo Nacional, pesquisei nas pastas do Correio da Manhã que estão lá, fotos antigas do Império, fotos dos fundadores, então, se hoje o Império Serrano tem isso, em grande parte é porque foi feita essa ação, mas isso não é o mais importante, o mais importante é que eles criaram uma consciência de que aquilo é uma coisa..., enfim, por exemplo, eu me lembro quando a Dona Eulália, que foi uma figura muito importante no Império, é irmã do fundador, mas na verdade era ela a cabeça de tudo, era ela que mandava, era ela que fazia os carnavais, e ela dizia "Quem quiser o presidente, eu sou a número um do Império", ela era uma velha bem brigona, bem decidida, e a Dona Eulália morreu e nós fizemos um banner com uma foto que eu consegui da Dona Eulália, um banner dela jovem, e a família ficou muito enciumada "A gente não tem essa foto, nós queremos essa foto!", começaram a criar uma confusão, e eu achei aquilo altamente positivo, porque era a consciência de que aquela pessoa era digna, era importante, era digna de ter um banner. E isso gerou uma preservação das coisas, e enfim, eu acho que é uma coisa positiva.</u>
Problemática das escolas de samba	Escolas não se preocupam com a preservação de documentos	<u>Agora, o que eu estou falando aqui do Império, vale também para as outras escolas, porque foi a realidade que a gente encontrou mais ou menos em todos os lugares. Não havia essa preocupação de preservação da memória, e em certo sentido, não há ainda, porque, por exemplo, você cria, como foi criado lá quando eu fui vice-presidente cultural, um Centro de Memória do Império Serrano, então as pessoas levaram as coisas, a gente escaneava, depois devolvia o original, aí eu mandava fazer para eles uma foto ampliada, para os outros também quererem vir (risos) por interesse. Então eu mandava fazer, e entregava a foto, uma coisa de agradecimento, e deixei tudo lá, mas como segurança, eu fiz uma cópia, e aí a gestão que veio depois da minha, jogou aquilo tudo fora, não sei onde aquilo foi parar. Então, isso acontece também nas outras escolas, o pessoal do Estácio fez um Centro de Memória, aí não teve continuidade, a Mangueira já teve um Centro de Memória espetacular, todo informatizado, já desandou também. Então, não há ainda, por parte das escolas, essa cultura,</u>
Plano de Salvaguarda	Criação do Centro de Memória e Referência do Samba	<u>e é nesse sentido que eu acho que é muito bacana essa ação do registro, porque a partir do momento que o samba foi registrado e teve três anos de ações de salvaguarda, nós conseguimos montar lá no Centro Cultural Cartola um Centro de Memória e Referência do Samba no Rio de Janeiro, onde tem um banco de dados que é espetacular, é muito completo, a gente tem fisicamente lá livros, discos, fotografias, e com isso os sambistas estão começando a levar as suas coisas pra lá.</u>
Problemática das escolas de samba	Prioridades não incluem criação e manutenção de centro de memória	<u>Porque a escola de samba, como pessoa jurídica, ela tem uma prioridade, que é colocar o carnaval na rua, então todos os esforços da escola são voltados para aquilo, algumas escolas têm abnegados que fazem esse trabalho de memória, mas é uma coisa esporádica, não há nenhuma... Há um apoio relativo da diretoria da escola, mas não há participação. Então, por exemplo, no orçamento de uma escola de samba, as prioridades são o barracão, pagar o carnavalesco, pagar as outras pessoas, não sobra nada para esse departamento cultural ou para esse centro de memória. Então, se precisarem daquele espaço, botam tudo na rua que aqui vai ser a sala de repouso de não sei quem, então, não há nas escolas de samba, por causa das prioridades, que são outras, não há esse enfoque.</u>
Musealização	CCC está tornando-se centro de preservação de documentos	<u>E aí, hoje em dia os sambistas estão entendendo que o Centro Cultural Cartola se destina só a isso, como ele não tem que por um carnaval na rua, e ele é uma instituição, é uma ONG, onde não é assim: hoje é Seu Fulano que gosta do passado, amanhã é o Seu Beltrano que não gosta, não, ali há uma continuidade, há um projeto com continuidade, qualquer que seja o presidente, essa é a meta do Centro Cultural Cartola. Então a gente está coletando muita coisa, vai indo muito bem, eu mesma, tenho em</u>

	relativos ao samba	casa, desde 1967, um clipping de escola de samba, tudo que sai de escola de samba, então eu sugeri a Nilcemar que ela fizesse um projeto para digitalizar isso, porque eles ficariam com a cópia, e mais adiante, quando lá estiver já com tudo digitalizado, eu vou doar o acervo físico para lá também, porque eu não tenho interesse em ficar com aquele armário de pastas, a minha casa é quase um centro de documentação, mas por que eu ainda mantenho? Porque eu atualizo, eu sento toda semana, recorto e colo nas pastas, e lá, no momento as prioridades são outras, e ela não tem recurso para isso, então eu vou fazendo isso, mas futuramente vai para lá.
Consequencias do registro	Reconstituição da própria memória é importante para samba ser reconhecido	<u>Então eu acho que a disseminação dessa consciência de que é preciso... Nesse sentido, o Dossiê e o movimento todo para o registro do samba foi importante, a disseminação entre os sambistas de que é preciso, para você ter o seu fazer reconhecido e prestigiado, é preciso antes de mais nada, você saber do que você está falando, você reconstituir a memória desse bem que você está defendendo.</u>
Início do processo de registro		<u>P: Como e por que começou o processo de registro?</u>
	Registro do Samba de Roda motivou sambistas cariocas	<u>E: Olha, na verdade, começou, segundo eu sei, porque em 2004, o Samba de Roda da Bahia foi registrado como patrimônio imaterial, e a sambista Leci Brandão ficou muito enciumada com isso "Como o Samba de Roda da Bahia é mais que o samba do Rio de Janeiro? Ele merece, do Ministério da Cultura, do IPHAN, mais preocupação do que o samba do Rio de Janeiro? Não pode!" aí começou um movimento, não é possível, nós temos que nos mexer.</u>
	Ideia do registro é levada ao CCC	<u>quando ela levou ao Centro Cultural Cartola essa preocupação, ela é uma pessoa ligada ao Centro Cultural Cartola, por causa da proximidade com a Mangueira, então ela levou essa preocupação. E a Nilcemar, assim, hoje em dia a Nilcemar diz que foi um momento de loucura, vamos fazer isso, vamos pegar... nós não tínhamos... eu, nem conhecia elas nessa época, mas assim, elas não tinha...</u>
Relação com metodologia do registro	Processo de registro é técnico e difícil	<u>nós não tínhamos num primeiro momento também não, a menor noção do que era aquilo, porque o registro é uma coisa altamente técnica, você tem que construir um Dossiê com uma bibliografia, uma discografia, uma filmografia, é uma coisa que você tem que provar documentalmente uma série de coisas, e isso não veio tudo assim "Ah! Vocês querem o registro, querem fazer uma identidade, olha, tá aqui a lista dos documentos", ninguém chegou pra gente e disse, olha é isso aqui que vocês tem que fazer, não, "Ah! Vocês querem? Ah, tá, então vamos fazer..." , aí começou, sem a gente saber exatamente o que que era, então, a gente ia pra um caminho, aí não era aquilo, era outro, entende? A gente bateu cabeça durante muito tempo.</u>
	Confusão a respeito de prazos de entrega de trabalhos	<u>É principalmente, assim, a minha maior queixa, é que quando eu entrei, eu entrei no mês de Janeiro e me informaram assim: "Olha, tem até o dia 30 de Abril pra entregar tudo", e quando eu comecei a ver o que era tudo... Uma loucura, não vai dar, e aí quando você tem, digamos um prazo de quatro meses pra fazer uma coisa que é monumental, o que que você faz? Você desanima, ah, isso é loucura, não dá pra fazer, foi o que aconteceu com muita gente, né, e aí depois a gente foi flexibilizando os prazos, né, e a gente acabou entregando só no outro ano. Então, eu acho assim, se desde o início tivesse sido assim "Vocês tem dois anos pra fazer isso" eu acho que teria sido mais bem feito, mas fica aquela coisa, tem que entregar até o dia tal, aí você faz qualquer coisa, depois pra melhorar é pior do que fazer direito, né, então foi muito atropelado.</u>
	Critérios do registro: historicidade e relevância para população	<u>Mas, eu acho que foi altamente positivo, porque duas coisas eram fundamentais pra fazer o registro, uma, provar que aquele bem tinha historicidade, quer dizer, que ele tinha uma memória, que ele tinha mantido os traços essenciais, os traços essenciais do samba não tinham sido desvirtuados, então quer dizer, essas permanências, né, a gente tinha que documentar no passado e no presente, mas ao mesmo tempo, havia um outro tópico, que eu acho que essa foi a coisa mais interessante</u>

		<u>pra mim foi, pra registrar um bem como patrimônio cultural é preciso mostrar que ele faz parte do cotidiano de uma população, ou seja,</u>
	População do samba é extensa	<u>, no caso do Samba de Roda da Bahia, uma população desse tamaninho, os cultores do Samba de Roda, no caso do samba do Rio de Janeiro, uma população bastante extensa. Então, você começa...</u>
Características dos grupos criadores e praticantes do samba	Práticas e costumes: comida, dança, religião de matriz afrodescendente	<u>ai nós tínhamos que gravar um DVD, não sei se a Nilcemar te mostrou esse DVD, nós tínhamos que gravar um DVD que mostrasse isso, então eu comecei a ver toda a minha vivência do samba, assim, coisas que se relacionam ao samba, sem ser propriamente o samba, por exemplo, a comida, o sambista, tudo para o sambista gira em torno da comida, então se você vai fazer não sei o que, você tem que fazer um mocotó, você tem que fazer uma feijoada, você tem que fazer uma rabada, tudo em torno da comida, e isso é nitidamente a matriz afrodescendente, né, é a casa da Tia Ciata (risos), aquele lugar onde você comia, sambava, cultuava os santos, tudo num mesmo lugar, então o samba tem muito isso, culinária, religiosidade, que tá inteiramente vinculada ao samba, e a indumentária, o comportamento, a maneira de se vestir.</u>
	Contribuições dos "aculturados" que fazem parte dos grupos do samba	<u>Então, tem coisas, por exemplo, pra mim, por exemplo, por eu ser uma pessoa aculturada, né, por eu não ter nascido lá, eu tenho um olhar mais sensível pra isso, porque eu noto comportamento que pra eles são tão normais, que não chamam atenção, mas pra mim chamam atenção, né</u>
	Vestuário característico	<u>eu me lembro um dia que eu ia trabalhar na Bienal do Livro, isso foi em 2007, eu ia trabalhar na Bienal do Livro e era dia de eleição no Império Serrano, então eu tinha que votar, e de lá eu ia pro Riocentro, então o carro da Bienal que ia me levar, eu pedi, olha, será que em vez de pegar em casa, você poderiam me pegar em Madureira, na quadra do Império Serrano? Aí dei o endereço, num sei o que, aí cheguei nove horas no Império, votei, e fiquei esperando o carro da Bienal, aí quando eu entrei no carro da Bienal, sentei ao lado do motorista e eu falei, pois é, fiz o senhor sair do seu caminho, né, "Não, pra mim é muito mais perto, eu moro por aqui", aí eu olhei pro pezinho dele dirigindo, e vi que ele tava usando um sapato de duas cores, aquele sapato... Aí eu falei, então o senhor conhecia a quadra do Império? Aí pensei, se ele mora por aqui, e eu não conheço ele do Império, ele só pode ser Portela, aí eu perguntei, o senhor conhecia a quadra do Império? "Ah, muito, eu já vim aqui várias vezes", mas o senhor é Portela, né? "Portela". Então, quer dizer, você é capaz de reconhecer uma pessoa do mundo do samba por pequenos traços, porque são, os sapatos de duas cores, as camisas características, não com estampas propriamente, mas camisas sociais de suas cores, assim, com uns bolsos, não as roupas do sambista. Eu me lembro também na época da elaboração do ...</u>
Participação dos grupos criadores e praticantes do samba	Aproximação com ala dos compositores	<u>Conclusões que a gente vai chegando, na época da elaboração do Dossiê, eu fui apresentar uma sinopse pra ala dos compositores do Império, então eu tava sentada aqui na mesa, com o carnavalesco, com o presidente da Escola, e os compositores mais velhos vem sentar na frente, porque eles querem ouvir melhor e tal, os mais novos ficam lá pra trás, e aí eu passei o olho assim, na primeira fila, eles usavam chinelos, aquele chinelo fechado na frente, sem calcanhar, chamavam antigamente de chinelo charlotte, gente, quanto chinelo charlotte aqui, roupa de sambista, roupa de sambista da antiga.</u>
Processo de registro	Necessidade de provar ao IPHAN que o bem faz parte da vida das pessoas	<u>Então a comida, a religiosidade, são os traços... aí você é convidado, por exemplo "Olha, Raquel, vai lá em casa no dia tal, porque é o batizado do meu filho", aí você vai, com os amigos, aí eu saio daqui, vou lá e tal, aí, o que que acontece no batizado, samba, acabou o batizado, vai todo mundo pra casa, aquela comida e o samba, aí dançam, vão até embaixo, aquela coisa, tudo acaba em samba, o aniversário, o batizado, o casamento, o samba é de tal forma presente que ele não se desvincula, então, isso servia pro IPHAN, mas como é que a gente ia provar isso?</u>

	Depoimentos são provas da importância do samba na vida cotidiana	<u>Então fizemos depoimentos gravados, então tem aquele depoimento maravilhoso que faz parte, do Jorginho do Império, né, o Jorginho do Império, perguntaram pra ele “Mas, desde que idade você samba, com que idade você aprendeu a sambar?”, “Eu sambo desde o primeiro dia que eu andei, desde o primeiro dia em que eu fiquei em pé em duas pernas que eu sambo. Porque pra mim, sambar e andar eram coisas de igual importância, porque na minha casa o samba era o dia inteiro”, então</u>
Preservação fora do Estado	Transmissão do samba por meio da vivência	<u>se você entra numa casa dessas de subúrbio ligada a samba, é isso, toca samba o dia inteiro, as crianças sambam, aí no Império, as crianças, no intervalo da bateria, as crianças sobem, pegam as peças, ficam tocando, levam cascudo “Larga isso aí, menino!”, mas eles tem um contato com o samba a todo momento, desde o primeiro momento, né. Tem testemunhos espetaculares também, o Vinícios, um menino que é pesquisador nosso lá, chegou a conhecer? A vó do Vinícios é baiana da Vila Isabel, era, agora é compositora, então o Vinícios conta, e um outro compositor, dá o mesmo testemunho, que a avó ia entrar naquela cobrinha das baianas, né, na quadra, e ele não podia ficar sozinho, então ele ia pregado na saia da vó, sambando com as baianas .</u>
Características dos grupos criadores e praticantes de samba	O que determina a adesão de alguém aos grupos é a vivência	<u>Então são coisas muito fortes, né, aí você diz assim “Ah, crianças da Zona Sul não sabe sambar porque não é negra, o samba está no sangue”, não, o sangue não está no sangue, o samba está na cultura, o samba é cultura, então, se você pegar uma criança, nasceu aqui uma criança na Zona Sul, branca, filha de..., bota lá, ela vai se aculturar e sambar igual as outras, né, exemplo disso são as minhas filhas, as minhas filhas foram criadas nessa comunidade, então elas tem toda uma ligação com o samba, né, e agora meus netos, né, não é questão étnica, é uma questão cultural, então é isso que a gente tentou mostrar no Dossiê, que o samba é essa cultura, essa marca cultural forte, indelével, né, que não pode ser apagada, por isso ele merece ser registrado, né.</u>
Necessidade de provar a perda do patrimônio		<u>P: Acoplado ao registro, vem um plano de salvaguarda, é necessário também provar de alguma maneira que estas tradições estão ameaçadas? , então vai acabar esse fazer, então o samba do Rio de Janeiro que vai ao mundo inteiro, que é imitado pelo Brasil afora, ele está ameaçado de desaparecer?</u>
	Questão de perda do patrimônio perpassa bens registrados	<u>E: Pois é, muita gente questionou, durante todo o processo de elaboração do Dossiê, o Samba de Roda da Bahia está ameaçado de desaparecer, por quê? Numa cidade de não sei quantos mil de habitantes, só 250 pessoas cultivam o Samba de Roda, o queijo minas artesanal tem um processo, ah, tem que ser tombado porque essas pessoas vão morrer, tem que registrar porque essas pessoas vão morrer,</u>
	Dificuldade de mostrar que samba carioca também está se perdendo	<u>então vai acabar esse fazer, então o samba do Rio de Janeiro que vai ao mundo inteiro, que é imitado pelo Brasil afora, ele está ameaçado de desaparecer?</u>
	O risco é de desaparecimento das matrizes fundamentais	<u>Não de desaparecer do mapa, mas de desaparecer nas suas matrizes fundamentais.</u>
Percepção de perda do patrimônio	Interesses comerciais das	<u>Então, por exemplo, quando a gente fez o Dossiê, a gente começou a entrevistar pessoas, a gravar cenas pro DVD, muito ritos relativos, por exemplo, a dança do mestre-sala e porta-bandeira estão se perdendo por que? Porque as quadras ficam lotadas,</u>

	grandes escolas ameaça as tradições do samba	<u>então não pode haver... Um negócio assim, o Império Serrano, hoje, é uma escola do Grupo A, hoje a quadra não enche porque ela não tá na moda, não enche nos moldes comerciais, né, então ela pode preservar determinados rituais que as outras já não podem, por exemplo, a porta-bandeira do Salgueiro agora só dança em cima do palco, que embaixo a quadra fica lotada, porque o que é o ensaio do Salgueiro? O ensaio do Salgueiro é, sei lá, é um baile funk, não sei que nome dar aquilo, né. Então, essa coisa que é tradicional, porque não existe o samba sem a bandeira estar presente, sem ela ser cultuada, você cria aquele círculo, a dança que é seminal, né, a dança de mestre-sala e porta-bandeira é original, que representa... Aquela bandeira representa a escola, né, então, por exemplo, coisas que eu fui aprendendo, né, no Império Serrano, toda vez que, “chama o Império Serrano pra vir aqui no programa...”, a bandeira tem que ir, porque se for a Rainha de Bateria, três assistas, duas baianas e não for a bandeira, não é o Império Serrano que foi, o que caracteriza a escola é aquela bandeira, e a bandeira pra ir, ela tem que ter casal de mestre-sala e porta-bandeira e o diretor de harmonia, que é o responsável pela apresentação. E aí, na quadra de certas escolas não há condição de fazer essa dança ritual, por que? Porque ela tá tomada por interesses comerciais, então isso é uma coisa que está ameaçada.</u>
	Samba-enredo é hegemônico	<u>Aí por exemplo, nas modalidades de samba, né, o samba de enredo é hoje em dia hegemônico, é o principal, ele tem uma gravação em LP, ele toca nas rádios, até já tocou mais, mas ainda toca e tal, mas o samba de quadra foi desaparecendo e o samba de partido-alto foi desaparecendo.</u>
Plano de salvaguarda	Divulgar as matrizes	<u>então o que nós vamos fazer como ação de salvaguarda, qual é a preocupação das ações de salvaguarda, é disseminar esses ritmos, essas modalidades de samba que são menos praticadas hoje em dia, porque elas não podem desaparecer, então se você não tem mais partideiros, se ninguém mais canta como Mestre Aniceto, como Xangô da Mangueira, aquilo vai desaparecendo.</u>
	Conquistar os jovens por meio de concursos e festivais, prêmios e gravações	<u>então como é que se faz uma ação de salvaguarda nesse sentido, tem que chamar os jovens, o jovem tem que ter esse ímpeto de praticar o partido-alto que é um repente, né, um desafio, é uma coisa muito bonita, e é o samba dos sambas, né, o partido-alto, então pra convocar o jovem, qual é o formato que o jovem gosta? O jovem gosta de concurso, de festival, da disputa, né, pra poder oferecer o prêmio, tem que dar uma gravação, então tudo isso a gente tá fazendo pra poder reviver essas coisas.</u>
	Estímulo a aprendizagem de instrumentos mais fragilizados	<u>Da mesma forma entre os instrumentos típicos do samba, hoje em dia tem, tem lá, seis milhões de tocadores de tamborim, qualquer rapaz da Zona Sul aprendeu tamborim no bloco não sei o que, sai com seu tamborim se achando o rei da cocada preta, mas na verdade o tamborim sozinho não faz samba, então você tem que estimular pra que haja os três surdos de marcação, ou dois no caso da Mangueira que não tem o surdo de terceira, e você tem que, por exemplo, estimular a cuíca que é um instrumento que tá fragilizado dentro do... Os cuiqueiros estão todos velhos, né, vão lá na frente da bateria aqueles velhos, então você tem que estimular, dar oficinas de cuíca, dar... né, e ver quais são os aspectos que estão mais fragilizados, e tentar incrementá-los pra que eles não desapareçam, não concorram em desigualdade com as outras e.</u>
Problemática das escolas de samba e Percepção de perda do patrimônio	Espetacularização do desfile interfere nas práticas e costumes dos grupos	<u>sobretudo, disseminar uma consciência, por exemplo, a área de baianas das escolas, ela não conta ponto, então o pragmatismo de presidentes de escolas hoje em dia... A baiana é do regulamento, tem que ter cem baianas, mas não quero baiana velha, só quero baiana... Baiana tem que ter no máximo cinquenta anos, por que se não, não roda, por quê? Porque como o desfile de escola de samba virou um espetáculo, qual é a graça atualmente, é a baiana virar toda ao mesmo tempo, aí todo mundo êêê!!!! Não é isso, a baiana ela tem que rodar de acordo com a vontade que ela tem né, no Dossiê, uma baiana da Imperatriz disse uma coisa, uma frase linda, que a outra baiana foi pra Grande Rio, aí chegou contando muita vantagem, “Fulana... Dona Maria, olha, a senhora tem que ir pra Grande Rio, a Grande Rio é um espetáculo, eles dão o miniaque”, aquela saía engomada, “dão miniaque, dão chinela, dão até a calçola” (risos), aí a Dona Maria ficou enciumada, né, “Há é?”, “É, a</u>

		<u>Grande Rio é um espetáculo, roda todo mundo ao mesmo tempo, o diretor de harmonia faz assim, todo mundo roda”, aí a Dona Maria falou, “Pra mim, já não servia, porque eu rodo quando meu corpo pede, e o tamborim me ordena”, olha que frase maravilhosa, né. Então, que dizer a baiana, ela tem que rodar atendendo a um chamado do ritmo, a coreografia é uma resposta do corpo ao ritmo que motiva, aí você obriga a baiana “Olha, na hora do refrão, todo mundo roda”, isso é uma quebra, e a ala das baianas vai ficando desprestigiada, como elas tem que andar depressa, rodar que nem um pião, não sei o que, não querem mais as velhas.</u>
Plano de salvaguarda	Valorização da ala das baianas	<u>Então, iniciou-se um movimento de sacralização da ala das baianas, precisamos dar uma importância a ala das baianas, então, por exemplo, as baianas...</u>
	Envolvimento da Liga	<u>A Liga atendendo a isso, as baianas lavam o sambódromo antes do desfile, né, as baianas lavam a Cidade do Samba, as baianas tem um prestígio dentro das escolas,</u>
Problemática das escolas de samba	Maioria dos dirigentes das escolas não faz parte do universo do samba	<u>porque aí o presidente, que hoje em dia, é muito provavelmente uma pessoa que não é de samba, ele vai perceber que elas tem na escola uma função que é ritual, não é à toa que a ala das baianas nunca acabou, ela foi a primeira que surgiu nas escolas de samba e ela nunca acabou, nunca foi extinta, né, então, temos que valorizar isso, temos que encontrar funções pra elas.</u>
Relação com metodologia de registro		<u>P: Você falou um pouco, sobre essa relação metodologia de inventário, né, esta questão do tempo, tem outras dificuldades que você notou?</u>
	Fontes primárias sobre samba são escassas	<u>E: Muitas! Muitas dificuldades pelo seguinte, o samba, em primeiro lugar, tem uma documentação totalmente esparsa, então você tem livros, hoje em dia uma grande quantidade de trabalhos acadêmicos sobre samba, mas as fontes primárias do samba são difusas, então é preciso fazer um grande movimento de pesquisa, botar gente no Arquivo Nacional, agora, não pode ser qualquer pessoa, por exemplo,</u>
	Problemas no arquivamento de documentos sobre escolas	<u>quando eu fui ao Arquivo Nacional pesquisar as coisas do Império, eu percebi, por exemplo, que muita coisa estava arquivada errada, como as fotos eram preto e branco nessa época, na pasta do Império você encontra coisas de outras escolas, e aí se você tem um conhecimento bom, você não, isso não é o Império, isso qui é outra escola, então, o Arquivo Nacional é muito permeável a isso, você tem um documento... eu fui falar com a moça olha, isso aqui tá errado, esse senhor aqui, ele era presidente da Vila Isabel, aí ela “Áh, você tem que fazer o seguinte, bota a foto aqui e faz um arrazoado “(risos), então eu fiz, não muitos, né, mas tinham fotos que eu encontrei, por exemplo, na pasta de Silas de Oliveira, tinham fotos que não é dele, e aí eu ia tirando. Assim como eu fiz isso pro Império, seria necessário que outras pessoas que tivessem um bom conhecimento sobre as escolas, fosse lá e ficasse lá um ano, varrendo esses arquivos todos, por exemplo, o Arquivo Geral da Cidade tem um material muito bom, mas está...</u>
Plano de salvaguarda	Transformação do CCC em Centro de Referência	<u>o que nós queremos fazer no Centro Cultural Cartola é, além de ter lá o Centro de Documentação, nós queremos também criar o Centro de Referência, que é esse banco de dados. Eu quero uma foto do João da Baiana, olha, foto do João da Baiana, tem três no Museu da Imagem e do Som, tem cinco não sei onde, entendeu? Mapear onde estão as fontes, porque isso é fundamental.</u>
	Recolhimento de documentos que	<u>Então, há muitos trabalhos de reflexão sobre desfile, mas há pouco conhecimento nas fontes primárias, né, até mesmo documentos, eu acredito que a gente encontre aqui e ali documento, principalmente na mão de particulares das escolas, né,</u>

	estão com particulares	<u>então a gente faz isso, muita gente da Mangueira já entregou fotografia lá. E há uma coisa assim, por exemplo, no Império Serrano, há pouco tempo morreu a Dona Olegária dos Santos, a Dona Olegária foi o primeiro destaque de escola de samba do Rio de Janeiro, a primeira pessoa a desfilar como destaque em escola de samba. Aí a Dona Olegária morreu, duas semanas depois me ligou o neto dela dizendo assim "Olha, Raquel, a minha avó gostava muito de você e nós resolvemos te dar as fotografias dela que nós temos aqui", então mandaram pra mim uma pasta com, sei lá, trinta e poucas fotografias da Dona Olegária, mas eu não estou satisfeita com isso, porque mais do que fotos, eu queria ver o que que há nas gavetas dela, se há documentos, entendeu (risos)? Mas eu não posso, o Irani, ex-presidente do Império morreu também, também estou negociando com os filhos dele pra doarem as coisas. Então, na mão de particulares das escolas de samba deve haver muito material antigo que é fundamental pra reconstituir essa história, né.</u>
	Educação patrimonial	<u>Mas, é o que eu digo, não existe esta cultura, né, é preciso formar essa cultura que a gente chama de educação patrimonial, é preciso dar essa educação as pessoas, isso que está ali não é meu, pertence a um patrimônio cultural, né, do Rio de Janeiro, do Brasil.</u>
Participação dos grupos criadores e praticantes no processo de registro		<u>P: Com relação a participação dos sambistas no processo de registro, como é que foi? Como vocês reuniram essas pessoas? Quem estava presente nessas reuniões?</u>
	Participação de pessoas ligadas as escolas e consideradas referências	<u>E: Pois é, nós convocamos, o que a agente chamou de Conselho... Auto-Conselho do Samba, então nós pegamos indicações das principais escolas, né, de pessoas que eram, digamos, referências. Existe uma lista no Dossiê, não sei se você viu, a lista dessas referências entre vivos e mortos.</u>
	Referências antigas	<u>hoje em dia, dos vivos alguns já migraram pra lista dos mortos, porque tem um tempo e eles morrem, né, são pessoas idosas.</u>
	Realização de depoimentos foi também estratégia de aproximação	<u>Mas nós procuramos estar em contato com essas referências dos vivos, então, por exemplo, uma forma de aproximá-los era os depoimentos, então nós fizemos quarenta e um depoimentos de sambistas lá, estamos dando continuidade agora esse ano, né, já fizemos mais um, esse ano ainda vamos fazer quatro pra dar continuidade, porque no momento que eles vem, dar o depoimento.</u>
	Esforço para que sambistas se apropriem do espaço do CCC	<u>vê o que é o Centro Cultural Cartola, ele se interessa por participar, ele percebe aquilo como uma coisa dele, porque é esta a questão, porque qual é o problema, por exemplo, no Brasil do museu ou dos centros culturais, é que o povo não percebe aquilo como coisa sua, "Eu não vou entrar no museu porque por que que eu vou entrar aí? Isso não me diz respeito, não é pra mim", então no Centro Cultural Cartola, o que a gente acha importante é que ele sinta aquilo como seu espaço, então várias coisas estão sendo feitas.</u>
	Exemplo de referências que participam	<u>lógico que alguns tão mais próximos que outros, entre os próximos nós temos o Néelson Sargento, que adora, ele adora ir lá, se sente prestigiado e tal, Monarco, o Zé Catimba da Imperatriz, o Zé Luiz do Império, que é figura também, Jamelão também, enfim, esses são pessoas mais próximas que participam muito, que são sempre convidados pra tudo.</u>
Plano de salvaguarda	Chá do Samba, Cine Debate	<u>e a gente percebeu que era importante fazer isso também com a geração mais jovens, porque se essa geração mais jovem... Então, por exemplo, nós criamos lá, não sei se a Nilcemar falou com você sobre isso, o Chá do Samba que é um movimento de</u>

		<u>peessoas que se preocupam com a memória das escolas, então a gente deu o nome de Chá do Samba de brincadeirainha, porque como ele é sábado às 17:00 da tarde, é o chá das 17:00 do sambista, então nessas reuniões a gente convoca os velhos, às vezes o velhos vem, às vezes não vem, a gente tem ações como o Cine Debate que a gente faz agora uma vez por mês, a gente passa um desfile antigo, não precisa ser antiquíssimo não, por exemplo, no mês passado foi o do Salgueiro de noventa e três, do Ita, que o Salgueiro foi campeão, aí vai aquela notícia pra comunidade, olha, vai passar no dia tal, no Centro Cultural Cartola, vai passar o DVD do Ita, e aí chama o carnavalesco Mário Borriello, aí veio a escola toda, uma coisa linda, aquelas baianas velhas, chegaram a rodar as baianas (risos), levaram o Leonardo Bessa, o Leonardo Bessa cantou o samba, as baianas rodaram em volta, foi uma coisa maravilhosa.</u>
	Sambista precisa ser protagonista no CCC	<u>Então, o que a gente quer com isso, né, é que aquele espaço ali seja apropriado, o sambista se sinta protagonista, esse é o meu espaço, aqui eu faço a minha roda de samba, aqui eu deixo a minha fotografia, aqui eu venho procurar as coisas que eu quero, entende? Isso é muito importante, né, e através dessas ações...</u>
Musealização	Ações educativas do CCC	<u>ai tem outras ações educativas, tem a contação de histórias da cultura afrodescendente, né, tem a Orquestra de Violinos, tem outras ações no Centro Cultural.</u>
Plano de salvaguarda	Principal objetivo é congregar os sambistas	<u>mas as ações ligadas ao plano de salvaguarda são todas pra congregar os sambistas, pra que eles se sintam... Porque a gente nunca quis que o Dossiê fosse uma coisa produzida, e o sambista "Ah, parece que tem um negócio ali... É, já ouvi falar", não,</u>
	Sambistas ainda não podem ser protagonistas no processo de registro (participação de acadêmicos)	<u>o sambista tem que ser protagonista disso, né, embora ele no momento, né, na atual conjuntura, não possa ainda tomar as rédeas desse processo, que vai fazer o Dossiê é só sambista, não, ainda não é assim, tivemos que contar com os pesquisadores, encomendamos textos de pesquisadores acadêmicos pra compor o Dossiê, mas o sambista não pode tá fora disso, porque se não, fica uma coisa inteiramente falsa, inteiramente desligada da realidade, né.</u>
Processo de registro		<u>P: Sobre essas pessoas que você falou que estavam na equipe, elas tem uma formação acadêmica?</u>
	Pesquisadores com curso superior e com vivência no mundo do samba	<u>P: É, nem sempre, por exemplo, o Aloy é apenas um jornalista, né, uma pessoas que escreve muito bem, é um jornalista, do Extra online, uma pessoa que é um editor, mas ele é jornalista, não fez uma carreira acadêmica, Nilcemar sim, eu sim, Helena Teodoro sim, João Batista Vargem sim, todos temos carreira acadêmicas, mas o Aloy por exemplo, não tinha, e não era uma condição sine qua non, a Janaína que acabou fazendo a Estácio, não tem formação acadêmica no sentido de ter feito uma <u>carreira continuada.</u> <u>P: Mas tem curso superior?</u> <u>E: Tem curso superior, agora, por exemplo, Vinícios que é nosso pesquisador agora, o Vinícios foi bolsista de iniciação científica na Casa de Ruy da área de História, né, quando ele era estudante, e aí, ele veio conversar comigo sobre samba, eu ainda trabalhava lá na época, "Ah, eu sou do samba, minha vó é baiana da Vila, não sei o que", aí quando ele já estava formado, e nós precisamos de um pesquisador, eu falei, Nilcemar, eu acho que eu vou chamar o Vinícios, porque eu acho que o pesquisador tem que ser uma pessoa que tenha a vivência, porque se ele não tiver a vivência fica muito mais difícil, porque é uma realidade muito peculiar, então a vivência é muito importante.</u></u>

Fatores que causaram perda do patrimônio		<u>P: Você falou um pouco sobre a fragilidade das matrizes, que fatores você acha que mais fragilizam essas matrizes?</u>
	Excesso de exposição na mídia e preocupação comercial turística	<u>E: Eu acho que basicamente, excesso de exposição na mídia, né, uma preocupação comercial turística maior do que uma preocupação cultural, né, esses são os dois principais fatores.</u>
	Espetacularização interfere na dinâmica natural das escolas de samba	<u>Porque, por exemplo, no momento em que você tem uma exposição na mídia, os valores mudam muito. Por exemplo, rainha de bateria, é um fenômeno mais ou menos recente, eu não tinha originalmente uma pasta pra arquivar assunto de rainha de bateria nos jornais, essa pasta foi criada, digamos, há dez anos, eu arqueei desde setenta e sete, mas a pasta é enorme, por quê? Porque sai muito mais matéria de rainha de bateria do que sobre bateria (risos), que é um absurdo. E aí, com esse lugar de rainha de bateria tendo essa exposição, é uma guia de duas mãos, quer dizer, a mídia... Mestre Louro do Salgueiro não permite Rainha de Bateria ao lado dele, ele diz assim "Não, não quero ninguém aqui do meu lado, atrapalha, negócio de tirar foto. Na frente da bateria, sou eu que sou o mestre", enquanto o Louro foi mestre de bateria do Salgueiro não tinha rainha de bateria, porque ele não admitia. Então, porque que isso é uma situação insustentável para as escolas, porque a própria mídia pressiona, porque para o espetáculo, como eles chamam o desfile, né, para o espetáculo ser acessado na televisão, o que que o telespectador leigo quer ver? Lamentavelmente o que ele quer ver é mulher pelada, o que gosta de carnaval não, vai ligar e vai querer saber se a bateria atravessou, mas o leigo... Então eles observaram que quando bota mulher pelada, o ibope cresce, então tinha uma rainha de bateria, Fábria Borges da Unidos da Tijuca que era uma coisa, a mulher era a queridinha da mídia, porque ela era uma bonita e tal, fazia o gênero sensual e tal com muito ibope, da mesma forma as fotos, né, o jornal quer estampar uma foto de uma rainha de bateria e não sei o que.</u>
	Exposição na mídia dá importância a pessoas que não tem relação com as escolas	<u>Então, essas coisas atraiu pra esse lugar de rainha de bateria interesses extra carnavalescos, a manequim fracassada quer bombar sua carreira, aí então ela vai... Não tem nada a ver com samba, nunca foi a uma quadra, não sabe o que é escola de samba, mas ela vai pra lá porque é uma forma de aparecer, é uma exposição na mídia, né, aquilo estaria... Elas até dão um dinheiro pra escola, até vestem a bateria pra aparecer ali. Então, isso é ruim, do ponto de vista da matriz do samba isso é altamente negativo, porque são pessoas que não sabem sambar, não vivenciam a quadra, não tem nenhuma ligação com a escola, salvo exceções, atualmente, mas no geral... então, é uma coisa altamente negativa.</u>
Problemática das escolas de samba e perda do patrimônio	Importância turística modifica público dos desfiles	<u>Por outro lado, o crescimento da importância turística do desfile também é um fator de fragilização, porque o público, ele integra o desfile, você tá desfilando, se o público tá te respondendo, tá alegre, tá participando, você tem outra empolgação, eu me lembro um ano em que eu desfilei na ala das crianças do Império, eu passei por um setor inteiro de cadeiras de turistas, de japoneses, nada contra os japoneses, mas eles ficam assim, inteiramente frios, olhando para nós, e eu não tinha como empolgar as crianças, não tinha como... Eu fiquei totalmente sem graça, eu comentei depois, eu me senti um animal numa jaula, porque eles olhavam pra gente estranho (risos), então você se sente uma coisa tão esquisita, que não tem resposta daquelas pessoas e aí você também não se anima.</u>
	Importância turística encarece os ingressos e expulsa o público habitual do samba	<u>Então, no momento em que a prioridade é o aspecto turístico e os ingressos encarecem, porque eles passam a ter um valor... Você perde o seu interlocutor, que é o povo que gosta de samba, né. Então, você vai ao desfile do grupo A, até do grupo D, na terça-feira, um desfile caído, derrubado, mas tem emoção, a arquibancada vibra, grita, chora, sabe por quê? É gente que vai ali vê o seu vizinho, o seu parente, torce, é uma coisa linda porque há essa interação, e o grupo especial fica...</u>

Ingressos caros atraem público que não se interessa por samba		<u>Durante anos, os camarotes, agora acabou, aquele paredão dos camarotes, aí na janela do camarote... Dentro do camarote se faz tudo, menos assistir desfile de escola de samba, até filme passam nesses camarotes da Brahma, de não sei o que, passam filmem, tem grupo de pagode tocando, tem paquera, tem tudo lá dentro, aí um outro chega, tudo bêbado assim, sabe? Então isso é um fator de...</u>
Engessamento do samba-enredo em forma comercial		<u>e aí, é claro, as escolas também vão modificando a sua forma de desfilar, a sua forma de fazer samba, o próprio samba-enredo que não é partido-alto, e nem samba de terreiro, você acha que ele não está fragilizado, mas se pensar bem ele está, na sua matriz, por quê? Porque o compositor não pode fazer o samba só de acordo com a sua inspiração, ele tem que seguir um padrão, uma fôrma, o samba agora tem que ter um refrão no meio, mas por que que tem que ter? Portela fez no ano passado um samba maravilhoso que não tinha essa coisa, e foi um espetáculo, né.</u>
Fazer samba-enredo transformou-se em negócio		<u>Mas não, hoje em dia o compositor, o que que ele quer? Ele quer ganhar, se é pra ganhar, já sabe o que que o presidente da escola vai querer, o que que a diretoria quer, quer um samba... Um termo que me arrepiava "Eu quero um samba que funcione", mas o que é isso? O samba que funciona é o samba bom, ficou provado, quando o Império reeditou Aquarela Brasileira em 2004, um samba de sessenta e quatro, quer dizer, quarenta anos depois de editado, que coisa, todo mundo cantando, aquilo, você canta até sem querer, é melódico, o verso seguinte já se insinua, porque você espera, é uma coisa linda. Hoje em dia não, é meio quebrado, mas é a fôrma atual, o samba pra ganhar tem que ter essa... ele vai perdendo força, e aí esse ano tem sido muito comentado nesses grupos, nesses blogs da internet, como caiu o interesse por fazer samba nas escolas, antigamente você tinha cinquenta sambas concorrendo, hoje você tem vinte, porque o compositor tem que gastar,</u>
Ação da mídia e dos interesses turísticos enfraquecem a criação		<u>, tem uma série de coisas que vão enfraquecendo a criação, porque o samba é uma criação, uma das inúmeras formas de criação que estão dentro da escola de samba, tem a forma plástica, tem a forma musical, tem a forma rítmica da bateria, tem a forma coreográfica, não precisa ir longe, hoje em dia tem ala de passista com passo marcado, como é possível você ter uma ala de passista com passo marcado? Passista é aquele que se acaba, quando o tamborim ordena, né, o bonito é isso, é ele criar a coreografia a partir de uma coisa que vem de dentro, não, passo marcado qualquer um faz, entendeu? Põe os funcionários do MIS pra treinar um mês, eles fazem. Aí você pega a ala de assistentes, que é onde estão as sumidades do samba no pé e põe passo marcado, pelo amor de Deus, né.</u>
Atendimento de supostos desejos do público de turistas		<u>Então, essas questões todas que visam o que? Visam a atender a interesses comerciais, interesses turísticos, turista japonês, o passo marcado ele acha uma graça, é Broadway, né, Broadway, é lindo, todos botaram um pé pra cá, um pé pra lá, mas o que que isso tem a ver com o samba? Não tem nada a ver com aquela matriz dos sambistas antigos que fazia aquelas letras com as pernas, essa coisa maravilhosa, né, pro japonês isso talvez não signifique nada, eu acho até que significariam, mas entendem que ele vai gostar mais de uma coisa Broadway.</u>
Dificuldade de coexistência entre o fenômeno cultural e o comercial		<u>Então, é complicado, né, essa convivência do fenômeno cultural com o fenômeno turístico, comercial, midiático, né.</u>
Perda de espaço dos sambistas nas escolas		<u>P: Como é que você considera que está hoje a relação da escola de samba com o sambista? E: Olha, eu não sou otimista em relação a isso, porque eu acho que dentro das escolas de samba os sambistas vão perdendo espaço.</u>

	Dirigentes brancos, ou seja, de fora do universo do samba	<u>até mesmo como o dirigente, você vai por exemplo, a uma reunião da Liga, e repara que poucos são os negros que dirigem as escolas de samba, então... Por que que isso é uma coisa sintomática? Porque o samba é uma matriz afrodescendente, o samba nasceu de uma comunidade negra do Rio de Janeiro que veio lá da Pedra do Sal, onde chegava da Bahia, da África, chegava ao Rio de Janeiro trazendo várias formas de ritmo, de melodia, que juntaram e criaram aqui, já não lá na Pedra do Sal, mas aqui no Estácio, na chamada Cidade Nova daquela época, uma forma de compor, de tocar, de cantar diferente, não é mais o Samba de Roda da Bahia, não é mais o semba que veio de Angola, é uma forma própria, forjada ali pelo Ismael Silva, pelo grupo do Estácio.</u>
	Samba e escolas de samba eram portavozes dos negros, hoje são dirigidas por brancos	<u>Tudo isso que nós estamos falando, é negro, né, tudo isso é negro, tudo isso é uma comunidade recém saída da escravidão, tava procurando o seu lugar na sociedade, o seu lugar em termos de trabalho, em termos de aceitação, em termos de cultura mesmo, né, e uma das formas desse grupo se impor foi o samba, né. O samba que conseguiu furar todas as barreiras já naquela época, né, o Senador Pinheiro Machado deu um pandeiro ao João da Baiana, quer dizer, então havia... O samba era a voz do negro sendo ouvida, ou tendo uma importância cultural fantástica, e aí hoje você olha para as escolas de samba, aqui estão as pessoas que resolvem, são brancos, isso não é bom, isso não tá certo.</u>
	Não é uma questão étnica	<u>Não que o branco não possa ser sambista, é claro que ele pode, e quando ele é sambista, ele é interpretado, é visto como negro, tem uma história da Império Serrano, de quando eu tomava conta da ala das crianças, aí eu tomei conta da ala das crianças junto com um negro que era diretor de harmonia, o Alfredinho, durante treze anos, aí no fim dos treze anos, o presidente da escola tirou e botou outras pessoas pra tomar conta das crianças, e aí eu encontrei um compositor do Império aqui no Saara, e ele falou assim "Raquel", isso foi em noventa e três, "Raquel, o Império Serrano não tem mais jeito", o que que tá acontecendo?, "Sabe quem é que tá ensaiando as crianças, Raquel?", não, quem é?, "Quem tá ensaiando as crianças é uma branca, botaram uma branca pra ensaiar as crianças!", e eu fiquei assim, sem graça... Ele queria dizer que eu não era uma branca, na visão dele, então quer dizer, então não é uma questão só étnica, né, é uma questão de alguém que vem de fora, e se apropria daquilo, e quer... E passa a ter poder de decisão,</u>
	Mas é também	<u>Fernando Horta, presidente da Tijuca, é um português, não é que ele seja um mal presidente, ele é ótimo, mas é sintomático, né, que Fernando Horta, que Luizinho Drummond, que Wagner [?] sejam brancos, Anísio é um árabe, de descendência árabe, como isso foi acontecer? Quer dizer, então há nitidamente...</u>
	Setores de resistência na escola	<u>O sambista, no sentido original, ele tem hoje na escola um papel que ele tenta ainda manter, por exemplo na bateria, já com uma forte influência, já com uma forte invasão branca, porque do mesmo jeito que toca no bloco lá, já chega lá na bateria, já faz amizade, já sai, já tem uma montanha de infiltrados dentro das baterias, mas o espaço mais preservado é a bateria e a ala das baianas, né, hoje já não tanto.</u>
	Interesses comerciais expulsam os grupos criadores e praticantes das escolas	<u>Então, hoje eu já vi no jornal de hoje, Jornal "O Dia" de hoje, "Inscrições para a ala de comunidades", né, de várias escolas, então tá ali no jornal o e-mail, você manda um e-mail, aí qual é a sua única obrigação? Você tem que ir aos ensaios. Pera lá, mas isso que sai no jornal, que eu posso mandar um e-mail pra uma escola onde eu nunca pisei, e passar a frequentar os ensaios e sair com uma roupa de graça, onde é que vai sair a pessoa que é de lá? Entende? O sambista, a pessoa que é a nata que sustenta a escola, tá perdendo terreno nitidamente, e isso é muito preocupante, né.</u>
	Espetacularização	<u>Agora, os interesses comerciais falam mais alto, então o que que a pessoa quer, quer ter uma ala de comunidade montada pra</u>

	acaba com espontaneidade dos desfiles	<u>receber a fantasia de graça, mas em troca, vai ensaiar porque as alas tem que evoluir todas iguais, toda a espontaneidade acabou, porque o que que era o desfile antes? A pessoa ia para o desfile brincar o carnaval, tem uns depoimentos lindos pro livro, tinha uma senhora que dizia o seguinte “Eu adoro o carnaval, porque eu tinha um namorado, nós não nos casamos, e eu vô desfilar no Império, e é o único dia do ano que eu encontro com ele, porque ele tá sempre lá, não sei o que”, porque que ninguém acha graça em sair numa escola ... “Ah! Ganhei uma fantasia de escola, mas eu não conheço ninguém lá, o que que eu vou fazer lá?”, você sai na sua escola, e aquele momento é o apogeu de toda [?], de todo um trabalho, quer dizer, é um dos momentos de uma entidade cultural, né, isso é uma escola de samba. Hoje em dia não é assim, hoje em dia o carnaval parece que é uma coisa... A pessoa mora... Entra no ônibus, ensaia, gira o braço, faz assim, agora sai. Então, é claro que esse desfile fica esvaziado em seu sentido cultural, né, porque qualquer um pode sair, né,</u>
	Pessoas que vem de fora do universo do samba geralmente não estabelecem diálogo respeitoso com escolas de samba	<u>tem estrangeiro que compra um pacote lá fora, ele compra um pacote, me responde uma coisa, se eu vou as Touradas, eu vou a Espanha e quero assistir as Touradas, mas eu vou pegar o pano vermelho e fazer assim com o touro? Não, eu vou sentar na arquibancada e assistir a Tourada, mas aqui o turista quer tourear, o turista quer sair na bateria, teve um norte-americano, Doug, muito meu amiguinho no site do Império, fez muita amizade “Raquel, quais são as probabilidades reais de eu sair na bateria?”, eu disse “None”, em inglês, nenhuma, o sujeito mora lá, e já quer sair na bateria? E uma vez também quando o Gilberto Gil foi ser Ministro da Cultura, logo que ele assumiu o Ministério da Cultura, uma das primeiras coisas que ele fez foi ir a quadra do Império, em Janeiro, ele tinha acabado de assumir, e aí o Império se preparou, e a Neide, que era presidente na época, “Raquel, eu quero que você venha, porque o ministro, né? Eu tô nervosa, aí você vem, que você conversa”, sem dúvida, eu vou, aí fui, aí o assessor de imprensa do Gil, uma pessoa simpaticíssima, depois ficamos amigos, mas nesse dia, ele... Você quer um chopp? Fui pegar um chopp pra ele, aí ele disse assim, “O que eu quero mesmo, é sair na bateria do Império”, ah, meu filho, você tá querendo demais, cai na real, sabe quando você vai conseguir isso? Quando você não for mais assessor de imprensa em Brasília, e vir aqui toda quarta e todo sábado ensaiar, que que é isso, o sujeito vai chegando, já pensando que é... Aí, quando eu falei pra Neide, ela “Você não devia ter feito isso”, ele depois confessou que respeitou o Império, claro! Porque você vai chegando num lugar, vai pisando pela primeira vez, já quer sair na bateria? O que que ele pensa que é a bateria do Império Serrano? Meu filho cai na real, a bateria do Império é a melhor do Rio de Janeiro, sabe quando que você vai conseguir? Nunca. Então, esse respeito, essa coisa, né, tem que prevalecer, não tá prevalecendo, né, já tá muito...</u>
Registro e problemática das escolas de samba		<u>P: Você acha que o registro pode ajudar nessa reocupação da escola pelo sambista?</u>
	Registro pode provocar movimento de conscientização e valorização	<u>E: Eu acho que pode, não a curto prazo, mas eu acho que todo esse movimento que a gente faz, exatamente pra isso, pro sambista perceber que ele foi... Porque quem trouxe as escolas de samba de 1929 até 2013, né, aqui eram perseguidos, eram discriminados, hoje fazem o maior espetáculo de rua do mundo, quem fez isso? Não foi seu Luizinho Drummond, foram os sambistas, foi Paulo da Portela, foi Cartola, foram os sambistas originais, quem eram eles? Eram negros, eram pessoas incultas que não tiveram acesso a universidade, às vezes a nenhum tipo de educação formal, mas eles forma capazes de fazer isso. Então, quando o sambista olhar essa trajetória, e perceber que ele não precisa entregar na mão de terceiros uma coisa que ele pode fazer, que ele deve fazer,</u>
Percepção geral da ação do Estado	Poder público tem se eximido da gestão do desfile	<u>mas isso não é uma coisa pra se conseguir facilmente, inclusive porque tudo conspira contra, quer dizer, se você pensar, o próprio poder público, né, o poder público no Rio de Janeiro, ele passou a gestão do carnaval, ele terceirizou a gestão de carnaval, não pro sambista, mas pra uns representantes que são a Liga, né, então, o poder público que deveria num certo sentido, dar proteção a essa cultura, a esse fenômeno cultural típico do Rio de Janeiro, nascido aqui, o poder público tem se eximido, né, porque é mais cômodo, dá menos trabalho, dá menos problema, porque sambista cria confusão, então o poder</u>

		<u>público foi...</u>
	Liga geri o desfile sem prestar contas a ninguém	<u>Então, olha o absurdo da situação, o Eduardo Paes até falou agora, nós cedemos o Sambódromo, cedemos o espaço, que é da prefeitura, que foi construído com o nosso dinheiro, é do Estado, né, nós cedemos para o espetáculo, cedemos graciosamente, não cobramos nada porque é um espetáculo cultural, e a Liga vende, não presta constas a ninguém, então a Prefeitura dá espaço, a Liga administra tudo a seu bel prazer,</u>
	Exclusão do público habitual do desfile	<u>e aí por exemplo, qual é o acesso que o povo tem ao espetáculo? Nenhum, o povo hoje em dia, não consegue comprar ingresso nem pro grupo A (risos), que dirá pro Especial, o grupo A já pesa, né, e aí passa o viaduto de onde as pessoas assistiam, botaram uma chapa de coisa, pro povo não poder ver do viaduto, então, eu considero isso uma coisa muito... Aí "Ah, mas nós distribuimos ingressos nos setores três, treze, aqueles últimos lá, não é desfile, é dispersão, é concentração, é dispersão e concentração, quer dizer, você alija o povo do filé mignon, de ver o desfile, alija o sambista que tá desfilando da animação do povo, porque você chega... Agora melhorou, que não tem mais camarote, foi uma grande coisa, os camarotes do lado de cá foram abaixo, mas é uma coisa muito complicada, né, quer dizer o próprio poder público que deveria estar do lado da cultura, né, também comercializou o espetáculo. Agora, eu acho que a longo prazo, o Dossiê vai ter muita importância pra isso, porque com essas ações de salvaguarda e com essa mudança dessa consciência, né, criação de uma consciência patrimonial, uma valorização da... Porque se quer dizer, quando você conhece essa história, conhece essa trajetória... não, pera aí, por que Paulo da Portela conseguiu, e eu não posso conseguir? Então, você tem uma certa animação, né, eu tenho confiança, agora, eu tenho certeza de que não é uma coisa pra já, porque hoje em dia tá muito desvirtuado, né.</u>
	Final da década de 1920: poder público temia o samba	<u>P: Como é que você avalia a relação entre poder público e samba ao longo dos anos? E: Olha, a relação, se você pensar, ela começa, como eu falei, né? No final da década de 1920, o sambista era visto com muitas reservas, porque ele era oriundo de uma comunidade marginal, que não tinha inserção na sociedade, então o poder público temia, na época daqueles capoeiras que usavam a navalha na barra da calça, não sei o que, então, o poder público temia, "que diabo é isso, o samba? Que gente é essa com status de malandros, com chinelo charlotte, [?], não sei o que, que diabo é isso?"</u>
	A partir de 1935: oficialização e reconhecimento do desfile, mas controle por parte do Estado	<u>aí justamente em 1935,né, que o Prefeito Pedro Ernesto oficializa o desfile, então, até eu falei isso na minha dissertação de mestrado, tem um capítulo sobre isso, ele oficializa o desfile e o sambista pensa o que? "Ah, agora nós somos os bons, nós somos os reis da cocada preta, agora nós temos um lugar pra desfilarmos, o nosso desfile agora é oficial, a gente não vai pra cidade assim, sem saber..." na verdade, por de trás dessa medida que era o reconhecimento do valor do espetáculo de escola de samba, na verdade aquilo era uma tentativa de controle, porque? Porque agora é oficial, o lugar que vocês desfilam é aqui, e é de duas às... Entendeu? Tudo foi contido, uma coisa que era inteiramente espontânea, passou a ser regrada, então no momento que ela é regrada, claro, o sambista está perdendo alguma coisa, ele ganhou por um lado, mas ele perdeu por um outro lado, aí ao longo dos anos essas relações não perdem muito esse caráter,</u>
	Não há reconhecimento real por parte do Estado, troca desigual	<u>porque na verdade o desfile das escolas de samba, ele se tornou fenômeno turístico, mas ele ainda é tratado como algo, como um estorvo, por exemplo, você vê as pessoas dizerem, já foi feito uma pesquisa, né, pelo Prestes Filho, o impacto do carnaval do Rio de Janeiro na economia, é uma coisa assim, espetacular, o que o carnaval, o desfile das escolas de samba trás em termos de trabalho, de turismo, redes de hotel ocupadas, movimentação de comércio, tudo, uma enormidade, um impacto fabuloso, Tim Weber, agora num seminário que a gente foi, é como se fosse, a cada ano, uma Copa do Mundo ou uma Olimpíada, mas ninguém vê isso, né. Em troca desse impacto todo, o que que o Rio de Janeiro faz? Trata o carnaval como um estorvo por quê? Porque sexta-feira de carnaval é o dia que as pessoas viajam, se eu fosse prefeito do Rio, o que que eu fazia,</u>

		<p>vai viajar? Problema seu, pega engarrafamento, não mandei você viajar, eu quero que você fique, o lugar do carioca é no Rio, no carnaval, o carnaval é importante pra cidade. Então, o que que a gente pensa, a Bahia prioriza muito mais o carnaval do que o Rio, tem lá o trio elétrico deles, aquilo é uma coisa que durante uma semana não se trabalha em Salvador, por quê? Porque rende mais que o trabalho, o Rio de Janeiro tinha que fazer isso, mas aqui não, as escolas de samba cortam um dobrado pra trazer os carros pra cá, porque é o dia de viagem, não pode ter... Não pode fechar a rua tal, porque é o dia que saem do Rio, então as escolas se sacrificam, você vê essa questão dos barracões, construíram a cidade do samba com quatorze barracões, mas hoje só tem doze escolas, e tem milhares de escolas pequenas que não tem barracão, fazem o carnaval em condições precaríssimas, não sei o que, ninguém dá apoio a isso, ninguém cuida disso. Então, ação do poder público, a meu ver, é enganosa, porque não respeito verdadeiro e real ao fazer do sambista, há uma fachada, é o maior espetáculo do mundo, é o maior espetáculo da terra, abraça o Rei Momo, veste a camisa da Portela, não sei o que, mas não se traduz em atos, né, não se traduz em atos, não há o respeito real. Agora, claro, hoje em dia, nenhum governante pode virar as costas pra isso, porque o carnaval tem um impacto espetacular na economia da cidade, e aí em complicado, mas eu acho que a atitude do poder público, desde Pedro Ernesto até hoje, não é respeitosa, não é culturalmente respeitosa, né. Por exemplo, como é que o carnaval, nós já tivemos uma secretária de cultura, décadas atrás, que deu uma declaração quando assumiu, disse assim: "Eu quero...", ela não tava falando de carnaval, ela tava falando de cultura "Eu quero acabar com a imagem do Rio de Janeiro como a cidade do carnaval, o Rio de Janeiro tem que ter concerto, tem que ter não sei o que, o Rio de Janeiro não pode ser só carnaval, então eu estou com a minhas portas abertas..." quer dizer, o que que ela tava dizendo na verdade, eu sou secretária de cultura, carnaval não é assunto meu, meu assunto é o Teatro Municipal, é isso, é aquilo. Carnaval não é cultura? Quer dizer, como é que pode uma cidade... Carnaval é cultural, como Folia de Reis é cultura, como Jongô é cultura, só que Jongô e Folia de Reis não tem para o Rio de Janeiro a importância que o carnaval tem, que o samba ganhou, né, e então, ninguém pode ser secretário de cultura do Rio de Janeiro sem levar isso em conta.</p>
	<p>Poder público engaja o samba na secretaria de turismo</p>	<p>P: Hoje em dia o carnaval está vinculado a Secretaria de Turismo? E: Secretaria de Turismo, é o secretário de turismo que gere o carnaval.</p>
<p>Percepção da ação dos cantores da indústria cultural</p>		<p>P: E os artistas que tem acesso aos grandes meio de comunicação, qual, que você considera, qual é o papel deles na preservação do samba? Eles tem algum papel?</p>
	<p>Artistas que são oriundos dos grupos praticantes tem atuação positiva</p>	<p>E: eu acho que tem, eu acho que tem, e alguns artistas fazem isso muito bem, tem atuação muito positiva né, vou citar dois exemplos, o Martinho da Vila e o Paulinho da Viola, que são pessoas oriundas do samba, são pessoas que são realmente do samba de raiz, como se diz, e que usam a visibilidade deles em prol do samba, e não contra, eles não viraram as costas pra isso, Paulinho até uma época se afastou da Portela, mas se afastou da Portela porque muitas coisas lá dentro desagradaram a ele, né, ele não estava de acordo, então todos dois tem... O Martinho é atuante, é uma pessoa que compõe samba-enredo pra Vila, nunca se desvinculou da Vila Isabel, e o Paulinho da Viola é também um militante do samba, né, que teve um papel espetacular pra congregar e divulgar o trabalho da Velha Guarda, como a Mariza Monte também faz hoje com a Velha Guarda da Portela, então eu acho que esses artistas que tem grande projeção, quando tem essa consciência da importância cultural do samba, eles são muito importantes, né. Agora, há também os artistas que usam isso sem ter nenhum lastro, né, quer dizer, "Ah, o samba... Pra sair na escola tal...", mas em geral... A Alcione que é uma pessoa muito ligada a Mangueira, que fez um trabalho lindo, né, com a Mangueira do Amanhã, enfim, são pessoas... Eu não tenho queixas de artistas que usam o samba e não deem retorno não, eu acho que é assim uma coisa bacana.</p>

Musealização		<u>P: Pra finalizar, pensando lá na ação do Centro Cultural Cartola, você considera que a metodologia do Centro cultural tem alguma influência da metodologia do MIS?</u>
	Influência do MIS na formação da coleção de depoimentos	<u>E: No Cartola tem influência de tudo que é bom, então, por exemplo, do MIS a gente trouxe , a gente levou o know how do depoimentos, né, o fato dos depoimentos terem que ter uma pesquisa prévia, ter uma pauta, serem feitos por pessoas que, os entrevistadores, pessoas que conhecem, não dá pra você chamar uma pessoa pra depor e ficar assim “Seu Fulano, não sei o que...”, sem saber o que perguntar, né, porque são pessoas idosas, então as perguntas tem que ser direcionadas pra o que elas possam nos dar de importante, né, claro que elas tem total liberdade de falar o que elas quiserem, mas quando você faz uma pauta e direciona as perguntas, você já faz uma... Você previamente já está sabendo o que que aquela pessoa pode te dar, o que que é importante que ela fale, né, e não ficar perdendo tempo com coisas que não tem a ver, nesse ponto a gente pegou a metodologia do MIS.</u>
	Influência da Casa de Rui Barbosa na organização do Centro de Referências do CCC	<u>Muito também da Casa de Rui Barbosa, porque na época do Dossiê, eu era diretora do Centro de pesquisa da Casa de Rui Barbosa, então eu criei o nosso Centro de Referência nos moldes da Casa de Rui Barbosa, um Centro de Pesquisa, um Centro de Documentação, e um Centro de Difusão Cultural, né, essa é a estrutura básica da diretoria da Casa de Rui Barbosa, pesquisa, documentação e difusão, e aí, por exemplo,</u>
	Influência da Fiocruz/IBICT na construção do banco de dados	<u>na questão da documentação, né, houve uma pessoa que foi muito importante pra nós, que foi o Alexandre Medeiros, que foi quem montou o banco de dados e tal, e o Alexandre é uma pessoa que tem uma carreira acadêmica na área de documentação, ele é bibliotecário, é chefe de uma das bibliotecas da Fiocruz, então ele trouxe toda essa cabeça IBICT, cabeça documental, muito pautada na experiência dele na Fiocruz, né, os bancos de dados, tudo o que ele usava nas bibliotecas da Fiocruz, então eu acho que a gente pegou de todos os lugares um pouco, né, de experiências positivas.</u>

Quadro 15

Entrevistada: antropóloga, consultora da UNESCO no Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI) do IPHAN.

Data: 10/08/2012.

Categorias de Análise	Temas	Transcrição
Critérios para registro: relevância nacional e continuidade		<u>P: Tem no Decreto 3.551, tem dois critérios lá que são mencionados pra que algo seja registrado como patrimônio imaterial, um é a relevância nacional e outro é a continuidade histórica. O que estes termos querem dizer exatamente? Continuidade histórica e relevância nacional na visão do IPHAN?</u>

histórica		
	Concepção do passado: relevância nacional = unidade nacional	<u>E: Olha só, bom, primeiro vou colocar aqui a minha interpretação que a visão do IPHAN, aí se você pegar todos os estudos, enfim, anteriores, principalmente documentos institucionais, né, a gente tem aí uma ideia de nacional, né, que é uma ideia de construção mesmo de nação, de unidade, né, e aí isso vem desde Estado Novo, né, esta é uma perspectiva assim, histórica, de você pensar o nacional como uma questão de homogeneidade, né, aí se fala em povo, isso, né, nos primórdios, né, e que isso dura por décadas no IPHAN, essa ideia de uma relevância nacional nessa perspectiva de unidade, né, da unidade nacional.</u>
	Atualmente: relevância nacional na perspectiva da diversidade	<u>Agora é óbvio, né, que o IPHAN, né, até porque, né, sofreu muitas críticas principalmente da Academia ao longo desses setenta e cinco anos, tem relativizado esta questão da unidade nacional, né, inclusive na minha tese, eu até aponto que há uma discussão da diversidade dentro dessa unidade, né, então opera-se ainda com essa noção de uma relevância nacional, né, mas numa perspectiva mais de diversidade, né, cultural, né, daí na própria Constituição, e antes da gente fazer uma menção ao Decreto 3.551 é fundamental ir a lei maior, né, que é a Constituição, e são os Artigos 215 e 216, já coloca a questão dos grupos formadores da sociedade brasileira, quer dizer, é uma sociedade múltipla, plural, né, com diversos segmentos, né, com diversos...</u>
	Trajectoria do reconhecimento do Patrimônio Imaterial (PI) no IPHAN	<u>tanto que alguns não foram contemplados pela perspectiva patrimonialista por décadas, né, este debate aí do imaterial, das culturas populares, ela ficou muito tempo apagada, né, na história do IPHAN, né, e foi retomada na década de 1970 com Aloísio Magalhães com o Centro Nacional de Referência Cultural, né, tem o anteprojeto do Mário de Andrade, você deve ter estudado isso, depois do anteprojeto de Mário de Andrade houve um grande apagamento aí dessa questão da diversidade, né, ficou mais aquela questão do Barroco, né, nessa perspectiva de construção de uma nação, de uma história oficial, né, com personagens, né, históricos, digamos assim relevantes, enfim, uma história da cultura popular, de personagens, digamos assim, mais marginalizados ficou, né, apagada aí por longos... Por longo tempo na instituição, então na década de 1970, final da década de 1970, com Aloísio Magalhães isso é retomado, né, aí tem a Pró-memória ... E aí começa-se a pensar nessa perspectiva mais plural, né.</u>
	Diversidade e Unidade convivem no IPHAN	<u>Então assim, a visão do IPHAN, né, ela também, ela, penso eu, na minha interpretação, ela é muito fragmentada também nesse sentido, né, há quem ainda acredite nessa questão aí de uma relevância nacional, de uma unidade e há... Acho que setores que pensam na perspectiva mais plural, mais..., mais... Fragmentada, enfim, pós-moderna que seja, né e eu não sou dos quadros da instituição, né, então a minha perspectiva é mais crítica com relação a essa visão ainda de um Estado-nação, né, homogêneo, né, com uma unidade, com fronteiras definidas, enfim, todo um critério aí de construção de nação, né, muito datado e muito questionável. O outro critério que além da relevância, qual é mesmo?</u>
	Continuidade histórica: pesquisa histórica, necessidade de tradição com 3 gerações	<u>P: É continuidade histórica. E: Da continuidade histórica, né. Também isso é uma questão, né, que assim pode ser problematizado e deve ser problematizado principalmente por... Por mestrandos e doutorandos, né, a perspectiva do IPHAN, né, sempre foi de incorporar a dimensão histórica nos seus estudos, né, seja no tombamento, seja também no registro, né, você tem toda uma pesquisa, além de etnográfica e pesquisa de campo, você tem pesquisa em arquivos, né você tem aí a questão de uma tradição, né, de três gerações que é preciso inclusive você comprovar três gerações pra que você tenha um bem titulado. Agora, isso na antropologia, né, contemporânea, né, pode haver uma contribuição também pra esses processos de patrimonialização, isso também é uma questão, é um problema, né, tem um autor que eu gosto muito que é o Alfredo Wagner Berno de Almeida que ele problematiza essa questão das tradições, da tradição como essa continuidade de gerações, né, ele coloca mais que a tradição tem haver mais com uma prática pro futuro, do que você olhar pro passado, né. Então você tem aí na verdade, na questão do patrimônio, né, um campo, né, de disputa, .. de disputa intelectual, um campo de confronto de ideias, né, e</u>

		que deve ser problematizado, principalmente por trabalhos acadêmicos, né.
	Necessidade de provar que o bem tem relevância durante um período de tempo	<u>Aí, mas assim, ainda se opera dentro dos processos, né, dentro dos procedimentos internos da instituição nessa perspectiva de continuidade histórica, né, de você ter um lastro histórico desse bem, que você poça apreendê-lo, né, nessas pesquisas de arquivo, nas pesquisas históricas, que você possa lá por exemplo no caso do... Jongo, que eu tô vendo aqui, ou do samba, enfim, você vai, faz uma pesquisa em arquivo onde você busca, indícios, né, dessa manifestação desde a época da colônia, né. No caso das baianas do acarajé, se você olha o Dossiê que é disponível, você tem essa perspectiva histórica, né, contada, né, nesse sentido de você dá essa densidade histórica, essa importância, essa relevância pro bem que está sendo intitulado. Enfim, aí são as interpretações.</u>
Retórica da Perda		<u>P: A: Durante o processo de registro é necessário que a comunidade de alguma maneira também prove que esse bem está correndo algum risco de perda?</u>
	A retórica da perda é o discurso padrão, mas não há necessidade de se provar que o bem está ameaçado.	<u>E: Olha... Não, a comunidade tem que provar... A retórica da perda, né, que foi muito bem escrita pelo José Reginaldo, né, é mais uma retórica institucional me parece, né.</u> <u>P: Mas não é pedido isso, por exemplo...</u> <u>E: Não, o que tem que ter é anuência da institu... Anuência da comunidade, né. Quer dizer, a retórica da perda não é só do IPHAN, a retórica da perda é uma retórica das... Das instâncias do patrimônio, nacional e internacional.</u> <u>[interrupção da entrevista]</u> <u>E: E...vou rebobinando, né. Qual era mesmo a coisa?</u> <u>P: Então, assim, porque a minha dúvida foi a seguinte... É necessário provar que tem essas três gerações...essa continuidade histórica, é necessário também de alguma maneira provar que o bem está ameaçado?</u> <u>E: Olha, isso aí assim, eu não sei se... Não, acho que não. Isso é, como diz o Reginaldo, tô me apropriando da teoria que ele cunhou, essa retórica da perda, né, ela é um discurso, como eu disse, né, das instituições do patrimônio nacional e internacional, a UNESCO também opera com essa categoria, né, a questão da perda, né, de você resguardar, né, determinado bem, determinada forma de expressão ou celebração ou, né, determinado, determinada manifestação, né, aquela coisa de você manter, né, o bem cultural, né, que se pretende patrimonializar, seja através do instituto do tombamento, seja através do instituto do registro, né. Esse é um discurso, padrão, né, pelo que eu já li, né, das instituições que operam com esses processos de patrimonialização. No caso do registro, não é necessário que esteja em perda, né, claro que tem registros, por exemplo... A Renda de Singeleza... Uma coisa assim, eu não sei muito bem porque eu não tenho de cabeça todos que são registrados, eu tenho 23 bens registrados, mas você tem bens que esta categoria, né, de está em iminência de perda, só tem uma pessoa que é a pessoa que domina determinada técnica, determinado modo de fazer, como é com a Renda de Singeleza, essa categoria foi acionada, né, está se perdendo então vamos patrimonializar, né, enfim.</u>
	Poder institucional na seleção de bens	<u>que também deve ser problematizado, né, pra quem está se perdendo, né? E a questão da seleção que você me falou por telefone, né, os critérios de seleção, quer dizer, quem seleciona o bem, né, quem está dizendo que está se perdendo enfim, né, ainda tem acho que um poder institucional muito grande de dizer o que vai ser ou não registrado, o que que está em iminência de perda ou não, na minha interpretação.</u>
	O que é obrigatório é a anuência da comunidade detentora do bem	<u>Agora o que é, o que tá na normativa, no decreto e que é condição sine qua non pra qualquer projeto de registro é a anuência das, da comunidade, né, seja através de abaixo-assinado, seja através de um representante, de uma liderança, da representação através de uma associação, enfim, né, que aquele grupo esteja informado, né, que tá passando por um processo de inventário, de registro e que ele queira, enfim, tenha... Tenha conhecimento e que assim deseja. Isso é uma condição pra</u>

		registrar um bem.
Localização dos grupos detentores dos bens registrados		P: No caso, assim, de manifestações, como o samba, que estão muito disseminadas no corpo social, como se determinada onde tá esta comunidade, quem são os membros dessa comunidade?
	CCC teve autonomia para fazer inventário	[outra funcionária comenta que quem poderia ajudar bastante no caso do samba seria outra funcionária. Mais tarde, esta funcionária também colaborou com a pesquisa, que está transcrita no Quadro 16] E: Há é... a [...] é fundamental. A [...] foi quem acompanhou, né, esse processo que eu tava de falando, que foi em 2005, o samba, ele teve acompanhamento do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, né, e o Centro Nacional ele, ele fez o inventário de vários bens, né, do Jongo, das Baianas de Acarájé, enfim, era um projeto chamado de Celebrações e Saberes da Cultura Popular, né, foi de 2005 a não sei quando. O samba foi registrado em 2008, né, você bem sabe, deve saber, né, acho que foi em outubro de 2008... P: Não foi 2007, não?... Não sou muito boa de data não, deve ser 2008. E: Olha, eu tava lendo um documento aqui agora... É, 2007, outubro de 2007. Exatamente. Então, tava assim, né, o acompanhamento era do Centro Nacional e a [...], essa antropóloga, acompanhou bem mais, enfim, porque ... No caso do samba, tem uma peculiaridade que quem fez o inventário, quem... Quem fez a pesquisa, né, com... Digamos assim... A supervisão, né, do IPHAN, do DPI, não era nem aqui, o DPI fica em Brasília, né, foi o Centro Cultural Cartola, né, a Nilcemar Nogueira, que é neta do Cartola, que é uma pesquisadora, né, mestre, doutoranda, enfim, tem outros pesquisadores que participaram desse processo como o Eloi, tem uma outra pesquisadora que eu esqueci o nome, que também foi muito importante, que coordenaram inventário... P: A Raquel... E: Raquel Valença, né, que instruíram o processo junto ao DPI, enfim, então... No caso do Centro Cultural Cartola houve desde o início essa autonomia, né, eles é que instruíram o processo, fizeram o inventário, então eu não sei, né, muito bem qual foi o procedimento da pesquisa, né.
	Recorte da comunidade do samba: sete escolas mais antigas; onde foi aplicado o INRC	até onde eu sei, eles elegeram, acho que as sete... Escolas de samba, mais antigas, né, as localidades ali e fizeram um levantamento, né, através do INRC, que é o Inventário Nacional de Referências Culturais, né, que é um grande questionário, nessas localidades, e aí, né, fizeram então esse mapeamento, né, como você bem sabe, o registro do samba ele contempla três modalidades, né, além do samba-enredo, o partido alto e o samba de terreiro, este que estão, digamos assim entre aspas, mais "fragilizados" segundo os pesquisadores dessa área do samba, né. Então nessas áreas que eles pesquisaram eles fizeram um levantamento, né, Oswaldo Cruz, Madureira, né, onde está a Portela, Salgueiro, enfim, aí, aí vale a pena você até se debruçar melhor, né, sobre o inventário que deve ter lá no Centro Cultural Cartola, né, e fazer essa pesquisa mais refinada, né, como é que foi esse levantamento do inventário, enfim, do registro... Dossiê, acho que tem disponibilizado no site do IPHAN que já é uma síntese do material bruto de pesquisa, aí acho que você consegue, digamos assim, ter isso mais definido.
Participação dos grupos detentores no processo de registro		P: Em geral, como é que é feito este diálogo com a comunidade? Que isso é muito marcante na política do patrimônio imaterial, né, como é feito isso na prática? Por meio de reuniões...
	Participação efetiva varia de processo	E: (risos)... Olha só, de novo, a minha visão interpretação, né, sim, né, claro, por meio de reuniões, né, de uma articulação com lideranças e tal. Na minha pesquisa de doutorado, no caso eu estudei o primeiro registro, que foi o de Ofício de Paneleira, né.

	para processo	<u>não houve essa... Talvez por ter sido o primeiro, muitos dos, das paneleiras, né, das senhoras não sabiam o que... Digamos assim, "viraram patrimônio histórico", como elas diziam, né. Elas não tiveram essa informação, isso não foi bem disseminado, não foi informado, isso depende de caso a caso, né, depende de como a pesquisa foi construída, né, as idas a campo, as reuniões que são feitas, se são pessoas representativas da comunidade, enfim, aí tem uma quantidade enorme de variáveis pra que isso seja, digamos assim, mais disseminado naquele grupo ou não, né, a minha pesquisa, quando eu fui a campo, eu não... Assim... As pessoas não sabiam muito bem o que que era, né, só um grupo pequeno, da Associação das Paneleiras, né, da diretoria, que sabia que tinha sido registro, registrado, mas também não sabia muito bem o que que era, né, entendeu?</u>
	Quanto mais articulada os grupos já são, mais há participação.	<u>Agora no caso do Jongu, por exemplo, onde você tem uma articulação enorme entre as comunidades, aonde antes do processo de patrimonialização eles já se reuniam, já havia uma rede de memória do Jongu, havia encontros de jongueiros, eles estavam bem articulados, né, e o IPHAN só, digamos assim, chancela, né, dá visibilidade a essa articulação fica muito mais disseminado.</u>
	Matrizes do samba: entre desconhecimento e articulação	<u>No caso do samba, eu não sei, talvez esteja bem no meio termo disso, né, nem desconhecimento, nem nessa articulação...</u>
	Representatividade efetiva da coordenadora da pesquisa para registro e do CCC	P: O problema é essa localização dessa comunidade do samba... E: É, porque aí você tem também uma indústria fonográfica também, né, muito pesada, né, enfim, você tem aí grandes represen...Sambistas né, que aí... É uma marca e tal, e eles... Certamente alguns sabem, outros não. P: Fica difícil também, pelo menos no caso do samba, todo mundo que está envolvido no samba dessas reuniões... E: Agora assim, a Nilcemar, né, é uma figura reconhecida no métier, né, até pela sua, né, ascendência, né, ela é neta do Cartola, é neta da Dona Zica. Zica, né? P: É. E: Então, aí eu acho que ela tem digamos assim, essa... Essa liderança, o Centro Cultural Cartola se localiza na comunidade da Mangueira, né, mas realmente acho que ficaria demais da conta, né, acho que vai de caso a caso...mesmo. É a minha interpretação, acho que é uma...
	Grande desafio da salvaguarda é diálogo com sociedade civil	<u>P: E mesmo ... Isso que você tá falando, né, vai de uma articulação já existente na comunidade... E: É, de grupos que estão mais articulados e de grupos que não estão articulados, acho que fica mais fácil, né, mas sim, é através de reuniões, né, o próprio INRC pressupõe idas a campo, você contatar as pessoas e, né, estabelecer essa rede de relações, fazer seminário, enfim, aí você constrói aí, né, um campo de possibilidades de poder tá aí dialogando, né, estar dialogando com a sociedade civil, né, que esse é o grande desafio do...Do processo... De salvaguarda, né, tem que tá aí essa comunicação, né, entre o Estado e a sociedade civil, como se faz isso...</u>
	Relações dos grupos detentores com INRC	<u>P: São outras dificuldades. Outra coisa que eu queria perguntar é como é a relação da comunidade, ou da parcela da comunidade com a metodologia do inventário, do INRC, como é que é essa relação?</u>
	Boa relação depende de experiência com pesquisas	<u>E: (...) é, pois é, aí assim, acho que... Essa pergunta... Você já fez ela pra [...]? E pro Eloy, e pra... Porque isso varia muito da equipe de pesquisa, né, da inserção que ela tem, né, no campo, e aí digo no campo antropológicamente falando, né, se ela já construiu relações aí, né, se ela... Ou tem uma metodologia mais etnográfica de abordagem, e isso também pressupõe um tempo maior de relação, de... De relação com a comunidade, né, e isso obviamente também varia de caso a caso, né, no caso</u>

	antropológica, etnográfica e de grau de conhecimento dos bens e seus grupos	<p><u>do samba...</u></p> <p>P: Ela me falou um pouco como foi pra ela, eu queria saber a percepção do IPHAN.</p> <p>E: E como é que foi pra ela? Eu estou curiosa (risos).</p> <p>P: Ela falou que foi um processo trabalhoso, que ela não esperava, quando ela começou com a ideia, né, quando os sambistas trouxeram a ideia pra ela, ela não pensava que tinha tantas etapas, né, que foi uma coisa trabalhosa. E eu fiquei pensando, como é que é isso no outro lado, como é que é a visão do institucional, no sentido de pro IPHAN, também é difícil levar essa...</p> <p>E: Metodologia, né...</p> <p>P: No sentido quem transmite. Transmitir é difícil? Como é que é esse processo de transmitir essa metodologia, a partir daqui, né.</p> <p>E: Acho que difícil ela é com certeza, eu posso falar da minha experiência, né, não digo nem aí no caso da tese, porque como te eu falei, como foi o primeiro processo de registro... Essas pessoas lá de Goiabeiras, né, que é um bairro periférico da cidade de Vitória, enfim, geralmente as pessoas ali não tinham muita familiaridade com a... Tinham pouca escolaridade, então, certamente elas não fizeram o inventário, foram ... Bolsistas, estudantes da Universidade Federal do Espírito Santo que passaram esses formulários, enfim, então não houve um envolvimento, né, no caso dessa pesquisa do inventário, né.</p>
	Propostas de auto inventariamento.	<p>Eu participei, tive a felicidade de participar aqui no Rio, quando eu tava fazendo o doutorado, de uma experiência, que até então, era pioneira dos... Das próprias pessoas se auto... Fazerem seu próprio auto inventário, né, que são grupos comunitários de saúde, né, da Baixada, norte fluminense, sul fluminense né, um grupo denominado de Rede Ciclo Vida e eles procuraram o IPHAN pra, aquilo que eu tava te falando, né, quanto mais articulado esse grupo está, né, mais ele vai ao poder público, né, e solicita políticas públicas, enfim, e esse grupo tinha interesse em que houvesse um processo de inventário, né, que eles se auto identificassem, até pra se conhecerem, enfim. Então tem um processo, que foi muito trabalhoso pra elas, né, pra essas sete pessoas que fizeram essa parte preliminar do inventário.</p>
	Etapas do inventário	<p>porque o inventário também tem muitos níveis de, digamos assim, dificuldades, tem o levantamento preliminar, tem uma identificação, onde você aprofunda qual é o bem cultural, né, que vai ser registrado, e por fim tem a parte da documentação, da interpretação em que você gera aí todas as bases pra você instruir um processo e levar lá pro Conselho Consultivo.</p>
	Questionários geram dificuldades	<p>Essas pessoas, nesta primeira etapa já sentiriam uma imensa dificuldade, né, porque são questionários grandes, né, com muita informação sendo solicitada, né, informação do IBGE, né, então as pessoas quando elas não tem a prática da pesquisa, né, elas sentem muita dificuldade, né, então pelo que eu sei, teve esse processo pioneiro da Rede, eu acho também que os índios do...</p>
	Proposta de inventário participativo	<p>Da pintura corporal, né, Arte Kusiwa, eles também passaram por um processo muito semelhante de auto identificação, né, de inventário participativo aonde obviamente que não teve os indígenas, mas geralmente lideranças, né, à frente, fizeram esse auto inventariamento, né.</p>
	Maioria dos processos contrata equipe.	<p>geralmente é uma equipe, né, de pesquisadores que vai a campo, né, contratada e faz esse levantamento com as comunidades. Então é muito diverso, né, também voltamos a questão da diversidade.</p> <p>P: Mas geralmente acontece assim, né, no caso do samba também foi assim, contratou, contrata-se um grupo de pessoas que tenta fazer esse diálogo entre a comunidade e os intelectuais, as pessoas que...</p> <p>E: No caso do samba, né, a Raquel Valença, e o Nilcemar, né, são pessoas que, pesquisadores do samba.</p> <p>[pausa para resolver problemas com a gravação]</p>
	Acompanhamento	<p>P: Então, em todo esse processo, os técnicos do IPHAN estão acompanhando, ajudando também, ou é só um treinamento</p>

	do IPHAN durante feitura do inventário	<p>inicial e depois essa equipe vai à campo?</p> <p>E: Não, não, tem acompanhamento sim, até aqui a gente tem acompanhado, né, eu até acabei de falar com a professora Cássia Frade da UERJ que ela tá fazendo o inventário das folias de reis, né, então eu tenho marcado, né, quer dizer, teve um treinamento, veio uma técnica, né, funcionário do IPHAN que é inclusive dessa área de identificação, do INRC, que é a Mônica, ela deu esse treinamento pra equipe, né, e a gente que tá aqui, digamos assim, na ponta, na superintendência vai acompanhando, né, eles preenchem determinada ficha do inventário, aí a gente marca uma reunião, conversa, dialoga, "Há, isso não tá legal, não sei o que...", tem um acompanhamento passo à passo.</p>
Plano de salvaguarda		<p>P: E no planejamento do plano de salvaguarda, existe, pelo menos no caso do samba, eles dão algumas sugestões já no Dossiê, como é que é feito esse planejamento? É feito o que a comunidade sugere, é o que vai pro plano? Como é que é esse diálogo?</p>
	Participação dos grupos no plano de salvaguarda foi algo que foi sendo construído no IPHAN	<p>E: Olha, olha só, novamente, assim... Até onde eu, né, eu tenho lido, pesquisado sobre isso... Bom, as recomendações de salvaguarda elas necessariamente tem que ser presente, né, no Dossiê, né, no primeiro, como eu te falei, não, né, isso foi construído... Acho que tem uma normativa... Do IPHAN... Que... Eu não sei de quando é que é, mas enfim essa normativa já indica que dentro do processo de instrução do registro tem que...</p>
	Recomendações tornam-se plano de salvaguarda	<p>Porque é uma pesquisa, né, quer dizer, nessa pesquisa você vai montando aí os quebra-cabeças daí você vai consultando as comunidades, e na pesquisa você vai construindo aí as recomendações da salvaguarda que seriam depois um plano de salvaguarda, daí depois que o bem é titulado e aí você tem essas recomendações de salvaguarda já... Inscritas, né, no próprio processo de registro</p>
	Depois de registro são realizadas reuniões e seminários	<p>áí geralmente marca-se reuniões com a comunidade, né, tem todo um diálogo, né, entre o Estado e a sociedade civil pra construir o plano de salvaguarda, né, isso é uma coisa, né, que vai sendo construída, né, começa com o inventário, o inventário já mostra, né, um pouco o caminho, né, pra salvaguardar esses bens, né, diversos bens, e aí as especificidades de cada bem, né, quando o bem é titulado, né, se tá na instrução do processo, se consta no processo, daí depois disso, novamente, né, marcam-se várias reuniões e seminários e aí isso vai sendo construído, né.</p>
	Ações de curto, médio e longo prazo	<p>P: Tem o tempo de dez anos pra validar esse título, o plano de salvaguarda dura dez anos?</p> <p>E: Olha, eu acho que sim, né, eu não sei, eu não vou de falar, há, dura, dura... Deve durar, o que eles aqui dizem, né, é que o plano, ele tem que conter ações de curto, médio e longo prazo, né, então, né, imagino que dividam isso ao longo desse tempo, até pra que completado os dez anos, né, o IPHAN possa novamente reunir essas pessoas, né... Essa comunidade, esse grupo de lideranças, e aí possa rever a própria salvaguarda.</p>
	Revalidação dos registros está sendo construída	<p>P: Já teve algum bem que chegou a essa revalidação?</p> <p>E: Os dois primeiros bens estão nesse processo de revalidação, o Ofício de Paneleira, né, que foi o primeiro bem registrado em 2002, em Dezembro de 2002, e a Arte Kusiwa que também foi, digamos assim, praticamente foram intitulados no mesmo período, só que o Ofício foi numa reunião acho que em Novembro, e a Arte Kusiwa em Dezembro, diferença de um mês, mas enfim, em Dezembro esses dois bens completam dois anos e aí eu não sei como tá o processo de revalidação, né, o consultor, também como eu, né, teve um consultor pra outros Estados nesse Edital UNESCO foram 13 os estados, 13 estados contemplados com essa consultoria, e o consultor do Espírito Santo é o Cair, e ele tá envolvido nesse processo de revalidação,</p>

		<p>ele e o DPI, né, e a Câmara Técnica de Patrimônio Imaterial que é uma instância dentro do Conselho Consultivo que tá digamos assim, tentando estratégias, políticas de salvaguarda, que tem lá Sílvia [?], geralmente antropólogos e sociólogos fazem parte dessa Câmara Técnica, né, o Roque de Barros Laraia, né, essa Câmara é que tá definindo os critérios para essa revalidação.</p>
Plano Nacional de Patrimônio Imaterial		<p>P: Sobre o PNPI, o Plano Nacional do Patrimônio Imaterial, como isso se dá na prática, como o plano tem se dado na prática?</p>
	Por meio de editais	<p>E: Olha, isso eu não sei te dizer, porque eu não sei como é que anda o PNPI, o PNPI é pra fomentar, né, éee... é uma instância de fomento, né... P: É por meio de editais? E: É por meio de editais, inclusive teve recentemente um edital do PNPI de 2012, eu não sei te dizer...</p>
Pontões de cultura	Fazem parte do Cultura Viva (convênio entre IPHAN e Minc)	<p>P: Você sabe se os Pontos, Pontões de Cultura são dentro disso também? E: Não, os Pontões de Cultura já são outra coisa, os Pontões de Cultura foi... Não sei nem se vai continuar sendo Pontão, né... Foi um... Uma... Foi uma forma, né, que... Enfim,... Acho que o Ministro Gilberto Gil, e a Presidência, a Diretoria do IPHAN de Patrimônio Imaterial, eles conseguiram, né, através... Digamos assim, de uma negociação interna, porque o IPHAN é do MINC, enfim, o Pontão é do MINC, aquele Cultura Viva conseguiram que para os bens registrados, né, que eles automaticamente, né, não precisaria entrar em edital de Ponto de Cultura, eles já seriam Pontões de Cultura.</p>
	Bens registrados automaticamente ganham pontão	<p>P: Então, já se ser registrado já era pontão, já fazia parte... E: Já fazia parte, então isso era, digamos assim, uma negociação entre instâncias superiores do IPHAN, não sei se diretoria ou diretoria do IPHAN, provavelmente, né, o presidente do IPHAN como o Ministro lá do... O Ministro Gil, e aí que era o responsável, não sei se era o Juca Ferreira, enfim, com o ... Cultura Viva, né, convênio para que os bens registrados virassem Pontões de cultura, e aí ter aquele aporte de 4000.000, né, e aí... P: E esse dinheiro não é do PNPI? E: Não, o PNPI é outra coisa, é por edital. P: Esse é Cultura ViVa. E: É, isso que eu tô te falando, o PNPI eu não sei, é por meio de editais. P: Editais por meio do IPHAN? E: Por meio de IPHAN, por meio do IPHAN, é o IPHAN, DPI, Departamento de Patrimônio Imaterial. Agora não sei valores, acho que eles estão sendo bem sucedidos, no Rio de Janeiro eu também não acompanhei, teve o PNPI da Capoeira, que é... A Cristina que acompanhou, uma servidora, no caso ela é servidora do IPHAN, e teve um PNPI em Parati, cultura de fibra que é ligada aos indígenas Caiçaras que também terminou recentemente, também acompanhado pela Cristina, né. Então, mas assim, tem a via dos Editais e os... Os grupos, enfim, as entidades representativas dos grupos tem participado e tem depois prestado contas ao IPHAN e isso também é, né, uma política de salvaguarda, né, vinculada aí ao Patrimônio Imaterial.</p>
Bens registrados e indústria cultural		<p>P: Uma coisa que eu tenho observado, eu tenho lido e que no caso do samba acontece, é o desejo da comunidade pra que no Plano de salvaguarda se fomente a gravação de discos, alguma geração... Alguma coisa que gere renda, no caso do samba, por exemplo, é a gravação de disco. É um desejo da comunidade, e eu percebo que isso acontece em outros casos. Como é que isso é visto pelos técnicos do IPHAN no sentido de que muitas vezes a Indústria é vista como um fator de... E: Espetacularização... P: Ou até de perda de seja lá o que for.</p>

Risco de espetacularização	<p>E: <u>Eu não sei, porque eu não sou técnica do IPHAN, o meu olhar é muito de fora, né... Não sei te responder esta tua questão. Pra mim assim, claro, né, quando você tem um bem que ele ganha, né, a chancela do Estado, né, um bem patrimonializado, um bem cultural de relevância nacional, né, aí você coloca ele em um outro status, né, você dá um valor, patrimonializar é você dar valor, né, a determinado bem, seja material ou imaterial, né, é atribuição de valor sempre. E aí no caso dessa relação aí com a Indústria Fonográfica, com a Indústria Cultural de uma maneira geral, o Turismo, né, há de se pensar que realmente você tem aí, né, alguns processos que podem, né, espetacularizar, entendeu, a questão da espetacularização das manifestações culturais é um fato, você pode... Não a questão da perda, né, da descaracterização, mas é muito tênue, né, esse limite aí é muito tênue. Então eu não sei, como a instituição lida com isso eu não sei.</u></p>
Necessidade de geração de renda para grupos detentores	<p><u>agora realmente a coisa de gerar produto, gerar renda eu acho que isso é uma coisa que é apoiada institucionalmente, os portadores desses bens culturais também merecem ter, digamos assim, um retorno, né, de qualidade de vida, financeiro, de valorização, de... Visibilidade, né, desse bem e isso, né, estamos numa sociedade capitalista onde tudo você quantifica com dinheiro, né, então você monta espetáculo, você grava um CD, mas aí, enfim, acho que... Até onde eu sei, acho que o Samba de Roda tem lidado muito bem com essa indústria fonográfica, entendeu? Tem sido bem sucedida, o Jongo também, imagino que o Samba, né, como você mesmo falou, essa comunidade de sambistas é imensa, e é muito mais dispersa, né...</u></p>
Busca de auto-sustentabilidade dos grupos	<p>P: <u>Existe alguma coisa, do que você percebe, alguma coisa que incentive essa auto sustentabilidade, porque quando a comunidade produz, não é só visibilidade, ela também tá se auto gerindo, né, é essa a ideia?</u> E: <u>A ideia é essa, né, a ação de salvaguarda é essa, né, de auto sustentabilidade, né, então, acho que dentro da política acho que isso é pensado, agora disso ser pensado e ficar dessa maneira assim, bacana...</u></p>
IPHAN é mediador na busca de parceiros	<p>P: <u>Alguns seminários do IPHAN de Economia Criativa são nesse sentido?</u> E: <u>É, aqui também teve o seminário das baianas, então, por exemplo, com relação, né, ao que eu tenho acompanhado das baianas do acarajé, né, elas se dizem empreendedoras, ne, então quando a gente montou o seminário aqui foi chamado uma pessoa de uma ONG, né, que é uma cara que é... Bem conceituado, né, no campo, Giovanni o nome dele da Incubadora Afro-brasileira, e aí ele colocou, enfim, a experiência dessa ONG com relação a esse processo de empreendedorismo individual, né, empreendedorismo étnico... Enfim, essa foi uma demanda das baianas do acarajé, né, e aí o IPHAN o que faz é buscar esses parceiros, né, que possam tá dialogando pra construir plano de salvaguarda, né, pra constituir... Como ter gestor pra esse plano de salvaguarda, pessoas que possam tá conversando, né, entre eles, nos segmentos e aí tá construindo essas possibilidades aí de auto sustentabilidade, né, melhoria de condição de vida, né, pra esses grupos.</u></p>
Inclusão por meio da auto sustentabilidade	<p>P: <u>Quer dizer, quando se fala em inclusão, que se fala muito em inclusão nas normas, né, que são relacionadas ao patrimônio imaterial, se fala muito no tema da inclusão social, a inclusão vai um pouco no sentido da sustentabilidade desses grupos, que se promova uma auto sustentabilidade dos grupos, o que que se quer dizer com inclusão?</u> E: <u>É, eu acho que sim. Eu acho que a questão da sustentabilidade é uma questão interna inerente a essa política de patrimônio imaterial.</u></p>
Setor dentro do IPHAN responsável por sustentabilidade	<p><u>Até porque existe dentro da estrutura da estrutura do DPI, um setor que promove a questão da sustentabilidade que pensa isso.</u> P: <u>Há, tem um setor...</u> E: <u>Tem, lá em Brasília, é uma moça chamada Rívia, que é a diretora, eu não conheço muito este setor, porque a gente teve um treinamento pra entrar, né, em Dezembro teve um treinamento em Brasília, então foi apresentado, né, a ... estrutura do DPI, então tem esse setor que é o da sustentabilidade que é vinculado a salvaguarda, então obviamente está pensado, estruturado dentro mesmo da... Da instituição, né, digamos assim, da engrenagem institucional.</u></p>

--	--	--

Quadro 16

Entrevistada: consultora da UNESCO no Departamento de patrimônio Imaterial (DPI) do IPHAN.

Data: 31/08/2012.

Categorias de análise	Temas	Transcrição
Critérios para registro: continuidade histórica e relevância nacional		<u>P: Lendo o Decreto 3.551 do Patrimônio Imaterial, ele menciona, né, os critérios pra se registrar um bem seriam a continuidade histórica e a relevância nacional. E eu fiquei pensando, o que querem dizer exatamente estes termos?</u>
	Continuidade histórica: presença do bem ao longo de setenta anos	<u>E: Bom, continuidade histórica... assim, a gente tá trabalhando com o que o termo define bem claramente, né, que ele tenha alguma densidade no tempo, não é?</u> <u>P: Tem haver com quantidade de tempo?</u> <u>E: Tem haver com a ... quantidade de tempo, não propriamente, né, mas com a presença desse bem cultural ao longo do tempo, não é, a gente tá trabalhando, dentro do IPHAN, com o mínimo de 70 anos.</u>
	Relevância nacional: bens que expressem a diversidade cultural	<u>P: E a relevância nacional tem haver com o tamanho do grupo, a quantidade de pessoas?</u> <u>E: Não, não, não é por aí, a questão da relevância nacional diz respeito a ... A se esse bem cultural, ele é expressivo ou não da identidade nacional, né, se ele reflete isso, então quer dizer, a gente tá ... Tem trabalhado com a noção da identidade nacional como uma identidade pautada na diversidade cultural, então, tem se procurado registrar e patrimonializar bens culturais que demonstrem esta diversidade cultural, não é, bens que sejam expressões dessa diversidade cultural, porque até então, né, até a implementação da política do patrimônio imaterial, é...</u>
	Antes do decreto apenas a cultura branca ocidental era representada	<u>A gente podia observar que havia uma tendência muito forte a privilegiar os bens e as representações do catolicismo e da cultura branca ocidental, e com o Decreto procura-se então, um olhar sobre a diversidade, e uma valorização e uma relevância desses signos da diversidade que até então tinham ficado fora desse escopo da política de patrimonialização.</u>
Localização dos grupos detentores dos bens registrados		<u>P: Também é possível perceber lá nos documentos e tal, que é necessário que a sociedade, a associação civil apresente declarações de anuência, né, dessas comunidades que estão envolvidas com esse bem. No caso de manifestações que não pertencem a um único grupo, que o caso das matrizes do samba no Rio de Janeiro, é uma manifestação que se disseminou muito, como é que vocês fizeram pra determinar essa comunidade?</u>
	Registro das matrizes iniciou-se a partir de demandas da	<u>E: Olha, essa comunidade... Esse registro das matrizes do samba carioca, ele veio de demanda da própria sociedade civil. Então foram pessoas ligadas ao mundo do samba carioca, não é, Leci Brandão, Helena Teodora, a própria Nilcemar, e outras pessoas, a Rachel, e outras pessoas ligadas ao mundo do samba que foram trabalhando desde o início, nessa mobilização dos parceiros da sociedade civil pra construir esse processo de patrimonialização do samba carioca.</u>

	sociedade civil	
	Motivação para registro das matrizes: registros do Samba do Recôncavo Baiano e do Jongo	<u>Porque o projeto inicial, quer dizer, acho que foi terceiro ou quarto bem cultural registrado foi o samba do Recôncavo Baiano, o samba de Roda do Recôncavo Baiano. A motivação pra esse registro do samba do Recôncavo Baiano foi uma proposição do Ministro Gilberto Gil pra um registro junto a UNESCO do samba brasileiro. A UNESCO devolveu a solicitação do Ministro Gilberto Gil dizendo que era necessário alguma coisa bem específica, que fosse voltada pra comunidades bem estabelecidas no tempo e no espaço, então, o Ministro Gilberto Gil optou então, pra se voltar pra esse registro do samba do Recôncavo, como um pré-requisito da UNESCO pro registro de Patrimônio Mundial é o registro local, então o samba do Recôncavo foi registrado aqui pelo IPHAN e seguiu pra UNESCO. Em seguida do samba do Recôncavo, foi registrado o Jongo, não é, também... Que também faz parte dessa família do samba, digamos assim, não é, e motivados por esses processos do samba do Recôncavo e do Jongo, a sociedade civil aí do Rio de Janeiro, também provocada pelo Centro Nacional de Folclore e pelo IPHAN, mas motivados por esse processo, se mobilizaram e procuraram trabalhar juntamente com Centro Nacional o Folclore e com o IPHAN, no sentido de encaminhar esse processo do samba carioca.</u>
	Base social para registro: representantes notórios das escolas	<u>Então, o que a gente pode definir como base social aí, são representantes das Escolas de Samba, não é, representantes desse universo, pessoas notórias desse universo, e foi a partir dessa base social que o processo seguiu. Então, foram eles próprios, né, os sambistas que se organizaram e se mobilizaram e... e ... e deram essa anuência, né, e eles mesmo que montaram as equipes de pesquisa, enfim, esse processo é um dos processos assim, que a gente pode dizer que desde o início, desde a pesquisa, a base social foi envolvida, inclusive, sobretudo, como pesquisadores, não é.</u>
Escolha pelo samba de terreiro, partido-alto e samba enredo		<u>P: E como é que foi a escolha desse objeto, quer dizer, o samba tem várias variações, como foi a escolha dessas matrizes específicas?</u>
	Processo trabalhoso	<u>E: Há, esse foi um trabalho bastante complicado, eu acho que durou mais ou menos um ano e meio ou dois anos de debate com eles, né, os sambistas e pesquisadores do samba, que pertencem ao universo do samba, no sentido de definir esse objeto, não é.</u>
	Importância das escolas de samba para definição	<u>primeiro eu acho que foi pensado muitas coisas, foi pensado a Escola de Samba, não é, foi pensado a Escola de Samba como um lugar, depois a Escola de Samba como forma de expressão, e até se chegar a essas matrizes foram muitas pesquisas, e muitos debates, fóruns de discussão, foi um trabalho, você vai checar lá com a Nilcemar e com a Rachel, foi muito trabalhoso chegar até esse objeto.</u>
	Valorização do legado afro-brasileiro	<u>mas a definição surge no sentido de valorizar o legado afro-brasileiro, não é, não deixar que todos os gêneros de samba entrassem, porque nem todos os gêneros de samba trazem esse legado ancestral, né, afro-brasileiro,</u>
	Necessidade de se ter base social definida	<u>é necessário que tenha uma base social constituída sobre a qual o plano de salvaguarda incide, então, se você faz... se você define o seu objeto de uma maneira muito genérica, como samba carioca ou qualquer coisa parecida, essa base social sobre a qual o processo de salvaguarda, após o registro, vai incidir inexistente, então foi muito no sentido de definir o que é a referência cultural patrimonializável no universo do samba,</u>
	Demanda do	<u>então não é qualquer samba que é passível de ser patrimonializado, não é qualquer samba que pode ser considerado uma</u>

	<p>IPHAN de patrimonializar o que estava sendo relegado</p>	<p><u>referência dessa identidade plural brasileira, né, não tinha o menor sentido você patrimonializar o pagode pop ou qualquer coisa do gênero, não é, o que se procurava com a política, era uma política inclusiva no sentido de trazer o que estava sendo relegado ao longo dos 70 anos do IPHAN, então sobretudo essas matrizes africanas no Brasil, você vê que no bojo disso tudo, foi patrimonializado primeiro o Samba do Recôncavo, depois o Jongô, Baiana de Acarajé, Tambor de Criola e etc e etc, no sentido de trazer o que tava relegado a segundo plano, não é, então isso foi muito discutido com esses sambistas e pesquisadores negros do universo do samba, e essa definição surgiu desse diálogo, né, do IPHAN com esses pesquisadores.</u></p>
	<p>Objetivo de preservar matrizes da ação da indústria cultural, da produção em massa e da indústria dos desfiles</p>	<p><u>Foi uma coisa construída e muito dolorida, porque foram muitas propostas, muitas idas e vindas até essa definição no objeto, né, no sentido de salvaguardar, resgatar essas matrizes para que elas ficassem conhecidas como referências, não é uma tentativa de frear o processo dinâmico de transformação do samba carioca, mas de preservar as matrizes pra que elas sejam sempre passíveis de serem visitadas, não obstante todo o processo da cultura de massa, não é, da indústria cultural, da indústria dos desfiles de escola, da limitações que as próprias direções das Escolas colocam pra definição de seus enredos e tudo mais. Então foi no sentido de salvaguardar matrizes de uma cultura que está sofrendo um processo brutal de transformação.</u></p>
		<p>P: Nessas reuniões com a comunidade, você poderia citar alguns sambistas que estavam lá presentes? Eu conversei já com o [...] E: Olha, eu não me lembro assim desses nomes assim na minha cabeça, eu tenho muito assim muito viva na minha memória um diretor de bateria da Mangueira, eu lembro que a Leci Brandão no começo participou do processo... P: Você sabe onde eu posso encontrar isso? E: Olha, pode ser que com a Nilcemar, ela tenha isso, se você for conversar com a Cláudia Márcia, você pode ver se tem alguma ata dessas reuniões, que essas reuniões geralmente eram lá no Centro Nacional de Folclore, você poder observar com a Nilcemar, se você for procurar, a Helena Teodoro participou, pesquisadora negra, do movimento negro que participou desde o início, ela deve ter na cabeça o nome dessas pessoas, enfim. Mas, a Nilcemar tem, eu lembro bem nas primeiras reuniões a presença constante da Leci Brandão, enfim, isso aí tem que resgatar nas atas de reunião, né, quem abaixo-assinou o pedido, enfim, devem ser as pessoas que participaram. P: Essa outra pesquisadora, você falou o nome, mas eu não anotei... E: Helena Teodoro, ela é pesquisadora, professora da Estácio, dessa faculdade de carnaval.</p>
<p>Relações dos grupos detentores com INRC</p>		<p><u>P: Com relação a metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais, como é que você vê, ou pelo menos nesse processo específico, como é que foi a relação entre a comunidade e essas metodologia?</u></p>
	<p>Registro das matrizes: exemplo de participação da sociedade civil, próprios sambistas aplicaram os questionários</p>	<p><u>E: Olha, é dessa maneira que eu tô te falando, o samba carioca eu acho que é um dos exemplos mais interessantes que a gente tem de pesquisa participativa, porque foram os próprios sambistas e pesquisadores do universo do samba que pegaram o inventário e aplicaram, entendeu? Não foi uma coisa como, por exemplo, o Samba do Recôncavo, foi contratada uma equipe de pesquisadores de fora do universo e que foram lá pesquisar, né, o samba do Recôncavo foi isso, foi o professor Carlos Sandroni que mora em Pernambuco, é professor da Universidade Federal de Pernambuco, é um etno musicólogo, branco de olho azul, que foi contrato, constituiu equipe e foi pro Recôncavo, viajou para o Recôncavo com o povo pra fazer pesquisa. No caso do samba carioca não, não é, foram os próprios pesquisadores do universo, a Rachel, a Helena Teodoro, o Aloy que pegaram aquelas fichas e aplicaram as fichas... Dentro das escolas de samba, com as Velhas Guardas, com esse povo que tem a memória dessas matrizes vividas, não é.</u> P: E aí, antes da aplicação dessa metodologia, tem o treinamento pra equipe, né... E: Sim, foi eu quem deu.</p>

Plano de salvaguarda		P: E o plano de salvaguarda, como foi esse planejamento, houve algum reconhecimento de práticas de preservação que já aconteciam?
	Aproveitamento das ações que aconteciam no CCC	E: Olha, sem dúvida nenhuma. A gente..., tanto é que o principal parceiro, não único, mas principal parceiro pra esse processo de salvaguarda é o Centro Cultural Cartola que já estava desenvolvendo um projeto de memória junto a esses sambistas de todas, várias Escolas de Samba não só da Manqueira, não é, sambistas e partideiros, o CCC já estava desenvolvendo um projeto de memória com esse pessoal, então a nossa salvaguarda focou muito ali no Centro Cultural Cartola.
	Incentivo por meio da implantação de Pontão	<u>inclusive aportamos recursos pra constituição de um Pontão de Cultura da memória das matrizes do samba lá dentro, não é.</u>
	Gravação de depoimentos, escrita musical das músicas, lançamento de Cd's	Tem sido basicamente um processo exaustivo de pesquisa da história de vida e da memória desses sambistas que tem essas matrizes vividas, e essa vivência vivida na cabeça, não é, então tem sido feitas muitas gravações do depoimento dessas pessoas, a partituração das músicas que essas pessoas compuseram e até mesmo o lançamento de Cds e tudo com esse repertório das matrizes, né.
	Revalidação do registro: continuidade da relevância nacional	P: Já teve alguma manifestação que chegou, passou pelo período de 10 anos de salvaguarda? E: Nós estamos chegando esses anos. Esse ano estamos chegando aos 10 anos da Arte Kusiwa dos Wajãpi e do Ofício de Paneleiras de Goiabeiras Velhas no Espírito Santo. P: Vocês já tem ideia dos critérios que serão utilizados pra decidir a renovação do título ou não? E: O critério básico e fundamental, assim, que é o que tem que ser levado em conta é se esse bem cultural é vigente, tá vivo ainda, não é, e se ainda se constitui como uma referência cultural importante pra comunidade que o faz, não é, sendo assim, o registro pode ser revalidado.
Auto sustentabilidade dos grupos detentores dos bens registrados		P: Neste período de 10 anos, tem algum planejamento no sentido dessas organizações civis responsáveis pela preservação, se tornem de alguma maneira, auto-sustentáveis?
	Grupos detentores independentes dos aportes do IPHAN	E: Esse conceito de sustentabilidade, auto-sustentabilidade é um conceito complicado no âmbito dessa política. Você veja que, desde que o Brasil é Brasil, que os escravos chegaram aqui, que o samba de roda tá lá, e os grupos são sustentáveis, entendeu? E absolutamente independentes do recurso do Estado. Da mesma maneira o Jongo, tá desde sempre, os grupos sempre foram sustentáveis por si próprios, os grupos jogueiros sempre praticaram o jongo sem precisar do dinheiro do IPHAN. Da mesma maneira que o samba carioca, que as matrizes do samba carioca são sustentáveis, né, as Escolas e tudo, independem do IPHAN pra se sustentar, não é. Então, o Centro Cultural Cartola já existia antes do IPHAN aparecer, o Centro Cultural Cartola já fazia o processo de salvaguarda antes do IPHAN botar dinheiro pro Ponto de Cultura, não é, da mesma maneira o Jongo, os grupos jogueiros já existiam, a rede da memória do Jongo já existia, os encontros de jogueiros já existiam independente do IPHAN, o IPHAN só vai reforçar o que já existe, se os grupos mantem o interesse em continuar praticando o bem cultural, o IPHAN vai dar todo o apoio possível. Mas o IPHAN não vai obrigar que ninguém faça bem cultural, que continue fazendo, se não é do interesse do grupo continuar fazendo, o grupo desiste e não faz mais, quer dizer, é diferente

		<p><u>do tombamento, né, quando se tomba uma igreja, você vai colocar dinheiro lá pra restaurar a igreja, pra igreja ficar igualzinha, igual ao dia em que ela foi construída pra sempre, não é, no caso dos bens imateriais se o grupo não quer o registro, não tem o registro, se o grupo ao longo do processo de salvaguarda achar que não vale mais a pena fazer aquele bem cultural, praticar mais aquele bem cultural, ou se não existir mais condições pra aquele bem cultural prosseguir, não prossegui, não é, enfim, tudo depende da vontade dos segmentos sociais que praticam aquele bem cultural. É claro que se houver algum problema, né, por exemplo, no caso do Ofício das panelas, das paneleiras, o bem cultural lá, o ofício tava ameaçado por questões da matéria-prima, o barreiro tava se esgotando e tinha uma porção de coisas então quer dizer, a sustentabilidade desse bem cultural, independe do IPHAN, depende das condições naturais de um barreiro de argila existir ou não, não é, o IPHAN pode aportar recursos pra procurar alternativas, procurar outros barreiros, procurar soluções, mas não é o IPHAN que vai garantir que esse bem vai se manter para todo o sempre. Existem várias condições, e a condição primeira é a vontade do segmento lá continuar ou não, não é, porque se os bens chegaram até aqui é porque houve essa vontade, não é, se eles resolverem que não tem mais, não tem mais, não é o IPHAN que vai obrigar a ter. Não é o dinheiro do IPHAN que vai fazer ter.</u></p>
Bens registrados e indústria cultural		<p><u>P: No Dossiê das matrizes, no final, existem algumas recomendações para o plano de salvaguarda que eu acredito que devam estar sendo seguidas, e tem uma delas que é a indicação do fomento para a entrada de grupos, como as Velhas Guardas, no mercado musical. Como é que é visto esse pedido, que vem da comunidade, pra entrada dos bens patrimoniais na esfera comercial já que muitas vezes a indústria cultural é entendida como um agente provocador de transformações que não seriam, vamos dizer, as naturais desses patrimônios?</u></p>
	Hoje, IPHAN não vê Indústria Cultural como ameaça capaz de gerar a destruição dos patrimônios	<p><u>E: É como eu tô te falando, quer dizer, a perspectiva do IPHAN hoje para o patrimônio imaterial é uma perspectiva bastante diferente da perspectiva dos folcloristas românticos que achavam que a indústria cultural ia acabar com a cultura tradicional, tá, então a gente parte daí. A perspectiva romântica dos folcloristas que achavam que a Indústria Cultural ia matar tudo é diferente da nossa perspectiva hoje, é como eu tô te falando, não obstante séculos e séculos, né, de transformações, não obstante aí pelo menos...</u></p>
	Patrimônios convivem com indústria cultural	<p><u>Sei lá, cento e tantos anos de indústria cultural no país, o Jongo tá aí, as matrizes tão aí, o samba de roda tá aí, não é, o bumba-meu-boi tá aí. As culturas tradicionais que a gente define genericamente como folclore estão aí não obstante a indústria cultural, então a perspectiva da patrimonialização hoje não é a perspectiva do romântico, que “vai acabar, vai acabar, vai acabar...”, não é, desde Adorno até hoje a gente vê, a Indústria Cultural tá aí, a Rede Globo tá aí, mas tem jongueiro batendo tambor, tem gente brincando de boi, tem gente fazendo panela de barro não obstante as panelas tramontina, não é.</u></p>
	Quando bens registrados tem valor patrimonial no mercado, não há problemas	<p><u>Então, esta questão da entrada no mercado não é necessariamente uma ação paradoxal no sentido de destruir a matriz, pelo contrário, não é, é inexorável a cultura de massa, é inexorável, e a entrada de alguns bens patrimonializados no mercado não ameaça o seu valor patrimonial... Não necessariamente, né, pode até valorizar esse bem cultural, em muitos casos esse bem cultural é até mesmo um bem de mercado, como por exemplo o Acarajé, não é, as Baianas do Acarajé estão no Brasil quase todo, sobretudo na Bahia, vendendo acarajé em massa, o comércio de acarajé é um comércio massivo, na cidade de Salvador todo mundo come Acarajé pelo menos duas, três vezes por semana, é um bem de massa, é comercializado, não é. Então, a questão da política de salvaguarda, algumas ações dentro do escopo da política de salvaguarda serem ações de promoção de produtos, de geração de emprego e renda, isso não inviabiliza o valor tradicional, o valor de bem cultural, quando se é bem colocado, quando a coisa é bem trabalhada, bem colocada conceitualmente, não é. No caso das Baianas do Acarajé, também é de matriz africana, se você observar toda a motivação do registro foi valorizar as Baianas que fazem a venda de Acarajé, mas que fazem todo o legado lorubá, diferente de Baianas e de outros vendedores que não tem esse vínculo com o terreiro,</u></p>

		<u>não é. Então, colocar no mercado não é o problema, tem que... assim, o problema é colocar de qualquer jeito, como uma mercadoria qualquer, quando se coloca agregando valor patrimonial assim, em princípio não é problema, né.</u>
Proponentes do registro		<u>P: Por último, só uma confusãozinha aqui que eu tô, porque lá no Dossiê tá escrito que o proponente é o Centro Cultural Cartola, já na página do Banco de Dados dos Bens Culturais Registrados tá escrito que é a Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, e no abaixo-assinado, que também fica online, tá escrito que são esses dois anteriores mais a LIESA, aí eu fiquei na dúvida, são os três então?</u>
	CCC, Associação das Escolas de Samba e LIESA	<u>E: Olha, aí é uma questão, né, mas foram os três que participaram sim, foram os três sim, agora essa questão preciosa do documento aqui, ali, entendeu? Mas eu acho que se a gente entender assim, a base documental como uma coisa a mais, eu posso te garantir que no processo social de patrimonialização os três estiveram envolvidos.</u>

Quadro 17

Entrevistado: funcionário do CCC, historiador e pesquisador, responsável pela pesquisa para formação da coleção de depoimentos.

Data: 28/09/2012.

Categorias de análise	Temas	Transcrição
Objetivos da coleção de depoimentos		<u>P: Existe algum objetivo na formação da coleção de depoimentos, na sua opinião?</u>
	Salvaguarda da memória oral do samba	<u>E: Sim, no caso o objetivo maior dessa formação de depoimentos é a salvaguarda da memória desses depoentes, né, porque o samba tem uma característica muito peculiar que é a oralidade, né. Não só o samba, mas a cultura popular como um todo tem essa característica da oralidade,</u>
	Negligência na preservação da memória oral do samba	<u>as Escolas de Samba e as instituições ... O Cacique de Ramos, uma coisa mais ligada a partido-alto não tem uma característica de se preocupar com a memória no sentido de guardar documentação, atas de reunião, letras de músicas de compositores antigos, isso não acontece, então, como a oralidade é uma característica muito importante das Escolas de Samba, então fica um aparato tecnológico que possibilitou a gravação dos depoimentos, né, isso vem pra preencher um pouco uma parcela dessa, dessa questão que é um pouco problemática das Escolas com relação a memória. A memória é muito oral, é passada de geração em geração, os sambas são passados de geração em geração, né, é avó que passa pro neto, que passa pro filho e assim vai, só que não existe nenhum registro disso. Então, os depoimentos entram nesse sentido, de tentar preencher esse espaço de guardar essa memória que tá na oralidade, tentando preencher essa situação.</u>
Critérios para escolha		<u>P: E como é que são escolhidos os entrevistados, existe algum critério nessa escolha?</u>

depoentes		
	Idade avançada	E; Sim, no caso os entrevistados são escolhidos de acordo... São alguns critérios na verdade, né, primeiro faz o mapeamento geral, nomes que tem importância pra... que tiveram importância pra Escola de Samba, né, no passado, e aí a gente faz esse mapeamento geral e depois a gente vê a importância com relação a idade, dependendo da idade, se tiver numa idade mais avançada, a gente vai dar uma certa prioridade a eles.
	Pessoas importantes para história do samba	vai dar uma prioridade também a fundadores, né, a pessoas que fizeram sambas que entraram pra história, a gente vai pesando de acordo com a importância
	Dificuldades CCC	e com a necessidade que a gente tem, e também com a nossa capacidade também, né, que é a nossa vontade era fazer milhões de depoimentos, mas infelizmente a gente não tem condições técnicas pra isso, então a gente vai adequando uma coisa a outra.
Critérios para escolha dos entrevistadores		P; E com relação aos entrevistadores, como é que é escolhido?
	Jornalistas x Historiadores	E: Então, os entrevistadores, na primeira fase de depoimentos, que a gente vai retomar agora, nessa primeira fase foram basicamente a Nilcemar e o Aloy, mas o Aloy majoritariamente. E o Aloy, ele é jornalista, né, então assim,,, Eu acho, assistindo os depoimentos, existe uma diferença muito grande entre uma entrevista de um jornalista e uma entrevista de um historiador, né, baseando na História Oral . Isso foi uma discussão interna que a gente teve porque o Aloy, ele não é culpa dele, é uma característica da profissão do jornalista, às vezes tendia a direcionar a pergunta, por exemplo, uma pergunta com relação ao Carnaval antigo "Mas, você acha que o carnaval tá mudando, né?" e isto, na História Oral é totalmente contra, né, porque você fala que você tem que guiar cada uma resposta do entrevistado, então isso é uma questão aqui dentro da equipe de depoimentos que a gente,
	Metodologia da história oral	nessa nova fase de depoimentos, que a gente vai ter mais vinte, que a gente vai fazer, que são jornalistas também, mas a gente se reuniu com eles, que a gente já falou, vamos tomar cuidado, vamos ler um pouquinho de História Oral pra gente não interferir tanto, né, é uma questão importante, mas também é válido porque essa é uma característica do jornalista, né, de já provocar uma reação do entrevistado, mas os entrevistadores,
	Pessoas que conheçam depoente	basicamente o que a gente tem como diretriz é que sejam pessoas que conheçam a vida do entrevistado, de preferência tenham feito a pauta, participado da feitura da pauta e que tenham uma relação com o samba, né, isso é fundamenta.
Critérios para feitura do roteiro de entrevistas		P: E o roteiro de entrevistas, há uma estrutura que se repete?
	Estrutura de blocos	Sim, a gente tenta fazer em blocos, né, é um pouco semelhante ao modelo do MIS, que a gente tenta olhar história de vida, depois a gente passa pela infância, começa lá com pai e mãe, onde nasceu, aí depois vem pai e mãe, depois vem a infância, onde brincou, onde cresceu, aí depois vem o primeiro contato com o samba, começou com a mãe, ou começou com o pai, e qual foi a

		primeira vez que você saiu numa escola de samba, aí você vai acompanhando até culminar no presente da pessoa, né,
	Flexibilidade	mas por vezes o entrevistado sai, e vai e volta, não é muito fixo, mas o roteiro geralmente é feito em blocos que nem no MIS. A gente tá, a gente tá trabalhando pra essa nova fase, que vai ser o Martinho da Vila agora, próximo, já tô fazendo a pauta, então tô tomando cuidado um pouco pra... com estrutura de blocos, mas não de uma forma muito engessada, porque às vezes o próprio entrevistado, né, ele fala... o Martinho mesmo fala, "não porque eu... [?], esse foi Vila Isabel, e na Vila eu conheci..." e aí vai falar de pai e mãe lá depois, vai retomar, então isso vai varia um puco de entrevistado pra entrevistado, né, como a entrevista é conduzida.
	Espontaneidade	P: E as perguntas são enviadas antes, o entrevistado sabe antes as perguntas ou não? E: Não, geralmente não. Eu acho que não haveria problema, se ele fizesse o pedido eu acho que não haveria problema de enviar, mas à princípio não, à princípio a gente faz na hora, até mesmo pra ver a espontaneidade do depoimento.
Antes da gravação do depoimento		P: Além do roteiro de entrevistas, o que é necessário para a preparação dos depoimentos?
	Pesquisa	P: Olha, além do roteiro, tem que ler bastante, se informar bastante sobre o entrevistado, conhecer todas as particularidades dele, inclusive questão de temperamento, porque é importante às vezes se a pessoa não gosta de dar depoimento e você já tem uma informação dessas, já se prepara de uma outra forma pras próprias perguntas, na forma como você vai conduzir a situação.
	Preocupação técnica	tem uma preocupação muito grande também que é a preocupação técnica, tem que ter uma equipe técnica boa porque você não tem outra chance, você tem uma chance só, éee... por exemplo, um cara como o Martinho da Vila é dificilimo de você marcar com ele, então você só vai ter essa chance, então não pode dar nada errado, então realmente você tenta contratar uma equipe técnica boa, fazer com que a coisa funcione da melhor forma pra não ter nenhum tipo de problema eee... éee... eu acho que é isso, basicamente isso, assim, eu acho que é isso.
Dificuldades CCC		P: A equipe técnica vocês contratam de fora, ela não é do Centro Cultural?
	Pessoal reduzido	E: Pois é, como o Centro Cultural é uma ONG, né, a gente tem um problema grave de pessoal, né. Nós temos os equipamentos todos, mas não temos pessoal pra operar, porque é uma rotatividade muito grande, né, a gente depende de projeto, quando o projeto acaba às vezes a pessoa tem que ir embora, é uma instabilidade, enfim, então a gente não tem uma pessoa capacitada pra operar aqui no nosso quadro,
	Edital por edital	P: Quer dizer, aqui funciona por projetos, a verba vem por esses projetos, lei de incentivo? E: É, no caso, nem lei de incentivo, são editais públicos que a gente concorre. Então, a gente tá agora, um dos nossos projetos maiores é o Pontão de Cultura, né, tá acabando agora, a gente não sabe se vai ser renovado ou não, e a gente tá tentando batalhar outros projetos, na Petrobrás, a gente ganhou um agora na Secretaria de Museus, do Governo do Estado, que vai começar daqui à pouquinho. Então, é sempre batalhando edital por edital, por isso que é complicado, até o projeto de depoimentos,
	Descontinuidade	ele teve que dar uma parada porque a verba pra isso acabou, tava dentro do projeto do Pontão, fez os 42 depoimentos e acabou, entendeu? Aí você tem que parar, recuperar fôlego, pra ganhar um outro projeto que tenha essa situação de... que esteja prevista essa verba pra você continuar.

	Pessoal reduzido	<p>P: Nesse edital do Pontão, só estavam previstos 42 Depoimentos?</p> <p>E: Isso mesmo, só essa quantidade de depoimentos. Foi o que eu te falei, a vontade é de fazer mil depoimentos, mas...</p> <p>P: Tem essa questão também na seleção, né...</p> <p>E: Tem essa questão que é um pouco limitadora, não só isso também, nós temos um pessoal muito reduzido, não pode esquecer das outras coisas também, de digitalização, dos eventos que a gente tem que fazer, só pra fazer depoimentos também.</p>
	Processo trabalhoso (Pesquisa, pauta, reunião, escolha do cenário)	<p>É uma coisa que consome, né, porque um depoimento você tem que ler livros e mais livros sobre a pessoa, sobre a Escola que ela pertence, preparar pauta, tem que ter uma reunião com a equipe toda, com a equipe técnica, pra definir lugar, definir cenário, quer dizer, é uma mão de obra muito grande, não é... não é tão simples assim, sabe, fazer, marcar um depoimento, pra coisa sair direita ela tem que ser feita, né, minuciosamente.</p>
Questão visual		<p>P: Então, vocês marcam...tem um cenário, vocês pensam na questão visual?</p>
	Cenário	<p>E: Sim, tem todo o cenário, a gente fez lá ... os depoimentos, os primeiros, a gente fez lá embaixo na exposição, e tinham as bandeiras das matrizes, das Escolas, né, não sei se você lembra, e agente colocava a pessoa de acordo com a bandeira dela, a que ela pertencia, se ela não pertencesse a nenhuma bandeira, a gente botava um cenário neutro, mas tinha toda essa questão do cenário também, né.</p>
	Depoimento também é visual	<p>porque o nosso depoimento, ele não é só sonoro, ele é visual também. Então, tem que ver essa questão, pra você dar uma ambientada, pro entrevistado de sentir á vontade, então, um quadro bonito também né, a gente pensa nisso também.</p>
Depois da gravação do depoimento		<p>P: Depois que o depoimento tá pronto, ele é imediatamente disponibilizado ao público, o que que é necessário pra esse depoimento chegar ao público?</p>
	Edição	<p>E: Olha, os depoimentos, eles... fica a fita bruta, né, depois ele passa por uma edição, a gente tem um formato já pronto que entra uma vinheta anunciando o projeto das matrizes, depois entra a Nilcemar dando uma introdução sobre a importância dos depoimentos, depois entra o depoimento em si, que ele é editado, né, ele vai pra uma ilha de edição tirar som, ruído,</p>
	Naturalidade	<p>tenta botar da forma mais natural possível, a gente não tira a voz do entrevistador, a gente deixa também... pra deixar a fluidez toda, né, a gente procura cortar o menos possível.</p>
	Problemas CCC/divulgação	<p>Agora, a disponibilização é um pouco complicada, porque? Depois que ele vai pra edição, ele vai fazer [?], vai vir uma capinha bruta, uma capinha bonitinha, pra cá, só que tudo bem, ele vem pra cá, ele tá disponível... pra assistir, só que ele tá disponível e não tá ao mesmo tempo, porque as pessoas não sabem que ele existe, né, porque existe um problema muito grande de divulgação, entendeu? Esse é um dos maiores problemas do Centro Cultural hoje, porque a gente não tem uma verba pro divulgador, não tem como bombar o Centro Cultural Cartola, que tem esses depoimentos todos,</p>
	Problemas CCC/pessoal reduzido	<p>e até mesmo por uma questão de pessoal, porque se todas as pessoas descobrirem ao mesmo tempo que existe essa quantidade de depoimentos de sambistas, entendeu, isso aqui vai virar um caos, já é um caos de pessoas querendo assistir se divulgar muito, de pessoas vindo pesquisar, quando souber então,... Nossa! Assim, vai ser... vai ser complicado, a gente tá se estruturando ainda</p>

		com essa nova sala até... pra atender essa leva que vai vir,
	Interesse na disponibilização pela internet	mas a gente não tem uma divulgação, uma vontade que a gente tem é de fazer é um portal da memória viva do samba,
	Edital por edital	a gente tá até tentando um edital do IPHAN, que é disponibilizar esses 42 depoimentos online, né, é a nossa vontade, é a nosso projeto, mas enquanto isso não acontece, quem quiser, pode vir... pode vir consultar aqui, marca agenda e a gente fica pesquisando.
Resposta do público		P: Mas, mesmo sem essa divulgação, a resposta do público, como é que é?
	Desconhecimento	Assim, quando as pessoas descobrem os depoimentos, ficam maravilhadas e vem pesquisar, mas por incrível que pareça, os depoimentos pra pesquisa não tem uma procura muito grande, mas não tem uma procura muito grande, não por falta de interesse, mas por uma questão de desconhecimento,
	Falta de hábito	por exemplo, o livro tem muito mais saída, né, porque o pessoal tá muito mais habituado, mas quando a pessoa você que tem o depoimento, a pessoa fica maravilhada,
	Dificuldades CCC/aparatos técnicos	e até mesmo por uma questão de aparato técnico que a gente não tem também, a gente tem que improvisar, colocar uma televisãozinha ou um computador pra pessoa vê, é algo que tá sendo construído aos poucos, né. Então, o depoimento ele não tem uma procura tão grande quanto a gente... quanto a gente queria, mas eu acho que é um pouco mais por isso.
Documentação		P: Depois que o depoimento tá pronto, é gerada alguma documentação sobre a feitura do depoimento?
	Transcrição	E: É, o que a gente faz é a transcrição do depoimento, fazendo a transcrição, a transcrição fica também disponível pra quem quiser... pra quem quiser consultar, mas não tem nenhum relatório técnico depois, a gente não pensou nisso, pensa mais na transcrição mesmo, e na disponibilização depois.
Diálogo entre coleções		P: Há algum objetivo de relacionar o depoimento ao restante das coleções que você tem aqui?
	Não diálogo	E: Relacionar o depoimento ao restante das coleções... em que sentido? P: Por exemplo, tem o depoimento do fulano de tal e aí tem um livro que tem haver com isso, tem um disco que tem haver com isso, tem alguma coisa nesse sentido, de relacionar os acervos? E: A gente não pensou nisso, é até uma boa sugestão (risos)...
	Objetivos do CCC	é, na verdade assim, os acervos daqui, agente tem uma linha de acervo, como toda a instituição, né,
	Memórias evidentes não	que é um pouco nessa coisa que eu te falei, de salvar a memória do samba, né, então tirando todos os livros, a maioria dos livros que tem sobre samba, nós temos aqui, que são mais de 500 títulos que a gente tem, a gente comprou o acervo da Dudu da Portela, que vendeu pra gente fotos, e uma indumentária dela; do Lovelino que era da Mangueira, do Juvenal Lopes que era também da Mangueira [?], estão assim, a gente tenta dialogar os acervos de uma forma que eles tenham essa linha de

		<u>preservação da memória do samba, que sejam memórias que, digamos, não estejam tão evidentes, né, que a gente queira salvar porque a gente acha importante. E os depoimentos entram um pouco nesse sentido, dessa questão da oralidade que eu tinha te falando, mas assim, ele não... não há um diálogo direto ainda assim, por exemplo, com ah... o seu Djalma Sabiá do Salgueiro deu um depoimento, dialoga com o do Olindo do Ouro Costa [?], a gente ainda não fez isso não.</u>
Utilização dos depoimentos em exposição		<u>P: Há alguma intenção de usar esses depoimentos em exposição?</u>
	Não utilização	<u>E: Ah, a gente não, não pensou ainda.</u>
	Possibilidade de utilização	<u>mas é possível, é possível que se faça isso, porque por exemplo, agora na Exposição da Dona Zica que a gente vai ter, a gente não tem o depoimento da Dona Zica, né, a gente começou com o projeto depois que ela tinha falecido, mas a gente vai botar vídeos dela, depoimentos dela dentro de um documentário, mas... que não fazem parte desse projeto, mas se a gente tivesse o depoimento dela, certamente a gente faria isso na exposição, mas é uma outra boa idéia que você tá dando (risos)! De fazer uma exposição dos depoimentos.</u>

Quadro 18

Entrevistada: funcionária do MIS, historiadora e pesquisadora, responsável pela pesquisa para formação da coleção “Depoimentos para Posteridade”.

Data: 11/10/2012.

Categorias de análise	Tema	Transcrição
Objetivos da coleção de depoimentos		<u>P: Qual o objetivo para a formação de uma coleção de depoimentos?</u>
	Formação de acervos	<u>Bom, o objetivo principal aqui no Museu da imagem e do Som éee... é formar o acervo., né, a gente grava os depoimentos, a gente tá gerando acervo. Basicamente, o acervo do MIS, ele é composto por mais de 1000 depoimentos.</u>
Público-alvo		<u>P: Mas, existe um depoimento específico... E:: Um objetivo específico, o que, a quem atingir? P: É, pode ser.</u>

	Pesquisadores	<u>E: Não necessariamente, assim, porque a série de Depoimentos pra Posteridade, ela foi criada em 1966, quando ela foi criada... ela basicamente foi criada pra... pra atingir um grupo de intelectuais no Rio de Janeiro, pra que as pessoas se reunissem, porque até então o MIS era um celeiro artístico de produção carioca, e aí... hoje eu acho que não, hoje quer atingir mais o público em geral, mas especialmente quem procura o MIS são mais os pesquisadores.</u>
Critérios para escolha do depoente		<u>P: Como é escolhido o nome do entrevistado?</u>
	Conselho diretor	<u>E: Bom, existe um Conselho Diretor, né, composto pela diretoria do MIS, pela presidente, vice-presidente, qualquer pessoa pode sugerir, e no Conselho é tirado... São tirados os nomes.</u>
Critérios para escolha dos entrevistadores		<u>P: E das pessoas que vão entrevistar?</u>
	Escolha do depoente	<u>E: As pessoas que vão entrevistar, o depoente manda uma lista de possibilidades, né, e aí a gente convida essas pessoas.</u>
Critérios para feitura do roteiro de entrevistas		<u>P: E como é feito esse roteiro de entrevistas, tem alguma estrutura que se repete?</u>
	Estrutura de blocos	<u>O roteiro de entrevistas é basicamente, assim, dividido por décadas, né, são blocos, são vários blocos divididos por décadas, começa basicamente com a formação do... com o nascimento, éee... formação escolar, enfim, lembranças da família, e aí começa a trajetória do depoente, assim que a gente faz, tem uma cronologia,</u>
	Flexibilidade	<u>mas não necessariamente a gente fica engessado nisso na hora do depoimento, na hora do depoimento a mesa entrevistadora, ela fica livre pra atuar,</u>
	Pessoas que o depoente conhece	<u>por isso que o depoente geralmente são pessoas que tem haver com a carreira dele, né, com a história dele.</u>
Antes da gravação do depoimento		<u>P: Além do roteiro de entrevistas, o que é necessário para a preparação da gravação desse depoimento?</u>
	Pesquisa	<u>E: Bom, uma pesquisa assim, completa, né, pra não, pra na hora do roteiro, o roteiro não estar errado, furado.</u>
	Metodologia da	<u>Então o que que a gente faz, agente faz a pesquisa aqui, né, no Núcleo de História Oral, a pesquisa é feita, a gente busca várias fontes, jornal, biografia, revista, enfim, uma gama de informações, pela internet também, alguns... Alguns depoentes mandam um</u>

	História Oral	<u>currículo pra gente, né,</u>
	Pré-depoimento	<u>e aí a gente monta essa pauta, a partir dessa pauta, a gente faz uma entrevista prévia pra passar, pra ver se tá tudo ok, tudo certo, pra no dia da gravação estar tudo correto, assim data, e também pra não ter falha de memória,</u>
	Metodologia História Oral	<u>P: A metodologia que é utilizada é da metodologia da História Oral?</u> <u>E: Isso, é.</u>
Depois da gravação do depoimento		<u>P: Depois que o depoimento tá pronto, o que é necessário pra que ele chegar ao público? O que que acontece depois dele gravado?</u>
	Acondicionament o	<u>E: Depois dele gravado, a gravação acontece lá na Praça XV, no auditório que a gente tem. Depois dele gravado, ele é acondicionado, né, e é guardado aqui numa sala, aqui nessa sede da Lapa, dentro das normas museológicas, acondicionado, o áudio, o vídeo fica guardado lá na Praça XV,</u>
	Acesso público ao	<u>então, você tem duas possibilidades, de assistir em vídeo e ou ouvir aqui, o áudio na Lapa, 24 horas depois..., Minto, 48 horas depois já tá disponível pra qualquer pesquisador vir, até uma das sedes poder ouvir ou assistir o depoimento completo.</u>
Questão visual		<u>P: A partir de que ano começou a ser gravado em vídeo?</u>
	Gravação em vídeo	<u>E: Na década de noventa, se eu não me engano foi em 1994, foi na gestão do Artur Poernio [?]</u>
		<u>P: E é gerada alguma documentação desse depoimento?</u> <u>E: O documento já é a própria documentação assim, a gente trabalha nesse sentido porque éee... o depoimento, ele é a base primária pra gerar o acervo, entendeu. Esta entrevista, a partir dessa entrevista, né, que a gente grava, a gente tá gerando acervo. Esse acervo vem pra cá e aí fica disponível pro público.</u> <u>P: Então ele é visto como documento, não como objeto museológico?</u> <u>E: Ele é visto como documento, mas também como um objeto museológico porque éee... assim como tem as pautas, que são... é um documento, né, é a fonte primária, e a partir dessa pauta, né, a gente grava o documento e aí forma o objeto museológico que fica armazenado nessas duas sedes.</u> <u>P: E aí, desse objeto museológico o que que é gerado de documentação? A documentação são esses registros, as entrevistas, ou algo mais é gerado desse objeto do vídeo, da fita...</u> <u>E: Não, nada mais é gerado, ele já é a própria documentação. Ele já é o próprio objeto, né. Documentação não, ele já é a própria fonte de consulta.</u>
Diálogo entre coleções		<u>P: Há o objetivo de relacionar os depoimentos com as outras coleções?</u>
	Não diálogo	<u>E: Não, porque o depoimento já é a coleção, Coleção Depoimentos pra Posteridade, assim como a gente tem coleção de partituras, coleção Elizete Cardoso, coleção Rádio Nacional, nós também temos aqui dentro do Museu Coleção Depoimentos para a Posteridade, né.</u>

		<u>P: Aí não tem nenhum projeto que dialogue essa coleção com outras do museu, ou alguma projeto que dialogue as coleções em geral?</u>
	Diálogo: membros do conselho fizeram depoimentos	<u>E: Deixa eu pensar... (pausa) acho que, de depoimentos... acho que não, acho que dialoga de uma certa forma porque assim, algumas pessoas que já deram depoimento aqui, que já passaram por aqui fizeram parte assim, do Conselho do Museu da Imagem e do Som, eu posso citar assim, algumas pessoas, Bárbara Heliodora que fez parte do Conselho de Literatura na década de sessenta, o Ricardo Cravo Albim que vai dar depoimento agora e que fez parte do museu, foi o primeiro diretor executivo do museu, Sérgio Cabral, que doou a sua coleção pro Museu, então de uma certa forma dialoga sim, mas não necessariamente esse é o critério pra escolha.</u>
	Critério para escolha do depoente: idade avançada	<u>O critério pra escolha lá no Conselho Diretor, geralmente são pessoas que tem mais de sessenta anos, né, porque a gente acha que pessoas que tem vinte, trinta anos pode dar o seu depoimento depois, né, é isso, basicamente isso.</u>
	Conselhos da década de 1960	<u>P: Existem esses Conselhos de cada área E: Não, esses conselhos eles não existem mais, tá, esses conselhos, foram conselhos montados na década de sessenta. Em 1966, né, quando o museu ainda estava na gestão do Ricardo Cravo Albim, o Ary Vasconcelos, ele era uma espécie de diretor de programação, gerente de programação, não sei qual seria o cargo hoje e ele deu a ideia de criar sete conselhos, né, Conselho de música popular, de música erudita, de cinema, literatura, esportes, artes plásticas e teatro. Esses conselhos não existem mais, mas eles foram muito importantes, assim, foi um movimento efervescente na década de sessenta, porque todo mundo queria fazer parte desses conselhos, jornalistas e intelectuais notáveis e era a partir desses conselhos que se tiravam nomes pra darem depoimentos pro museu. Esses conselhos não existem mais, assim, não sei em que período foi extinto esses conselhos e aí</u>
	Conselho atual	<u>hoje em dia quem tira esses nomes é o ... administração. É um... eles chamam de conselho, é um conselho administrativo, mas que só faz parte a diretoria... a diretoria, a presidência e a vice-presidência.</u>
	Metodologia História Oral	<u>P: E a pesquisa pra feitura da entrevista, é feita por algum departamento específico? E: É esse departamento aqui, o de História Oral, é feita por mim a pesquisa.</u>
	Organização dos depoimentos em projetos	<u>P: Os depoimentos, lá na internet, dá pra ver que eles são separados por projetos...</u>
	Nomes dos projetos	<u>E: Alguns, alguns, é, porque a gente teve alguns projetos temáticos. Por exemplo, há dois anos atrás a gente teve memória da dança que aí a gente fez o histórico da dança no Rio de Janeiro, basicamente balé, jazz, eu não me recordo, mas enfim, e tem outros projetos, assim, tem o memória do povo do santo que é ligado ao Candomblé, memória tem alguns projetos, assim, centenário do Flamengo, tem o da ditadura militar que são, chamado "Vozes da Resistência", e são esses projetos temáticos, memória do jornalismo, cinédia.</u>
	Poucos projetos	<u>P: Aí às vezes tem, mas não é que todos os depoimentos vão ser reunidos em projetos? E: Não, é muito raro ter esses tipo de projeto.</u>

Documentação		P: <u>E essa questão dos sumários, eu fiquei pensando, onde que eles aparecem, aparecem pro pesquisador?</u>
	Sumários (depois da entrevista)	E: <u>Não, os sumários eles são feitos, assim, quando ... Quando o depoimento vira objeto museológico, aí ele vai pra outro setor, tá, aí uma museóloga cuida dele, escuta os depoimentos pra poder fazer os sumários. Os sumários ficam armazenados pra gente, não pro pesquisador.</u>
	Interesse na disponibilização pela internet	<u>no futuro, nós pretendemos, assim, que esses sumários sejam disponibilizados aí eu não sei se transcrição, não sei como é que vai ser, mas a gente quer disponibilizar tanto depoimento pra ouvir pela internet, como sumários, assim, pra que fiquem disponibilizados.</u>
Documentação		P: <u>Hoje em dia as transcrições são disponibilizadas?</u>
	Poucas transcrições	E: <u>A gente quase não tem transcrição, algumas transcrições foram feitas que viraram publicação, tem um livro chamado “As vozes Assombradas do Museu” que é o depoimento transcrito do Donga, Pixinguinha, João da Baiana, tem algumas transcrições que tá disponível pro público comprar.</u>
Utilização dos depoimentos em exposição		P: <u>Existe algum interesse em se utilizar os depoimentos nas novas exposições que vão ter no novo MIS?</u>
	Possibilidade de utilização	E: <u>Sim, há um interesse completo em usar esses depoimentos. Por isso que a gente quer digitalizar esses depoimentos o mais rápido possível, a gente tá passando tudo pra uma mídia digital.</u> P: <u>Nem todos estão em mídia digital?</u> E: <u>Não, tem alguns que são em fita rolo ainda.</u>

2 Quadros de comparação entre MIS e CCC

Quadro 19

Objetivos das coleções de depoimentos

CCC	MIS
Salvaguardar a memória oral do samba	Formação de acervo
Combater negligência na preservação da memória oral do samba	

Mostrar memórias não evidentes	
--------------------------------	--

Quadro 20

Critérios para escolha do depoente

CCC	MIS
Idade avançada	Conselho Diretor
Pessoas importantes para história do samba	Idade avançada
Escolhas determinadas pelas dificuldades do CCC/ Limites técnicos	

Quadro 21

Critérios para escolha dos entrevistadores

CCC	MIS
Jornalista x Historiador	Escolha vem do depoente
Pessoas que conheçam a vida do depoente	Pessoas que conheçam a vida do depoente
Preparação com metodologia da História Oral	

Quadro 22

Roteiro de entrevistas

CCC	MIS
Estrutura de blocos	Estrutura de blocos
Flexibilidade	Flexibilidade
Espontaneidade	

Quadro 23

Antes da gravação do depoimento

CCC	MIS
Pesquisa	Pesquisa
Preocupação técnica	Metodologia História Oral
Pauta/Reunião/Escolha do cenário	Pré-depoimento

Quadro 24

Depois da gravação do depoimento

CCC	MIS
Edição	Acondicionamento
Naturalidade	Acesso ao público
Problemas CCC / Divulgação	Interesse na disponibilização pela internet
Problemas CCC / Atendimento ao público	
Interesse na disponibilização pela internet	

Quadro 25

Preocupações visuais

CCC	MIS
Cenário	Gravação em vídeo

Quadro 26

Documentação

CCC	MIS
Transcrição	Sumário
	Poucas transcrições

Quadro 27

Diálogo entre coleções

CCC	MIS
Não diálogo	Não diálogo
Tema comum a todo o acervo: memórias não evidentes	Diálogo existente: membros do Conselho tornaram-se mais tarde depoentes

Quadro 28

Utilização dos depoimentos em exposição

CCC	MIS
Não utilização	Possibilidade de utilização
Possibilidade de utilização	Pressa na digitalização

Quadro 29

Relação do público com depoimentos

CCC	MIS
Desconhecimento	Pesquisadores
Falta de hábito	
Dificuldades CCC / Aparato técnico	

3 Missão, objetivos e ações do MIS e do CCC

Quadro 30

Missão e objetivos CCC

Missão / Objetivos	Temas
Promover a inserção do indivíduo na sociedade através da cultura, da preparação profissional e do resgate da dignidade, de forma a contribuir para a melhoria da qualidade de vida dos menos favorecidos e para a redução das desigualdades sociais, buscando sempre no exemplo de Cartola a referência para a construção da cidadania pela arte.	Inclusão social dos menos favorecidos

Quadro 31

Missão e objetivos MIS

Missão / Objetivos	Temas
O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ) foi inaugurado em 3 de setembro de 1965, como parte das comemorações do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro. O MIS lançou um gênero pioneiro de museu audiovisual, que seria seguido por outras capitais e cidades brasileiras. Além de ter se qualificado num centro de documentação de música e imagem, foi também um centro cultural de vanguarda nas décadas de 60 e 70 do século XX, lugar de encontros e de lançamento de idéias e novos comportamentos.	História do MIS
Além de preservar importantes coleções que atendem aos interesses de um público pesquisador amplo e diversificado	Preservação da memória para atender pesquisadores
o prédio da Praça XV, tombado em 1989, é em si mesmo uma das mais belas peças de sua coleção, constituindo um exemplar histórico raro dos pavilhões construídos para abrigar a Exposição do Centenário da Independência do Brasil, realizada em 1922. Em 1990, o prédio passou por uma grande restauração que lhe devolveu o fausto do estilo eclético original, desfigurado pelas intervenções que ao longo dos anos modificaram sua fachada. Além desse prédio da Praça XV, o MIS começou a ocupar, nesse mesmo ano, um outro edifício, localizado no bairro da Lapa, tradicional reduto da boemia carioca, que abriga diversos bares, casas noturnas e entidades culturais responsáveis pela transformação desse espaço urbano em um dos locais de maior efervescência cultural da cidade. Essa sede é atualmente ocupada por setores administrativos do MIS e abriga parte do acervo disponível à pesquisa.	Locais que o MIS ocupa e seus históricos

Algumas coleções desse acervo foram adquiridas por ocasião de sua inauguração, como as dos fotógrafos Augusto Malta e Guilherme Santos; a do radialista Henrique Foréis Domingues, o Almirante; a coleção de discos raros do pesquisador de música popular Lúcio Rangel e as litogravuras de Maurice Rugendas. Outras coleções foram incorporadas ao longo do tempo, como a da Rádio Nacional (1972), com a memória da época de ouro do rádio no Brasil; a de Jacob do Bandolim (1974), importante coleção particular sobre a memória do choro; a de Elizeth Cardoso (1979); a de Abel Ferreira (1980); a de Nara Leão (1990); a do jornalista Sérgio Cabral (2007); e a da cantora Zezé Gonzaga (2008), entre tantas que, no seu conjunto, formam um dos acervos audiovisuais mais expressivos e diversificados da cultura urbana brasileira.	Acervos do MIS
Além da guarda e preservação das coleções, o MIS produz seu próprio acervo através da coleta dos Depoimentos para Posteridade,	Produção de seu próprio acervo (depoimentos)
projeto concebido em 1966 como forma de legitimar a ação do Museu no meio cultural do Rio de Janeiro. O primeiro depoimento foi prestado por João da Baiana, em 24 de agosto de 1966, seguido por Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, Almirante, Donga, Chico Buarque, Tom Jobim e dezenas de outros. Atualmente, o Museu conta com um acervo de mais de 900 depoimentos com, aproximadamente, quatro mil horas de gravação abrangendo os mais diversos segmentos da cultura.	Histórico da coleção de depoimentos
Ao longo de sua trajetória, o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro vem realizando exposições, encontros, sessões de cinema, cursos, seminários, palestras e, mais recentemente, um programa de vídeo educativo que atende a estudantes da rede pública, pessoas da terceira idade e ONGs que trabalham com menores carentes.	Ações e realizações do MIS
O MIS não se restringe à guarda de objetos remanescentes do passado, mas está em dia com o presente e voltado para o futuro.	Passado, presente, futuro
Registra e preserva a memória, fazendo uso de tecnologias disponíveis em cada época.	Utilização de novas tecnologias

Quadro 32

Projetos com caráter explicitamente inclusivos

CCC
1 Projeto Ação Griô - GERAções: (PATROCÍNIO MINISTÉRIO DA CULTURA) Incentiva a troca de experiências entre gerações, através da tradição de transmissão oral. O projeto permite sedimentar o hábito de conversar, de ouvir. Possibilita aos alunos realizar um trabalho coletivo, com o envolvimento de todos os participantes, estimulando ainda a integração de pais e avós nas dinâmicas realizadas. Prêmio Cultura Viva, conferido pelo MINC.
2 Projeto Educação Artística Orquestra de Violinos: (PATROCÍNIO PETROBRAS) Visa estimular à memória, a percepção corporal, a coordenação motora, a lateralidade, o convívio em grupo, a auto-estima. Contribuem ainda para a divulgação da diversidade cultural brasileira. A oficina de música prevê a expansão do universo musical dos alunos, como forma de propiciar a formação de novos talentos, bem como a formação de platéias diferenciadas para a agenda cultural disponibilizada pela entidade, que passa a envolver na sua programação outros gêneros musicais, além do samba.
3 Projeto sócio desportivo CARTOLA EM FORMA: (PATROCÍNIO SUDERJ) Esporte, dança, recreação oferecem diversas possibilidades de construção de práticas lúdicas e educativas para serem vivenciadas por grupos de diferentes idades. numa perspectiva educativa, este projeto contribui nos níveis biopsicossocial, para o

desenvolvimento integral de seus participantes.
4 Projetos de prevenção SÓ A ALEGRIA VAI CONTAGIAR: (APOIO MINISTÉRIO DA SAÚDE) o samba da prevenção vai pegar neste carnaval: campanha de prevenção DST AIDS. Realização de palestras, e sensibilização no carnaval nos barracões de escolas de samba do grupo de acesso e especial e no sambódromo.
5 Projeto de EDUCAÇÃO SEXUAL E CIDADANIA: (APOIO MINISTÉRIO DA SAÚDE) formação e capacitação de agentes multiplicadores em DST e AIDS.
6 Projeto Depoimentos “Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro”: (IPHAN 6SR - MINISTÉRIO DA CULTURA) Este projeto faz parte da implantação do Plano de Salvaguarda do samba carioca, tem como objetivo a coleta de depoimentos de personalidades do samba, líderes comunitários, responsáveis pela manutenção dessa tradição popular e seus símbolos que constituem a cena do samba praticado no Rio de Janeiro.
7 PROGRAMA DE INCLUSÃO DIGITAL: (Parceria SERPRO) O projeto de inclusão digital justifica-se pela necessidade de possibilitar o desenvolvimento das crianças e jovens que participam dos nossos programas sócio culturais considerando que as novas tecnologias de comunicação e informação têm sido consideradas indispensáveis à educação contemporânea. Em parceria com o SERPRO foi possível a instalação de um tele centro.
8 Projeto ARCA DAS LETRAS: (Parceria com o Ministério de Desenvolvimento Agrário) Campanha de doação de livro para distribuição em quilombos.
9 Projeto PSICOLOGIA SOCIAL: CONSTRUÇÕES DE IDENTIDADE CULTURAL E DE AUTO ESTIMA PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – (Curso de Mestrado e de Doutorado UERJ)

4 Informações disponíveis sobre depoimento de Donga no MIS

Quadro 33

Informações da capa do CD	Tema
<p>Donga (Ernesto Joaquim /Maria dos Santos) Compositor e instrumentista Nascido em 5 de Abril de 1889, na cidade do Rio de Janeiro/RJ Falecido em 25 de Agosto de 1974, na cidade do Rio de Janeiro/RJ Entrevistadores: Ricardo Cravo Albim, Limar de Carvalho, J. Efege, Mozart de Araújo, Aloysio de Alencar Pinto e Braga Filho. Operação de áudio: Paulo Lavrador Data: 02.04.1969 Local: Museu da Imagem e do Som Tempo total: 02:21h (03CDs)</p>	<p>Informações sobre depoente, entrevistadores, operador de áudio da gravação, data, local e duração do depoimento</p>
<p>Transcrição para digital e restauração: Visom Digital a partir da fita de rolo ¼ de polegada 7 ½ eps. Projeto Vozes do Brasil em 2008/2009. Técnico responsável: Maurício Ambrósio. Coordenação: Carlos Andrade.</p>	<p>Informações sobre restauração do suporte</p>

5 Letras de músicas

Intérprete: Francisco Alves

Quadro 34

Informações sobre a música	Letra	Tema
<p>Título: Mulher de Malandro Compositor: Heitor dos Prazeres Datação: 1932 Disco: 78 RPM, lado A (10.870) Gravadora: Odeon</p>	<p>Mulher de malandro sabe ser/ Carinhosa de verdade / Ela vive com tanto prazer / Quanto mais apanha / A ele tem amizade / Longe dele tem saudade / Ela briga com o malandro/ Enraivecida, manda ele andar / Ele se aborrece e desaparece / Ela sente saudade / E vai procurar / (Há um ditado muito certo: pancada de amor, não dói) / Mulher de malandro sabe ser / Carinhosa de verdade / Ela vive com tanto prazer / Quanto mais apanha / A ele tem amizade / Longe dele tem saudade / Muitas vezes/ Ela chora Mas não despreza o amor que tem / Sempre apanhando e se lastimando / E perto do malandro Se sente bem / (É meu bem, o malandro também tem o seu valor!).</p>	<p>Relações amorosas e Universo do samba (comportamento da mulher do malandro, e do próprio malandro).</p>
<p>Título: É preciso discutir Compositor: Noel Rosa Intérpretes: Francisco Alves e Mário Reis Datação: 1932 Disco: 78 RPM, lado A (10.905-a) Gravadora: Odeon Obs.: 01: Francisco Alves / 02: Mário Reis</p>	<p>01: Na introdução deste samba / Quero avisar por um modo qualquer / Que esta briga é por causa de uma mulher// 02: E eu aviso também / Que neste samba agora me meto/Pra cantar com Francisco Alves em dueto// 02: É preciso discutir / 01: Mas não quero discussão / 02: Da discussão sai a razão / 01: Mas às vezes sai pancada / 02: A questão é complicada / 01: Quero ver a decisão // 02: A mulher tem que ser minha/ 01: A mulher não traz leteiro / 02: Foi comigo que ela vinha / 01: Mas fui eu quem viu primeiro / 02: Ela é minha porque vi / 01: Mas quem segurou fui eu / 02: A conserva já meti / 01: A mulher não escolheu /02: (E podes crer que é...) // 02: Já perdi a paciência... / 01: Eu por ela me arrisco / 02: Sou capaz de violência / 01: Mas não vai quebrar o disco / 02: Quanto tempo foi perdido 01: Perdi tempo pra ganhar / 02: Ganhar fama de atrevido / 01: Quem se atreve quer brigar / (E podes crer que...)</p>	<p>Relações amorosas</p>
<p>Título: Foi em Sonho Compositor: Bucy Moreira Intérpretes: Francisco Alves e Mário Reis Datação: 1932 Disco: 78 RPM, lado B (10.905-a)</p>	<p>Foi em sonho / Que eu te amei E risonho / Eu te abracei / Se tu soubesses amor / Quanto eu sofri Acordei, não te vi, / Chorei, chorei. // Não quero pensar em ti / Pra não lembrar o passado / Basta o que eu sofri / Andei de canto chorado / Tu rias e eu tristonho / Levava a vida num tormento / Hoje nem mesmo em sonho / Quero-te no pensamento.// Chorava por não te ver / Dia e noite a meu lado /</p>	<p>Relações amorosas</p>

Gravadora: Odeon	Julgava não te esquecer / E ter um bom resultado, / Aquele grande suplicio / E a tristeza em que eu vivia Com bastante sacrifício / Reverti em alegria.	
Título: Tudo tem fim Compositor: Luperce Miranda Datação: 1932 Disco: 78 RPM, lado A (10.906-a) Gravadora: Odeon	Não posso esquecer, mulher, de você Porque me faz chorar / E tu tens prazer em me acabar. // Há um ditado muito certo, para mim é uma verdade / Não há bem que sempre dure / E mal que nunca se acabe // Tu te fias na beleza, / Por isso fazes assim / Não sabes que a natureza principia, mas tem fim	Relações amorosas
Título: Gandaia Compositores: Francisco Alves e Ismael Silva Datação: 1932 Disco: 78 RPM, lado B (10.906-a) Gravadora: Odeon	Gandaia é o que me dá saudade / Do tempo da mocidade era minha alegria / Gandaia, palavra bem proferida / Que não me fica esquecida/ Nem de noite, nem de dia// Gandaia sempre foi o meu desejo / Quanto tempo que não vejo / Esta vida que eu vivia / Ai quem me dera agora / Ter que viver de outrora / Quem na gandaia andar / Pode ter a certeza que sabe gozar / Gandaia sempre foi o meu desejo / Quanto tempo que não vejo / Esta vida que eu vivia.	Saudades da gandaia
Título: Perdão Meu Bem Compositor: Cartola Intérpretes: Francisco Alves e Mário Reis Datação: 1932 Disco: 78 RPM, lado A (10.910-a) Gravadora: Odeon	Perdão, meu bem / Atacou meu coração, falei demais / Sou bom rapaz No modo de proceder / Perdão porque Acabou nossa amizade / Perdão, meu bem / Sinto dores de saudade / Às vezes, cheio de ódio / Fala-se o que não se deve / São palavras de amor ofendido / Que não se escreve / Se você não reconhece / O meu arrependimento / Pois, podes crer, meu amor que / O que eu digo é sem fingimento.	Relações amorosas
Título: Antes não te conhecesse Compositores: Francisco Alves e Ismael Silva Intérpretes: Francisco Alves e Mário Reis Datação: 1932 Disco: 78 RPM, lado B (10.910-a) Gravadora: Odeon	Antes não te conhecesse, / Talvez eu nunca sofresse por esse mundo sem fim / Já não tenho alegria, em ti penso noite e dia / E tu não pensas em mim// O meu coração padece com a sua vaidade, mas só culpa a natureza/ Quem tem em mim o interesse / e sem ter necessidade / foi te dar tanta beleza// Até já ando descrente/ de meu viver compungido / e cheio de amargura / Eu vivia bem contente / e hoje sou perseguido / por tão grande desventura.	Relações amorosas
Título: Tristezas não pagam dívidas Compositor: Ismael Silva Intérpretes: Francisco Alves e Sílvio Caldas Datação: 1932 Disco: 78 RPM, lado A (10.922-a) Gravadora: Odeon	Tristezas não pagam dívidas / Não adianta chorar / Deve-se dar o desprezo / A toda mulher que não sabe amar.// O homem deve saber / Conhecer o seu valor / Pra não fazer como o Inácio / Que andou muito tempo Bancando o Estácio// Nunca se deixa a mulher / Fazer o que ela entender / Pois ninguém deve chorar / Só por causa de amor E nem se lastimar.	Relações amorosas

<p>Título: Pra me livrar do mal Compositores: Noel Rosa e Ismael Silva Intérprete: Francisco Alves Datação: 1932 Disco: 78 RPM, lado B (10.922-a) Gravadora: Odeon</p>	<p>Estou vivendo com você / Num martírio sem igual / Vou largar você de mão / Com razão / Para me livrar do mal / Supliquei humildemente / Pra você se endireitar / Mas agora, sinceramente / Nosso amor vai se acabar / Vou embora afinal / Você vai saber porque / É pra me livrar do mal Que eu fujo de você / Você teve a minha ajuda / Sem pensar em trabalhar / Quem se zanga é quem se muda / E eu já tenho onde morar / Nunca mais você encontra / Quem lhe faça o bem que eu fiz / Levei muito golpe contra / Passe bem, seja feliz</p>	<p>Relações amorosas</p>
<p>Título: Não faz amor Compositores: Noel Rosa e Cartola Datação: 1932 Disco: 78 RPM, lado A (10.927-a). Gravadora: Odeon</p>	<p>Não faz, amor, deixa-me dormir / Oh, minha flor, tenha dó de mim / Sonhei, acordei assustado / Receoso que tivesses me enganado / (Eu não durmo sossegado)// Só tens ambição e vaidade / Não pensas na felicidade / E eu não descanso um momento / Por pensar que o teu amor é só fingimento / Mas eu vou entrar com meu jogo / E vou pôr à prova de fogo / A tua sincera amizade / Para ver se tu falaste verdade / Amar sem jurar é bem raro / O verbo cumprir custa caro / Amor é bem fácil de achar / O que acho mais difícil é saber amar // O mundo tem suas surpresas / Mas nós temos nossas defesas / Por isso eu estou prevenido / Pra saber se sou ou não traído.</p>	<p>Relações amorosas</p>
<p>Título: Nuvem que passou Compositor: Noel Rosa Datação: 1932 Disco: 78 RPM, lado B (10.927-a). Gravadora: Odeon</p>	<p>Nossa imensa felicidade / Foi uma nuvem que já passou / O teu amor que traz saudade / Foi estrela que brilhou / E pra sempre se apagou // A mulher mente brincando / E às vezes brinca mentindo / Quando ri está chorando / E quando chora está sorrindo // Quero lembrar o passado / Por um prazer, uma dor / O amor é um pecado, / Mas quem não ama é pecador // Meu ideal foi desfeito / Não quero mais amizade / Para não trazer no peito / O atroz veneno da saudade// No céu do amor a saudade / Brilhando sempre ficou / E a nossa felicidade foi uma nuvem que passou</p>	<p>Relações amorosas</p>
<p>Título: Liberdade Compositores: Francisco Alves e Ismael Silva Intérpretes: Francisco Alves e Mário Reis Datação: 1932 Disco: 78 RPM, lado A (10871) Gravadora: Odeon</p>	<p>Liberdade, liberdade / O meu amor foi embora / Pensando deixar saudades Eu nunca fui tão feliz / Agora sou eu quem diz... / Foi uma felicidade (Eu vou gritar...) // Meu bem querer / Não mais me quis / Foi um favor que me fez / Posso dizer que sou feliz / E que chegou minha vez (Eu vou gritar...) // Se eu já gozei / Mas vou gozar / Com essa separação / Nunca pensei em esperar / Ter tanta satisfação (Independência ou morte)</p>	<p>Relações amorosas</p>
<p>Título: Oh Dora Compositor: Orlando Vieira Intérpretes: Francisco Alves e Mário Reis Datação: 1932</p>	<p>Ai, mulher / já não posso mais sofrer / Nosso gênio não combina Isso assim não é viver// Oh Dora! Não chora! / Oh Dora! Não chora! / Pois o melhor da festa / Você fica, e eu vou me embora// Ai, mulher / É praga que você tem /</p>	<p>Relações amorosas</p>

Disco: 78 RPM, lado B (10.871) Gravadora: Odeon	Todo homem que arranjas / Com você não vive bem	
Título: Ando Cismado Compositores: Noel Rosa e Ismael Silva Datação: 1933 Disco: 78 RPM, lado A (10.936-a) Gravadora: Odeon	Mulher, eu ando cismado / Que me enganei com você / Se algum dia, não ficar mais ao seu lado / Não precisa perguntar por que (bis)// A mentira é fatal/ Creio que não é por mal / Que a mulher nos fazes crer// Mas que é realidade / Sua grande falsidade/ Eu hei de ver você sofrer// Eu cismado espero agora / Ver você a qualquer hora / Dando a outro o coração// Quando chegar esse dia / Deixo sua companhia / Sem explicar por que razão	Relações Amorosas
Título: É peso Compositor: Antônio dos Santos Datação: 1933 Disco: 78 RPM, lado B (10.936-a) Gravadora: Odeon	É peso, estou pesado / O meu viver é uma sentença / Que eu fui condenado a cumprir Esta pena o remorso condena / Eu serei sentenciado // Se eu soubesse que a saudade / Não se esquece nem querendo / Não deixava essa amizade / Para não ficar sofrendo / Hoje eu quero e não me queres, / E o remorso que me invade / É saber que tu preferes / Morrer longe de saudade // E quando a lua descampa / Um pandeiro a batucar / Saio da roda do samba / Pra ninguém me ver chorar / Ao azar hoje me entrego / Quem tem peso tem azar / Mas o peso que eu carrego / É a pena de te amar	Relações Amorosas e universo do samba (menção a roda de samba e pandeiro)
Título: A razão dá-se a quem tem Compositores: Francisco Alves, Ismael Silva e Noel Rosa. Intérpretes: Francisco Alves e Mário Reis Datação: 1933 Disco: 78 RPM, lado A 10.939-a Gravadora: Odeon	Se meu amor me deixar / Eu não posso me queixar / Vou sofrendo sem dizer nada a ninguém / A razão dá-se a quem tem// Sei que não posso suportar / Se meu amor me deixar / Se de saudades eu chorar / Eu não posso me queixar / Abandonado sem vintém / Vou sofrendo sem dizer nada a ninguém / Quem muito riu chora também A razão dá-se a quem tem / Eu vou chorar só em lembrar / Se meu amor me deixar / Dei sempre golpe de azar / Eu não posso me queixar / Pra parecer que vivo bem / Vou sofrendo sem dizer nada a ninguém / A esconder que amo alguém / A razão dá-se a quem tem // Se meu amor me deixar / Eu não posso me queixar / Vou sofrendo sem dizer nada a ninguém / A razão dá-se a quem tem.	Relações amorosas
Título: Rir Compositores: Cartola, Noel Rosa e Francisco Alves Datação: 1933 Disco: 78 RPM, lado A 10.939-a Gravadora: Odeon	Rir, não se ri de quem padece / Sofre, meu coração sabe dizer / Ri, quando vê alguém chorar / Deus é justo e verdadeiro / Por quem eu tenho chorado / Tenho fé em me vingar / Às vezes é um sorriso / Que acompanha uma esperança / Outras vezes é um riso Que provoca uma vingança// Meu juízo se revolta / Quando vejo alguém zombar / O mundo dá muita volta / Quem zombou pode chorar //	Relações amorosas
Título: Estamos esperando Compositor: Noel Rosa Intérpretes: Francisco Alves e Mário Reis. Datação: 1933 Disco: 78 RPM, lado A (10.956-a)	Estamos esperando / Vem logo escutar / O samba que fizemos pra te dar / A rua adormeceu / / E nós vamos cantar Aquilo que é só teu / Que nos faz penar// Da tua voz tirei a melodia / E a harmonia eu fiz com teu olhar / Já estava perdendo a paciência / Quando roubei a cadência / Do teu modo de pisar / Chega à janela... // E este samba que fiz de parceria / Depois de feito não é dele nem é meu / Escuta o violão	Relações amorosas e universo do samba (menção a composição de samba)

Gravadora: Odeon	que está gemendo / Tuas cordas vão dizendo Que este samba é só teu / Até amanhã...)	
Título: Tudo o que você diz Compositor: Noel Rosa Datação: 1933 Disco: 78 RPM, lado B (10.956-a) Gravadora: Odeon	Tudo que você diz / Com maior lealdade / É mentira / É usar de falsidade / Fale a verdade // Toda a gente fingida / Paga o mal que fez nesta vida / Por encher de ilusão / O pobre coração // Pode crer que a mentira / O sossego sempre nos tira / Fale sempre a verdade / Mesmo sem ter vontade.	Relações amorosas
Título: Primeiro Amor Compositores: Noel Rosa e Ernani Silva Intérpretes: Francisco Alves e Mário Reis Datação: 1933 Disco: 78 RPM, lado B (10.957-a) Gravadora: Odeon	O meu primeiro amor me abandonou, / Sem ter razão / Amar, sem ser amado, então chorei / Jamais eu te darei perdão / Quanto mais o tempo voa, / Mais a tua culpa cresce / O perdão é pra pessoa / Que não pede, mas merece// Pela sua ingratidão / É que eu tanto padeço / Foste embora sem razão / Não perdoo e nem esqueço // O mundo é como um professor / Que cobra caro a lição / É no meu primeiro amor / Disse a última ilusão // E até mesmo a saudade / No meu peito dominei / Embora contra a vontade, / Vou cumprir o que eu jurei.	Relações amorosas
Título: Vai haver barulho no Chatô Compositores: Noel Rosa e Valfrido Silva Intérprete: Mário Reis Datação: 1933 Disco: 78 RPM, lado A (10.977-a) Gravadora: Odeon	Vai haver barulho no "chatô" / Porque minha morena falsa me enganou / Se eu ficar detido, Por favor, vá me soltar, // Tenho o coração ferido, / Quero me desabafar / Quase sempre eu evito / Bate-boca em nosso lar / Pois não quero ir pro distrito / Por questão particular...// Desta vez é impossível / Tenho que desacatar, Parece uma coisa incrível / Não ter quem queira me soltar.	Relações amorosas
Título: Divina Dama Compositor: Cartola Datação: 1933 Disco: 78 RPM, lado B (10.977-a) Gravadora: Odeon	Tudo acabado / E o baile encerrado / Atordoado fiquei / Eu dancei com você Divina Dama / Com o coração queimado em chama // Fiquei louco / Pasmado por completo / Quando me vi tão perto / De quem tenho amizade / Na febre da dança / Senti tamanha emoção / Devorar-me o coração / Divina Dama // Quando eu vi / Que a festa estava encerrada / E não restava mais nada de felicidade / Vinguei-me nas cordas da lira de um trovador / Condenando o seu amor / Tudo acabado.	Relações amorosas
Título: Vai cavar a nota Compositores: Gadé e Valfrido Silva Datação: 1933 Disco: 78 RPM, lado A (10.995-a) Gravadora: Odeon	Nêga, por favor, / Vai pro batedor, / Vai cavar a nota que eu preciso, / Tu não tens juízo, / E às vezes esquece, / Que no meu amor, / Há interesse.// Pobre, eu não banco, / Gosto de luxar, / Tenho sido sempre homem franco, / Tu bem sabias, / Não faz falseta, / Vai buscar a creta, ó Marieta... / (questão de amor, ninguém se meta...) // Pode me chamar / Para ser freguês / Que agora me contrariaste / Não tens vintém, fui enganado / Dessa vez tomei um bonde errado / Seu condutor, me faz favor, me pare o bonde....	Relações amorosas
Título: Qual foi o mal que eu te fiz Compositores: Noel Rosa e Cartola	Diz / qual foi o mal que eu te fiz? / Eu não te farei essa ingratidão / Foi um palco contra nossa amizade / Não creias, não pode ser	Relações amorosas

<p>Datação: 1933 Disco: 78 RPM, lado B (10.995-a) Gravadora: Odeon</p>	<p>verdade // Não creias nestas mentiras / Que roubam nossa alegria / Os invejosos se vingam / Armados de hipocrisia // A mentira infelizmente / O mais forte amor destrói / Mas se eu não tenho remorso / O meu coração não dói // Disseste que te enganei / Não sou tão fingido assim / Talvez queiras um pretexto / Para viver longe de mim // Disseram que eu traia / A nossa grande amizade / E tão criminoso a culpa / Que não pode ser verdade.</p>	
<p>Título: Sei que vou te perder Compositores: Noel Rosa, Romualdo Peixoto "Nonô, Alfredo Lopes Quintas Datação: 1933 Disco: 78 RPM, lado A (11.017-a) Gravadora: Odeon.</p>	<p>Sei que vou perder / Um bem que era só meu / Que não soube sofrer / Porque se arrependeu / Depois que me viu / Perdido de amor / Sem pena, me traiu / Eu que fiquei com a dor// O capricho da mulher / Faz o homem padecer / É veneno quando quer / Que maltrata e faz morrer // O amor mais verdadeiro / A mulher despreza à toa / Só não despreza o primeiro / Mas, quando pode, magoa.</p>	<p>Relações amorosas</p>
<p>Título: Pra esquecer Compositor: Noel Rosa Datação: 1933 Disco: 78 RPM, lado B (11.017-a) Gravadora: Odeon.</p>	<p>Naquele tempo, em que você era pobre, / Eu vivia como um nobre, a gastar meu vil metal; / E por minha vontade, você foi para a cidade, / Esquecendo a solidão e da miséria daquele barracão; // Tudo passou tão depressa, / Fiquei sem nada de meu, e esquecendo a promessa, / Você me esqueceu, / E partiu com o primeiro que apareceu, / Não querendo ser pobre como eu; // E hoje em dia, quando por mim você passa, / Bebo mais uma cachaça, com meu último tostão, / Prá esquecer a desgraça, tiro mais uma fumaça, / Do cigarro que filei de um ex- amigo que outrora sustentei!</p>	<p>Relações amorosas</p>
<p>Título: Toque de Amor Compositores: Floriano Ribeiro de Pinto Intérpretes: Francisco Alves e Aurora Miranda Datação: 1933 Disco: 78 RPM, lado B (11.018-a) Obs.: 1: Francisco Alves 2: Aurora Miranda</p>	<p>1: Senhorita me permite, em lhe acompanhar / 2: Senhor, não seja ousado, se arrependerás // 1: Morena, quero saber seu nome / 2: [?] / 1: eu te adoro, oh morena, tu tens a cor de um jambo / 2: Ora bolas, maltrapilho, pareces até um mulambo. / 1: Eu respondo-te morena, ando roto esfarrapado, não se amole, é da crise, pois estou desempregado / 2: O senhor muito me amola, [?] que escondes esses farrapos, debaixo de uma capa / 1: Senhorita reconheço... / 2: O senhor tem razão pra isso 1: Te amo de coração / 2: Francamente não [?] / 1: Moreninha, não [?] ao seu pobre seguidor, vou-me embora, adeusinho / 2: Adeusinho, meu senhor // 2: Meia volta, faz favor, meu senhor / 1: Hei de vencer, seja como for!</p>	<p>Relações amorosas</p>
<p>Título: Garimpeiro Do Rio das Garças Compositor: João de Barro Disco: 78 RPM (11.034-a) Gravadora: Odeon</p>	<p>Garimpeiro do rio das garças / Garimpeiro que sonhas achar / Nas cacimbas mais fundas do rio / Diamantes de brilho sem par // Garimpeiro, bem juntinho a cachoeira / Tens levado a vida inteira, trabalhando sem parar / Garimpeiro, tua vida é sem bonança / mas tu vives de esperança, continua a procurar// continua garimpeiro rude e forte / pois um dia vem a sorte, [?] / e acharás pedras lindas</p>	<p>Trabalho de garimpeiro</p>

	<p>como estrelas / e na mão, sorrindo ao vê-las, serás feliz// Garimpeiro do rio da vida / Garimpeiro, não busques em vão / Nestas algas azuis mais profundas / Só se encontra quimera e ilusão // Garimpeiro, diferente é sua sorte / Esse rio traz a morte / Nestas algas de cristal / Garimpeiro, que em teu sonho fugidio / Vais tentando nesse rio encontrar seu ideal// Garimpeiro, que será da sua vida / Quando um dia já perdida, toda a ilusão / Não achares premio de teu sonho [?] / Uma lagrima[?] em sua mão.</p>	
<p>Título: Feitio de Oração Compositores: Noel Rosa e Vadico Intérpretes: Francisco Alves e Castro Barbosa Datação: 1933 Disco: 78 RPM, lado A (11.042-a) Gravadora: Odeon</p>	<p>Quem acha vive se perdendo / Por isso agora eu vou me defendendo / Da dor tão cruel desta saudade / Que, por infelicidade, / Meu pobre peito invade// Por isso agora lá na Penha / Vou mandar minha morena / Pra cantar com satisfação / E com harmonia / Esta triste melodia / Que é meu samba em feito de oração// Batuque é um privilégio / Ninguém aprende samba no colégio / Sambar é chorar de alegria / É sorrir de nostalgia / Dentro da melodia// Por isso agora lá na Penha / Vou mandar minha morena / Pra cantar com satisfação / E com harmonia// O samba na realidade não vem do morro / Nem lá da cidade / E quem suportar uma paixão / Sentirá que o samba então / Nasce no coração.</p>	<p>Universo do samba</p>
<p>Título: Desacato Compositores: Murilo Caldas, Wilson Batista, P. Vieira. Intérpretes: Francisco Alves, Castro Barbosa e Murilo Caldas Datação: 1933 Disco: 78 RPM, lado B (11.042-a) Gravadora: Odeon</p>	<p>Me desacatou / Vou lhe reprovar / Guarde na memória / Hei de me vingar. // Diga porque você me deixa a casa / E vai para a orgia / Me desobedece (oi neném) / Perca esta mania (meu bem).// Um desacato assim / Ninguém pode aturar / Ela abandona a casa / E vai pro morro sambar / Não quero que ela faça / Como fez da outra vez / Foi-se embora de pirraça / E só voltou no fim do mês.// Pancada não dá jeito / Por mais que eu lhe / bata / Pois ela não me respeita / E sempre me desacata / Se ela não mudar / O seu procedimento / Vou deixar um bilhetinho: / Adeus, adeus, mau elemento!</p>	<p>Relações amorosas e universo do samba</p>
<p>Título: Quem Não Quer Sou Eu Compositores: Noel Rosa e Ismael Silva Datação: 1933 Disco: 78 RPM, lado A (11.057-a) Gravadora: Odeon</p>	<p>Quando eu queria o teu amor / Não davas atenção ao meu / Pra mim tu não tens mais valor / Agora quem não quer sou eu // Observo que hoje em dia / Quem não quis diz que me quer / Cabe muita hipocrisia num capricho de mulher / Vou viver desiludido Sem amor, sem ideal / Pra não ser submetido a desejo tão banal // Ao ouvir tuas propostas / Com tão falsas frases juntas / Achei uma só resposta que responde mil perguntas / Hás de ter em tua vida / Um destino igual ao meu / Podes ir desiludida, hoje quem não quer sou eu.</p>	<p>Relações amorosas</p>
<p>Título: Não tem tradução Compositor: Noel Rosa Datação: 1933 Disco: 78 RPM, lado B (11.057-a) Gravadora: Odeon</p>	<p>O cinema falado é o grande culpado da transformação / Dessa gente que sente que um barracão prende mais que o xadrez / Lá no morro, se eu fizer uma falseta / A Risoleta desiste logo do francês e do Inglês / A gíria que o nosso morro criou / Bem cedo a cidade aceitou e usou / Mais tarde o malandro deixou de sambar, dando pinote / E só querendo dançar o Fox-Trote / Essa gente hoje em dia que tem a mania da exibição / Não se lembra que o samba não tem tradução no idioma francês / Tudo aquilo que o malandro pronuncia /</p>	<p>Universo do samba (influência estrangeira)</p>

	Com voz macia é brasileiro, já passou de português / Amor lá no morro é amor pra chuchu / As rimas do samba não são I love you / E esse negócio de alô, alô boy e alô Johnny / Só pode ser conversa de telefone.	
Título: Nunca dei a perceber Compositores: Noel Rosa, Francisco Alves, Ismael Silva Datação: 1933 Disco: 78 RPM, lado A (11.066-a) Gravadora: Odeon	Não é só quem vive em pranto / Que sabe o que é sofrer / Eu sofro e no entanto / Nunca dei a perceber / E são tristes os meus ais / Pois quando a gente sente / E não chora, sofre muito mais / Pra fingir que vivo bem / Não conto a ninguém / Esse meu mal sem fim / Mas a calma não me vem / E eu mesmo não sei / O que será de mim / Não é só quem vive em pranto / Que sabe o que é sofrer / Eu sofro e no entanto / Nunca dei a perceber / E são tristes os meus ais / Pois quando a gente sente / E não chora, sofre muito mais // Eu faço por não chorar / Para não demonstrar Minha grande aflição / Só pra me desabafar Não quero enganar / Meu pobre coração.	Relações amorosas
Título: Não me digas Compositores: Noel Rosa, Ismael Silva e Francisco Alves Datação: 1933 Disco: 78 RPM, lado B (11.066-a) Gravadora: Odeon	Oh! Não digas / Que ainda eu não te esqueci / Quem não sabe há de pensar / Que eu ando atrás de ti // Se a nossa amizade teve fim / Tu bem sabes que fui mesmo eu quem quis / Eu não sei por que mentes tanto assim / Pois mentira não se diz // Eu ainda fico triste a lembrar / Apesar de ter deixado já de ti / Lamentando aquele dia de azar / Em que eu te conheci.	Relações amorosas
Título: Só por ti Compositores: Alberto Ribeiro, Romualdo Peixoto "Nonô". Datação: 1933 Disco: 78 RPM, lado A (11.068-a) Gravadora: Odeon	Meu coração por você um dia / Vi brotar sinfonia da vida o grande compasso / Se o amor traduz, a saudade conduz / E de dor, vive agora mudo / Sofre descrença porque você / Sem ter razão, se esqueceu de tudo // A esperar por você chorando, eu peço notícias suas / Todo mundo a ver, andar tristonha só pelas ruas / Em mim ficou essas saudades / Raio de luz na escuridão / Para lembrar a felicidade que já viveu no meu coração.	Relações amorosas
Título: Adeus Mocidade Compositores: Francisco Alves e Orestes Barbosa Datação: 1933 Disco: 78 RPM, lado B (11.068-a) Gravadora: Odeon	Adeus, mocidade / Só me resta a saudade do tempo feliz que já passou / Vão se decorrendo os anos, / Pois distintos desenganos do sonho que não mais voltou// O amor é um sonho furta cor / A paixão muda o nome e a ilusão / Sofrer é destino amargurado de quem vive desgraçado / É fingir que tem prazer// Meu tormento é sem ter recordação / Catavento era assim meu coração / Chorar é viver desenganado a recordar o passado / Que eu não soube aproveitar.	Nostalgia
Título: Estrela da manhã Compositores: Ary Barroso e Noel Rosa Intérpretes: Francisco Alves e Madelou Assis Datação: 1933 Disco: 78 RPM, lado B	A estrela da manhã / Quando brilha na amplidão / Faz lembrar uma saudade / Que guardei no coração / Quando à noite olho as estrelas / A brilhar no firmamento / Fico distraída ao vê-las / Esquecendo o meu tormento / E dos amores que tive / A gozar a mocidade / Só um no meu peito vive / Sob a forma de saudade	Relações amorosas

(11.079-a) Gravadora: Odeon		
Título: O correio já chegou Compositor: Ary Barroso Datação: 1933 Disco: 78 RPM, lado A (11.080-a) Gravadora: Odeon	O correio já chegou ô, ô / Nem uma cartinha de você / Todo o dia a mesma coisa / E eu de longe, sem saber porque // Longe dos olhos / Longe do coração / É o ditado mais certo / Deste mundo de ilusão / Amor, como é triste a minha sorte / Só espero, agora, a morte / É tudo que me resta pra consolação// O correio já chegou ô, ô / Nem uma cartinha de você / Todo o dia a mesma coisa / E eu de longe, sem saber porque// A minha mágoa / Vem da confiança / Que em você depositava / Minha única esperança / Amor, já que tudo está perdido / Só lhe faço este pedido / Apaga-me de todo de sua lembrança.	Relações amorosas
Título: Fita Amarela Compositor: Noel Rosa Intérpretes: Francisco Alves e Mário Reis Datação: 1933 Disco: 78 RPM, lado A (10.961-a) Gravadora: Odeon.	Quando eu morrer, não quero choro nem vela / Quero uma fita amarela gravada com o nome dela // Se existe alma, se há outra encarnação / Eu queria que a mulata sapateasse no meu caixão // Não quero flores nem coroa com espinho / Só quero choro de flauta, com violão e cavaquinho	Instruções para funeral
Título: Vitória Compositores: Noel Rosa, Romualdo Peixoto "Nonô". Intérpretes: Sílvio Caldas e Francisco Alves Datação: 1933 Disco: 78 RPM, lado A (33.657-a) Gravadora: Victor	Antes da vitória / Não se deve cantar glória / Você criou fama, deitou-se na cama! / E eu que não estou dormindo // Vou subindo, vou subindo / Enquanto você vai decaindo / Agora! // Quero a minha independência / E com calma e paciência / Me preparo pro futuro / A tudo estou resolvido / E você tome sentido / Que entre nós o páreo é duro / Agüentei muita indireta / Mas andei na linha reta // Não maldigo a minha sorte! / Vou agindo com cadência / Sei que a minha independência / Há de ser a sua morte / Vitória! // Tua voz se alguém percebe / Bem humilde te recebe / Tua entrada ninguém veda / Gozas de maior ventura / Mas quem vive em grande altura / Leva sempre grande queda / Sempre fiz papel bonito / Não tenho medo de grito / O que falo é bem pensado! / Não receio escaramuça / Que aceite a carapuça / Quem se sente melindrado.	Desavença

Tabela 1

Frequência de temas Francisco Alves

Total	Tema	Frequência	Porcentagem
-------	------	------------	-------------

40	Relações amorosas	29	72,5%
	Relações amorosas e universo do samba	4	10%
	Universo do samba	2	5 %
	Outros (Desavença, instruções para funeral, nostalgia, trabalho de garimpeiro e saudades da gandaia)	5	12,5 %

Quadro 35

Letras Diogo Nogueira

Informações sobre a música	Letra	Tema
<p>Título: O poder da criação Compositores: João Nogueira e Paulo César Pinheiro Datação: 2007 Disco: Diogo Nogueira Ao Vivo Gravadora: EMI</p>	<p>Não, ninguém faz samba só porque prefere / Força nenhuma no mundo interfere / Sobre o poder da criação / Não, não precisa se estar nem feliz nem aflito / Nem se refugiar em lugar mais bonito / Em busca da inspiração / Não, ela é uma luz que chega de repente / Com a rapidez de uma estrela cadente / Que acende a mente e o coração / É faz pensar que existe uma força maior que nos guia / Que está no ar / Bem no meio da noite ou no claro do dia / Chega a nos angustiar / E o poeta se deixa levar por essa magia / E o verso vem vindo e vem vindo uma melodia / E o povo começa a cantar, lá laia laiá / Lá lá laia laiá.</p>	<p>Universo do samba (composição do samba por meio de inspiração)</p>
<p>Título: Batendo a porta Compositores: João Nogueira e Paulo César Pinheiro Datação: 2007 Disco: Diogo Nogueira Ao Vivo Gravadora: EMI</p>	<p>Como é que vai? / Saúde boa? / Não foi à toa que você mudou daqui / Pra melhorar Mas pode entrar / A casa é sua / E não repare a casa humilde / Que você trocou por um solar / Pode sentar / Fique à vontade / Te deu saudade de um amor / Que infelizmente já não há / Pode falar / Pode sofrer / Pode chorar / Porque agora você não me ganha / Eu conheço essa manha / E não vou me curvar, mas / Pode tentar / Pode me olhar / Pode odiar / Pode até sair batendo a porta / Que a Inês já é morta do lado de cá.</p>	<p>Relações amorosas</p>
<p>Título: Fé em Deus Compositor: Flavinho Silva Datação: 2007 Disco: Diogo Nogueira Ao Vivo Gravadora: EMI</p>	<p>A luta está difícil, mas não posso desistir / Depois da tempestade, flores voltam a surgir / Mas quando a tempestade demora a passar / A vida até parece fora do lugar / Não perca a fé em Deus, fé em Deus / Que tudo irá se acertar // Pois o sol de um novo dia vai brilhar / E essa luz vai refletir na nossa estrada / Clareando de uma vez a caminhada / Que nos levará direto ao apogeu / Tenha fé, nunca perca a fé em Deus // Pra quem</p>	<p>Fé em Deus</p>

	<p>sempre sofreu e hoje em dia é feliz / Fé em Deus / Pra quem não alcançou tudo que sempre quis / Fé em Deus / Pra quem ama, respeita e crê / E pra aquele que paga pra ver / Tenha fé, vá na fé / Nunca perca a fé em Deus // Aquilo que não mata só nos faz fortalecer / Vivendo aprendi que é só fazer por merecer / Que passo a passo um dia a gente chega lá / Pois não existe mal que não possa acabar / Não perca a fé em Deus, fé em Deus / Que tudo irá se acertar // Pois o sol de um novo dia vai brilhar / E essa luz vai refletir na nossa estrada / Clareando de uma vez a caminhada / Que nos levará direto ao apogeu / Tenha fé, nunca perca a fé em Deus //</p>	
<p>Título: Sem você não dá Compositores: Toninho Geraes e Alceu Maia Datação: 2007 Disco: Diogo Nogueira Ao Vivo Gravadora: EMI</p>	<p>Meu amor, sem você não dá, não dá / Vem fazer meu amor amar / Quero ser o teu céu, teu amanhecer / O teu raio de luar // O mundo gira, gira e nessa roda / A gente roda até se encontrar / Ninguém está por acaso nesta vida / Ninguém vive sem prenda pra pagar // A dor virou amiga da verdade / E o sonho, inimigo da razão / Troquei de mal, perdi o seu abrigo, / Seus beijos e a doce tentação // Vem, que a saudade me faz chorar / Só com você a tristeza vai me abandonar / Vem, que a saudade me faz sofrer / Felicidade é sonhar e acordar com você</p>	Relações amorosas
<p>Título: Nó na Madeira Compositores: João Nogueira e Eugênio Monteiro Intérpretes: Diogo Nogueira e Marcelo D2 Datação: 2007 Disco: Diogo Nogueira Ao Vivo Gravadora: EMI</p>	<p>Eu sou é madeira / Em samba de roda já dei muito nó... / Em roda de samba sou considerado, / De chinelo novo brinquei carnaval, carnaval / Sou é madeira / Meu peito é do povo do samba e da gente, / E dou meu recado de coração quente / Não ligo à tristeza, não furo, eu sou gente / Sou é madeira / Trabalho é besteira, o negócio é sambar / Que samba é ciência e com consciência / Só ter paciência que eu chego até lá... / Sou nó na madeira / Lenha na fogueira que já vai pegar / Ser fogo que fica ninguém mais apaga / É a paga da praga que eu vou te rogar, devagar..</p>	Universo do samba
<p>Título: Vazio Compositor: Nelson Rufino Datação: 2007 Disco: Diogo Nogueira Ao Vivo Gravadora: EMI</p>	<p>Está faltando uma coisa / Em mim / E é você amor, tenho / Certeza sim / Nossos momentos foram / Algo mais / Sem eles hoje eu não / Tenho paz / Eu vou parar num canto / E me perguntar se vais / Compensar / Todo esse pranto que / Carrego / E eu nego que eu dou / Ah esse amor está fazendo / Tanta falta no meu / Mundo / Vou me perguntar / Está? // Eu não sou de aço / Pois o laço forte / Um bom viver, o bom / Em seu lugar / E como a vida passa / Me resta somente tomar / A decisão / De levantar o pano do / Meu barco / E navegar juntinhos.</p>	Relações amorosas
<p>Título: Vi no seu olhar Compositores: Wnderley Monteiro e Luiz Carlos Máximo Datação: 2007 Disco: Diogo Nogueira Ao Vivo Gravadora: EMI</p>	<p>Eu vi no teu olhar um alvorecer / Que fez o mar resplandecer / Fiz girassol girar, buscar / E perseguir pra te encontrar / Mapas e cartas descartei / Burlei meus sonhos, procurei / E a sua luz fez um clarão / No escuro do meu coração / O amor vai e vem pelo ar / É o afago da areia com o mar / Brilhar como estrela e luar / Os amantes desejam um lugar no infinito / Um verdadeiro amor extrai / Eternas juras imorais / Dos casais é o bem querer / É o veneno e prazer / Que</p>	Relações amorosas

	faz gelar e é capaz de incandescer / O amor é mais, é querer mais você.	
<p>Título: Cai no Samba Compositor: Ciraninho Intérpretes: Diogo Nogueira e Xande de Pilares Datação: 2007 Disco: Diogo Nogueira Ao Vivo Gravadora: EMI</p>	<p>Mete a mão no cavaco / Sacode o pagode que já tá lotado / Toca um partido alto maneiro / Que agora o terreiro ficou animado // E lá vem a gatinha cantando, / O moleque dizendo no pé / Olha a rapaziada chegando, já é / Olha a cervo gelada na mesa / Olha nego pegando o refrão / Mete a mão no cavaco / Que a galera marca na palma da mão // Ôba, ôba, ôba, lele ô / Ôba, ôba, ôba, lele ô / Mete um bico na tristeza / Manda embora o desamor / Que essa vida é uma beleza, / E cai no samba com ioiô // Esse samba é nó na madeira / Nesse samba não tem zé mané / Vem chegando o diogo nogueira, / Já é! // Esse samba é a nossa batucada / Tá nas grades do meu coração / No compasso do amor / Vem cantando com o Xande do revelação.</p>	Universo do samba
<p>Título: Do jeito que eu sou Compositor: Beto Júnior Datação: 2007 Disco: Diogo Nogueira Ao Vivo Gravadora: EMI</p>	<p>Vou vivendo do jeito que sou / Hoje eu tenho um grande amor / Amanhã, quem sabe, deus dará / Madrugada só me faz cantar / Com talento e carinho vou ganhar / O seu beijo e poder te namorar // Do lado esquerdo do peito amizade / No direito eu carrego a saudade / De lembranças que o tempo me deixou / Meu caminho a dindinha clareou / Meus acordes agora têm sabor / Que fazem a vida encantar // Eu sou a semente mais pura que papai plantou / Regado por velhos costumes que vovô deixou / Regendo um futuro com mais união / Um alegre canto num só tom / Marcando no surdo as batidas de um coração // Eu fui abraçado com a benção que mamãe rogou / Na boca o gosto do doce que a vó cozinhou / Ganhei no sangue um toque de azul / Nos dedos leveza e inspiração / Pra compor meu destino, vou que vou</p>	Autorretrato
<p>Título: Luar de um Poeta Compositores: Flavinho Silva, Gilson Bernini e Brasil Datação: 2007 Disco: Diogo Nogueira Ao Vivo Gravadora: EMI</p>	<p>A lua que brilha no céu, (Ô Ô) / Reflete no meu caminhar, (Ô Ô) / A luz da inspiração. (seja onde for) // Motivo pra gente compor, (Ô Ô) / Não falta e não há de faltar, (Ô Ô) / Ainda que seja na mesa de um bar.// Tem gente que senta, lamenta, reclama; / Da falta de sorte da falta de grana, / Se pinta uma queixa / E sempre uma deixa pra gente inventar.// Refrão, estribilho, verso, poesia; / Ao som da viola surge a melodia, / Parece alquimia é tanta magia que o samba nos traz.// E a lua dana a brilhar... (lá no céu) / Eu vejo o samba brotar... (no papel) / Partido alto ou samba de amor, / Pra expressar alegria ou dor, / Tudo é enredo na mente de um compositor.</p>	Universo do samba (composição do samba)
<p>Título: Laço Desfeito Compositores: Diogo Nogueira e Ciraninho Datação: 2007 Disco: Diogo Nogueira Ao Vivo Gravadora: EMI</p>	<p>Um adeus, um lamento, uma grande saudade / Lá vou eu, à procura da felicidade / Quem errou, não importa, já virou passado / Nosso amor não vingou, está tudo acabado // Mas nosso laço desfeito me deixou assim, sem chão / Sei que são coisas da vida, mas não é mole, não / Pois ao te ver passar com sua nova paixão / Ainda dói em mim, parece traição / É uma dor sem fim que não tem solução / Flecha</p>	Relações amorosas

	envenenada cravada no meu coração.	
<p>Título: Violão Vadio Compositores: Baden Powell e Paulo César Pinheiro Intérpretes: Diogo Nogueira e Marcel Baden Powell Datação: 2007 Disco: Diogo Nogueira Ao Vivo Gravadora: EMI</p>	<p>Novamente juntos eu e o violão / Vagando devagar, por vagar / Cantando uma canção qualquer, só por cantar / Mercê da solidão / Vadiando em vão por aí / Nós vamos seguir, / Outra rua, outro bar, outro amigo, outra mão / Qualquer companheira, qualquer direção / Até chegar em qualquer lugar / Qualquer que seja a morte a esperar / Jamais meu violão me abandonará / Se eu vivi, foi inútil viver / Já mais nada me resta saber / Quero ouvir meu violão gemer / Até me serenizar</p>	Questões existenciais
<p>Título: Trem do Tempo Compositores: Ciraninho, Diogo Nogueira e Alceu Maia Datação: 2007 Disco: Diogo Nogueira Ao Vivo Gravadora: EMI</p>	<p>O trem do tempo apitou / E você ficou pra trás / Desembarcou na estação do passado / O trem do tempo partiu / E o destino me levou / No fim da linha vai estar meu novo amor / No fim da linha vou buscar meu grande amor // Segui viagem pelos trilhos da saudade / Abandonado no vagão da solidão / O trem do tempo apagou / Você do meu coração / E fez parada na cidade da ilusão // Amei e vi o amor acabar / Sonhei e tive que acordar / Chorei, chorei / Mas não deixei de cantar / Pois sei, eu sei, que esse trem vai chegar</p>	Relações amorosas
<p>Título: Samba pros poetas Compositores: Diogo Nogueira e Inácio Rios Datação: 2007 Disco: Diogo Nogueira Ao Vivo Gravadora: EMI</p>	<p>O povo clamando pro samba não morrer / Sambista de fato não deixa esmorecer / Bate no peito com raça e dignidade / O samba vem de angola / Mexe meu peito, a mais pura verdade // Dizem que o samba da gente já morreu / Isso é conversa fiada, o samba cresceu / E Donga dizia pelo telefone / Que o samba é a alma do povo, / Raiz verdadeira, brasil é seu nome // Samba de Monarco, de ratinho / De Noel, de padeirinho e do Silas de Oliveira / Samba de Katimba e da vila, Dona Ivone, Jovelina / E também João Nogueira / Samba pros poetas de verdade / Do Paulinho da viola e pro Néilson cavaquinho / Olha que o candeia foi chegando / E o sem braço foi versando / Devagar, no miudinho.</p>	Universo do samba (continuidade do samba)
<p>Título: Tô fazendo a minha parte Compositores: Flavinho Silva e Gilson Bernini Datação: 2009 Disco: Tô fazendo a minha parte Gravadora: EMI</p>	<p>Tô saindo pra batalha / Pelo pão de cada dia / A fé que trago no peito / É a minha garantia / Deus me livre das maldades / Me guarde onde quer que eu vá / Tô fazendo a minha parte / Um dia eu chego lá // Todo mês eu recebo um salário covarde / No desconto vai quase a metade / E o que sobra mal dá pra comer / Sou pobre criado em comunidade / Lutando com dignidade, tentando sobreviver // Quem sabe o que quer nunca perde a esperança, não / Por mais que a bonança demore a chegar / A dificuldade também nos ensina a dar a volta por cima / E jamais deixar de sonhar</p>	Superação das dificuldades (financeiras)
<p>Título: Presente de Deus Compositores: Fred Camacho e Alceu Maia Datação: 2009 Disco: Tô fazendo a minha parte Gravadora: EMI</p>	<p>Na certeza da incerteza / Não cansei de caminhar / Que essa vida é uma surpresa / Tão difícil de lidar / O que eu tenho de riqueza / São coisas que aprendi / Vou mantendo a chama acesa / Vou cantando por aí // O samba é um presente do céu / É a nossa verdade / No samba encontrei o amor e a felicidade / O samba me dá tanto prazer / É bom demais, eu e você, / Dançando, curtindo e sambando / A noite inteira //</p>	Universo do samba (questões existenciais)

	Canto, canto / Assim vou mantendo a tristeza distante / Bem longe de mim // Canto, canto, eu canto sim porque / Assim vou vivendo e aprendendo / Se a vida quiser me ensinar / O que posso fazer / Se a missão que Deus me deu é cantar.	
Título: Sou Eu Compositores: Ivan Lins e Chico Buarque Datação: 2009 Disco: Tô fazendo a minha parte Gravadora: EMI	Na minha mão coração balança / Quando ela se lança no salão / Pra esse ela bamboleia / Pr'aquele ela roda a saia / Com outro ela se desfaz da sandália / Porém depois que essa mulher espalha / Seu fogo de palha no salão / Pra quem que ela arrasta asa ? / Quem vai lhe apagar a brasa? / Quem é que carrega a moça pra casa? // Sou eu... só quem sabe dela sou eu / Quem dá o baralho sou eu / Quem manda no samba sou eu // O coração na minha mão suspira / Quando ela se atira no salão / Pra esse ela pisca um olho / Pra aquele ela quebra um galho / Com outro ela quase cai na gandaia // Porém depois que essa mulher espalha / Seu fogo de palha no salão / Pra quem que ela arrasta asa ? / Quem vai lhe apagar a brasa? / Quem é que carrega a moça pra casa? // Sou eu... só quem sabe dela sou eu / Quem dá baralho sou eu / Quem dança com ela sou eu / Quem leva este samba sou eu // Modéstia a parte, sou eu.. sou eu / Se liga my brother, sou eu..sou eu / O cara da mina sou eu, sou eu / O rei do pedaço meu compadre, sou eu / É, malandragem... sou eu / Responsabilidade... sou eu, sou eu / Sou eu, sou eu	Relações amorosas
Título: Deus é mais Compositores: Xande de Pilares, Leandro Fab e Ronaldo Barcellos Datação: 2009 Disco: Tô fazendo a minha parte Gravadora: EMI	Que nunca passou pelo um drama de amor / Que nunca andou de mãos dadas com a dor / Quem nunca sorriu com vontade de chorar / Se liga ae / Fogueira foi feita pra gente pular / O vento carrega as nuvens pro mar / Segura que a fé não costuma falhar / Quem não esculta cuidado / Esculta coitado / Pode acreditar / Se o corpo não pensa / A cabeça na certa vai ter que pagar / Cada um tem a luz que encanta e seduz não desista de amar / Esse teu sorriso guardado no rosto precisa brotar // Água da chuva eu sei que não sobe em ladeira, / Barco pesado encalha na beira do mar, / Se não tá é melhor se liga, / Vai na paz, Deus é mais, / Nós é nó na madeira, / Sua estrela um dia vai ter que brilhar.	Superação de dificuldades
Título: Tô te querendo Compositores: Xande de Pilares, Adalto Magalha / Almir Guineto Datação: 2009 Disco: Tô fazendo a minha parte Gravadora: EMI	Você bagunça o meu coração, eu tô / Tô te querendo, quero o seu amor / Se você vai me dar, não sei / Mas eu vou fazer de tudo pra te conquistar / Você atíça e acende o meu prazer / Desse jeito eu vou enlouquecer / Faço tudo o que você quiser / É só você dizer que aceita ser minha mulher / Vou me lambuzar nesse doce amor / Me afogar nas águas do seu corpo sedutor / Me aquecer no seu calor / Se você me chamar eu vou / E aonde for, eu tô que tô / Disposto a qualquer coisa pelo seu amor / Completamente apaixonado / Eu fiz uma promessa para sempre te fazer feliz / Na loucura do seu beijo, vou sonhar / Vem matar o meu desejo, vem me amar / Na loucura do seu beijo, vou sonhar /	Relações amorosas

	Vem matar o meu desejo, vem me amar / Lelelê, ioiô, Lelelê, ioiô,	
Título: Amor Imperfeito Compositores: Leandro Fregonesi e Ciraninho Datação: 2009 Disco: Tô fazendo a minha parte Gravadora: EMI	Bem-vinda seja a paz de volta ao nosso lar / Depois de tanto guerrear o amor venceu / é mais que um sonho eu não posso acreditar / Abre a porta, pode entrar / Vem ver que nada que foi nosso se perdeu / Pra que brigar / E tentar se desfazer de um amor / Que o bem querer tratou de erguer e defender / Que bom te ver, esta luz no seu olhar / Hoje há de me guiar pr'eu acordar nos braços teus... / E quando acordar / Quero te amar do jeito que sempre te amei / Matar a saudade que o tempo deixou no meu peito / Tirar esse nó garganta / Viver esse amor imperfeito / O amor que apesar das barreiras nunca foi desfeito /	Relações amorosas
Título: Força maior Compositores: Ciraninho, Leandro Fregonesi e Diogo Nogueira Datação: 2009 Disco: Tô fazendo a minha parte Gravadora: EMI	Minha força é a fé que carrego no fundo do peito / Quando nada dá pé, é amém, é axé não tem jeito / No terreiro ele é o Oxalá, no oriente ele é Alá / Ninguém sabe como explicar essa força maior / Ele sempre estende a mão, não importa a religião / Não tem raça, não tem nação, porque Deus é um só / Deus, louvado seja Deus / Deus, louvado seja Deus / Louvado seja Deus... Louvado seja Deus / Deus, louvado seja Deus // Deus está no coração que concede o perdão / No coração que é feliz, vendo o outro feliz / É o perfume que vem da natureza / Flor que renasce do solo da impureza / Uma estrela a me guiar / Manto que aquece a família e protege o meu lar // Ele é o céu, água do mar / Luz do luar, sol do verão / Enche de paz, minha oração / Me dá guarida / Vento que traz inspiração / Força da vida / Ventre de todo universo / Do verso da minha canção // Deus, louvado seja Deus / Deus, louvado seja Deus / Louvado seja Deus... Louvado seja Deus / Deus, louvado seja Deus.	Fé em Deus
Título: Luz pra brilhar meu caminho Compositores: Arlindo Crus, Jorge David e José Franco Lattari Datação: 2009 Disco: Tô fazendo a minha parte Gravadora: EMI	Ah, seu eu contasse pra lua / Tudo que eu trago no peito / Tudo que ainda magoa / Dor que me pega de jeito / Ah, solidão que tortura / Mal que me leva a loucura / Se eu revelasse pra lua / Os meus segredos guardados / Todo esse medo da vida / E os meus sete pecados / Acho que ela me daria / Luz pra brilhar meu caminho / E a esperança de um dia / Eu não viver mais sozinho // Então vem / Lua, lua / Alegria meu coração / Lua, lua / To carente de emoção / Me da lua / Um motivo, uma paixão / Lua, lua / Quero de novo amar	Relações amorosas (solidão)
Título: Não dá Compositores: Wilson das Neves e Arlindo Cruz Datação: 2009 Disco: Tô fazendo a minha parte Gravadora: EMI	Não dá, mais uma noite sem você / Não dá, eu posso até enlouquecer / Me dá no peito um vazio, dá / Calor e arrepio, vem cá / Vem logo, vem me dar prazer // Pois é, eu sei que o errado fui eu / E dói quando a gente vê que perdeu / E assim, eu vivo a solidão de verdade / E por onde eu ando encontro a saudade // Vem logo, acelera o meu coração / Me dá um beijo, um carinho, me dá teu perdão / Vem logo, põe fogo no meu bangalô / Me traz a felicidade em forma de amor.	Relações amorosas
Título: Mar do Amor	Mergulhei no mar do amor perseguindo uma sereia sudoeste me levou eu não	Relações amorosas

<p>Compositores: Ciraninho e Alex Magno Datação: 2009 Disco: Tô fazendo a minha parte Gravadora: EMI</p>	<p>pude alcançar mas a maré mudou em noite de lua cheia e São Jorge me guiou pra onde estava o seu cantar // E nestas águas encontrei um santuário de paixão correntes de desejos irreais nos recifes e corais aportei meu coração // Navega o olhar em chão de estrelas corpos dançam no balé do mar em bancos de areia faróis a brilhar por ondas negras anunciam o amor chegar eu e minha sereia .</p>	
<p>Título: Chegou o amor Compositores: Rodrigo Leite, Diogo Nogueira e e Rodrigo Lopes Datação: 2009 Disco: Tô fazendo a minha parte Gravadora: EMI</p>	<p>Ela chegou no meu samba bonita de ver / Trazendo na pele o sol da beira do mar / Ela brilhou num sorriso que fez acender / A chama que um dia a tristeza tentou apagar // Vai coração, seja o que Deus quiser / Mas que seja com essa mulher / No caminho que lhe traçou / Vai coração, pro que der e vier / Segue firme na paz e na fé / Bate forte, chegou o amor // Ela me deu água doce, eu gostei de beber / Fazendo de um beijo um desejo de se apaixonar / Ela tem muito de tudo que eu quero viver / E um pouco das coisas que podem me fazer chorar // Vai coração, seja o que Deus quiser / Mas que seja com essa mulher / No caminho que lhe traçou / Vai coração, pro que der e vier / Segue firme na paz e na fé Bate forte, chegou o amor // A distância é armadilha / A saudade no peito que dá Dor de amor não é brincadeira / Roda, gire / Nesse roda que a gente vai se encontrar / Pra te amar a vida inteira.</p>	<p>Relações amorosas</p>
<p>Título: Faixa bonus – Malandro é malandro, mané é mané Compositor: Neguinho da Beija-Flor Datação: 2009 Disco: Tô fazendo a minha parte Gravadora: EMI</p>	<p>E malandro é malandro / Mané é mané / Podes crer que é / Malandro é malandro / E mané é mané / Diz aí! / Podes crer que é... // Malandro é o cara / Que sabe das coisas / Malandro é aquele / Que sabe o que quer / Malandro é o cara / Que tá com dinheiro / E não se compara / Com um Zé Mané / Malandro de fato / É um cara maneiro / Que não se amarra / Em uma só mulher... // Já o Mané ele tem sua meta / Não pode ver nada / Que ele cagueta / Mané é um homem / Que moral não tem / Vai pro samba, paquera / E não ganha ninguém / Está sempre duro / É um cara azarado / E também puxa o saco / Prá sobreviver / Mané é um homem / Desconsiderado / E da vida ele tem / Muito que aprender...//</p>	<p>Universo do samba (caracterização do malandro)</p>
<p>Título: Pelo amor de Deus Compositores: Paulo Debétio e Paulinho Rezende Datação: 2010 Disco: Sou Eu Gravadora: EMI</p>	<p>Pelo amor de deus / Clareia minha solidão / Acende a luz do teu perdão / Apaga este adeus do olhar // Faz dos medos meus / Receios sem nenhum valor / Desperta o nosso imenso amor / Não custa nada perdoar // Você virou tatuagem / No meu pensamento / No meu coração // Fez estranha miragem / Deistante dos olhos / Bem longe das mão // Perdoa meu amor / Nobreza maior que o perdão / Não há no reino da paixão(bis) // Pelo amor de deus / Clareia minha solidão / Acende a luz do teu perdão / Apaga este adeus do olhar //</p>	<p>Relações amorosas</p>

<p>Título: Me leva Compositores: Toninho Geraes e Serginho Beagá Datação: 2010 Disco: Sou Eu Gravadora: EMI</p>	<p>Tudo nasceu de brincadeira / Nas cordilheiras da ilusão. / Veio num vento sem destino; / Amor menino fez paixão. / Foi me invadindo pouco a pouco, / Me deixou louco de prazer. / Depois sumiu no mesmo vento: / Fiquei aos poucos sem você... / Deixou marcado o seu sorriso / Que não me deixa te esquecer / E me tirou do paraíso / Sem um sentido pra viver.// Me leva! Oh!, vento / Me leva pra ela! / Me leva! / Me faça ficar junto dela! / É desse amor que eu preciso; / Preciso e não posso esquecer: / Eu faço de tudo no mundo / Pra não te perder.</p>	<p>Relações amorosas</p>
<p>Título: A razão pra sonhar Compositores: Inácio Rios, Diogo Nogueira e Raphael Richards Datação: 2010 Disco: Sou Eu Gravadora: EMI</p>	<p>Um dia eu quis juntar o sol e a lua / Quem sabe assim o mundo irá parar de vez / Pra gente se amar e ser feliz / De repente se tornar uma raiz / Foi Deus quem quis assim / Você dentro de mim / É tão difícil contornar a tempestade / Ver além do horizonte o nó que se desfez / E quando o céu fechado clarear / Vamos embarcar na ilusão / Que a vida só é feita de razão / Pra sonhar // Um jangadeiro avisou / O mar do amor é agitado / E no balanço da maré / Eu naveguei para o seu lado // Manhã de sol, um lindo amor / Na cheia do meu coração / O sentimento transbordou / E fez do amor uma canção</p>	<p>Relações amorosas</p>
<p>Título: Contando Estrelas Compositores: Ciraninho e Rafael dos Santos Datação: 2010 Disco: Sou Eu Gravadora: EMI</p>	<p>Contando estrelas vejo a noite ir embora / E nem reparo na beleza do luar / O sol nascendo no horizonte faz aurora / E eu sofrendo nem consigo apreciar / O vento leva a terra clara do terreiro / E os passarinhos cantam pelo meu quintal / Meu coração aprisionado no celereiro / Se quer escuta a sinfonia matinal / A tarde cai e não apaga essa saudade / O céu azul sem testemunha perde a cor / O tempo corre, eu não percebo e assim / É minha vida com o fim do nosso amor // Devolve minha alegria / Volta correndo pro lar / A casa está tão vazia / Sem teu perfume no ar / A mesa da sala sem ninguém pra dar bom dia / Sem seu tempero pra agradar meu paladar / No porta retrato tudo que restou de nós / Sinto a falta do teu cheiro / Aqui no meu travesseiro, debaixo dos lençóis // Volta que eu não quero mais / As lembranças dos meus ais / Traz o cheiro e o tempero / A beleza e a cor / Desse amor que é só da gente / Tô ficando amargurado / Com a cabeça no passado / Vem me dar esse presente</p>	<p>Relações amorosas</p>
<p>Título: Vestibular pra solidão Compositor: Alexandre Pires Datação: 2010 Disco: Sou Eu Gravadora: EMI</p>	<p>Gosto mais de você do que de mim / Tá pra nascer alguém que goste de sofrer assim / A loucura em mim prevalece / A tortura que me abastece / A ilusão que me faz companhia / É a mesma que um dia não existia // Gosto mais de você do que de mim / Quero voar, / Dar asas a minha doce ilusão / A bebida que me fortalece / É a mesma que me entristece / Uma dose a mais / Perfeita solução // Eu vivo a merce / De uma grande paixão / Prestei vestibular pra solidão / Eu prefiro cantar essa dor / Assumir a tristeza evidente / Quem ainda não sofreu de amor? / É difícil quebrar a corrente.</p>	<p>Relações amorosas</p>
<p>Título: Homenagem ao Malandro</p>	<p>Eu fui fazer um samba em homenagem / à nata da malandragem, / que</p>	<p>Universo do samba (regravação)</p>

<p>Compositores: Chico Buarque Datação: 2010 Disco: Sou Eu Gravadora: EMI</p>	<p>conheço de outros carnavais. // Eu fui à Lapa e perdi a viagem, / que aquela tal malandragem / não existe mais.// Agora já não é normal, / o que dá de malandro / regular profissional, // Malandro com o aparato / de malandro oficial, / malandro candidato / a malandro federal, // malandro com retrato / na coluna social; / malandro com contrato, / com gravata e capital, / que nunca se dá mal. // Mas o malandro para valer, / não espalha, / aposentou a navalha, / tem mulher e filho / e tralha e tal.// Dizem as más línguas / que ele até trabalha, / Mora lá longe chacoalha, / no trem da centr</p>	
<p>Título: Deixa eu te amar Compositores: Mauro Silva e Camillo e Agepê Datação: 2010 Disco: Sou Eu Gravadora: EMI</p>	<p>Quero ir na fonte do teu ser / E banhar-me na tua pureza / Guardar em pote gotas de felicidade / Matar saudade que ainda existe em mim / Afagar teus cabelos molhados / Pelo orvalho que a natureza rega / Com a sutileza que lhe fez a perfeição / Deixando a certeza de amor no coração // Deixa eu te amar / Faz de conta que sou o primeiro / Na beleza desse teu olhar / Eu quero estar o tempo inteiro // Quero saciar a minha sede / No desejo da paixão que me alucina / Vou me embrenhar nessa mata só porque / Existe uma cascata que tem água cristalina / Aí então vou te amar com sede / Na relva, na rede, onde você quiser / Quero te pegar no colo / Te deitar no solo e te fazer mulher / Quero te pegar no colo / Te deitar no solo e te fazer mulher / Deixa eu te amar / Faz de conta que sou o primeiro / Na beleza desse teu olhar</p>	<p>Relações amorosas</p>
<p>Título: Lama nas Ruas Compositores: Almir Guineto e Zeca Pagodinho Datação: 2010 Disco: Sou Eu Gravadora: EMI</p>	<p>Deixa desaguar tempestade / Inundar a cidade / Porque arde um sol dentro de nós / Queixas sabes bem que não temos / E seremos serenos / Sentiremos prazer no tom da nossa voz...// Veja o olhar de quem ama / Não reflete um drama, não / É a expressão mais sincera, sim / Vim pra provar que o amor / Quando é puro desperta e alerta o mortal / Aí é que o bem vence o mal / Deixa a chuva cair, / que o bom tempo há de vir...// Quando o amor decidir mudar o visual / Trazendo a paz no sol / Que importa se o tempo lá fora vai mal / Que importa... // Se há tanta lama nas ruas / E o céu é deserto e sem brilho de luar / Se o clarão da luz / Do teu olhar vem me guiar / Conduz meus passos / Por onde quer que eu vá / Se há...</p>	<p>Relações amorosas</p>
<p>Título: DA Melhor Qualili Compositores: Serginho Meriti e Claudinho Guimarães Datação: 2010 Disco: Sou Eu Gravadora: EMI</p>	<p>Pode amar o churrasco / Por gelo na cerva / E afinar o coro / Que o pagode da gente / É poli valente / É sempre medalha de ouro...// Pode avisar pra galera / Que só vai ter febre pra ficar aqui / Tem que ser da melhor qualidade / Só se for da melhor qualili...// Mas só, / Da melhor qualidade / Da melhor qualili...// Pra formar com batuqueiro / Tem que ser parceiro / Não ter falsidade / Tem que ser da melhor qualili / Só se for da melhor qualidade...//</p>	<p>Universo do samba</p>

	<p>Se for pra cantar um samba / No meio dos bambas pra gente curtir / Tem que ser da melhor qualidade / Só se for da melhor qualili...// Mas só, / Da melhor qualidade / Da melhor qualili...// E mundo velho! / Mundo velho perigoso / Mas nasci pra ser teimoso / Vou aonde eu quiser ir! / Quiser ir...// Vou porque minhas amizades são / Da melhor qualidade / Da melhor qualili...// Mas só, / Da melhor qualidade / Da melhor qualili...// Se for conversa fiada / Vai ficar de fora / Porque malandragem / Se liga na hora / Põe logo pra fora / Pra não se criar...// O causador de intriga desmascarado / Pois no frente a frente / Diz que tá errado a ponta o culpado / E revela a verdade / Tem que ser da melhor qualili / Só se for da melhor qualidade...// Mas só, / Da melhor qualidade / Da melhor qualili...</p>	
<p>Título: A vitória demora mas vem Compositores: Juninho Thybau, Anderson Baiaco e Luis Café Datação: 2010 Disco: Sou Eu Gravadora: EMI</p>	<p>E lá vou eu saindo para o batente / Antes mesmo do galo cantar / Sempre correndo na frente / Espero a minha estrela brilhar / Não sou de atrasar, nem tão pouco puxar / O tapete de ninguém / Nessa vida nada é por acaso / Pra quem nasceu predestinado / A vitória demora mas vem // A vitória demora mas vem (8x) // Guerreiro não foge a luta / Eu tô sempre na disputa / Em pró de um amanhã melhor (bem melhor) / Pego firme na labuta / Malandro é quem escuta bom conselho / Pra não ficar na pior (na pior) / Eu vou comendo minha história / Guardo em minha memória / Quem sempre me fez o bem (fez o bem) / Aprendi pra ensinar o ensinamento / Que tudo na vida tem seu tempo, tem / A vitória demora mas vem // A vitória demora mas vem (8x)</p>	<p>Superação de dificuldades (menção ao malandro)</p>
<p>Título: Pra que discutir com a madame Compositores: Ary Vidal e Janet de Almeida Datação: 2010 Disco: Sou Eu Gravadora: EMI</p>	<p>Madame diz que a raça não melhora / Que a vida piora por causa do samba, / Madame diz o que samba tem pecado / Que o samba é coitado e devia acabar, / Madame diz que o samba tem cachaça, / mistura de raça mistura de cor, / Madame diz que o samba democrata, é música barata sem nenhum valor, // Vamos acabar com o samba, madame não gosta que ninguém sambe / Vive dizendo que samba é vexame / Pra que discutir com madame.// No carnaval que vem também concorro / Meu bloco de morro vai cantar ópera / E na Avenida entre mil apertos / Vocês vão ver gente cantando concerto / Madame tem um parafuso a menos / Só fala veneno meu Deus que horror / O samba brasileiro democrata / Brasileiro na batata é que tem valor</p>	<p>Universo do samba</p>
<p>Título: Todo menino é um Rei Compositores: Nelson Rufino e Zé Luiz Datação: 2011 Disco: Poder da Criação – Coletânea. Gravadora: EMI</p>	<p>Todo menino é um rei / Eu também já fui rei / Mas quá! / Despertei // Por cima do mar da ilusão / Eu naveguei só em vão / Não encontrei / O amor que eu sonhei / Nos meus tempos de menino / Porém menino sonha demais / Menino sonha com coisas / Que a gente cresce e não vê jamais // A vida que eu sonhei / No tempo que eu era só / Nada mais do que menino /</p>	<p>Universo do samba (regravação)</p>

	Menino pensando só / No reino do amanhã / A deusa do amor maior / Nas caminhadas sem pedras / No rumo sem ter o nó	
Título: Maracangalha Compositor: Dorival Caymmi Datação: 2011 Disco: Poder da Criação – Coletânea. Gravadora: EMI	Eu vou prá Maracangalha / Eu vou / Eu vou de uniforme branco / Eu vou / Eu vou de chapéu de palha / Eu vou / Eu vou convidar Anália / Eu vou / Se Anália não quiser ir / Eu vou só / Eu vou só / Eu vou só / Eu vou só / Se Anália não quiser ir / Eu vou só / Eu vou só / Eu vou só sem Anália / Mas eu vou// Eu vou só	Fuga
Título: Tiro ao Álvaro Compositores: Adoniran Barbosa e Osvaldo Molles Datação: 2011 Disco: Poder da Criação – Coletânea. Gravadora: EMI	De tanto levar / Frechada do teu olhar / Meu peito até parece / Sabe o quê? / Tábuas de tiro ao Álvaro / Não tem mais onde furar// Teu olhar mata mais / Do que bala de carabina / Que veneno estriquinina / Que peixeira de baiano / Teu olhar mata mais / Do que atropelamento / De automóvel/ Mata mais / Que bala de revólver//	Universo do samba (regravação)
Título: Coisa de Pele Compositores: Acyr Marques e Jorge Aragão Datação: 2011 Disco: Poder da Criação – Coletânea. Gravadora: EMI	Podemos sorrir, nada mais nos impede / Não dá pra fugir dessa coisa de pele / Sentida por nós, desatando os nós / Sabemos agora, nem tudo que é bom vem de fora / É a nossa canção pelas ruas e bares / Nos traz a razão, relembrando palmares / Foi bom insistir, compor e ouvir / Resiste quem pode à força dos nossos pagodes / E o samba se faz, prisioneiro pacato dos nossos tantãs / E um banjo liberta da garganta do povo as suas emoções / Alimentando muito mais a cabeça de um compositor / Eterno reduto de paz, nascente das várias feições do amor / Arte popular do nosso chão./ É o povo que produz o show e assina a direção / Arte popular do nosso chão. / É o povo que produz o show e assina a direção	Universo do samba (samba como arte popular e brasileira)
Título: Bola Dividida Compositor: Ayrão Datação: 2011 Disco: Poder da Criação – Coletânea. Gravadora: EMI	Será que essa gente percebeu, que essa morena desse amigo meu / Tá me dando bola tão descontraída, só que eu não vou em bola dividida // Pois se eu ganho a moça eu tenho o meu castigo / Se ela faz com ele, vai fazer comigo / E vai fazer comigo exatamente igual / E ela é uma morena sensacional / Digna de um crime passionai / E eu não quero ser manchete de jornal // Será que essa gente percebeu que essa morena desse amigo meu / Tá me dando bola tão descontraída / Só que eu não quero que essa gente diga / Esse camarada se androginou / A moça deu bola à ele / E ele nem ligou.	Relações amorosas
Título: Verdade Chinesa Compositores: Carlos Colla e Gilson Datação: 2012 Disco: Diogo Nogueira Ao Vivo em Cuba Gravadora: EMI	Era só isso / Que eu queria da vida / Uma cerveja / Uma ilusão atrevida / Que me dissesse / Uma verdade chinesa / Com uma intenção / De um beijo doce na boca... // A tarde cai / Noite levanta a magia / Quem sabe a gente / Vai se ver outro dia / Quem sabe o sonho / Vai ficar na conversa / Quem sabe até a vida / Pague essa promessa... // Muita coisa a gente faz / Seguindo o caminho / Que o mundo traçou / Seguindo a cartilha / Que alguém ensinou / Seguindo a receita / Da vida normal...// Mas o	Questões existenciais

	que é / Vida afinal? / Será que é fazer / O que o mestre mandou? / É comer o pão / Que o diabo amassou? / Perdendo da vida / O que tem de melhor... // Senta, se acomoda / À vontade, tá em casa / Toma um copo, dá um tempo / Que a tristeza vai passar / Deixa, prá amanhã / Tem muito tempo / O que vale / É o sentimento / E o amor que a gente / Tem no coração...	
Título: Ex-Amor Compositor: Martinho da Vila Datação: 2012 Disco: Diogo Nogueira Ao Vivo em Cuba Gravadora: EMI	Ex-amor, / Gostaria que tu soubesses / O quanto que eu sofri / Ao ter que me afastar de ti. / Não chorei! / Como um louco eu até sorri, / Mas no fundo só eu sei / Das angústias que senti.// Sempre sonhamos / Com o mais eterno amor. / Infelizmente, / Eu lamento, mas não deu... / Nos desgastamos / Transformando tudo em dor, / Mas mesmo assim / Eu acredito que valeu. / Quando a saudade bate forte / É envolvente. / Eu me possuo / E é na sua intenção, / Com a minha cuca / Naqueles momentos quentes / Em que se acelerava o meu coração.	Relações amorosas
Título: Que Maravilha Compositores: Toquinho e Jorge Benjor Datação: 2012 Disco: Diogo Nogueira Ao Vivo em Cuba Gravadora: EMI	Lá fora está chovendo / Mais assim mesmo eu vou correndo / Só pra ver o meu amor / Ela vem toda de branco / Toda molhada e despenteada / Que maravilha que coisa linda é o meu amor / Por entre bancadas automóveis ruas e avenidas / Milhões de buzinas tocando sem cessar / E ela vem toda de branco meiga pura tímida e muito linda / Com a chuva molhando teu corpo lindo que eu vou abraçar / E a gente no meio da rua do mundo no meio da rua / A girar que maravilha / A girar que maravilha	Relações amorosas
Título: Madalena Compositores: Ivan Lins e Ronaldo Monteiro Datação: 2012 Disco: Diogo Nogueira Ao Vivo em Cuba Gravadora: EMI	Oh! Madalena / O meu peito percebeu / Que o mar é uma gota / Comparado ao pranto meu... // Fique certa / Quando o nosso amor desperta / Logo o sol se desespera / E se esconde lá na serra... // Oh! Madalena / O que é meu não se divide / Nem tão pouco se admite / Quem do nosso amor duvide... // Até a lua / Se arrisca num palpite / Que o nosso amor existe / Forte ou fraco / Alegre ou triste... //	Relações amorosas
Título: Tanta Saudade Compositores: Djavan e Chico Buarque Datação: 2012 Disco: Diogo Nogueira Ao Vivo em Cuba Gravadora: EMI	Era tanta saudade / É, pra matar / Eu fiquei até doente / Eu fiquei até doente, menina / Se eu ficar na saudade / É, deixa estar / Saudade mata a gente / Saudade mata a gente, menina // Quis saber o que é o desejo / De onde ele vem / Fui até o centro da terra / E é mais além / Procurei uma saída / O amor não tem / Estava ficando louco / Louco, louco de querer bem // Mas restou a saudade / É, pra ficar / Ah!, eu encarei de frente / Ah!, eu encarei de frente, menina / Se eu ficar na saudade / E deixar / Saudade engole a gente / Saudade engole a gente, menina / Quis saber o que é o desejo / De onde ele vem / Fui até o centro da terra / E é bem mais além // Procurei uma saída / O amor não tem / Estava ficando louco / Louco, louco de querer bem / Quis chegar até o limite / De uma paixão / Baldear o oceano /	Relações amorosas

	Com a minha mão / Encontrar o sal da vida / E a solidão / Esgotar o apetite / Todo o apetite do coração // Ah! amor, miragem minha, / Minha linha do horizonte, / É monte atrás de monte, é monte, a fonte nunca mais que seca / Ai! saudade ainda sou moço, / Aquele poço não tem fundo, / É mundo e dentro um mundo e dentro / É um mundo que me leva...	
Título: El Cuarto de Tula Compositores: Sergio Eulogio Gonzales e Siaba Datação: 2012 Disco: Diogo Nogueira Ao Vivo em Cuba Gravadora: EMI	En el barrio La Cachimba se ha formado la corredera / En el barrio La Cachimba se ha formado la corredera / Allá fueron los bomberos con sus campanas, sus sirenas / Allá fueron los bomberos con sus campanas, sus sirenas / Ay mamá, ¿qué pasó? / Ay mamá, ¿qué pasó? // El cuarto de Tula; le cogió candela / Se quedó dormida y no apagó la vela.	Narração de incêndio
Título: O que é o que é Compositores: Gonzaguinha Datação: 2012 Disco: Diogo Nogueira Ao Vivo em Cuba Gravadora: EMI	Eu fico / Com a pureza / Da resposta das crianças / É a vida, é bonita / E é bonita... // Viver! / E não ter a vergonha / De ser feliz / Cantar e cantar e cantar / A beleza de ser / Um eterno aprendiz... // Ah meu Deus! / Eu sei, eu sei / Que a vida devia ser / Bem melhor e será / Mas isso não impede / Que eu repita / É bonita, é bonita / E é bonita... // E a vida! / E a vida o que é? / Diga lá, meu irmão / Ela é a batida / De um coração / Ela é uma doce ilusão / Hê! Hô!... // E a vida / Ela é maravilha / Ou é sofrimento? / Ela é alegria / Ou lamento? / O que é? O que é? / Meu irmão... // Há quem fale / Que a vida da gente / É um nada no mundo / É uma gota, é um tempo / Que nem dá um segundo... // Há quem fale / Que é um divino / Mistério profundo / É o sopro do criador / Numa atitude repleta de amor... // Você diz que é luta e prazer / Ele diz que a vida é viver / Ela diz que melhor é morrer / Pois amada não é / E o verbo é sofrer... // Eu só sei que confio na moça / E na moça eu ponho a força da fé / Somos nós que fazemos a vida / Como der, ou puder, ou quiser... // Sempre desejada / Por mais que esteja errada / Ninguém quer a morte / Só saúde e sorte... // E a pergunta roda / a cabeça agita.	Questões existenciais
Título: É Compositor: Gonzaguinha Datação: 2012 Disco: Diogo Nogueira Ao Vivo em Cuba Gravadora: EMI	É! / A gente quer valer o nosso amor / A gente quer valer nosso suor / A gente quer valer o nosso humor / A gente quer do bom e do melhor... // A gente quer carinho e atenção / A gente quer calor no coração / A gente quer suar, mas de prazer / A gente quer é ter muita saúde / A gente quer viver a liberdade / A gente quer viver felicidade... / É! / A gente não tem cara de panaca / A gente não tem jeito de babaca / A gente não está / Com a bunda exposta na janela / Prá passar a mão nela... // É! / A gente quer viver pleno direito / A gente quer viver todo respeito / A gente quer viver uma nação / A gente quer é ser um cidadão / A gente quer viver uma nação... // A gente quer valer o nosso amor / A gente quer valer nosso suor / A gente quer valer o nosso humor / A gente quer do bom e do melhor...	Reivindicação

Tabela 2

Frequência de temas Diogo Nogueira

Total	Tema	Frequência	Porcentagem
50	Relações Amorosas	25	50%
	Universo do samba	13	26%
	Temas relacionados a fé em Deus	2	4%
	Superação de dificuldades	3	6%
	Questões existenciais	3	6%
	Outros (Fuga, Autorretrato, Narração de incêndio e Reivindicação)	4	8%

6 Frequência de sambas no Catalogo Geral 1929 - 1930 Odeon

Tabela 3

Número total de discos nacionais	Frequência de sambas	Porcentagem
319	115	36,05 %

7 Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Título: “A patrimonialização e a musealização do imaterial: um estudo de caso do samba carioca”

OBJETIVO DO ESTUDO. Os objetivos deste projeto são:

Contribuir para os campos da Museologia e do Patrimônio no que diz respeito ao entendimento dos processos de patrimonialização e musealização do patrimônio imaterial.

Identificar os aspectos do processo de patrimonialização do samba e sua transformação em símbolo nacional, procurando entender como diversos agentes “patrimonializaram” essa manifestação e como essas ações se influenciaram mutuamente;

Evidenciar as articulações entre patrimonialização e musealização;

ALTERNATIVA PARA PARTICIPAÇÃO NO ESTUDO: Você tem o direito de não participar deste estudo. Estamos coletando informações para obtermos mais detalhes sobre o processo de patrimonialização do samba carioca. Se você não quiser participar do estudo, isto não irá interferir na sua vida profissional/estudantil.

PROCEDIMENTO DO ESTUDO: Se você decidir integrar este estudo, você participará de uma entrevista em grupo e/ou de uma entrevista individual que durará aproximadamente 1 hora, bem como utilizaremos seu trabalho final como parte do objeto de pesquisa.

GRAVAÇÃO EM ÁUDIO: Todas as entrevistas serão gravadas em áudio. As fitas serão ouvidas por mim e por uma entrevistadora experiente e serão marcadas com um número de identificação durante a gravação e seu nome não será utilizado. O documento que contém a informação sobre a correspondência entre números e nomes permanecerá trancado em um arquivo. As fitas serão utilizadas somente para coleta de dados. Se você não quiser ser gravado em áudio, você não poderá participar deste estudo.

RISCOS: Você pode achar que determinadas perguntas incomodam a você, porque as informações que coletamos são sobre suas experiências pessoais. Assim você pode escolher não responder quaisquer perguntas que o façam sentir-se incomodado.

BENEFÍCIOS: Sua entrevista ajudará às pesquisas que buscam compreender os processos pelos quais uma manifestação passa para transformar-se em patrimônio, mas não será, necessariamente, para seu benefício direto. Entretanto, fazendo parte deste estudo você fornecerá mais informações sobre o lugar e relevância desses escritos para própria instituição em questão.

CONFIDENCIALIDADE: Como foi dito acima, seu nome não aparecerá nas fitas de áudio, bem como em nenhum formulário a ser preenchido por nós. Nenhuma publicação partindo destas entrevistas revelará os nomes de quaisquer participantes da pesquisa. Sem seu consentimento escrito, os pesquisadores não divulgarão nenhum dado de pesquisa no qual você seja identificado.

DÚVIDAS E RECLAMAÇÕES: Esta pesquisa possui vínculo com a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO através do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio sendo a aluna Álea Santos de Almeida a pesquisadora principal, sob a orientação da Prof^a Marcos Luiz Miranda. A investigadora está disponíveis para responder a qualquer dúvida que você tenha. Caso seja necessário, contacte-a no telefone 8651-1011 ou e-mail

aleaalmeida@hotmail.com, ou o Comitê de Ética em Pesquisa, CEP-UNIRIO no telefone 2542-7771 ou e-mail cep-unirio@unirio.br. Você terá uma cópia deste consentimento para guardar com você. Você fornecerá nome, endereço e telefone de contato apenas para que a equipe do estudo possa lhe contactar em caso de necessidade.

Nome: _____

Endereço:

Telefone:

Eu concordo em participar deste estudo.

Assinatura: _____

Data: _____

Discuti a proposta da pesquisa com este(a) participante e, em minha opinião, ele(a) compreendeu suas alternativas (incluindo não participar da pesquisa, se assim o desejar) e deu seu livre consentimento em participar deste estudo.

Assinatura (Pesquisador):

Nome: _____

Data: _____

8 Roteiro de entrevistas com representantes de escolas de samba no processo de registro das matrizes

1 Como começou o seu vínculo com o samba?

2 Como e por que iniciou-se o processo de registro?

Perguntas de acompanhamento: quem são os proponentes? Qual o objetivo principal do registro?

3 Quais as medidas do plano de salvaguarda, em que pé ele está?

4 Quem esteve envolvido no processo de registro?

5 Antes do registro, você considera que existiam medidas que procuravam preservar as matrizes?

6 As escolas de samba contribuem de alguma maneira para a divulgação e preservação do gênero?

7 No Dossiê de registro, há a delimitação do tipo de samba que necessita ser preservado, por que a escolha por estas formas musicais específicas?

8 Os artistas do samba mais vinculados a grande mídia participaram do processo de registro? Na sua opinião, eles contribuem, independentemente de terem participado do processo de registro ou não, para a preservação do samba?

Perguntas de acompanhamento: De que maneira? Alguns contribuem mais do que outros?

9 Qual a política de aquisição de acervo do Centro Cultural Cartola?

10 Há alguma influência da metodologia do MIS no Centro Cultural Cartola?

9 Roteiro de entrevistas com integrantes das escolas de samba

1 Como começou o seu vínculo do samba?

2 Quem você reconhece como fazendo parte da comunidade do samba?

3 Como você definiria o sambista? Como você reconhece um?

4 Atualmente, como você avalia a relação entre o sambista e a escolas de samba?

5 Em 2007 o samba de partido alto, o samba de terreiro e o samba-enredo foram registrados como patrimônio imaterial brasileiro. Você sabia disso? Se souber, participou do processo?

6 Junto com o registro, vem um plano de salvaguarda. Você acha que de alguma maneira, as tradições do samba estão se perdendo?

7 Você acha que alguma coisa mudou após 2007?

8 Você lembra outro momento em que o governo se aproximou do samba?

9 Você considera que antes do registro havia algum esforço para a preservação do samba?

10 Qual a sua relação com os músicos e cantores mais famosos do samba? Você acha que eles contribuem para a preservação? Você poderia citar alguns deles?

10 Roteiro de entrevistas com funcionários do IPHAN

1 O que quer dizer exatamente os termos “continuidade histórica” e “relevância nacional”, mencionados como critérios para o registro de bens imateriais?

Perguntas de Acompanhamento (PA): “Continuidade histórica” significa que o bem imaterial

precisa ter um tempo X de vida para ser registrado? “Relevância nacional” relaciona-se com o número de pessoas que praticam aquele fazer ou saber?

2 É necessário que a sociedade/associação civil apresente declarações de anuência das comunidades a serem inventariadas. No caso de manifestações que não pertencem a um único grupo (como é o caso das matrizes), como se determina essas comunidades, já que o samba é uma manifestação tão difundida no corpo social?

3 É necessário que a sociedade/organização civil prove que o bem está correndo risco de perda para que este seja registrado?

4 Como é realizado o diálogo com a comunidade? Quem está presente nessas reuniões?

PA: No caso específico das matrizes, quem estava presente?

5 Como é a relação entre a comunidade e a metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais?

6 Como é planejado o plano de salvaguarda? Há o reconhecimento de práticas de preservação anteriores?

7 Ao final dos dez anos, quais critérios são utilizados para se decidir se o bem continuará com o título de patrimônio imaterial ou não?

AP: há algum planejamento no sentido das sociedades/associações civis responsáveis pela salvaguarda do bem se tornarem auto-sustentáveis?

8 Nas recomendações para o plano de salvaguarda das matrizes há a indicação do fomento a entrada de grupos reconhecidos como depositários das tradições do samba, como as Velhas Guardas, no mercado de música. Como é vista pelo IPHAN esta entrada dos bens patrimoniais na esfera comercial, já que muitas vezes a Indústria Cultural é entendida como um agente causador da perda desses patrimônios?

11 Roteiro de entrevista para investigação sobre musealização

1 Qual o objetivo da formação de uma coleção de depoimentos?

2 Como é escolhido o nome do entrevistado? E dos entrevistadores?

3 Como é feito o roteiro de entrevistas? Há uma estrutura que se repete?

4 Além, do roteiro de entrevistas o que é necessário preparar para a gravação do depoimento?

5 Depois do depoimento pronto ele é imediatamente disponibilizado para o público? O que é preciso ser feito para que estes depoimentos cheguem ao público?

6 O depoimento é visto como um objeto museológico? É gerada alguma documentação sobre a feitura do depoimento?

7 Há o objetivo de relacionar os depoimentos a outras coleções?

8 Como é a resposta do público a coleção? Há muita procura?

12 Fotos



Quadra do G.R.E.S Unidos de Vila Isabel, samba da Velha Guarda.



na Guarda

Quadra da G.R.E.E Acadêmicos do Salgueiro



Quadra do G.R.E.S. Estácio de Sá



Centro Cultural Cartola⁵¹



⁵¹ Imagem disponível em: <<http://jornalculturaviva.blogspot.com.br>>. Acesso em: abril 2013. O restante das fotos foram tiradas pela própria pesquisadora.

Curso Agente do Samba, realizado no CCC, em parceria com IPHAN



Museu da Imagem e do Som (MIS) da cidade do Rio de Janeiro, sede Lapa.