

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

JOSE ALVES DA ROCHA FILHO

Samba de Terreiro de Mauá: enquanto se luta, também se samba

São Paulo

2022

JOSE ALVES DA ROCHA FILHO

Samba de terreiro de Mauá: enquanto se luta, também se samba

Versão corrigida

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estudos Culturais pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais.

Área de Concentração: Estudos Culturais

Orientadora: Prof^a. Dra. Madalena Pedroso Aulicino

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da Escola de Artes, Ciências e Humanidades,
com os dados inseridos pelo(a) autor(a)
Brenda Fontes Malheiros de Castro CRB 8-7012; Sandra Tokarevicz CRB 8-4936

Rocha, Jose
Samba de Terreiro de Mauá: enquanto se luta se
samba também / Jose Rocha; orientador, Madalena
Pedroso Aulicino. -- São Paulo, 2022.
349 p: il.

Dissertacao (Mestrado em Filosofia) - Programa
de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de
Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São
Paulo, 2022.
Versão corrigida

1. Resistência. Samba. Cultura. Política. Samba
de Terreiro de Mauá. I. Aulicino, Madalena Pedroso,
orient. II. Título.

ROCHA FILHO, Jose Alves da

Samba de terreiro de Mauá: enquanto se luta, também se samba

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estudos Culturais pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais.

Área de Concentração: Estudos Culturais

Aprovado em: ___/___/_____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Julgamento: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Julgamento: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Julgamento: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Agradecimentos

Quão rica foi essa caminhada de reflexão, encontros, reencontros e perdas no limite desta pesquisa feita durante a pandemia.

Inicialmente, agradeço ao ser de luz em minha vida, Professora Doutora Madalena Pedroso Aulicino, por ter me orientado com muita paciência e carinho ao tema.

À relevância do Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais, ao Professor Doutor Walter Garcia, por todo seu conhecimento ofertado, principalmente, em sua disciplina, fundamental para o desenvolvimento da pesquisa.

Ao Professor Doutor Felipe Trotta que, com sua solidez, fez apontamentos de suma importância na banca de qualificação.

Ao Professor Rogério Monteiro, que na Teoria dos Estudos Culturais me fez perceber a importância e a relevância dessa disciplina.

Ao Samba de Terreiro de Mauá, por me acolher e me autorizar a realizar essa trajetória.

Com muito zelo, aos meus irmãos de fé, queridos Danilo Ramos, Leonardo Dias e Edinho que sempre estiveram dispostos e disponíveis para a ajuda necessária.

À Didi Carvalho, Dona Marlene, Ocimar, Brito da Cuíca, Jefferson, Bruno Will, Glick, David, Jader, Eder, Hosana e Mosquito pela confiança.

Aos parceiros, Keké (in memoriam), Rogério O'Neill Daniel (Buiu), Juninho, Fubeca, Sidnei, Careca, Diquinho, Bambino, Jéssica, Ronaldinho, Valéria, Rubão, Jackson, de outras formações que também ajudaram na construção dessa história de 20 anos.

Ao amigo Vicente, pelas trocas que foram marcantes para a pesquisa. Agradeço ao Eduardo Pontin e à rapaziada do Instituto Glória ao Samba ao Terra Brasileira, por fortalecerem e tornarem ainda mais relevante a pesquisa Samba de Terreiro.

À minha querida e extensa família Marcelino de Souza, da conexão Recôncavo baiano-São Paulo, Brasil. Símbolo de resistência, luta e transmissão de conhecimentos. Aos meus primos que sempre trazem positividade em minha

existência. Ao Rodrigo Soares e ao Felipe Kiloa, bem como suas respectivas companheiras, Débora e Luciana.

Aos que estão no òrum emanando diariamente boas vibrações.

Aos 20 anos de companheirismo e amizade ao grande analista político David Medeiros (Deivão) e Dr. Rafael Carneiro, dos tempos idos de cursinho. Vocês me trouxeram horizontes e vontade.

Aos alunos e colegas de trabalho dos Colégios Paulo de Tarso, Adventus e Escola Estadual João Ramalho, que ao longo deste processo compartilharam caronas, ideias e discussões sobre educação e vida.

À minha amada e guerreira Jaqueline Oliveira Rocha, que compartilhou comigo todos os momentos de incerteza e tristeza e, agora também alegria, após este ciclo concluído. Às minhas filhotas Anna Luyza e Dandara, minhas princesas, tens todo meu amor.

Minha eterna gratidão e deferência aos irmãos pensadores e presentes que estão comigo desde o embrião do projeto de pesquisa, com muita paciência, carinho e cuidado, Renato Pereira vulgo Drão, ao capa de revista e grande pensador Felipe Oliveira Campos, que me passou o bastão, e ao querido Doutor Weber Lopes Góes. Ao Ms. Eduardo Ullian, por todo carinho e atenção e por mostrar o caminho a ser trilhado.

Ao Povo em Forma de Arte

Quilombo

Pesquisou suas raízes

E os momentos mais felizes

De uma raça singular

E veio

Pra mostrar esta pesquisa

Na ocasião precisa

Em forma de arte popular[...]

Composição: Ney Lopes / Wilson Moreira

RESUMO

ROCHA FILHO, Jose Alves da. **Samba de Terreiro de Mauá**: enquanto se luta, também se samba. 2022. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Investiga a relação entre cultura e política no Samba de Terreiro de Mauá, localizado na Região Metropolitana de São Paulo, desde 23 de dezembro de 2002, analisando como esse espaço cultural surgiu e como se tornou um agente de fomento à resistência política. Deste modo, através de relatos e entrevistas, procuramos construir uma narrativa com base nos seguintes pontos: formas de resistência, tradição e ancestralidade, negritude, política, economia, cultura, prática musical coletiva e comunitária e formas de resistência. Apoiado na metodologia dos Estudos Culturais que propõe uma contextualização radical, procuramos apresentar as principais características que compõem o Samba de Terreiro de Mauá e como, a partir de sua ação local, a resistência ao global se constitui enquanto movimento que fomenta o debate sobre as formas de violência sofrida pela população de periferia, sobretudo ao racismo e demais intolerância que assolam essa população, principalmente ao preconceito aos pretos, e pretas, produtos da diáspora e que têm cotidianamente suas memórias e seus corpos violentados pela necropolítica. Por fim, esta pesquisa busca compreender tais formas de resistência a fim de validar essas memórias coletivas, comunitárias e ancestrais que contribuem para a reescrita da história numa perspectiva contra-hegemônica.

Palavras-chave: Resistência; Samba; Cultura; Política; Samba de Terreiro de Mauá.

ABSTRACT

ROCHA FILHO, Jose Alves da. **Samba from Terreiro de Mauá: while you fight, you also samba.** 2022. Dissertation (Master in Cultural Studies) – School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2022.

Investigate the relationship between culture and politics in Samba de Terreiro de Mauá, located in the Metropolitan Region of São Paulo, since December 23, 2002, analyzing how this cultural space was born and an agent of promotion of political resistance. In this way, through collective reports and interviews, we seek to build resistance, tradition and ancestry, blackness, based on economics, culture, musical and community practice and forms of resistance. The methodology of the Studies is a contextual approach that we present as main characteristics of radical resistance, the Samba de Terreiro of resistance to the global, as from its local action of resistance to the global, it constitutes a movement that promotes the debate on the various forms of violence suffered by the population of the periphery, mainly as forms of racism and intolerance that plague this population, especially prejudice against black men, and black women, who fear daily violently for necropolitics. Therefore, understanding these collective forms of resistance and validating the history of ancestral memories is to contribute to the rewriting of the counter-hegemonic perspective.

Keywords: Resistance. Samba. Culture. Policy. Samba from Terreiro de Mauá.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cartaz inicial do Samba de Terreiro de Mauá a partir de sua expansão	30
Figura 2 – Convite para a roda de samba enquanto Projeto Samba de Terreiro de Mauá	31
Figura 3 – Roda de samba	33
Figura 4 - Projeto Ritmos do Brasil. Léo batuque e Danilão com o Surdo	38
Figura 5 – Grande Roda de Samba no Portelinha - Rio de Janeiro	41

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Surgimento e evolução do Samba de Terreiro de Mauá	80
Quadro 2 – O contexto político do Samba de Terreiro de Mauá	85
Quadro 3 - Caracterização da resistência no Samba de Terreiro de Mauá	92
Quadro 4 - A tradição no Samba de Terreiro de Mauá	99
Quadro 5 - O resgate da ancestralidade no Samba de Terreiro de Mauá	105
Quadro 6 - A autenticidade do Samba de Terreiro de Mauá	109
Quadro 7 - A expressão da cultura da negritude/-mestiçagem no Samba de Terreiro de Mauá	114
Quadro 8 - Samba de Terreiro de Mauá enquanto prática musical coletiva e comunitária	118
Quadro 9 - Aproximação do Samba de Terreiro de Mauá com o mercado fonográfico	123
Quadro 11 – Perspectivas de cada entrevistado sobre o Samba de Terreiro de Mauá	130

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 MAUÁ E A IMPORTÂNCIA, PARA A CIDADE, DO SAMBA DE TERREIRO DE MAUÁ	22
2.1 A primeira Fase do Samba de Terreiro de Mauá	29
2.2 Fase atual do Samba de Terreiro de Mauá	35
2.3 AS AÇÕES DE RESISTÊNCIA	36
2.3.1 Resistência do Samba de Terreiro de Mauá - Um Quilombo Urbano	39
3 A PARTIR DO SAMBA DE TERREIRO DE MAUÁ, TÓPICOS DA HISTÓRIA DO SAMBA	47
3.1 BREVE histórico da formação do samba	47
3.2 SAMBA DE TERREIRO	54
3.2.1 Da tradição Seletiva	57
3.2.2 Da mestiçagem e Negritude	59
3.2.3 Mulher no Samba	67
3.3 No contexto da “modernidade”. Filme: Rio Zona Norte	68
4 SAMBA, POLÍTICA E RESISTÊNCIA	79
4.1 O surgimento do Samba de Terreiro de Mauá	80
4.2 Desdobramentos políticos do Samba de Mauá	85
4.3 A resistência no Samba de Terreiro de Mauá	92
4.4 A tradição do Samba de Terreiro de Mauá	99
4.5 A ancestralidade	105
4.6 A autenticidade no Samba de Terreiro de Mauá	109
4.7 A cultura da negritude/mestiçagem no Samba de Terreiro de Mauá	113
4.8 Prática musical coletiva e comunitária de Mauá	118
4.9 Aproximação com o mercado fonográfico	124
4.10 A cultura neoliberal no Samba de Terreiro de Mauá	126
5 DISCUSSÃO	129
5.1 Tradição do Samba de Terreiro de Mauá: questões de resistência e ancestralidade	132

5.2 A cultura do samba de terreiro é negra!	135
5.3 A relevância do coletivo: a base de uma prática musical comunitária	138
6 CONCLUSÃO	140
REFERÊNCIAS	143
APÊNDICES	149
APÊNDICE A – ROTEIRO SEMIESTRUTURADO DE ENTREVISTA	149
APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	150
APÊNDICE C – ENTREVISTAS DESCRITAS	152
C.1 Danilão	152
C.2 Léo Batuque	157
C.3 Edinho	161
C.4 Jefferson Motta	183
C.5 Eduardo Pontin	187
C.6 Hosana Meira	201
C.7 Didi Carvalho	210
C.8 Vicente	217
Depoimento Edinho	233
Depoimento Hosana	261
Depoimento Jeff	265
Depoimento coletivo do Samba de Terreiro de Mauá	269
Depoimento Pontinho 1	328
Depoimento Pontinho 2	336
Depoimento Didi	344

1 INTRODUÇÃO

Sempre foi inerente em minha à minha constituição humana a experiência de estar em uma boa roda de conversa, com fogueira em dias de frio, e também brincadeiras, nas ruas de terra batida, nos quintais e terreiros de Diadema. Por lá, onde saíamos de manhã para brincar com os amigos e voltávamos pra casa só quando anoitecia, no momento em que minha mãe retornava após mais um dia de labuta. Quando novo, era sempre eu comendo e brincando entre as casas da comunidade. Na cozinha de casa ou de tias, onde aconteciam os batuques até o sol raiar, havia as comidas tradicionais da Bahia, regadas a muito dendê, bem como conto de causos, risadas, trocas de experiência e afeto. Lá onde ocorria uma intensa sociabilidade candomblé e, posteriormente, lá onde fui um assíduo frequentador das rodas de sambas que ocorriam em diversos espaços da minha caminhada. Essa foi a vivência que se tornou mais intensa a partir de 2010, quando fui iniciado no terreiro de candomblé Axé Ilê Oba, pela saudosa Mãe Sylvia de Oxalá (*in memoriam*).

Considero que a escolha do tema desta pesquisa está ligada à minha trajetória particular enquanto pesquisador, homem preto e filho de família de retirantes nordestinos. Minha mãe era diarista de “casa de família” e meu pai motorista de caminhão. Família originária do Recôncavo baiano, mais especificamente do município de São Felipe na Bahia, que veio para São Paulo na década de 1970 em busca de melhores condições de vida. Nessa passagem, eles trouxeram a sabedoria e a cultura do Samba de Roda advinda do trabalho enquanto lavradores durante a colonização, que trabalhavam nas plantações de cana de açúcar na Região do Recôncavo Baiano, onde criavam seus descendentes junto a tradições com traços culturais portugueses. Devido ao território em que surge, chamado Recôncavo da Bahia, região localizada em torno da Baía de Todos os Santos, seguindo também para o interior, representada por 33 municípios. A respeito das influências da região, podemos observar no Dossiê IPHAN Samba de Roda do Recôncavo baiano (2004) que:

Tamanha predominância negra faz com que o Recôncavo resguarde práticas culturais que são, a um só tempo, uma síntese das experiências das populações africanas no Brasil, e a evidência da enorme criatividade dos seus descendentes.

Essa atividade, que hoje é mais conhecida por meio do ritmo musical que é o samba, é na verdade um ritual muitas vezes realizado após um dia de plantação e colheita, quando todos se reúnem para celebrar e recordar suas origens, por meio de cantos, batuques, danças e histórias passadas por gerações.

Dito isto, desde o período de graduação (2005 a 2009), intui que seria possível uma prazerosa análise deste tema tão rico que sempre tocou meu coração: o samba.

O embrião da ideia foi gerado em 2007, quando fui contratado para trabalhar como educador social no município de Santo André-SP. Lá conheci meu companheiro de trabalho, “Danilão”. A convite dele fui convidado a conhecer uma roda de samba do agrupamento que havia nascido em 23 de dezembro de 2002, o qual ele era membro fundador. Nesse local, tive contato com a cidade de Mauá, que até aquele momento conhecia de forma bastante genérica. A partir daí foram várias trocas, muitas madrugadas de sociabilidade em torno do samba. Nesse local, encontrei várias similaridades com o território em que resido há 39 anos: Diadema -- tendo em vista que ambos espaços sofreram os mesmos processos de exclusão dos planos urbanísticos de São Paulo. Em Mauá, tive contato com aspectos culturais e estéticos das rodas de samba de terreiro, observei a dedicação e a preservação de sua memória, além de conhecer Monarco, Xangô da Mangueira, Jorginho do Império, Senhor Delegado – verdadeiros expoentes do samba de terreiro até hoje.

Na primeira seção, intitulada *Mauá e a importância, para a cidade, do Samba de Terreiro de Mauá* apresentaremos um panorama sobre a estruturação histórica do território da cidade de Mauá, desde sua origem no século XIX, passando pelo período de emancipação na década de 1940, até os anos 2000, década em que se contextualiza, a formação do objeto específico desta pesquisa, o Samba de Terreiro de Mauá, no processo de negociação da luta de classes entre *centro-periferia* na Metrópole.

A segunda seção, intitulada *A partir do Samba de Terreiro de Mauá, tópicos da história do samba*, tem como objetivo apresentar o processo de formação e constituição do samba em São Paulo, e o desenvolvimento do samba para essas comunidades sob a ótica de Lopes (2003), Sandroni (2001) e Moura (1983). Nessa seção é tratada também a apropriação do samba pela indústria fonográfica durante os anos de 1920 a 1930, que teve como mote a busca de uma identidade brasileira e a consolidação do samba.

Para dar sustentação, ainda nesse quadrante da década (1920-1930), o samba se tornou objeto de pesquisa essencial para essa ótica mencionada, justamente por estar buscando por uma identidade nacional, segundo Ortiz (2001; 1985) e Coutinho (2011). Dessa forma, foram introduzidas mudanças de forma significativas em todos os aspectos, principalmente em busca de uma resistência que, convergindo com a visão de Williams (2011) sobre os formatos em dominância, produz suas formas em contraposição às formas prontas e homogêneas. Em geral, usamos-as para classificar certas práticas culturais, realizadas por determinados grupos sociais, dentro de nossa sociedade, mas essa aparente clareza em relação à expressão se desfaz quando tentamos definir qual o sentido – ou ao que se refere – o termo popular.

Hall chama a atenção para esse problema ao debater alguns significados atribuídos ao termo. Ele pode expressar tanto aquilo que é consumido pelas massas – muitas vezes associado à ideia de uma manipulação exercida pela indústria cultural – como também tradições, consideradas autênticas e que supostamente poderiam se opor a essa cultura comercial. Segundo esse autor as duas posições são questionáveis. “A cultura popular não é, num sentido ‘puro’, nem as tradições populares de resistência a esses processos, nem as formas que a sobrepõem”²¹. Outra possibilidade levantada por ele é a definição mais descritiva de popular, como tudo o que o “povo” faz ou fez. Nesse caso, o problema estaria em definir o que supostamente pertenceria ao povo ou não, na medida em que as relações culturais não são estanques e se transformam no decorrer do tempo. Diante disso, como definir o que é a cultura popular? Podemos considerá-la como formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas e que foram incorporadas às tradições e práticas populares; que, por sua vez, constituíram-se a partir da tensão entre as condições objetivas dessas classes e o “campo dos possíveis”. Concordamos com a concepção de Hall de que a cultura popular é, no fim das contas, a arena de luta em que as classes subalternas constituem a sua forma de compreender as relações sociais e a sociedade que estão inseridas (WILLIAMS, 2011, p. 12)

Dando continuidade a essa discussão, buscar-se-á uma análise a partir dos anos de 1930 até a década de 1960, período este em que tomou impulso a indústria fonográfica no Brasil, tendo Getúlio Vargas como seu principal incentivador. Este Governo baixou uma série de normas, padronizando o samba carioca sob julgo do Estado (TINHORÃO, 1991), inserindo elementos que colocaram o samba em vias de dominação, contradição e conformação.

Em meio a esse processo de transformação que ocorreu com samba ao longo dos anos, as mudanças no cenário político neoliberal que ganham espaço e força no

Brasil, principalmente a partir da década de 1990. Com isso, as condições sociais sofreram um grande abalo em todos os sentidos. De acordo com Ferrari (2012) temos, nesse contexto, o surgimento de políticas agressivas de reconstrução produtiva, que alterou significativamente as formas de organização do trabalho, inclusive as lutas sociais que passam a ganhar novo impulso com a ascensão das políticas de identidade.

Destacamos também a fase em que a indústria fonográfica logrou com êxito sua finalidade econômica, com a produção e venda de discos graças ao advento do pagode nos anos 1990. Cabe ressaltar que, no período, com a avalanche de grupos lançados, o mercado, já saturado, não conseguiu absorver essa oferta que reproduzia canções e arranjos repetitivos, isso sem mencionar a saída de cantores desses grupos para seguir carreira solo, uma vez que o lucro seria maior. Nesse contexto, estava a crise financeira do Brasil e a moeda real (GUEDES, 2011, p.103).

Em contraposição às décadas anteriores, no início dos anos 2000 há uma movimentação de grupos, coletivos e projetos nas periferias da Cidade de São Paulo com o objetivo de resgatar a *tradição* e *autenticidade* do samba, já iniciadas em finais dos anos 1990, quando dá início a gravação dos DVDs ao vivo de rodas de samba.

Na terceira seção, intitulada *Samba, Política e Resistência* será abordado como o Samba de Terreiro de Mauá se tornou relevante na formação política e na educação em comunidades periféricas. Não se trata de uma visão romântica sobre sua trajetória, mas de uma análise profunda percorrendo as práticas, criações, desdobramentos e contradições envolvidas. Cabe ressaltar que foi realizado um levantamento bibliográfico, no tocante a assuntos sobre samba, cultura e política, bem como entrevistas com os membros de diversas formações do Samba de Terreiro de Mauá.

Por fim, a partir de uma vivência particular e do estudo no tocante à socialização e troca de ideias com o público participante e membros, bem como por meio do olhar crítico, percebemos que a reflexão acerca do tema não se trata de um preenchimento de uma lacuna que há sobre o tema, nem o seu esgotamento, mas de uma reflexão e análise crítica em que o samba e toda a cultura popular está imbricada, especialmente na cidade de Mauá. Todo esse emaranhado de relações sociais, processos históricos e econômicos evocam os sujeitos a buscarem pela transformação e pela emancipação humana.

Em síntese, será exposto o processo de formação e constituição do samba de modo geral, ressaltando a importância dos Oito Batutas, conjunto formado em 1919

no Rio de Janeiro que em sua curta existência realizou diversas pesquisas e viagens ao redor do país em busca dos diversos ritmos desenvolvidos em cada região. Esse foi um dos grupos responsáveis pela consolidação do samba como símbolo nacional, bem como pela sua exportação para o exterior. Em seguida, será gerada uma discussão sobre a trajetória da importância do *samba de terreiro* para as comunidades assim como sua apropriação pela indústria fonográfica no contexto da modernidade brasileira. Assim, entende-se que:

[...] o samba como práxis artístico-cultural é também expressão de uma questão “cultural” inserida no âmbito das relações sociais que conformaram a formação social brasileira. O seu processo de formação abrange um complexo contraditório que envolve sua legitimação e institucionalização, bem como a posterior comercialização de sua produção cultural, incluindo um vasto debate sobre sua gênese, desenvolvimento e consequências para a cultura brasileira e em especial para música popular, relacionando-as aos aspectos econômicos, sociais e políticos concernentes a sociedade brasileira (BRAZ, 2013, p. 77).

A discussão sobre o samba em relação a outros gêneros musicais perpassa todo o século XX, com momentos de especial tensão devido a sua importância social para uma representação cultural simbólica de uma identidade brasileira. Vale lembrar que o samba, em seu processo de formação, mudanças e contradições, estava no bojo do desenvolvimento econômico, social e, principalmente, político do Brasil.

Sendo assim, adota-se como hipótese que o Samba de Terreiro de Mauá se constitui culturalmente enquanto espaço de resistência política a partir de seus elementos de tradição, negritude e prática musical coletiva.

O objetivo geral desta pesquisa é investigar a relação entre cultura e política no Samba de Terreiro de Mauá, localizado na Região Metropolitana de São Paulo, desde 23 de dezembro de 2002, observando como tal espaço se tornou um território de resistência política.

Para tanto, foram elencados como objetivos específicos:

- a. Montar o panorama da estruturação histórica do território da cidade de Mauá, bem como do surgimento do Samba de Terreiro de Mauá;
- b. Levantar e analisar o processo histórico da formação do samba, mais especificamente, o Samba de Terreiro;

- c. Conceituar e analisar possíveis categorias que caracterizam o Samba de Terreiro de Mauá e como ele se tornou relevante na formação da politização e na educação de comunidades periféricas.

Como metodologia, o processo realizado nessa pesquisa foi, inicialmente, com a seleção de material bibliográfico adequado ao tema, sempre buscando não perder de vista o objeto de pesquisa e com o fito de mostrar os caminhos aos quais o samba está interligado, bem como da sua relação com o desenvolvimento e as transformações sociais e culturais, os quais os indivíduos estão sujeitos.

Chamaram a atenção trabalhos baseados fundamentalmente em registros históricos e fragmentos de memórias referentes à trajetória dessa manifestação inserida no contexto urbano do Rio de Janeiro, uma vez que quase totalmente os registros fonográficos são desse Estado, ao passo que havia manifestações e produções ligadas ao samba em São Paulo, onde ainda há uma desigualdade ligada ao conteúdo, bem como no que diz respeito às abordagens científicas do samba em São Paulo.

Para conhecer essa fase mais recente do samba em São Paulo, vivido fora do contexto carnavalesco, entendeu-se como necessário considerar a utilização de outras fontes, além do texto escrito, na pesquisa científica.

Nesta pesquisa há adoção de fontes orais a partir de entrevistas de profundidade, imagens e observação *in loco*, que tem gerado novas possibilidades de obtenção e análise dos dados e proporcionando a construção de perspectivas da pesquisa em diferentes áreas de atuação.

A contribuição dada via entrevistas e imagens vem com o objetivo de ampliar as possibilidades de estruturação das narrativas sócio-históricas, bem como de sua análise. O relato oral abre um campo de diálogo entre o pesquisador e a comunidade que contribui com seus relatos, colocando ambos como sujeitos participantes do processo de construção da pesquisa. Já a fotografia tem nos permitido uma incursão em elementos singulares dentro das práticas observadas em campo, podendo proporcionar novas perspectivas de análise e interpretação dos dados (FREITAS, 2011).

Abrimos espaços de intersubjetividade com o registro dos documentos orais via entrevistas elaboradas com roteiro semiestruturado (Apêndice A). A escolha deste método com roteiro de entrevista a partir de tópicos para explanação permitiu que, no

decorrer da conversa, fosse estabelecida livremente uma narrativa sobre um tema central, (neste caso a formação e a atuação com relação ao samba de terreiro), porém, tendo como base um momento de diálogo entre pesquisador e entrevistado, buscamos inserir outros subtemas e questões que foram ganhando relevância a partir de nossos estudos e que nos surgiram durante a pesquisa (FREITAS, 2011).

A fundamentação teórica da pesquisa está ancorada nas teorias dos estudos culturais, tendo em vista a ideia de práxis para definir o conceito de cultura, como fizeram Raymond Williams (2014, 2013, 2011, 2000) e Edward P. Thompson (2008, 2002) pois, tal perspectiva nos permite pensar a cultura como produção humana, ligada a práticas sociais, e como algo indissociável da natureza. Seguindo essa linha, tratamos também da cultura em seu desenvolvimento histórico. De acordo com Terry Eagleton (2011, p. 15): “Os seres humanos se movem na conjunção do concreto e do universal, do corpo e do meio simbólico [...]”. Assim, podemos compreender que a pesquisa possui, em um primeiro momento, apresenta diversos tipos de abordagens que se concentram principalmente nas áreas da historiografia e das ciências sociais seguindo para uma pesquisa de campo (entrevistas) com abordagem qualitativa dos dados.

Nesse sentido, a pesquisa busca analisar as formas de resistência empregadas pelo Samba de Terreiro de Mauá. Tendo em vista as tentativas de cooptação tensionada pelo Estado, uma vez que a cultura se torna um produto de consumo difundido pelas mídias hegemônicas, até mesmo a prática ou resgate do samba se torna um fetiche. Víamos que, por outro lado, parecia estar ocorrendo um movimento de valorização da memória e tradição, capaz de gerar processos identitários, trocas culturais e transmissão de saberes com base numa sociabilidade moldada tanto pelas práticas do samba, bem como a organização de suas diversas formas de organização política.

Importante destacar que ao redor das rodas de samba realizadas pelo objeto de pesquisa, criou-se um ponto comum entre os diversos coletivos que a frequentam, gerando trocas culturais, processos identitários, por via do resgate da memória e do intercâmbio de vivências e práticas, tendo como mote central a prática da roda de samba. Os encontros são sempre abertos à comunidade e sem fins lucrativos.

Para tal procedimento de investigação, foram entrevistados os integrantes da antiga e da atual formação do Samba de Terreiro de Mauá, assim como dois integrantes de outros coletivos que apresentaram uma visão externa.

Tendo como ponto de partida a recuperação da trajetória do Samba de Terreiro de Mauá o, entendimento de seus objetivos, formas de organização coletivas, modos de sociabilidade, relação com as tradições, transmissão da memória e dos diversos saberes decorrentes de suas práticas, a escolha dos entrevistados seguiu um critério que está relacionado ao papel exercido pelos integrantes dentro das atividades e interações que ocorrem no interior do grupo. Desta forma, num primeiro momento houve concentração naqueles que exercem algum tipo de liderança na organização, ou seja, na condução da roda de samba, seja como elementos que atuam num nível organizacional, ou ainda, como pessoas que exercem o papel de comunicadores fazendo a ponte entre o grupo e a comunidade mais ampla.

O trabalho de campo contemplou a aplicação de um questionário pré-definido para compreensão de como ocorrem essas manifestações. E, para verificar sua dinâmica cultural, foram feitos registros do local por meio de fotografias e depoimentos orais em gravações que, por vezes, fugiam do questionário pré-definido. Para a análise cultural, seguiu a metodologia da fonte oral, fundamental “para o trabalho acadêmico, sendo uma fonte histórica legítima e devendo ser analisada criticamente como tal” (FREITAS, 2011, p. 10).

Para tal análise fez-se a realização de entrevistas orais de acordo com a disponibilidade dos integrantes de forma remota, em que se pese o período pandêmico. Sendo assim, foram entrevistadas as pessoas julgadas necessárias para atender o objeto de pesquisa.

Inicialmente fez-se uma entrevista coletiva com os integrantes, na qual foram trazidas memórias do seu início de formação e, posteriormente, escolheu-se aleatoriamente alguns fundadores e integrantes da nova geração, que concordaram em participar de entrevista e assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Apêndice B), oferecendo o relato oral, sendo assim, foram elencados cinco integrantes do Samba de Terreiro de Mauá. Também contribuem com relatos orais por meio de entrevistas dois integrantes de outros coletivos de samba de terreiro que trazem visão externa sobre o Samba de Terreiro de Mauá.

A análise de resultados traz a descrição dos dados coletados nas entrevistas a partir da identificação dos trechos que contribuem para o alcance dos objetivos e respondem à hipótese levantada e, posteriormente, é feita discussão com trechos mencionados pelos entrevistados em relação à revisão bibliográfica.

2 MAUÁ E A IMPORTÂNCIA, PARA A CIDADE, DO SAMBA DE TERREIRO DE MAUÁ

O Samba de Terreiro de Mauá foi escolhido por ser o lugar de acolhimento da resistência cultural no combate a uma lógica de dominação, mas também por se dar em torno das necessidades de uma população que é caracterizada pela resistência política contra a exclusão que se dá narrativa hegemônica da história, tradição, ancestralidade e autenticidade. A.

A constituição da cidade de Mauá se dá a partir da dispersão da classe trabalhadora para as bordas da cidade, mediante a nova reconfiguração do território imposto pela urbanização.

Embora a história do Samba de Terreiro de Mauá tenha iniciado em 2002, é preciso trazer à baila algumas noções e contextos anteriores para nos situarmos quanto à sua proposta e gênese cultural, a partir do samba e partindo de sua tradição. Para tanto, inicia-se com a tradição e a resistência partindo da cultura.

Cabe mencionar, no que se refere à busca pela tradição e autenticidade, que essas novas rodas de samba não estão empregando um valor apenas naturalista de total inocência e pureza, posto que há uma resistência política e cultural em torno dos desdobramentos do samba, quanto ao seu aspecto cultural, mas também mercadológico, o que se confunde ao levantarmos o histórico do samba. Contudo, nesta seção, traz-se sua constituição enquanto coletivo de samba e resistência.

O teórico da cultura afro-brasileira Muniz Sodré (1998) diz que no samba tradicional há fortes aspectos de resistência cultural ao modo de produção dominante atual, pois a produção desse samba ainda tem lugar no interior de um sentido alternativo, cujos processos fixadores partem da cultura negro-brasileira. Sodré (1998, p. 59) explica que a substituição da sociedade de classes pela sociedade civil, composta de comunidades locais, cumpre exatamente o papel de eliminar as classes dominantes objetivas do discurso da ação.

As (re)fabricações dos estilos e modos de vida tiveram no corpo o seu suporte vital para reavivar os vínculos com a África. Muniz Sodré (1998, p. 12) afirma que o preto no Brasil foi capaz de resistir e de impedir que o seu corpo se tornasse uma máquina coisificada. No lugar do corpo máquina, um corpo plástico capaz de forjar

uma exuberância narcísica, afirmando-se por meio de uma vitalidade, impregnando o ambiente vivido -- do quilombo ao engenho, das plantações às cidades (SODRÉ, 2015, p. 242, 243).

No universo da cultura negra, a memória do corpo-música e a da música-corpo são indissociáveis, dependentes uma da outra, complementando-se, interpenetrando-se e reelaborando a “África” em sua dimensão rítmica e na palavra oral sacralizada, nas devoções religiosas aos ancestrais, na arte visual e comunicativa.

Seguindo na linha de Sodré (2015) quando pensa em agrupamentos humanos, como no caso de Quilombo dos Palmares, ou de um terreiro contemporâneo, como é o caso da atual pesquisa, nos traz uma imagem de comunidade, isto é, de uma horizontalidade de pessoas, todas interdependentes ligadas por relações de parentesco, consensual entre todos os envolvidos. Dito isto, tal comunidade ou irmandade subnacional negra, como menciona Sodré (2015), não é um acidente, mas uma marca paradigmática da civilização africana em seu momento de negociações e trocas, onde os modos do ser da diferença nagô precisam ser colocados em prática para sua sobrevivência no Brasil.

Sob essa  tica, a importância da presença de laços comunitários tem uma função prática importante para a manutenção e presença do preto em nossa sociedade. Essa pode ser tida, também, como o “humanismo prático” expresso na abertura para as diferenças em um mesmo território ou lugar, no qual a  tica comunitária afro-brasileira se reconstrói na prática (SODR , 2015).

Para Hall (2003, p. 324), o estilo, a música e o corpo preto irrompem novas estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação da cultura, bem como de significação crítica e ato de significar a partir de materiais preexistentes.

Seguindo na mesma linha, as transformações ocorridas na passagem para o século XXI foram respostas   política neoliberal, com o aprofundamento do abismo econômico enfrentado na década que teve como resultado a criação de ONGS “com princípios que seriam assimilados e interiorizados pelos indivíduos e sua comunidade e seriam fatores preponderantes para seu desenvolvimento regional ou local (FERRARI, 2012, p. 68). É na mesma esteira que segue Terezinha Ferrari (2012, p. 72-73) destacando que:

[...] mais presumíveis laços entre os cidadãos, que em um esforço conjunto suprimiriam os descasos promovidos, acima de tudo, esta é

a natureza ausente desse esforço -, por um sistema que só sobrevive a partir desses descasos e desmandos sociais. A sociedade civil, esvaziada dos antagonismos e contradições de classe, não questiona a apropriação privada dos resultados do trabalho social, transformando-se assim em paradigma de análise e de organização de movimentos sociais.

Diante deste contexto antagônico de classes e o aprofundamento da pobreza e da desigualdade gerada pelo acúmulo de capital advindo da globalização, que transformou e reestruturou os sistemas produtivos. Como um dos seus objetivos foi a padronização cultural e a inserção de valores hegemônicos, temos, do outro lado, o surgimento desses grupos de excluídos com vistas a tensionar a ordem hegemônica vigente, dando valor ao local em detrimento ao global. Dito isso, nesse novo cenário há produções de novas identidades.

Essa nova movimentação e reafirmação do local pouco a pouco cria condições para produzir, dentro de si, suas contradições, fazendo com que aqueles que ora estavam submetidos à afirmação de suas condições locais, agora sofram e sintam a necessidade não só de se afirmarem explicitamente suas posições, mas, ao assumir essa postura como uma identidade que será valorizada em todos os aspectos, o objetivo em contraposição ao modelo hegemônico e universal. De acordo com Eagleton (2011, p. 6): “toda batalha política importante é, entre outras coisas, uma batalha de ideias”. E é isso que vai ser determinante no período da década de 90, e de forma marcante no campo da cultura que posteriormente será denominada no campo da cultura periférica em São Paulo.

Há, juntamente com o impacto do global, um novo interesse pelo local. A globalização (na forma de especialização flexível e da estratégia de criação de nichos de mercado), na verdade explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como substituindo o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre o “global” e o “local” (HALL, 2002, p. 77).

Essas transformações ocorridas no coração do capital nas últimas décadas são uma resposta à intensa luta de classes que reorganizou a gestão pública, possibilitando a criação das já citadas ONGS, cujos princípios serão adotados pelos sujeitos envolvidos com princípios que seriam assimilados e interiorizados pelos indivíduos nessa nova forma de organização social neoliberal. Novas formas de organização em que os indivíduos e suas comunidades serão o principal fator de seu

desenvolvimento, seja ele regional ou local, a partir de agora. De acordo com Ferrari (2012, p. 68) “[...] o atendimento das necessidades da dinâmica atual do capital é objetivado nas políticas governamentais de incentivo à formação de arranjos produtivos locais de vários tipos [...]”. Deste modo, essa nova forma de reordenação do capital traz à tona uma nova força de trabalho atrelada aos interesses do capital.

É importante salientar que esse processo neoliberal com a intensificação da globalização trouxe importantes transformações no campo da cultura que se tornaram muito relevantes e são um desafio para o campo das ciências sociais.

O problema da globalização em suas implicações empíricas e metodológicas, ou históricas e teóricas, pode ser colocado de modo inovador, propriamente heurístico, se aceitamos refletir sobre algumas metáforas produzidas precisamente pela reflexão e imaginação desafiadas pela globalização. Na época da globalização, o mundo começou a ser taquigrafado como “aldeia global”, “fábrica global”, “terrapátria”, “nave espacial”, “nova Babel” e outras expressões (IANNI, 2008, p.16).

Desse modo, a desregulamentação, trazida junto a essas transformações advindas da globalização, não conseguiram padronizar essas culturas desenvolvidas nas comunidades, criando-se assim várias ações da sociedade civil, como Movimentos e Coletivos, com a finalidade de tensionar o movimento hegemônico. Grupos esses de excluídos que produziram novas consciências identitárias a partir do questionamento da ordem vigente tida como universal. Diante dessa nova fase de busca identitária ganha projeção diversos movimentos sociais e coletivos e agrupamentos das mais variadas organizações, das mais diversas formas, buscando uma reconstrução da identidade em busca de bases comunitárias perdidas na década de 1990. Nesse sentido, temos o surgimento do objeto de pesquisa na esteira destas transformações sociais ocorridas nesse período. De acordo com Hall (2002):

Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao *mainstream*, nunca foi espaço tão produtivo quanto é agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural. (HALL, 2002, p. 320).

Para entendermos um pouco mais esse processo, é importante notar o contexto emergente nos anos 2000. Para isso, temos que compreender que esse momento está vinculado aos países centrais do capitalismo e seu processo de modernização de forças produtivas com suas consequências para países periféricos de capitalismo tardio. A partir de 1970, neste complexo conjunto de mudanças que transformou diversas camadas da sociedade, do trabalho e da cultura foi sentida de forma intensa na década de 1990, com a intensificação das políticas neoliberais que fizeram com que sujeitos tivessem uma série de novas demandas, bem como novas formas de organizações sociais, sobretudo a partir da valorização do lugar de origem e dos seus pressupostos mais necessários.

Nesse quadro em tela se insere o Samba de Terreiro de Mauá, da cidade localizada na Região Metropolitana de São Paulo. Surgida no mesmo processo de expansão urbana de São Paulo, embora sua origem esteja atrelada às fazendas do entorno da Capela de Nossa Senhora do Pilar, sua evolução se inicia a partir de 1867 com a construção da estrada de ferro São Paulo Railway. Tendo incentivo de empreendedores como Irineu Evangelista de Souza, o Barão de Mauá, que deu origem ao nome da cidade, a influência dos negócios que se estabeleceram ali, incluindo uma região industrial, em que se consolida a cultura da exclusão, negritude, fundamentadas nos trabalhadores e em suas questões sociais, sobretudo as de periferia, como Lúcio Kowarick (1979) explicita ser um crescimento caótico da cidade: “a distribuição espacial da população no quadro deste crescimento caótico reflete a condição social dos habitantes da cidade, espelhando ao nível do espaço a segregação imperante no âmbito das relações econômicas”.

O argumento de Kowarick se fundamenta em relação a sua continuidade sobre: “(...) a periferia, como forma de reproduzir nas cidades a força de trabalho, é consequência direta do tipo de desenvolvimento econômico que se processou na sociedade brasileira nas últimas décadas” (KOWARICK, 1979, p. 42-44).

Segundo Nabil Bonduki (1998), o crescimento dos bairros populares em São Paulo se deu a partir do tripé *autoconstrução, loteamento irregular e casa própria*.

E nesse contexto periférico, de desigualdades e preconceitos que se funda o Samba de Terreiro de Mauá.

Com o intuito de pesquisar sambas de terreiro e a história dos seus compositores, o Samba de Terreiro de Mauá foi formalmente criado em 2002. Como já descrito, samba de terreiro se diferencia dos sambas de rodas, desde a utilização

dos instrumentos, bem como da relação estreita que se estabelece com um território – no caso as escolas de samba. Sendo assim, nessa expressão cultural, o território tem fundamental importância, daí o nome samba de terreiro, o qual remete a um local – o terreiro, o espaço, a terra.

O lugar de fundação após algumas reuniões para a organização foi a garagem da casa da família de Léo batuque, localizada no bairro Parque das Américas, em Mauá, onde começaram a realização dos primeiros ensaios.

O Samba de Terreiro de Mauá se destaca pela interação. Levando em conta o modo tradicional de realização da roda de samba -- sem o uso de equipamentos de amplificação sonora -- podemos dizer que realizam suas atividades de modo “artesanal”, estabelecendo o contato direto com seus frequentadores, que passam a integrar a manifestação, interagindo com ela. O grupo realiza suas rodas de samba temáticas, em lugares e espaços predeterminados para essas atividades, e vem demonstrando um processo não só de transmissão da cultura popular de Mauá, mas de reelaboração dos saberes acessados pela busca sistemática da memória, que nesse espaço passa a ser reverenciada, transmitida e coletivizada.

Segundo Trotta e Castro (2001):

O ato de contar uma história revela como a memória é acionada e a forma como determinados eventos do passado são reelaborados, inseridos em eventos e experiências do presente. O passado revelado pelas imagens e símbolos evocados é ordenado segundo os significantes estabelecidos no presente.

É importante salientar que o samba advém da experiência pessoal de cada um dos pertencentes, em geral se relaciona ao hábito de ouvir samba com seus pais, e por isso, remete ao clima familiar¹, bem como o ambiente comunitário de escolas de samba de bairro vivenciado com muita intensidade por alguns de seus integrantes na década de 1980.

A partir dessas experiências em meio a esse processo de manifestação cultural, podemos estabelecer uma comparação entre a participação na construção de um novo processo de construção e pertencimento de um novo consumo cultural que não

¹ As relações de parentesco sempre foram presentes desde o início do “projeto”. Em ensaios e rodas nas garagens e quintais dos integrantes. Danilão, Buiú são irmãos; Leo batuque, Ocimar e Marlene, filho e pais.

gravação de CDs e DVDs, e muito menos apresentações convencionais em casas de samba renomadas.

Deste modo encontramos nos depoimentos experiências culturais com vão desde a herança familiar, com as festas populares de família, bem como uma estreita relação dos sujeitos com as Escolas de samba de bairro de seus locais de origem².

Importante ressaltar que as experiências individuais serviram de bagagem cultural e impulsão para as novas organizações geradas em torno da roda de samba³, até mesmo experiências da vida pregressa de negócios na indústria cultural do samba dos anos 90, uma vez que a grande maioria dos seus integrantes tiveram contato ou tocaram em diversos grupos da região.

Esse processo de busca de novas vivências culturais baseadas em uma lógica centrada nas interações humanas é um fator que os levou, a partir da idade adulta, à busca, dentro de seus círculos de amizade e de parentesco, da realização de rodas de samba, que inicialmente estavam ligadas ao ambiente de bares ou da própria casa como espaços de convívio em torno desse ritmo. Porém, a presença de membros que passam a atuar como lideranças e organizadores desses encontros faz com que o agrupamento inicialmente tenha surgido como “Projeto Samba de Terreiro de Mauá” e atualmente já em sua maturidade, ao longo de seus 20 anos, apenas como Samba de Terreiro de Mauá.

O agrupamento surge da iniciativa de diferentes sujeitos, com níveis profissionais e socioculturais diversos⁴, criando um ambiente onde a sociabilidade estava baseada em princípios distintos daquele da indústria fonográfica dos anos 90, de comunicação midiática. Buscava-se, sim, inicialmente uma prática cultural baseada na interação humana e também uma outra relação com o samba que não fosse mediada pelo mercado, desenvolvendo assim ações voltadas para as interações humanas.

² Escolas Imperatriz Mauaense que integravam (Danilão, Buiu e Léo Batuque. E Leões de Ouro com integrantes da família de Edinho. Ambas em Mauá. Segundo o depoente Edinho, cuja contribuição será explanada posteriormente nesta pesquisa, essas agremiações atuavam como uma escola no sentido informal. Como uma extensão da família.

³ Depoimento de Léo batuque (fundador): “Mas foi minha primeira faculdade, foi também o que me impulsionou a fazer muitas outras coisas na vida”.

⁴ Inicialmente nenhum dos integrantes tinha formação acadêmica. Por exemplo: Danilão era técnico em ar condicionado, Léo batuque e seu pai, Ocimar, administrativo e motorista, respectivamente. Lembrando que estes citados são fundadores.

[...] Referência ao grupo Rara magia⁵... Aí depois que desintegrou o grupo, a gente já tava tendo umas vivências, era 2001. 2000 começou a estourar o Quinteto Branco e Preto e a gente tava na pegada de fazer algo pra nós. Acho que foi uma história tão desgastante isso tudo que a gente queria ter uma outra relação com o samba [...]⁶

Neste outro tipo de relação podemos destacar dois períodos marcadores de desenvolvimento. O primeiro é a fase de pesquisa e entendimento do que seria o samba de terreiro e seus expoentes, ainda sem território, segundo é a fase de socialização com outros coletivos e consolidação de ações de forte cunho político-educacional.

2.1 A PRIMEIRA FASE DO SAMBA DE TERREIRO DE MAUÁ

Ultimamente até se diz que eles tiveram várias fases. Lá no começo, o coletivo ficava indignado. Pois esse tipo de samba não tinha acesso, não estava mais no rádio, na TV. Muita coisa era vinil, não era coisa que você encontrava fácil, pois achar tocador de disco também não era.

Então, assim, o primeiro momento do Samba de Terreiro de Mauá foi de indignação: Por que essa música tão boa não está mais no mercado? Passou o tempo dela?

Disso foi até se entender que esse era o processo de deturpação de uma cultura popular. Pois quais são os sambistas que interessam à cultura? São os compositores de samba, em sua grande maioria, porque os integrantes do samba de terreiro começaram a estudá-los. Ah, gostavam eles de Cartola, aí souberam que ele era da Mangueira... aí uma coisa vai puxando a outra... primeiro se busca na escola de samba, depois por compositores mais conhecidos, como Cartola, Nelson Cavaquinho...

Assim se ia para a Portela, pois tinha, e ainda tem, muito nome forte. Pô, Alcides, Pedro Santana, Paulo da Portela... Quem é Paulo da Portela que todo mundo fala? Quem é Monarco?

⁵ Grupo de pagode dos anos 90.

⁶ Depoimento de Danilão, que será resgatado posteriormente nesta pesquisa em seção específica às contribuições não bibliográficas, sendo mantida sua forma de expressão e linguagem.

Aí você encontra um compositor, encontra a escola e aí vai encontrando mais gente. A gente começou a entender, estudando, a importância do samba mesmo, a função social⁷.

Neste primeiro período de formação, é importante notar como é importante a pesquisa para a apreensão e reconstituição da memória do povo preto. Dito isto, temos em depoimentos que retomam os processos de formação dos grupos, assim como aos seus objetivos e ideais, reelaborando com o passar do tempo, suas visões e concepções identitárias, conforme é observado na Figura 1.

Figura 1 - Cartaz inicial do Samba de Terreiro de Mauá a partir de sua expansão



Fonte: <http://terreirode maua.blogspot.com/>

Algumas menções são destacadas sobre a importância da pesquisa sobre o Samba de Terreiro de Mauá, dita por Léo batuque:

Também, Xangô da Mangueira, além dos discos, que foi uma descoberta monstra. O Samba de Terreiro de Mauá passa a existir a partir dos discos da Velha Guarda da Portela, que eu me encantei ouvindo “Homenagem ao Paulo”, “Tudo Azul”, “Passado de Glória”, acho que o “Doce recordação” tava mais novo. E Wilson Moreira, Bide e Marçal, a gente tocava isso. Começamos a executar esses sambas. Então, além desses discos, de tocá-los, tinha a questão de saber quem eram esses compositores, de onde ele era. A gente ficava muito

⁷ Depoimento Edinho registrado em 14 de abril de 2021. Via remota, devido à pandemia.

nessa. O Mosquito, que já colava muito no Morro das Pedras⁸foi fundamental no processo⁹.

Sobre a contribuição de Jefferson 7 cordas para a pesquisa do samba:

E tem aquela coisa, né, da pesquisa. Pra mim, uma das coisas que mais me motiva é o ato de pesquisar. Pesquisar sobre música, sobre o samba de terreiro, sobre algumas figuras, principalmente algumas figuras que estão fora do circuito, fora do senso comum...¹⁰

De acordo com Williams (2011, p. 66) “não devemos olhar para os componentes de um produto, mas sim para as condições de sua prática” Pois o agrupamento traz à tona uma série de motivos complexos que mostram sentimentos experimentados por esse agrupamento em diferentes momentos, lugares, espaços e períodos.

Inicialmente, em seus primeiros cinco anos, o agrupamento não tinha sede própria, as rodas de samba, como tema central, eram realizadas na garagem, ou terreiro¹¹ da família de Ocimar, bem como em sedes e associações nos bairros de Mauá. Principalmente a associação de bairro Amigos do Santa Lídia, também localizada na Cidade de Mauá - SP.

Nesse período, as rodas eram realizadas com a periodicidade mensal, onde vinham pessoas das regiões mais próximas da cidade para apreciar e entender essa forma de socialidade, que havia sido criada pro samba e em torno do samba, com rodas abertas para a comunidade, conforme Figura 2.

Figura 2 – Convite para a roda de samba enquanto Projeto Samba de Terreiro de Mauá

⁸ Grêmio Recreativo de Tradição e Pesquisa Morro das Pedras. Foi fundado em 2001, em São Mateus, Região Metropolitana de São Paulo. Eram realizadas rodas abertas na comunidade para a prática de Samba de Terreiro.

⁹ Depoimento coletivo. Via remota devido à pandemia de Covid-19.

¹⁰ Depoimento registrado em 2021. Via remota devido à pandemia de Covid-19.

¹¹ Afirmação de Sr. Ocimar em documentário comemorativo de 15 ano de STM. 2017.



Fonte: <http://terreirodemaui.blogspot.com/>

No decorrer das rodas de samba eram vendidos caldos, tapiocas e bebidas. E nos rápidos intervalos haviam muitos diálogos e sociabilidade.

No contato e nas observações, no decorrer dos anos, percebemos ações que perpassam o ato de tocar o instrumento na roda, mas também os materiais concedidos que eram elaborados com a finalidade de resgate e recuperação da memória¹². Deste modo, por meio dos materiais produzidos, o grupo passa a articular seus objetivos à difusão de uma consciência do objetivo coletivo comum, que é contemplar o samba.

Deste modo, durante o percurso pandêmico de conversas individuais e coletivas de acesso à memória, mesmo que de modo remoto, pudemos ter acesso, através de Leo batuque e Danilão, a alguns dos materiais impressos que foram digitalizados. Além disso, há parte das imagens que foram indicadas e analisadas via blog e páginas do grupo em rede sociais, além de reportagens em jornais¹³, criados para que o público que os acompanha tenha acesso e contato com todas as atividades desenvolvidas. Assim como acesso às letras e histórias dos compositores que eram

¹² Letra da música. Nova escola: Candéia. Compositor já abordado no texto.

¹³ <https://www.facebook.com/terreirodemaui/>
<http://terreirodemaui.blogspot.com/>
<https://www.instagram.com/sambadeterreirodemaui/>
<http://sambafalado.blogspot.com/>. Blog criado para divulgar letras de samba. Foram até então divulgadas em torno de 600 letras.
<https://www.facebook.com/pegaolencoevai/>

trazidos à luz pelo grupo. Personalidades essas que eram consideradas patrimônio cultural pelo grupo, que com elas estabeleceram uma ligação muito forte também com suas escolas de samba, principalmente do Rio de Janeiro. É por esse motivo que são resgatados pelo grupo alguns elementos vinculados às escolas de samba, não por intuito de mencionar seu mercado fonográfico, mas para entrelaçar as histórias com o percurso histórico da cultura popular.

As pesquisas do grupo foram delimitadas de 1930 à 1960. Neste quadrante não apenas os homenageados eram reverenciados, mas também a forma com que a roda era montada e seus instrumentos utilizados. Foram realizadas homenagens seguintes artistas: “mestre” Candeia, Mano Décio da Viola, Nadinho da Ilha, Monarco, Jorginho do Império, Padeirinho Alvarenga, Cartola, Jorge, Zagaia, Geraldo Pereira, Noel Rosa de Oliveira, Chico Santana¹⁴, Xango¹⁵. Tais sambistas são homenageados por colocarem em suas letras seu cotidiano difícil, de uma forma rica melódica, harmônica e poéticamente, como se observa na Figura 3.

Figura 3 – Roda de samba



Fonte: Imagem da Roda de 09/05/2010

A imagem acima traz uma visão panorâmica da roda, com todos sentados e ao redor as crianças. A roda está presente em diversas manifestações da cultura afro-brasileira, trazendo a conexão de um elo perdido em sua ancestralidade das formas de organização ligadas ao samba, colocando todos os participantes em pé de

¹⁴ [Homenagem Chico Santana - Hino da Velha Guarda da Portela](#). Homenagem realizada na quadra Portelinha, no Rio de Janeiro, em 2011.

¹⁵ Xango foi homenageado duas vezes pelo Samba de Terreiro de Mauá. Na primeira homenagem, ele esteve presencialmente em 2007, já a segunda se deu após seu falecimento. Entretanto sua esposa, Dona Sonia, pôde comparecer.

igualdade em território delimitado. Segundo Conegundes Souza (2007): “um território constituído pelo empenho coletivo e que remete a algo que se deseja recuperar com a busca dessa memória ancestral, trazida pela forma artesanal de realizar a roda” (p. 101). Neste sentido, e neste formato, permite-se uma contribuição e participação de todos na roda de samba.

De acordo com depoimento de Jefferson 7 cordas:

Porque pensando na roda, quando a gente chega, a gente senta, troca uma ideia antes e depois toca, para mim a coisa fecha um pouco, é só aquilo que está acontecendo dentro da roda. Tem uns que chamam isso de estado de flor, tem outros que chamam de transe, ou seja, lá qual nome for...¹⁶

A relevância da roda se traduz em sua dinâmica de levantar músicas e letras que estabelecem o vínculo com as questões sociais que definem a cultura popular. É na roda que observamos a existência de uma interação, um espaço de criação em território delimitado pelo círculo central. Este território integra aqueles que conhecem os fundamentos da roda, e ao mesmo tempo é integrado pela coletividade que optou em construir esse local de expressão e representação coletiva. Esse conhecimento pode ser trazido de outras vivências, mas em grande parte é construído a partir das interações humanas no interior do grupo. (CONEGUNDES SOUZA, 2007, p. 115).

Desta forma, a disposição da roda demarca um território de encontro entre os seus participantes, bem como de uma memória ancestral trazida pelos diversos elementos simbolizados pela própria recuperação da memória histórica dessa manifestação.

É importante ressaltar que o fato de as atividades serem realizadas de forma acústica, sem a utilização de equipamentos amplificadores de som, faz com que todas as pessoas passem a criar uma unidade coletiva de manifestação, seja a partir do momento em que cantam juntas, acompanhada com palmas, ou até mesmo em sua própria concentração, escutando e sentindo a emoção transmitida pela roda.

Assim emerge a ideia de resistência para as práticas dos encontros do Samba de Terreiro de Mauá, pois ela é a resistência que procuram exercer ao divulgar, através de suas falas, ações e sambas, a histórias de sujeitos invisibilizados. Busca-

¹⁶ Depoimento registrado no dia 28/04/2021. Via remota devido à pandemia de Covid-19.

se com as rodas desenvolver um senso crítico com relação à noção de samba que é veiculada em massa, pelos meios de comunicação.

Por outro lado, ao realizarem suas atividades totalmente abertas ao público, sem a cobrança de entrada, ainda que com pedidos de alimentos para posterior doação, o agrupamento busca gerar um sentido de rompimento com a lógica de transformação da cultura em produto de exclusivo consumo industrial, como faz o mercado fonográfico.

Os encontros são uma constante construção de relações interpessoais que se baseiam na presença e cooperação entre as pessoas. Para que a manifestação aconteça, existe uma necessidade não só da presença, mas também da participação dos presentes, condicionada por seu modo de realização. Do ponto de vista da sociabilidade, os encontros se tornam momentos necessários para o diálogo e troca de ideias em um nível horizontal, mesmo dentro da diversidade de níveis sociais e educacionais que convivem nesses territórios do samba.

2.2 FASE ATUAL DO SAMBA DE TERREIRO DE MAUÁ

Atualmente o agrupamento do Samba de Terreiro de Mauá é composto por 10 homens e 2 mulheres, uma que toca surdo (Didi) e a outra que toca prato e faca (Marlene). Lembrando que as mulheres cantam uma oitava acima, como tradicionalmente fazem as “pastoras”. Entre os homens, estes são responsáveis pelos instrumentos de cordas, sendo dois violões, dois cavacos, dois pandeiros, repique de anel, tamborim, trompete, reco-reco e cuíca. A composição do agrupamento, como se pode observar, é muito semelhante às antigas rodas de terreiro.

O surgimento dessa necessidade de criação de uma relação com o samba, em que os indivíduos pudessem dar vazão às suas formas de expressão que, àquele momento, pareciam se manifestar como a vontade de diversos outros agrupamentos formados naquele período, como se fosse uma manifestação de busca e resgate de uma nova forma de relacionamento social.

No final dos anos de 1990, projetos foram surgindo e formando novos espaços sociais em torno do samba, o que se retrata como o modelo que estruturou o Samba de Terreiro de Mauá. Nota-se que há, também, um conflito resultante do indivíduo como músico que se profissionaliza e sua relação com o mercado, que também vem

flertando com esse novo cenário. Sendo assim, desenvolvendo uma visão até certo ponto contra a tendência comercial do samba.

Sendo assim, neste caso, surgiu como uma forma coletiva de organização de um grupo que, ao longo do tempo, desenvolveu uma bagagem cultural de intervenções e representações, passando assim a gerar um conjunto de sujeitos críticos e reflexivos. Sujeitos aos quais, como diz Tiarajú Pablo D'Andrea (2013, p.174):

[...] credita-se o aparecimento do *sujeito periférico*, os (as) indivíduos que passam a agir politicamente a partir do orgulho da origem periférica, acompanhado de uma crítica à sociedade e a exclusão. Ou seja, o *sujeito periférico* segundo o autor comporta três características integradoras: a) *assume sua condição de periférico* (de periférico em si a periférico para si); b) *tem orgulho de sua condição de periférico* (do estigma ao orgulho); e c) *age politicamente a partir dessa condição* (da passividade à ação).

Esse sentimento de pertencimento inserido pelo autor, como uma *nova subjetividade*, foi possibilitado, como já dissemos, por diversas manifestações de coletivos culturais - de teatro, saraus em diversos extremos da cidade, de comunidades do samba, de produção audiovisual, cineclubes, saraus, nas diversas periferias de São Paulo.

Importante observar que nosso objeto emerge num processo de ressignificação e de construção de identidades locais fragilizadas e fragmentadas no mundo contemporâneo, como afirma Hall (2002, p. 47): “No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural”.

Deste modo, o samba se traduz enquanto marcador de partes dessa identidade. Neste processo, esses agrupamentos se tornam forças dinâmicas e ativadoras, nessas trocas e socializações, figurando um novo processo de formação social que corresponde a esse novo contexto.

2.3 AS AÇÕES DE RESISTÊNCIA

Em 2009, foi desenvolvido em parceria com a Prefeitura de Santo André, Região Metropolitana de São Paulo, o projeto “Eu sou o Samba, vocês me conhecem? Cujo objetivo era reunir representantes da cultura do samba a fim de trocar

experiências, bem como o conhecimento acumulado dos anos de pesquisa e convivência dos terreiros oriundos da cultura afro-brasileira. Sendo que, na primeira edição, neste mesmo ano, contou com presença de Renato Dias, militante do samba paulista e fundador do coletivo Kolombolo Dia Piratininga, Mestre Maurão e Roberto Seresteiro¹⁷.

E na Segunda edição do projeto, em 2010, os convidados foram: Jorginho do Império, Senhor Delegado da Mangueira e teve também a presença de Sapopemba¹⁸.

Respectivamente, em 2010 e 2011, em conjunto com outros coletivos de sambistas, criou o Programa “É Batucada”, 1º e 2º temporada, cujo objetivo era ser uma série de entrevistas audiovisuais com sambistas da nova e da velha geração, sendo este contemplado com o prêmio Paulo da Portela¹⁹. Vale ressaltar que o programa entrevistou várias pessoas de destaques no mundo do samba, como: José Ramos Tinhorão, Maria Trindade, Tuco Pelegrino Waldir 59, Rafael Lo ré, Barão do Pandeiro²⁰.

Dentre as articulações do Projeto Samba de Terreiro de Mauá está a formação, em 2010, do Centro Cultural Dona Leonor (CCDL), local sede do projeto, que tem como objetivo o fortalecimento comunitário através da biblioteca comunitária, lugar de fomento à formações e palestras, oficinas de estímulo a expressões artísticas, socialização, entre outras atividades sem fins comerciais. Atualmente está em funcionamento no Espaço Dandara, na Vila Magini, em Mauá-SP.

¹⁷ O Kolombolo cujo o objetivo é a defesa e divulgação da cultura do Samba Paulista. Renato Dias também é o apresentador do programa da Causa Operária TV, “Uzwela - conversa sobre cultura”. Já Mestre Maurão, fundador do Grupo de Capoeira Mandinga, foi um dos líderes da famosa Roda da Praça da República, considerada como uma das rodas de capoeira mais tradicionais do mundo. Hoje ele é considerado um grande propagador da Cultura Afro-Brasileira. Roberto Seresteiro é pesquisador da História da Música Popular Brasileira. Desde 2010, exerce a função de professor na Faculdade Unisant'anna e na (PUC -SP), nos Cursos da Maturidade, ministrando aulas sobre a História da Música Popular Brasileira.

¹⁸ Jorginho do Império é filho de Mano Décio da Viola, um dos fundadores da Escola de Samba Império Serrano. Já Delegado da Mangueira era presidente de honra da Mangueira, um dos mais famosos mestre-sala do carnaval carioca. E José Silva Santos (Sapopemba) é percussionista, cantor, ogã, caminhoneiro e taxista. É um profundo pesquisador da musicalidade religiosa afro-brasileira.

¹⁹ Foi um importante militante do samba que contribuiu para que o ritmo, como era cultivado nos morros e na praça Onze, ganhasse visibilidade, tornando-se popular e bem aceito. Foi um dos fundadores da Portela.

²⁰ TINHORÃO foi um exímio crítico e pesquisador da Música Popular Brasileira. Este projeto de pesquisa tem referencias em alguns de seus estudos. Marília Trindade Barboza Marília Trindade Barboza e pesquisadora e Historiadora da MPB, estudiosa do samba, biógrafa de Paulo da Portela, Silas de Oliveira, Cartola Pixinguinha e Dorival Caymmi.

Também, em 2011, o Samba de Terreiro criou o Projeto Ritmos do Brasil em parceria com o Usina Preta²¹. O Projeto Ritmos do Brasil é uma proposta fundamentada nas Leis Federais 10.639/03, 11.645/08 e 12288/10, cujo objetivo é estabelecer parceria com os artistas, educadores, grupos culturais de matrizes indígenas e africanas que realizam atividades socioculturais no município de Mauá-SP, a fim de possibilitar vivências aos alunos e professores do ensino básico da rede municipal ao trazer conteúdos e elementos das manifestações de matrizes indígenas e africanas através da dança, a musicalidade, a dramatização, da poesia e da oralidade.

Através desses ritmos emergiram personalidades que fizeram parte da história do Brasil, tanto na construção da sua diversidade cultural quanto no processo histórico do país, no que diz respeito ao seu desenvolvimento econômico, cultural e social, conforme Figura 4.

Figura 4 - Projeto Ritmos do Brasil. Léo batuque e Danilão com o Surdo



Fonte: Leo batuque

²¹ Fundado em meados de março de 2010, o Coletivo “Usina Preta” tem como objetivo criar um espaço de debate, formação e de entretenimento trazendo como tema a discussão da questão racial de uma forma mais ampla, através da arte e da cultura negra deixada como herança no Brasil.

Além do exposto, formou-se o Bloco de Samba Pega o Lenço e Vai, em 2010, que surge pela necessidade de criação de novos sambas autorais, sem abandonar o até então Projeto do Samba de Terreiro. O Bloco de Samba sai às ruas com cinco sambas que são composições próprias de diversos compositores e compositoras. O bloco tem o samba como seu tema principal, que conta a história da luta do protagonista homenageado no ano. Aos participantes é destinada a utilização de um lenço no pescoço, que é o símbolo do Bloco Pega o Lenço e Vai, referência a um dos símbolos da Revolta da Chibata.

O símbolo do bloco foi por perceberem que nas fotos de João Cândido e de seus companheiros de revolta sempre tinham um lenço no pescoço, pois, na marinha antiga, os marinheiros usavam um lenço amarrado na testa quando estavam em combate, o que servia como proteção aos olhos para não caísse pólvora ou graxa; quando não estavam em combate, porém, escorregavam o lenço da testa para o pescoço, fazendo-o parte da vestimenta; por essa razão foi decidido utilizar o lenço como símbolo de manifestação da revolta, e então, em meio à discussão sobre qual seria o nome do bloco, ele surgiu.

A idealização do bloco está ligada também a preocupação com o cumprimento da lei 10.639/03 que foi incluída na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) –, que estabelece a obrigatoriedade do ensino de História Africana e da Cultura Afro-brasileira nas escolas públicas municipais, estaduais e particulares. A cada ano, desde 2010, são realizadas formações no CCDL para escolha dos temas, dessa forma, respectivamente foram escolhidos João Cândido – Almirante Negro em 2011, Luiza Mahin – A Revolta dos Males em 2012, Luiz Gama – O Trovador da Liberdade em 2013, Conjuração Baiana – Revolta dos Búzios em 2014, A Revolta dos Balaios em 2015, Quilombo dos Palmares 2016, Lima Barreto em 2017 e o poeta Solano Trindade em 2018. Além de resgatar o intuito principal da criação dos blocos de samba de outrora, que é o direito ao brincar, ao lazer em família e em segurança.

Em 2017, o Projeto Samba de Terreiro de Mauá produziu o musical “É Samba na Veia é Candeia”, 1º temporada em parceria com o Coletivo Teatral Alvorada, no Teatro Oficina Uzona Uzyna - São Paulo. Musical que tem por objetivo retratar a vida e obra de Antonio Candeia Filho. Em março de 2018 ocorreu a 2º temporada, com o mesmo objetivo.

2.3.1 Resistência do Samba de Terreiro de Mauá - Um Quilombo Urbano

Considero o samba de terreiro de Mauá um quilombo urbano. Um dos projetos de samba de terreiro mais honesto do Brasil²².

De acordo com Nei Lopes (2004, p 550), quilombo tem origem no quimbundo kilombo, “acampamento”, “arraial”, “povoação”, “povoado”, “capital”, “união”, “exército”:

Em 1740, o Conselho Ultramarino definia como Quilombo todo núcleo reunindo mais de cinco escravos fugidos, mesmo sem nenhum tipo de edificação. Contrapondo-se ao simplismo dessa definição, o historiador Joel Rufino dos Santos demonstra a complexidade da instituição quando vê o quilombo como ‘um modelo de sociedade alternativa à sociedade colonial escravista’ (...) Além disso, muitos núcleos quilombolas se relacionavam com outros grupos oprimidos da sociedade colonial, muitos deles recebendo em seu seio, não apenas escravos fugidos, mas também outros gêneros de indivíduos marginalizados. É assim também que em 46 muitos movimentos de contestação à ordem colonial vamos ver quilombolas articulados com rebeldes, inclusive urbanos, escravos ou não. Denominações: os quilombos que constituíam a federação de Palmares recebiam, em geral, o nome de seus líderes

Eduardo Pontin, professor de Filosofia, é integrante do Instituto Glória ao Samba e proferiu essa frase em comemoração aos 15 anos de aniversário, em 2017, e em entrevista realizada no Centro Cultural Dona Leonor²³

O Samba de Terreiro de Mauá estabeleceu pontos de interlocução e diálogo entre diferentes indivíduos e coletivos sociais. A rede de sociabilidade construída favoreceu a circulação de diversos coletivos e propiciou a troca entre diversos movimentos culturais e sociais não só da cidade de Mauá, mas como em todo o Brasil.

Em 2011, o Samba de Terreiro de Mauá articulou homenagens junto com quatro coletivos do estado de São Paulo - Samba de Terreiro de Mauá (SP), Terra Brasileira (SP), Núcleo de Samba Jequitibá de (SP), Instituto Glória Ao Samba- SP,

²² Cedida por Eduardo Pontin. Documentário 15 anos de Samba de Terreiro de Mauá em 2017. E afirmação repetida em entrevista concedida em 2021, ainda que via remota devido à pandemia de Covid-19. 15 Anos Samba de Terreiro de Mauá.

²³ Centro Cultural, fundado em 2008, sede do Samba de Terreiro de Mauá, sendo também até 2020, biblioteca comunitária e de formação e fomento político, que tem como objetivo o fortalecimento comunitário, palestras, oficinas, estímulo a expressões artísticas, socialização entre outras atividades sem fins comerciais. Fundado por Xangô da Mangueira integrante de Samba em homenagem a sua Mãe Dona Leonor.

Núcleo de Samba Jequitibá (SP), Terra Brasileira -, além do Projeto Resgate do Rio Grande do Sul e dos mineiros da Roda de Samba de Uberlândia.

De modo geral, foram sete encontros para a realização da roda de samba, onde foram cantados os mais de quarenta sambas compostos por Chico Santana, alguns deles em parceria com sambistas de respeito, como Armando Santos, Monarco, Manacéa e Alvaiade, entre outros compositores de samba de terreiro. Além dos sambas já conhecidos, por terem sido gravados nas vozes de artistas como a Velha Guarda da Portela, Paulinho da Viola, Cristina Buarque e o próprio Monarco, foram cantados também mais de 15 sambas inéditos. As homenagens iniciaram em janeiro em Uberlândia - MG e passou por São Paulo e culminou com a Grande Roda de Samba no Portelinha, no Rio de Janeiro, conforme Figura 5.

Figura 5 – Grande Roda de Samba no Portelinha - Rio de Janeiro



Fonte: Nelson Sargento

É necessário resgatarmos que, em 1975, no âmbito da cultura, temos a fundação do Grêmio Recreativo Arte Negra Escola de Samba Quilombo (Granes). Esta escola, dentre outros importantes fundadores, principalmente Antônio Candeia Filho, que por meio da arte e se tornou importante ícone na luta do preto no Brasil. Foi criada com o intuito de empregar ou fazer frente a um processo de expropriação da cultura popular pelo capital hegemônico, bem como embranquecimento das tomadas decisões e hierarquia de poder nas escolas de samba, e o retorno à tradição e uma horizontalidade de poder em vias mais comunitárias para o povo preto. Mas é em seu Livro, “Escola de samba, a árvore que esqueceu a raiz”, publicado pela Editora Lidador em colaboração com a Secretaria Estadual de Educação e Cultura (SEEC), o Departamento de Cultura, o Instituto Estadual do Livro e lançado em 1978, que teremos a total dimensão que Candeia quis ao criar o Quilombo, que foi, acima de tudo, resgate autêntico da mais pura e verdadeira manifestação cultural brasileira, o samba.

Diversas organizações de resistência física e cultural. Objetivamente, essa rede de associações, irmandades, confrarias, clubes, grêmios, terreiros, centros, tendas, afoxés, escolas de samba, gafieiras foram e são os quilombos legalizados pela sociedade dominante; Para Hall (2003, p. 324), o estilo, a música e o corpo preto irrompem novas estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação da cultura, bem como significação crítica e como um ato de significar a partir de materiais preexistentes.

Outro marco foi a Peça teatral Sobre Candeia em 2017/ 2018. Em 2017, o Samba de Terreiro de Mauá foi convidado para participar e produzir a parte musical em parceria com a Companhia de Teatro Alvorada com busca para o financiamento para a realização da peça²⁴. O texto de Eduardo Rieche, encenado pela primeira vez no Rio de Janeiro, em 2008/ 2009, com a direção de Leonardo Paes Leme e em São Paulo com a direção de Leonardo Karasek. Peça teatral que trouxe toda a trajetória de Antonio Candeia Filho. Foram duas temporadas, em 2017 de 18/10 a 19/10, com cerca de 2000 pessoas e 2018, de 17/02 a 18/03.

Outros acontecimentos históricos marcantes na história do samba com influência no Samba de Terreiro de Mauá.

²⁴ <https://www.catarse.me/sambanaveiacandeia>

Neste contexto histórico, desde as décadas de 1960 e 1970, surgiram, simultaneamente, a MPB, gênero com artistas que estavam imbuídos da tarefa de modernizar a música brasileira, através da sua criação autoral (TROTТА, 2006, p. 87). Essa nova categoria associava sofisticação com o mercado, adquirindo grande satisfação entre o público da classe média. Vale a pena frisar que ainda estava em jogo a disputa simbólica para uma conformação de uma identidade musical brasileira, “uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação idealizado por uma cultura política influenciada pela ideologia nacional-popular e pelo ciclo de desenvolvimento industrial, impulsionado a partir dos anos 50” (NAPOLITANO, 2002, p. 1).

Adviriam das décadas de 1970/ 1980 outro marco, configurando-se uma relação paradoxal e contraditória. Seguindo a linha de Felipe Trotta (2006), em sua tese de doutorado, há uma incursão na dita “modernidade”, como a mudança estética na forma de realização do samba, como a inserção de instrumentos e inovações tecnológicas até então ligados a outros ritmos como: guitarras e baterias. Nesse sentido, “a modernidade representa uma associação com elementos estéticos legitimados, afastando-se da tradição rural em direção a uma urbanidade erudita” (TROTТА, 2006, p. 87). Nessa esteira, há uma individualização na forma de apresentação dos nomes de Beth Carvalho, Clara Nunes, Dona Ivone Lara, Nelson Sargento, Roberto Ribeiro, bem como o retorno de Cartola ao público.

Já nos anos 1980, há uma outra movimentação em torno do samba: uma busca por conciliar indústria fonográfica (mercado) e *tradição/ autenticidade*. Nesse sentido, ocorreu um retorno ao ambiente de familiaridade e comunitário, configurando, assim, o imaginário “raiz” das rodas de samba, fato contrário ao ocorrido na década de 1970, tempo que houve a individualização do sambista, ainda mais sem a ligação com sua escola de samba e a marcação de um clima não intimista. Trotta (2006, p. 100) observa que “nas rodas de samba ocorria um processo análogo ao do início do século, onde se formou uma espécie de comunidade em torno do samba. Tarik de Souza (2003, p. 274) descreve da seguinte forma:

Em 1983, antes da transformação em modismo pela mídia – que tomou a prática por gênero, apesar de reinar o partido-alto nos fundos de quintal – a Zona Norte carioca fervilhava de pagodes. Piedade, Oswaldo Cruz, Cascadura, Vila Isabel, Marechal Hermes, Vila Valqueire, Rocha Miranda, Vila da Penha e até o pioneiro da Zona Sul, do Cantinho da Fofoca em Botafogo. Destaques ainda para o Terreirão

da Doca, da Velha Guarda da Portela, e o de Neide do Império Serrano com D. Guaracy, mãe de Arlindinho Cruz – que mais tarde também abriria o seu. Na época, bastava um terreno vazio, um pára-quadras usado como 100 teto, algumas cadeiras e uma mesa (duas tábuas de obra suspensas sobre dois cavaletes). Era só formar uma roda – lubrificada por cerveja gelada e tira-gostos).

Essas novas manifestações criaram um mercado para apreciadores do samba raiz, bem como a indústria fonográfica logrou abrir seu espaço para essa nova tendência no mercado. As rodas de samba, apelidadas de *pagode*, traziam um tom intimista de descontração de alegria. De acordo com (LOPES, 2003, p. 109) pode-se perceber que:

Parece que o pagode (a festa), na forma consagrada como fundo de quintal e hoje também conhecida como pagodes de mesa, começou a nascer ali pelo início dos anos 1970, no lendário Cantinho da Fofoca, nas vizinhanças da rua Arnaldo Quintela, em Botafogo. Lá, em torno de uma grande mesa, num quintal residencial, reuniam-se semanalmente instrumentistas, cantores e compositores. E, animando as reuniões musicais, o dono da casa “se defendia”, vendendo as bebidas e os tira-gostos.

Destacamos que até a década de 1970 ainda havia a associação do pagode²⁵ com festa e comemorações bem de forma informal e irreverentes, num ambiente muito atrelado ao ambiente intimista e familiar.

Vale lembrar que o termo “pagode” está na língua portuguesa como sinônimo de “festa ruidosa”, mas, somente no início da República, tomou a concepção de “festa ou festividade” com características mais intimistas. Nesse período, tem-se conhecimento dos “pagodes” ocorridos nas casas de famílias do Rio de Janeiro, em terreiros, nas escolas de samba e em festas públicas como as da Glória e da Penha (LOPES; SIMAS, 2020).

O expoente principal dessa nova expressão foi o grupo Fundo de Quintal, formado a partir do bloco do Cacique de Ramos (PEREIRA, 2003). É importante perceber que essa dissociação é realizada, propositalmente, pelo mercado na categoria samba vista pelo mesmo como vadiagem, bagunça, prazeres e o pagode como romantismo, individualidade, passionalidade numa estética moderna. Essa visão reinará nos anos 1990 e se expandirá para todo o Brasil essa concepção do

²⁵ Segundo o compositor da mangureira Padeirinho, pagode é samba é samba é Música Popular brasileira.

“pagode romântico”. Dito isto, é importante ressaltar que nessa mesma década, segundo José Guedes (2011), o pagode²⁶ conheceu seu grande auge [...] Não por acaso foi no ano de 1996, apenas as *majors* faturaram 39 bilhões de dólares, um recorde de faturamento que não pode mais ser superado (MATTOS, 2012, p. 110-111).

De acordo com Lopes e Simas (2020):

A indústria fonográfica e do entretenimento apropriou-se da denominação “pagode”, aplicando o rótulo a outra vertente de samba, mais afinada com o mercado globalizado e com o figurino pop em vigor. Mesmo assim o estilo rotulado desse modo pela indústria fonográfica, com as inevitáveis diluições, colocou em evidência e tornou bem-remunerados alguns artistas das periferias de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais (LOPES; SIMAS, 2020, p. 208).

Importante enfatizar que o samba como novo gênero musical comercial gera, nos indivíduos das periferias principalmente do Rio de Janeiro e de São Paulo, novas expectativas de ascensão social e econômica, fato que até então não havia sido visto na cena musical brasileira. Pois ao terem “pouca representatividade em outros setores produtivos da sociedade, veem no pagode, assim como no futebol, um dos poucos lugares onde o preto ganha visibilidade e reconhecimento” (SOUZA, 2006, p. 93).

Determinada década proporcionou que a indústria fonográfica lograsse com êxito sua finalidade econômica, com produções de discos. Segundo Márcia Dias, neste período ocorreu o que ela chamou de “fragmentação na produção fonográfica”, isto é, uma ênfase empresarial nos setores chamados de Artistas & Repertório (A&R), *Marketing* e vendas, em detrimento das áreas de gravação, fabricação, distribuição e estoque, que foram terceirizados (DIAS, 2000, p.111).

Cabe ressaltar, ainda, que nessa avalanche de grupos lançados no período, o mercado se encontrava saturado e não conseguiu absorver tanta demanda, visto que esses grupos de pagode reproduziam canções e arranjos repetitivos, sem contar com a saída de cantores dos grupos para fazerem carreira solo, pois o lucro individual seria bem maior. Além disso, há a instauração de novos modelos baseados no público jovem. Cabe mencionar que os sambistas de “raiz”, já não tinham a prática de vivência em escolas de Samba como outrora e também angariavam o feito econômico com

²⁶ Segundo Edinho integrante do STM, pagode está mais ligado ao gênero Pop, ligado exclusivamente a fins comerciais. Entrevista registrada em 14/04/2021.

uma entrada no mercado fonográfico, como conseguiram os “pagodeiros”. Não queremos essencializar ou idealizar o pagode como uma música inferior e de baixa qualidade, colocando o samba de raiz em um patamar de elevada qualidade, pois ambas expressões têm a mesma origem. Cabe, no entanto, analisar a chave dessa problemática que está mais em uma forma de diferenciação, isto é, de construção de uma identidade, do que em uma discussão sobre gêneros ou práticas musicais, mas sim uma idealização de uma construção identidade do samba. Deste modo, o sambista “raiz” busca no passado um ambiente de festa, roda, descontração, construção de um passado como forma de se opor ao presente. E, assim, , construindo também a “tradição”.

Em finais da década de 1990, há uma movimentação de grupos, coletivos e projetos nas periferias do Rio de Janeiro e São Paulo, com o objetivo de resgatar a *tradição* e *autenticidade* do samba, que não foram resgatadas ou discutidas nas décadas de 80/90. Essa nova movimentação de resgate, fazer rodas de samba, criou uma abertura aos pressupostos da indústria fonográfica. Foram criados lugares específicos para a apreciação do samba *tradicional* e diversidade de lugares e casas noturnas²⁷. Sambas de comunidade em curto espaço de tempo²⁸. Nesse mesmo período foram lançados filmes e documentários sobre Cartola, Paulinho da Viola, Velha Guarda da Portela, Bezerra da Silva, bem como sua inserção no mercado, principalmente, trazidos pela cantora Beth Carvalho (TROTТА, 2006, p. 80).

Esse ressurgimento da música popular tida como *autêntica* de novos e velhos sambistas, como já citado, bem como o surgimento desses novos agrupamentos, caracterizam a própria tradição/autenticidade do samba.

²⁷ Bares e Casas Noturnas: Bar Templo, Favela da Vila, Vila do Samba, Bar Mangueira, Traço de União, Estação São Jorge, bar semente no Rio de Janeiro, entre outros.

²⁸ Os projetos culturais Samba Autêntico, Samba da Laje, Berço do Samba de São Mateus, Samba do Cafofo, Projeto Samba de Todos os Tempos, Projeto Samba Nosso de Cada Dia, Projeto Comunitário de Resgate à Velha Guarda Terra Brasileira, a Comunidade Samba da Toca, o Projeto Cultural Comunidade Buraco do Sapo, Canto pra Velha Guarda, Samba da Tenda etc.

3 A PARTIR DO SAMBA DE TERREIRO DE MAUÁ, TÓPICOS DA HISTÓRIA DO SAMBA

A história do samba é anterior ao Samba de Terreiro de Mauá, porém consideramos necessário o resgate a partir de seu enfoque, pois o que será resgatado do contexto histórico geral desse gênero se vincula à experiência da construção do Samba de Terreiro de Mauá, assim como de sua trajetória até os dias atuais.

3.1 BREVE HISTÓRICO DA FORMAÇÃO DO SAMBA

Não pretendemos ir à busca da certidão de nascimento do samba a fim de essencializar a questão. Pouco importa saber aqui se o gênero é carioca ou baiano, como já citado, ou definir São Paulo como o “túmulo do samba²⁹”, assim definindo sua identidade regional. O propósito, neste momento, é o de compreender os fatores socioculturais que possibilitaram a difusão do samba nas mais diversas regiões do Brasil, em especial Rio de Janeiro e São Paulo em seus contextos urbanos.

Rio de Janeiro pela sua contribuição a São Paulo e sua primazia frente ao samba. Até mesmo porque a região Sudeste teve, em sua composição, uma origem bantu da região Congo-Angola no século XIX³⁰. Na vida cotidiana, o samba era vivido como expressão da cultura tanto no Rio como em São Paulo, conforme afirma Azevedo (2018, p.47).

O povo preto, desde sua chegada compulsória ao Brasil no período colonial e escravista, até os dias de hoje, gerou heranças culturais presentes em solo brasileiro foram de grande importância para a formação de inúmeras manifestações com as quais atualmente temos contato no interior da sociedade brasileira. Além disso, o preto, que sempre foi organizador e associativo, buscou resistir tanto social quanto culturalmente à opressão sistêmica. Sendo assim, em toda sua história se pode identificar organizações das mais variadas que têm em vistas tencionar e resistir à marginalização sociocultural.

²⁹ Frase atribuída a Vinicius de Moraes.

³⁰ Robert Slenes. “Ngoma vem!”, In: *Negro de Corpo e Alma*.

Deste modo, ressaltamos a importância do samba para essa resistência. Nele estão presentes instrumentos musicais, um cenário de dança, e principalmente a forma de organização coletiva que nos remete à família de escravizados de origem bantu no Brasil, que aqui são chamados de congos, cabindos e benguelas e, segundo o etnomusicólogo congolês Mukuna (s/d), também se diz que

Esses bantos foram dos primeiros africanos para cá trazidos como escravos. E foram agentes de todos os ciclos econômicos que o Brasil pré-republicano conheceu. No Nordeste açucareiro lá estavam eles com sua força de trabalho e sua rebeldia quilombola. Da mesma forma, no Sudeste, nos ciclos do ouro e do café (LOPES, 2003, p. 13).

Ao longo do tempo, a história do preto no Brasil foi ganhando contornos e características diversas, devido à reprodução de seu modo de vida, vivida pela escravização, bem como a relação com os indígenas e, também, o homem branco europeu. Contatos estes que causam hibridização cultural, sincretismo no campo religioso, por vezes desequilíbrios e movimentos de resistência, tanto para coexistir quanto no sentido da transformação.

De acordo com a afirmação de Alfredo Bosi (1992), em sua análise sobre a questão cultural, a cultura aqui deve ser entendida como um campo de batalhas travadas no nível das inter-relações humanas ou, ainda, como um campo de relações em que a cultura exerce o papel mediador.

De acordo com Clóvis Moura (1988, p. 144) “esses canais organizacionais possibilitaram ao preto sobreviver em face da situação altamente inferiorizada em que se encontrava antes de 1888, ano da libertação dos escravos, e se encontra atualmente”. O estudioso afirma que os movimentos e manifestações dos pretos no Brasil construíram maneiras e espaços de resistência, como os Quilombos, a Imprensa Negra, a Macumba, a Congada, a Umbanda, as Escolas de Samba, entre outros. Nesse sentido, destacamos a importância que o preto e o samba têm para a cultura brasileira, bem como para sua música popular, como um movimento de resistência ou organização do povo preto em um determinado território em via de exclusão.

Assim, de modo paralelo ao do processo histórico das populações africanas escravizadas e de seus descendentes no Brasil, e as relações sociais e políticas com o Estado e a sociedade civil, envolve-se o pós-abolição da escravatura, a decadência do ciclo do mercado cafeeiro, o fim da Guerra do Paraguai, bem como término da

campanha em Canudos. No bojo desse processo, a Cidade do Rio de Janeiro recebeu uma grande quantidade de pretos – “*massa humana*”, como diz Lopes (1993, p. 7).

Somando-se a isso, as políticas públicas de organização do espaço urbano, como por exemplo a do Presidente Rodrigues Alves (1902-1906), que em conjunto com o prefeito e engenheiro Pereira Passos, na campanha de reforma urbana que ficou conhecida como *bota – abaixo*, expulsaram sem nenhuma compensação ou indenização a população recém-chegada de pobres, em sua maioria pretos recém libertos que ali viviam. Sem ter para onde ir, essas pessoas começaram a montar barracos nas encostas dos morros e a se deslocarem para uma área bem próxima ao centro, que ficou conhecida como “Pequena África”.

Enquanto Capital da República, o Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX aparece como o lugar do cosmopolitismo, elo irradiador do processo de civilização, onde a ideia de nação se baseia em um ideal europeu (ou norte-americano); além deste ser também o *locus* referencial para o sistema de representação que define as outras regiões como províncias do “lugar da tradição e do passado” (ORTIZ, 2001, p.135).

Nesse âmbito, impõem-se processos de modernização, que compreendem tanto essa revitalização urbanística, que fomenta novos estilos de vida – valorização do esporte, do lazer e do consumo -, quanto a imposição de uma higienização social associada a retóricas sanitárias e eugênicas³¹ (SEVCENKO, 2006; MOTTA, 1992). Ao passo que surgia em São Paulo, no final do século XIX, o que marcou definitivamente a história da cidade de São Paulo. Não só a sociedade paulistana, como a brasileira, passou pelo processo de transformação da escravidão para a maior incorporação do trabalho livre. São Paulo saltava para o título de cidade “mais famosa e importante de todas as cidades do interior do Brasil” (BRUNO, 1954, p. 98). Vale ressaltar também que diferentemente das antigas capitais da república Salvador e Rio de Janeiro, que tiveram um momento de integração do rural ao urbano, São Paulo passou, com seu rápido impulso de crescimento econômico e populacional advindos

³¹ A eugenia é uma disciplina travestida de ciência criada por Francis Galton (1822-1911). Ela seria o estudo para o assim chamado melhor cultivo da “raça”; a expressão é oriunda do termo em inglês *eugenics*, a partir do grego *eugênes*, que significa “bem-nascido”. Etimologicamente, o eugenismo (ou eugenia) é a ciência dos chamados “bons nascimentos”; fundamentada na Matemática e Biologia, tinha como cerne identificar os supostos “melhores” membros da Sociedade ou comunidade e estimular a sua reprodução e, ao mesmo tempo, diagnosticar os chamados “degenerados” e evitar a sua multiplicação (GÓES, 2019 p.41).

da riqueza café, a receber uma grande imigração para substituição de mão de obra escrava negra nas fazendas de café.

Segundo Florestan Fernandes demonstrou (1979, p. 34) , em São Paulo não se teve condições de operar “uma renovação que fizesse a transição do mundo rural para o urbano”, fato esse ocorrido nas antigas capitais, de onde ocorreram processos de crescimento urbano mais bem elaborados, proporcionando, assim, a melhor estruturação e uma menor diluição da cultura popular urbana.

Sob a ótica de Sevcenko (2006), os novos padrões de consumo introduzidos no país, sobretudo nas duas primeiras décadas do século XX, são estimulados por uma nascente e agressiva onda publicitária, articulada por um extraordinário mecanismo cultural, que põe em interação as modernas revistas ilustradas, a difusão de práticas desportivas, o nascente mercado fonográfico e a popularização do cinema.

De acordo com Tinhorão (1997, p. 80) a corrida imobiliária, forçando a elevação dos aluguéis e a dispersão dos moradores das áreas valorizadas, provocou a concentração dos mais pobres nos morros, formando núcleos de população predominantemente negra nos redutos delimitados de comunidades. Resultando hoje numa cidade com um número elevado de moradias denominadas de “favelas”.

Desse modo, junto com sua materialidade corpórea, que também é de fundamental importância para o povo preto, uma vez que seus corpos foram subsumidos, o corpo preto era objetivado no trabalho. De acordo com Sodré (1998, p. 11), o corpo exigido pela síncope do samba, corpo aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na história brasileira era o corpo preto. Esses pretos, com corpos historicamente violentados, trouxeram da Bahia o *batuque* africano (Angola e Congo), termo que tem origem na religião, não na percussão. Podemos compreender que a religião, como toda manifestação de origem africana, foi duramente perseguida pelas forças do Estado conservador brasileiro. Ainda segundo Sodré (1998, p. 12), para poder batucar e promover sua cultura, os pretos tiveram que sincretizar os costumes e incorporar novos elementos da vida urbana. Segundo os pesquisadores Marília Barbosa da Silva e Arthur de Oliveira Filho, observa-se que:

Como, no período da escravidão, qualquer culto não cristão era considerado sacrilégio, os negros disfarçavam e fingiam que estavam se divertindo, que seu canto era profano, era festa. Assim, o tempo passou, e as gerações seguintes de negros acabaram por confundir

as coisas, a cantar o canto santo longe dos santos, nas festas, nas ruas, no carnaval. Virou samba mesmo (SILVA; OLIVEIRA FILHO, 1998, p. 75).

O sincretismo foi uma prática bastante usual desde a chegada dos pretos no Brasil. Para desenvolver suas práticas culturais, os pretos tiveram que disfarçar ou inserir outros elementos da cultura dominante para continuá-las. Mantidas ou reelaboradas, essas práticas culturais representavam a resistência em grande parte do tempo, não pelo confronto direto, mas pelo que podemos chamar de resistência inteligente, exercida através da cultura (SIMSON; GUSMÃO, 1989).

Moraes (1995) contribui para esse estudo, afirmando que a gênese do samba paulistano estava nas festas populares dos pretos, que ficavam segregados das festas religiosas:

Os espaços de criação e principalmente, de difusão cultural se estabeleciam nas festas populares profanas e religiosas do calendário católico, frequentadas tradicionalmente pelos paulistanos. Os negros, de certa forma impedidos de se manifestar, penetraram nesses espaços para criar condições de difusão e preservação de suas manifestações coreográficas e musicais. Entre as festas já vistas, e onde ocorriam os mais variados sincretismos, a ocupação pelos negros do espaço e do tempo carnavalesco foi fundamental. Esse processo acabou redundando na construção do pequeno carnaval, caracterizado a partir dos primeiros anos do século XX, pelos cordões carnavalescos. Finalmente um novo elemento surgiu nessa construção dos cordões, e a ele se incorporou, tornando-se componente constitutivo e original; trata-se da participação dos tradicionais pequenos conjuntos de serenatas e choros, presentes em todos os cantos da cidade nesse início de século. (MORAES, 1995, p.104-5)

Já na primeira quadra do século XX, em São Paulo surgem os cordões que, todavia, poderiam ser considerados a primeira manifestação popular relacionada ao samba paulistano. Eram caracterizados pela “marcha-sambada” e, além do desfile e da batucada, traziam um elemento novo para o samba paulistano, um pequeno grupo de músicos conhecidos na época como “choro” ou “regional”, estes tinham uma função secundária nesse contexto, já que, nas sucessivas paradas entre as ruas e avenidas que passavam na época do carnaval, atuavam executando a melodia dos desfiles e outros sambas e chorinhos. Uma peculiaridade desses grupos era sua formação musical e, mais uma vez então, vemos realizando-se a intersecção de costumes e pessoas das mais diferentes origens; tal sincretismo se dava em função

da necessidade de inclusão de instrumentos que não faziam parte da tradição negra (como a percussão), para, desta forma, terem um mínimo de aceitabilidade por parte dos outros habitantes da metrópole (MORAES, 1995, p. 108).

No começo do século XX, havia muitas reuniões musicais nas casas das “tias baianas” nas imediações do Bairro da Saúde no Rio de Janeiro. A partir de então, essas grandes reuniões passaram a servir de ponto de articulação para manifestações culturais diversas, implicando num processo de politização acerca do cerceamento ao qual estavam submetidos.

Esses encontros “eram organizados pelas baianas mais velhas, que exerciam uma liderança na organização da família, da religião e do lazer” (SANDRONI, 2001 p.100). Para Moura (1983), “a casa da Tia Ciata³² condensava a ambiência sonora de um momento que acabou sendo social, político e etnicamente fundamental para a nossa consolidação identitária — algo que ultrapassa, portanto, o limite especificamente musical” (MOURA, 1983, p. 100). Determinadas reuniões agregavam diversas pessoas, criando um núcleo de sociabilidade fundamental para um povo preto excluído na capital da República. É importante ressaltar e deixar de lado essencializações nesse substrato de formação à origem do samba, pois em concordância com Salomão Jovino da Silva (2005, p. 27) vê-se que:

(...) as práticas musicais de africanos e seus descendentes escravizados no Brasil no século XIX, configuram-se possíveis pontos de entrada em um universo sociocultural até então pouco apreendido pelos pesquisadores, como espaço híbrido tenso e rico de possibilidades. Lugar onde estiveram justapostas diferentes práticas de vários grupos étnicos africanos em fricções, intercâmbio e interações entre si como a depender das circunstâncias, resistências e incorporações.

No que tange às essencializações ou origens, é importante ressaltar o processo híbrido de formação cultural brasileiro, que foi conjugado na riqueza do processo de tensão, resistência e de incorporação que resultou no samba. Dentro dos terreiros dessas tias baianas de tradição matriarcal africana, aglomeravam-se malandros,

³² Hilária Batista de Almeida, baiana, moradora da Rua Visconde de Inhaúna, 117, casada com o profissional liberal João Batista da Silva cuja casa era frequentada por diversos músicos, artistas e pessoas de diversas classes sociais. Em sua residência aconteciam rodas de choro na sala (cômodo mais nobre), sambas de partido-alto ou samba-raiados na parte dos fundos e o candomblé no terreiro, na parte do fundo. Sua casa foi uma das poucas casas das “tias” baianas localizadas nos arredores da Praça Onze que sobreviveram à reformulação do centro do Rio de Janeiro iniciada em 1903 pelo então prefeito Pereira Passos.

biscateiros, artistas, trabalhadores, compositores como: Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô, Caninha, esses dois primeiros (Donga e João da Baiana) responsáveis pelo primeiro samba gravado, *Pelo Telefone*, em 1916³³, e outros que também frequentavam a casa. Vale destacar, nessa linha histórica, já retratada em vasta literatura, que esse samba gravado tinha em seu ritmo algo semelhante com o maxixe. Sua origem vem da polca, ritmo que era moda no mundo todo e com difusão da rádio serviu de veículo para que o novo ritmo fosse expandido para diversas regiões do país e entrasse na disputa pela simbólica identidade nacional.

Mesmo assim, apesar das controvérsias que se tem em torno desse caso, essa gravação denota um marco a partir do qual se inicia a era da autoria do samba inserido nos registros fonográficos.

Nestas primeiras décadas do século XX, estava em negociação a luta pela legitimidade de representação nacionalista, tema importante para caracterizar o período de início do século XX. Motta (1992) lembra de forma significativa que:

No início dos anos 20, nacionalismo e regionalismo prenderam a atenção dos intelectuais envolvidos na busca de uma nova identidade nacional que conciliasse os valores da modernidade e da brasilidade. O tema regional foi retomado nesse momento, como uma via de acesso ao nacional (MOTTA, 1992, p.79).

Nesse processo de construção e formação do que seria a cultura brasileira estava a construção do samba como gênero musical, daí a importância do surgimento dos Oito Batutas, conjunto formado por alguns integrantes conhecidos historicamente como Pixinguinha, Donga, João Pernambuco, que frequentavam a famosa casa de tia Ciata que, como já relatado, tinha uma grande qualidade musical, pois reuniam-se diversos músicos e pessoas das mais variadas classes sociais, participando desse processo da formação do samba como gênero musical, que, posteriormente, consolida-se como expressão máxima da brasilidade. Além de Pixinguinha na flauta, e Donga no violão, a formação original do grupo contava com China na voz violão e piano, Raul Palmieri no Violão, Nelson Alves no cavaquinho, José Alves no bandolim e ganzá, Jacó Palmieri no pandeiro e Luís Oliveira na bandola e Reco Reco. João

³³Frequentavam essa casa (da tia Ciata) ninguém menos que o grande Pixinguinha, Donga, que se apressou a registrar como de sua autoria exclusiva um samba que resultara de uma criação coletiva — sendo publicamente contestado por Tia Ciata e outros —, Sinhô, João da Baiana e todos os sambistas de destaque das décadas iniciais do século XX (SANDRONI, 2001. p. 9).

Pernambuco integrou o grupo até 1919. Com exceção de Pixinguinha e Donga, que permaneceram no conjunto até o final em 1928, a formação foi alterada inúmeras vezes (VIANNA, 2002).

Determinado evento serviria de base para o processo de justificativa nacionalista (nacional popular) e para a intelectualidade da época, porque segundo Lacerda (2011, p. 38) o conjunto conjugava uma espécie de encarnação do nacional via mestiçagem e cultura popular e um *prato cheio* para uma vertente nacionalista do pensamento intelectual da época. Segundo Coutinho (2011, p. 40) “no Brasil, [...] mesmo quando o modo de produção interno não era capitalista, as classes fundamentais de nossa formação econômico-social encontravam suas expressões e ideologias e culturais na Europa”. Deste modo, nosso país, mesmo sendo independente, ainda estava submetido a uma rede de poder oligárquica elitista, que sempre estava pautada em ideias externas do século XIX.

3.2 SAMBA DE TERREIRO

Para auxiliar na compreensão de como se formou o samba de terreiro, é preciso resgatarmos os anos 1930, época em que as escolas de samba saíam às ruas cantando apenas a primeira parte do samba, apenas os melhores versadores improvisavam e cantavam a segunda. Estes sambas originaram-se nos terreiros das escolas (que se transformaram em quadras). Vale ressaltar que os sambistas que fundaram e participaram das primeiras escolas de samba se reuniram nos quintais de suas casas. E os quintais eram chamados de terreiros.

Embora o termo quadra seja mais utilizado nos dias de hoje, em decorrência do espaço físico de concentração de sambistas e participantes, encontramos em Lopes (2003) uma justificativa do emprego do termo terreiro em contraposição ao termo quadra:

Essa distinção é sintomática, porque a quadra é um termo oriundo da classe média escolarizada, universitária; está ligado à prática do basquete e do voleibol, esportes que não pertencem ao universo dos tradicionais produtores da manifestação cultural chamada samba. E isso é fundamental pelo seguinte: terreiro é uma palavra ligada ao universo simbólico afro-brasileiro; e o terreiro das escolas de samba sempre reproduziu, sob vários aspectos, o das comunidades religiosas de origem africana (LOPES, 2003, p.90).

A ligação com o terreiro ou os quintais é fundamental para o universo simbólico do preto, pois nele se trata de representar o lugar comunitário onde há um compartilhamento de manifestações de origem africana desenvolvidas no Brasil. Em detrimento das quadras que ocorre uma representação de classe social.

Maurício Barros de Castro (2004, p. 15) analisou os *sambas de terreiros* como *verdadeiros hinos* comunitários, além de serem o que dá toda a sustentação para a escola de samba. Vale mencionar que o samba, até a década de 1930, não estava diretamente relacionado com um enredo determinado. Por exemplo, as sambistas saíam nas ruas vestidas como marinheiros no carnaval, entretanto, o samba falava de amor, tristeza, protesto e trabalho. Ou seja, falava sobre a vida cotidiana. Jair do Cavaquinho, membro da ala de compositores da Portela, disse: “No começo não havia samba-enredo, o mais cantado na quadra era o que valia para o desfile” (SOUZA, 2003, p. 85).

Para Walter Garcia (2006), poderia ser essa uma forma geral de cada obra bem realizada de canção popular-comercial brasileira. Combinando o lirismo com o tom épico de crônica, essa forma é construída basicamente na intersecção entre a experiência do sujeito e a vida da coletividade, dialogando — de modo direto ou enviesado — com o núcleo duro do nosso cotidiano (GARCIA, 2006, p. 186).

De acordo com Ricardo Azevedo:

Para além das interferências e interesses políticos, comerciais e externos às escolas de samba ainda consideradas e descritas como espaço popularmente essencialmente comunitário coletivo comunitário e afetivo interessado e organizado espontaneamente onde a família a hierarquia contexto (religiosidade) se mesclam e sintetizam de forma admirável [...] Note-se que, embora tradicionais, elas estão estabelecidas nas grandes cidades, são absolutamente contemporâneas e inseridas na modernidade, embora ao que tudo indica sejam fruto de outro modelo de consciência. (AZEVEDO, 2013, p. 344).

O autor eleva essa cultura popular em contraposição ao modelo hegemônico que privilegia o externo, o mercado. Assim, coloca a cultura popular como um meio de socialização, cotidiano de história de vida dos sambistas, bem como de suas composições:

Vida coletiva e comunitária, hierarquias familiares, religiosidade e magia, valorização do senso comum, comida, trabalho e dinheiro (a luta pela sobrevivência) além de uma profunda ligação com a cultura

oral e suas implicações, foram e continuam sendo até hoje assuntos umbilicalmente ligados ao samba (AZEVEDO, 2013, p.129).

Azevedo (2013) segue uma linha argumentativa de contraposição ao pensamento de Candeia — um dos símbolos e ícone de resistência da década de 1960 e 1970. Segundo Nei Lopes (2004, p. 161), em *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*, no verbete sobre Candeia, descreveu-o como “militante preto e animador cultural (...) fundador do Grêmio Arte Negra Escola de Samba Quilombo”. Candeia e Araújo (1978, p. 49) escreveram o livro *A árvore que esqueceu sua raiz* (Portela) que retrata os rumos das escolas de samba após sua submissão à indústria fonográfica, questão essa que será discutida adiante. Os autores retratam o formato do samba de terreiro na quadra de ensaios ou terreiro como queiram, é que os compositores lançam seu samba. Samba de Terreiro é um tipo de samba livre; a temática versa sobre experiências de vida, o amor, brigas, natureza e exaltação à escola, ou seja, é um compartilhamento de vida em comunidade. Uma via de mão dupla identitária, pois o compositor busca uma identidade na comunidade e a comunidade busca uma identidade no compositor.

De acordo com relato do historiador Araújo (1969, p. 53), o samba de terreiro pode aludir a qualquer tema associado à experiência dos compositores geralmente oriundos das camadas mais marginalizadas da sociedade. Seus sambas refletem a vida e os sentimentos das pessoas que vivem no morro, que se reconhecem neles, versando sobre fenômenos da natureza, bebidas e contendas. Nesse sentido, o sambista possui plena liberdade para a elaboração dos versos e da melodia, posto que “o tema preferido, no entanto, é a mulher; um valor humano pelo qual ele luta efetivamente, no sentido de posse, ganhando ou perdendo”. Araújo (1969) expõe ainda a relação existente entre o compositor e a comunidade, de maneira que:

(...) Depende delas (das pastoras) o sucesso do samba. (...) Se não cantarem é melhor desistir. Por isso o samba é meticulosamente trabalhado, principalmente entre as pastoras. O compositor vai ao microfone, leva pessoalmente a obra musical. O parceiro fica na quadra, estimulando o canto e distribuindo o folheto. Assim o samba na quadra segue cantando. Se pegar é sucesso. A quadra se enche de pastoras, a alegria toma conta de todos. Se não pegar na quadra, ninguém entra, é uma decepção (ARAÚJO, 1969, p.55).

É importante frisar que toda a história e, como em todas as manifestações socioculturais da cultura negra, a mulher tem importância fundamental. Na cerimônia

do samba de terreiro, ela é responsável por dar vida ao samba. Remetendo ao campo da tradição oral, o samba era cantado pelo compositor três ou quatro vezes, pois não havia prospecto³⁴, assim a aprovação do samba passava pelo canto das pastoras que eram sua parte estrutural. As mesmas gozavam de muito respeito nas quadras das escolas de samba. Se elas cantassem o samba que estava sendo apresentado, era sim um sinal de grande satisfação para o compositor.

De acordo com o dossiê produzido pelo IPHAN (Instituto Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2007) sobre as Matrizes do Samba desenvolvido no Rio de Janeiro, a fim de conceituar algumas de suas manifestações culturais históricas para a Cidade, avalia-se a qualidade de um samba de terreiro levando em conta a recepção da letra e da melodia pelo corpo feminino da escola. Cabe aqui uma menção ao termo “cerimônia”, pois não há uma unanimidade acerca das técnicas do Samba de Terreiro. Ele ocorre como forma de sociabilidade e de ligação entre as escolas de samba e a comunidade. Vale ressaltar ainda que, em Matrizes do Samba³⁵, ele é retratado mais como uma prática sóciomusical, do que um tipo específico de samba, por esse motivo somente a comunidade pode determinar se há, ou não, um samba de terreiro. Uma vez que ele depende da apresentação nas rodas, bem como da representação por esse lado, ou seja, o lado de dentro das escolas.

3.2.1 Da tradição Seletiva

Por tradição, de maneira ampla, entende-se um conjunto de práticas. Neste sentido, entendemos a tradição, como proposto por Hobsbawm e Ranger (1984, p. 9), “um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas”; tais práticas de natureza ritual ou simbólica visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, em uma continuidade em relação ao passado. Deste modo, há a tentativa de apropriação de um passado histórico, estabelecendo com ele, assim, uma continuidade

Para Vianna (2002, p. 11) foi só nos anos 30 que o samba carioca começou a colonizar o carnaval brasileiro, transformando-o em símbolo nacional. Quando isso

³⁴ Documentário de Paulinho da Viola sobre Samba de Terreiro — em entrevista com Dona Ivone Lara ela lembra de sambas de terreiro: youtu.be/YSFEHKI2ZNw.

³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=IN4cmVaMD0g>. Dossiê que retrata as diversas formas de samba, e de forma específica o samba de terreiro.

ocorre, outros ritmos no Brasil passam a ser considerados regionais. A nova fase implicou mudanças importantes na realização da festa e, conseqüentemente, do samba. Dessa forma, vemos o samba, estilo musical popular, sendo institucionalizado pelo Estado com o incremento da Rádio Nacional. Nessa mesma esteira, Jorge Caleira, em sua construção do Samba de 2007, ressalta que o papel da rádio no Estado na Era Vargas (Estado Novo) teve intuito institucional de organizar sua expansão e divulgar o regime político e ter um papel na unificação nacional (CALDEIRA-MACHADO, 2016, p.38). A frente da pasta Gustavo Capanema que teve um importante papel que seguiu na corrente de definir simbolicamente uma cultura como patrimônio nacional. No ano de 1935, foi criado o programa *Hora do Brasil*, que apresenta os feitos do governo, além de expandir a produção em massa de produtos para diversos lugares do Brasil, bem como a expansão do mercado fonográfico, diminuindo muito as variações regionais.

Adorno e Horkheimer (2002, p. 66) consideram a publicidade o *elixir da vida*, pois é a propaganda que contribui para reforçar o vínculo que liga os consumidores às grandes firmas. É neste período de consolidação que esse veículo de comunicação começa a determinar a produção da “canção de massa” (JAMBEIRO, 1975, p. 139).

Desse modo, podemos concluir, sem essencialização, que o modelo do projeto de construção do samba como símbolo nacional fez com que o modelo urbano carioca tivesse grande difusão em nível nacional, ao passo que esse também era o objetivo do Estado Novo varguista. Assim, temos como consequência a grande parte da memória dessa manifestação afro-brasileira subjugada pela grande quantidade de registros, que passaram a ser integradas na história desse gênero musical, tendo suas bases materiais fixadas e inseridas na capital da república.

Nesse mesmo contexto histórico, diversos intelectuais brasileiros estavam imbuídos na busca de uma definição do que seria a identidade brasileira, ou uma busca da brasilidade, entre eles o autor de *Casa-grande e Senzala*, Gilberto Freyre (1974), em 1933, tornada uma obra de grande êxito no panorama intelectual brasileiro.

Foi Gilberto Freyre quem conseguiu executar a façanha teórica de dar caráter positivo ao mestiço. O brasileiro passou a ser definido como a combinação, mais ou menos harmoniosa, mais ou menos conflituosa, de traços africanos, indígenas e portugueses, de casa grande e senzala, de sobrados e mucambos (FREYRE, 1974).

Entre a década de 1940 e 1950, assim como junto com o nascimento do mercado de produção musical em larga escala, nasceu também a falta de respeito à

criação alheia, e a exploração dos talentos de compositores populares pelos industriais de discos, a começar pelo pioneiro Frederico Figner³⁶ (TINHORÃO, 1981, p. 24). Tornando-se fácil, assim, sua apropriação, devido ao incremento dos direitos autorais. Entretanto, havia também compositores profissionais que compunham especificamente para o consumo.

Entretanto, não podemos perder de vista que Viana (2004), seguindo os passos de Hobsbawm e Ranger (1984) sobre as invenções das tradições, coloca o samba como construído pela ação de por diversos atores e grupos sociais, com diversos interesses, que por vezes são até contraditórios.

3.2.2 Da Mestiçagem e Negritude

Vale ressaltar que, desde a virada do século XIX para o XX, havia uma incompatibilidade na forma de ver o brasileiro ou na constituição de suposta identidade do povo brasileiro. Discussões vinham sendo travadas desde a virada do século XX por intelectuais precursores das Ciências Sociais no Brasil.

Renato Ortiz (1984, p. 42) afirma que pensadores como Nina Rodrigues, Manuel Bonfim, Silvio Romero e Euclides da Cunha determinam o elemento raça, ainda que de forma negativa, como uma degenerescência biológica, ancorada na pseudociência maléfica para o desenvolvimento do Brasil, e temos ainda a transição em Gilberto Freyre, elemento racial para a via cultural que positiva a mestiçagem. Transferindo o problema de origem política e racial, que até então vinha sendo discutido como um determinismo geográfico e racial, para o polo cultural e evolutivo, fato que seria de natureza política ou um projeto extremamente político continuado. Desse modo, acaba se encobrendo todos os conflitos raciais e sociais da sociedade brasileira. Nesse sentido, Ortiz (1984, p. 139) afirma que “é através de uma relação política que se constitui assim a identidade”. Isto equivale a dizer que a procura por uma ‘identidade brasileira’, ou de uma ‘memória brasileira’, é um falso problema. Na verdade, a busca seria para quem se quer nacional e quais interesses a elas servem”.

³⁶ A Casa Edison foi a primeira casa gravadora no Brasil e na América do Sul, fundada em 1900 por Frederico Figner no Rio de Janeiro. Inicialmente, apenas importava e revendia cilindros fonográficos (utilizados nos fonógrafos de Thomas Edison) e discos, mas, em 1902, lança o que é considerada a primeira música brasileira gravada no país. (TINHORÃO, 1981 p.24).

Segundo Abdias Nascimento (1978), a miscigenação foi uma estratégia política frente ao genocídio do preto brasileiro, ainda mais perverso para a mulher que era estuprada e depois deixada à própria sorte: “vimos que um dos recursos utilizados foi o estupro da mulher negra pelos brancos da sociedade dominante, originando os produtos de sangue misto: mulato, pardo, moreno”.

Segundo Munanga (2020, p. 93) “os defensores do branqueamento progressivo da população brasileira viam na mestiçagem como o primeiro grau nessa escalada. Concentram nela a esperança de racial dos pretos”. Entretanto, podemos verificar que a exclusão de identidade dos não brancos remete ao resgate de sua cultura do passado e continua dizendo na recuperação de sua negritude. Na sua complexidade biológica cultural e ontológica. Isso posto, coloca-se a questão da identidade brasileira como um grande problema resultante do período colonial.

Seguindo nessa mesma linha de raciocínio, desde o período colonial, Coutinho (2011) ressalta que o pensamento classista já estava imerso nas formas de organização social e econômica. Sendo assim, a cultura do Brasil pode ser definida como uma história da assimilação ou transformação da cultural dita como universal, uma vez que para Munanga (2020, p. 108) a identidade é um processo negociado e renegociado, de acordo com critérios ideológicos e políticos e as relações de poder.

Moraes desperta importantes pontos para o desvendamento do percurso do samba rural ao samba urbano na cidade de São Paulo:

A instável base de sustentação sociocultural da população negra em São Paulo, a partir da segunda década do século XX, e o confronto com outras experiências culturais dificultavam a permanência de suas manifestações regionais, obstruindo a integração e a definitiva conquista de um espaço social e cultural paulistano. Essa situação tende a se agravar ainda mais na medida em que, nesse período, o samba e o carnaval carioca já se consolidavam, estruturando uma incipiente indústria do disco e do rádio. Naquele momento, a busca incessante de uma identidade nacional, que surge no início do século XIX, procurando as “verdadeiras” fontes de brasilidade, encontrou na música negra produzida no Rio de Janeiro o autêntico manancial de produção comercial, que acabaria se impondo ao restante do país através da indústria do rádio. Obviamente, a estrutura cultural e a base musical das manifestações negras em São Paulo e no Rio de Janeiro partiam da mesma origem africana, facilitando, portanto, as aproximações e as decorrentes identificações. No entanto, alguns elementos regionalizados tendem a desaparecer, como, por exemplo, os choros e o bumbão, com o relativo e incipiente processo de homogeneização que a indústria do rádio e do disco tentava construir,

e que a partir da década de 30 se torna mais intenso e presente. (MORAES, 1995, p. 118)

De acordo com Lacerda (2011, p. 38), os Oito Batutas apontavam para uma musicalidade brasileira, inserindo-se em um momento de franca disputa acerca do que viria a ser a brasilidade, nessa busca por uma descoberta de identidade musical através de seus símbolos nacionais. Para tanto, o conjunto foi financiado pelo milionário Arnaldo Guingue³⁷ para viajar em 1919 por diversas regiões do Brasil, com a finalidade de coletar dados. Tratava-se de buscar as raízes negras e mestiças da música folclórica e popular brasileira, que segundo Lacerda (2011) serviria para conformar uma identidade cultural para a nação.

O conjunto em viagem na primeira turnê 1922 para a França, capital cultural do mundo foi anunciado da seguinte forma segundo Cavalcante Neto (2018, p.132). “Os Batutas, esta extraordinária orquestra brasileira, única no mundo, de uma alegria *endiablée*, composta por virtuosos apelidados de reis do ritmo samba”. Desse modo, consolida-se simbolicamente a cultura brasileira no exterior. Na mesma linha, Virginia Bessa (2005) aponta “outros qualificativos atribuídos aos Batutas: célebre orquestra brasileira, orquestra da moda. O samba ou *la semba*, principal atração do grupo, era qualificado como *nouvelle danse à la mode*” (p.102). Assim, percebe-se que no estrangeiro começam os indícios de uma consolidação do que seria, simbolicamente, a cultura brasileira — o samba.

É importante ressaltar que o Rio de Janeiro ainda estava enfrentando um período de intensa transformação que reverberou também na forma de se tocar samba, ou seja, a transformação rítmica, que tenciona a forma da suposta ‘verdade’ ou ‘essência’ da origem do samba, criando, posteriormente, uma oposição entre morro *versus* cidade, autêntico *versus* inautêntico, tradicional *versus* comercial.

Nessa época, em meados dos anos 1920, um grupo de sambistas do Bairro do Estácio de Sá começou a fazer um samba mais sincopado com inserção dos instrumentos surdo e tamborim, uma vez que se tornava difícil desfilar ao som do samba maxixe, segundo diziam essa mesma turma. É importante trazer à tona que nesse período começa a ganhar consistência a forma e a estética do samba como a temos atualmente. De acordo com Sandroni (2001, p. 221) entendemos que:

³⁷ Mecenaz, membro de uma das famílias mais ricas do Brasil. Patrocinou também as viagens dos Batutas e de Villa Lobos a Paris, em 1922 e 1923, respectivamente. (SANDRONI, 2001; MENEZES BASTOS, 2004).

O Paradigma do Estácio foi um compromisso possível entre as polirritmias brasileiras e a linguagem musical do rádio e do disco. Ele serviu ao mesmo tempo para que as pessoas, como Ismael Silva Cartola e outros malandros em vias de profissionalização exigissem sua diferença afirmando que o que faziam era samba, e não maxixe. Contribuiu também para que o Brasil, que 40 anos antes conhecia a escravidão, passasse a outra etapa de se sua identidade cultural integrando dados até então excluídos.

É essa nova forma de se fazer samba, nascida no Largo do Estácio, que iria se basear no padrão contra-métrico do paradigma do Estácio (SANDRONI, 2001, p. 32-37) e se nacionalizar através do mercado. Na visão de Lopes (2003, p. 46) foi o samba de Ismael e de seus pares do Estácio que “despertou o interesse da recente indústria musical, que começou a ver nele um negócio promissor”. Quanto a isso, Tinhorão (1998, p. 295) corrobora que:

Fixada a nova forma urbana de samba produzido nos meios de malandros e valentes do Estácio e no seu equivalente nas comunidades em formação pelos morros da cidade (a partir do mais antigo, a Favela, cujo nome passou a designar “conjunto de habitações populares”), tal criação passou a interessar as fábricas de discos como produto capaz de boa colocação no florescente mercado da música de consumo.

Diante da questão colocada pela introdução do paradigma do Estácio, ou seja, dessa nova forma de se tocar samba, configurou-se não apenas uma única forma de tocar o ritmo, mas também a integração desse pela indústria fonográfica, bem como introduzido no debate da identidade musical brasileira, colocada por Sandroni (2001 p. 221). Determinada situação teve como objetivo funcionar como signo identitário num novo contexto da música popular. Diante de tal fato, essa “rapaziada do Estácio” viria a criar a primeira Escola de Samba no Rio de Janeiro.

Seguindo esse caminho, podemos afirmar, assim como Osvaldinho da Cuíca, que São Paulo seria o túmulo da história do samba, pois há aqui uma lacuna historiográfica relacionada a esse Estado. Entretanto, a primeira escola de samba de São Paulo data de 1935, chamada de Primeira de São Paulo. Neste período, com a urbanização em curso na cidade de São Paulo, surgiram também, novos instrumentos trazidos ou importados da capital da república, como afirma Seu Nenê:

Mas nesse tempo aqui, nós ainda não tinha feito, ainda, o ritmo mesmo, cópia do Rio que meu pai falava [...] Meu pai é carioca e falava Neném [...] carioca falava neném, não é nenê, é neném [...] ele falava: “-Neném cê tem que í no Rio, esse ritmo de São Paulo não é nada!” O pessoal não sabia mesmo [...] eu adaptei um ritmo entre a Mangueira e a Portela [...] ôôô [...] truxe pra cá uns [...] falei: a Portela bate assim [demonstra] e a Mangueira é [demonstra]. Cabeça não é só pra você olhar, é pra ocê usá ela [...] era nós tudo sem dinheiro [...] Nós fazia o carnaval [...] Não foi um ano nem dois [...] Tô velhão assim, mas, eu fiz coisa do cão [...] viu? Mesmo assim, se eles me chamá ainda, vô lá! (SEU NENÊ, Samba à Paulista, 2007, parte II, 32’45”)

Partindo dos pressupostos da teoria que entende que a cultura do samba chega a uma posição de destaque a partir do momento em que se torna politicamente relevante, pretende-se, com isso, analisar as relações entre cultura e política.

Na gênese da formação do samba, há uma questão cultural que envolve o seu nascimento. Conforme afirma Braz (2013), a questão cultural está imbricada na forma como determinada classe ou grupo se exprime – além dos meios intelectuais dos setores médios urbanos, a questão cultural se exprime sob a forma social, política e cultural. Portanto, a análise de determinada forma cultural ou espaço cultural está interligada com diversas determinações, ou seja, o real e a síntese de múltiplas determinações.

Partindo dessa premissa, essa foi pela primeira vez o Estado valoriza algo produzido pelo preto, ainda que numa estratégia política para proveito próprio. “O que não significa que o Estado abandonava de vez sua tese de branqueamento, apenas fazia uso de uma retórica disfarçada de democracia racial” (VIANNA, 2002, p. 73).

A tendência de valorizar a mestiçagem se torna uma opção na busca pela "unidade da pátria" e pela homogeneização, porém como aponta Vianna (2002):

A mestiçagem brasileira nunca foi um fenômeno homogêneo. Os defensores do mestiço como símbolo nacional tiveram que escolher entre as várias mestiçagens ocorridas no Brasil, aquelas que melhor se enquadravam em seus projetos de criação de uma identidade nacional. (...) Durante as primeiras décadas do século XX, os mulatos e o urbano passam a ocupar, cada vez mais, o centro das atenções nos debates sobre as raízes da identidade brasileira.

Até a década de 1960, o samba de terreiro ainda conseguiu sobreviver de forma secundária, pois as escolas proporcionam, ainda que de forma incipiente, reuniões para fazer rodas de samba em seus terreiros, futuras quadras de escolas de samba.

Na década de 1960, entra em declínio o samba de terreiro, uma vez que as escolas de samba priorizaram a disputa e a divulgação do samba-enredo, estilo que assume a condição de *Super Escolas S/A*. Foi nesta época que surgiu o símbolo do carnavalesco profissionais contratados para ganhar o carnaval, bem como a invasão das patrocinadoras a partir da década de 1970, sendo produzido e divulgado pela indústria fonográfica estabelecida e consolidada nas décadas posteriores no país.

A fim de dar sustentação a essa argumentação, retratada anteriormente no transcorrer desse processo histórico que perpassa grande parte do século XX. Abre a busca identitária no Brasil através na música, ou seja, sobre o embate do que seria o nacional popular imbuídos da entrada do país na modernidade, açambarcando valores populares em detrimento de um Brasil desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek, dos 50 anos em 5.

Seguindo na linha a tese desenvolvida Lumna Simon (2017) com premissas da mesma ordem, quanto ao empenho de intervenção artística e cultural na construção do país, a atualização concretista dos anos de 1950 criou uma ideia de vanguarda diretamente vinculada à mitologia da nova era industrial e tecnológica do pós-guerra, com suas invenções científicas, planejamento racional, novos meios de informação e comunicação, como afirma Simon (2017, p. 31). Nesse momento, relembremos o nacional-desenvolvimentismo. Na mesma perspectiva, podemos afirmar que há a chegada da tão sonhada modernidade que procuraria tirar o Brasil do atraso e do subdesenvolvimento com a abertura do mercado brasileiro ao capitalismo internacional, bem como a chegada em peso das multinacionais e, principalmente, da indústria automobilística.

Sob a ótica do historiador Marcos Napolitano (2014), o conflito se dá mais diretamente em meados dos anos 1950, pois à época não havia uma música popular totalmente reconhecida e legitimada como expressão esteticamente válida para expressar o Brasil moderno e seu projeto político de matriz nacional, ao contrário do que houve nas artes plásticas e da literatura. Segundo Napolitano (2014) poderíamos entrever uma metáfora da cultura brasileira, propondo um reencontro com a cultura popular, já que a cultura de massa e a cultura de elite se mostram inacessíveis à verdadeira arte do povo, essência da nação. Dessa forma não, objetiva-se o tão sonhado projeto nacional popular para o país. Segundo Marcos Napolitano (2007):

Essa forma de pensar a tradição da canção, a partir de um “encontro sociocultural”, não exclui, necessariamente, as cacofonias, os silenciamentos e as expropriações embutidos nesse processo. O encontro sociocultural que está na base da tradição de nossa música popular não acarretou, de modo inevitável, distribuição igualitária das oportunidades e benesses geradas pelo produto musical. Em que pesem as vicissitudes da afirmação cultural do samba, o encontro sociocultural que está na sua formatação como gênero urbano marcou a agenda da modernidade brasileira, e representava um duplo movimento: por um lado, das elites e das camadas médias escolarizadas, em processo de afirmação de valores nacionalistas, em busca das “forças primitivas” da nação; por outro lado, das classes populares, em busca de reconhecimento cultural e ascensão social. (NAPOLITANO, 2007, p. 27).

Diante desse cenário de impasse, os folcloristas defendiam um samba puro, idealizado, porque esses construíram um passado glorioso – a década de 1930 – em que o rádio ainda não havia massificado a música popular e ainda não havia a ameaça dos estrangeirismos. Nesse processo de projetos e indefinições do que viria a ser a música popular, ou uma representação da cultura brasileira, foram representados, nos impasses ao longo do século, uma busca pela modernidade na qual, por fim, construímos uma brasilidade. Como observa Stuart Hall (2002), a construção de uma ideia de nação e de “cultura nacional” se dá através de narrativas que são compostas a partir de uma ênfase nas “origens”, na “continuidade”, “muitas vezes simbolicamente baseadas na ideia de um povo ou *folk* puro, original” (HALL, 2002, p. 55).

De acordo com Fabris (1994, p. 189), essa equação na qual o Brasil estava não conseguiria ser resolvida, uma vez que “um Brasil pobre preto e proletarizado, que se opunha à imagem de uma nação branca e civilizada que as classes dirigentes vinham construído desde o início do século e que o populismo e a ideologia desenvolvimentista corroboraram”.

Segundo Cevalco (2008, p. 132) “vivemos em uma época pós-moderna onde as noções de tempo e espaço estão embaralhadas pelo presente perpétuo das mercadorias [...]”. No debate contemporâneo, as produções culturais são propensas a mostrarem seu foco econômico ou potencializarem seu lado vazio e alienante e são tratadas apenas como mercadorias. Coutinho (2011) aponta que, ao lutar pela democratização da cultura, os intelectuais se engajam efetivamente pela renovação democrática da vida nacional em seu conjunto. Ao fazê-lo e “lutando por essa renovação democrática, asseguram condições mais favoráveis à expansão e florescimento de sua própria práxis cultural”, como posto por Coutinho (2011, p. 72).

A fim de dar sustentação à discussão elaborada acima, faremos brevemente uma análise do filme *Rio Zona Norte* (1957). E, posteriormente, analisaremos de forma mais detida e analítica a letra “Samba meu”, à qual é o ponto central da discussão no contexto histórico da modernidade.

Cabe ressaltar que na década de 70, em plena ditadura, houve a criação e efervescência de movimentos sociais e políticos, especialmente ligadas ao movimento negro enquanto organização política, que reverberou no campo da cultura, principalmente nas áreas urbanas de São Paulo e Rio de Janeiro, com a criação do Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (IPCN) em 1976, os bailes *blacks* no Clube Renascença (ALBERTO, 2016), e em São Paulo, e em 1976, com surgimento do Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial. Intelectuais e alguns dos pensadores da época reivindicavam, sobretudo, a identidade negra ao samba (CANDEIA; ARAÚJO, 1978; LOPES, 2004; SODRÈ, 1998). Contando também com a negociação e formulação das identidades negras ao samba, passando também pela assimilação e efervescência de movimentos pretos nos EUA, fazendo-se por assimilar sua prática de vida, postura política que estava em pauta na década de 1970. Além da resistência e das lutas dos Movimentos de Libertação Nacional, na África.

Sendo assim, há uma nova disputa acerca da busca de uma identidade “modernista”, “nacionalista”, agora no campo da identidade racial brasileira, através de um gênero musical urbano. A questão da negritude nesse período é latente e, consciente dessa sua contribuição, bem como sua participação nas décadas anteriores, também se começa a questionar de forma crítica a participação subserviente de representatividade nas raízes culturais do país. Desse modo, a negritude não se relaciona apenas aos que têm a tez ou pele preta ou a pessoas que detêm a “cultura do preto”, uma vez que nesta há uma enorme diversidade. O fato objetivo é que negritude está no resultado causado pois é importante considerar o fato dessas terem sido, “na história, vítimas das piores tentativas de desumanização e de terem sido suas culturas não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mas, mais do que isso, de ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas” (MUNANGA, 2020, p. 19).

De acordo com Munanga (2020) a tentativa de busca de uma identidade negra é, sim, a busca pela resistência dos oprimidos. O preto possui problemas específicos que podem ser resolvidos apenas por ele; contudo, ainda pode dispor da solidariedade de membros mais conscientes da sociedade. Alguns deles são “a alienação de seu

corpo, de sua cor, de sua cultura e de sua história e conseqüentemente sua 'inferiorização' e baixa estima; a falta de conscientização histórica e política etc." (MUNANGA, 2020, p. 19).

Através da busca por essa identidade, que todavia ameniza o sentimento de exclusão e de inferioridade ao se lançar numa horizontalidade entre pares com o fim objetivo de resgatar a luta contra a opressão. Esse resgate da identidade negra se dá por meio da aceitação das características físicas da negritude, antes mesmo dessa alcançar as particularidades culturais, morais, mentais, psicológicas e intelectuais, posto que o corpo integra a sede material de todas as partes da identidade (MUNANGA, 2020).

E essa é umas das formas utilizadas pelo Samba de Terreiro que se destacam por meio de suas ações na busca pela resistência.

3.2.3 Mulher no Samba

A participação das mulheres, não somente na roda, mas também nas tomadas de decisões do samba de terreiro é fundamental. Elas estão inseridas num patamar de igualdade entre os homens pertencentes ao espaço, nesse contexto social em que a mulher negra é representada na posição de de desigualdade e à margem das tomadas de decisões, conforme aponta o depoimento Didi Carvalho: "Dentro do acolhimento, a questão de ser uma mulher preta, nesse sentido não sei se foi sorte, mas a dimensão do ambiente familiar, nunca dentro do coletivo tive poda e não tenho até hoje, sempre tive voz"³⁸.

A partir da década de 1930, iniciou-se, ainda que de forma incipiente, a indústria fonográfica brasileira, alterando o formato do samba enredo (com *sambas de terreiro* no desfile), que acabou quando Getúlio Vargas baixou uma norma obrigando os sambas a terem uma temática histórica (TINHORÃO, 1991, p. 177), deixando assim sua característica de liberdade. Outra mudança significativa foi que as letras dos sambas passaram a ser registradas integralmente, perdendo à improvisação com uma segunda parte fixa, uma vez que tornaria inviável para a indústria a improvisação em estúdio. Ao passo que foram surgindo os compositores profissionais, que passaram a viver economicamente do samba, estes especialistas em produção da segunda parte

³⁸ Depoimento de Didi Carvalho. Via remoto devido à pandemia de Covid-19.

tornaram-se um elemento contraditório e desvirtuando a prática do samba de terreiro, posto que a exigência, para que o samba fosse de terreiro, seria a sua não gravação³⁹. Com a gravação, houve uma alteração significativa na cena musical na capital da república, pois mudou também a carreira dos compositores e artistas tendo em vista que foram estabelecidos e estruturados diversos tipos de negócios em torno das canções.

Deste modo, a indústria fonográfica interferiu na estrutura comunal dos *sambas de terreiro*. De modo estrutural, a música era constituída por um refrão seguido de um verso de improviso. Com a interferência, passaram a ter segundas partes compostas fixas, já que as gravadoras não queriam músicas de uma parte só, isto posto por Sandroni (2001, p. 153). Deste modo, o samba ficou exclusivo ao próprio terreiro a não ser quando a forma exigida era realizada e o samba era comercializado e gravado. Situação que culminou com a saída do ícone do samba Paulo da Portela da Escola⁴⁰.

Mário de Andrade (1928, p. 281) enfatizou, de forma bastante clara, o contexto restritivo que se iniciava com o surgimento da rádio – ainda que este não havia se popularizado. Fato que se consolidará a partir da década 1960 em diante. O que desce dos morros não é o samba que aparece nos concursos, não são os verdadeiros sambas (instintivos) e nem nativos. O que desce dos morros são sub músicas. Carne para alimentar o rádio e os discos. Desta forma mercadológica a indústria fonográfica começa a se apropriar das manifestações populares e o Estado passou a controlar a organização dos blocos e a fiscalizar o samba, com proibição de crítica política, a manifestação e a imposição de tratar de temas da História Nacional, numa verdadeira tentativa de controle político e ideológico.

3.3 NO CONTEXTO DA “MODERNIDADE”. FILME: RIO ZONA NORTE

Ainda há que considerarmos o exemplo do filme “Rio Zona Norte”. O filme tem uma duração de 1:23:28. Possui como escopo a história de um compositor sambista de morro chamado Espírito da Luz Soares, interpretado por Grande Otelo, que cai de

³⁹ Samba que era restrito a comunidade das escolas de samba “os terreiros”. Se houvesse gravação deixava de ser de terreiro. Ver www.twitter.com/teresacristina/status/1243548499041497090. Entretanto muitos sambas foram gravados pela indústria fonográfica chegando aos integrantes do objeto de pesquisa, por meio, principalmente através do "disco de vinil" ou LPs.

⁴⁰ O documentário retrata os motivos da saída de Paulo da Portela, que não era por motivo das diferenças de cores da fantasia de Cartola e Heitor dos Prazeres que estavam juntos na ocasião.

um trem em movimento enquanto entoava uma de suas novas composições, “Samba meu”, letra analisada anteriormente. Enquanto ele agoniza, os últimos meses de sua vida são lembrados mediante *flashback*, o qual retrata sua vida amorosa, o conflito familiar com seu filho e o sonho de ver seus sambas gravados e interpretados por Ângela Maria — artista em maior evidência na década. Além das memórias de sua vida precária, sem emprego fixo, o insucesso na vida amorosa, a não inserção no mercado da música, o enredo é retratado com grande respeito.

De modo geral, o longa metragem propicia uma série de encontros e desencontros entre Espírito, representante da autenticidade, tradição do samba e da classe popular, e Moacir que se torna seu amigo e cultiva sonho da música erudita e o nacional popular, bem como a presença de Ângela Maria, cantora das massas e depositária do desejo musical de Espírito. Mesmo diante das adversidades, o protagonista ainda acredita na existência de um espaço para sua música *tradicional* nesse novo modelo “moderno” e desenvolvimentista do Brasil. Para uma análise mais apurada do conflito deflagrado, podemos verificar de forma bem elucidativa a questão da tradição seletiva abordada de forma detalhada na dissertação de mestrado de Felipe Oliveira Campos⁴¹ (2018), e que abordaremos mais adiante.

No decorrer da trama ele tenta ocupar alguns *territórios* representados pelo *morro*, lugar em que ele habitava, mas não tinha moradia fixa, a *Rádio Nacional*, centro do Rio de Janeiro e lugar que representava na época a massificação em curso, o qual Espírito buscava sua inserção via Ângela Maria e o apartamento de Moacir. A elite da música erudita traduz a importância do compositor em ocupar um determinado espaço ou território, evidenciando até mesmo um problema de moradia fixa, bem como um território para a reprodução do seu samba. Lembrando que Milton Santos (2000) afirma que o território é a base das relações sociais, posto que:

O *território* não é apenas o resultado da superposição de um conjunto de sistemas naturais e um conjunto de sistemas de coisas criadas pelo homem. O território é o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é a base do trabalho, da residência, das trocas materiais e espirituais e da vida, sobre os quais ele influi (SANTOS, 2000, p. 96).

⁴¹ Ver dissertação de Felipe Oliveira Campos especialmente no capítulo que aborda a tradição seletiva (p.59).

Fato este que cola à figura de Espírito é a indefinição e a falta de materialização de suas obras para o grande público, pois ele não consegue gravar seus sambas, e por isso não pode gozar de um relacionamento estável, além de não ter moradia fixa. Outra análise de *território* de suma importância é a de Haesbaert (2002, p. 48) que afirma que os territórios se formam quando há uma identificação, um significado e uma apropriação. O pesquisador aponta, ainda, que “ao falarmos em territorialidade estamos tratando necessariamente da dimensão simbólica ou, mais estritamente, cultural do espaço”.

Dando ênfase à questão comunitária e classista, na qual a trama se desenvolve, o protagonista investe no centro da cidade em busca de reconhecimento. Quando ele retorna para casa (morro) de trem, compõe sua última canção, “Samba meu”, antes de cair do trem e morrer agonizando de forma trágica. Como já citado na composição de Zé Keti, que retrata o retorno e o reencontro de Espírito com sua comunidade no vagão de trem, ao encontrar no local seus pares numa discussão sobre samba e carnaval, posto que ele retornará do centro do Rio após um debate ocorrido na casa de Moacir (representante da música erudita) e símbolo da música moderna. Neste encontro, a cena montada com Moacyr e seus amigos que estavam em uma sala discutindo de forma acadêmica sobre música (bolero, música popular e erudita), o compositor é apresentado aos demais e, em seguida, a esposa de Moacyr pede para ele cantar uma de suas composições, ele pega uma caixa de fósforo e canta “Fechou o paletó”⁴². Após entoar a canção, os academicistas continuam a discutir sobre essencializações musicais e, deste modo, o grande protagonista do filme e do samba de morro é deixado de lado com um ar de inferioridade com relação a suas composições.

Decepção de um autor (Padeirinho)⁴³

Desci do morro com meu samba pra cidade

E tive uma grande decepção

No meio da alta sociedade

⁴²Mais um malandro fechou o paletó/Eu tive dó, eu tive dó/Quatro velas acesas em cima de uma mesa/E uma/subscrição para ser enterrado/Morreu Malvadeza Durão/Valente, mas muito considerado/Céu estrelado, lua prateada/Muitos sambas, grandes batucadas/O morro estava em festa quando alguém caiu/Com a mão no coração, sorriu/Morreu Malvadeza Durão/E o criminoso ninguém viu. A letra foi composta após o assassinato a facadas do filho de Espírito.

⁴³ Osvaldo Vilatino de Oliveira. Nascido em 1927 da Ala de compositores da Mangueira.

Desfizeram da minha composição
Infelizmente quem compõe no morro
Não tem direito a gravação
(Sem razão)
Enquanto o compositor do morro
Pede socorro
E não encontra proteção
Existem os que vivem no apogeu
As custas de melodias de autores como eu

É importante ressaltar que antes da chegada ao apartamento de Moacir, numa cena emocionante, Espírito havia conseguido apresentar sua canção “Fechou o paletó” à cantora Ângela Maria na Rádio Nacional. Ela o havia pedido para colocar melodia de piano. Segundo a tese de Doutorado de Souza (2018, p.63).

Da mesma forma, provavelmente por conta de a musicologia ter surgido e se desenvolvido a partir do estudo de obras registradas em partitura, não é raro perceber no meio acadêmico a tendência de considerar a música transmitida sem o suporte escrito como uma exceção, pertencente a um passado distante ou ao domínio tradicional ou folclórico.

Sendo assim, devido essa necessidade de musicar sua canção para uma possível gravação na voz de Ângela Maria, ele tem como destino o apartamento de Moacir, que resolveria seu problema. Entretanto, o desfecho desse encontro foi sem conciliação, pois o grande sambista da comunidade não fora recebido com o respeito e atenção que desejava.

A população negra desde sua chegada foi submetida a extrema violência e precariedade, mas mesmo assim conseguiu transformar a dor e lamento em produção e arte.

A formação da nacionalidade brasileira se deu com a ideologia do embranquecimento ou, como também é chamado, branqueamento. Desse modo, as populações negras tiveram que manter seus corpos vivos, mas em desdobramento de séculos de lutas negras que vem desde ao período escravista até a Nova República, o samba se expressou na sociedade brasileira enquanto um grupo específico, principalmente nos anos 70, como nos termos expressos

por Clóvis Moura (1983), em oposição ao Brasil representado por um “paraíso das raças”, caracterizado pela democracia racial. Em alusão à ideologia do branqueamento, podemos destacar o médico sanitariano Renato Kehl, líder do movimento eugenista brasileiro, que afirma em seu livro de 1923, *A Cura da Fealdade*:

De acordo com as regras da evolução e com os fatos que se vão evidenciando, e certo prognóstico, de que a futura raça brasileira será branca, pela desassimilação, pela depuração, que se vai lentamente operando, isto é, com a eliminação dos caracteres recebidos das raças negras e salvícola (*sic*). Aliás, esse fenômeno se vem observando claramente, desde muito tempo, e se acha muito bem representado no belo quadro de Parreiras, onde se vê, de um lado, uma velha negra - se avó - de outro a filha - mulata - que se apresenta nos braços um filho branco. Que isto dizem que três gerações foram o bastante para a despigmentação negra da pele, do produto de um mestiço da raça ariana com a etíope (KEHL *apud* GÓES, 2018, p.185).

Weber Lopes Góes, que se dedicou ao estudo do *Racismo e*

Eugenia no Pensamento Conservador Brasileiro, com enfoque na proposta de povo em Renato Kehl, afirma que a perspectiva deste autor e ativista pela causa da eugenia, “vai ao encontro dos teóricos do conservadorismo no Brasil, desde Sílvio Romero, passando por Batista Lacerda, até Oliveira Vianna” (GÓES, 2018, p.185). Diferente, porém, de João Batista Lacerda, quando este era diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro e participou do I Congresso Internacional das Raças, realizado em Londres em julho de 1911, Kehl não especulava uma data final para essa eliminação. Todavia, seu compatriota apresentava no encontro uma tese direta: “o Brasil mestiço de hoje tem no branqueamento, em um século, sua perspectiva, saída e solução” (LACERDA *apud* SCHWARZ, 1992, p.15-16).

Após esse encontro frustrante, Espírito entra no trem em direção ao seu lugar com todos as suas composições no bolso, ameaça jogá-las fora, mas por um rápido lampejo as guarda no bolso e logo começa a compor os primeiros versos da canção a ser analisada. Para Napolitano (2014), esse momento se reencontra consigo e com sua alegria de viver e compor em meio à precariedade e ao anonimato, despontando no compositor uma catarse, no sentido aristotélico de uma tragédia, pois ele morre sem o reconhecimento devido.

Letra

Samba meu

Que és do Brasil também

Larara

Estão querendo fazer de ti

Um desprezado João Ninguém

Só o morro não te esqueceu

Para nós o samba não morreu

Tens

Na Mangueira e na Portela

No Salgueiro e na Favela

Tua representação.

Enquanto houver no terreiro uma nova geração

Em cada voz tu sairás do coração.

(Zé Ketí e Urgel Castro)

(1956)

Contextualizando o impasse da época, os dois primeiros versos de “Samba meu, que és do Brasil também” colocam em evidência o conflito deflagrado com Maurício — o falso parceiro e negociador de sambas alheio, que trabalha como intermediário na comprar e venda de cópias de sambas já escritos⁴⁴, colocando o samba como uma representação simbólica e identitária do país, em detrimento da música erudita, bolero, valsa, entre outras. Na visão do protagonista, o samba no Brasil se tornou um símbolo em torno do qual se constrói esse sentimento nacional legitimado em oposição às influências externas. Assim,

A nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos — um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional (HALL, 2002, p. 49).

⁴⁴ Prática comum que se estabelece desde o final dos anos 20. Ver entrevista de Cartola concedida ao jornalista Sérgio Cabral em 1975, sobre a venda de um samba do compositor mangueirense. Confira: <https://acervo.estadao.com.br/noticias/personalidades,cartola,672,0.htm>

Desse modo, o Espírito constrói uma simbologia em torno da legitimidade de uma identidade cultural e musical nacional, ou seja, o samba seria o seu representante nesse campo em disputa. Segundo José Ramos Tinhorão, o samba é um representante da música das “camadas mais humildes, herdeiras de um *continuum* cultural de quase cinco séculos” (TINHORÃO, 1998, p. 345), que se vê ameaçado e apropriado pelas camadas médias da população brasileira, ansiosas por se adequar a modelos de consumo americanos, que produzem um processo de desnacionalização da economia e da cultura brasileira evidente na “perda de peso dos valores tradicionais” de suas práticas culturais (TINHORÃO, 1998, p. 329).

Na mesma esteira, coloca-se em evidência a importância do *samba de morro*⁴⁵, *de terreiro*, uma vez que esse artista não conseguiu gravar sua obra, devido a uma série de adversidades e precariedades em torno da sua história de vida e a um racismo estrutural⁴⁶ envolvendo a sociedade brasileira.

Já na sequência da canção “Estão querendo fazer de ti um desprezado João Ninguém”, explora o encontro na casa de Moacyr, local onde Espírito é deixado em segundo plano, excluído quando todos estavam discutindo sobre música enquanto representação brasileira (Folclore, bolero, *jazz* e a almejada autenticidade). No entanto, quando ele cita no verso: “Só o morro não te esqueceu para nós o samba não morreu”, evidenciamos que este ainda tem uma identidade muito forte com o samba comunitário, de terreiro das escolas e ainda há laços de solidariedade, um vínculo, onde Espírito goza de prestígio, sendo reconhecido todas as suas composições no decorrer do filme pela comunidade que ele se estabelecia. Vale recorrer mais uma vez a Candeia e Araújo (1978, p. 49) fazendo uma referência ao compositor em sua comunidade. Considerando essa uma expressão cultural de muita importância para as pessoas do local, e fazendo parte do cotidiano dos moradores que têm como origem as camadas subalternas dos morros do Rio de Janeiro e que viviam para a escola de samba.

É importante ressaltar a importância das Escolas de Samba do Rio de Janeiro até a década de 1950, antes da sua grande transformação na década de 1960. Para além da competição, havia um forte respeito, um bom trânsito de pessoas entre elas

⁴⁵ Em Simas e Lopes (2020) Denominação outrora usada para o samba criado no universo das escolas de samba, em oposição àquele composto no ambiente do rádio e do disco. (p. 262).

⁴⁶ Termo bastante desenvolvido por Silvio Almeida, que retrata a naturalização de ações, hábitos, situações, falas e pensamentos parte da vida cotidiana do povo brasileiro, têm por base o racismo e preconceito contra o povo preto.

e muita irmandade⁴⁷. Isso se pode perceber nos últimos versos: “Tens na Mangueira e na Portela/No Salgueiro e na Favela/sua Representação”. Notamos, assim, uma reverência, saudando as escolas e as colocando no papel de representatividade do povo brasileiro, mesmo em vias de transformação.

Nesse mesmo quadrante é importante perceber que há uma inserção da mídia televisiva, e o samba deixa então de ter sua reprodução de outrora nas rádios. O mercado fonográfico e audiovisual a ser influenciado por diversas outras influências estrangeiras, mas mesmo assim o samba continuou sendo produzido por indivíduos da cultura afro-brasileira, nessa nova fase da “cultura nacional”. Entretanto, é importante salientar que a classe hegemônica do período tratou de enfatizar o racismo velado à brasileira, o relegando em papéis secundários ligados apenas ao imaginário do carnaval e do futebol. Mesmo ocorrendo uma grande produção fonográfica como afirma Conegundes Souza (2007, p. 81). Isto posto, percebemos que há uma grande produção fonográfica que se concentrava nas décadas de 1960 e 1970, e, atualmente, uma nova retomada desta produção e relançamento em CD desta discografia a partir do final dos anos 90. Entendendo que essa produção ficará restrita e sem divulgação, apenas para quem tivesse acesso a esses bens de consumo. Fato este que continuaria na década de 90, pois apenas quem tinha acesso a esses meios poderia conhecer os sambas gravados.

Sérgio Cabral (1996, p. 179) intitula de “tempos modernos” a década de 1960, devido a uma série de transformações ocorridas nas Escolas de Samba, como a perda de pontos para as escolas que ultrapassassem o tempo de desfile; a cobrança de ingressos para o público; a valorização das alegorias; a valorização do destaque em contraposição aos passistas, assim como o interesse de turistas e da classe média da Zona Sul do Rio de Janeiro pelo carnaval carioca. Ao mesmo passo que surgiam as transmissões televisivas e, principalmente, a introdução de um personagem central causador de muita polêmica, o carnavalesco que teria surgido “no bojo de um conjunto de transformações que a bibliografia disponível caracteriza com afluxo e uma adesão

⁴⁷ **Cenários (Jorge Mexeu)** - União de Jacarepaguá: É uma agremiação que saúda de coração/Império do Marangá/ Aprendizes de Lucas/Capela, Unidos da Tijuca/ Mocidade Independente/ Cartolinha de Caxias/ Império Serrano com muita gente/ Acadêmicos de Vaz Lobo/ União do Centenário/ Oswaldo Cruz, sabem apresentar cenários/ Portela, vive de glórias em Madureira/ Começa o romper da Aurora, o samba lá em Mangueira/ Acadêmicos do Salgueiro, Bento Ribeiro e outras mais/ São orgulho do samba brasileiro. Letra que representa o respeito, exaltação e o relacionamento estreito entre as escolas. (www.immub.org 1978). Interpretada por Paulinho da Viola.

maciça das camadas médias urbanas a uma manifestação até então mais marcadamente popular (CAVALCANTI, 1998, p.29).

Até o início do século XX, o meio urbano em São Paulo era formado principalmente por ex-escravos que advinham das lavouras de café do interior paulista e também imigrantes da Europa, viabilizada pela política estatal de incentivo à migração. Isso fez com que ocorresse, segundo Tinhorão (2001), uma ausência de uma suficiente massa popular capaz de forçar sua presença no cenário sociocultural paulistano. Segundo o autor, esse fato contribuiu para a eficiência de regulação de costumes organizando as camadas mais baixas, explicando a singularidade e particularidade no processo geral da espontânea organização da cultura negra no Brasil e, nesse caso, em especial de São Paulo.

O retrato dessa contradição logo se tornaria evidente no fato de, enquanto pela mesma virada do século a vida popular brasileira se enriquecia com novas criações urbanas - na Bahia, com as festas da Segunda-feira do Bonfim, em Salvador (para onde acorria gente de todo o Recôncavo), e no Rio de Janeiro com as da Penha (que atraía moradores de todos os bairros da cidade), em São Paulo, os componentes das novas camadas populares passavam a sair da cidade para integrar-se às festas religioso-profanas de Pirapora do Bom Jesus, espécie de capital da área do batuque rural do médio Tietê (p. 23).

Importante frisar que o intuito da pesquisa nesse período é notar as transformações dos padrões da vida sociocultural a partir da urbanização de hoje. Grandes centros urbanos, onde havia a ocorrência de sambas regionais, como em São Paulo, no samba rural, na Festa de Pirapora, entre outras manifestações, entram o declínio, assim como a conseqüente diluição das características próprias do samba paulista frente às influências culturais de origem carioca.

O início da adoção e influência do modelo de samba da capital da república ocorre a partir da década de 1930 para os desfiles carnavalescos e se consolida em fins da década de 1960, com a oficialização do carnaval.

Já em São Paulo, o grande processo de transformação ocorreu ao passo da institucionalização do carnaval em 1967, quando o carioca e Prefeito de São Paulo, Faria Lima, oficializou os desfiles na cidade utilizando o regulamento carioca. Fato esse que influenciou de forma significativa o samba paulistano.

Até a oficialização do carnaval os desfiles eram patrocinados, dependendo das condições econômicas do momento, por jornais, emissoras de rádio e tv, clubes de lojistas de bairros e outras entidades, até então serem organizados pela Secretaria de Turismo e Fomento da Prefeitura de São Paulo, o que permitiu o crescimento das escolas de samba a partir de então (URBANO, 2006, p. 219).

Mas o importante aqui é salientar que embora esse processo de hibridização do samba em São Paulo tenha ocorrido em face a institucionalização. Para Nestor Garcia Canclini (1992) "o popular se constitui em processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações".

Percebemos que o cotidiano dos sujeitos envolvidos nesse universo do samba gerou outros espaços de sociabilidade baseados na cultura afro-brasileira em que o samba rural coexistirá com outras culturas se transformando, mas também transformando as práticas afro-brasileiras no contexto urbano paulista. Nestor Garcia Canclini (1992): "O popular se constitui em processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações".

De acordo com Wilson Rodrigues de Moraes (1978), criou-se diversos espaços de sociabilidades negras em São Paulo em torno do universo do samba, formados não somente por cordões e escolas, mas sim, processo de formação dos cordões e mesmo das escolas de samba surge dessas experiências cotidianas em espaços específicos. Porém, essas manifestações coexistiram com formas tradicionais, dando-lhes novos sentidos e formando novas práticas. A esse universo o autor chama de "O samba sem escola". Lembrando que os cordões utilizavam um ritmo que se denominava marcha sambada, isto é, uma mistura trazida pelo samba de bumbo, inclusive com a presença de instrumentos melódicos que eram tocadas em bandas marciais.

São poucos fragmentos que são encontrados desse contexto histórico. Há poucos depoimentos dos sambistas que influenciaram na fundação das primeiras escolas de samba paulistas, sendo difícil recuperar fragmentos desse passado pouco registrado. Fora das escolas de samba e dos cordões ocorriam outras manifestações

de roda de samba e, também, da Tiririca⁴⁸, realizada em alguns locais do já centro urbano de São Paulo como: Praça do Correio e Sé e Largo da Banana na Barra Funda.

Segundo Wilson de Moraes (1978):

Esse “samba sem escola” era praticado nas imediações do Centro, como no “largo do Piques (atual praça das Bandeiras) – um dos pontos onde Chico Pinga gostava de tocar seu cavaquinho -, na praça da Sé e na “Prainha” (praça do Correio, localizada no vale do Anhangabaú, esquina com a avenida São João), onde os sambistas aliavam o samba ao jogo de pernada ou tiririca, no Bexiga, onde o Bar do Chico (situado na rua Santo Antônio), mais conhecido como “Cabaré dos Pobres”, amanhecia ao som do violão e do pandeiro, e finalmente na Barra Funda (no final da Vitorino Carmilo com Conselheiro Brotero e no largo da Banana, atualmente Memorial da América Latina), onde os carregadores, enquanto esperavam por trabalho, batucavam em caixas de madeira ou em latinhas de graxa de sapato suas aventuras e desventuras (SILVA, 2002, p. 150).

Encantado com o ritmo, Osvaldinho da Cuíca foi seduzido pelas “batucadas”, que significavam um registro sonoro comum aos sambistas de São Paulo e Rio de Janeiro. Eram sentimentos em comum que convergiam para o estabelecimento de uma *relação musical que movia* os sambistas de ambas as cidades a viverem trocas culturais antes e depois da nova política inaugurada com Faria Lima.

Com o sambista Geraldo Filme a situação não foi diferente. Ele incorporou sem traumas as contribuições do samba carioca nas suas composições. Há histórias de parcerias feitas com os artistas do Rio, como o compositor Benedito Lobo e o produtor musical Carlinhos Vergueiro.

Quanto à profissionalização do carnaval, Geraldo foi um sambista contrariado com tal ideia. Dizia ele que tal movimento descaracterizaria o carnaval e o samba. A interferência do dinheiro e da televisão determinariam outros focos de produção de imagens do carnaval a exemplo da exploração do corpo feminino, tendo como padrão a beleza da mulher preferencialmente branca e com aparência de modelo, empurrando, assim, a música para um plano secundário. Para ele, ninguém mais se interessaria em dançar, mas apenas se exibir (SESC, 2000, p. 77). O canal de TV

⁴⁸ De acordo com depoimento de Osvaldinho da Cuíca e Geraldo Filme, a tiririca era um jogo que se aproximava da capoeira em seus golpes e esquivas, praticados por duplas que se enfrentavam ao som da batucada do samba. Consulte <https://youtu.be/jBKeZyewOYQ>

“Globo” tinha como projeto convencer as escolas de samba de São Paulo a assumir de vez o padrão carioca⁴⁹.

4 SAMBA, POLÍTICA E RESISTÊNCIA

O vínculo que se estabelece entre samba, política e resistência encontra no Samba de Terreiro de Mauá um ponto de encontro e engendramento que explicita a relevância da cultura popular nas questões sociais que decorrem do cotidiano e que se encontram em emergência nestes espaços.

Embora alguns trechos tenham sido trazidos ao longo das seções como forma de contextualizar e situar acerca da relevância do Samba de Terreiro de Mauá, neste capítulo são trazidas as principais contribuições dos integrantes e demais coletivos vinculados ao Samba de Terreiro de Mauá para a resistência cultural e política que faz parte de sua tradição.

Sendo assim, dividem-se os eixos temáticos em:

- a. Tradição (enquanto ancestralidade), autenticidade, resistência, resgate, política, economia, cultura, subjetividade neoliberal;
- b. Negritude / Mestiçagem;
- c. Prática musical coletiva e comunitária versus mercado fonográfico.

Tais eixos foram definidos para que acompanhassem a fala dos entrevistados sobre o Samba de Terreiro de Mauá, pois são elementos que nortearam a condução das entrevistas.

Houve a utilização de um roteiro semiestruturado para captar a essência dos pensamentos sobre o Samba de Terreiro de Mauá, para que pudessem ser resgatadas e registradas as ideias que legitimam o samba enquanto instrumento de evidência cultural de uma comunidade e de um povo, que se configura como um instrumento de se fazer ser da cultura.

Destaca-se que os entrevistados são sambistas que fazem parte da história e da atualidade do Samba de Terreiro de Mauá. Por isso, serão mencionados seus nomes no samba para destacar suas contribuições para a dissertação, mas, sobretudo, aquelas que cada entrevistado colaborou com relação aos eixos desta

⁴⁹ Entrevista de Geraldo Filme ao MIS, Museu da Imagem e do Som

pesquisa. Descreve-se a experiência com cada depoente e, posteriormente, adotam-se autores para discutir os pontos quanto à resistência e os eixos que se desdobram dela no samba de terreiro.

Dentre as características comuns dos entrevistados, todos são de samba de terreiro e vivem na comunidade de Mauá, cinco deles são sambistas do Samba de Terreiro de Mauá e dois de outros coletivos, todos são pretos e vivenciam a realidade da cultura popular e do cotidiano social controverso.

A análise das entrevistas é realizada a partir do resgate dos pontos definidos no roteiro de entrevista, agregando todas as falas e percepções sobre cada ponto levantado em quadros e em sequência traz-se o que se pode inferir sobre cada aspecto pesquisado, quanto à sua aproximação com os objetivos e hipótese de pesquisa.

4.1 O surgimento do Samba de Terreiro de Mauá

No Quadro 1 são descritos os conhecimentos e participações no surgimento e evolução do Samba de Terreiro de Mauá.

Quadro 1 - Surgimento e evolução do Samba de Terreiro de Mauá

Danilão	Sendo fundador do Samba de Terreiro de Mauá, precursor da iniciativa pelo samba, participa ativamente desde a construção da proposta do samba de terreiro até seus elementos de tradição frente à modernidade e a identidade. Destaca o documentário “E Batucada”, que traz a história do samba de terreiro
Léo batuque	Há a relação entre Samba de Terreiro de Mauá com o samba do Rio de Janeiro a partir do que se ouve no rádio, que são de grupos do Rio de Janeiro, Zeca Pagodinho, Fundo de Quintal, Beth Carvalho, que são remanescentes e Mauá se baseava no Carnaval de Mauá, não de São Paulo. Então, o que chegava no rádio era do Rio de Janeiro. E São Paulo tinha expoentes, mas não nas rádios mais midiáticas. De Mauá, o que surgiu foi o Quinteto em Branco e Preto, mas tinha a velha

	<p>guarda do Rio de Janeiro que acompanhava os compositores da velha guarda, como por exemplo, a Beth Carvalho.</p> <p>Explica que a história do Samba de Terreiro de Mauá começa ouvindo samba de terreiro do Rio de Janeiro, velha guarda da mangueira, da Portela, Estácio, descobrindo que Estácio vinha da primeira escola de samba chamada Deixa Falar, com introdução do surdo, do Bidi, que explodiu nas rádios, o boom das rádios, Rádio Nacional-RJ.</p> <p>Mas, sobretudo, conta que Edinho era tamborinista na escola de samba de Mauá, bairrista, territorial, e os ensaios eram na frente da sua casa, na rua, não tinha quadra de samba. Mas a história do Samba de Terreiro de Mauá não se confunde com a escola de samba da Mauá, pois este surgiu nas casas de seus integrantes, com o interesse musical de descobrir os compositores, de onde eles eram, por qual motivo não se falava mais deles, por qual motivo eles não estavam na TV e no Rádio, e por quê não se falava em Paulo da Portela na TV e no rádio.</p>
Edinho	<p>Edinho foi criado na jovem guarda e sua relação com o samba começou em casa com seu pai e seus irmãos. O pai, mineiro, com o violãozinho dele. E seus irmãos mais velhos participavam de uma escola de samba de quebrada, chamada Leões de Ouro, Grêmio Recreativo e Escola de Samba Leões de Ouro.</p> <p>Os dois irmãos já participavam da bateria e a irmã da comissão de frente. Então, já tinha essa dinâmica em casa com seus irmãos com seus instrumentos, pois já ensaiavam. A irmã também participa dos ensaios, indo atrás de coreografia, essas coisas. E isso o deixara com vontade.</p> <p>Além disso, os ensaios eram perto de sua casa e mobilizavam todo o bairro.</p> <p>E seus irmãos tiveram um grupo de samba também no final dos anos 80. Eles já tocando o que tinham de referência, que</p>

	<p>era Fundo de Quintal, Martinho da Vila, Paulinho, Clara, João Nogueira... Assim, seu gosto por samba começou ali, porque eram os discos que tinham em casa., com Clara, Bezerra, João Nogueira, Zeca...</p> <p>Participou de um grupo nos anos 90, mas aquele lance do samba mais antigo, que era o de casa, ainda falava mais alto. Tocou em um grupo enquanto surgiu um novo integrante que tocava violão, embora já fosse amigo do Danilão e do Léo Batuque e ele gostava dos sambas mais antigos, e um dia foi ouvir um chorinho e depois comprou uns discos de sambas antigos, começou a participar de uma roda de samba e se encantou quando viu um integrante cantando sem microfone nem instrumentos elétricos. Chegou no Samba de Terreiro de Mauá com apenas 2 meses de existência do grupo.</p>
Jefferson Motta	<p>É músico, violonista de 6 e 7 cordas, mestre em música pela Universidade de Campinas. Bacharel em música pela Universidade Cantareira. Teve alguns momentos de estudo com professores de violão de 7 cordas, sempre na música popular. Vem desenvolvendo seus trabalhos, desde 2016, com o Terreiro de Mauá na pesquisa. Também tem uma pesquisa pessoal sobre historiografia do violão brasileiro. Começou a tocar choro em 2003 e criou sua rede em torno do samba. Conheceu Edinho em 2016, no contexto da montagem da regional do choro e da peça Candeia.</p>
Pontin	<p>Quanto ao despertar para o samba, Pontin explica que vem de uma família em que o lado materno é italiano e do lado paterno é pernambucano, do sertão mesmo. E a família do pai sempre teve serenatas, saraus, chorinho, seu avô tocava choro em casa, de modo informal mesmo. Menciona que entre o choro e o samba tem uma linha muito tênue. Então, o samba sempre presente. Por ser nascido em 1987, aquele samba que foi consumido na década de 90 era uma outra coisa, não era o samba, mas o tal do pagode comercial, até mesmo o pagode</p>

	<p>carioca,.Bastante Fundo de Quintal, Zeca...essas coisas que se ouviam por tabela. E seu “despertar” foi com o segundo disco do Cartola. Isso foi em 2009, quando tinha uns 20 e poucos anos. Esse tipo de samba, que ele acha que é matéria-prima do seu trabalho, exige um pouco de maturidade para se despertar para ele. E foi o que aconteceu com Nelson Sargento. Ele buscava a música popular brasileira ouvindo que a sua geração era alienada, pois não conhecia a música popular brasileira, como Tom Zé, Chico Buarque, Caetano... E na sua opinião não era nada daquilo. Foi quando começou a buscar o que era essa música popular, essa que a sua geração não conhecia, que se deparou com o disco do Cartola.</p>
Hosana	<p>Elizeth Cardoso mora em Mauá desde o seu nascimento. Sendo a caçula de 7 irmãos, família evangélica, mistura de África e o povo nativo. É também Xucuru, seus avós paternos eram Xucuru, já sua mãe descende de africanas. Aos 12 anos conheceu a escola de samba e se encontrou.</p> <p>Quando casada, continuava indo às escolas de samba... ia na Gaviões e tal. E foi seu ex-marido que conheceu o Samba de Terreiro, bem quando a sua filha tinha nascido (hoje ela tem 18 anos), no bar de um amigo do casal. Ele foi pro futebol, foi pro samba, aí chegou em casa todo empolgado incentivando-a a ir. Então ela conheceu o Samba de Terreiro de Mauá em 2003 e ficou emocionada de ver a maneira com eles executavam o samba, pois era muito diferente. Ouvir as execuções dos sambas a deixou emocionada.</p> <p>Sempre gostou muito de cantar. Cantar e dançar. Nunca pensou que fosse capaz de tocar instrumentos, por exemplo. No dia da roda, ela só cantava mesmo.</p> <p>Ela se separou posteriormente e teve uma medida protetiva, tendo assim medo de chegar no samba. Depois que ele acabou com essa perseguição, passou a frequentar mais. Teve uma conversa com o Danilão, pois queria fazer educação</p>

	<p>física também, gostava bastante de capoeira e outras danças. Ela concluiu o ensino médio em 2011, e já querendo fazer educação física ela foi apresentada à fundação ficando deslumbrada. Assim, passou a estudar os sambas antigos e foi convidada a participar da roda do Chico Santana em 2011. Muito tímida, participou meio que com a cabeça baixa, insegura de cantar...</p>
<p>Didi Carvalho</p>	<p>Didi é irmã de Edinho e integra desde os 15 anos o coletivo do Samba de Mauá, desde 2003, quando o coletivo foi fundado. Assim como seu irmão, sua história no samba se deu por influência da família, principalmente os três irmãos mais velhos que participavam de rodas de samba e tiveram grupos durante muitos anos na cidade, e integravam uma escola de samba do bairro chamada Leões de ouro. Essa trajetória, essa coisa com instrumento, surge com o ambiente familiar. Mas foi por meio de Edinho que ela foi convidada a participar para conhecer uma roda de samba de terreiro em Mauá.</p> <p>A importância do Samba de Terreiro na vida dela, sobretudo com o samba e o coletivo como um todo, é fundamental. Não tem como ela fazer a leitura de sua própria vida sem o samba, porque de 34 anos, 15 foram estando lá, onde pôde se desenvolver musicalmente, mas humanamente também, porque a partir desse movimento do samba, como por exemplo o bloco Pega o Lenço e Vai e O Samba no Trem, entre outras, viveu ações com um cunho formativo muito importante.</p>
<p>Vicente</p>	<p>Quanto ao seu início no samba em São Paulo, ele explica que a família é da Zona Leste, então, desde moleque, com 10 anos, quando chegou em sua casa o primeiro aparelho de som trazido por um irmão mais velho que gostava de samba e gostava muito de Martinho da Vila, Candeia e Jorginho do Império. Também a mãe dele gostava de Agepê e ele tinha outro irmão que trouxe o primeiro LP do Bezerra da Silva, quando ele tinha uns 13 anos.</p>

As peculiaridades de encontro com o samba são descritas pelos entrevistados a partir de suas experiências, mas é possível notar convergências em torno da aproximação das famílias com a música e com o samba. A vida em comunidade, com os integrantes do Samba de Terreiro de Mauá e suas experiências nos ensaios da escola de samba de Mauá, e participantes de outros coletivos também são experiências comuns. Por apresentarem juntos uma realidade próxima à da comunidade de periferia, traz-se a noção da importância do samba de terreiro e o samba de roda na construção de suas histórias de vida, que são permeadas pelo samba.

Nota-se que houve uma construção cultural que se sustenta em torno do resgate da ancestralidade e da tradição da cultura popular a partir do samba, pela pesquisa aprofundada e a busca das origens dos sambas que são disseminados no samba de terreiro. Há a preocupação em não somente se apropriar da composição de um sambista, mas também de trazer sua história e sua contribuição. Isso faz emergir a cultura do samba, sua verdadeira identidade, que se vincula às questões da cultura popular e sua formação a partir da população pobre, preta, de periferia.

Essa postura é percebida em todos os entrevistados, que apresentam como ponto em comum a seriedade com que trabalham o samba, a preocupação com sua história, pesquisa, a participação comunitária, o conhecimento, bem como o contato com o samba a partir da escola e dos sambistas, o que os leva a uma outra realidade vivenciada na cultura.

4.2 Desdobramentos políticos do Samba de Mauá

O aspecto político é analisado enquanto formação do grupo, continuidade, transmissão e influências que podem promover nas comunidades a partir do samba de terreiro, conforme Quadro 2.

Quadro 2 – O contexto político do Samba de Terreiro de Mauá

Danilão	Menciona uma passagem quando o Candeia pensa e articula a fundação da Quilombo, que é uma aglomeração de sambistas, muitos da velha guarda e que participaram da sua
---------	--

	<p>consolidação, que assinaram o estatuto da Quilombo. Ante à descaracterização, que significa a falta de referência aos mais antigos no samba, no Manifesto está escrito isso: “por que nasce a Quilombo, a Escola de Samba Tradição?”</p> <p>A perda de espaço, o jeito de fazer que a indústria do Carnaval imprimiu, a memória vem sendo preservada ou apropriada dentro do interesse dessa indústria, desse mercado, quando é conveniente se lembra da velha guarda, quando se prevê pela indústria que essas pessoas vão ser reverenciadas.</p>
Léo batuque	<p>Em 2002 e 2003, com a consciência de que formavam um grupo, foram até a Prefeitura da cidade de Mauá e se apresentaram como grupo de Samba de Terreiro de Mauá, propondo que queriam fazer parte das políticas públicas culturais da cidade. Quando o agente propôs que o grupo abrisse um show importante na cidade, eles se recusaram, para não perderem a identidade de samba de terreiro.</p>
Edinho	<p>Quanto ao papel do Samba de Terreiro de Mauá de cumprir um cerimonial sobre as várias fases pelas quais passaram, explica que já faziam isso sem saber o que faziam. Sem entender. Em 2002, não compreendiam o que era samba de terreiro, tocavam o samba mais por amor mesmo, por quererem fazer aquilo que ouviam. Depois, como passaram a acessar lugares como o Sesc, começaram a fazer rodas de samba no intuito de fazer com que aquilo que faziam chegasse até as pessoas. E pra isso chegasse, tinham que acessar um Sesc, ter que gravar algo, ter um Facebook... são os meios de hoje.</p>
Jefferson 7 cordas	<p>Sobre o fato de haver algo educativo no ato de pesquisar, ele entende e valoriza a cultura. Para ele, a pesquisa é um ato de resistência, é algo que ninguém pode tirar da pessoa e também é como as pessoas vão compreendendo o mundo, ou seja, tem também uma função política.</p>

	<p>O passado-presente-futuro... essa busca pela preservação da memória na atuação da roda. Quando esse passado é propagado, a função da transmissão, ele entende que é uma ação, e toda ação tem um impacto.</p> <p>Ele acredita que onde existem relações humanas, existem relações políticas. Em diversos âmbitos de seus conceitos. Logo, ela se mistura com essa veia educativa, afinal, educar-se é um ato tão político quanto uma guerra, a seu ver. Cada um tem as suas armas, né, e o nosso meio, nossa artimanha é essa. Quando existe um princípio colocado desde o instrumento, onde o único instrumento de nylon é o tamborim... desde que você tenha uma preocupação, dentro da roda, de não ter hierarquia e todo mundo ser importante, isso já é uma relação política, isso já é uma relação de educação política.</p>
Pontin	<p>Mas fala-se que “sambista não trabalha”, é aquela coisa, no samba boa parte era trabalhador, tirando aquele pessoal do Estácio, que era malandro. Mesmo o Edgar dirigia caminhão da Souza Cruz, de cigarro. Então, as poucas horas que eles tinham de descanso, eles iam pro terreiro, né. Aí deságua o sentimento, pois o samba, como o próprio “Pelo telefone”, ele chama de maxixado, já ele tem as suas dúvidas, era mais cadenciado que o samba de terreiro, aquele “Pelo telefone” era uma concha de retalhos de versos populares ancestrais, que um vai aprendendo com o outro e passando pro próximo. O samba originalmente era assim, eram cantigas que vinham do interior do Brasil, do Nordeste, norte de Minas... todo esse interior aí, os morros do Rio foram habitados por essa galera do interior do Brasil.</p> <p>Vincula a política à resistência política, destaca que é importante falar que tanto o Samba de Terreiro de Mauá, quanto esses agrupamentos dessa linha, a própria existência dele, é uma existência política. Porque eles estão</p>

	<p>ovacionando, trazendo luz, à compositores negros ou analfabetos, ou subletrados, operários, pobres e que, na essência, representam uma das maiores riquezas da música brasileira, mas que são renegados pela cultura e pela academia — se for pesquisar coisas sobre Chico e Caetano, eles estudam tudo desses caras.</p> <p>E Pontin continua dizendo que isso é uma resistência. Esse ato por si já é político. O Samba de Terreiro de Mauá levou o Candeia para o teatro. Já o Glória levou a história do samba para o IMS.</p> <p>Isso é política acontecendo sem se perceber. Pois o samba, assim como outros movimentos afro-brasileiros, sobreviveu dando tapa na cara com luva de pelica. Dizendo sem dizer.</p>
Hosana	<p>Ela participava de tudo. Do Samba no trem, no terceiro ano do bloco, sobre Luiz Gama. Desde o momento em que se discutia o bloco. Ela levou a molecada porque era da Fundação Lar São Francisco em que era educadora social. Discutiram e levaram para o coletivo e ela se engajou encantada, juntava a formação crítica com o samba. Foi uma das que falou sobre a riqueza de juntar a educação popular com o fortalecimento desse formato de samba.</p> <p>Também considera que tem muito embate ideológico e ela não retrocede das suas posições. Porém ela teve muitos problemas, principalmente por parte das mulheres, que hoje confiam nela, mas no início era difícil. Hoje ela é respeitada, mesmo que não concordem com seu posicionamento firme.</p>
Didi Carvalho	<p>A dimensão do acolhimento, a questão de ser uma mulher preta, nesse sentido, ela não sabe se foi sorte, ou o que foi, mas acha que essa dimensão do ambiente muito familiar fez ela se sentir muito bem recebida e dentro do coletivo do Terreiro de Mauá. Nunca teve poda ou barreira, sempre teve muita liberdade para tocar, para cantar, sempre se colocou, sempre teve voz, tem até hoje, e vê as devolutivas das</p>

	<p>peças, de fora, de outros coletivos, ou mesmo do público geral.</p> <p>Do reconhecimento de mulheres talentosas, são pessoas desenvolvidas, não é só porque é mulher, mas porque é uma mulher que toca, que canta, que pesquisa, e o Samba de Terreiro de Mauá lhe deu muita tranquilidade para ser essa pessoa, porque era algo muito orgânico.</p>
Vicente	<p>Sobre o contexto político, fala do que tinha acesso, porque tinha um culto assim muito grande pelo samba da velha guarda, mas não tinha acesso.</p> <p>Quando se fala de um LP da velha guarda da Portela, um LP Fala Mangueira, ele ia muito para intelectuais. Ali na periferia, onde tinha acabado de chegar a televisão, até chegar o aparelho de som era complicado, como se ia saber que lançou um LP da velha guarda da Portela lá nos anos 60? Não tinha como, nos anos 70. Lembra que em 1972 lançou o LP do Jorginho do Império chamado <i>A Viagem</i>, que foi até uma forma de conhecer um pouco mais de samba.</p> <p>Antigamente não tinham imagens, tinha aquele LP na mão e a maioria dos LPs às vezes nem tinha a foto do artista na capa. Menciona os LPs do Partido em 5, de Candeia, o volume 1 tinha um pandeiro, o volume 2 tinha um pandeiro e uma cuíca na parte de trás, só no terceiro quando o Candeia já tinha falecido, que aí teve fotos. O Partido em 5, volume 3, já vem com o Velha, Casquinha, Luís Grande, então só assim que se teve acesso a fotos. Então era assim que você via e conhecia um pouco de samba, na época.</p> <p>Na época de 90, haviam bares, como por exemplo JB Samba, que ficava no Butantã, que lá nos anos 90 tinham roda de samba, essas rodas de samba eram sambas com show, para ver o artista. Mas rodas de samba mesmo eram no quintal e dependendo de onde se morava, tinha até uma especificidade. Na Zona Leste por exemplo, o forte era batucada. Em uma</p>

roda de samba, não tinha corda, pois corda tinha na Zona Norte, porque lá tinha harmonia, já na Bela Vista, o samba era feito na várzea, na beira de campo. E ninguém é louco de levar um violão 7 cordas na beira do campo, até porque não tinha nada acústico.

Nos anos 90, tinha os shows nas escolas de samba, então alguma coisa que via de samba.

Em 1995, mais ou menos, surge o Quinteto em Branco e Preto, eles vinham nessa toada, como os sambistas estavam já com idade avançada, ficava muito caro trazer um Xangô da Mangueira, o Jamelão, trazer uma banda, então, o Quinteto fez esse papel, ele ajudou muito a trazer o samba pra Mauá.

Sobre o processo da política, Danilão lembra que, na campanha do Orlando para deputado federal, ele foi convidado para participar da cerimônia. O candidato pedindo apoio do samba, do pessoal e Danilão se colocou à disposição e mencionou ao Orlando “Enquanto se Luta, se Samba também”, aí ele usou isso como mote da campanha porque quando se fala de politizar, na verdade o samba nunca foi despolitizado, ele já nasceu numa luta. Foram três negros lá na Estácio que criaram uma batida, que ninguém entendia nada e preferiam proibir, preferiam proibir do que entender, porque se pensava numa música européia. Ele comenta que a própria música clássica, que era muito acalentada pelas elites, para estas bastava gostar de música clássica, se tinha que odiar alguma coisa, e o samba foi eleito.

Então, o samba em si sempre foi de luta, mas as pessoas preferiam não colocar política. O samba já era um movimento político, sempre foi, mas as pessoas não queriam isso, até porque quando se fala de política, tivemos Sarney, não se via mobilização nenhuma na rua, até o Collor, aí tem rua, aí começa a politização, depois Fernando Henrique, aí se

	<p>começa a ter movimentação e daí para a frente que não teve nenhum governo que não tivesse manifestação.</p> <p>A não ser que o samba resolvesse virar Bossa Nova.</p> <p>E se olhar o samba, até hoje o samba é politizado. Se pegar as músicas, por exemplo, as músicas clássicas, hoje elas não fazem efeito nenhum. Mas o samba hoje cria um leque tanto positivo como negativo.</p> <p>Imagina hoje chegar cantando “Lá vem ela, chorando, o que que ela quer, pancada, não é, já dei...”, se tem todo o movimento feminista.</p> <p>Até dessa forma, que era a forma de viver, eles trazem alguma coisa hoje, e não é que se critique hoje eles cantando dessa forma, é uma forma de não repetir.</p> <p>Essa luta do samba é muito grande, até porque não se poderia entender um chinês vir para o Carnaval para aprender sobre o samba e o samba não ser música popular brasileira. Qual é o motivo de não ser música popular brasileira, será que é por causa do pessoal do Estácio, por causa da cor deles?</p> <p>Por que imaginar que uma música criada na praia de Copacabana, ali, seria Música Popular Brasileira?</p> <p>Danilão considera que não há como entender isso ao menos que se considere a origem. Se ouve falar de Bossa Nova, pensa-se, poxa vida, por que vem todo mundo pra cá para ouvir samba?</p> <p>Por que se fala tanto de Villa Lobos e a única foto do Pixinguinha ele está de pijama? Por que parece que ele está degradado ali? Não se consegue entender.</p>
--	---

Fonte: O Autor

A questão política é colocada pelos entrevistados enquanto uma forma de resistência do grupo, sendo adotados alguns aspectos para caracterizar uma ação política do Samba de Terreiro de Mauá. considera-se que o samba é em si um movimento político

Cada um adota uma perspectiva pessoal no tocante ao contexto político trazendo uma abordagem da participação na política da cidade, na ação educativa do grupo, na forma como a educação a partir do samba de terreiro pode contribuir para a expansão do grupo e uma maior inserção social e política, no culto ao samba pela velha guarda, mas também é nítida a inserção de questões sociais mais amplas que ganham espaço com a política, por exemplo a questão das mulheres.

De outro lado, abordaram os elementos que representaram a consolidação do Samba de Terreiro de Mauá em sua região, sua abrangência, sua fundação e estruturação, que desvela sua legitimidade enquanto samba de terreiro, com uma proposta política no sentido de respeito ao samba pelo samba, de resgatar os elementos essenciais, particulares e contributivos do samba, mas ainda assim percebe-se um vínculo com a resistência, sendo destacada a resistência política do grupo.

4.3 A resistência no Samba de Terreiro de Mauá

A resistência, enquanto coletivo que vai buscar seu espaço na esfera cultural, diz respeito ao posicionamento do grupo e suas ações com foco em destacar a história e o contexto do samba, como se observa no Quadro 3.

Quadro 3 - Caracterização da resistência no Samba de Terreiro de Mauá

Danilão	A resistência se estabelece ao se impor contra o jeito de fazer que a indústria do Carnaval imprimiu. A memória vem sendo preservada no Samba de Terreiro de Mauá dos verdadeiros sambistas, dos antigos e de suas letras tradicionais e melodias tradicionais. E complementa que há um declínio no momento de que as pessoas que produzem samba perdem seu espaço, se tornam invisíveis, à mercê, afastadas, alijadas, separadas do seu espaço de convívio, que se consolida enquanto espaço de troca, que é interior das escolas de samba, e no samba de terreiro.
---------	--

	<p>Considera que tem Samba de Terreiro que tem alma e que um historiador não vai entender, quem não é sambista não vai entender, quem não tocou samba, não vai entender, acadêmico não vai entender, pois o samba é quem faz, quem sente, é a alma, é uma arte que tem alma, tem sentimento, é visceral; São também as pessoas que cantam alto e junto, esses aspectos são sua autenticidade, é uma música pautada na realidade cotidiana.</p>
Léo batuque	<p>Coloca que são um grupo horizontal, decidem tudo junto, e coletivamente, que decidiram levar todas as ideias para o grupo, havia compartilhamento e discussão sobre tudo, que em um momento proibiram de beber e fumar no grupo na hora da roda de samba. E todos se submeteram, aceitaram coletivamente. Se isso é radicalismo ou resistência ele não sabe, mas entende como renúncia.</p>
Edinho	<p>Quando passaram a fazer parte da cultura de Mauá, foram chamados para abrir o show de Martinho da Vila e a resposta foi não, pois o agrupamento era extremamente radical com a questão de se apresentarem em palco, por isso recusaram. Até o Danilão bateu muito o pé nessa época, e foi importante pra se fortalecerem nos ideais. Até entender bem que com o samba de terreiro não ganhariam dinheiro pra tocar em casa noturna, sempre prezaram em manter o contexto cultural das coisas.</p> <p>Usaram o bloco Pega o Lenço e Vai, porque nele juntam várias coisas: formato, samba que é cantado, como ele é cantado, o tema... E tiveram a ideia de sair com o bloco uma semana antes do carnaval, também como forma de protesto, confrontando o formato que está aí. Assim, a resistência se expressa em torno daquilo que é produzido, oferecido e vivenciado, resgatando o enfoque que o grupo pretende dar à cultura de Mauá. Resgata a peça do <i>Candeia é Samba na Veia</i> e o que ela representa para ele e para o Samba de Terreiro.</p>

	<p>Menciona a peça <i>Candeia</i>, pois ao longo dos anos, foram entendendo que era necessário ter outras maneiras de se abordar o samba e falar sobre ele, além da roda. Pois só a roda não é o suficiente, já que se pode abordar o samba a partir de um disco, por exemplo. Posso pegar um livro e ler, saber da história, e também tem a roda de samba. Lembra de Adoniran Barbosa, que pensou na raridade disso ter vindo pra Mauá. E teve um disco que o marcou, o <i>Samba é minha nobreza</i>, que Cristina Buarque canta, Teresa Cristina, Pedro Miranda, Roberto Silva... uma galera participou desse disco, que ele achou muito bom. Fizeram um musical com aquele repertório e depois gravaram o disco, que chegou até o grupo. Coloca o Candeia como a figura do ativista, a figura problemática, mas talentosíssima. O Candeia era uma figura contraditória do samba e da cultura brasileira, e tem também o acesso, pois teve muita gente que frequentou as rodas de Mauá e só acessou o teatro pela primeira vez com a peça. Muita gente pensava que o teatro não era um lugar para “nós” (os pobres, pretos, da periferia). Aqui Edinho pontua um aspecto bastante pertinente do ponto de vista da resistência, da cultura e da política, pois essa comunidade não foi incentivada a consumir esse tipo de arte, ainda quando criança.</p>
Jefferson 7 cordas	<p>Sempre foi para o lado da pesquisa, da resistência, da discussão do que é cultural, dentro de alguns valores que acabou aprendendo na experiência que teve em conservatório, além das aulas que teve com um professor particular, faculdade, para ela, isso sempre fez muito sentido. A música que circula na mídia, pensando em pagode ou sertanejo, nunca foi muito do seu métier.</p>
Pontin	<p>Ele lembrou que em 2008 foi lançado um livro chamado <i>A história da música popular brasileira</i> do Jairo Severiano. Esse livro foi um dos primeiros contatos que ele teve com aquilo em</p>

que depois foi se aprofundar. Depois foi num brechó e comprou a coleção inteira daquela “Nova história da música popular brasileira” da Editora Abril, vinha uns vinis de 8 polegadas, ali vinha Ismael Silva, Cartola, Nelson Cavaquinho. Aí começou a escutar, pois já tinha uma vitrola em casa... Entrou na faculdade de filosofia em 2009 e tinha uma exigência lá do TCC ser sobre uma escola de pensamento. E ele lá, maravilhado com o espaço textual do samba, pensava que aquilo era passível de análise teórica. Aí ficou matutando e propôs o tema da “mandragem”, “Mandragem: por um filosofar mais lúdico”. Sofreu uma certa resistência da academia, pois eles queriam que ele falasse do existencialismo, epicurismo, Aristóteles... e ele queria ver o seu quintal (o Brasil). Em todas as coisas é assim, primeiro querem ver o próprio quintal e depois o dos outros, pois acredita que seu quintal é muito rico, o Brasil é rico culturalmente para ele.

Sobre o *Samba de Terreiro*, inclui todos os agrupamentos — *Glória ao Samba*, *Terra Brasileira* e tantos outros — é uma forma de se posicionar, é um posicionamento. Então escutar uma gravação de 1928, com todos aqueles chiados, ruídos e muitas vezes, para os padrões atuais, mal feita, pois o que havia de tecnologia disponível era aquela na época. Aí ouvir aquilo e se sentir atraído... se está resistindo à grande mídia que diz que a grande música popular brasileira é Caetano Veloso, Chico Buarque... O samba de terreiro está resistindo às próprias rodas de samba atuais, que estão de fora desse movimento que prega que o samba de raiz é o da Escola do Cacique, resiste e se posiciona. Ao mesmo tempo, se aproxima dessas músicas para jogar luz sobre os fatos esquecidos, falando assim da história, é muito importante. Esses movimentos jogam um clarão sobre esse legado, pois quando as pessoas vão a uma roda de samba e pensam

	<p>“nossa, que samba bonito, caramba, me arrepiei, de onde vem isso?”, aí alguém diz “isso aí é Zé Ramos, é Mano Edgar, é Ismael Silva, isso é Carlos Cachaça. E além do mais, hoje tem internet. Então, tudo conflui para o desperta para esse samba, né. Então, é uma forma de resistir a tudo que foi pregado.</p>
Hosana	<p>Em 2011, foi convidada para a homenagem a Chico Santana. Mas aí teve alguns problemas, por ela ser recém-divorciada, em relação a como era recebida no agrupamento. Infelizmente, existem as contradições: as próprias mulheres acharam melhor ela não entrar no grupo oficialmente. O machismo impera. Aqui é perceptível na fala de Hosana o quanto há a questão das mulheres quanto ao machismo e a desigualdade, além do medo da violência que podem sofrer por serem mulheres e como a sociedade e os maridos as viam. Algumas pessoas queriam que ela ficasse, outras tinham receio, por conta de ser ela, de ter seu posicionamento, não retroceder na luta. Sem chance. Isso incomoda as pessoas, a radicalidade. Demorou para chamarem, demorou para a aceitarem. Por essa condição mesmo, por estar divorciada, por ser livre, ser mulher... “Ser livre” mais ou menos, né. Ela pode fazer o que quiser, mas ainda não se sente totalmente livre. Foi Danilão que questionou sobre a participação das mulheres, então abriram pra ela com muito receio, mas depois melhorou.</p>
Didi Carvalho	<p>O lado humano da relação de conteúdo histórico, ela se viu despertar na profissão de arte-educadora, por conta do samba, pois foi através do samba de terreiro que ela se viu com a vontade de trocar mais com outras pessoas e fazer essa linguagem circular. Então é em 2009-2010, quando chega em Sapopemba para atuar como educadora, que ela é muito pautada e incentivada pelo samba de terreiro. Atualmente ela trabalha como arte-educadora, mais especificamente na linguagem da percussão, tanto com oficinas e rodas de samba,</p>

	<p>como com oficinas na linguagem de escola de samba, que se conectam com o <i>Bloco Eureka</i>, tanto trabalhando com a linguagem de roda de samba, como se faz no <i>Terreiro de Mauá</i>, mas também na dos blocos de Carnaval.</p> <p>De 2009 para cá, manteve-se atuante do Sapopemba como arte-educadora, atualmente ocupa um cargo de coordenação de um projeto chamado Rede Eureka, projeto de fortalecimento das ações do bloco, mas essa prática percussiva está em todas as suas ações, porque para além de arte-educadora, é percussionista. Então, a partir daí, integrou um grupo de contação de histórias, a <i>Cia Colhendo Contos e Diáspora Negra</i>, enfim, já teve projetos com o Mestre da Lua, com o Mestre Mourão de capoeira, e esteve outros espaços em que atuou como percussionista, então essas duas esferas que são muito constantes em sua vida, de percussionista e arte-educadora, só foram possíveis de serem descobertas e despertadas pelo espaço que ela teve no terreiro de Mauá, ao qual ela é muito grata por ter sido despertada e estimulada a partir do coletivo.</p>
Vicente	<p>Menciona o Morro das Pedras que trouxe todo o entendimento do samba de terreiro, o resgate do que acontecia lá na quadra de escola de samba, lá no terreirão, e aí chegava a época de CDs, de gravar CDs, tinha essa facilidade também, mas na época a divulgação era muito lenta, porque não tinha a internet. Então, quando tinha uma roda, eles tinham que imprimir o panfleto e te davam para a próxima roda. E aí o Morro das Pedras veio se fortalecendo.</p> <p>Ele menciona outro movimento em São Paulo, que foi o Samba da Contemporânea, que foi o T'caçula, que começou ali a roda de samba e no começo, o intuito era todos os meses trazer uma velha guarda, tanto que já começou pela velha guarda da Vila Izabel, mas depois já começou a vir mais roda de samba de São Paulo, montaram um conjunto chamado</p>

	<p>Zero 11, e a partir daí eram convidados. No começo a intenção era trazer velha guarda do Rio de Janeiro e prestigiavam os sambistas daqui. Depois com o <i>Conjunto Zero 011</i>, já diz que é São Paulo, o T'caçula se especializou em samba paulista, então a partir daí ele passa a trazer o samba de São Paulo para São Paulo e do Rio de Janeiro tem o Morro das Pedras, e depois eles saem lá de São Matheus e vem para o Espaço Cuca, na Barra funda, e de lá vão para o espaço Nova Cultura, onde ficaram até 2005. Tem seu encerramento em 2005, em 2006 vira Terreiro Grande, só que a essa altura do campeonato já haviam outras rodas se fortalecendo.</p> <p>Nos anos 90, menciona que o Fundo de Quintal deu uma levantada nesse movimento. Quando chega o Morro das Pedras, ele só vem simplesmente para cultuar o samba de terreiro, não era para ir contra. Também não era só antagonismo, era o direito de ouvir samba que, lá atrás, eles (os mais antigos) não tinham, pois eram marginalizados pela polícia, discriminados, não tinham liberdade. Imagina no morro, você tentar fazer uma roda de samba àquela época? era muito complicado.</p>
--	---

Fonte: O Autor

A resistência se apresenta como um aspecto chave no contexto da análise do Samba de Terreiro de Mauá, pois retrata as dificuldades para o grupo resistir em seu formato que visa respeitar e valorizar a ancestralidade do samba, dando voz aos sambistas que ficaram subjugados pelo mercado fonográfico. Mas também pela pesquisa e pelos os objetivos de cada integrante e os do grupo enquanto consolidação de um histórico cultural em torno de um formato definido de samba de roda, do samba de terreiro em sua expressão original.

Interessante notar que os entrevistados mencionam que o agrupamento não se dá na forma de antagonismos, ao contrário, apenas de luta para ter sua identidade dentro do formato e contexto original próprio do samba de terreiro, de poder existir sem os elementos tecnológicos. Todos ali têm voz, têm o que dizer, têm uma vida de

dificuldades a serem superadas e que encontram no samba um meio de se colocarem, de se posicionarem.

Há menção à resistência, enquanto espaço que dá voz a mulher ante ao machismo, também há o viés da arte-educação, enquanto forma de resistir do samba em seu formato original, e, sobretudo, há um elemento da resistência do samba para buscar seu espaço na sociedade e cultura brasileira, por exemplo quando se levanta o fato da academia não aprofundar a história do samba de terreiro a partir de seus elementos originais de ligados à negritude, às comunidades de periferia, porque isso fica escondido sob o véu da elite, da intelectualidade.

Assim, a resistência aparece como um dos elementos fundamentais do posicionamento, permanência e abrangência que tomou o Samba de Terreiro de Mauá, que ampliou sua prática para buscar um lugar nessa sociedade, tendo em vista ele ser um espaço de acolhimento que ajuda a ressignificar antigas questões culturais.

4.4 A tradição do Samba de Terreiro de Mauá

Quanto à tradição, há necessidade de caracterizar o espaço do samba de terreiro de Mauá em sua identidade cultural, musical e comunitária, como expressado nas percepções dos entrevistados no Quadro 4.

Quadro 4 - A tradição no Samba de Terreiro de Mauá

Danilão	<p>Menciona alguns exemplos tradicionais do samba que ajudam a preservar sua memória, tais como a Mari Leão, e alguns dos seus personagens, produtores, o Sérgio Cabral, os registros, ou Tinhorão com seu programa na TVE.</p> <p>Considera difícil explicar o Samba de Terreiro de Mauá a partir de um ponto de vista estrutural da música, porque ela não tem reverberação no mercado fonográfico.</p> <p>Entende que a inovação, por exemplo o surgimento do <i>long player</i> o disco com longas faixas -, que muda até o aspecto de composição, assim, há sambas gravados de forma incompleta, como o exemplo do Cartola da década de 1940, quando “Tristeza”, um dos sambas que o entrevistado</p>
---------	--

	<p>considera mais lindo, e que não foi regravado com a segunda parte.</p> <p>Destaca que a tradição não se direciona a ser uma crítica de gênero musical, mas à música sem alma, tecnicista, superficial, como ao citar Tinhoão, ao se referir a uma música fabricada com intencionalidade. O Samba de terreiro não tem tal intencionalidade, ele é verdadeiro.</p> <p>Entende também que a tradição vem da vivência, que remete a histórias passadas e presentes, mas tem que considerar o conteúdo humano da música, e que a indústria retirou a humanidade das músicas. Enfatiza que a academia vem com a função de fazer o registro histórico e a memória, mas sambistas também precisam escrever sobre samba de terreiro.</p>
Léo batuque	<p>No Samba de Terreiro de Mauá, cada integrante colocou seu ponto de vista quanto ao que gosta de tocar. Como as ideias convergiram, decidiram não tocar determinados sambas, então iam pesquisar, estudar e trazer isso para a roda de samba. Isso fez com que fossem buscar as fontes, assim grupos de pagode caíam por terra naturalmente, o que deixa à mostra uma certa repulsa, pois eles começaram a se questionar se os grupos mais atuais conheciam os sambas que deram origem às suas músicas, se foram buscar a origem das músicas, para poderem chamar de samba.</p> <p>Por outro lado, quando o Leo trabalhava na prefeitura, eles tinham na mesma sala, trabalhando na cultura da cidade, um escritor e poeta da cidade de Mauá, uma militante, atuante na cultura da cidade, artista plástica, dançarina, pessoas que quando ouviram a recusa ao agente de cultura, acreditaram que o agrupamento tinha sido ousado, e não tiveram espaço para outro evento enquanto permaneceu esse agente. Mas posteriormente, o pessoal entendeu e chamaram para participar dos saraus do Tábua de Corumbé, um sarau que</p>

	<p>reunia os escritores, poetas e músicos da cidade, estes que têm a coisa da música ancestral, da cultura popular mais enraizada. e então, nos saraus cantavam Cartola, outros recitavam Carlos Drummond de Andrade, outro recitava algo próprio, isso logo no início do Samba de Terreiro de Mauá, assim, esses agentes de cultura sugeriram do agrupamento ir para o teatro gravar suas produções. Por esse trabalho ser lindo, armavam alguma coisa de samba e chamavam o grupo, falavam que sabiam tudo de Cartola.</p>
Edinho	<p>Quanto à tradição do samba, menciona que esse tipo de samba não tinha fácil acesso, pois não estava mais no rádio, na TV. Muita coisa era vinil, não se encontrava fácil, e isso gerava indignação: Por que essa música tão boa não está mais no mercado? Passou o tempo dela?</p> <p>Aí ele tentou entender esse processo de deturpação de uma cultura popular a partir do estudo de compositores de samba que o agrupamento começou a pesquisar. Gostavam de Cartola, souberam que ele era da Mangueira e isso foi uma continuidade, depois foram para os compositores mais conhecidos, Cartola, Nelson Cavaquinho. Questionavam-se “Quem é Zé Ramos?”, aí foram para a Portela, pois tem muito nome forte, tais como Alcides, Chico Santana, Paulo da Portela, Monarco, que queriam conhecer.</p>
Jefferson 7 cordas	<p>Não se posicionou amplamente sobre este aspecto.</p>
Pontin	<p>Com o resgate que houve dos anos 2000 para cá de grandes compositores como Candeia, Cartola, Nelson... até mesmo Lucíola... teve uma movimentação por conta do Samba de terreiro, o Glória, o Terra Brasileira. Vê essa movimentação de coletivos e como ele começou a ter contato com estes. Ele criou uma página na internet para promover o trabalho do Silas que, sem ele saber, pertencia a esse ambiente do samba de terreiro. Em contato com Priscila Neves, esposa do Pedro Pita,</p>

	<p>tamborinista desse movimento, mencionaram que ele está em São Paulo com um samba ativista.</p> <p>O Samba de Terreiro de Mauá tem aspectos musicais muito próprios: um samba cadenciado, escuta-se o acorde do violão no mesmo volume que a batida no tamborim. Bom, isso não se escuta em qualquer roda de samba. E sem microfone! sem microfone e ainda conseguir escutar o acorde do violão, é de uma educação musical que é bem própria de Mauá. O Samba de Terreiro de Mauá é muito importante como espaço social. Hoje, existem muitas opções de cultura por aí. Mas antes as pessoas produziam a sua própria cultura. Isso o samba traz até hoje. Por fim, ele enfatiza a questão de as mulheres serem importantes, no Samba de Terreiro de Mauá é muito importante, sendo um outro viés político fundamental. Isso é histórico, sempre teve meninas. As meninas no papel de igualdade. Entende que no início do samba, as mulheres ficavam na cozinha, todo mundo sabe. Hoje isso vem sendo subvertido, inclusive pelo Samba de Terreiro de Mauá.</p>
Hosana	<p>Destaca o fortalecimento da mulher enquanto mulher e a rigidez com a arte negra que é valorizada no samba de terreiro e na escola de samba, porque não é só a roda em si. Enquanto na roda, fica-se em estado de transe, porque ali não se pensa em problemas, nas desgraças, só se faz sentar em roda e cantar sem microfone...</p> <p>Quando terá uma homenagem, sempre o Edinho que traz, os homenageados é sempre ele que traz, então vamos estudar e seus trazer elementos. O da Aracy, foi ela que leu, pois fez questão, é uma mulher que iremos homenagear. Aí ela leu uma obra de um jornalista que escreveu sobre Aracy, fez uma resenha, passou para o Jefferson, que também é novo, do violão 7 cordas, e ele deu uma resumida e incluíram no espetáculo. Essa foi a primeira vez que tocaram no Sesc. O doutor, entre uma música e outra, falava daquele resumo</p>

	<p>sobre a vida dela. Mas é sempre assim, é decidido um compositor ou a escola de samba, aí vai trocando. Então, um olha as músicas, o outro o resumo, mas sempre pelo homenageado, e a Torcida Toque, aí que coisa linda, eles são uma torcida de futebol de várzea, lá de São Bernardo, que se aproximou da gente e fazem um trabalho muito foda com o povo, incrível.</p>
Didi Carvalho	<p>Em 2003, no Parque das Américas, ainda estava começando o movimento de estruturação do grupo, de pesquisar samba, de se encontrar para tocar, de fazer encontros informais. Ela foi primeiramente como irmã e se apaixonou, desde o primeiro contato já sentiu uma atmosfera diferente. Primeiro a receptividade, porque não era um show, era um encontro mais informal e familiar que ela entende que permanece. Então o primeiro encontro ali foi muito afetivo, porque somou várias questões que para ela eram muito boas, para além da prática musical, que já convivia, era um ambiente mais familiar, essa é uma característica do samba de Mauá, essa atmosfera também foi algo muito interessante. Então, lá foi ficando, e alguns encontros passaram a ocorrer em sua própria casa, como em ensaios. Sua mãe, que hoje já é falecida, mas foi uma pessoa que teve uma convivência muito importante, de cumprir essa função da matriarca, de fazer uma comida, para receber.</p>
Vicente	<p>Ele comentou que seu time foi fundado em 2006 e se chamava Amigos do Samba. Começaram a fazer uma confraternização, todas as rodas. No começo não tinha roda fixa, os sambistas vinham, faziam a roda de samba e iam para casa, isso desde 2006.</p> <p>Ele explicou que onde tinham espaço, não tinha lugar fixo, Metroviários, fizeram no Pacaembu, Liberdade, em lava-rápido, em casa de amigos, fizeram em tudo que é canto.</p>

	<p>Em 2011, houve uma homenagem no Rio de Janeiro que começou com Fernando Paiva, que é de Uberlândia e teve uma ideia que revolucionou: fazer uma homenagem ao Chico Santana com todas as rodas, com todos os terreiros, então todo terreiro ia fazer tal mês aquela homenagem ao Chico Santana e no final, em setembro, seria na Portela.</p> <p>Então começava em São Paulo, passava por Uberlândia, passou por Florianópolis, passou pelo Rio Grande do Sul, Porto Alegre, porque lá também tinha o Projeto Resgate, então todo mundo fez a homenagem ao Chico Santana e terminou na Portela, não no Portelão, mas na Portelinha.</p> <p>A roda começou com o Glória ao Samba, aí juntou o Loré, o Samba de Mauá, Terra brasileira, então teve aquela tão sonhada cumplicidade, terminando no busto do <i>Paulo Portela</i>, na Praça Paulo Portela no Rio de Janeiro.</p> <p>Ele menciona que passou a entregar anualmente o prêmio Paulo da Portela, que inicialmente ia fazer só para o Fernando Paiva, mas naquele ano (2011) o Terreiro de Mauá tinha lançado um projeto que se chamava <i>É Batucada</i>, que era uma entrevista, o Edinho fazia uma entrevista... Foi lançado e Edinho fez entrevistas memoráveis, trazendo pessoas que no dia a dia a gente nem conhecia, assim ele resolveu então fazer dois, ao invés de um só busto, um do Fernando Paiva e outro do Paulo da Portela. Então, ali os homenageados foram o Fernando Paiva e o Projeto <i>É Batucada</i>.</p>
--	--

Fonte: O Autor

A tradição é um elemento que se encontra com o Samba de Terreiro de Mauá, que o define. A menção feita sobre a afetividade, o ambiente familiar e o desenvolvimento com base na experiência comum de seus integrantes definiram sua tradição enquanto identidade, enquanto forma de agir, de se relacionar com a comunidade, com os outros coletivos e de se posicionar enquanto samba de terreiro.

São características de sua tradição o resgate cultural do samba, o reconhecimento e as homenagens aos sambistas da velha guarda, o samba

cadenciado, a proposta de participação ampla, o desenvolvimento da peça Candeia, do bloco Pega o Lenço e Vai, o documentário *É Batucada*, todos esses projetos representam o modo de ser do Samba de Terreiro de Mauá.

Os entrevistados colocam um jeito muito peculiar de ser do bloco, de ser nômade por não pretender se descaracterizar, de manter uma postura rígida quanto às músicas que tocam, o que oferecem ao público, esses aspectos legitimam sua tradição e também contribuem para o resgate e manutenção da tradição do samba de terreiro, do samba de roda.

4.5 A ancestralidade

A ancestralidade se revela na história, no resgate das origens, na pesquisa do samba para relembrar e tornar conhecida a sua história real, sua origem e tradição, conforme quadro 5.

Quadro 5 - O resgate da ancestralidade no Samba de Terreiro de Mauá

Danilão	Quanto à ancestralidade do samba de terreiro, a satisfação dos sambistas mais antigos era descer o morro para trabalhar na segunda-feira e ver a mulheres lavadeiras cantando os sambas do dia anterior no terreiro. Tinha uma regra de que o samba cantado na quadra não ia para o rádio, primeiro era cantado no terreiro para depois ir gravar, assim, era o contrário do que acontece hoje. Primeiro se ganhava o palco pela boca das pessoas e depois ia para a gravação. E ainda ressalta um aspecto de melodia e ritmo, que o Samba de Terreiro tem uma melodia alegre.
Léo batuque	Enfatiza o resgate dos sambistas e o respeito ao estudo do samba que orienta a atuação do grupo
Edinho	Entende que o terreiro produz sociabilidades e conexões, pois ao se encontrarem foram percebendo que as histórias de vida são parecidas. Como os integrantes chegaram no samba, os acessos que tiveram, são alguns pontos em comum, por isso se promove a sociabilidade e também a dignidade. Acredita

	<p>que o Samba de Terreiro cumpre um papel de transformação social, principalmente para os integrantes. Através do samba conseguem dialogar com atores e diretores de teatro e intelectuais. Foi o samba que proporcionou isso, porque deu propriedade de falar. O samba ajudou muito a melhorar sua comunicação. E entende que sem querer você acaba se tornando referência, muita gente vem os procurar e isso os obriga a estudar, aprender para falar. Então, tem que passar a informação correta, buscar na fonte. Por isso, sempre prezou por buscar os sambistas que viveram para além dos livros e dos discos. Às vezes não se encontra o compositor, mas se encontra um familiar e isso traz a informação correta. Ele entende que isso tem uma função educativa também.</p> <p>O bloco era um meio de tocarem o samba deles, pois em todo esse período vinham estudando sambas e amadurecendo a ideia de que precisavam produzir algo, senão tudo iria morrer. Ele considera que se não for assim, não marca seu tempo... que em todas as rodas, a intenção era sempre cantar os velhos, por fora compunham, discutiam o que estava bom, o que podia melhorar.</p> <p>Muita coisa ficava na gaveta e aí pensaram em um formato que ninguém precisasse pagar, num formato de bateria das antigas (batucada), sem amplificação, com todo mundo cantando junto, e com os sambas deles também.</p>
Jefferson 7 cordas	<p>Quanto a roda de samba de terreiro remeter a alguma coisa ancestral, ritual... ele entende que o agrupamento tem compromisso com esse passado. Percebeu isso desde quando resolveu fazer o repertório do Chico Santana e Paulo da Portela. Então, eles estão sempre conectados com isso. Tanto que, por questões de crença, no seu violão, adota uma postura de tentar ser o mais coerente com a linguagem e com uma linha de raciocínio que ela está implícita.</p>

Pontin	<p>Ele analisa o Samba de Terreiro de Mauá por sua origem, em que “Terreiro” é literal, é um chão de terra batida. Só que, como acontece com todas as palavras, com o tempo elas vão ganhando um campo simbólico, então “terreiro” também é designação do espaço das religiões afro. Ele menciona que os nego “véio”, tocam umas cantigas, que no Piauí, onde é de “cantiga”. “Essa aqui é de terreiro”, “Isso aqui não pode mexer que é de terreiro”. Então transporta para o Rio de Janeiro, que é onde se cunhou esse termo “samba de terreiro”, onde surge o samba? nos subúrbios, e mesmo no Estácio, que era região central, as casas tinham terreiro. Porque aqui em São Paulo lembra que tinha terreiro nos anos 80-90, imagina no Rio na década de 20...</p> <p>E pondera que samba era feito para ser consumido por aquela comunidade. Então, samba de terreiro era o que eles faziam pra si, para aliviar o cansaço da vida, né.</p> <p>Entende que só quem está no samba pode saber o astral que é. É forte e ancestral, por isso não teve coragem de ir a Mauá inicialmente. Nesse mesmo ano, fez um trabalho sobre o Terra Brasileira, o Terreiro de Mauá, do Glória, Morro das Pedras, Terreiro Grande e explica que foi tendo um entendimento, conversando com a galera mais velha que esse movimento surgiu lá em meados dos anos 90. Ele menciona que começou a frequentar o Samba de Terreiro em 2014.</p>
Hosana	<p>O Samba de Terreiro de Mauá remete à ancestralidade, começando pelo elemento roda e por não ter equipamentos de som, o que remete ao quilombo. Da primeira vez que viu se remeteu ao quilombo. Homens e mulheres sentados e fazendo a arte do nosso povo e sem microfone, porque a nossa voz não precisa, nossa voz é potente. E os instrumentos, aquela harmonia, os estudos que vêm através disso, pois passou a entender a história do samba dos nossos. A sensação foi de que agora ele tinha se encontrado, porque é tudo música, arte</p>

	<p>de protesto e resistência. A construção do samba, do estudo, pois são estudiosos do samba, autodidatas, e menciona que o Edinho é um livro.</p> <p>Ela acredita que o Bloco Pega o Lenço e Vai é semelhante ao papel do quilombo, mas existe muita resistência na parte do estudo, que ela sente que foi no ano da Carolina Maria de Jesus, ela ficou na responsabilidade de pensar numa formação para o bloco, porque não tem como escrever samba sem saber a história daquele homenageado e daquela homenageada. O bloco tem essa função de resistência, de vir contar a história que nos foi negada, e Candeia fez isso, que era resistência do povo negro.</p>
Didi Carvalho	<p>A participação das mulheres no bloco, a educação que está presente nas ações, nas pesquisas, inclusive na sua perspectiva de arte-educadora em que ela oferece como exemplo um de seus relatórios de aula, enquanto arte-educadora, em que ela forneceu na íntegra o projeto Ritmos do Brasil, do Centro Cultural Dona Leonor, em que traz o programa de aulas de Teresa Cristina, realizadas com quatro turmas para 86 alunos.</p>
Vicente	<p>Em 2005, recebi um e-mail do Senhor Edinho de Carvalho, um e-mail interessante, porque era uma roda de samba e eles estavam todos comendo feijoada numa folha de bananeira. Então ali lembrava muito nossos ancestrais. Esse e-mail dizia que era uma roda formada por trabalhadores, em sua maioria, que eram mecânicos, pedreiros, pintores, e ali vinha o endereço.</p> <p>Aí foi até lá e já sentiu uma energia, como não existia GPS, ele se perdeu. Em pouco tempo, o Léo, filho Dona Marlene, veio e, chegando lá, conheceu sua mãe, foi apresentado a todos ali. E não sabe se foi essa primeira vez, mas houve uma homenagem ao Alcides, membro histórico da Portela em que ele conheceu o Samba de Mauá, que tem uma peculiaridade</p>

	muito latente, notável quando se vai pela primeira vez, pois já se fica conhecendo o que é uma roda de samba. A cada vez que vai, por incrível que pareça, vê-se uma coisa mais específica.
--	---

Fonte: O Autor

A ancestralidade está presente em todo o contexto do Samba de Terreiro de Mauá, conforme a percepção dos entrevistados.

Há uma preocupação presente em todos os integrantes do grupo em resgatar a ancestralidade do samba, não somente no formato de samba de roda, mas em seu significado, no seu lugar de fala, em sua expressão que ficou esquecida, menosprezada não somente pelo mercado fonográfico, mas pelas características de ser de periferia, de pobre, de pretos.

A ancestralidade é buscada pelo Samba de Terreiro de Mauá enquanto sua proposta central de resgate do samba e dos sambistas, na manutenção da forma original de se fazer samba, no reconhecimento do valor ancestral que o samba de terreiro carrega.

Há menção ao quilombo como base do samba de terreiro e no formato de samba de Mauá, é reconhecido esse elemento como um dos aspectos de sua identidade, e de sua autenticidade.

4.6 A autenticidade no Samba de Terreiro de Mauá

A autenticidade é um elemento que se vincula à identidade do grupo e sua distinção em relação a outros sambas de terreiro, os quais são definidas pelo lugar, pelas pessoas que compõem o grupo e suas trajetórias no samba, como se pode observar no Quadro 6.

Quadro 6 - A autenticidade do Samba de Terreiro de Mauá

Danilão	Entende que são sambas cantados, apresentados numa quadra, sem caixa de som e que são uma maneira de elaboração de fatos, de desventuras amorosas, do cotidiano.
---------	--

	<p>Uma das formas que ele menciona é comparar os jeitos de gravar de antiga e o atualmente. Com menção à música “Melancolia”, de Manacéa, comenta que a gravação acabou com sua melodia. Para ele, muitos sambas foram gravados, mas não de sua maneira original, assim, a indústria do samba as gravou sem a originalidade. Quando se tira a autenticidade ao se regravar a melodia original, tira-se a originalidade e se mata o autor.</p>
Léo Dias	<p>Renunciaram de um lado, mas ganharam de outro, e acredita que isso é uma forma de resistir na cultura e na política da cidade, uma vez que coletivamente todos do grupo concordavam com as decisões. No período mais radical (mas necessário), para atingir o público e ter seu reconhecimento sobre o domínio de Cartola, passaram esse período para manter a roda de samba.</p>
Edinho	<p>Explica que começaram a entender o samba estudando a sua importância e função social. Destaca que a velha guarda não era só um grupo musical, mas tinha também toda uma função social dentro da comunidade. Tinha gente que não tinha nem rádio, o lugar em que se ouvia música era na escola de samba. A música estava na quadra. Para aquela comunidade era o que a movia.</p> <p>Então passaram a focar nos personagens das escolas. E também começaram a estudar, por exemplo, o Silas do Império Serrano, que tem seus sambas-enredo e também fazia samba de terreiro. Aí destaca o que o samba de terreiro tem de diferente com relação ao pagode. Foi com esses estudos que eles começaram a perceber que os temas eram do cotidiano, que tinham uma linha melódica particular.</p>
Jefferson 7 cordas	<p>O Terreiro de Mauá é também sobre isso, além de toda questão da partilha de experiências de vida. Ele considera muito difícil explicar sobre a peça sobre a vida de Candeia, por ser uma daquelas coisas que viu e tem certeza que, enquanto</p>

	<p>estiver respirando, irá lembrar dela. Desde o processo de construção, até o ponto culminante que eram as sessões.</p> <p>Existia uma conexão — quem acredita, acredita, quem não acredita, não acredita — que era muito especial. Assim, primeiro que ele gostava da questão do ritual de chegar cedo lá, colocar o violão, passar o som... criar uma relação com o lugar onde vai se apresentar. E lá tinha muito mais do que isso, porque justamente a magia da peça tem a ver também com o resultado das interações. Porque um texto é só um texto. A partir do momento que se interpreta, ele toma vida. A música, a partitura, nesse caso é só um risco.</p>
Pontin	<p>O Terreiro de Mauá tinha um perfil em rede social e foi por lá que começaram a se comunicar com o pessoal do <i>Glória ao Samba</i>, foram estreitando os laços, aí houve a primeira roda em homenagem ao pessoal do Salgueiro, que foi na Casa de Angola em 2014, quando vieram os remanescentes da fundação do Salgueiro. Essa foi a primeira roda de samba que ele participou desse movimento. Foi um soco na cara, né, ver os velhos lá e ouvir aqueles sambas que ele nunca havia escutado antes. Disso, teve a primeira confraternização desses 3 movimentos que estão na ativa hoje, Samba de Terreiro de Mauá, Terra Brasileira e Glória ao Samba. Sua primeira confraternização foi na antiga sede do Terra, que era no Brás.</p> <p>O Glória homenageou o Caxiné do Salgueiro, o Terreiro de Mauá homenageou o Heitor dos Prazeres, já o Terra, o Noel Rosa de Oliveira. Vendo aquilo tudo impressionado, chamaram-o. Assim entrou no movimento, primeiro pela pesquisa. O pessoal viu o interesse dele e o chamou para ir no Glória, seu primeiro evento com eles ocorreu na quadra do Império, na Quadra de Ensaios Mano Elói Antero Dias. Havia aquele repertório de inéditos que eles tinham ido buscar lá na</p>

	Serrinha, que Nelson Sargento até ajudou um pouco na época, com a pesquisa.
Hosana	A questão do formato, da pesquisa, da ciência que sustenta as homenagens e o Samba de Terreiro de Mauá enquanto um espaço aberto à comunidade, às mulheres.
Didi Carvalho	<p>Sobre a conexão do Samba de Terreiro de Mauá com os outros coletivos, ela acredita que o samba de terreiro em São Paulo é o maior movimento de samba de terreiro em número de coletivos, talvez também das ações e das articulações podemos colocar São Paulo como um destaque em termos nacionais, pois ideologicamente converge com o objetivo de trazer não só a parte musical, mas também a parte histórica, como a importância desses nomes, dessas escolas de samba, compositores, de se entender os momentos históricos em que o samba se desenvolve. Acha que, nesse sentido, os coletivos fazem um trabalho que converge para o mesmo ideal.</p> <p>Quanto às características individuais, musicais e de execução, aí sim existem diferenças entre os coletivos. Por exemplo, o fato de ter mulher já é algo bem diferente, pois nem todos os coletivos têm presença feminina. No Terreiro de Mauá e no Terra Brasileira há essa presença, isso já torna a roda um pouco diferente, ritmicamente também. Nesse sentido, o Terreiro de Mauá é a roda de samba em que se encontra um meio termo. Há também o Glória, que é uma roda de samba um pouco mais pra frente, e o Terra Brasileira é um pouquinho mais pra trás. O Terreiro de Mauá, assim, já é um meio termo. Dito isso para ilustrar que, quando juntos nesse grupo maior, o ideal da pesquisa, da execução e o do manter a chama acesa, não deixar morrer, dar visibilidade ao samba de terreiro, esse ideal é o mesmo, ainda que separadamente haja diferenças nas características musicais.</p>
Vicente	Quando se conhece Mauá, vê-se que eles são humanistas, porque ao mesmo tempo que têm a intenção de levar o samba

	<p>da forma que ele era executado, eles também primam por seus integrantes. Então, não é só a preocupação com um sambista que toca, é com relação ao que cada sambista precisa. Se alguém não sabe tocar, eles perguntam do que é preciso e vão ajudar. Se alguém diz que toca pandeiro, eles questionam porque só o pandeiro oferece sua cuíca. Então, lá é uma roda em que ficou encantado, pois não via de imediato, lá em Mauá não consegue falar por exemplo, os apelidos que tinham antigamente no samba, Jorginho do pandeiro, Paulinho da Viola, Osmar do Cavaco, lá não, de repente se chega lá e o Edinho estava tocando pandeiro, a Didi Carvalho estava tocando um surdo e de repente ela estava tocando uma cuíca. Ele ficou impressionado, pois todos tinham o mesmo objetivo e quando conversavam, todos sabiam o que queriam estudar, fazer, trabalhar Isso tudo é muito latente, não é aquela coisa que faz o samba e vai pra casa. Eles sempre tiveram isso.</p>
--	--

Fonte: O Autor

A autenticidade do Samba de Terreiro de Mauá está vinculada, de forma indissociável, à sua tradição, ancestralidade e, principalmente, à resistência. O jeito peculiar de ser, de se manter, de acolher, são especificidades que guardam sua autenticidade.

A abertura para compartilhar, trocar, contribuir, resgatar e acolher a comunidade e os outros coletivos, assim como para ensinar e disseminar a cultura do samba são feitos muito característicos do Samba de Terreiro de Mauá.

Também são mencionados o jeito de participar do samba de roda de cada integrante, sua seriedade, não somente ao fazer samba, mas em seus propósitos de vida, objetivos profissionais e pessoais, bem como a abertura à participação das mulheres no grupo são características autênticas do Samba de Terreiro de Mauá na visão dos entrevistados.

4.7 A cultura da negritude/mestiçagem no Samba de Terreiro de Mauá

Um dos elementos destacados frente à cultura do samba é sua relação com a cultura da negritude/mestiçagem pela composição de uma comunidade que se estrutura a partir de pretos, pobres, mulheres e pessoas da periferia, como se caracteriza no movimento de Mauá, conforme Quadro 7.

Quadro 7 - A expressão da cultura da negritude/mestiçagem no Samba de Terreiro de Mauá

Danilão	Entende que o samba de terreiro está muito vinculado ao ser “muito nosso”, ao se referir aos pretos, numa questão de cultura preta, um samba que fala da tristeza, ou resgata sambas do Chico Santana que falam de uma traição, por exemplo.
Léo batuque	Não menciona este aspecto, apenas menciona sobre a cultura popular que atende às características de uma comunidade.
Edinho	<p>Quando vem a academia do branco de classe média, todo esse pessoal começa a tomar espaço e você vai tirando os pobres que o construíram, que fizeram todo o conceito de escola de samba. Até chegar ao ponto desse pessoal não conseguir participar mais, por causa da grana, a fantasia cara... E por isso começaram a estudar como eram os blocos antigos, onde o quesito era apenas um: o samba. Não tinha fantasia luxuosa, alegoria, evolução.</p> <p>Um outro conceito é de que o carnaval teve 3 fases, que diz respeito ao que se canta. No primeiro, tinha mais o partido alto, que era um samba de primeira parte. Veio uma segunda parte, que era o Samba de Terreiro, já na avenida. E a terceira fase que é a do samba enredo. Assim pensaram em unir essas 3 fases. Ter um samba tema, sambas de terreiro e um samba de referência. Aí o Danilão veio com essa ideia, dos temas sobre o negro. Então, juntaram as ideias: carnaval inclusivo, com sambas próprios, com tema relevante. Danilão veio com essa ideia, falou da lei 10.639 que deveria ser cumprida nas escolas, pois não se falava da história do negro na escola. Aí</p>

	<p>resolveram fazer isso no bloco também. Assim surgiu o conceito.</p> <p>Em 2010 escolheram o samba, pelo centenário da Revolta da Chibata, que é um tema importante e também desafiador para composição. Assim que fecharam o conceito, falaram com o pessoal dos outros coletivos, pois precisavam que fosse algo maior, e em 2011 foram pra rua. E o lenço era homenagem ao João Candido, a representatividade do lenço na testa na hora do combate... depois colocava o lenço no pescoço.</p>
Jefferson 7 cordas	<p>Embora ele não aborda especificamente este elemento, sua fala exterioriza a questão do povo, da ancestralidade, da política e da cultura comunitária em torno da negritude e das condições de vida da população em periferia.</p>
Pontin	<p>Entende que o povo brasileiro é dono da sua própria história, então ninguém melhor do que ele para falar dos seus sentimentos. Existe a música de protesto, claro, Vandr�, o próprio Chico, mas isso é uma abstra�o que a pessoa faz. Por mais que o Chico tenha sofrido na ditadura, o sofrimento de pegar aquele trem lotado, levar horas para chegar no trabalho, depois horas para voltar, diariamente, ele não sabe. E quem pode expressar isso é quem vive. A questão do lugar de fala.</p> <p>S� pra voltar a essa ideia, o cara que compõe a partir do morro ou do quintal de casa, do subúrbio, ele compõe com a vida dele, a vida da comunidade dele. A linha entre o sagrado e o profano, não são no samba, mas em toda a cultura afro, é muito tênue. Praticamente um invade o campo do outro. Se pegam muitos cantos do candomblé, eles muitas vezes são em estrutura parecida com o partido alto: a pessoa canta uma cabeça, os outros respondem. Interessante isso, num linguajar de dialeto africano, n�. Mas as coisas se confundem, o sagrado e o profano no samba se confundem, e isso é muito intenso, extravasa...</p>

	<p>E isso o deixa confortável para expressar que é um alento na academia, estudar algo ligado com aquilo que ele é. Pois é isso, a gente é o samba, é o povo que foi esquecido... às vezes nem é tentando mostrar que pode ser científico, mas mostrar que o negócio é complicado mesmo para a academia entender.</p> <p>É o que o Samba de Terreiro de Mauá faz: canta essas coisas de preto, de favelado, de pobre, mas a gente consegue entrar em espaços que não entrariam convencionalmente, por eles mesmo, digamos assim. Uma vez alguém disse que o Samba de Terreiro de Mauá é um quilombo urbano. E Pontin concorda. Até porque tem lideranças negras que são importantes. Isso prova a ancestralidade do samba.</p> <p>É, isso comprova a ancestralidade do samba, o quilombo urbano de luta e resistência. Pelo lugar que Mauá está, a localização geográfica de Mauá, a manifestação cultural que é você se negar ao mercado, pois ele é uma negação ao mercado também. Isso é uma resistência pura. É puro.</p>
Hosana	<p>Enquanto menina preta, sofreu racismo a vida inteira. Racismo era um assunto que não se tocava em casa, nesse sentido, encontrar o samba foi um fortalecimento para ela.</p> <p>Para ela, a contradição está aí, pois existem problemas, mas a essência do samba de terreiro — foi daí que surgiu o bloco —, foi essencial no seu fortalecimento enquanto mulher preta, mãe solo e estudante. Se não tivesse esse suporte, ela talvez não teria dado conta, emocionalmente falando, logo essa experiência foi essencial para ela.</p> <p>Para ela, sem o samba de terreiro, os nossos não seriam lembrados, não seriam lembrados da maneira que têm que ser, por nós, pretos, pobres, periféricos, porém grande parte desses coletivos têm muitos acadêmicos, e são pessoas que agregam a nossa luta. Ela considera que eles tiveram acesso, logo é desigual para a gente. Essa é nossa arte, são os nossos</p>

	<p>que morreram sem um centavo, aí vem o povo que tem dinheiro e se apropria do que é nosso, é o que é nosso, o samba de terreiro é o resgate do que é nosso, do que é do povo preto.</p> <p>Destaca o musical <i>Candeia</i> sobre a arte, e arte negra, porque só tinham negros ali, foi demais. Os artistas negros, o samba de terreiro junto...é muito difícil ter essa harmonia de estar junto, então isso foi uma escola, e em todas as apresentações o teatro oficina esteve lotado. Quantas pessoas não conheceram Candeia ali? Ainda que com suas contradições afinal, ele era um homem do seu tempo e eu era isso, a gente está numa cultura extremamente violenta. Mas a peça não passou pano, é porque as contradições estão postas, não dá para passar pano, foi uma referência de resistência negra, de quilombo. Ele foi contra a espetacularização do carnaval, ele queria o carnaval da maneira como surgiu, né, como uma arte do povo, como uma arte preta, uma arte que inclui, não que exclui quem é que tem acesso ao carnaval hoje?</p>
Didi Carvalho	<p>Expressa que se sentiu acolhida enquanto mulher preta no Samba de Terreiro de Mauá, mas não se posiciona claramente sobre a negritude. Traz mais um apelo cultural e educacional quando menciona o exemplo de relatório com o conteúdo sobre o samba.</p>
Elton Medeiros	<p>Troféu Luiz Gama, Danilão foi o que inspirou, então era entregue o busto do prêmio Paulo da Portela e do troféu Luiz Gama, porque ao mesmo tempo em que se está trabalhando com esse processo de samba, também se está falando sobre a raça negra.</p>

Fonte: O Autor

Este elemento é um dos principais que envolvem a prática do Samba de Terreiro de Mauá, pois ele está imbricado tanto nos participantes e nos entrevistados, quanto na população em geral.

É valioso observar a percepção dos entrevistados sobre o quanto a cultura da negritude encontra espaço para ser em Mauá. Todos percebem ser esse aspecto destacado na cultura do samba e, inclusive, no menosprezo à cultura do samba em comunidades.

A participação no samba de terreiro em si já traz um ensejo de poder ser, de poder falar, de se expressar enquanto preto, engendrando um resgate às origens, mas não um resgate triste, uma vez que o samba de Mauá traz uma melodia alegre, e sim o resgate da cultura da negritude e mestiçagem que é a cultura popular brasileira, que deve ser devidamente retratada, abordada e valorizada enquanto parte da história cultural. Não ser apropriada pelas elites e intelectuais brancos, mas por quem de fato é parte dessa cultura.

Interessante que alguns entrevistados destacam essa particularidade de que quem não é negro, quem não faz samba, não sabe o que é.

4.8 Prática musical coletiva e comunitária de Mauá

Pela relação que se estabelece em torno de sua autenticidade, tradição e cultura da negritude, há como evidenciar a importância do agrupamento enquanto prática musical coletiva que oferece acolhimento à comunidade, conforme Quadro 8.

Quadro 8 - Samba de Terreiro de Mauá enquanto prática musical coletiva e comunitária

Danilão	<p>Cita o filme <i>Rio Zona Norte</i>, quando as pastoras cantam, o samba que está tocando no rádio é seu, mas fizeram um samba-canção, sendo expressa a ideia de “água e óleo” como dois mundos distintos, pois nisso há uma intersecção com o mundo do capital, da absorção do mundo do capital de uma classe sobre outra, em que o samba faz o ponto que interliga essas realidades distintas, e no samba há expressão social e cultural de uma população.</p> <p>Assim, a questão da visibilidade, o que o samba representa para a comunidade, também é expressa no filme, com o diálogo que o samba tem.</p>
---------	---

Léo batuque	Não menciona este aspecto
Edinho	<p>Explica que o samba de terreiro é uma manifestação cultural. Aquele jeito de cantar, tocar o samba... todo mundo cantar em roda, onde coloca-se todo mundo no mesmo nível, não se cria uma hierarquia. Quando se cria um palco, automaticamente, já se cria uma hierarquia, pois há o destaque dos artistas em relação aos outros que são o público. Quando se coloca um cara como o principal, coloca-se ele em uma hierarquia. Na roda está todo mundo no mesmo nível hierárquico, não tem ninguém melhor do que ninguém. Na capoeira e no jongo temos todos esses ensinamentos, né? ...</p> <p>Percebe-se que tiveram uma preocupação com a comunidade e seu entorno ao comentar que sempre tiveram um problema com o público da cidade. Vem pessoal de classe baixa, de outras quebradas de São Paulo, mas também do Brasil inteiro. Vem gente do Mato Grosso, Paraná, Minas... por isso sempre evitaram esse tipo de casa com viés comercial somente.</p> <p>Para ele, as opções que a pessoa tem através da vida a levam a pensar esse tipo de coisa do tema “capital cultural”. “Pra quê eu vou passar 1h num Museu se eu não tenho relação com ele?”. Edinho entende que para existir, essa sensibilidade tem que ser construída a partir do samba de terreiro.</p>

Jefferson 7 cordas	<p>Destaca sobre o <i>Candeia</i>, que é para ele uma das coisas mais marcantes, a possibilidade das pessoas irem ao teatro. As pessoas, nossos vizinhos na periferia, foram num teatro elitizado, lotaram todas as sessões e pediram “pelo amor de deus, me dá um ingresso!”. Ou mesmo iam pela segunda, terceira vez assistir. Isso é daquelas coisas que ele destaca que sempre irá falar, sempre irá ressaltar. Pois para ele é um feito. O grupo conseguiu levar o pessoal de São Miguel, Mauá, Jabaquara, São Mateus e Americanópolis para dentro do teatro na Bela Vista, no Bixiga. No teatro, onde o cara se esforçou para pagar 40 reais. E o quanto eles doaram as vossas cotas para que mais gente pudesse ir assistir.</p>
Pontin	<p>Mas sua percepção é de que o Samba de Terreiro de Mauá é uma verdadeira sala de recepção, como diz o samba do Cartola. Uma coisa que comprova isso é a iniciativa de criar um bloco para se fazer uma consagração desse movimento, uma grande confraternização nacional, pois esse movimento se expandiu, né, desde o lançamento de Terreiro Grande em 2007 — foi para Uberlândia, Belo Horizonte, Curitiba, está em Goiás hoje, está em Brasília, Santos e várias outras regiões do país. Mauá, com o bloco, tem essa capacidade de aglomerar todo mundo, para se ter uma ideia da grandeza do Mauá. A confraternização nacional desse movimento acontece na cidade Se for falar de Mauá em termos históricos, ninguém sabe de nada, mas o Samba de Terreiro leva essa grandeza de Mauá. Claro que todo lugar tem sua história, mas é importante dizer isso, pois as pessoas desconhecem. E eles [Samba de Terreiro de Mauá] trazem essa grandeza pra cidade. Vêm pessoas de Santa Catarina, Curitiba, Rio e de todos os cantos de São Paulo.</p>
Hosana	<p>O samba de terreiro está posto dentro de outra coletividade, e isso para ela é essencial, tem impacto visível, dando um</p>

	<p>exemplo do Terra Brasileira, o Glória ao Samba e um coletivo do povo da “Torcida Toque”, lá de São Bernardo. Participou de uma homenagem junto com o pessoal do Terra, tinha alguns personagens do Terra e desses coletivos, que de São Paulo eram o Terra e o Glória ao Samba, que virou um instituto e publicaram um livro do Tinhorão que é de grande potência. Sem essa rede não seria possível o samba chegar aonde chegou, pois essa homenagem de 100 anos do Chico envolveu Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Paraná. Coletivos de todos esses estados estavam em torno dessa homenagem ao Chico Santana, que era conhecido por seus antepassados, os que vieram antes e produziram essa arte. Eles passaram a ser conhecidos, porque para as pessoas da periferia, isso é negado, mas na Vila Madalena, conhecem os nossos, porque muitos morreram sem nada, igual ao Casquinha, que estava com problema financeiro, e não tinha condições de comprar as fraldas para trocar. O cara é um artista, um artista potente. Então a junção, o fortalecimento, o Samba de terreiro de Mauá consegue dialogar com vários outros coletivos de samba de terreiro, porque ele é rigoroso no estudo, não é só simplesmente pegar o instrumento e tocar.</p>
Didi Carvalho	<p>Menciona que fizeram um encontro muito emblemático em dezembro de 2021, quando no primeiro encontro para a velha guarda, em que houve o reencontro dos coletivos e pega o Terreiro de Mauá com quase vinte anos de existência e se viram fazendo uma apresentação muito diferenciada musicalmente.</p>
Vicente	<p>Passou a frequentar o Samba de Terreiro de Mauá na época em que eles eram muito nômades, este era um fator complicador. Todo mês você tinha que enviar para um endereço do Samba de Terreiro de Mauá diferente. Eles tinham isso, arrumavam um espaço, mas ficavam um ou dois meses lá e depois iam para outro. Em uma conversa com o</p>

Xangô da Mangueira, ele nos explicou a necessidade de ter uma sede.

Não havia blogs na época, tudo era divulgado nos blogs, tanto que o Edinho montou um chamado Samba Falado com as letras de samba, pois não se tinha acesso, as pessoas questionavam quem tinha feito o samba e a letra? Era tudo muito difícil.

Danilão, conversando, considerou muito boa a ideia de fazer ali na casa dele, por onde foi a sede até antes da pandemia, no Centro cultural Dona Leonor. A partir dali foi melhorando muito, até porque quando começa em 2006, Terreiro Grande, começam também a vir outros tipos de samba, nisso vieram lançando um CD que marcou época, não se ia numa roda de samba que não tocasse a música que o Terreiro Grande gravou. A seleção era um samba igual ao Partido em Cinco, em que um samba vai emendando outro samba. Depois Martinho da Vila lançou Tendinha, veio emendando, e Terreiro Grande também. Ali serviu, inclusive, para a abertura de outras obras. Tudo o que se precisa para uma roda de samba está em Mauá, várias obras foram fundadas a partir desse LP do Terreiro Grande.

Então essa luta do samba, ela entrou na vida das pessoas, a impressão que dá é que os caras estão brincando de samba antigo, mas só se pode ter essa visão se não tiver um olhar mais profundo e estar ali enraizado dentro da roda de samba. O que ele já viu de roda de samba, por exemplo, quando ele foi conhecer um samba na Vila Prudente, chamado Samba do Beco, um rapaz o recebeu de braços abertos, perguntou o nome dele e falou “deixa o carro aí que não terá problema”, passado um tempo, o Samba do Beco encerrou as atividades e esse rapaz ficou meio perdido durante um tempo e Vicente imaginava o que seria desse rapaz, não tinha mais o Samba do Beco.

	<p>Uma vez o encontrou no Samba da Feira e o deu uma carona na volta, pois ficou preocupado com como ele ia chegar em casa. De repente, esse rapaz recebeu um abraço de Mauá e, se olharmos dois anos depois, simplesmente ele não era mais aquele rapaz que Elton Medeiros menciona, ele é um cidadão, com todas as qualidades que um bom homem precisa ter, um homem extremamente inteligente.</p> <p>No Beco ele tocava pandeiro e quando Elton Medeiros chegou em Mauá, já o viu tocar violão, cavaquinho, surdo, e um dia que foi lá, ele estava tocando trombone;</p> <p>As pessoas que falam que eles estão brincando de fazer samba devem ir até lá e ver o que essas rodas fazem.</p> <p>As rodas de samba fazem atualmente o papel das escolas de samba. O que se queria da escola de samba? Quando se queria aprender a tocar surdo, onde se ia? Na escola de samba... quando se queria conhecer um samba, se ia na escola de samba, era pra isso. A Escola de Samba já está há muito tempo sem prestar esse serviço, então as rodas de samba fazem.</p>
--	---

Fonte: O Autor

É consenso entre os entrevistados que o Samba de Terreiro de Mauá se caracteriza enquanto um espaço de expressão cultural, social e coletiva, uma vez que contempla a seriedade em desenvolver o samba pela disseminação dos sambistas, trazendo seu reconhecimento e a participação de todos na roda, assim como amplia o espaço e a projeção da participação da população.

Define-se como um espaço de troca pautado na pesquisa, nos objetivos dos integrantes do grupo em permitir a participação ampla sem denegrir a cultura do samba, de se consolidar enquanto um espaço sem hierarquias, o que remete ao seu formato original de não querer ir para o palco, não querer usar microfone nem a estrutura toda tecnológica, como forma de manter a identidade para a comunidade.

A aproximação com outros coletivos, as parcerias que se estabelecem oferecem o contexto ideal de participação para o reconhecimento do samba desde suas raízes e nesse espaço há liberdade e autonomia para os participantes

contribuírem com conhecimento, com expressão social, o que se consolida quando há menção ao respeito à voz da mulher, que é um dos poucos sambas de terreiro que apresentam participação feminina no grupo, tocando.

4.9 Aproximação com o mercado fonográfico

Há necessidade de levantar este aspecto que é criticado pelos entrevistados, uma vez que o mercado do samba deturpa sua origem e sua identidade para tornar as músicas comerciais e vendáveis, como a opinião dos entrevistados se revela no Quadro 9.

Quadro 9 - Aproximação do Samba de Terreiro de Mauá com o mercado fonográfico

Danilão	Há um paralelo entre a indústria fonográfica e o desenvolvimento do samba e de outros gêneros musicais que é determinante nesse elo entre Brasil e modernidade, o que a indústria viu se transformou, e o que ela quis preservar só o que era de interesse econômico para ela. Tem uma questão da indústria, porque na linha de continuidade do samba, no período contínuo e lógico que não foi incorporado totalmente pela indústria fonográfica, até a década de 1950. Não o foi porque a questão da compra, venda ainda é clara e, muitos sambistas queriam ser incorporados ao mercado, mas não conseguiram porque somente se dissemina aquilo que se pode comercializar, o que vende.
Léo batuque	Não menciona este aspecto.
Edinho	Entende que evitaram este enfoque, embora reconheça a necessidade de ir a público, de mostrar o trabalho do grupo, mas destaca que a proposta do Samba de Terreiro de Mauá não é comercial, mas social e comunitária. Comentou sobre o bloco de samba Pega o Lenço e Vai, em que juntaram várias ideias, mantendo certo radicalismo em relação ao formato atual do carnaval. Porque o carnaval se tornou uma parada milionária, virou Hollywood, o que sempre

	<p>incomodou o grupo, pois eles entendem que foi parte da cultura que foi tomada do povo. E o Tinhorão ajudou muito nesse processo, quanto ao luxo no Carnaval e que o manifestou do Candeia aborda isso.</p> <p>Questiona por que tem que vir o profissional para dentro da escola de samba, porque esse profissional da academia não era da periferia, mas sim da classe média. Então, se numa escola de quebrada um cara que esculpia o leão no isopor, talvez aquilo, aos olhos de um artista plástico da academia, não tinha beleza. Aí o Tinhorão dizia que, mesmo se a estética do escultor não fosse perfeita nesse caso, aquilo ainda era o melhor que aquele sujeito conseguia fazer. Com isso, se faz com que esse artista da periferia se sinta gente. Pois é a oportunidade que ele tem, fora do mercado, de colocar a arte dele.</p>
Jefferson 7 cordas	<p>Entende a importância do mercado fonográfico, mas entende que o Samba de Terreiro de Mauá não tem essa proposta comercial.</p>
Pontin	<p>Buscavam no Rio melhores condições, mas eles levavam também essas cantigas, que já eram feitas. Aí o samba de terreiro, com o advento da indústria fonográfica e a partir de quando isso começou a dar lucro e, por isso, tinham que colocar o samba pra gravar, eles começaram a colocar uma segunda, né, aí o samba ganhava um acabamento. Mas, menciona a entrevista com a velha guarda da Mangueira com o Tinhorão, naquele programa “Tudo é música” que tá no Youtube, o Babão canta “Ai ai meu bem”, que era um grande sucesso na época, e o Tinhorão pergunta: “mas vocês cantavam com essa segunda?”, aí o Xangô — eu acho — diz: “veja bem, a gente cantava a primeira, o resto era versado”. Pois no terreiro — e ainda tinha isso — depois que eles gravavam, não cantavam mais. Era como se aquilo não pertencesse mais àquele espaço, era como se fosse algo do</p>

	sagrado. Muito interessante, né, essa maneira com que se relacionavam com o samba. “Isso aqui foi feito pra nós, você foi lá vender, então aqui não pode ser mais cantado”. Assim, “Ai ai meu bem” era cantada a primeira, aí contrataram um músico da cidade, ele fez a segunda e a canção parou de ser cantada na Mangueira.
Hosana	Se trata de aprendizagem, de crescer para oferecer um meio à comunidade, sendo necessário considerar os meios de divulgação, mas não há enfoque mercadológico no grupo.
Didi Carvalho	Para ela, o meio de disseminação do samba de terreiro é a arte-educação e a valorização da aprendizagem na percussão, nas escolas de samba, mas não se posicionou especificamente sobre o mercado fonográfico.
Vicente	Não menciona este aspecto.

Fonte: O Autor

Assim, como se consolida enquanto forma de conduzir homenagens fidedignas, o Samba de Terreiro de Mauá não cedeu espaço ao mercado fonográfico, por não ser de seu interesse perder a sua identidade ancestral e tradicional, que resgatam a cultura do samba e de suas origens.

Os entrevistados entendem que o Samba de Terreiro de Mauá reconhece a necessidade de disseminação cultural, mas que este não apresenta e, dificilmente, apresentará um enfoque comercial em sua atuação, pois seu intuito é disseminar o samba com a originalidade que lhe é peculiar.

Sendo assim, acreditam que seu espaço se consolida exatamente naqueles elementos que ficaram esquecidos pelo mercado fonográfico, pelos sambistas que foram subjugados por não serem considerados interessantes para vender. Portanto, a existência do mercado fonográfico também representa um ponto de resistência para o Samba de Terreiro de Mauá.

4.10 A cultura neoliberal no Samba de Terreiro de Mauá

Há uma perspectiva da transformação social promovida pelo o Samba de Terreiro de Mauá que acompanha a modernidade, mas que também é vista com cautela pelos integrantes, conforme Quadro 10.

Quadro 10 - Elementos da cultura neoliberal e o Samba de Terreiro de Mauá

Danilão	<p>Entende a modernidade enquanto a mudança de bens culturais realizada pela indústria. Mudou-se o ritmo, o lugar de desfile, o tempo. Questiona-se sobre a indústria e a população respeitam a memória do samba, uma vez que a indústria vive do agora.</p> <p>Menciona a questão da superficialidade no filme <i>Rio Zona Norte</i>, como mostrada pelo violinista que passou o dia inteiro para chegar no Centro do Rio, e notou que não havia profundidade na modernidade. Em se tratando do mundo do capital, as relações são baseadas em aparência, que é contraditória à essência. Isso, quando se contrapõe ao sambista de morro, que a comunidade sabia cantar junto e tinha identificação com quem era o sambista. Isso não se perdeu no Samba de Terreiro de Mauá.</p>
Léo batuque	Não mencionou este aspecto.
Edinho	<p>A rapaziada do samba, mesmo de outros coletivos, tem o Samba de Terreiro de Mauá como referência, sabemos porque há troca de ideias com o pessoal de outros coletivos. Uma homenagem relevante é a do Chico Santana, que uniu vários coletivos do Brasil, isso fortaleceu muito o movimento. A homenagem foi realizada em um ano, de forma itinerante pelo Brasil. O agrupamento conseguiu reunir muito material inédito nesse trabalho. Eles foram à escola de samba e, quando entraram na quadra, viram a velha guarda cantando (o pessoal todo de cabelinho branco), destacando que perceberam a diferença daquilo que fazem com a música comercial, toda pensada para um público específico. Quando é uma</p>

	<p>manifestação cultural, é outra pegada, é atemporal e não tem idade.</p> <p>Aí entra o papel social das escolas de samba. Do mais velho cuidando do mais novo... da pessoa que costura, da pessoa que vai vender uns negócios. Tinha um zelo, uma coletividade que fazia o cara ter uma perspectiva de alguma parada. Por fim, Edinho complementa sobre a fidelidade com o samba.</p>
Jefferson 7 cordas	Não menciona este aspecto.
Pontin	<p>É importante, em um primeiro momento, os próprios negros poderem contar a história dos seus ancestrais é algo muito raro. É importante para o agrupamento poder ocupar esse espaço, ocupando com propriedade, pois muitos ocupam só para falar abobrinha. Não há nada mais bonito. Quando se lê um trabalho e vê que o cara conseguiu.</p> <p>Há a necessidade de contar, pois é um tem sobre o qual a história é negada. Se buscarmos a história do samba de terreiro, a história do samba, falar-se das comunidades é difícil. Agora que isso tá começando o despertar, porque a rapaziada não está aguentando segurar. Então, vamos para a universidade mesmo, produzir o conhecimento, senão, não vai ter nada. E ainda nesse processo da busca, precisa mesmo. Por exemplo, tem uma grande história de busca pelo conhecimento e já se conhece cada coisa vinculada ao samba... Esse movimento do samba de terreiro é muito participativo, por exemplo, você pode ver que quem tá do lado de fora e não é daquele agrupamento, é de outro. Se a pessoa não toca, ela pesquisa. É participativo.</p>
Hosana	<p>Comenta que um dos integrantes do grupo nunca havia ido ao teatro, porque não é acessível ao pobre e preto de periferia. Quando esse espaço é aberto a esse público, há uma evolução na cultura e no seu acesso.</p>
Didi Carvalho	<p>Como o processo de pesquisa é constante, então a todo momento a renovação também é. Considera que essa é a</p>

	graça. Por mais que se envolva na pesquisa e se viaje, vá para o Rio fazer contato e acessar vídeo e livro, sempre vai ter mais coisa. Então, estar disponível para isso é uma constante transformação para o grupo, tem uma essência, tem uma característica principal, mas está suscetível ao mudar aqui, coloca um instrumento diferente, tal, tudo isso para dar visibilidade e eternizar.
Vicente	Não menciona este aspecto.

Fonte: O Autor

A cultura neoliberal é compreendida pelos entrevistados como aquela advinda da Globalização, em que a modernidade enseja a superficialidade no mercado fonográfico, em que tudo é o agora e a tradição não importa mais.

Traz ao contexto musical um elemento de que os grupos devem se adequar à realidade mercadológica, porém, o Samba de Terreiro de Mauá mais uma vez resiste, e esse é um ponto relevante de sua política cultural, assim como econômica, uma vez que ele não se rendeu às propostas comerciais.

O Samba de Terreiro de Mauá se posiciona a partir da modernidade por utilizar os recursos próprios da tecnologia para disseminar seu samba, mas usando a seu favor e não contra sua posição.

Desta forma, é destacado pelos entrevistados que o samba de Terreiro de Mauá valoriza sua identidade e tradição como forma de resistência para fazer sobreviver o samba de terreiro, destacando as origens deste samba, seus precursores e, sobretudo, a cultura e contexto social em que se reproduz, contribuindo não somente para tocar um samba, mas para, a partir da cultura do samba, contribuir com a transformação da sociedade e valorização das comunidades.

5 DISCUSSÃO

O Samba de Mauá é apresentado por diversas vertentes. Embora haja concordância sobre suas atividades enquanto forma de resistência e espaço que favorece a expressão, voz e o debate de questões relevantes para a cultura popular brasileira. Dessa forma, ele é estruturado com base no cotidiano das periferias, de um

povo preto, pobre, bem como de mulheres, que vivenciam a invisibilidade e a exclusão. Porém, esse é o mesmo povo que busca o resgate de sua cultura a partir da música, da pesquisa e da valorização dos expoentes do samba.

Em torno dessas questões, desdobra-se a discussão dessa pesquisa, levantada pelas falas dos depoentes, buscando na teoria o suporte a tais questões, levando em conta como elas se apresentam nos estudos culturais.

Percebe-se nas falas dos entrevistados o quanto cada um contribui ao debate da resistência quanto aos eixos temáticos levantados, para posteriormente buscar cada um deles e trazer a discussão que se traça em torno do levantamento das opiniões e experiências por meio do relato individual, conforme é destacado no Quadro 11.

Quadro 11 – Perspectivas de cada entrevistado sobre o Samba de Terreiro de Mauá

Danilão	Destaca-se em Danilão a originalidade e autenticidade com que se vinculam a tradição do samba, desde seus personagens iniciais e ancestrais, a partir dos quais tal cultura é resgatada para traduzir sentimentos viscerais da população da comunidade. Enquanto cultura popular transmitida a partir de ocorrências da realidade cotidiana das pessoas, fazendo sentir o samba, emocionando-se porque se reconhecem nas músicas e letras, que são atemporais.
Léo batuque	Em Léo batuque há o contexto da resistência do grupo enquanto cultura sólida, enquanto transmissão cultural do Cartola, da raiz do samba, que teve início com a pesquisa e se consolidou com um posicionamento sobre o formato de samba de terreiro, em busca da transmissão cultural originária do samba, resgatando, assim, sua ancestralidade e se contrapondo ao mercado fonográfico, não como revolta ou repulsa, mas como forma de valorizar a história do samba e de seus expoentes.
Edinho	Edinho traz o contexto histórico de tradição, construção cultural e expansão do agrupamento enquanto espaço de resistência cultural e política, assim como destaca a

	<p>participação da comunidade. Nele, há a recepção de públicos que encontram no samba o acolhimento, discussão e permissão para expandir suas ideias. Ele retrata a evolução do Samba de terreiro de Mauá enquanto contribuição crescimento enquanto samba e pessoa, levantando a tradição a partir do histórico de resistência, participação política e crítica ao mercado fonográfico, este que simplesmente espera praticar o capitalismo. Sendo assim, sua participação levanta os temas que são cotidianos no samba.</p>
Jefferson 7 cordas	<p>Jefferson traz a abordagem do Samba de Terreiro de Mauá em torno de sua construção como fenômeno musical com características próprias, que se define enquanto resistência por buscar sua identidade própria e não se sujeitar às demandas do mercado fonográfico.</p>
Pontin	<p>Pontin traz o contexto do conhecimento, o contraponto da academia, do espaço limitado para a expressão do samba de terreiro, mas também o quanto esse espaço é ampliado pela resistência. Ele discute a ancestralidade do samba, a consistência e evolução das produções culturais do samba, as questões políticas em seus meandros, assim como enfatiza a negritude e mestiçagem como movimento negro e espaço de luta política. Outra questão ressaltada na fala de Nelson Sargento é sobre a mulher no samba que, em patamar de igualdade com os homens, o que também nos leva a compreender esse agrupamento como um espaço político para a atuação das mulheres na sociedade.</p>
Hosana	<p>Hosana destaca a ancestralidade do samba de terreiro, lembra-se do quilombo, devido às características da musicalidade de Mauá, na qual é ausente equipamentos de som e microfone elétrico. Havendo, assim, uma roda de samba tradicional, sem um palco, que se reúne em torno de questões cotidianas que merecem ser visitadas. Isso demonstra um contraponto à pesquisa do samba por</p>

	acadêmicos e pela população endinheirada que busca se apropriar da cultura negra. Esta é própria da população que frequenta o samba de terreiro e sua riqueza cultural.
Didi Carvalho	Didi Carvalho traz as questões das mulheres e da mulher negra e, sobretudo, valoriza a construção de uma ideologia do samba que trabalha a parte histórica e a pesquisa, ao ressaltar os compositores, seus expoentes, a produção cultural e manutenção da tradição do samba de oferecer visibilidade à riqueza cultural do terreiro. Ela traz ainda o viés da construção da musicalidade em torno do resgate das origens, desenvolvendo um núcleo forte de transmissão cultural.
Vicente	Na fala de Vicente, sobressai a relação do Samba de Terreiro de Mauá com outros coletivos que têm como intuito disseminar a cultura do samba de terreiro, seu posicionamento enquanto resistência política, cultural e econômica, bem como seu valor enquanto samba de roda tradicional, original e que apresenta ampla expressão social e resistência.

Fonte: O autor

Partindo das amplas perspectivas com que os depoentes abordam a questão do Samba de Terreiro de Mauá, foram organizados três desdobramentos sobre o Samba de Terreiro de Mauá em suas práticas culturais populares.

5.1 TRADIÇÃO DO SAMBA DE TERREIRO DE MAUÁ: QUESTÕES DE RESISTÊNCIA E ANCESTRALIDADE

A tradição do Samba de Mauá se expressa nas vozes de seus integrantes, de forma que há valorização da tradição pela pesquisa, pela educação e pela transmissão, quando se homenageia algum precursor do samba, na manutenção de seu formato original, que leva à lembrança do Quilombo. Há, nesse íterim, as questões de resistência e, também, de preservação da cultura pela ancestralidade. Edinho explica que a resistência se dá a partir da pesquisa e do conhecimento sobre o samba:

Para mim, a pesquisa é um ato de resistência, é algo que ninguém pode tirar da gente. Também é como eu vou compreendendo o mundo. Eu toco violão solo também. Então, o meu repertório é pautado em resultados de pesquisa. Não faz muito sentido, pra mim, o virtuosismo, se ele não está relacionado a algum conceito histórico, filosófico, sociológico (Edinho).

Rezende (2021) levanta uma crítica sobre aquilo que de fato é ancestral e autêntico e daquilo que é proveniente de outras culturas europeias, por exemplo, e que acabam sendo modificadas para se configurar enquanto brasilidades, uma vez que é preciso estar atento a essas ocorrências. Ainda menciona o exemplo de Pixinguinha, Dino Sete Cordas, dentre outros, para explicar que sob o nome de tradição, traz-se o choro enquanto roda de samba para elevar a essência histórica do samba, que é definido como a tradição e a brasilidade.

Resgata-se a fala de Pontin, quando ele se refere à ancestralidade do samba sem se esquecer que ela faz parte de uma tradição que envolve a musicalidade e não somente questões de resistência.

Agora é importante, no seu caminho, não esquecer a parte musical. Pois é a essência. Esse é um erro de quem entra nesse caminho de abordar a política no samba, porém a musicalidade e a ancestralidade musical — essa linha tênue entre o sagrado e o profano —, é muito importante, tem que ser dosada. É onde pessoas que pesquisam nessa área se perdem. Vão falar de resistência no samba e falam apenas da resistência.

Por exemplo, a gente não falou aqui, mas o Samba de Terreiro de Mauá tem aspectos musicais muito próprios: um samba cadenciado, você escuta o acorde do violão no mesmo volume que a batida no tamborim, bom, isso você não escuta em toda a roda de samba. Sem microfone! sem microfone e você conseguir escutar o acorde do violão, é de uma educação musical que é bem própria de Mauá (Eduardo Pontin)

Também buscamos em Hosana essa perspectiva, de que a ancestralidade é o que garante a tradição do samba, em sua aproximação com o que lhe deu origem, que é o quilombo:

Remete a ancestralidade, começando pelo elemento roda e por não ter equipamentos de som, o que me remete a quilombo, da primeira vez que vi me remeteu à quilombo. Homens e mulheres sentados e fazendo a arte do nosso povo e sem microfone porque a nossa voz não precisa, nossa voz é potente. E os instrumentos, e aquela

harmonia, e os estudos que vem através disso, porque passei a entender a história do samba dos nossos lá, que eu nem imaginava, da criação das escolas de samba do Rio e remete a quilombo (Hosana Meira).

Conegundes Souza (2007) explica que o formato de roda de samba enseja a questão ancestral, por se dar de forma artesanal e evocar o coletivo em um determinado território. Williams (2011) distingue o processo de estabelecimento de limites com o exercício da pressão, como uma forma de exercer uma força externa que pode ensejar o controle. Treece (2018, p. 170-171) também participa desta abordagem ao frisar que ainda há necessidade de ressaltar a participação do quilombo enquanto ancestralidade, mas também enquanto a resistência no samba:

Reavaliará a produção acadêmica, que já pesquisou exaustivamente a história do projeto Quilombo, mas que não faz justiça a sua contribuição, surpreendentemente rica, ao pensamento do movimento negro em relação a diversas questões: a natureza da luta e da resistência antirracistas, a relação entre raça e classe, entre os conceitos negros e mais amplamente populares de comunidade e coletivismo, as alternativas democráticas ao poder autoritário, e as concepções distintivas de memória cultural, conhecimento, intelectualismo e criatividade.

A ancestralidade se mostra como um elemento de que se busca valorizar no samba de terreiro, sendo associada a outros aspectos que se vinculam na análise do samba de terreiro, que é a autenticidade do fazer do samba, da pesquisa do samba em seu aprofundamento, bem como na atribuição de valor que se faz ao se conhecer a origem de um samba, sua representação ou mesmo seu estilo de melodia.

Percebe-se em Danilão a menção a autenticidade como reconhecimento ao formato original de um samba, o que é deturpado pelo mercado fonográfico. Danilão oferece como exemplo Manacéa, em que sua regravação modificou sua melodia, fazendo-a perder sua originalidade ao se tentar regravar em um novo formato porque é o que as pessoas querem, porque é mais fácil de comercializar, matando assim sua autenticidade.

E nessa miríade de regravações e modificações que são feitas em um samba, esconde-se deliberadamente a autenticidade e, por consequência, a ancestralidade daquela melodia. Danilão ainda traz como reflexão a relação entre tradição, resistência e autenticidade ao desvelar que a música se constitui nos sentimentos:

Tem Samba de Terreiro que tem alma e que um historiador não vai entender, quem não é sambista não vai entender, quem não tocou samba, rapper, não vai entender, vai querer pegar os pormenores, os errinhos de português, acadêmico não vai entender, que samba é quem faz, quem sente, que é alma, é uma arte que tem alma, tem sentimento, é visceral, as pessoas cantam alto junto também, esses aspectos são a autenticidade, é uma música pautada na realidade cotidiana.

E é nesse aspecto que se estrutura a resistência do Samba de Terreiro de Mauá, que se define pelo respeito à origem, ao ancestral e a isso que se torna visceral no samba.

Danilão traz uma reflexão relevante quanto a superficialidade que envolve o samba na modernidade. Quando ele se refere à modernidade, quer se referir à mudança de bens culturais que vem sendo promovida pela indústria e que tem desvirtuado a prática musical comunitária, uma vez que se muda o ritmo, mudou-se o lugar de desfile, mudou-se o tempo. O que ele questiona é se respeitar a memória vale a pena economicamente uma vez que a indústria vive do agora.

5.2 A CULTURA DO SAMBA DE TERREIRO É NEGRA!

Não há como dissociar as questões de resistência e tradição com a gênese da cultura do samba. A gênese do samba é considerada negra e também associada ao pobre, o que é justificado retomando Munanga (2020) enquanto a luta de resistência dos oprimidos.

Pontin traz o tema dos pretos pela ancestralidade do samba e suas produções culturais e as questões políticas vivenciadas em seus meandros, enfocando a negritude e a mestiçagem como movimento preto e também espaço de luta política.

Dardot (2016) também entende a questão dos pretos enquanto tentativa de controle dessa população pela força e o uso de violência contra um povo oprimido.

Hosana traz em seu comentário sobre sua participação na peça e menciona *Candeia*, ao passo que traz a questão da negritude e quanto se sentiu valorizada em meio aos pretos:

Pra mim aquilo foi uma experiência única, porque me deu suporte para aguentar na minha vida pessoal o que eu tava passando, de ver meu filho naquela condição de estar internado num lugar que eu não acredito que cure, que eu não acredito que cura mesmo, e aprendendo

com a arte, e arte negra, porque só tinham pretos ali, foi demais, assim... os artistas pretos, a gente junto, que é muito difícil a gente ter essa harmonia de estar junto, foi uma escola, e todas as apresentações, o teatro oficina lotado. Quantas pessoas não conheceram Candeia ali? (Hosana Meira)

Penna (2003, p. 366) considera a violência que se estabelece entre a heterogeneidade e homogeneidade, enquanto aborda a questão da mestiçagem no Brasil:

A diferença mestiça é espreitada pelo perigo da mesmice, ao rejeitar as diferenças distanciadas e não-dissolvidas. A defesa etnográfica do “afastamento diferencial” das culturas (indígenas e ou-tras), como “reservas” de diferença, consiste em ver na manutenção destas ilhas de singularidades um requisito essencial à criatividade social da humanidade.

Nascimento (1978) explica a representação social do preto a partir da expressão genocídio, o que o ajuda a explicitar a tentativa de branqueamento da sociedade que não oferece espaço ao preto e, por consequência, desvaloriza-o ao tentar tornar invisível sua cultura popular.

A este respeito, busca-se em Azevedo (2018, p. 50) a inserção do samba em São Paulo enquanto parte da cultura popular da negritude:

Em regiões distantes do centro histórico, comunidades de negros e suas práticas sociais se formaram no antigo Bosque da Saúde, em Pirituba e no Quilombo do Jabaquara. Rastros de uma São Paulo negra que inibem qualquer pretensão de afirmar que os negros daqui não sabiam nada de samba, de festa e de reza. Culturas musicais e religiosas irrigadas e hidratadas pelos valores culturais afro-atlânticos. A África religiosa e musical estava em toda parte: vissungos, orixás, Jesus e outros santos. No campo musical, a presença triunfante dos tambores perpetuando a memória dos ritmos cruzados africanos (polirritmia). Concreta e simbolicamente, a África musical e religiosa era tomada como ponto de partida e chegada. De modo que os negros persistiram com sua memória nas ruas, esquinas, avenidas, becos e vielas. Uma parte da metrópole que se queria negra por meio da reza, do carnaval, da música e da dança.

Garcia (2021, p. 76) contribui a esta análise ao considerar que a negritude se forma a partir de legados culturais disponíveis, o que podemos compreender enquanto uma apropriação da realidade social que se dispõe a caracterizar os pretos e sua identidade:

A produção de uma identidade diaspórica se coloca como condição para preservação do próprio grupo, a relação entre africanos originados das mais diversas etnias leva à formação de novas comunidades, as quais se reorganizam a partir dos legados culturais disponíveis.

A primeira fala que destaca isso é a abordagem de Pontin de como se configura o samba de terreiro:

Pra começar o termo “terreiro”, né. “Terreiro” é literal, é um chão de terra batida. Eu to aqui no Piauí e o pessoal diz “vou ali no terreiro”, é ir num chão de terra batida. Literalmente é isso. Só que, como acontece com todas as palavras, com o tempo elas vão ganhando um campo simbólico, então “terreiro” também é designação do espaço das religiões afro, né.

Eu to aqui com os nego véio, aí eles tocam umas cantigas, né, aqui eles chamam de “cantiga”. “Essa aqui é de terreiro”, “Isso aqui não pode mexer que é de terreiro”, aí que eu fui ganhar. Então começa daí. Transportando pro Rio de Janeiro, que é onde se cunhou esse termo “samba de terreiro”, onde que surge o samba? nos subúrbios, e mesmo no Estácio, que era região central, as casas tinham terreiro. Porque aqui em São Paulo eu lembro que tinha terreiro nos anos 80-90, imagina no Rio na década de 20... (Eduardo Pontin)

Didi Carvalho também traz sua percepção do espaço do Samba de Terreiro de Mauá enquanto acolhimento e consideração pelo povo que dele participa que, em meio a um ambiente familiar, sentiu-se confortável, acolhida e respeitada:

E nessa dimensão do acolhimento, a questão de ser uma mulher preta, nesse sentido, ela não sabe se foi sorte, ou o que foi, mas acha que essa dimensão do ambiente muito familiar, ela se sentiu muito bem recebida e dentro do coletivo, do Terreiro de Mauá, nunca teve poda ou barreira, sempre teve muita liberdade para tocar, para cantar, sempre se colocou, sempre teve voz, tem até hoje, e vê as devolutivas das pessoas, de fora, de outros coletivos, ou mesmo de público geral. (Didi Carvalho)

E é nesse espaço que se destaca o Samba de Terreiro de Mauá como forma de cultura de negritude. Retomando as falas dos integrantes, é nítido que essa questão é destacada, até ao considerarmos que somos todos pretos.

Assim, expressa-se um dos aspectos relevantes do samba de roda, o de trazer a cultura da negritude e sua ancestralidade como base para se buscar a identidade de uma comunidade.

5.3 A RELEVÂNCIA DO COLETIVO: A BASE DE UMA PRÁTICA MUSICAL COMUNITÁRIA

O coletivo se expressa na ausência de intencionalidade comercial, conforme coloca Danilão, em que destaca a contribuição de Tinhorão de que a música atual vem sendo fabricada com intencionalidade clara de comercialização. Assim, não é feita crítica ao gênero musical, mas a ausência da alma da música, o tecnicismo e a superficialidade que não se caracterizam na comunidade de samba de roda, uma vez que este é destituído de interesses econômicos, pois se baseia de unir realidades de comunidades, promovendo a expressão dos invisíveis, excluídos.

Sodré (1998) contribui a essa análise ao compreender o grande poder dos laços comunitários, que é uma das características colocadas pelos depoentes enquanto expressão de coletividade. Ianni (2008) alude à globalização enquanto fenômeno que destaca a aldeia global como forma de despersonalização da cultura, o que é comentado por Edinho:

Porque eu acho que ela te valoriza enquanto indivíduo. Se eu to falando de cultura, tô falando da cultura brasileira, pois tem a estrangeira também, que tá aí pra te pegar. Mas eu acho que a cultura me situa no mundo. Por exemplo, acho que se não fosse o samba, eu seria muito mais retraído, fechado. A cultura, nesse sentido, fez eu me reconhecer, eu me valorizar. Eu sei que, na boa, eu faço algo. Eu toco um cavaquinho, eu faço o mínimo por uma cultura brasileira. Eu tenho um papel.

Acho que é esse negócio. Por isso é sempre importante você afirmar a cultura local. A globalização é boa pra umas coisas, mas péssima por outras... culturalmente, não dá pra ter globalização (Edinho).

Esse elemento é destacado pelos depoentes, sobre o que o samba de terreiro tenta combater, que é exatamente a descaracterização do samba de sua origem. Buscamos em Hall (2002) a explicação para a definição de uma identidade cultural, que decorre de culturas nacionais.

Podemos considerar que a formação de uma identidade em Mauá é advinda do samba de terreiro, quando Didi Carvalho pontua que há convergência ideológica entre coletivos, sendo o de São Paulo aquele que se destaca:

Até por isso que, aqui em São Paulo, hoje a gente pode dizer que é o maior movimento, né, de samba de terreiro, de número de coletivos, talvez das ações, das articulações, podemos colocar São Paulo como um destaque, acho que ideologicamente sim, a gente converge com o objetivo de trazer não são a parte musical, mas a parte histórica, a importância desses nomes dessas escolas de samba, desses compositores, né, entender os momentos históricos mesmo onde o samba se desenvolve, acho que nesse sentido os coletivos fazem um trabalho que converge para o mesmo ideal. Agora, se a gente for pegar nas características individuais, assim de musical, de execução, aí sim existem diferenças dentro dos coletivos mesmo (Didi Carvalho).

Com este argumento, torna-se perceptível a contribuição da noção de coletivo enquanto comunidade, comunitário, enquanto cultura de um povo que apresenta elementos em comum, embora guarde diferenças no fazer da música, na estrutura da musicalidade, ainda assim se constituem de uma identidade do samba de terreiro, a identidade principal de ser da comunidade.

Azevedo (2013) é trazido a esse contexto por considerar a cultura popular como forma de socialização, o que podemos identificar na trajetória do Samba de Terreiro de Mauá, quando falamos dos coletivos que se relacionam com seu coletivo. Edinho traz sua visão sobre o estabelecimento da roda de samba enquanto formato comunitário que traz liberdade para as pessoas participarem por se identificarem, o que a ausência de hierarquia do samba de roda confere a tal identidade cultural;

Aí tem várias questões também, né. Todo mundo cantar em roda, onde coloca todo mundo no mesmo nível, não cria uma hierarquia. Quando se cria um palco, automaticamente, já se cria uma hierarquia, pois há um destaque em relação aos outros. Quando coloca um cara como principal, se coloca ele em uma hierarquia. Na roda tá todo mundo no mesmo nível, não tem ninguém melhor do que ninguém. Tem todos esses ensinamentos, né? Capoeira, o jongo... “se você for ver, tudo isso é em roda, né?” (Edinho)

A fala de Edinho se traduz na identidade cultural de Mauá a partir de sua valorização enquanto espaço cultural comunitário e que precisa ser preservado, disseminado, o que ele complementa:

Mas se aproximando, você vai percebendo que a história de vida é parecida, como a gente chegou no samba, os acessos que a gente teve... tudo isso era muito parecido. Ali tem muita gente que foi tirada na vida, sabe?

Aqui a gente se sente gente. Pois é isso, a gente promove essa sociabilidade e também promover essa dignidade. Tentando fazer da

melhor forma. A gente fez questão de manter o “de Mauá” no nome (Edinho).

E assim fechamos essa análise do Samba da Terreiro de Mauá, enquanto um espaço que valoriza a população e a comunidade, oferecendo espaço para socialização, dando voz às questões sociais emblemáticas e que exigem discussão e transformação. Sendo assim, a cultura surge nesse espaço como forma de transpor os desafios culturais de um povo.

6 CONCLUSÃO

O amor ao samba! Inicialmente, é o que nos faz pensar nesse tema que evidencia uma riqueza cultural tão pujante... e ao descobri-la, entende-se que suas raízes possuem a descendência, carregam consigo uma tradição que se move em direção à história, cultura e política. Ao vivenciar isso, percebe-se qual a contribuição que este tema pode trazer à sociedade.

A história vai sendo construída frente às vivências de cada um dos participantes do Samba de Terreiro de Mauá, do qual também o pesquisador é parte. Traz conforto ouvir e refletir sobre as percepções sobre o valor do samba enquanto cultura popular de Mauá, onde foram construídas uma trajetória de questões de resistência a partir de elementos do cotidiano, em que o formato de terreiro propiciou, enquanto formato cultural de expressão, de musicalidade, participação e acolhimento de vários movimentos sociais e políticos.

É possível perceber o ir e vir entre a expressão cultural do samba de terreiro e sua pesquisa acadêmica, algo posto como essencial para a continuidade e o valor do samba de terreiro, enquanto condição *sine qua non* para sua existência em Mauá. Há a preocupação com a pesquisa acadêmica enquanto científica, como forma não de cientificidade, mas de resgate da história negra, buscando valorizar a história daqueles que são seus. Nesse sentido, o conhecimento é ressaltado como forma de buscar, encontrar, disseminar e transmitir os apelos culturais.

O samba oferece continuidade à tradição da cultura popular, o que se expressa a partir da resistência observada pela experiência do Samba de Terreiro de Mauá. As resistências cultural e política são percebidas pelas formas de consagração de questões vinculadas à nossa experiência desde a raiz, pela identificação da oposição

exercida por intelectuais, artistas, produtores, professores e que solidificam um fenômeno político e cultural relevante para o Brasil.

Há uma necessidade de perpetuação da cultura da resistência não somente como manutenção da tradição do samba de roda, mas também por esta engendrar as questões que se expressam na voz dos participantes, da comunidade, de forma a levantar elementos que possam sustentar as transformações sociais necessárias à região, sobretudo quanto às necessidades da população da comunidade de Mauá.

Para explicitar as perspectivas da resistência a partir do Samba de Terreiro de Mauá, com seu desdobramento em eixos temáticos, foi necessário recorrer à constituição histórica, mas, sobretudo, contar com a participação de expoentes do samba de Mauá, para que fosse possível compreender como se dá a resistência a partir da roda de samba, como se vinculam resistência política e cultura com a realidade do samba.

O respeito às suas falas e a manutenção de sua linguagem também legitimam a cultura de samba de terreiro como algo do povo, feito pelo e para o povo, ressaltando suas virtudes, suas questões emblemáticas, sobretudo em um espaço de reconhecimento de iguais, onde se pode colocar voz às diferenças, desigualdades, bem como aos pretos e às mulheres.

A trajetória do Samba de Terreiro de Mauá revela contextos históricos que se vinculam às questões sociais que precisam ser debatidas para que haja transformação social a partir da cultura popular, que merece ser resgatada e disseminada como parte da luta e das questões das populações, principalmente as de periferia.

Destacam-se as questões de negritude e mestiçagem, em que há preconceito, marginalização e exclusão percebidas e discutidas do ponto de vista teórico nas falas dos depoentes, o que evidencia o quão forte essas questões fazem parte do Samba de Terreiro de Mauá.

Para além disso, é resgatada a cultura de um povo preto, em que o Samba de Terreiro de Mauá, por meio do estudo para suas obras e homenagens, privilegia a retomada da cultura negra, de sua resistência. Isso também é feito de forma acadêmica através da pesquisa e registro de suas ações culturais. Isso se expressa também nas rodas de samba de terreiro, ou seja, há uma disseminação cultural de obras que foram subjugadas por serem de pretos e que esses não tiveram reconhecimento social nem financeiro, mas que são apropriados pelos brancos,

portanto, essa é a maior resistência do Samba de Terreiro de Mauá, ao valorizar a cultura que é própria do povo.

Assim como as questões políticas, que são resgatadas enquanto um lugar propício às expressões sociais, que recebe público periférico, operários, militantes, dentre outros, que acabam ali encontrando acolhimento e um espaço para serem quem são, para se posicionarem, o que acaba tendo um viés político demarcado no samba de roda. Também, seu formato em piso, de não haver palco, faz com que haja reciprocidade, troca e participação ampla, o que também é característica da política.

Os elementos dos eixos temáticos trabalhados na discussão evidenciam que essas são questões mais profundas da cultura e que merecem atenção, seja por sua riqueza, ou por serem relevantes na busca de transformação social, com a finalidade de legitimar a participação de um povo que deve e merece ter seu espaço reconhecido e respeitado na sociedade brasileira, da qual faz parte e, para além disso, da qual foi constituída.

No Samba de Terreiro de Mauá, a população encontra refúgio em forma de expressão cultural, encontrando conhecimento sobre obras, artistas e pessoas que são comuns, trazendo suas contribuições à cultura popular que, em dados momentos históricos, ficaram subjugadas a um modelo social falido, que não tem como sobreviver sem reconhecer toda diversidade da cultura popular brasileira.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 169-214.
- ARAÚJO, Hiram & JÓRIO, Amaury. **Escolas de samba em desfile: vida, paixão e sorte**. Rio de Janeiro: Poligráfica Editora, 1969.
- ANDRADE, Mário de. Música popular. In: **Música, doce música**. São Paulo: Martins, 1963, p. 278-282.
- AZEVEDO, Amailton Magno. Samba: um ritmo negro de resistência. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, USP/IEB, n. 70., p. 44-58, ago. 2018.
- AZEVEDO, Ricardo. **Abençoado e Danado do Samba: Uma análise sobre o discurso popular**. São Paulo: EDUSP, 2013.
- BESSA, Virgínia de Almeida. **Um Bocadinho de Cada Coisa: Trajetória e Obra de Pixinguinha**. 2005. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo.
- BONDUKI, Nabil. **Origens da habitação social no Brasil: arquitetura moderna, lei do inquilinato e difusão da casa própria**. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRAZ, Marcelo. **Samba Cultura e Sociedade: Sambistas e trabalhadores entre a questão social e a questão cultural no Brasil**, 2013.
- BRUNO, E. S. **Histórias e Tradições da Cidade de São Paulo**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1954.
- CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CALDEIRA-MACHADO, Sandra Maria. **A voz dos números: imagens e representações das estatísticas educacionais e a produção da identidade nacional (décadas de 1920 a 1940)**. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2016.
- CAMPOS, Felipe Oliveira. **Cultura, Espaço e Política: um estudo da Batalha da Matrix de São Bernardo do Campo**. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.
- CANDEIA FILHO, Antonio e ARAÚJO, Isnard. **Escola de Samba: Árvore que**

esqueceu a raiz. Rio de Janeiro: Editora Lidor/ Secretaria Estadual de Educação e Cultura, 1978.

CASTRO, Maurício Barros de. **Zicartola**. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2004.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **O rito e o tempo**: ensaios sobre o carnaval. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

CAVALCANTE NETO, João de Lira. **Da roda ao auditório**: uma transformação do samba pela Rádio Nacional. 2018. 114 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

CEVASCO, Jazmín. La importancia del estudio de la comprensión de discurso a través de la utilización de materiales de discurso oral espontáneo. **Investigaciones en Psicología**, v. 13, n. 2, p. 45-60, 2008.

CONEGUNDES SOUZA, Eduardo. **Roda de samba**: espaço da memória, educação não-formal e sociabilidade. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e Sociedade no Brasil**: ensaios sobre ideias e formas. 4. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos**: cultura e política na periferia de São Paulo. 2013. Tese. (Doutorado em Sociologia). Escola de Comunicação, Artes e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo**: ensaio sobre a sociedade neoliberal. Tradução Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016.

DIAS, Márcia T. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Ed. Boitempo, 2000.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo, UNESP, 2005.

FABRIS, Mariarosaria. Rio, Zona Norte. In: FABRIS, M. **Nelson Pereira dos Santos**: um olhar neo-realista? São Paulo: Edusp/ Fapesp, 1994, p. 149-204.

FERNANDES, F. **Folclore e Mudança Social na Cidade de São Paulo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1979.

FERRARI, Terezinha. **Fabricalização da cidade e ideologia da circulação**. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

FREITAS, Wesley R.S.; JABBOUR, Charbel J. C. Utilizando estudo de caso(s) como estratégia de pesquisa qualitativa: boas práticas e sugestões. **Revista Estudo & Debate**, v. 18, n. 2, p. 07-22, 2011.

FREYRE, Gilberto. **Ordem e Progresso**. Rio de Janeiro: Ed. Global, 1974.

GARCIA, Tânia da Costa. Mestiçagem como utopia de nação? Narrativas do samba em tempos de ditadura. In: PRADO, Maria Ligia (org.). **Utopias latino-americanas: política, sociedade, cultura**. São Paulo: Contexto, 2021, p. 69-85.

GARCIA, Walter. "Um mapa para se estudar Chico Buarque". **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, USP/IEB, n. 43, p. 187-202, 2006.

GÓES, W. L. **Racismo e eugenia no pensamento conservador brasileiro: a proposta de povo em Renato Kehl**. São Paulo: LiberAres, 2018.

GUEDES, José Paulo. **No ritmo do capital: indústria fonográfica e subsunção do trabalho criativo antes e depois do MP3**. Tese (Doutorado em Economia). Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade, Departamento de Economia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

HAESBAERT, Rogério. Territórios para entender a desterritorialização. In: SANTOS, M. et al. **Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial 2002**.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1984.

IANNI, Octavio. **Teorias da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

IPHAN, Dossiê. **Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. Brasília: Ministério da Cultura, 2004.

JAMBEIRO, Othon. **Canção de Massa: As condições da Produção**. São Paulo: Pioneira, 1975.

KOWARICK, Lúcio. **A espoliação urbana**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LACERDA, Iziomar. **Nós somos batutas: uma antropologia da trajetória do grupo musical carioca Os Oito Batutas e suas articulações**. 2011. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2011.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.

_____. **Sambeabá:** o samba que não se aprende na escola. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Folha Seca, 2003.

_____. **O Negro e sua Tradição Musical** – Partido Alto, Calango, Chula e outras Cantorias. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 1993.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias Africanas**. Rio de Janeiro: Record, 2020.

MATTOS, Ivanilde Guedes. **Corporeidade descolonizada:** na cadência do pagode. Projeto História. São Paulo, v. 1, n. 44, jun. 2012.

MORAES, José Geraldo Vinvi de. **Metrópole em sinfonia:** história, cultura e música popular em São Paulo nos anos 30. 1997. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

MORAES, Wilson Rodrigues de. **Escolas de Samba de São Paulo, Capital**. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

MOTTA, Marly. **A nação faz 100 anos:** a questão nacional no centenário da Independência. Rio de Janeiro: FGV, 1992. Disponível em: http://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/113.pdf. Acesso em: 9 out. 2010.

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

MOURA, Clovis. **São Paulo: O Povo em Movimento**. Editora Vozes: CEBRAP, 1988.

MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição bantu na música popular brasileira**. São Paulo, Global s/d.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude:** usos e sentidos. 3.ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020.

NAPOLITANO, Marcos. **Rio Zona Norte (1957) de Nelson Pereira dos Santos:** a música como representação de um impasse cultural. Per Musi, nº 29, Belo Horizonte, 2014.

_____. **A música brasileira na década de 1950**. Revista USP, v.87, p. 56-73, 2010.

_____. **A síncope das ideias:** a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. **Actas del V Congreso Latinoamericano IASPM**, 2002.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Genocídio do Negro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. **Cultura Brasileira & Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PENNA, João Camillo. O encontro e a festa. **Teresa: Revista de Literatura Brasileira**. São Paulo, n. 4/5, p. 358-377, 2003.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Cacique de Ramos**: uma história que deu samba. Rio de Janeiro: E-Papers Editoriais, 2003.

REZENDE, Gabriel Sampaio Souza Lima. **A história (des)contínua**: Jacob do Bandolim e a tradição do choro. São Paulo: Alameda, 2021.

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

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: Do pensamento único à consciência universal. SP/RJ: Record, 2000.

SCHWARZ, Roberto. Nota sobre vanguarda e conformismo; Cultura e política, 1964-69. In: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 43-48; 61-92.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVA, Salomão Jovino da. **Memórias sonoras da noite**. 2005. 431 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

SILVA, Vagner Gonsalves da (org). **Artes do Corpo**: Madrinha Eunice e Geraldo Filme: memórias do carnaval e do samba paulista. Rachel Rua Baptista, Clara Azevedo, Arthur Bueno. São Paulo: Ed. USP. 2002.

SILVA; Marília T. Barbosa; OLIVEIRA FILHO, Arthur. **Pixinguinha Filho de Ogum Bexiguento**. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

SIMSON, Olga R. de Moraes von.; GUSMÃO, Neusa Maria M. de. Criação cultural na diáspora e o exercício de resistência inteligente. **Ciências Sociais Hoje**, 1989.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

_____. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. **Claros e escuros**: identidade, povo, mídia e cotas no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2015.

SOUZA, Tarik. **Tem Mais Samba**: das Raízes à Eletrônica. São Paulo: Editora 34, 2003.

SOUZA, Yuri Prado Brandão de. **Estruturas musicais do samba-enredo**. 2018. Tese. (Doutorado em Música). Escola de Comunicação, Artes e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo.

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

_____. **As origens da canção urbana**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

_____. **Os sons do Brasil: trajetória da música instrumental**. São Paulo: SESC, 1991.

_____. **Música popular: do gramofone ao rádio e TV**. São Paulo: Ática, 1981.

TREECE, D. Candeia, o projeto Quilombo e a militância antirracista nos anos 1970. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 70, p. 166-188, 2018.

TROTTA, Felipe; CASTRO, João Paulo M. A construção da ideia de tradição no samba. **Cadernos do Colóquio** (UniRio), v. 3, n. 1, 2001, p. 62-74.

TROTTA, Felipe. **Samba e mercado de música nos anos 1990**. Tese (Doutorado em Comunicação). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

THOMPSON, Edward P. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **A formação da classe operária inglesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

URBANO, M. A. **Carnaval & Samba em Evolução na Cidade de São Paulo**. São Paulo: Plêiade, 2006.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

WILLIAMS, Raymond. **A política e as letras**. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.

_____. Base e superestrutura na teoria da cultura marxista. In: WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 43-68.

_____. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

_____. **A cultura é de todos**. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/68474445/A-Cultura-e-Ordinaria1>>. Acesso em: 11 mar. 2014.

APÊNDICES

APÊNDICE A – ROTEIRO SEMIESTRUTURADO DE ENTREVISTA

Neste roteiro semiestruturado, foram levantadas dez questões abertas como forma de permitir que os entrevistados possam expressar livremente sua opinião. São as questões:

1. Como surgiu o Samba de Terreiro de Mauá?
2. Quais são os desdobramentos políticos do Samba de Mauá?
3. Como se caracteriza a resistência no Samba de Terreiro de Mauá?
4. Como se dá a tradição no Samba de Terreiro de Mauá?
5. Como há o resgate da ancestralidade?
6. Qual é o elemento central da autenticidade do Samba de Terreiro de Mauá?
7. Como se expressa a cultura da negritude/ mestiçagem no Samba de Terreiro de Mauá?
8. Explique o Samba de Terreiro de Mauá enquanto prática musical coletiva e comunitária?
9. Como se dá a aproximação do Samba de Terreiro de Mauá com o mercado fonográfico?
10. Que outros elementos podem ser destacados frente à cultura neoliberal?

APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

(Baseado na Resolução 466/12 do Conselho Nacional de Saúde)

Caro(a) participante,

Sou aluno do Mestrado em Estudos Culturais pela Escola de Artes, Ciência e Humanidades (EACH), da Universidade de São Paulo (USP), e estou desenvolvendo uma pesquisa intitulada “Samba de terreiro de Mauá: enquanto se luta, também se samba”.

O estudo tem como finalidade investigar a relação entre cultura e política no Samba de Terreiro de Mauá, localizado na Região Metropolitana de São Paulo, desde 23 de dezembro de 2002, observando como tal espaço tornou-se um território de resistência política.

A entrevista tem duração de até 120 minutos. Caso você não se sinta à vontade durante a entrevista, pode interromper a qualquer momento.

A decisão sobre a sua participação ou não no estudo é sua, portanto fique à vontade para decidir.

Durante todo o tempo de entrevista o pesquisador estará à disposição e esclarecerá qualquer dúvida que poderá surgir.

É garantida a liberdade da retirada do seu consentimento a qualquer momento, podendo deixar de participar do estudo sem qualquer prejuízo.

Você tem direito de confidencialidade das informações fornecidas. As informações serão analisadas em conjunto com as de outros voluntários, com a garantia de que não haverá a identificação de nenhum participante.

Esclarecemos, ainda, que não haverá despesas pessoais para o participante em qualquer fase do estudo.

A pesquisadora se compromete em utilizar os dados e o material coletado somente para a pesquisa indicada neste termo.

Você terá acesso a profissional responsável pela pesquisa para esclarecimento de eventuais dúvidas. O principal investigador é o Sr. José Alves da Rocha Filho, que pode ser encontrado no telefone 11 98102 3983.

Acredito ter sido suficientemente esclarecido(a) a respeito das informações que li ou que foram lidas para mim, descrevendo o estudo “Samba de terreiro de Mauá: enquanto se luta, também se samba”.

Eu ME INFORMEI com o pesquisador José Alves da Rocha Filho, sobre a minha decisão em participar nesse estudo. Ficaram claros para mim quais são os propósitos, os procedimentos a serem realizados, as garantias de confidencialidade e de esclarecimentos permanentes. Ficou claro também que minha participação é isenta de despesas. Concordo voluntariamente em participar deste estudo e poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante o mesmo, sem penalidades, prejuízo ou perda de qualquer benefício que eu possa ter adquirido, ou no atendimento que recebo nesta instituição.

Nome completo:	
CPF:	
Endereço completo:	
Telefone:	
Sexo:	
Idade:	

Assinatura do participante/representante legal *Data: ___/___/2021*

Declaro que obtive de forma apropriada e voluntária o Consentimento Livre e Esclarecido deste participante ou representante legal para a participação neste estudo. Sendo que uma via deste documento deve ficar com o participante e outra em posse do pesquisador:

Assinatura do responsável pelo estudo Data: ___/___/___

APÊNDICE C – ENTREVISTAS DESCRITAS

C.1 Danilão

Danilão é o fundador do Samba de Terreiro de Mauá e precursor da iniciativa pelo samba.

Ele inicia sua fala mencionando que quem ajudou a promover a memória do samba, como, bem como alguns personagens, foi Sérgio Cabral, dos registros de Tinhorão com seu programa de TVE, tem movimento de memória da década de 1960 e tentaram entender o que é auge e o que é declínio, pois é difícil explicar o Samba de Terreiro de Mauá a partir de um ponto de vista estrutural da música, é um fio condutor para compreender como se dá essa música, você consegue explicar porque ela não tem reverberação, porque ela não tinha apelo? Não sei, por que compositores como Cartola, Nelson Cavaquinho conseguem ser ventilados e transitar e serem gravados por Caetano Veloso, Maria Bethânia, Tropicalistas, Nara Leão, já não tinha uma mudança na estrutura musical desse tipo de samba, de repente do Manacéa, não foi gravado porque não tinha reverberação, é entender um pouco disso.

Tem uma questão da indústria, porque durante esse período, não é o auge no sentido, na linha de continuidade do samba, no período contínuo e lógico que não foi incorporado totalmente pela indústria fonográfica, até na década de 1950, não foi, porque ainda se aparece a questão de compra e venda. Muitos sambistas queriam ser incorporados e não conseguiram, a discussão até do Ze Keti.

Há um paralelo entre a indústria fonográfica e o desenvolvimento do samba e de outros gêneros musicais que é determinante desse elo entre Brasil e modernidade. O que a indústria viu se transformou, e o que quis preservar, assim como o movimento dos atores, mas não pretendemos enveredar por este lado.

O declínio se dá no momento de que as pessoas que produzem essa modalidade de samba perdem seu espaço, tornam-se invisíveis, à mercê, afastadas, alijadas, separadas do seu espaço de convívio, que consolida-se enquanto espaço de troca, que é o interior das escolas de samba durante as décadas de 1960 e 70, em que as indústrias do Carnaval passam a se consolidar e mudam o jeito do Carnaval.

Por exemplo, quando o Candeia pensa e articula a fundação da Quilombo, que é uma aglomeração de sambistas e muitos da velha guarda participaram da sua consolidação, eles assinaram o estatuto do Quilombo. Nele, fala-se sobre a indústria

do Carnaval, e este é um aspecto, mas o que é a descaracterização do carnaval, que significa a falta de referência aos mais antigos, no Manifesto está escrito isso: “Por que nasce a Quilombo, a Escola de Samba Tradição?”. Depois que o Natal morre, perde a força na Portela, e a Família vira oposição e cria a Tradição, que acaba virando uma Escola pequena que desfila no grupo especial no Carnaval, que são familiares do Natal da Portela, seu símbolo também se remete à águia da Portela.

Isso foi perda de espaço, o jeito de fazer que a indústria do Carnaval imprimiu, a memória é preservada dentro do interesse dessa indústria, desse mercado. Quando é conveniente eles vão lembrar da velha guarda, da Portela, do Salgueiro, quando se prevê pela indústria que essas pessoas vão ser reverenciadas.

Ele menciona que, quando fizemos um movimento do samba, a Portela passou a pensar que é uma escola de âmbito nacional, e que existem movimentos, como se vê no livro do historiador Luiz Carlos Magalhães, presidente atual da Portela. No Projeto Asas Abertas, ele cita o nome do Danilão em seu livro lançado há dois ou três anos.

Quando me refiro à modernidade, é a mudança de bens culturais realizada pela indústria, muda o ritmo, mudou o lugar de desfile, mudou o tempo, o que se questiona é para que se respeitar a memória, uma vez que a indústria vive do agora?

A questão da superficialidade no filme *Rio Zona Norte*, mostrado pelo violinista, passou o dia inteiro para chegar no Centro do Rio. E não havia profundidade na modernidade. Claro que, em se tratando de mundo de capital, como se tratar de profundidade, já que as relações são baseadas em aparência, que é contraditória com a essência. Isso, quando se contrapõe ao sambista de morro, a comunidade sabia cantar, tinha identidade, sabia quem era o sambista.

Até mesmo no filme, cantam “As pastoras”, o samba que está tocando no rádio é seu, mas aí fizeram um samba canção, mas essa ideia de “água e óleo” como dois mundos, há uma intersecção com o mundo o capital, mas a absorção do mundo do capital de uma classe sobre outra.

Ao tentar ter foco no que desenvolver enquanto base para discussão da ideia do samba, essa questão da visibilidade, o que o samba representa para a comunidade, pois isso também é expresso no filme. E essa discussão, o diálogo que o samba tem, é de 1950 e 1960, quando o projeto de Brasil toma impulso, não somente historicamente com Juscelino Kubitschek, mas com a indústria cultural, que no filme é mostrado, como por exemplo com Ângela Maria, a violinista.

Questiono como Danilão vê quando o Grande Otelo chega para cantar "Malvadeza Durão" para a Ângela, quando ela fala "coloca um arranjo de piano que vou gravar em seu samba" que é onde se dá a descaracterização, que mostra a indústria fonográfica, que requer outros meios, há uma mudança no jeito de se fazer, no andar de samba, muda?

Acho que você está raciocinando, como nasce o *long player* - o disco com longas faixas -, os discos eram compostos de uma música gravada de um lado e outra do outro, quando isso muda, interessante que o disco maior muda até o aspecto de composição, tem sambas gravados que a segunda parte não é gravada, como de Cartola, da década de 1940, Tristeza, um dos sambas mais lindos, ele foi gravado pelo único registro que tem, só uma parte, e não foi regravada a segunda parte.

Até hoje se buscar no Wikipédia a letra e canta:

Tristeza
 Quanta tristeza tenho eu
 Só em saber
 Que vivo longe dos carinhos teus
 A quem eu dediquei
 O meu sincero amor
 E com tantas falsidades
 Me abandonou
 Aumentando a minha dor
 Aumentando a minha dor
 Guardo a tristeza comigo
 Guarda a tristeza porque
 Dela sou maior amigo
 Depois que perdi você
 Eu não canto, eu não danço
 Acabou tudo pra mim
 Se eu cantar essa tristeza
 Terás ciúme de mim
 Ai ai Meu Deus...

A música foi somente gravada esse trecho, e mais tarde descobri ele completa:

Tanta vontade tive
De dar fim a minha vida
Mas encontrei-te tristeza
Com a alma perdida
Seguimos no mesmo rumo
Eu me sinto bem feliz
Mas dizem que é o cumulo
ela estar junto de mim
Ai ai

Ele conta que a música casou com a tristeza, ele tem uma desilusão amorosa, mas não foi gravada porque não tinha tempo para compilar e gravar e o legal do que descobrimos, que é o jeito de regravar, que “mata a melodia e o jeito dos velhos”.

E cantando começamos a comparar os jeitos de gravar de antigamente e o que feito, como por exemplo com a música “Melancolia”, de Manacéa, e cantamos... e aí ele lembra que dizem que Manacéa grava errado, é compositor e ainda é criticado.

Em sequência, Danilão comenta que essa gravação acabou com a melodia do Manacéa e que muitos sambas que foram gravados, mas não da maneira original e que indústria do samba gravou sem a originalidade e que quando se tira a autenticidade, quando se regrava a melodia original, tira a autenticidade e mata o autor.

E tem um aspecto de melodia e ritmo, que o Samba de Terreiro que tem uma melodia que uma parte dá uma subida alegre, sem querer comparar com a Bossa nova, que é uma melodia triste, carente, de querer ficar melancólico, tem um estudo no samba de terreiro que tem uma melancolia alegre.

Danilão entende que não se trata disso, são sambas cantados, apresentados numa quadra, sem caixa de som e que “As pastoras” vão cantar, “eu vejo meio como desabafo”, é uma maneira de elaboração de fatos, de desventuras amorosas, do cotidiano, que está muito vinculado ao ser, muito nosso, numa questão de cultura negra, um samba desse que fala da tristeza, ou resgata sambas do Chico Santana que falam de uma traição: “Judas estremeceu, ao ouvir sua voz, existe um traidor entre nós, quem vê cara não vê coração, o sorriso também pode ser uma traição, disso também fui traído...”.

E segue cantando...

Comento que ele cantou esse samba umas cinquenta vezes e ele explica que quando se fala de uma traição, se alguém for gravar isso, dando exemplo de Adriana Calcanhoto, que ia descaracterizar tudo e não ia ter sentido, tocando na questão da essência.

Tem Samba de Terreiro que tem alma e que um historiador não vai entender, quem não é sambista não vai entender, quem não tocou samba, rapper, não vai entender, vai querer pegar os pormenores, os errinhos de português, acadêmico não vai entender, que samba é quem faz, quem sente, que é alma, é uma arte que tem alma, tem sentimento, é visceral, as pessoas cantam alto junto também, esses aspectos são a autenticidade, é uma música pautada na realidade cotidiana.

É vivência, que nos remete a histórias passadas e presentes, mas tem que considerar o conteúdo humano da música que a indústria retirou a humanidade das músicas. O choro é antes e depois do Pixinguinha, ele modificou, introduziu pandeiro no show, mudou a concepção do choro era valsa, maxixe e a polca, Chiquinha Gonzaga, e Pixinguinha traz alma, visceral, ele é o pai do choro, não tem outro maior que ele, de que alma é, do que estamos falando? A academia vem com a função do registro histórico e de memória, mas sambistas precisam escrever sobre samba de terreiro.

Sinto-me confortável, pois a discussão travou entre a modernidade, desessencialização, indústria, capital, introdução do CD, quantidade e não qualidade e se consigo problematizar o Samba de Terreiro de Mauá. Vou retrabalhar a ideia da troca com a modernidade e o que acontece em 2002, fazendo um caminho contrário para resgatar a ideia de modernidade, inserção do filme, a discussão percorre a história do samba, seu quadro histórico e relacioná-lo com o contexto premente.

É preciso estar aqui e ali, não estar a criticar o gênero, mas sim a música sem alma, tecnicista, superficial. O Tinhorão está certo, não se trata de criticar a música atual, mas reconhecer que é uma música fabricada com uma intencionalidade e o Samba de terreiro não tem intencionalidade, ele é verdadeiro, por acaso acabam produzindo para se manter, como fonte de renda, mas muito como acaso, e o samba é se aquietar, a questão do dinheiro depende do momento, não é o foco ou atmosfera do momento.

E menciona que a briga do Paulo com o Cartola, na Portela, não é questão de vestimentas diferentes, o Heitor pegou um samba que era para apresentar na quadra

e levou para a rádio sem avisar o Claudionor, aí vem a diferença de que a vestimenta não era o mote da briga.

Quanto a culturalidade, a satisfação dos mais antigos era descer para trabalhar na segunda-feira e ver as mulheres lavadeiras lavando roupa e cantando os sambas que foram cantados no domingo no samba de terreiro e tinha uma regra, de que o samba cantado na quadra não ia para o rádio, primeiro era cantado no terreiro para depois ir gravar, era o contrário do que acontece hoje, primeiro ganhava o palco pela boca das pessoas e depois ia para a gravação.

E menciona o documentário E Batucada, que traz a história do samba de terreiro.

C.2 Léo Batuque

Léo, também conhecido como Léo Samba, Léo Batuque, Léo do Samba de Terreiro de Mauá.

Dou início à entrevista questionando como se deu a relação entre Samba de Terreiro de Mauá com o samba do Rio de Janeiro e Léo menciona que a história começa a partir do que se ouve no rádio, em CD, que são de grupos do Rio de Janeiro, Zeca Pagodinho, Fundo de Quintal e Beth Carvalho, que até então para nós são da velha guarda. Eles são seus remanescentes, são frutos daquelas escolas de samba do Rio de Janeiro. A Beth falava que era da Mangueira. “O Zeca fala que é da velha guarda da Portela, e nós jovens, quando tínhamos 16 a 18 anos, nós éramos de Mauá, hoje após vinte anos temos outra formação, mas àquela época, Mauá era interior de São Paulo. Havia piadas que diziam que Mauá não é do ABC. Mauá pertence, mas não temos acesso às escolas de samba de São Paulo, não éramos frequentadores da escola de samba Vai Vai, Casa Verde, tínhamos o carnaval de Mauá, que inclusive era considerado como um dos melhores do ABC”.

Então, o que chegava no rádio era do Rio de Janeiro. São Paulo tinha expoentes, mas não nas rádios mais midiáticas. De Mauá, o que surgiu foi o Quinteto em Branco e Preto, tinham também a velha guarda do Rio de Janeiro que acompanhavam os compositores da velha guarda, como por exemplo a Beth Carvalho como madrinha, citando Demônios da Garoa, mas não é uma linha que era do Samba de Terreiro de Mauá.

Explica que a história do Samba de Terreiro de Mauá começa ouvindo samba de terreiro do Rio de Janeiro, velha guarda da mangueira, da Portela, ouvindo Estácio, descobrindo que Estácio vinha da primeira escola de samba chamada Deixa Falar, com introdução do surdo, do Bidi, que explodiu nas rádios, o boom das rádios, Rádio Nacional-RJ. “Temos até uma teoria de que o samba de terreiro, essa linha de escola de samba, só começaram a tomar proporção maior porque coincidiu com o mesmo período do rádio se popularizar no país, se naquele período o boom fosse o rock e no mesmo período o rádio estivesse em expansão, talvez o samba não tivesse a mesma expansão que teve”.

Ele conta que Edinho (outro depoente do grupo) era tamborinista na escola de samba de Mauá, bairrista, territorial, eu era da Imperatriz junto com Danilão (fundador do Samba de Terreiro de Mauá), os ensaios eram na frente da minha casa, na rua, não tinha quadra de samba, mas se as pessoas que frequentavam as escolas de samba de Mauá iam para São Paulo ou Rio de Janeiro, não sabemos, ninguém falava, só víamos o movimento. Percebia-se a energia e se aprendia a tocar um instrumento, mas não é o caso de contar a história das Escolas de Samba de Mauá, pois o Samba de Terreiro de Mauá nasceu dentro das nossas casas, da minha casa, do Danilão, Marcelo e Edinho, por interesse musical nosso de querer descobrir aqueles compositores, de onde eles eram, por que não se falavam mais deles, por que eles não estavam na TV e no Rádio, por que não se falava em Paulo da Portela na TV e no rádio.

Questiono quanto à crítica ao pagode, se eles não queriam trabalhar o pagode, havia alguma crítica a respeito, se havia a vontade de fazer algo diferente. Como era essa discussão no grupo?

Léo esclarece que a maioria dos integrantes do grupo eram oriundos do pagode dos anos 90, pelo interesse em tocar, pertencer a um grupo e fazer um ritmo. De repente perceberam que o samba estava desvirtuado, com questão de “o que é pagode e o que é samba” e assim começaram a selecionar o repertório dentro dos grupos, cada um no seu grupo, havendo chateação quando um dos integrantes queria, por exemplo, cantar as músicas melosas do Belo. Ali começou a surgir um novo caminho e, quando se juntaram para o Samba de Terreiro de Mauá, quando cada um colocou seu ponto de vista quanto ao que gosta de tocar, as ideias convergiram, assim o agrupamento decidiu não tocar determinados sambas. Iam, então, pesquisar, estudar e trazer isso para a roda de samba, buscando as fontes. Ai os grupos de

pagode caíam por terra, naturalmente, o que deixa uma certa repulsa, pois começaram a questionar se os grupos mais atuais conheciam os sambas que deram origem às suas músicas, se foram buscar a origem das músicas, para poderem chamar de samba... outros não tinham uma linha mais crítica, mas pela própria natureza de ouvir samba de terreiro, estudar e pesquisar, acabava-se por não ouvir outras coisas, pela ausência de tempo.

E menciona a obra de Cartola, leva-se dez anos para estudar a obra do Cartola e não se sabe tudo e nesse período, não há como ouvir o lançamento novo do Exaltasamba e quando se ouve, ele não agrada. Houve um processo muito natural, um certo radicalismo de perceberem que, quando se vai para uma roda de samba aberta, e recebe pessoas de todos os lugares, que ouvem de tudo, uma pessoa chega numa roda de samba e ela quer ouvir o que ela está acostumada a ouvir. Mas eles decidiram não tocar, pois se questionaram se a proposta deles era tocar músicas para agradar as pessoas que vêm na roda de samba ou fazer o próprio samba para mostrar às pessoas que existem outras possibilidades. E decidiram que é de dentro para fora, se estamos sendo transformados por esse conteúdo, se estamos encantados com isso, vamos mostrar para outras pessoas para que elas se encantem também.

Nesse momento há divergência com as pessoas que são de fora, amigos de amigos, familiares de pessoas de Mauá, que questionam que o agrupamento era muito radical, pois eles não tocam nem Fundo de Quintal. O argumento era de que Fundo de Quintal tocaram a vida inteira, pois é um tipo de música que toca no rádio e que queriam tocar um samba de Cartola que já morreu, que as pessoas nunca ouviram, e por alguns anos isso foi fundamental para a resistência do grupo.

Porém, passados alguns anos, alguns integrantes começam a se questionar de que pessoas pararam de frequentar o Samba de Terreiro de Mauá porque não tocavam certas músicas, que eles eram muito radicais, e alguns integrantes ficaram incomodados a ponto de alguns decidirem sair do grupo.

Questiono se houve a ideia de questionar a resistência, sobre se vão continuar resistindo ou se decidem ser menos resistentes e mais abertos, houve essa ideia no grupo? Quanto ao radicalismo e resistência, deu-se naturalmente? Houve o questionamento da mudança, por exemplo, “agora queremos pagode, depois queremos algo da década de 1970”, como foram as pautas de reuniões quanto ao conteúdo do Samba de Terreiro de Mauá? Foram desenvolvidas por meio de pessoas que sugeriam no grupo?

“Sempre nos ajudamos e somos um grupo horizontal, decidimos tudo junto, coletivamente, decidimos levar todas as ideias para o grupo, havia compartilhamento e discussão sobre tudo, em um momento proibimos de beber e fumar no grupo na hora da roda de samba. E todos se submeteram, aceitaram coletivamente. Se isso é radicalismo ou resistência não sei, entendo como renúncia. Renunciamos e isso foi resistir.

Em 2002 e 2003, quando tínhamos a consciência de que formamos um grupo, fomos na Prefeitura da cidade de Mauá e nos apresentamos como grupo de samba de Terreiro de Mauá, propondo que queríamos fazer parte das políticas públicas culturais da cidade, que foi quando o agente cultural da época falou “entendi, então no aniversário da cidade tocará o Martinho da Vila e vou colocar vocês para tocar” e nós rebatemos que não tocávamos em palco, e ele questionou nossa recusa em abrir o show do Martinho da Vila. Precisamos explicar que no nosso formato, nem usávamos microfone, e isso ele não entendia.

De outro lado, tínhamos na mesma sala, trabalhando na cultura da cidade, Edson Bueno de Carvalho, escritor e poeta da cidade de Mauá, Juliana Veronese, militante, atuante na cultura da cidade de Mauá, artista plástica, dançarina, pessoas que quando ouviram a recusa ao agente de cultura, acreditaram que éramos ousados, e não tocamos, não tivemos espaço para outro evento enquanto permaneceu esse agente de cultura.

Mas posteriormente, o pessoal entendeu e nos chamaram para participar dos saraus do Tábuia de Corumbé, um sarau que reunia os escritores, poetas e músicos da cidade, músicos estes que tem a coisa da música ancestral, da cultura popular mais enraizada, então nos saraus cantávamos Cartola, outro recitava Carlos Drummond de Andrade, outro recitava algo próprio, isso logo no início do Samba de Terreiro de Mauá, e sugeriam de irmos para o teatro gravar nossas coisas, esse trabalho é lindo e armavam alguma coisa de samba e chamavam nosso grupo, falavam que sabíamos tudo de Cartola.

Então renunciamos de um lado, mas ganhamos de outro, mas temos consciência de que fomos criticados pelo agente de cultura de Mauá. Acredita que isso é uma forma de resistir na cultura e na política da cidade, coletivamente todos do grupo concordavam com as decisões, no período mais radical, mas necessário para atingirmos as pessoas e termo o reconhecimento sobre o domínio de Cartola, passamos esse período para manter a roda de samba.

Hoje permanecem do mesmo modo, mas apresentam um repertório, um discurso mais brando, ameno, continuo não conseguindo ouvir as músicas que estão sendo lançadas, não gosto de Ferrugem, de Thiaguinho, que dizem que mudou a história do samba, “que isso cara”, continuo não conseguindo ouvir, mas respeito quem está começando agora, quem ouve, quem curte, entendemos que temos essa opção que não se encontra em outro lugar. Não vou criticar o Thiaguinho, ou outros, mas se a pessoa vem aqui no Samba de Terreiro de Mauá, e também não vou tocar Thiaguinho para te agradar, ou seja, ainda resistimos, mas de uma forma mais inteligente, com posicionamento, mais consolidado, mais estratégico.”

C.3 Edinho

Edinho foi criado na jovem guarda.

“Cara, essa minha parada com o samba, essa minha relação, começou em casa com meus irmãos. Meu contato com a música veio com o meu pai, com o violãozinho dele... Meu pai é mineiro, gosta muito de música caipira, sertaneja... Sempre teve uma coisinha de instrumento lá, violãozinho... O primeiro cavaquinho que eu conheci era do meu pai, foi em casa”.

E os irmãos: são em 6, o mais velho nascido em 1968 que é nascido em Minas. Foi o único que nasceu lá, pois o pai e a mãe se casaram lá e o irmão nasceu em 1968, no ano em que eles se casaram, depois eles vieram para Mauá. Aí depois teve o irmão de 70, a irmã de 71 e aí uma lacuna de 10 anos entre os 3 primeiros e os outros. Na verdade, 9 anos. Aí veio outro irmão em 1980, Edinho em 82 e Didi Carvalho em 88.

Então, esses irmãos mais velhos participavam de uma escola de samba de quebrada, chamada Leões de Ouro, Grêmio Recreativo e Escola de Samba Leões de Ouro.

“Essa escola foi fundada, se não me engano, nos anos 80, em 85. Meus irmãos participaram desse movimento, né, da fundação da escola. Eles eram adolescentes, ainda. E aí, cara, naquela época, quando eu era moleque. Aí a escola já estava bem estruturada, meus dois irmãos já participavam da bateria e minha irmã da comissão de frente. Então, já tinha essa dinâmica em casa com meus irmãos com seus instrumentos, pois já ensaiavam. Minha irmã também participando dos ensaios,

indo atrás de coreografia, essas coisas. E esse show era bem legal. Quando eu era moleque, via aquilo e ficava com vontade, né”.

Havia o Pintado, que era o mano que fazia as esculturas no isopor, tinha outro que pintava os instrumentos, né... as senhoras que costuravam as fantasias e tal. Isso movimentava todo o bairro. Os próprios ensaios. Que era assim, no morro.

“Eu morava ali, na Rua Deputado Antônio da Silva Cunha Bueno, morava bem ali em cima da rua. E o ensaio era bem no pé do morro. Na verdade, se juntam várias ladeiras, um vale e o ensaio da escola era ali. Até uma imagem assim ali, que eu sempre carrego na cabeça, assim: às vezes eu descia e era muito legal quando a bateria começava, às vezes eu nem tava em casa lá, ouvia e: ‘opa, começou o ensaio”.

Aí quando descia e estava lá embaixo, já se via do mesmo buraco que estava a galera descendo.

E seus irmãos tiveram um grupo de samba também. Nessa época, antes dos anos 90, final dos anos 80. Eles já tocando o que tinham de referência, que era Fundo de Quintal, Martinho da Vila, Paulinho, Clara, João Nogueira...

E aí, acha que seu gosto por samba começa ali, porque eram os discos que tinham em casa. Clara, Bezerra, João Nogueira, Zeca.. ali começa.

“E tem uma história engraçada. Os meus irmãos não queriam que eu participasse, pois eu era criancinha, tinha uns 9 anos. E eu queria porque queria tocar tamborim, meu irmão com aqueles ciúmes do instrumento... aí eu lembro de um dia que ele ia sair mais tarde do trampo. Ele tinha comentado que ele não ia conseguir ir pro ensaio, pois ele ia sair mais tarde. E aquele esquema: quando ele saía pra tramar, eu pegava o tamborim e começava a tocar. Nesse dia, eu peguei e desci sozinho pro ensaio. Cheguei lá e fui pedir pra tocar (risos)”.

Aí comenta que foi muito comédia e quando chegou lá, falou: “e aí, o Zé — que era o mestre daqui, o Zé Mauá, que era até um cara bem temido... — eu queria

E aí falou: “oi, queria falar com você”, ele me olhou assim pra minha cara e disse

— O que é?

— Queria tocar tamborim.

— Rapaz, você sabe tocar isso aí?

— Ah, tô aprendendo e tal.

Aí ele me deu na mão, eu já tremendo, né. Peguei e fiz lá. Ele viu que eu sabia, ficou olhando minha cara assim, uma cara ruim da bexiga (risos). Aí ele olhou e disse “pode ficar que você tá melhor que muito marmanjo aí”. (risos)

E eu me achei, né? Entrei, comecei a ensaiar com os caras e daqui a pouco o meu irmão chega do trampo: “O que você tá fazendo aí, menino?”

Aí eu disse que já falei com o Zé, que tava tudo certo. Aí eu participei lá. Pena que eu peguei já na época que tava no final do carnaval aqui em Mauá. Isso era 1991, 92, por aí. Eu fiquei uns 2 ou 3 anos ali. Depois, lembro que teve troca de gestão, trocou prefeito e cortaram verba...”

Questionei se ele acompanhou os grupos de pagode com seus irmãos na época? Ou se encaixou em outro? Como foi esse processo?

Ele mencionou que o comezinho foi ali, onde teve contato com o instrumento. Aí quando ensaiavam na garagem de casa, os acompanhava. Só que entrou na escola, aí teve uns 3 anos disso e acabou o carnaval, pois trocou prefeito, cortou verba e as escolas não estavam organizadas pra fazer sem a verba. Na época, um monte de escolas acabou por causa disso. Aí depois, um pouquinho mais à frente, o irmão Diquinho, tinha um banjo e um cavaquinho do pai deles, e ele começou a fazer aula. Aí era o mesmo esquema, não deixava Edinho encostar nos instrumentos, quando ele ia trabalhar...

Ele saía e Edinho ficava lá, tentando tirar alguma coisa. “Mas também, assim, eu sabia só 2 ou 3 acordes e só. Aí eu entrei no Senai, foi quando eu tive um amigo que me ensinou a tocar cavaquinho, me ensinou a fazer acordes e tal. Naquela época tinha um monte de roqueiro, fã de Legião Urbana”.

E tinha no grêmio do Senai um violão, que os caras compraram e deixaram lá porque a molecada tocava na hora do almoço. Aí tinha esse rapaz, que era o Cleberson, ele morava em São Bernardo, ele tocava em igreja, tocava bem pra caramba, cantava também... e ele falou assim:

— Você toca cavaquinho?

— Ah, toco 2 ou 3 acordes (nem sabia os nomes dos acordes).

— Ah, mano a gente podia ter um cavaquinho aqui (pois tinha um violão).

Aí eu lembro que o pessoal se organizou, pois era 97 e tava bem naquele boom dos pagodes, os grupos. Aquele ápice do Katinguelê, Exaltasamba...

Aí a molecada, pois tinha um monte que fazia aula, queria aprender.

Os caras se organizaram, foram no grêmio pedir os cavaquinhos e conseguiram uns 4. Aí a gente pegava, né, na hora do intervalo, e meu amigo me ensinava a montar os acordes e como tirar umas músicas. Eu aprendi com ele, levava revistinha e tal...

A gente cantarolava lá... aí foi que eu peguei esse negócio de grupo e tal. Particpei do grupo também, por uns 2 ou 3 anos, tocando cavaquinho. Porque era uma parada que era engraçada, eu peguei essa onda dos anos 90, mas aquele lance do samba mais antigo, que era o de casa, falava mais alto. Às vezes eu ficava meio bravo porque eu ia no Vigários, tinha um pessoal com um grupo que era muito bom, os caras mais velhos, aquele negócio mais arrumadinho e tal.

Mas eu chegava lá, cantava algo mais antigo e ninguém curtia. E, assim, nem era velha guarda..."

Menciono "Zeca, né (risos)" e ele retruca "Tipo Clara Nunes. Às vezes eu ficava meio bravo porque ninguém cantava mais aquilo. Aí ficava meio borocoxô. No grupo que a gente tinha, sempre tinha esses rachas, né. Um pessoal mais novo, e um pessoal que queria os mais antigos. Aí dava aquelas brigas, tá ligado? Eu lembro de ter participado uns 3 anos do grupo".

Nesse momento chega uma bebida para Edinho... e ele continua que chegou a participar de grupo assim, por 2 ou 3 anos. Tinha sempre essas brigas... "Entre no Senai em 97, comecei a tocar. E com 16-17 anos eu tive o meu primeiro grupo".

Esse período era entre 1998, 99, por aí, e quando chegou em 2000

Questiono se ele não conhecia a rapaziada, o Doutor, Xangô da Mangueira... e ele explica como chegou começou no samba e quando chegou no grupo do Samba de Terreiro de Mauá, sendo momentos distintos.

"Quando comecei a tocar, lembro do último grupo que tive. Conheci dois caras que eram do Parque das Américas, o Rubão - eram dois Rubens, né - e o Rubinho, né.

Eles eram amigos dos caras, do Danilão, o Léo Batuque, o Negão, o Bambino e tal.

E eu conheci o Rubão, né, cantava bem o cara. Conhecia umas coisas mais antigas, que eu curtia e tal... E a gente foi tocar lá no Parque mesmo, lá num bar na Rua Havana, na rua do Léo. O Rubão chegou, ele morava lá perto, fez uma canja, trocou os contatos. O Rubinho também tava junto, tocava violão. Aí nessa época era

difícil encontrar alguém que sabia tocar violão, pois todo mundo queria tocar cavaquinho. Violão já era raridade...

Aí a gente pensou, “pô, o cara canta bem ali, você toca violão, vamos juntar!”. E juntamos, né.

Nisso da gente juntar, o Rubão vai lá em casa e eu vou na casa dele, pegar alguma música... Lembro de um dia que ele me convidou para ir lá na Contemporânea, ouvir um chorinho. Aí beleza, marcamos. Era Wilson 59, a gente marcou umas 10h da manhã e a gente já ficava lá, né”.

“Ô neguinho, vou te levar numa loja ali, tem uns discos!”, eu fui, beleza...”

“Cheguei lá e tinha os discos mesmo, daqueles que eu não achava mais e os CDs. Eu comprei o primeiro CD lá, o *Tudo Azul* da Velha Guarda da Portela e o Geraldo Pereira. Mano, aí foi amor à primeira vista mesmo. Lembro que, quando ouvi “o dia se renova todo dia”... aí já era”.

E ele comprou um [*inaudível*] e ia na Contemporânea, teve um choro e ia fazer a roda, né. Os caras faziam roda lá, o Samba Autêntico. Aí quando viu os caras fazendo roda, todo mundo cantando de gogó, ele já pensou “era é isso, mano?”. Isso já rompia com o formato do grupo com vocalista e tal. Todo mundo chegava junto, participava da roda, era outro clima. Isso foi em 2001, né. Logo depois começou o samba de terreiro.

Pergunto quando chegou no samba de terreiro?

“Eu cheguei só uns 2 meses depois que já tinha começado. Já cheguei no início. Mas o porquê, né?

Todos moravam ali no parque, o Rubão era amigo do Danilão, do Léo, do Keke. Aí os caras começaram a criar o movimento e ele chegava em mim

— Ô neguinho tamo começando um esquema lá no parque, pô, daora... tem até cúica.

— Tem cúica? não tem nada! tá me zoando!

Só que o Rubão era engraçado porque ele tinha o grupo, ele cantava e era o vocalista. Os caras tavam criando o coletivo, mas ele queria cantar aquilo tudo no grupo, ele não queria participar do coletivo. Aí ele meio que me deu uma sabotada porque eu perguntei quando que teria o encontro do pessoal e ele diz:

— Mas o negócio lá é meio restrito, Ed.

— Então eu não posso colar?

— Quando tiver eu te aviso...

Aí ele foi enrolando e tal, até um dia que ele falou que teria, um sabadão. Era na casa da Clara Nunes, né, aí eu fui e endoidei, “é isso aqui que eu quero”.

Eu lembro que fiquei no pé dele, queria saber quando tinha de novo... aí ele deu a sabotada...

— Ih, mano, deu uma treta lá, acabou...

Acabou como? começou agora?

— Ah, não sei, os caras tretaram e acabou, ele disse

Eu não me conformava, cara. O negócio era mó legal e tinha acabado? Não é possível. Aí chega ele:

— Ah, neguinho, o esquema é a gente fazer o nosso negócio mesmo. Vamos fazer nós aqui.

E eu não me conformava com isso. Até que um dia, eu trabalhava lá no Ipiranga, tava pegando um tremzão lotado, daqui a pouco eu olho um cara lá na outra ponta do vagão. Era o Baseado!

— Ô, desce aí que eu quero falar com você, disse

Eu pensei: esse maluco é de Mauá, né...

Aí ele se aproximou e perguntou por que eu não tinha ido mais lá. Eu não entendi.

— Poxa, falei pro Rubão te chamar pra você colar lá, cê nem colou...

— Mas o Rubão tinha me falado que tinha acabado...

— Ah, Rubão tá tirando... direto eu pergunto de você lá e ele dizia que você não tinha tempo...

Aí o Baseado disse

— Vamos acabar com essa palhaçada, passa seu número aí!”

Aí foi assim que ele começou a frequentar os ensaios. Parou o grupo que ele estava e ele se enturmou com os caras.

Comentei que era bacana a história do Rubão, é engraçada e ele sugeriu de chamá-lo para a entrevista

Aí volto ao questionamento sobre como é essa coisa de resgate do samba de terreiro? Qual a importância de buscar os compositores? Ou melhor, quais são os compositores que se interessam para uma pesquisa.

“Então, cara, como a gente chegou nesse conceito, né. Ultimamente a gente até diz que tivemos várias fases. Lá no começo, a gente ficava indignado. Pois esse tipo de samba não tinha acesso, não tava mais no rádio, na TV. Muita coisa era vinil,

não era coisa que você encontrava fácil, pois achar tocador de disco também não era...”

Então, assim, o primeiro momento foi de indignação: Por que essa música tão boa não está mais no mercado, passou o tempo dela?

Aí entender esse processo de deturpação de uma cultura popular. Pois quais são os caras que o grupo se interessa? Os compositores de samba, em sua grande maioria, porque começaram a estudar mesmo. Ah, gostam de Cartola, souberam que ele era da Mangueira... aí uma coisa vai puxando a outra... “você vai primeiro na escola, depois pros compositores mais conhecidos, Cartola, Nelson Cavaquinho... aí você vai encontrando outros caras, né. “Quem é Zé Ramos?”... Assim você vai pra Portela, né, pois tem muito nome forte. Pô, Alcides, Pedro Santana, Paulo da Portela... Quem é Paulo da Portela que todo mundo fala? Quem é Monarco?”

Ele explica que há encontro com um compositor, encontro com a escola e aí vai encontrando mais gente. E começaram a entender, estudando, a importância do samba mesmo, a função social.

“A velha guarda não era só um grupo musical, né, quer dizer, era também um grupo musical, mas tinha toda uma função social dentro da comunidade. Aí a gente via que tinha escola de samba com aula regular de alfabetização, com professor voluntário alfabetizando aquela região. O Monarco falou uma parada interessante, que lá nos anos 50, quando surgiu a TV, quem tinha dinheiro pra comprar a TV?

Tinha gente que não tinha nem rádio, o lugar que o cara ouvia música era na escola de samba. A música era na quadra. Para aquela comunidade era o que movimentava.

Então a gente passou a focar nesses personagens das escolas. E também começamos a estudar, por exemplo, o Silas do Império Serrano, que tem seus sambas-enredo e fazia samba de terreiro. Aí começa a busca... O que tem de diferente entre esse samba e o pagode?

Começamos a ver que os temas eram do cotidiano, que tinha uma linha melódica particular...

Por que resgatar, né, você perguntou...

Porque é uma manifestação cultural. Aquele jeito de cantar, tocar o samba... aquela maneira de fazer foi sumindo. Se você for olhar o pagode hoje em dia, é muito diferente. Não conversa mais com o samba. Você tem elementos: cavaquinho,

violão... há elementos que o samba tem. Mas toda a estética você não tem. O pagode tem muito mais a ver com a música pop do que com o samba”.

Aí tem várias questões também, né. Todo mundo cantar em roda, onde coloca todo mundo no mesmo nível, não cria uma hierarquia. Quando se cria um palco, automaticamente, já se cria uma hierarquia, pois há um destaque em relação aos outros. Quando coloca um cara como principal, se coloca ele em uma hierarquia. Na roda tá todo mundo no mesmo nível, não tem ninguém melhor do que ninguém. Tem todos esses ensinamentos, né? Capoeira, o jongo... “se você for ver, tudo isso é em roda, né?”

Questiono se então ele considera isso como um ritual, uma cerimônia ou um modo de fazer música apenas.

“Eu acho que é toda uma cerimônia, né. Acho que eu até demorei pra entender esse aspecto. Isso foi algo que eu aprendi com o [*inaudível*], pois o rap também tem isso. Várias outras manifestações culturais tem isso. Isso é que diferencia um simples movimento musical de uma manifestação cultural. Se você for ver o tambor de crioulo, o samba de roda da Bahia, a capoeira, o carimbó... tudo isso tem uma cerimônia, não é só a música. É o encontro, a comida, a resenha... Tudo isso faz parte.

É todo um ambiente que, quando você transforma em produto, vira como pagode. Você vai em uma casa de show, assiste e consome, mas não tem esse negócio do encontro, né.

Não é a mesma coisa do samba de terreiro, que se faz no quintal... Até se faz pagode no quintal, mas ele surge com outras ideias .

Enfatizo ainda mais se o Samba de Terreiro de Mauá cumpre esse papel cerimonial sobre as várias fases pelas quais passaram e se demorou até ter esse papel cerimonial

Ele explica que já faziam isso sem saber que faziam. Sem entender. Por exemplo, quando o grupo começa, rompe de maneira muito brusca com o pagode. Até a maneira com que apontava essas coisas era bastante contundente.

“Foi radical? Sim! Pois a gente estava entendendo muita coisa.

Lá no começo, por exemplo, em 2002, a gente compreendia essa questão do ritual? A gente compreendia o que era samba de terreiro? não”.

E continua sua explanação de que no começo era mais por amor mesmo, por querer fazer aquilo que ouviam. Aí depois, como passaram a acessar lugares como Sesc... Começaram a fazer não só rodas de samba, foi no intuito de fazer com que

aquilo que faziam chegasse até as pessoas. E pra isso chegar, tinham que acessar um Sesc, que gravar algo, ter um Facebook... é o meio de hoje.

“Por isso eu digo que a gente demorou pra amadurecer, pois por muito tempo a gente negou essas coisas, e não dá pra negar. Ah, não dá mais pra só fazer a roda de samba e não gravar nada. Pois ninguém vai ter ciência daquilo que você faz se você não mostrar”.

Questiono sobre como foi nesse processo entre o samba de terreiro e o capital? Se já tiveram proposta de fechar tal casa para fazer o samba de terreiro? Como foi isso?

“Então, lá atrás era só treta (risos). Porque era algo que a gente sabia que não queria ganhar dinheiro. Por exemplo, teve um participante que entrou e saiu...

Por exemplo, teve integrante que entrou e criou a ilusão de que a gente iria pegar uma noite numa casa na Vila Madalena e pronto. Essas pessoas acabaram saindo, né, pois isso não iria acontecer.

Mas já teve convite pra casa na Vila Madalena, teve convite do Vila do Samba, que eu sei que é uma casa famosa... Já teve convite para fazer uma abertura de um bagulho político, né... Teve a inauguração do Boulevard em Mauá, manja?”

Pergunto se era perto da Portugal?

“Sim! Quando inauguraram, chamaram Martinho da Vila e queriam que a gente abrisse o show. Nessa época a nossa resposta era extremamente radical com o palco, a gente só não ia. Até o Danilão bateu muito o pé nessa época, e foi importante pra gente se fortalecer nos ideais. Até entender bem que com o samba de terreiro a gente não ganharia dinheiro pra tocar em casa noturna, a gente sempre prezou em manter o contexto cultural das coisas.

Quando a gente começou, a primeira vez que a gente foi ver a Velha Guarda da Portela, era 2003 no Sesc Santo André. A gente começou a frequentar o Sesc para ver show, e o público que acessava o Sesc era de classe média, tá ligado?

A gente não entendia bem, pois o Sesc sempre teve um preço acessível, né... Mas o pessoal da quebrada nem sabe que tem a Velha Guarda lá, que vai ter o Monarco... Eles nem sabem o que tem.

A gente percebia que o público que frequentava aquele lugar não era o nosso”. E foi com isso que indagaram como fazer pra chegar nos seus lugares? E decidiram fazer uma roda de samba na quebrada mesmo. Até isso no início era difícil, pois o público de Mauá era pequeno. No ABC, forte era o pagode.

“Como a gente iria fazer vingar o samba naquela estrutura, sem captação, tudo desligado? O pessoal estranhou, pois aquilo não era comum.

A gente sempre prezou por não participar de casa noturna porque a gente iria de novo pra Vila Madalena, será que nisso eu to fazendo meu papel? Eu to fazendo essa música pra qual público? O da Vila Madalena. Mas eu quero que o mano do Parque aqui escute, eu não vim da Vila Madalena”.

Percebe-se que tiveram uma preocupação com a comunidade e seu entorno e ele comenta que sempre tiveram um problema com o público da cidade. “Tem o pessoal de classe baixa, de outras quebradas de São Paulo, mas também do Brasil mesmo. Vem gente do Mato Grosso, Paraná, Minas...

Por isso a gente sempre evitou esse tipo de casa com viés comercial somente”.

Questiono se ele acha que o terreiro é um terreiro que produz sociabilidade e conexões e ele responde que sim. “O Danilão tem uma frase que, se a gente for avaliar a história de vida...”

“A gente se encontrou, né... Conte a história do Rubão, não conhecia ninguém além disso, fui conhecendo tudo ali. Mas se aproximando, você vai percebendo que a história de vida é parecida, como a gente chegou no samba, os acessos que a gente teve... tudo isso era muito parecido. Ali tem muita gente que foi tirada na vida, sabe?

Aqui a gente se sente gente. Pois é isso, a gente promove essa sociabilidade e também promover essa dignidade. Tentando fazer da melhor forma. A gente fez questão de manter o “de Mauá” no nome.

Por exemplo, eu fiz Senai, falei pra você. Eu só ouvi chacota a minha vida toda, que Mauá é índio, que Mauá não tem Mcdonalds — e é verdade (risos). A gente andava por em Santo André, São Bernardo, Diadema...

Teve muita coisa que a gente só começou a ter acesso quando adulto. Quando eu era criança, lembro de sair com a minha mãe colocando um saquinho no sapato pra não sujar de barro. A gente pegou uma fase crítica da cidade. Não que hoje não esteja crítico, né.

Então, quando a gente se apropria daquilo, buscando fazer bem feito, dá essa dignidade, né”.

Comento que a rapaziada do samba, mesmo de outros coletivos, tem o Samba de Terreiro de Mauá como referência, né. Que há troca ideia com o pessoal

de outros coletivos, que a rapaziada acha bacana isso aí. E pergunto: “Ô Edinho, vocês fizeram umas homenagens, né? Com Chico Santana... Qual a homenagem que te marcou mais?”

Ele responde que acha que tem várias. Cada uma tem seu peso, tem diferença, pois tem algumas que se envolvem mais. Uma muito importante é a do Chico Santana, inclusive esse ano fazem 10 anos da homenagem. “O que eu gostei dessa homenagem, né, são alguns pontos: primeiro, conseguimos unir vários coletivos do Brasil. Por muito tempo tinha a treta de que fulano daqui tinha treta com fulano dali. Acho que isso já fortaleceu muito o movimento”.

Explica que foi ideia do Paiva, de Uberlândia. Ele propôs, o grupo aceitou junto com o Terra, o Glória e o Resgate lá de Porto Alegre. Tinha o pessoal do Rio de Janeiro lá do [*inaudível*].

“O bacana é que, o modo com que a homenagem foi pensada, foi bem legal. A gente ter feito isso de modo itinerante, por todo Brasil ao longo de um ano. A gente conseguiu reunir muito material inédito nesse trabalho. O Monarco fechou vários sambas pra gente cantar na homenagem, pois vários só tinham por exemplo a primeira parte e ele que completou pra que a gente cantasse. E a gente teve a oportunidade de pisar na Portelinha, né. A gente nunca tinha ido... foi só chororô”.

“Lembro de quando eu subi — foi muito louco —, quando cheguei, lá estava o Monarco, Nelson Sargento, Tatinho da Mangueira, Paulinho da Viola, Casquinha... tá ligado? Aí estava o Sérgio Cabral pai, que escreveu vários livros de samba. O Carlos Montes, pai da Marisa... Quando a gente chegou na quadra, pensei “onde que nós fomos parar...” Pois saímos de São Paulo para conhecer o reduto dos caras que nós admiramos.

Eu lembro que tinha um mezanino na quadra, uma hora eu subi lá. O Monarco tinha acabado de chegar e o pessoal já estava fazendo a roda. Lembro dos negão já puxando o samba... a casa veio à baixo. Tava entupido de gente. Enquanto via isso, a lágrima que escorria...

Ali você sente a força do baguio, sabe? Pois era ali que o pessoal consumia a música, então tem sambas que não são tão famosos, não tem uma gravação muito conhecida. Mas lá o samba representa todo o local. Quando é cantado, então, só estando lá pra ver.

É você chegar no Império Serrano e cantar “Aquarela Brasileira”, chegar na Mangueira e começar a cantar “Mangueira...”. Simplesmente o lugar vem à baixo”.

E continuo com comentário sobre a representação da comunidade...

“Sim, a representação. Ali você vê a força do bagulho. E outra coisa que é legal falar: o que me encantava nos sambas mais antigos...

Quando eu tava no pagode, pensava que aquilo era uma música que segregava muito, por ser feita só para jovens. Onde toca? em ambiente de balada, onde frequenta uma faixa etária x, de certa classe econômica. Uma parada que sempre me fascinou no samba é que você tinha velho, idoso, jovem...

Aí quando você entra na quadra e vê a velha guarda cantando, o pessoal todo de cabelinho branco... aí não dá... aí você vê a diferença da música comercial, que é toda pensada para um público específico. Quando é uma manifestação cultural, é outra pegada, é atemporal e não tem idade. Acho que é por aí”.

É isso mesmo, e continuo nosso questionamento pra fechar essa questão do Samba de Terreiro. Se ele acha que o Samba de Terreiro cumpre um papel de transformação social?

“Pra caramba! principalmente para nós, integrantes. Tenho certeza que sem o samba de terreiro, todos nós seríamos outras pessoas. De lá veio oportunidade de trabalho, veio oportunidade de conhecer gente importante, como o Monarco...

Através do samba a gente consegue dialogar com atores e diretores de teatro. Intelectuais, né mano. Foi o samba que me proporcionou isso. Eu falo que o samba me transformou porque o samba me deu propriedade de falar. Era uma parada que eu tinha muita insegurança para falar sobre.

Por exemplo, eu consegui pisar dentro de uma fundação e participar do trabalho. E na UFABC, rolar palestra, a gente trocar ideias, participar do debate. Mas por que? Porque era algo que me deixava extremamente inseguro, pois na escola, por exemplo, eu nunca tive isso. Era sempre aquela timidez... que eu levava para o trabalho também, pois eu sou tímido. O samba me ajudou muito a melhorar minha comunicação.

É que sem querer você acaba se tornando referência, muita gente vem te procurar... Acho que isso aumenta a nossa exigência, também (risos)... Pois não quero falar bobagem, tenho que estudar, aprender pra falar...

Nessa roda que o Rubão me levou lá na Contemporânea, que eu te contei, acontecia muito isso.

Quando eu era leigo, é aquela coisa, quando você chega, você fica deslumbrado. Como eu não conhecia a história, tudo que falavam, eu acreditava.

Depois que você lê uma coisa, conversa com outra pessoa, percebe que a pessoa falava tudo errado. Isso é importante para nós também. Muitas vezes a gente encontra alguém por aí que se coloca como alguém que sabe das coisas, mas na verdade só fala asneira. A gente não pode fazer isso, não pode fazer o papel errado. Tem que passar a informação correta, vamos buscar na fonte.

Por isso a gente sempre prezou por buscar os caras que viveram mesmo, para além dos livros, dos discos. Às vezes a gente não encontra o compositor, mas encontra um familiar...”

A busca, né... A busca pela informação correta. Isso é importante. E mencionamos o Tinhorão, questiono como foi o contato e se ele já ouviu o grupo e se mantém contato

“Você tá ligado a ação educativa né? Sempre rolou evento, roda de samba lá. Teve uma vez que eu cheguei — não lembro quem iria tocar —, cheguei lá e encontrei o Vicente, que me falou “você não sabe com quem eu trombei no boteco aqui da esquina!”, eu perguntei quem, aí soube que era o Tinhorão.

Na hora, não sei o que deu, mas eu pensei que o Tinhorão não estava mais vivo, pois o cara tem muito livro, né... “Tinhorão tá vivo?”

— Tá! Ele tá todos os sábados no bar, 14h ele tá lá!

Aí a gente foi lá trocar ideia com ele. Lembro da primeira vez, eu chegar lá e ver o cara, eu tremi pra falar com ele. Nisso tava o Vicente, a Cris... eu levei o cavaquinho. Ele se apresentou, a gente começou a falar que gostava de samba antigo e começamos a cantar um samba da Estácio... aí ele endoidou: “pra mim isso já tinha morrido!”.

Ele conhece muita coisa, né? Ele era colecionador de disco... Tem o acervo do Moreira Salles que foi comprado dele, né. Então, ele sempre ouviu muita música. E samba, o cara conhece tudo.

A gente tocava algo, aí ele falava “esse samba é do Ismael Silva, ele compôs nessa situação...”, “essa aqui foi homenagem a fulano”. Isso foi em 2010.

Em 2011, a gente teve a ideia do “É batucada”, do programa. A gente criou o blog e a Isaura que veio com a ideia, pois ela já trabalhava no [*Inaudível*]. Ela veio trocar ideia comigo, Biru e o Baseado pra falar que iria ter inscrição. No começo, lembro que relutei, mas fui convencido. Eu naquela timidez danada...

A gente teve ideia do programa, né, aí pensamos em entrevistar o Tinhorão. A gente já o conhecia, ia ser legal ter uma entrevista com ele. Aí foi a gente, já todo receoso, pois a gente não o vê dando entrevista por aí... “

É difícil... só no Roda Viva (risos).

“Sim, só no Roda Viva.

Eu lembro que foi até engraçado. A gente parou no bar, conversou com ele, falou que queria a entrevista, que tinha um blog... que as primeiras entrevistas eram com o Peruca e a Marília. Mostramos pra ele no celular o vídeo... aí ele disse: “pra vocês eu dou entrevista! Pra Globo não!”

Aí ficamos umas 3h trocando ideia. Aí começamos a ter uma amizade, a gente colava direto lá no bar, a gente sabia que ele tava lá todo sábado...

A gente até cantava algumas coisas. Ele gosta muito de Noel, Ismael Silva...

A gente tinha esse camarada que eu te falei, o Paiva, que foi quem idealizou a homenagem ao Chico Santana. Ele conhecia o Franceschi, outro pesquisador do nível do Tinhorão, que era especialista na Estácio. Ele tem até um livro, o *Samba de Sambar*, que ele fala desse período do Deixa Falar, desde o seu início até o fim. Ele até tem uma tese legal: que nenhum movimento no mundo conseguiu produzir a quantidade de música que foi produzida no Estácio durante os anos do Deixa Falar.

Ele é tão radical, que pra ele o Candeia já é outra coisa. O negócio do Franceschi é Noel, Ismael Silva, só o primeiro time dos anos 30.

Foi engraçado porque o Paiva conhecia o Franceschi e de vez em quando ia visitá-lo no Rio. Numa visita, o Paiva me ligou pra me agradecer, pois o Tinhorão tinha ligado pro Franceschi "empolgadasso", que nunca tinha visto o velho empolgado como naquele dia, pois ele disse que tinha conhecido uma “molecada que cantava tudo do Ismael Silva”, que ele nunca tinha visto aquilo... que achou que nunca mais iria ouvir Ismael Silva sendo cantado...

Aí isso deixou ele animado ao ponto dele estar ouvindo sambas pra gente cantar, quando a gente se encontrasse de novo. O velho deu uma empolgada (risos)”.

Tem um site novo, o Discografia Brasileira, que o IMS reformulou. Eles compraram também outro acervo, digitalizaram, organizaram direitinho.

E o bloco de samba? Como foi? Questiono se Edinho estava organização do bloco de samba desde o início?

“Então, para o bloco a gente juntou várias ideias. Pensando nessa parada mais inclusiva, eu falei do nosso período mais radical, né, e um dos nossos radicalismos era sobre o formato atual do carnaval. Porque o carnaval se tornou uma parada milionária, virou Hollywood. A gente sabe qual é a base do carnaval, né, mas a gente sabe quem é que aparece na Globo.

Isso sempre deixou a gente putô, pois entendemos que foi parte da cultura que foi tomada do povo. Você vê o gringo que paga 50 mil reais numa fantasia e sai de destaque. Enfim, a gente sempre conversava sobre o carnaval antigo. Como era o desfile, na época em que ganhava quem tinha o melhor samba? Não tinha essa questão de fantasia, alegoria etc.

Inclusive, o Tinhorão nos ajudou muito nesse processo. Tanto Tinhorão, quanto Franceschi, que eu já citei.

O Tinhorão me falou algo bem interessante na entrevista. Depois isso ficou na minha cabeça. Ele tinha uma crítica muito séria ao Fernando Pamplona, que foi um carnavalesco que participou do Salgueiro. Ele que trouxe o luxo pro carnaval. Isso até teve seus pontos positivos, como a Salgueiro trazer o tema da negritude pro carnaval, falando da Chica da Silva, Palmares e tal...

Por outro lado, tem o lado do luxo. Às vezes a escola vem com um baita desfile bonito, um samba muito bom, mas se ela não tiver o luxo, não ganha. O Tinhorão tinha essa crítica, do porquê trouxeram a academia para dentro das escolas de samba. Por que tem que vir o artista plástico formado? Aí você começa a ligar os pontos né.

O manifesto do Candeia, quando ele monta o [*inaudível*], fala disso. Por que tem que vir o profissional para dentro da escola de samba? Porque, geralmente, esse profissional da academia não era da periferia, mas sim da classe média. Então, se numa escola de quebrada um cara que esculpia o leão no isopor, talvez aquilo, aos olhos de um artista plástico da academia, não tinha beleza. Aí o Tinhorão dizia que, mesmo se a estética do escultor não fosse perfeita nesse caso, aquilo ainda era o melhor que aquele sujeito conseguia fazer. Com isso, o que a gente tá fazendo é fazer com que esse artista da periferia se sinta gente. Pois é a oportunidade que ele tem, fora do mercado, de colocar a arte dele.

Então quando vem a academia — e quando eu digo academia você pensa em branco de classe média. Todo esse pessoal começa a tomar espaço e você vai

tirando os pobres que o construíram, que fizeram todo o conceito de escola de samba. Até esse pessoal não conseguir participar mais, por causa da grana, a fantasia cara...

Aí a gente começou a estudar como eram os blocos antigos, onde o quesito era apenas um: o samba. Não tinha fantasia luxuosa, alegoria, evolução..."

Ele conta que começou a conversar sobre isso e ficaram anos pensando nisso. Não sabiam como pôr em prática, hoje em dia. Bem nesse molde mais inclusivo, que ninguém precisasse pagar. Também o bloco era um meio de tocarem o samba deles, pois em todo esse período vinham estudando sambas e amadurecendo a ideia de que precisavam produzir algo, senão tudo iria morrer. "Não adianta eu só tocar o que foi feito, não produzindo nada, pois o que eu deixo assim?"

Ele considera que se não for assim, não marca seu tempo...

"Como em todas as rodas, nossa intenção era sempre cantar os velhos, por fora a gente compunha, discutia o que tava legal... o que dava pra melhorar....

Muita coisa ficava na gaveta, assim. Aí pensamos em um formato que ninguém precisasse pagar, num formato de bateria das antigas (batucada), sem amplificação, com todo mundo cantando junto, e com os nossos sambas também.

Aí a gente foi fechando esse conceito. Mas e aí, como a gente vai escolher o samba? Vai ter uma comissão, o pessoal vai enviar os sambas e a gente escolhe um.

Um outro conceito é de que o carnaval teve 3 fases, que diz respeito ao que se canta. No primeiro, a gente tinha mais o partido alto, que era um samba de primeira parte. Veio uma segunda parte, que era o Samba de Terreiro, já na avenida. E a terceira fase que é a do samba enredo. Assim pensamos em unir essas 3 fases. Ter um samba tema, sambas de terreiro e um samba de referência.

Aí o Danilão veio com essa ideia, dos temas sobre o preto. Então, a gente foi juntando as ideias: carnaval inclusive, com sambas nossos, com tema relevante... (hoje em dia tem escola que faz homenagem ao Frank Aguiar...)

A gente aprendeu muita coisa com samba-enredo. Tem uns que você escuta e é uma aula.

Danilão veio com essa ideia, falou da lei 10.639 que deveria ser cumprida nas escolas, pois não se falava da história do preto na escola. Aí resolvemos fazer isso no bloco também. Assim surgiu o conceito.

Em 2010 fechamos a ideia, escolhemos o samba, pois era centenário da Revolta da Chibata, que é um tema importante e também desafiador para composição. Assim que fechamos o conceito, falamos com o pessoal dos outros coletivos, pois

precisávamos que fosse algo maior, que não fosse só a gente... e em 2011 fomos pra rua.

Aí teve o lance do lenço, que era homenagem ao João Candido, a representatividade do lenço na testa na hora do combate... Depois colocava o lenço no pescoço...

Aí o Ocimar teve a ideia do “pega o lenço e vai!”, que é a frase de um samba também. Aí ficou...

Mas é isso, resumindo o bloco, você nele junta várias coisas: formato, samba que é cantado, como ele é cantado, o tema... tirando também esse lance da disputa de quem é o melhor”.

Interessante notar que quem tem que ganhar é o samba. E Edinho continua...

“Aí tivemos essa ideia de sair com o bloco uma semana antes do carnaval, também como forma de protesto, confrontando o formato que está aí”.

Aqui é percebida a perspectiva da resistência, uma vez que ela se expressa em torno daquilo que é produzido, oferecido e vivenciado, resgatando o enfoque que o grupo pretende dar à cultura de Mauá.

Resgato a peça do Candeia e o que ela representa para ele e para o Samba de Terreiro.

“A peça também foi fruto desse amadurecimento. A gente sempre conversa muito. Cê tá ligado em mim, no Xangô da Mangueira e o Doutor... A gente sempre conversou bastante.

Sempre focado na ideia central: divulgar os sambas para o maior número de pessoas possível. Só que aí a gente começa a se deparar com algumas travas... Por exemplo, quando a gente faz um samba só na CCBL, o público será restrito, não vai chegar a muitas pessoas.

Ao longo dos anos, a gente foi entendendo que era necessário ter outras maneiras de se abordar o samba e falar sobre ele, além da roda. Pois só a roda não é o suficiente, já que eu posso abordar o samba a partir de um disco, por exemplo. Posso pegar um livro e ler, saber da história, e também tem a roda de samba.

A gente pensava muito na questão da arte visual e do que vai ser encenado, mas não tínhamos ninguém gabaritado para fazer esse tipo de trabalho. Ao longo desse tempo, a gente já assistiu peças que... Eu lembro de uma do Adoniran Barbosa, que eu pensei na raridade disso ter vindo aqui pra Mauá...

E teve um disco que me marcou, o *Samba é minha nobreza*, que Cristina Buarque canta, Teresa Cristina, Pedro Miranda, Roberto Silva... uma galera participou desse disco, que eu acho muito bom. Os caras fizeram um musical com aquele repertório e depois gravaram o disco, que chegou até a gente. Mas o musical não, a gente não viu, não veio para São Paulo.

Eu lembro de pensar que tinha essas coisas muito boas sendo feitas por aí, mas em São Paulo nada...

Aí teve um dia — isso é até engraçado — que o Karasek, que já frequentava as rodas aqui — mas eu nem sabia que ele era diretor de teatro —, um dia estava lá no bar onde o Tinhorão fica e eu fui trocar ideia com a Rita. A Rita já sabia daquilo, eu já tinha visto ela divulgando a peça que ela participava. Uma foi a Cristina Buarque... Bom, a gente tava conversando.

Eu com uma baita vontade de fazer algo parecido, né, um musical de samba. Falei do *Samba é minha nobreza*, que não veio à São Paulo. Na hora, ela já falou que dava pra fazer, era só a gente juntar as forças. Ela é atriz, conhece um monte de ator, a gente faz a parte musical, o Karasek é diretor...

— O Karasek é diretor? perguntei.

A gente marcou então para conversar. No dia seguinte, numa sexta à noite, a gente tocou lá. Já na segunda ela me liga chamando para uma reunião com o Karasek, que já estava com um texto, que iríamos fazer uma peça sobre o Candeia. Eu pensei que ela estava louca (risos).

Aí fui na reunião com o Karasek, lemos o texto... e ele perguntou se a gente topava fazer.

Ele disse que a gente conseguia correr atrás de patrocínio, se não tivesse a gente fazia na raça mesmo...

Bom, sendo assim, bora, né...

Ele já me passou a direção musical, deixou a Rita no elenco, o Karasek fazendo direção, pensando nas cenas e tal... Aí foi.

Cheguei aqui, falei pra rapaziada tudo, o pessoal comprou a ideia e tudo. Óbvio que teve sua resistência também, não foi fácil assim... Mas eu tava tão empolgado que disse que se o coletivo não topasse, a gente fazia um time e faria mesmo assim... Aí o pessoal comprou a ideia e ela foi amadurecendo.

Aí conseguimos fazer rolar a parada. Foi muito louco. Foi muito desgastante, né, um monte de ensaio... Mas foi tudo muito enriquecedor sair da nossa zona de

conforto. Acho que atingimos o objetivo que queríamos, pois teve gente que começou a olhar com carinho para o samba através da peça. Foi aquilo que eu te falei: se fosse só pela roda de samba no CCDL, tinha um pessoal que a gente não iria atingir, mas pela peça sim.

Pela peça chegou porque você tem com ela toda uma figura, sabe? Você costura a coisa, né. Coloca o Candeia como a figura do ativista, a figura problemática, mas talentosíssima... Isso já dá todo um outro sentido para a figura. Pois às vezes você tá defendendo a figura para alguém que não é do samba e ela não consegue entender o que você tá falando. Quando você tem a oportunidade de mostrar a história do cara, aí é diferente.

Pensou-se assim, pois o Candeia era uma figura contraditória do samba e da cultura brasileira, mas se eu só falar isso pra um cara do boteco, o cara não entende. Mas se eu explico e mostro a história como foi, aí já funciona.

Tem também esse negócio do acesso, pois teve muita gente que frequentou as nossas rodas e só acessou o teatro pela primeira vez com a nossa peça. Muita gente pensava que o teatro não era um lugar pra nós”.

Aqui Edinho pontua um aspecto bastante pertinente do ponto de vista da resistência, da cultura e da política

“Mauá cê tá ligado, né? A gente não foi incentivado a consumir esse tipo de arte, quando criança.

Nesse sentido foi muito importante atingir esse objetivo de jogar para outro patamar. E disso vem o reconhecimento, né. Que é legal pra caramba. Você estar no Teatro Oficina, que é um teatro lendário da cidade... Até então, as únicas peças que tinham no Oficina eram da própria CIA de teatro... a gente foi o único grupo de fora que fez peça lá e lotou.

Rolou um baita desdém da rapaziada de lá, quando a gente chegou para ensaiar. Os caras falando que “isso” não dava em nada. Aí quando viam, ficavam chapados...

Aí o reconhecimento que teve. Saiu até na Folha, ficou entre uma das melhores do ano.

Infelizmente não conseguimos patrocínio para rodar mais, né. Mas a peça já possibilitou outras coisas, como a gente ir ao programa de rádio do Manoel Rocha, fomos lá no Metrópolis, um programa da Gazeta também... São sempre portas que se abrem para você divulgar lá também”.

E destaca-se que eles atingiram o objetivo, pois atingiram muitas pessoas.

“O que a gente faz, o que a gente acredita são nessas figuras [do samba] e nesse modo de fazer as coisas. Só que isso faz sentido para nós, como integrantes, mas também temos que fazer isso ter sentido para o público. Às vezes a pessoa vai em uma roda, mas aquilo não faz sentido pra ela. Já quando ela vai ao teatro, pode ser que faça...

Por exemplo, eu tava falando de um cara que eu conheço desde os 5 anos de infância, camarada meu William. Quando tinha grupo, essas coisas, ele colava e curtia. Quando eu saí do grupo para tocar no Samba de Terreiro, o cara me chamou de louco, pois aquilo não fazia sentido na cabeça dele...

Quando a gente fez a peça, foi no Metrópolis, foi mó comédia. O cara me ligou emocionado, postou no facebook me marcando... pois foi só ali que a coisa fez sentido pra ele. “O lugar em que ele chegou”, né... deve ser assim que o pessoal pensa. “O cara saiu daqui e tá lá TV”.

Então, é isso que eu falei sobre amadurecimento. Esse tipo de coisa, lá atrás, a gente negaria. Como aparecer na TV, por exemplo. Pois tem pessoas que você só vai se sensibilizar se você estiver lá, na casa famosa.

“Não, agora a gente só tá tocando no Vila do Samba”, que eu sei que é uma casa famosa aí. Se a gente fizer isso, o cara relaciona a importância de algo ao lugar em que ela acessa.

Como eu disse, para algumas pessoas o CCDL é um boteco, não faz sentido pra ele. A gente pode pensar “ah, mas tem uma biblioteca lá dentro”, mas o cara não lê. Então não faz sentido mesmo, sabe?!”

Não faz sentido mesmo.

Na verdade, as opções que a pessoa tem através da vida a leva a pensar nesse tipo de coisa. Ainda enveredamos para o tema “capital cultural”. Passa por esse caminho também, né? Menciono “Pra quê eu vou passar 1h num Museu se eu não tenho relação com ele?”

E Edinho entende que é construído, né. Essa sensibilidade tem que ser construída.

“A gente vive, hoje em dia, num mundo em que a música — na minha opinião — não tem sensibilidade nenhuma. Tem toda uma parada, uma mensagem mais direta, né, sem poética, né.

A música que a gente escuta mesmo, ela ficou em um tempo.

Vamos pegar o pagode. O pagode tem uma poética, você pega o assunto e tem uma poética costurando a letra. Se você pega um funk, por exemplo, o cara já vai direto ao ponto. O sertanejo também tá na mesma onda.

Só que você tá criando toda uma geração a partir desse conceito, né...”

Incito a discussão de que não dá nem pra imaginar o que vem por aí, né... Será que acabou? Já era? e Edinho faz sua consideração...

“Sinceramente, a gente da minha época vem falando isso bastante, se eu te falar que eu não visualizo uma continuidade de um trampo igual o nosso assim, eu não visualizo.

Por mais que eu tenha até falado que amadurecemos para acessar algumas coisas. Tem algumas coisas que ainda dá pra gente fazer, tipo registrar, gravar... Trampo como o seu, por exemplo, é um registro muito importante porque senão a gente não existe pra história, sem registro a gente não existe pra história.

Eu me arrependo muito das várias coisas que fizemos no passado e não fizemos nenhum registro. Só está na nossa memória, na de quem fez. Eu só posso falar sobre como foi... mas não tenho registro. Bom, esse é o preço da falta de organização e de não enxergar aquilo naquele momento.

O que me entristece hoje... O meu início até eu estar no meio do samba, já conhecendo toda a rapaziada, a gente viu que todas as nossas histórias eram muito parecidas, de todo mundo.

Todo mundo da quebrada, todo mundo teve acesso à escola de samba, aprendeu na rua, aprendeu sozinho, aprendeu com algum camarada e tal... Na nossa época tinha essa cultura de tocar, de aprender assim... que eu não vejo hoje na molecada. Se eu pego um moleque de 20 anos hoje em dia, essa geração de 20 pra baixo... o conceito de música hoje é outro, não tem essa sensibilidade. A gente tá perdendo essa molecada, não sei se a gente ainda consegue atingir de alguma maneira”.

Nesse momento me insiro ainda mais naquela realidade pois na quebrada, né, na rua de cima onde moro tinha uma escola de samba, na rua de baixo tinha uma escola de samba... cada bairro tinha uma escola, isso há 20 anos atrás.

Há 20 anos atrás tinha uma escola de samba. Aí, hoje não tem mais escola de samba. Tem bailes funk, tudo bem fragmentado... mas não tem mais nada, não tem escola de samba ali.

Aí entra o papel social das escolas de samba. Do mais velho cuidando do mais novo... da pessoa que costura, da pessoa que vai vender uns negócios. Tinha um zelo, uma coletividade que fazia o cara ter uma perspectiva de alguma parada. Wilson 59 complementa sobre a fidelidade com o samba.

“Essa fidelidade... você cria essa amarra com a escola, com o bairro.

No Rio de Janeiro, o cara que é da Portela, ele é Portela mesmo. Aquilo representa a escola e representa o bairro dele, a quebrada dele.

Eu tive a oportunidade de participar aqui, eu senti isso. O cara que era São João, era São João mesmo. Quem eram os caras? eram os caras do Quinteto, que colavam lá no Bar do Tim Maia. Quando a [*inaudível*] morreu, você lembra?

Isso não existe mais, isso eu acho importante porque você cria o sentimento e o sentido de comunidade.

A molecada muito no rolê da internet. O que a molecada quer hoje? Quer virar youtuber, fazer conteúdo para o TikTok... aí é outra história...

Um camarada meu, lá do Sul, falou de um sobrinho que vivia no quarto, comprou um carro, tirou a carta de motoristas... aí falou que a mãe e a irmã dele acharam que ele estava envolvido com droga — mas como, se ele não saía do quarto? O cara tava ganhando dinheiro com o TikTok.

Isso é difícil de combater hoje em dia... porque toda molecada tá nesse tipo de mídia, gerando conteúdo completamente irrelevante, mas ganhando dinheiro. Mas aí, como você combate uma coisa dessas? É difícil”.

Comentamos sobre a dificuldade de um mundo extremamente capitalista.

“Atrás de seguidor, atrás sei lá o quê. Gerando conteúdo, fazendo dancinha de 15 segundos e ganhando dinheiro. E você vê a molecada muito avessa à cultura. O pessoal não tem interesse de aprender um instrumento, de querer ir ao teatro... O gosto do pessoal de cinema é todo direcionado aos filmes de super-heróis...”

Fechamos a entrevista com a última pergunta: por que a cultura é tão importante pra ele - Edinho?

“Porque eu acho que ela te valoriza enquanto indivíduo. Se eu to falando de cultura, tô falando da cultura brasileira, pois tem a estrangeira também, que tá aí pra te pegar. Mas eu acho que a cultura me situa no mundo. Por exemplo, acho que se não fosse o samba, eu seria muito mais retraído, fechado. A cultura, nesse sentido, fez eu me reconhecer, eu me valorizar. Eu sei que, na boa, eu faço algo. Eu toco um cavaquinho, eu faço o mínimo por uma cultura brasileira. Eu tenho um papel.

Acho que é esse negócio. Por isso é sempre importante você afirmar a cultura local. A globalização é boa pra umas coisas, mas péssima por outras... culturalmente, não dá pra ter globalização.

Vejo a Olívia, por exemplo. Ela cresceu no samba, mas hoje foi arrebatada pelo k-pop. Isso não tem nada a ver com ela. Aí você vê os meios em que elas estão, o TikTok, é aquilo que tá tocando...

Fiquei sabendo, por um amigo meu, que houve um investimento grande do governo coreano para que isso se espalhasse assim.

Por isso eu não sei, eu não visualizo, não vejo interesse nenhum pela cultura brasileira. Sempre tem alguém, sempre tem um, mas na massa... não vejo.

Eu sinto que esse enfraquecimento das escolas contribui muito. O pagode, no ABC, formou muito músico. Se tornou muito profissional, também. Não tem mais aquela galera que se reúne pra tocar no bar.

Era uma relação de amor, né..."

Fecho que esse mundo que a gente vive é tudo muito rápido. A religião, a arte, a comunicação... tudo muito rápido.

E encerramos a entrevista compartilhando algumas memórias.

C.4 Jefferson Motta

Jefferson Motta é pesquisador de música Popular brasileira, músico, violonista de 6 e 7 cordas, mestre em música pela Universidade de Campinas. Bacharel em música pela Universidade Cantareira. Teve alguns momentos de estudo com professores de violão de 7 cordas, basicamente sempre na música popular. Vem desenvolvendo seus trabalhos, desde 2016, com o Terreiro de Mauá na pesquisa. Também tem uma pesquisa pessoal sobre historiografia do violão brasileiro.

Questiono como vem sendo a sua trajetória no samba...

"Bom, eu comecei a tocar choro em 2003. E aí eu comecei. Acho que são duas coisas que andam sempre em linhas muito tênues, você tá tocando em uma roda de choro e aparece um samba pra você tocar, você vai lá e toca. Vai criando sua rede em torno do samba, né.

Em 2016 conheci o Edinho, pois a gente queria montar uma regional de choro. Essa também era a época de construção da peça sobre Candeia. Aí o Wilson 59 me convidou a integrar o elenco musical. Entrei, pedi permissão pra ficar e fiquei".

Nessa trajetória no samba ele nunca foi para o pagode, pois acredita que existe um processo de maturação aí, né, sobre como a gente olha as determinadas ramificações da atividade musical. Ele sempre foi para esse lado da pesquisa, da resistência, da discussão do que é cultural, dentro de alguns valores que acabou aprendendo na experiência que teve em conservatório, além das aulas com professor particular, faculdade...

“Acho que para mim isso sempre fez muito sentido. A música que circula na mídia, pensando em pagode ou sertanejo, ela nunca foi muito do meu métier. Então eu não investi muito, ao ponto de recusar alguns trabalhos. Lógico que eu entendo que existe uma certa posição de privilégio em poder recusar certos trabalhos. Mas é também por uma questão de que, se eu não vou entregar o meu melhor ali, eu não aceito. Eu sempre tentei colocar isso numa balança e não me deixar pautar por um possível preconceito criado. Eu não sei se eu respondi a sua pergunta, mas é mais ou menos isso”.

Quando indagado sobre o Terreiro de Mauá? Qual o motivo? Qual foi a motivação para se envolver com o Samba de Terreiro de Mauá?

João de Aquino analisa a questão da sintonia das pessoas, da receptividade.

“A gente cria conexões interpessoais, né. E a gente passou por processos muito legais. Tendo como marco inicial o “É samba na veia, é Candeia” onde eu vivenciei de modo muito intenso e muito de dentro ali né.

Então acabei participando de outras rodas de samba. E o acolhimento foi muito muito legal. Assim, não parecia que eu era de fora, em tese. Então eu sempre me senti de dentro. E tem aquela coisa, né, da pesquisa. Pra mim, uma das coisas que mais me motiva é o ato de pesquisar. Pesquisar sobre música, sobre o samba de terreiro, sobre algumas figuras, principalmente algumas figuras que estão fora do circuito, fora do senso comum... Então eu tenho certas motivações que, na hora que eu vejo, já tô fazendo”.

Complemento sobre o fato de haver algo educativo no ato de pesquisar e entende e valoriza a cultura.

“Sim. Como eu trabalho diretamente com isso hoje, trabalho com o acervo de violão do Centro Cultural São Paulo. Então, desde as minhas pesquisas pessoais na época do mestrado, eu sempre estive envolvido com pesquisa.

Para mim, a pesquisa é um ato de resistência, é algo que ninguém pode tirar da gente. Também é como eu vou compreendendo o mundo.

Eu toco violão solo também. Então, o meu repertório é pautado em resultados de pesquisa. Não faz muito sentido, pra mim, o virtuosismo, se ele não está relacionado a algum conceito histórico, filosófico, sociológico.

Eu acabo sempre atirando nesse alvo. Tanto que, usando ainda o exemplo do meu mestrado, no repertório do meu recital, eu não tinha basicamente nenhum medalhão, dos grandes nomes do que é chamado 'repertório canônico'. Não tinha. Eu fui buscar o repertório brasileiro que ninguém vê, pois o nosso trabalho é também tornar isso visível.

O Terreiro de Mauá é também sobre isso, para mim. Além de toda questão da partilha de experiências de vida”.

Como ele comentou sobre a peça, peço que ele explique como foi a peça.

Ele considera muito difícil explicar, por ser uma daquelas coisas que viu e tem certeza que, enquanto estiver respirando, irá lembrar de coisas dessa peça. Desde o processo de construção, até o ponto culminante que eram as sessões.

Existia uma conexão — quem acredita, acredita, quem não acredita, não acredita — que era muito especial. Assim, primeiro que ele gostava da questão do ritual de chegar cedo lá, colocar o violão, passar o som... Criar uma relação com o lugar onde vai se apresentar. E lá tinha muito mais do que isso, porque justamente a magia da peça tem a ver também com o resultado das interações. Porque um texto é só um texto. A partir do momento que se interpreta ele toma vida. A música, a partitura, é só um risco. “A gente codifica, identifica e, como linguagem, transmite. A música está dentro da grande área da linguagem, né.

Então, eu acho que tem uma coisa muito especial que é a união de diversos sentimentos”.

Estabelecendo um vínculo com essa perspectiva, questiono quando a roda de samba de terreiro remete a alguma coisa de ancestral, ritual... Quando estão todos os integrantes em uma roda, isso se traduz de alguma forma no sentimento?

“Ao meu ver, tudo que a gente faz tem compromisso com esse passado. Tudo. Desde quando a gente resolve fazer o repertório do Chico Santana, Paulo da Portela, sabe? Então, a gente sempre tá conectado com isso. Tanto que, por questões de crença, no meu violão, eu vou adotar uma postura de tentar ser o mais coerente com a linguagem e com uma linha de raciocínio que ela está implícita dentro desse [inaudível], né.

Então, dificilmente você terá a sensação de que eu estou tocando pagode, ou bossa nova, quando eu vou acompanhar alguém no Terreiro de Mauá. Isso pra pensar nos gêneros mais conhecidos.

Pra fazer uma interseção entre os termos técnicos: eu não vou usar harmonia de violão bossanovista, jobiniano, num samba do Cartola, entendeu? Nesse processo, entendi que eu tinha que pesquisar quem foi o Cartola, olhar, ouvir os discos e entender qual é a linguagem instrumental e todas as linguagens implícitas ali naquela obra para, na hora que eu estiver tocando no Terreiro de Mauá, eu consiga ter esse vocabulário. E se, fora me exigirem um vocabulário diferente, eu vejo se eu vou atender, ou não.

E só uma coisa que eu acabei deixando passar sobre o *Candeia*, que é para mim uma das coisas mais marcantes, é a possibilidade de pessoas irem ao teatro. Eu até falei isso no programa que eu participei há um mês atrás, que tava o pessoal do violão erudito tocando e um cara me perguntou como era, para mim, “tocar em um coletivo de samba”.

Aí eu falei um pouco sobre a peça, e disse que uma das coisas mais marcantes dela, foi ver as pessoas indo para o teatro. As pessoas, nossos vizinhos na periferia, foram num teatro elitizado, lotaram todas as sessões e pediram “pelo amor de deus, me dá um ingresso!”. Ou indo pela segunda, terceira vez assistir...” (risos)

Isso é daquelas coisas que ele destaca que sempre irá falar, sempre irá ressaltar. Pois para ele é um feito. O grupo conseguiu levar o pessoal de São Miguel, Mauá, Jabaquara, São Mateus e Americanópolis para dentro do teatro na Bela Vista, no Bixiga. No teatro, onde o cara se esforçou para pagar 40 reais. E o quanto eles doaram as vossas cotas para que mais gente pudesse ir assistir.

Ainda resgato sobre o acervo da Mãe Sylvia... e ele continuou

“Eu comecei no Centro Cultural Jabaquara, que há uns anos atrás passou a se chamar de Território de Cultura Afro “Mãe Sylvia de Oxalá”.

O passado-presente-futuro... essa busca pela preservação da memória na atuação da roda, quando esse passado é propagado, questiono se ele acha que tem alguma transformação no presente? Essa busca pela transmissão, essa pesquisa, tem uma função no presente?

Ele considera que sim. E não sabe dissertar muito sobre porque é sempre um misto de coisas que acontecem. Porque pensando na roda, quando a gente chega, a

gente senta, troca uma ideia antes e depois toca, para ele a coisa fecha um pouco, é só aquilo que está acontecendo dentro da roda. Tem uns que chamam isso de estado de flor, tem outros que chamam de transe, ou seja lá qual nome for...

“Então na hora que você tá na roda e tá preocupado com o que tá acontecendo ali e tal, acaba perdendo um pouco a noção das coisas que estão de fora da roda. Mas eu acredito que sim, é uma ação, e toda ação tem um impacto”.

É uma ação. Tem todo esse processo de ação do Samba de Terreiro de Mauá? E finalizo com a indagação se essas ações têm algum princípio político, educacional — não formal?

“Eu acredito que onde existem relações humanas, existem relações políticas. Em diversos âmbitos de seus conceitos. Logo, ela se mistura com essa veia educativa, afinal, educar-se é um ato tão político quanto uma guerra, a meu ver. Cada um tem as suas armas, né, e a nossa arma — arma não é o melhor termo —, o nosso meio, nossa artimanha é essa.

Então, acho que quando existe esse compromisso com... por exemplo, quando existe um princípio colocado desde o instrumento, onde o único instrumento de nylon é o tamborim... Desde que você tem uma preocupação, dentro da roda, de não ter hierarquia e todo mundo ser importante, isso já é uma relação política, isso já é uma relação de educação política.

Então, quando a pessoa vê de fora, existem diversos signos que estão postos. Acho que tudo vai passar pela percepção de quem assiste”.

C.5 Eduardo Pontin

Dou início à entrevista questionando sobre como foi o despertar para o samba Nelson Sargento explica que vem de uma família em que do lado da mãe é italiano e do lado do pai é pernambucano, do sertãozinho mesmo. E a família do pai sempre teve serenatas, saraus, chorinho, seu avô tocava choro em casa, informal mesmo.

“A gente sabe que entre o choro e o samba tem uma linha muito tênue. Então, tava sempre ali, o samba sempre presente.

Eu sou nascido em 1987, então aquele samba que a gente foi consumindo na década de 90 era uma outra coisa, não era o samba. O tal do pagode comercial, você sabe...até mesmo o pagode carioca, rolava bastante Fundo de Quintal, Zeca...essas

coisas a gente ouvia por tabela. Mas, como você disse, o “despertar” foi com o segundo disco do Cartola”.

Isso foi em 2009, quando tinha uns 20 e poucos anos. Querendo ou não, esse tipo de samba, que ele acha que é matéria-prima do seu trabalho, exige um pouco de maturidade para despertar para ele. E foi o que aconteceu com Pontin.

“Eu lá por volta dos 20 e poucos anos, sempre buscando a música popular brasileira e eu ouvindo que a minha geração era alienada”.

Era “uma geração alienada, que não conhecia a música popular brasileira”, que “música popular brasileira é Tom Zé, Chico Buarque, Caetano”... E na sua opinião não era nada daquilo. Mas enfim... foi quando começou a buscar o que era essa música popular que a geração dele não conhecia. Foi quando se deparou com o disco do Cartola.

Foi lá na Santa Ifigênia, naquelas lojinhas de disco, ele comprou e quando escutou foi um baque. Foi seu primeiro contato com esse tipo de samba, ficou tocado por esse samba.

“E eu fiquei maravilhado porque é nesse disco que o Cartola tem uma das poucas músicas que ele cantou de outro compositor, né, “Meu drama” de Silas de Oliveira, o “Senhora tentação”, né. E eu fiquei maravilhado com aquilo. Depois eu acabei realizando um trabalho em torno da vida do Silas, isso alguns anos depois. Mas esse “despertar” que você perguntou foi por aí”.

Ele lembrou que em 2008 foi lançado um livro chamado *A história da música popular brasileira* do Jairo Severiano, que está vivo. Esse livro foi um dos primeiros contatos que teve com aquilo que depois foi se aprofundar. Aí depois foi num brechó e comprou a coleção inteira daquela “Nova história da música popular brasileira” da Editora Abril, vinha uns vinis de 8 polegadas, ali vinha Ismael Silva, Cartola, Nelson Cavaquinho. Aí começou a escutar, já tinha uma vitrola em casa...

Mas aí entrou na faculdade de filosofia em 2009 e tinha uma exigência lá do TCC ser sobre uma escola de pensamento. E ele lá, maravilhado com o espaço textual do samba, pensava que aquilo era passível de análise teórica. Aí ficou matutando e propôs o tema da “malandragem”, “Malandragem: por um filosofar mais lúdico”. Sofreu uma certa resistência da academia, pois eles queriam que ele falasse do existencialismo, epicurismo, Aristóteles...

Aí provoco “Ir lá pra Europa, né...” e ele prontamente responde:

“Então... E eu queria ver o meu quintal. Em todas as coisas eu sou assim, primeiro quero ver o meu quintal e depois quero ver o dos outros. Pois o meu quintal é muito rico, o Brasil é foda, né?”

E propondo esse tema, também comprei um livro chamado *Almanaque do samba*, do André Diniz — que hoje é um vereador do Rio —, que pra quem tá começando é uma boa. Lá tinha o Nelson Sargento... lá que eu comecei a ver nomes como Nelson Sargento, “quem que é Nelson Sargento?”, sabe? Carlos Cachça... aqueles nomes impactantes, “Carlos Cachça? caramba, pô, vou procurar saber”. Nessa época já tinha a internet, aquela facilidade toda, eu não vim daquela época que tinha que ir atrás de LP, aí eu colocava o nome e já conseguia baixar as músicas. Então eu já comecei a adentrar esses espaços”.

E continuo falando sobre o samba de terreiro, como ele analisa? O samba de terreiro como o todo, a forma... o que é o samba de terreiro?

“Pra começar o termo “terreiro”, né. “Terreiro” é literal, é um chão de terra batida. Eu to aqui no Piauí e o pessoal diz “vou ali no terreiro”, é ir num chão de terra batida. Literalmente é isso. Só que, como acontece com todas as palavras, com o tempo elas vão ganhando um campo simbólico, então “terreiro” também é designação do espaço das religiões afro, né.

Eu to aqui com os nego véio, aí eles tocam umas cantigas, né, aqui eles chamam de “cantiga”. “Essa aqui é de terreiro”, “Isso aqui não pode mexer que é de terreiro”, aí que eu fui ganhar. Então começa daí.

Transportando pro Rio de Janeiro, que é onde se cunhou esse termo “samba de terreiro”, onde que surge o samba? nos subúrbios, e mesmo no Estácio, que era região central, as casas tinham terreiro. Porque aqui em São Paulo eu lembro que tinha terreiro nos anos 80-90, imagina no Rio na década de 20...

Era o centro ali, era aquilo que chamavam de “cabeça de porco”, aquelas pensões que tinha uma grande casa que se loteava e se comercializava vários quatinhos. Então, mesmo no Estácio, que era região central, em Oswaldo Cruz, que era subúrbio, ou na Mangueira, Serrinha, ou no Salgueiro, o samba acontecia no terreiro, certo”.

E pondera que samba era feito para ser consumido por aquela comunidade. Então, samba de terreiro era o que eles faziam pra si, para aliviar o cansaço da vida, né.

“Porque você imagina, naquela época — eu fiz um trabalho sobre a Constituição de 1946 — para eles conseguirem o domingo de folga já foi uma baita luta. Então, imagina você, era o PCB daquela época. Os caras não tinham nem o domingo de folga”.

Mas fala-se que “sambista não trabalha”, é aquela coisa, no samba boa parte era trabalhador, tirando aquele pessoal do Estácio, que era malandro. Mesmo o Edgar dirigia caminhão da Souza Cruz, de cigarro. Então, as poucas horas que eles tinham de descanso, eles iam pro terreiro, né. Aí desaguava o sentimento, pois o samba, vem analisando, como o próprio “Pelo telefone”, ele chama de maxixado, já ele tem as suas dúvidas, era mais cadenciado que o samba de terreiro, aquele “Pelo telefone” era uma concha de retalhos de versos populares ancestrais, que um vai aprendendo com o outro e passando pro próximo. O samba originalmente era assim, eram cantigas que vinham do interior do Brasil, do interior do Brasil, do nordeste, norte de Minas... todo esse interior aí, os morros do Rio foram habitados por essa galera do interior do Brasil, né. “Eu falo isso porque eu tô em 2021 aqui no Piauí e ainda ouço isso, imagina naquela época”.

“Eles iam pro Rio, claro, procurando melhores condições, mas eles levavam também essas cantigas, que já eram feitas. Aí o samba de terreiro, com o advento da indústria fonográfica e a partir de quando isso começou a dar lucro, tinha que colocar o samba pra gravar, aí eles começaram a colocar uma segunda, né, aí o samba ganhava um acabamento. Mas, você vê naquela entrevista com a velha guarda da Mangueira com o Tinhorão, naquele programa “Tudo é música” que tá no Youtube, o Babão canta “Ai ai meu bem”, que era um grande sucesso na época, e o Tinhorão pergunta: “mas vocês cantavam com essa segunda?”, aí o Xango — eu acho — diz: “veja bem, a gente cantava a primeira, o resto era versado”. Pois no terreiro — e ainda tinha isso — depois que eles gravavam, não cantavam mais. Era como se aquilo não pertencesse mais àquele espaço, era como se fosse algo do sagrado, muito interessante, né, essa maneira com que se relacionavam com o samba. “Isso aqui foi feito pra nós, você foi lá vender então aqui não pode ser mais cantado”. Então “Ai ai meu bem” era cantada a primeira, aí contrataram um músico da cidade, ele fez a segunda e a canção parou de ser cantada na Mangueira. Mas não sei se eu tô me fazendo compreendido, né...”

E questiono como ele se deparou com o samba, pois há essa movimentação de samba de terreiro, esse resgate do samba. Até mesmo o resgate que houve dos

anos 2000 pra cá de grandes compositores como Candeia, Cartola, Nelson... até mesmo Lucíola... Teve uma movimentação por conta do Samba de terreiro, Glória, Terra Brasileira. Como vê essa movimentação desses coletivos e como começou a ter contato com esses coletivos.

“Eu tinha esse trabalho do Silas, em que eu criei uma página na internet para postar a obra dele completa. E o Silas, mesmo sem eu saber, pertencia a esse ambiente do samba de terreiro. Isso sem eu saber, né. Aí eu tive contato com a Priscila Neves, esposa do Pedro Pita, tamborinista desse movimento (mas ele é profissional, né). Aí ela falou “o que você faz em São Paulo”, aí ela disse “ah, aí tem um samba ativista”. Fiquei com isso na cabeça.

Em 2013 eu formalizei uma página do Silas no Facebook e comecei a ter contato com as pessoas, como o Edinho...

O Terreiro de Mauá tinha um perfil e foi por lá que eu comecei a me comunicar com o pessoal. O pessoal do Glória, enfim... Aí eu fui estreitando os laços, principalmente com o pessoal do Glória, aí teve a primeira roda com em homenagem ao pessoal do Salgueiro, que foi na Casa de Angola em 2014 em que vieram os remanescentes da fundação do Salgueiro, foi a primeira roda de samba que eu fui desse movimento. Foi um soco na cara, né, ver os velhos lá e aqueles sambas que a gente nunca escutou antes — você sabe do que eu to falando, quem vem de fora vê aquilo, acha lindo, mas fica pensando “de onde vem aquilo?”. Muito foda.

Disso, teve a primeira confraternização desses 3 movimentos que estão na ativa hoje, Samba de Terreiro de Mauá, Terra Brasileira e Glória ao Samba. Teve a primeira confraternização deles, na antiga sede do Terra, que era no Brás, muito foda aquilo tudo”.

O Glória homenageou o Caxiné do Salgueiro, o Terreiro de Mauá homenageou o Heitor dos Prazeres e o Terra Brasileira o Noel Rosa de Oliveira. Vendo aquilo tudo, impressionado, aí o chamaram. E entrou no movimento primeiro pela pesquisa. O pessoal viu o interesse dele e o chamou para ir no Glória, o primeiro evento que ele foi deles ocorreu na quadra do Império, na Quadra de Ensaio Mano Elói Antero Dias. Aí aquele repertório de inéditos que eles tinham ido buscar lá na Serrinha, que eu Nelson Sargento até ajudou um pouco na época, com a pesquisa.

“Enfim, foi bem quando começou a roda. A primeira foi Boa noite, a segunda foi Cruel Paixão, as duas eram do Silas, eu me derramei em lágrimas. Só quem tá no samba pode saber. Você que tá por dentro sabe o astral que é, né. É forte...”

Coloquei que é forte... ancestral.

“Ancestral... é isso.

Aí entra o Terreiro de Mauá na história, interessante. A gente voltou do Rio aí o [inaudível] me liga e diz: “Vai ter uma roda de samba lá no Mauá... vai tocar o Terra...”. Seria essa a segunda confraternização que houve na história. Eu perguntei qual seria o repertório, me contaram...

Só sei que foi o seguinte: eu tive coragem de ir no Império Serrano, mas em Mauá eu não fui. Tamanho o respeito que eu tinha por Mauá, pensava que aquele lugar não era pra mim, “tá muito cedo ainda pra mim”. Juro que eu pensei isso, que era pra eu ir devagar porque o negócio lá é diferente. Já tinha ido naquela roda, que era coletiva, fui como alguém de fora. Mas participar como alguém de dentro, não... em respeito a eles, deixa eu ficar no meu lugar, pois eu to começando agora...

Nesse mesmo ano, eu fiz um trabalho, não sei se você conhece, em que eu falo do Terra, do Terreiro de Mauá, do Glória, Morro das Pedras, Terreiro Grande... eu escrevi, até postei no face... não sei se você conhece...”

Ele explica que foi tendo um entendimento, conversando com essa galera mais velha, que esse movimento surgiu lá em meados dos anos 90, né. O Tuco mesmo tinha criado o grupo Passado de Glória em 1997, em 1999 nasce o Morro das Pedras na zona leste, periferia. O Morro das Pedras foi muito importante.

Aí depois teve em 2002 o Mauá, em 2005 o Terra, Glória em 2007 e aí por diante.

“Na época, eu peguei depoimento com o Edinho, com o pessoal do Terra foi o Márcio, que ainda era do Terra — o Márcio saiu do Terra, a Fernanda saiu do Terra, o Madruga saiu do Terra, já o Rogerinho ainda tá. Do Glória foi o Paulo, e pra representar o Morro foi o Careca, representando o Morro e o Terreiro Grande”.

Ele menciona que começou a frequentar o Samba de Terreiro, essa primeira roda em 2014. Salgueiro e a primeira confraternização dos agrupamentos também foi em 2014.

Questiono sua percepção depois que foi para o Terreiro de Mauá...

“A primeira vez que eu fui pra Mauá foi no Bloco. No Bloco de 2016, acho que era Palmares o tema. Samba bonito, do Xangô da Mangueira... Aí eu já fui em outra perspectiva, a de bloco...”

Estabeleço vínculo com a sua participação no bloco, como ocorreu.

“Não, ninguém “faz parte” do bloco, você chega e sai, né. Pega o lenço e vai... (risos)”

Mas levando em conta esse seu interesse pela pesquisa, digo.

“Não, às vezes em que eu fui para o bloco, fui apenas em cortejo.

Aí eu fui no bloco, o tema era Palmares... e é importante falar do bloco — já falando de Mauá também —, pois em Mauá eu fui na roda de samba, na 3ª confraternização entre os agrupamentos Terra, Glória e Mauá, foi também em 2016.

Mas falando da minha percepção, o Samba de Terreiro de Mauá é uma verdadeira sala de recepção, como diz o samba do Cartola. Uma coisa que comprova isso é a iniciativa de criar um bloco para se fazer uma consagração desse movimento, uma grande confraternização nacional para esse movimento, pois esse movimento se expandiu, né, desde o lançamento de Terreiro Grande em 2007 — foi para Uberlândia - MG, foi pra Belo Horizonte, foi pra Curitiba, tá em Goiás hoje, tá em Brasília... Santos... várias regiões do país. E o Mauá, com o bloco, tem essa capacidade de aglomerar todo mundo, para você ter uma ideia da grandeza do Mauá. A confraternização nacional desse movimento acontece em Mauá. Se você for falar de Mauá em termos históricos, ninguém sabe de nada, mas o Samba de Terreiro leva essa grandeza para Mauá. Claro que todo lugar tem sua história, mas é importante dizer isso, pois as pessoas desconhecem. E eles [Samba de Terreiro de Mauá] trazem essa grandeza pra cidade. Vem pessoas de Santa Catarina, Curitiba, Rio e de todos os cantos de São Paulo.

Então Mauá é isso, uma grande sala de recepção. Quando você chega lá, é muito bem tratado. Todo mundo te trata bem. Em termos de espaço social, eu vejo assim”.

Questiono se ele acha que essa busca de manter a memória é uma forma de resistência e sua resposta confirma a abordagem da resistência durante a pesquisa.

“Com certeza, né. O que a grande mídia, os próprios pais falam pros filhos que a música popular brasileira é o MPB, e o samba de raiz é o quê? E a escola do Cacique...”

Agora falando do Samba de Terreiro, aí incluo todos os agrupamentos — Glória, Terra e tantos outros — é uma forma de se posicionar, é um posicionamento. Então você escutar uma gravação de 1928, com todos aqueles chiados, ruídos é muitas vezes, mal feita, pois o que havia de tecnologia disponível era aquela na época. Aí você ouvir aquilo e se sentir atraído... você tá resistindo à grande mídia que diz que

a grande música popular brasileira é Caetano Veloso, Chico Buarque... Você está resistindo às próprias rodas de samba atuais, de fora desse movimento, que prega que o samba de raiz é o da Escola do Cacique, você resiste e se posiciona. E ao mesmo tempo, você joga luz sobre os fatos esquecidos, isso falando de história é muito importante.

Esses movimentos jogam um clarão sobre esse legado, pois quando as pessoas vão a uma roda de samba e pensam “nossa, que samba bonito, caramba, me arrepiei, de onde vem isso?”, aí alguém diz “isso aí é Zé Ramos, é Mano Edgar, é Ismael Silva, isso é Carlos Cachça.

E além do mais, hoje tem internet. Então, tudo conflui pra quem desperta para esse samba, né. Então, é uma forma de resistir a tudo que foi pregado. Se você, por exemplo, tá nesse entendimento e nessa pesquisa muito séria, por outro lado são poucas as pessoas que chegam em você com esse entendimento e interesse sobre o que é o Samba de Terreiro, pois não conhece”.

Considero que até julgam como uma subcultura, né... e ele complementa que é como se fosse uma coisa de gueto cultural, inexpressiva, marginal...

Menciono o jargão utilizado “É o quintal”, e o que isso representa, o que faz Nelson Sargento refletir e considerar que é uma composição, tanto melódica quanto poeticamente falando — “eu to sempre citando os mesmos, pois eles são muito ovacionados —, a um Chico, Caetano. São composições muito simples e certeiras, com uma quadra, depois outra quadra e acabou o samba, mas nisso ele já falou tudo”.

E a música tem muito sentimento ... carregado ali.

“O povo brasileiro é dono da sua própria história, então ninguém melhor do que ele para falar dos seus sentimentos. Existe a música de protesto, claro, Vandré, o próprio Chico, mas isso é uma abstração que a pessoa faz. Por mais que o Chico tenha sofrido na ditadura, o sofrimento de você pegar aquele trem lotado, levar horas para chegar no trabalho, depois horas para voltar, diariamente, ele não sabe. E quem pode expressar isso é quem vive. A questão do lugar de fala”.

Só pra voltar a essa ideia, o cara que compõe do morro ou do quintal da casa dele, do subúrbio, ele compõe com a vida dele, a vida da comunidade dele.

Assim, sou do candomblé, você sabe que a voz, o [termo yorubá], ele exala, ele é cheio de axé. Quando você tá na roda de samba, todo mundo cantando e revivendo aquela história, isso vai para outra dimensão, né.

Pontin considera que toquei num ponto importante. A linha entre o sagrado e o profano, não só no samba, mas em toda a cultura afro, é muito tênue. Praticamente um invade o campo do outro. Se pegam muitos cantos do candomblé, eles muitas vezes são em estrutura parecida com o partido alto: a pessoa canta uma cabeça, os outros respondem. Interessante isso, né? Claro, que num linguajar de dialeto africano, né. Mas as coisas se confundem, o sagrado e o profano no samba se confundem, e isso é muito intenso, extravasa...

E isso me deixa confortável para expressar que é um alento pra gente na academia, estudar algo ligado com aquilo que a gente é. Pois é isso, a gente é o samba, é o povo que foi esquecido... às vezes nem é tentando mostrar que pode ser científico, mas mostrar que o negócio é foda mesmo para a academia entender.

“A academia que exige esse método, né. Eu sai da academia por causa disso. “Ah, desenvolve esse tema da malandragem aí”. Mas você leva algo para o seu orientador — não sei com você — e ele diz “não faz assim, faz assado”, mas cara, quem tá fazendo sou eu, sabe? Eu mesmo escrevo meus livros e se estiver errado, eu assumo a culpa. É isso.

É importante, em um primeiro momento, os próprios pretos poderem contar a história dos seus ancestrais, era muito raro. Poder ocupar esse espaço, e ocupar com propriedade, pois muitos ocupam só para falar abobrinha. Mas ocupar, assim como qualquer outro... Você ocupar o seu espaço com propriedade, não tem nada mais bonito. Quando você lê um trabalho e vê que o cara conseguiu e percebe que “é isso!”. Então, é isso que eu desejo para você também”.

Agradeço o Pontin... pois é sensacional poder contar. Contar com ele, com o Danilão, com a rapaziada toda, é muito bom. A gente necessita contar, pois é um tema que a história é negada. Se a gente pegar a história do samba de terreiro, a história do samba, para a gente falar das comunidades é difícil. Agora que tá começando o despertar porque a rapaziada não tá aguentando segurar. Então a gente vai para a universidade mesmo, produzir o conhecimento, senão, mano, não vai ter nada. E ainda nesse processo da busca, a gente precisa — precisa mesmo, por exemplo, você tem uma grande história de busca pelo conhecimento e já conhece cada coisa...vinculado ao samba.

“Esse movimento do samba de terreiro é muito participativo, você pode ver que quem tá do lado de fora e não é daquele agrupamento, é de outro. Se não tocar, pesquisa. É participativo.

A pessoa começa a chegar muito e já é chamado para dentro da roda. É muito participativo. Você pode ver, quem tá de fora, a maioria já tá tocando um trabalho, se não é na música, é na pesquisa, como você está fazendo”.

Aqui trago minha experiência em que conheci o samba de terreiro em 2006, de 2006 para 2007. Eu comecei a trabalhar com o Danilão em Santo André. Um dia eu estava escutando uma música da Martinália, era uma música que a mãe do Danilão gostava, aí eu forneci essa música para ele. Ele disse que iria me mostrar algo que eu iria gostar. Isso em 2006. Ele me apresentou o Candeia, o Candeia... Se não me engano no mesmo ano, em 2006 ou 2007 que eles iriam fazer uma apresentação ou homenagem ao Candeia. Foi na época que eu comecei a tocar cuíca. Aí em 2007 eu tive contato direto com o Samba de Terreiro de Mauá e comecei a amar, amar...

Percebe-se que a sala de recepção, em meu entendimento, tem vários movimentos. Lá, eu encontro pessoas de vários movimentos de luta por alguma coisa. Esse diálogo que estabeleço com Pontin se mostra enriquecedor e ele continua nossa conversa...

“Mauá tem esse grande diferencial também. A gente não foi para esse lado da conversa, mas Mauá deixa alguns legados como levar cultura à comunidade e toda Mauá, a questão da biblioteca, que é um legado que não é “pô, isso daqui vai ser eterno”. Eu editei um livro do Tinhorão em 2018, “pô, isso daqui vai ser eterno”, tudo bem. Mas uma biblioteca ressoa muito mais para uma comunidade, ressoa, né. Como você falou, lá é um espaço de muita luta, principalmente do movimento preto, mas de vários outros... De movimentos de samba de terreiro, você, desses movimentos, Mauá consegue capitalizar isso e também ser um lugar de formação de várias lideranças políticas. A Hosana participando de chapa coletiva pelo PSOL, mas ele forma politicamente, porém sem extremismo, sempre aberto ao diálogo e sem que o aspecto musical seja deixado em outro plano. A luta política é importante, mas a essência da existência ali é a música. O Mauá faz isso”.

O Danilão é uma figura política, ele acha.

“Ele é um partido. Não no sentido de ser político com as pessoas, mas de fazer política, ele é ativista sem estar num partido político. Isso é muito foda, Mauá tá há anos-luz, mesmo a gente sabendo que todo o movimento padece de pessoas que são, por exemplo, apoiam o Bolsonaro — todo coletivo tem isso —, mas os coletivos tem que saber lidar com isso com democracia.

Mesmo Mauá tendo essas pessoas, a gente sabe. São pessoas amigas, não vamos também recriminar e deixar de conversar, pois seria de uma ignorância igual à do Bolsonaro. Porém, é uma coisa que gera um diálogo. Enfim, Mauá é um movimento que consegue conciliar isso”.

Também, peço para contar a história do livro do Tinhorão.

“Bom, Tinhorão eu admirava o trabalho dele, pela leitura dos livros. Mas eu via que nos livros do Tinhorão, ele abordava o samba, mas de 10 capítulos ele chegava a abordar o samba em 2. Mas era de uma forma cirúrgica... ele pegava bem na veia mesmo, principalmente na questão social da origem. E eu sabia que ele marcava ponto lá na Vila Buarque, lá em São Paulo. Inclusive, Mauá fez muitos aniversários para Tinhorão, principalmente com a presença de Marcelo Baseado, que foi uma grande liderança de Mauá, que estava lá desde os primórdios, hoje ele não tá mais, mas foi muito importante nos primórdios.

Tinha esse point lá na Vila Buarque. Eu pesquisando encontrei uma série de artigos dele chamado Primeiras lições de samba pro JB em 1961 e 1962, muito foda. Cerca de 25 artigos — artigos grandes — e eu pensei “isso é a história do samba que o Tinhorão ainda não publicou. E aí, isso em 2006 — não existia ainda o Instituto Glória ao Samba —, eu fiquei com aquilo de querer publicar, falei até com o Luiz Carlos Magalhães, presidente da Portela naquela época, uma vez que eu estive no Rio conversando com ele. Aí a gente ficou naquilo de “vamos”, só aquela coisa pairando no ar. Aí acho que aventaram a ideia do Instituto, né. Aí eu falei pro Paulo “vamos lançar esse livro?” — primeiro o entendimento interno —, aí depois fomos conversar com o Tinhorão, que eu sabia que ele tava na Vila Buarque todo o sábado no Bar do Raí, ali na Ação Educativa. Ele marcava ponto lá no Bar do Raí. Aí eu fui lá no primeiro fim de semana de 2017 — lembro porque era Ano Novo —, aí eu abordei o Tinhorão, naquela mesa cheia de amigos, ele tinha feito uma cirurgia no olho recentemente e só disse “pô, acabei de fazer uma cirurgia no olho...”, deu uma canseira, sabe? “Vem aí, depois...”. Aí na outra semana eu fui lá de novo e nesse dia eu peguei um depoimento com ele e terminei falando das Primeiras lições de samba, “isso é impressionante!”, “incrível, algo que na bibliografia atual não tem”. Aí ele falou “será?”.

Ele aceitou com uma condição — até me arrepio de falar. Ele falou assim: “você escreve a introdução”. Claro, né? como não? Aí o que aconteceu: o livro saiu em 2017 e uns 8 artigos das Primeiras lições... estavam lá, aí eu pensei que tinha

perdido o livro. Existia a Biblioteca Nacional Digital — acho que você faz pesquisa por lá também —, eu pensei que não queria perder o livro, pois já tinha falado com o Tinhorão. Aí eu fui procurar pelo nome do Tinhorão, entre a década de 60, 70, 80 — nos anos 80 ele foi marginalizado do jornalismo. Fiz uma varredura completa dentro daquilo que estava digitalizado, pois muita coisa não está digitalizada. Aí eu encontrei vários artigos sobre samba que não era das Primeiras lições, lá tem a crítica ao Almirante, “Nos tempos de Noel Rosa”, ao Rosa de Ouro, da Clementina — “Quando aparece aquela mulher negra, parecendo sair do navio negreiro...”. Tem um artigo dele falando sobre a visita ao ateliê do Heitor dos Prazeres e tudo isso que não estava no escopo inicial.

No JB, ele ficou conhecido porque pegava o Caetano Veloso, Milton Nascimento e dizia “Você conhece? melhor não conhecer”. João Nogueira, “Vem que tem” — era o nome do disco — João Nogueira “não vem que não tem”. O Monarco lembra disso, racha o bico disso. Esse escárnio ficava só com a MPB, já o samba ele reverenciava: Xangô, Mano Décio, Ismael, Jamelão, Moreira... toda essa nata aí. Cartola, Nelson Sargento — ele documentou o lançamento do primeiro disco.

Aí eu juntei, deram no total 60 artigos, sendo que inicialmente eram só 25. Aí ficou “Primeiras lições de samba e outras mais”, aí foi lançado pelo Instituto Glória ao Samba. A gente não tinha dinheiro, ficou 7 pau e meio, a gente pegou uns 2 mil que tínhamos feito de caixa por causa de um evento de roda de samba, mas não tinha dinheiro. Fui pra cima porque sabia que aquilo iria se pagar.

Nas primeiras horas de lançamento, de uma tiragem de 500 livros a gente já vendeu uns 200. Aí o livro já se pagou em um dia”.

Essa foi uma passagem bonita. A primeira publicação do Tinhorão especificamente sobre samba. Em 2019, ele teve um Acidente Vascular Cerebral (AVC). E só para incrementar, desse livro, resultaram duas palestras com o Tinhorão — ele não fez, só mediu. Uma pelo CCJ do Ruth Cardoso, lá na zona norte, que foi pelo município de São Paulo e outra no Paraná, pelo samba dos sindicatos. Aí pegou um afeiçoamento, o Tinhorão já tinha um entendimento e disse “rapaz, lá você me provoca, você me provoca e eu respondo”. Aí foram as últimas palestras dele, pois ele teve um AVC logo em 2019, em janeiro. Ele tá vivo, tá com 93 anos, fez agora em fevereiro. Ele não fala mais. E ele era um cara com uma rapidez de raciocínio. Capacidade de formular coisas irônicas que pegavam na veia, agora sem conseguir falar.

Comento que Tinhorão é referência para mim também.

Depois disso, Nelson Sargento ligou para Tinhorão. Ele falou “ô, rapaz. Esse livro pra despedida do velhinho tá muito bom, gostei demais”.

E Pontin complementa: “Essas são coisas que ficam com a gente, né. Coisas que o samba nos proporciona. Você vai ver, quando passar o seu trabalho, como a gratidão volta. E a sua dissertação é sobre o Samba de Terreiro de Mauá?”

Respondo que sim, sobre o Samba de Terreiro de Mauá. E que meu problema é se o Samba de Terreiro de Mauá é um coletivo de resistência política e cultural da cidade de Mauá e para além de. quando ele pondera...

“Para além de... pois é, é nacional. Muito bom, muito bom. Parabéns. Samba de Terreiro de Mauá estava merecendo. Morro das Pedras já tem, O Cupinzeiro já tem... parabéns”.

Comento que essa ideia de escrever sobre Mauá já rola desde 2011, 2012, por aí. Mas que ficou muito na ideia... Também por causa da barreira que a universidade coloca com os processos seletivos. Se for disponibilizar tempo para bibliografia da prova, aí você não tá com tempo para estudar porque tem família, trampo... E eu fui preparado para outra coisa, para ficar longe da academia.

Mas a gente fez um movimento entre 2017 e 2018 estudando, aí em 2019 — foram dois anos de processo seletivo na USP para conseguir entrar — entrei. Foi doído, mas o que alivia é a gente fazer aquilo que a gente gosta, no espaço que nos é negado.

Das dificuldades, a gente estava falando de orientação. A academia não tem uma — na verdade a academia tá interessada em outras coisas, em outras pesquisas —, e nesse processo o que entra em cena é o nosso coletivo que nos motiva a ir juntos e seguir trocando.

“Porque na academia se tem que ter embasamento para tudo. Todo movimento textual, tem que justificar metodologicamente, teoricamente...”

Tem muitos movimentos para se pautar na oralidade. Pois o Samba de Terreiro de Mauá é oralidade, não foi contada, você que está registrando”.

Só para concluir, Pontin complementa sua percepção...

“Dentro dessa linha que você falou sobre a resistência política, é importante falar que tanto o Samba de Terreiro de Mauá, quanto esses agrupamentos dessa linha, a própria existência dele, é uma existência política. Porque eles estão ovacionando, trazendo luz, à compositores pretos ou analfabetos, ou subletrados,

operários, pobres e que, na essência, representam uma das maiores riquezas da música brasileira, mas que são renegados pela cultura e pela academia — se você for pesquisar coisa sobre Chico e Caetano, meu amigo... eles estudam até o arrote desses caras”.

Comento sobre o existencialismo em Chico (risos).

E Pontin continua que isso é uma resistência. Esse ato por si já é político. O Samba de Terreiro de Mauá levou Candeia para o teatro. Já o Glória levou a história do samba para o IMS.

“Não sei se você estava com o Mauá na Aracy de Almeida no IMS em 2018. Então, ocupar esses espaços... O IMS, cara, é classe A, você sabe...

Isso é política acontecendo sem você perceber. Pois o samba, assim como outros movimentos afro-brasileiros, sobreviveu dando tapa na cara com luva de pelica. Dizendo sem dizer.

É o que o Samba de Terreiro de Mauá faz: canta essas coisas de preto, de favelado, de pobre, mas a gente consegue entrar em espaços que não entrariam convencionalmente, por eles mesmo, digamos assim. A gente faz um trabalho que eles não conseguiram por eles mesmo, né”.

Para mim, é sobre chegar ao centro...

Pois é, uma das dificuldades de ir até Mauá é a distância. “Quando vou, levo esposa, criança, mas é uma viagem pesada. Mas a gente vai da mesma forma que vocês vão para outros lugares”.

Uma vez alguém disse que o Samba de Terreiro de Mauá é um quilombo urbano. E Pontin concorda. Até porque tem lideranças negras que são importantes. Isso prova a ancestralidade do samba.

É, isso comprova a ancestralidade do samba, o quilombo urbano de luta e resistência. Pelo lugar que Mauá está, a localização geográfica de Mauá, a manifestação cultural que é você se negar ao mercado, pois é uma negação ao mercado também. Isso é uma resistência pura. É puro.

“Às vezes eu faço umas pesquisas e o pessoal não entende. Eu digo que faço porque eu gosto, mas as pessoas não entendem que o que a gente faz é por algo maior.

Agora é importante, no seu caminho, não esquecer a parte musical. Pois é a essência. Esse é um erro de quem entra nesse caminho de abordar a política no samba, porém a musicalidade e a ancestralidade musical — essa linha tênue entre o

sagrado e o profano —, é muito importante, tem que ser dosada. É onde pessoas que pesquisam nessa área se perdem. Vão falar de resistência no samba e falam apenas da resistência.

Por exemplo, a gente não falou aqui, mas o Samba de Terreiro de Mauá tem aspectos musicais muito próprios: um samba cadenciado, você escuta acorde do violão no mesmo volume que a batida no tamborim, bom, isso você não escuta em toda a roda de samba. Sem microfone! sem microfone e você conseguir escutar o acorde do violão, é de uma educação musical que é bem própria de Mauá”.

Comento que é legal, dá vontade de chorar. Mas, o que me incomoda bastante é que se estivéssemos em uma roda de samba, daria mais uma alegria de escrever, pesquisar. Pois imagina, trocar essa ideia antes ou depois de uma roda de samba...

E Nelson Sargento complementa que é a resenha também. O Samba de Terreiro de Mauá é muito importante por isso. Isso é o espaço social, né.

Hoje, existem muitas opções de cultura por aí. Mas antes as pessoas produziam a sua própria cultura. Isso o samba traz até hoje.

Por fim, ele enfatiza a questão de as mulheres serem importantes, no Samba de Terreiro de Mauá é muito importante. “Se as mulheres não cantassem, o samba não ia. É outro viés político fundamental”.

Isso é histórico, sempre teve meninas. As meninas no papel de igualdade.

“No início do samba as mulheres ficavam na cozinha, todo mundo sabe. Hoje isso vem sendo subvertido, inclusive pelo Samba de Terreiro de Mauá”.

C.6 Hosana Meira

Hosana vai fazer 42 anos, tem 41 anos. Foi mãe aos 14 anos. Mora em Mauá desde o seu nascimento. Só não nasceu aqui, pois na época em Mauá os hospitais não faziam cesárea, então teve que nascer em Ferraz, a única da família que nasceu em Ferraz por causa da laqueadura.

Sendo a caçula de 7 irmãos, família evangélica, é óbvio — Elizeth Cardoso não é por acaso. Mistura de África e o povo nativo. É também Xucuru, seus avós paternos eram Xucuru, já sua mãe descende de africanas.

“Eu me encontrei aos 12 anos. Enquanto mina preta, sofri racismo a vida inteira. Racismo era um assunto que não se tocava em casa, pois você [José] sabe o que a colônia faz, né?”

Aos 11 anos não quis mais ir à igreja porque sua mãe a obrigava. Aos 12 conheceu a escola de samba e começou a frequentar as escolas de samba.

“Eu nunca consegui não participar das coisas. Desfilei na Camisa Azul e Branco, desfilei na Leões de Ouro, de onde vem o Edinho daqui também. Também no Silva Maria!

Então, Zé, encontrar o samba foi um fortalecimento pra mim. Isso eu com 12 anos.

Aos 14 engravidei, tive minha filha. Aí veio os anos 90, foi foda, teve Racionais MC's, mas eu sempre tive uma cobrança por conta da minha gravidez, então eu me casei. Não me casei com o pai da minha filha, foi com o meu ex-marido, pai dos meus outros filhos.

Ainda bem que o gosto musical era o mesmo. Mesmo casada, continuei indo às escolas de samba... ia na Gaviões e tal. Também foi meu ex-marido que conheceu o Samba de Terreiro, bem quando a minha filha Júlia tinha nascido (hoje ela tem 18 anos)”.

O marido conheceu o Samba de Terreiro no bar de um amigo nosso. Ele foi pro futebol, foi pro samba, aí chegou em casa todo empolgado, “meu, você tem que ir!”.

Então ela conheceu o Samba de Terreiro de Mauá em 2003.

“Zé, eu fiquei emocionada. Emocionada de ver a maneira com eles executavam o samba, pois era muito diferente. É diferente do pagode, não que eu não curtisse também pagode, pois eu fui da rua, você sabe. Clube da Cidade, Radial, Casa Branca, Casa Velha, tudo isso...”

Mas ouvir as execuções dos sambas a deixou emocionada.

Porém, devido à sua relação — o ex-marido era muito ciumento, o que levou a uma separação litigiosa.

“Depois disso, continuou frequentando, mas ele não gostava que eu ficasse perto porque eu estava aprendendo as letras. Eu fiquei encantada com a Kelly, Didi Carvalho, a Dona Marlene... aquilo foi incrível pra mim.

Aí ele se incomodava. Eu tinha medo de ele brigar com as outras pessoas. Aí em 2009, resolvi voltar a estudar. Isso foi um problema na relação. A partir daí eu percebi que precisava seguir...”

Em 2009 ela foi terminar o ensino médio!

Isso foi um problema pra o marido, pois ela não precisava trabalhar, então pra quê estudar? Pra arrumar um amante? Era mais ou menos essa, a conversa.

Aí ela decidiu se separar. Ela tinha uma medida protetiva, e tinha medo de chegar no samba. “Teve um dia que eu cheguei no samba, vi ele e fui embora”.

Depois que ele acabou com essa perseguição, passei a frequentar mais. Teve uma conversa com o Xangô da Mangueira, pois queria fazer educação física também, gostava bastante de capoeira e outras danças. Ela concluiu o ensino médio em 2011 e já queria fazer educação física.

“Eu tava estudando lá no [*inaudível*], aqui em Sampa. Aí fodeu, mudou a minha vida. E eu trocando ideia com o Xangô da Mangueira, perguntei “você sabe quem foi Marx?”. Lembro que eu chorei, pois um cara lá em 1800 falou do que eu tava vivendo. Agora eu tinha mudado de ideia, eu queria um curso que me ajudasse a entender o mundo, pois eu sofro não por minha causa, mas por causa do mundo. Aí ele me apresentou o Heber, a fundação... A partir dali o samba passou a ser meu amigo também”.

Ela conta que ficou deslumbrada. Passou a estudar os sambas antigos, foi convidada a participar da roda do Chico Santana em 2011. Muito tímida, participou meio com a cabeça baixa, insegura de cantar...

“Eu sempre gostei muito de cantar. Cantar e dançar. Nunca pensei que fosse capaz de tocar instrumentos, por exemplo. No dia da roda, eu só cantei mesmo”.

Questiono se então ela não tocava nenhum instrumento musical.

“Não, nessa época eu só cantava. Meu sonho era cantar, então eu gostava muito disso, mas também não pensava que teria habilidade para tocar, pois também nunca tinha tentado.

Em 2011, fui convidada para essa homenagem. Mas aí teve alguns problemas, Zé. Você sendo cientista social, sabe imaginar como eu, recém-divorciada, era recebida. Infelizmente, tem as contradições: as próprias mulheres acharam melhor eu não entrar no grupo oficialmente. No período tava a Kelly, acho que teve também um pouco de ciúmes... mas o Glick ficou, ele foi convidado, e eu não.

Eu só sou convidada oficialmente depois do Jader. O machismo impera”.

Aqui é perceptível na fala de Hosana o quanto há a questão das mulheres quanto ao machismo e a desigualdade, além do medo da violência que pode sofrer por ser mulher e como a sociedade e o marido a viam...

Questionei se ela participava [do Samba de Terreiro], mas não fazia parte do corpo...

“Algumas pessoas queriam que eu ficasse, outras tinham receio, por conta de ser eu.

Eu sou isso aqui, né, Zé... tenho posicionamento sim, não vou retroceder na luta. Sem chance. Isso incomoda as pessoas, a radicalidade, né. Mas para nós, ela é essencial, mas para muitas pessoas é ruim”.

Hosana conta que em 2011, participou dessa roda. Em 2012, entrou na fundação.

“Nos sábados, eu saía da fundação e ia direto pro samba. O curso era de segunda à sábado.

Teve uma aula da Teresinha que eu levei o Samba de Terreiro para falar sobre! A Teresinha foi ver a gente... Tanto na peça quanto no IMS, sabe?

Mas demorou para me chamarem, demorou para me aceitarem. Por essa condição mesmo, por estar divorciada, por ser livre, ser mulher... “Ser livre” mais ou menos, né. Eu faço o que eu quiser, mas não sou totalmente livre.

Depois do Jader, não lembro do que o Jader falou, mas foi depois dele que me convidaram. Acho que foi o Danilão que questionou isso, falou “poxa, entrou o Jader, mas e as mulheres, como que fica?”

Aí abriram pra mim com muito receio, mas depois melhorou”.

Hosana, mas você participou do cortejo? Como foi esse processo do bloco? Você chegou a fazer parte do cortejo primeiro, depois do samba?

“Eu participava de tudo. Participei do Samba no trem, no terceiro ano do bloco, sobre Luiz Gama. Eu lembro que participei desde o momento em que se discutia o bloco. Eu levei a molecada porque eu era da Fundação Lar São Francisco que eu era educadora social.

Discutiram e levaram para o coletivo e eu me engajei encantada, juntava a formação crítica com o samba. Eu amo, tanto que as coisas do bloco estão aqui em casa e não foi à toa que me escolheram, como participante, porque eu fui uma das que falou sobre a riqueza de juntar educação popular com o fortalecimento desse formato de samba.

No bloco eu fazia parte orgânica e depois passaram a confiar em mim, muito mais as mulheres e as pessoas menos conservadoras. Mas tem muito embate

ideológico e eu não retrocedo, sou da ciência e quero igualdade. Mas tive muito problema, muito mais por parte das mulheres, hoje confiam em mim, mas foi difícil, hoje sou respeitada, mas não concordam com meu posicionamento, mas tenho um relacionamento mais forte.

Menciona a Didi Carvalho enquanto autodidata e depois desse período em que entrou passou a ser mais [inaudível] tanto em fortalecimento da mulher enquanto mulher “eu posso sim, isso aqui é nosso e passei a ter mais rigidez com nossa arte negra, eu fiquei deslumbrada desde quando pisei numa quadra de escola de samba pela primeira vez, pensei “É aqui, esse aqui é meu lugar”, porque não é só a roda em si.

Enquanto na roda, eu fico em estado de transe, porque ali não se pensa em problemas, nas desgraças, só de sentar em roda e cantar sem microfone...

Questiono sobre a roda de samba de terreiro de Mauá, remete a algo ancestral, como é essa relação?

“Remete a ancestralidade, começando pelo elemento roda e por não ter equipamentos de som, o que me remete a quilombo, da primeira vez que vi me remeteu ao quilombo. Homens e mulheres sentados e fazendo a arte do nosso povo e sem microfone porque a nossa voz não precisa, nossa voz é potente. E os instrumentos, e aquela harmonia, e os estudos que vem através disso, porque passei a entender a história do samba dos nossos lá, que eu nem imaginava, da criação das escolas de samba do Rio e remete a quilombo. A sensação foi de que agora eu me encontrei, tá vendo, foi como se fosse a prova de que eu não tava errada, porque a sensação da escola de samba pra mim foi muito foda, fora o rap que para mim não fica tão longe, porque é tudo música arte de protesto e de resistência, os dois, mas a maneira de construção do samba, do estudo, pois somos estudiosos do samba, autodidatas”, e menciona que o Edinho é um livro.

Ela menciona que é péssima para guardar data, mas que o Edinho guarda tudo, datas, “é muito foda e isso pra ela foi fortalecedor, se ela não tivesse essa força durante o período que eu tive medida protetiva, que eu sofri muito, eu não tive apoio da minha família, eu tive apoio de mulheres, que eu sofria violência, e eu queria estudar”.

E o samba foi meu alicerce para eu ter equilíbrio emocional e conseguir concluir minha graduação, e depois eu fiz pós-graduação, em 2019 acabou minha pós.

Para ela, a contradição está aí, que existem problemas, mas a essência, tanto do samba de terreiro, que foi daí surgiu o Bloco, e que foram essenciais no seu fortalecimento enquanto mulher preta e mãe solo, estudante, se não tivesse esse suporte, ela não sabe se daria conta, emocionalmente falando, que foi essencial para ela.

O samba de terreiro está posto dentro de outra coletividade, qual o impacto do samba de terreiro no aspecto de contato com os outros coletivos?

Para ela é essencial, tem impacto visível, dando um exemplo do Terra brasileira, o “Glória ao Samba” e um coletivo do povo da “Torcida Toque”, lá de São Bernardo. Participou de uma homenagem junto com o pessoal do Terra, tinha alguns personagens do Terra e desses coletivos, que de São Paulo eram o Terra e o Glória ao samba, que virou um instituto e publicaram um livro do Tinhorão e é de uma grande potência e sem essa rede não seria possível o samba chegar aonde chegou, pois essa homenagem de 100 anos do Chico envolveu Florianópolis, Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Curitiba, coletivos de todos esses estados que, em torno dessa homenagem ao Chico Santana, que era conhecido por quem, pelos nossos antepassados, os que vieram antes, que produziram essa arte, eles passaram a ser conhecidos, porque:

“Para a gente da periferia, Zé, isso nos é negado, mas na Vila Madalena, conhecem os nossos, porque muitos morreram sem nada, morreram igual ao Casquinha, que estava com problema financeiro, de não ter fralda para trocar e o cara é um artista, um artista potente, então a junção, o fortalecimento, o samba de terreiro ele consegue dialogar com vários coletivos de samba de terreiro, porque ele é rigoroso no estudo, não é só simplesmente pegar o instrumento e toca ai, eu relutei para aprender a tocar, e o Léo batuque falou, não, você não vai ficar sem tocar, e o Léo me ensinou a tocar didático o tamborim, mas por mim eu não ia tocar não, e sem isso, os nossos não seriam lembrados, não seriam lembrados da maneira que tem que ser, por nós, pretos, pobres, periféricos, porém grande parte desse coletivos tem muito acadêmico né, mas pessoas que agregam a nossa luta, muito branco acadêmico, porque acadêmicos julgam a gente como acadêmicos e como se fosse pejorativo, mas não é, mas muitas pessoas que estão num patamar diferente da gente, mas pessoas que estão com a gente na luta”.

Menciono que conheci muitos acadêmicos nas rodas e senti que se não pesquisa, fica defasado, pois eles estão a anos luz de pesquisa com domínio de busca, ferramentas de busca.

Ela considera que eles tiveram acesso, é desigual para a gente, é nossa arte, são os nossos que morreram sem um centavo, aí vem o povo que tem dinheiro e se apropria do que é nosso, é o que é nosso, o samba de terreiro é o resgate do que é nosso, do que é do povo preto.

Questiono como é o critério e a metodologia para a pesquisa no samba de terreiro?

Quando terá uma homenagem, pensamos, sempre o Edinho que traz, os homenageados é sempre ele que traz, então vamos estudar e trazer elementos.

E o da Aracy, fui eu que li, eu fiz questão, é uma mulher que iremos homenagear, aí eu li uma obra de um jornalista que escreveu sobre ela, fiz uma resenha, passei para o Jefferson, que também é novo, do violão 7 cordas, e ele deu uma resumida e a gente incluiu no espetáculo, foi a primeira vez que a gente tocou no Sesc, por exemplo, e o Léo, entre uma música e outra, ele falava daquele resumo sobre a vida dela. Mas é sempre assim, é decidido um compositor ou a escola de samba, aí vai trocando. Gente, e aí, um olha as músicas, outro o resumo, mas sempre pelo homenageado, e a Torcida Toque, ai que coisa linda, eles são uma torcida de futebol de várzea, lá de São Bernardo que se aproximou da gente, eles fazem um trabalho muito foda com o povo, incrível. O Bica nunca tinha ido e a gente deu um vip para ele ir lá na oficina ver o espetáculo, *Samba na Veia Candeia*, a gente não sabia mano, ele nunca tinha pisado num teatro, o Bica chorava igual criança, ele nunca tinha pisado num teatro, 32 anos de idade.

Tanto que o cortejo do bloco já tinha sido feito um ano antes lá, um ano foi feito lá por conta da parceria, eles fazem um trabalho bom, no momento estão arrecadando cestas básicas, o trabalho que eles fazem e se aproximaram e tem uma troca grande, mas eles têm o Samba de Terreiro de Mauá como referência, então eles tiveram acesso.

Ela resgata que o Bica nunca tinha ido ao teatro e como isso é negado ao nosso povo, negado de ter acesso a uma coisa que é humana, que é do conhecimento humano, então é acessível, mas para nós é restrito, ela se emociona muito ver o que reverbera, fora a biblioteca, conjunto popular, é muito rico quando ela menciona sobre isso.

Aproveito para questionar sobre o Candeia, que muita gente não conhece e com foi para ela esse processo de espetáculo, reviver...

“Zé, foi outra coisa, o samba é meu alicerce, mano, no período da peça de 2017, em tinha acabado de passar na pós, eu tinha aula dois dias, era presencial, e eram terças e quintas as aulas da pós e o espetáculo eram terças e quartas, meu filho que vai fazer 22 anos, ele tem problemas com uso abusivo de drogas, drogas pesadas, que é lança perfume e cocaína, nesse período eu tive que permitir que o pai dele internasse ele, então pra mim essencial, e outra, eu até fiz um curso de teatro na Escola Livre o ano passado, por conta disso, porque eu não só tocava, quando na parte da escola de samba, que era o Hugo, eu fiz uma pequena participação enquanto atriz, sabe, e isso pra mim despertou a vontade de fazer teatro também. Pra mim aquilo foi uma experiência única, porque me deu suporte para aguentar na minha vida pessoal o que eu tava passando, de ver meu filho naquela condição de estar internado num lugar que eu não acredito que cure, que eu não acredito que cura mesmo, e aprendendo com a arte, e arte negra, porque só tinham pretos ali, foi demais, assim... os artistas pretos, a gente junto, que é muito difícil a gente ter essa harmonia de estar junto, foi uma escola, e todas as apresentações, o teatro oficina lotado. Quantas pessoas não conheceram Candeia ali? E com as contradições dele, porque ele era um cuzão também né (risos), quando ele era polícia, ele era vacilão, mas ele era assim, era o homem do tempo dele e eu era isso, a gente está numa colônia extremamente violenta.

Mas a peça não passou pano, é porque as contradições estão postas, não dá para passar pano, porque ele foi meu agressor, também, ele não era um artista foda? Ai é demais! O maluco foi uma referência de resistência negra, quilombo, o que foi aquilo? Ele foi contra o espetáculo do carnaval, ele queria o carnaval da maneira que surgiu, né, como uma arte do povo, como uma arte preta, uma arte que inclui, não exclui, quem tem acesso ao carnaval hoje? Até na Portela, que eu sou portelense, mas e para desfilar na Portela, quem tem dinheiro?

E Anastácia, e o Paulo da Portela foi meu professor, e Candeia foi muito foda nisso”.

Questiono se ela acredita que o *Bloco Pega o Lenço e Vai* é semelhante nisso, ao papel do *Granes Quilombo*, ou se não tem nada a ver.

Ela acredita que sim, mas existe muita resistência na parte do estudo, que ela sente que foi no ano da Carolina Maria de Jesus, ela ficou na responsabilidade de pensar numa formação para o bloco, porque não tem como escrever samba, sem saber a história daquele homenageado e daquela homenageada e sentiram muita

resistência na formação começou a esvaziar e fizeram uma pesquisa e o que ficou combinado de ver um [inaudível] para contemplar todo mundo.

A de Mauá, fizeram de um amigo do samba próximo, veio a Fernanda Souza, que é uma estudiosa da Carolina, que está no doutorado da USP, muito gente boa, veio falar sobre, e teve uma peça de teatro que recordamos que participei, Hosana lembrou sua minha participação, e ela pensou em ver em São Paulo, mas o pessoal que acha muito longe.

E o Paulo veio a Fernanda Maria, então se fosse só para executar, as pessoas estão mais abertas, mas o estudo ele não é levado tão a sério, mas ela acredita que o bloco tem essa função de resistência, de vir contar a história que nos foi negada, e Candeia fez isso, que era resistência do povo preto, o Paulo idealizou isso também.

E, retornando, questiono quando ela conheceu o samba de terreiro, ela respondeu que foi no bar de um amigo dela, que depois o mataram, e menos de um ano depois que ela começou a frequentar, Bar do Marinho, e depois ela sempre foi na associação.

O problema era ter paz com criança pequena, a filha caçula tinha um ano e pouco e só ficava com a avó, mas quando ela começou a crescer Hosana passou a levar a filha junto.

Porque as rodas não eram tão frequentes como atualmente.

E para finalizar, questiono sobre o papel das mulheres no samba de terreiro, se fazem parte também da organização, da escolha dos repertórios, como é isso? embora com contradições e discussões, passa por uma perspectiva igualitária?

“Igualitária não, eu não sinto, mas, assim, é aberto, quem tem mais bagagem, principalmente em parte de harmonia, de execução, Didi Carvalho! Então a Didi falou, mano, tá falado! Já era! Entendeu? Porque não dá nem para debater com a Didi, Dona Marlene pela idade, mas eu não muito, mano, nem tanto por não ter tanta bagagem igual a Didi, por exemplo, que é uma autodidata muito foda, tanto na execução quanto em pesquisa sobre samba e a Dona Marlene é mais piedade, comigo tem uma relação diferente, é desigual, não é igual, não digo de todos, mas eu digo que as pessoas ficam meio assim comigo”.

Mas de modo amplo o samba faz a diferença na vida e no cotidiano da Hosana, e ela complementa...

“Gigantesca, na minha vida foi essencial Zé, eu não sei como eu seria sem o samba, porque a arte cura, através do samba eu conheci [inaudível] que me

impulsionaram a fazer um curso que me potencializou enquanto ser humano e através do bloco, mano, meu, a molecadinha, meu, foi uma riqueza, a peça num momento de dor, de ferida, e me abriu mais uma possibilidade que foi o teatro, que o ano passado eu fiz o curso na Escola Livre, sabe, eu aprendo o tempo todo, sem o samba de terreiro não sei não, e olha que tem tretas feias, devido às contradições de a gente estar na sociedade né Zé, e o samba de terreiro não é diferente, mano, então tem os problemas sim, mas é potente, é instrumento de porto seguro, de cura, sabe! Essa arte é nossa e a gente pode ter acesso, e nós conseguimos chegar a um lugar, assim, que as pessoas nos respeitam e uma, nós mulheres somos referências, porque quando vai executar o samba, Zé, eles se preocupam com isso, assim, não pode apagar nossa voz, porque a nossa voz a roda fica sem nota, então isso tudo é levado em consideração, viu? A maneira de execução, se a nossa voz não alcança, a nota muda, porque a nossa voz tem que aparecer na roda de samba do Terreiro de Mauá tem esse diferencial, tem! porque quando eu escuto os áudios do nosso samba, da gente cantando, eu choro mano, de tão lindo e emocionante que é, muito foda”.

Comento que dá saudades nesses tempos difíceis, de pandemia...

C.7 Didi Carvalho

Ela inicia agradecendo a entrevista em nome dela e do coletivo e acha muito importante e tem muita alegria em ter essa trajetória relatada em uma pesquisa, para chegar até outras pessoas, então agradece em nome do Terreiro de Mauá.

Didi Carvalho, com atualmente 34 anos (ela fez aniversário logo após a realização da entrevista, dias após), integra desde os 15 anos o coletivo do samba de Mauá, desde 2003, quando o coletivo foi fundado.

Ela resgata a própria história para explicar como chegou ao Terreiro de Mauá, relatando que é de uma família de 6 irmãos, sendo duas mulheres e quatro homens, pai e mãe nascidos e criados em Minas Gerais e que vieram para São Paulo após adultos. E da família de casa, pois tem tios e primos que sempre fluíram com a música, mas a música sempre esteve presente em sua casa. Seu pai toca (brinca) cavaquinho e violão, e seus irmãos, principalmente os três mais velhos, Luís, Edna, Edson (Diquinho), participavam de rodas de samba e tiveram grupos de samba durante muitos anos em Mauá, e integravam uma escola de samba do bairro chamada Leões de ouro. Essa trajetória, essa coisa com instrumento, surge com o ambiente familiar.

Mais tarde o Edinho, também irmão dela, como músico e ritmista da escola de samba, ele acaba dando mais continuidade na trajetória de praticar a música de fato, sendo o primeiro dos irmãos que vai tocar por mais tempo, que vai circular em outros espaços, outras rodas de samba e foi através dele que ela foi convidada a participar para conhecer uma roda de samba de terreiro em Mauá.

Então, em 2003, no Parque das Américas, ainda estava começando o movimento da galera de tocar, de pesquisar samba, de se encontrar para tocar, de fazer encontros informais e foi primeiramente como irmã e se apaixonou, desde o primeiro contato já sentiu uma atmosfera diferente. Primeiro a receptividade, porque não era um show, era um encontro mais informal, ver a Dona Marlene, esposa do Ocimar, mãe do Leo batuque, de ladinho cantando, muito tímida.

“Na época o Edinho tinha um relacionamento com a Kelly, que também é do samba, então poder sentar com outra mulher naquele lugar foi muito simbólico.

Então o primeiro encontro ali foi muito afetivo, porque somou várias questões que para mim eram muito gostosas, para além da prática musical, que eu já convivia, era um ambiente mais familiar, essa é uma característica do samba de Mauá, então eu e o Edinho que éramos irmãos, a época a Kelly era companheira, Ocimar, Dona Marlene e Léo batuque, pai, mãe e filho, Danilão e Buiu também irmãos, e aí essa atmosfera também foi algo muito interessante, e aí fui ficando, e alguns encontros passaram a ocorrer aqui na minha casa, ensaios, minha mãe, que hoje já é falecida, mas foi uma pessoa que teve uma convivência muito importante, de cumprir essa função das matriarcas, de fazer uma comida, para receber, esse foi o início da minha chegada, da conquista digamos assim.

E desde 2003, me entendo como do Terreiro de Mauá, porque eu nunca sai, nunca deixei de fazer parte então, num determinado momento um pouco mais tímida, mas logo depois peguei um tamborim para tocar, como eu já tocava cavaquinho por conta do Edinho, toquei cavaquinho por um tempo, aí fui passando de instrumento até chegar no instrumento que toco hoje, que é o surdo.

Então firmei por volta de uns 10 anos que toco surdo, talvez um pouco mais”.

Para emendar para a importância do Samba de Terreiro na vida dela, sobretudo como o samba e o coletivo como um todo, não tem como ela fazer a leitura da sua vida sem o samba, porque de 34 anos, 15 anos está lá, mas poder se desenvolver musicalmente, mas humanamente também, porque a partir desse movimento do samba, por exemplo o Bloco Pega o Lenço e Vai, O Samba no Trem e outras ações

que sempre tinham um cunho formativo muito importante. Então, o lado humano de relação de conteúdo histórico, ela se viu despertar arte-educadora, por conta do samba, pois foi através do samba de terreiro que ela se viu com a vontade de trocar mais com outras pessoas e fazer essa linguagem circular. Então em 2009, 2010 quando chega em Sapopemba para atuar como educadora, é muito pautada e muito incentivada pelo Samba de Terreiro.

Atualmente ela trabalha como arte-educadora, mais especificamente na linguagem da percussão, tanto com oficinas de samba, de roda de samba, como com oficinas na linguagem de escola de samba, que se conecta com o Bloco Eureka, tanto trabalhando com a linguagem de roda de samba, como se faz no Terreiro de Mauá, mas também dos blocos de Carnaval.

De 2009 para cá, se manteve atuante do Sapopemba como arte-educadora, atualmente ocupa um cargo de coordenação de um projeto chamado Rede Eureka, projeto de fortalecimento das ações do bloco, mas essa prática percussiva está em todas as suas ações, porque para além de arte-educadora, é percussionista nesse período. Então a partir daí, integrou um grupo de contação de histórias, a Cia Colhendo Contos e Diáspora Negra, enfim, já teve projetos com o Mestre da Lua, com o Mestre Mourão de capoeira, e outros espaços em que atuou como percursionista, então essas duas esferas que são muito constantes em sua vida, de percursionista e arte-educadora, elas só foram possíveis de serem descobertas e despertada pelo espaço que teve no terreiro de Mauá, a qual ela é muito grata por ter sido despertada e estimulada a partir do coletivo.

E nessa dimensão do acolhimento, a questão de ser uma mulher preta, nesse sentido, ela não sabe se foi sorte, ou o que foi, mas acha que essa dimensão do ambiente muito familiar, ela se sentiu muito bem recebida e dentro do coletivo, do Terreiro de Mauá, nunca teve poda ou barreira, sempre teve muita liberdade para tocar, para cantar, sempre se colocou, sempre teve voz, tem até hoje, e vê as devolutivas das pessoas, de fora, de outros coletivos, ou mesmo de público geral.

“De olhar e falar, vocês estão aqui de fato porque vocês são talentosas, são pessoas desenvolvidas, não é só porque é mulher, mas porque é uma mulher que toca, que canta que pesquisa, e o Samba de Terreiro de Mauá me deu muita tranquilidade para ser essa pessoa, porque era algo muito orgânico, então a importância é fundamental, cara, acho que das relações humanas, das viagens, tudo que me proporcionou me desenvolver e acho que ainda vai me proporcionar para me

desenvolver ainda mais, tudo tem um pouquinho do samba ligado, mais ou menos por aí”.

Quanto à conexão do Samba de Terreiro de Mauá com os outros coletivos, pergunto se ela acredita que o samba de terreiro tem diferença ou acha que converge para a mesma direção, ela coloca que ideologicamente converge:

“Até por isso que, aqui em São Paulo, hoje a gente pode dizer que é o maior movimento, né, de samba de terreiro, de número de coletivos, talvez das ações, das articulações, podemos colocar São Paulo como um destaque, acho que ideologicamente sim, a gente converge com o objetivo de trazer não são a parte musical, mas a parte histórica, a importância desses nomes dessas escolas de samba, desses compositores, né, entender os momentos históricos mesmo onde o samba se desenvolve, acho que nesse sentido os coletivos fazem um trabalho que converge para o mesmo ideal. Agora, se a gente for pegar nas características individuais, assim de musical, de execução, aí sim existem diferenças dentro dos coletivos mesmo. Por exemplo, o fato de ter mulher pra nós já é algo bem diferente, nem todos os coletivos tem presença feminina. O Terreiro de Mauá e o Terra Brasileira, que tem essa presença, isso já torna a roda um pouco diferente, né, ritmicamente também, no Terreiro de Mauá a gente costuma dizer que é a roda de samba que é um meio termo, né, a gente tem o Glória, por exemplo, que é uma roda de samba um pouco mais pra frente, né de andamento, e o Terra Brasileira é um pouquinho mais pra trás. O Terreiro de Mauá já é um meio termo. Isso para ilustrar que, quando junta para esse grupo maior, o ideal da pesquisa, da execução e o do manter a chama acesa, não deixar morrer, dar visibilidade, esse ideal é o mesmo, mas individualmente nessas características musicais, tem diferença sim, embora a gente pesquise das mesmas fontes, mas é isso, cada pessoa tem uma bagagem, de como aprendeu a tocar, qual foi sua primeira referência, isso vai desdobrar no seu fazer musical, isso dá a característica diferente para o coletivo, não sei se isso responde”.

Comento que na verdade o sentido é o mesmo, é o samba e vai da forma, de vários contextos e várias vivências e que está tudo em ebulição e ela complementa que está tudo em constante transformação.

E Didi Carvalho menciona que fizeram um encontro muito emblemático para eles em dezembro de 2021, primeiro encontro para a velha guarda, um reencontro dos coletivos e pega o Terreiro de Mauá com quase vinte anos de existência e se viram fazendo uma apresentação muito diferenciada musicalmente.

Porque é isso, como o processo de pesquisa é constante, então a todo momento a renovação é constante também, né, então acho que essa que é a graça da coisa, também, como a gente sabe que, por mais que a gente pesquise, se envolva e viaje, ai vai para o Rio e faz contato e acessa vídeo e lê livro, sempre vai ter mais coisa, então estar disponível para isso é muito da hora, é algo que é constante transformação para nós, tem uma essência, tem uma característica principal, mas está suscetível ao mudar aqui, coloca um instrumento diferente, tal, tudo isso para dar visibilidade e eternizar a parada né.

Finalizado agradecendo o aprendizado e ela comenta que é “Da hora” poder contar essa história, de até de chegar mais junto, pois o contexto foi desfavorável nesse período, mas em nome do coletivo mesmo, querem estar mais juntos para aprender a contar essa história, pois a cada período, a cada ano é uma história, um contexto e se coloca à disposição sempre que precisar.

E também é possível trazer um de seus relatórios de aula, enquanto arte-educadora, que ela forneceu na íntegra do projeto Rítmos do Brasil, do Centro cultural Dona Leonor, em que trazemos o programa de aulas de Teresa Cristina, realizadas com quatro turmas para 86 alunos:

1° Encontro:

Inserção do tema que seria trabalhado "RITMOS DO BRASIL", explicação do que é "RITMO".

Atividade "**QUEBRA GELO**" com a música "**BATAM PALMAS PARA MERILI**", nessa atividade eles bateram os pés e a palmas dentro do ritmo que foi proposto por mim, e também acompanharam cantando.

Apresentação do "**Agogô**" como brinquedo, utilizando em uma atividade inicial em grupo com a apresentação das crianças dizendo os seus nomes.

Apresentação do "**TAMBORIN**" também como brinquedo.

Com a apresentação desses dois brinquedos apresentei diversos toques, e com isso houveram alguns questionamentos sobre os diferentes sons que os brinquedos emitiam. Pudemos assim diferenciar o som agudo do som grave, e etc.

2° Encontro:

Relembramos alguns tópicos que foram apresentados no primeiro encontro, tais como:

* O que é **Ritmo**?

*O nome dos brinquedos

Neste encontro foi apresentado um 3º brinquedo à eles o "**PANDEIRO**".

Neste momento em que já haviam sido apresentados 3 brinquedos no caso o **PANDEIRO, AGOGÔ E TAMBORIM**, iniciei uma conversa com eles falando sobre o grande valor que aqueles "**BRINQUEDOS**" tinham para mim, pois foi algo deixado pelo meu "**Avô**". Com isso lembramos os mais velhos, e tratamos disso com muito carinho e respeito.

Também nesse momento em conversa com as crianças foi perguntado a eles se eles tinham algo de grande valor afetivo deixado a eles por algum familiar mais velho.

Esse momento foi muito rico, pois eles se recordaram de músicas, brinquedos e falas que os pais, tios, e mesmo os avós haviam compartilhado com eles.

Essa atividade foi encerrada com uma música bem descontraída que ensinei para eles, na qual eles puderam cantar, dançar, batendo as mãos e os pés, com isso mais uma vez dentro do ritmo que foi proposto por mim auxiliada pelo "**PANDEIRO**".

3º Encontro:

Esse encontro iniciamos com a atividade "**Quebra Gelo**" **VIVO OU MORTO**, para que eles pudessem se soltar e entrar no clima para atividade.

Trabalhei com **DESLOCAMENTO**. Nesse momento eu dava um determinado RITMO no Agogô e as crianças tinham que caminhar em direção a um amigo para trocar de lugar com ele no ritmo proposto por mim, hora mais lento, hora mais rápido.

Apresentei mais um brinquedo a eles o "**CAVAQUINHO**". E assim com os outros eu disse para as crianças que esse instrumento havia sido deixado pelo meu avô.

Todos os instrumentos que foram apresentados pra eles em permiti que eles tivessem o contato, que pudessem pegá-los nas mãos, ouvisse os diferentes sons que se pode tirar de cada instrumento, e com o cavaquinho eles também tiveram esse momento. A partir desse contato, eles tiveram vários questionamentos sobre como o instrumento foi feito, qual o material utilizado e etc.

A partir da inserção do CAVAQUINHO na nossa atividade, eu ensinei um SAMBA para as crianças, mas isso foi feito por meio de uma HISTÓRIA que contei para eles. Fizemos uma roda e com os olhos fechados pedi pra que eles fossem imaginando o que eu estava contando pra eles.

Essa história foi apresentada a eles como algo que havia acontecido com meu AVÔ, com isso mais uma vez lembramos e valorizamos as coisas deixadas pelos mais velhos.

A história baseava-se no Samba "MEU CARRO DE BOI" do compositor MANACÉA da PORTELA.

"Meu carro de boi atolou, no lamaçal".....

A partir dessa história abordamos assuntos variados, e um em especial que foi esclarecer para eles o que era **"TERREIRO"**.

No final da história cantamos juntos, eu dei uma base harmônica pra eles com o cavaquinho, e eles acompanharam batendo os pés e as mãos dentro do ritmo proposto.

4° Encontro

Nesse encontro as crianças me entregaram desenhos relatando a história que eu havia apresentado pra eles no encontro anterior, com isso pude observar o entendimento de cada um, foi muito interessante.

Apresentei para eles o **"CHOCALHO"**, e mostrei algumas formas diferentes de construir instrumentos com material alternativo, sempre trazendo a ideia de foi algo que aprendi com o meu avô, assim mais uma vez valorizando o aprendizado que absorvi com os mais velhos.

Apresentei uma música nova para eles **"DOCE É LARANJA, AZEDO É LIMÃO"**, essa música caiu no gosto deles, e acompanhado dos instrumentos em ritmo de **SAMBA**, ela foi cantada e dançada por eles. Também interagiram batendo as mãos e os pés.

5° Encontro

Esse foi o último encontro com as crianças, então iniciei a atividade lembrando tudo o que nós aprendemos durante o mês.

Recordamos os nomes dos brinquedos, e eles puderam mais uma vez ter contato com cada brinquedo, Cavaquinho, Pandeiro, Chocalho, Agogô e Tamborim.

Falamos bastante sobre o objetivo dos nossos encontros, sobre o **"RITMOS DO BRASIL"**

Recordamos as músicas que foram apresentadas pra eles durante o mês.

E finalizamos cantando juntos o **SAMBA "Meu carro de boi"** e a música **"Doce é laranja"**.

C.8 Vicente

Vicente inicia mencionando que estou na quebrada dele, pois nasceu na Bela Vista e que mora há 8 anos lá, trabalhou no centro a vida toda, então estou em sua quebrada.

Comento que ele é brilho e referência na história do samba

E ele menciona que está muito feliz de estar no meio virtual comigo, pois a pandemia está trazendo muitos muros e de repente trago uma ponte para nos juntarmos, acho que é uma das melhores coisas que viu no pós-pandemia.

Quanto ao início no samba em São Paulo e ele explica que a família é da Zona Leste, então desde moleque, com 10 anos, chegou em sua casa o primeiro aparelho de som trazido por um irmão, em que ele tinha uma diversidade, um irmão mais velho que gostava de samba e gostava muito de Martinho da Vila, Candeia e Jorjão do Império também, e a mãe dele gostava de Agepê e ele tinha outro irmão que trouxe o primeiro LP do Bezerra da Silva, ele tinha uns 13 anos.

“Só aí eu já falei de vários tipos de samba, né, falei do Candeia, falei do Martinho da Vila, falei do Agepê e falei do Bezerra da Silva, que foi quando eu conheci o Partido Alto”. Ele trouxe um LP do Bezerra da Silva e também depois veio um LP do Niceto do Império e aí comecei a ouvir samba, dentro do que a gente tinha acesso, porque obviamente a gente não tem como deixar de falar, que a gente tem um culto assim muito grande pelo samba da velha guarda, hoje velha guarda, mas acesso não, não tinha acesso.

Quando você fala de um LP da velha guarda da Portela, um LP Fala Mangueira, ia muito para intelectuais, você ali na perifa, você tinha acabado de chegar a televisão, até chegar o aparelho de som pra você era complicado, como você ia saber que lançou um LP da velha guarda da Portela lá dos anos 60, não tinha como, você não sabia, então na época você é contemporâneo, é o que está ali naquela época, isso nos anos 70. Nasci em 64, em 72 lembro que lançou o LP do Jorginho do Império chamado A Viagem, que é até uma forma de você conhecer um pouco mais de samba.

Antigamente você não tinha imagens, você tinha aquele LP na sua mão e a maioria dos LPs às vezes nem tinha a foto do artista na capa. Você pega os LPs do Partido em 5, de Candeia, o volume 1 tinha um pandeiro, o volume 2 tinha um pandeiro e uma cuíca na parte de trás, só no terceiro que aí o Candeia já tinha falecido que aí

teve fotos, o *Partido em 5*, volume 3, já vem com o Velha, Casquinha, Luís Grande, então só aí que a gente teve acesso a fotos.

E no Império, o LP *Viagem Encantada* do Jorjão do Império, ali tinha um samba que chamava *Viagem Encantada*, né, então ali que você é um dos melhores sambas do LP, ali você vê o pai dele, nome Décio da Viola, aí você vê o nome dele, pega o LP rosa do Povo de Martinho da Vila, ali você vê o por exemplo Silas de Oliveira, entendeu, então era assim que você via e conhecia um pouco de samba, na época”.

Então questiono nesse processo, como não eram divulgados esses sambas, não chegava ne, esses sambas tinham que garimpar, etc. e aqui em São Paulo, como foi esse movimento seu do samba, até mesmo na época de 90.

Ele responde que, na época de 90, nós tínhamos bares, como por exemplo JB Samba, que ficava no Butantã, que lá nos anos 90 tinha roda de samba e por lá passou Clementina de Jesus, por lá passou inclusive a Elizeth Cardoso esses rodas de samba eram sambas com show, você ia ver o artista, rodas de samba eram no quintal e dependendo de onde você morava, tinha uma especificidade, na Zona Leste por exemplo, o forte era batucada, então você tinha uma roda de samba, não tinha corda, corda você tinha na Zona Norte, porque lá tinha harmonia e mais aqui na Bela Vista, até porque cavaquinho, violão é caro e você não emprestava, o samba era feito na várzea, beira de campo e ninguém é louco de levar um violão 7 cordas na beira do campo, até porque não tinha nada acústico.

E nos anos 90, a gente tinha os shows nas escolas de samba, então alguma coisa que você via de samba, e muito pouco, por exemplo, o Sr. Juarez, que era Presidente do Mocidade Alegre, ele tinha muito contato com sambista, então lá ele levou Aniceto do Império, levou muito Jorginho do Império, inclusive o Sr. Juarez, ele deu abrigo ao Candeia na casa dele, quando Candeia tomou um tiro lá no Rio de Janeiro, tanto é que no CD *Samba de Roda*, Candeia fala que esse samba vai para São Paulo, Mocidade, então a gente tinha essa conexão através desse pessoal que vinha prá cá.

Em 90, em 1995, mais ou menos, surge o Quinteto em Branco e Preto, eles vinham nessa toada, como os sambistas estavam já com idade avançada, ficava muito caro trazer um Xangô da Mangueira, o Jamelão, e trazer uma banda, então o Quinteto fez esse papel, ele ajudou muito a trazer o samba pra cá.

No início dos anos 2000, aí surge o Morro das Pedras, ali tudo que você viu lá trás, você tem ali aquela luz, e o começo do túnel porque ali você consegue entender

exatamente o que é uma roda de samba, no estado bruto que eles falavam, o samba no estado bruto e o Morro das Pedras, eles faziam uma roda mensal no rio das Pedras e faziam algumas homenagens, eu lembro muito bem que faziam as vezes um teatro, e a Drica que fazia essa parte, porque tinha as mulheres que trabalhavam em prol do samba e a Drica que fazia essa parte, então teve uma homenagem muito bonita para o Mestre Fuleiro, que veio também, eu vou lembrando e foi memorável, lembro ali do Hélio chorando.

Então o Morro das Pedras trouxe todo o entendimento do samba de terreiro, o resgate, o que acontecia lá na quadra de escola de samba, lá no terreirão, e aí chegava a época de CDs, de gravar CDs, tinha essa facilidade também, mas a divulgação era muito lenta, porque não tinha a internet, então tinha uma roda, eles imprimiam o panfleto e te davam para a próxima roda e aí Morro das Pedras veio se fortalecendo.

Ele menciona outro movimento em São Paulo, que foi o Samba da Contemporânea, que foi o Decaçula, que começou ali a roda de samba e no começo, o intuito era todos os meses trazer uma velha guarda, tanto que já começou pela velha guarda da Vila Izabel, mas depois já começou a vir mais roda de samba de São Paulo, montaram um conjunto chamado Zero 11, e a partir daí eram convidados.

Questiono se esses sambas da Contemporânea eram ligados aos sambas do Rio de Janeiro e ele menciona que no começo sim, a intenção era trazer velha guarda do Rio de Janeiro e prestigiavam os sambistas daqui. Ele lembra que quando veio a Vila Izabel, na primeira roda, eles homenagearam Hélio Bagunça, ele subiu ao palco e foi homenageado.

Então no início era isso, depois com o conjunto Zero 11, já diz que é São Paulo, o T'caçula se especializou em samba paulista, então a partir daí ele passa a trazer o samba de São Paulo para São Paulo e do Rio de Janeiro temos o Morro das Pedras impecavelmente, e depois eles saem lá de São Matheus e vem para o Espaço Cuca, na Barra funda, que era na Rua Anhanguera, de lá vão para o espaço Nova Cultura, onde ficam até 2005. Tem o encerramento em 2005 e em 2006 vira Terreiro Grande, só que nessa altura do campeonato já tinham outras rodas se fortalecendo.

Questiono se esse período de final de 1999 e começo dos anos 2000, começam a surgir vários coletivos de samba. esses coletivos tinham alguma intenção de crítica, por exemplo, ao pagode da época?

Não era isso não, como nos anos 90 era o pagode que vários grupos, vários segmentos, o Fundo de quintal deu uma levantada nesse movimento, quando chega o Morro das Pedras, só vem simplesmente para cultivar o samba de terreiro, não era para ir contra e também não era antagonismo, era o direito de ouvir samba que eles lá trás, eles não tinham, pois eram marginalizados pela polícia, discriminados, e você não tinha liberdade, imagina no morro tentar fazer uma roda de samba, era muito complicado. Então era só isso, cultivar o que foi deixado pra gente de herança.

Em 2005, recebi um e-mail do Senhor Edinho de Carvalho, um e-mail interessante, porque era uma roda de samba e eles estavam todos comendo feijoada numa folha de bananeira, então ali era muito lembrando nossos ancestrais, carregando a ancestralidade e nesse e-mail dizia que era uma roda formada por trabalhadores, em sua maioria, que eram mecânicos, eram pedreiros, eram pintores e ali vinha o endereço.

“Fiquei muito curioso e disse que queria conhecer”.

Ai foi até lá e já senti uma energia, como não existia GPS, ele se perdeu, em pouco tempo o Léo batuque, filho de Dona Marlene, ele veio e chegando lá conheceu sua mãe, foi apresentado a todos ali, e não sabe se foi essa primeira vez, mas houve uma homenagem ao Alcides, histórico da Portela e ali conheceu o Samba de Mauá, que tem uma peculiaridade muito latente, quando se vai a primeira vez, já se fica conhecendo o que é uma roda de samba, e cada vez que vai, por incrível que pareça, se vê uma coisa mais específica.

Já tinha conhecido o Samba do Olaria, que era um samba de periferia, voltado para o entretenimento e diversão, era uma coisa muito bacana.

Aí você tem o Terra Brasileira, que era aquele samba lembrando a casa da Tia Ciata, porque o Márcio que é o eterno presidente, ele e a Fernanda levaram o samba para dentro da casa deles, então é preciso muita competência, muita coragem e disciplina. Era um time com um patriarcado, Márcio no surdo, e matriarcado, a Fernanda, Pastora uma das integrantes.

Quando se conhece Mauá, eles são humanistas, porque ao mesmo tempo que tem a intenção de levar o samba da forma que ele era executado, eles também primam por seus integrantes. Então não é só ser um sambista, tocar, é do que cada um precisa, se alguém não sabe tocar, eles perguntam do que precisa e vão ajudar. Se alguém diz que toca pandeiro, eles questionam porque só o pandeiro e oferecem sua cuíca, então lá é uma roda que ficou encantado, pois não via de imediato, lá em Mauá

não consegue falar por exemplo, os apelidos que tinham antigamente no samba, Jorginho do pandeiro, Paulinho da Viola, Osmar do Cavaco, lá não, de repente se chega lá e o Edinho estava tocando pandeiro, a Didi estava tocando um surdo e de repente ela estava tocando uma cuíca. Ele ficou impressionado, todos tinham objetivo e quando se conversa com eles, todos sabiam o que querem, estudar, fazer isso, trabalhar com isso, muito latente, não é aquela coisa que fazer o samba e ir pra casa. Eles sempre tiveram isso.

Passei a frequentar, só que na época eles eram muito nômades, era um fator complicador, todo mês você enviar um endereço diferente, e eles tinham isso, arrumavam um espaço, mas ficavam um ou dois meses e depois iam para outro, e numa conversa com o Danilão, explicou a necessidade de ter uma sede.

"Às vezes a pessoa fala que foi numa roda de samba de Mauá que foi do c..., mas que aonde será o próximo, o próximo não sei".

E não tinham nem blogs, que o que veio antes de tudo eram os blogs, pois se divulgava tudo nos blogs, tanto que o Edinho montou um blog chamado Samba Falado, com as letras dos sambas, porque não se tinha acesso, as pessoas questionavam de quem era o samba, e a letra? Era tudo muito difícil.

E o Danilão, conversando, considerou muito boa a ideia de fazer ali na casa dele, onde foi até o final, antes da pandemia, o Centro cultural Dona Leonor, a partir dali foi melhorando muito até porque quando começa 2006, Terreiro Grande, começam também vir outros tipos de samba, vieram lançando um CD que marcou época, não se ia numa roda de samba, que não tivesse não aquela música que o Terreiro Grande gravou, mas a seleção, era um samba igual ao Partido em Cinco, que um samba vai emendando outro samba, e depois Martinho da Vila lançou Tendinha, veio emendando, e Terreiro Grande emendando também. Então ali serviu inclusive para a abertura de outras obras, o que precisa para uma roda de samba está em Mauá, várias obras foram fundadas com esse LP do Terreiro Grande.

Até que em 2004 ou 2005, teve um insight de fazer uma homenagem ao Cartola, pois aquele ano o Cartola faria 99 anos, já estava indo para o centenário e seria homenageado pela Mangueira e dali a Mangueira decide homenagear o frevo. "Depois te explico porque sou mangueirense".

Considerou uma injustiça, ele se coloca como Mangueirense roxo, então ali pensou que já que a Mangueira não faz, eles fazem. Até porque Mauá não saia de Mauá, Olaria não saia da Vila Alpina, o Terra não saia da Carvalho, então juntaram

todas as rodas para fazer homenagem ao Cartola, na Nova Cultura, onde tocou Morro das Pedras, depois Terra Brasileira.

Conversei com o Márcio, ele falou confio plenamente em você, pode mandar e convidaram as rodas, Samba do Terreiro de Mauá, Terra Brasileira que já era da casa, Samba do Olaria, tinha uma roda de samba chamada Passado de Glória, chamaram, uma roda chamada Samba do Baú e trouxeram várias rodas de samba e pouco tempo depois, foi feito em 2005 ou 2006.

Pouco tempo depois, em 2008, recebeu uma ligação de uma personalidade chamada Eleilson, chamando para ser curador de um projeto da *Ação Educativa*, ele falou que ia dar uma olhada.

Lá tinha uma roda que estava se apresentando, chamada Samba da Laje, que ele frequentava na época também, na Vila Catarina e também estava o Samba do Cafofo, do Jardim Marília, Zona Leste e também o Samba da Vela. Ele gostou do espaço, conversou com Eleilson, explicou que abria mão de ser curador e também de ter ajuda de custo, desde que pudesse levar os sambas que quisessem lá. O pedido foi aceito.

Comentei que foi um momento rico...

Deu abertura porque aí começaram 2008 trazendo o Terreiro de Mauá, Terra brasileira, era toda primeira sexta do mês, então ali virou um núcleo, uma casa de samba e tinha um teatro muito bom, puderam fazer várias ações lá, era uma ação educativa, mas trouxeram o Laerte, Peixeiro Grã-fino, que é de São Mateus para ele cuidar do bar, ele tinha o bar dele lá.

Trouxeram mulheres para expor seu trabalho lá, vender seus objetos, gerou emprego ao mesmo tempo que as rodas que não eram conhecidas, que não saiam das suas comunidades, passaram a ir até lá.

Comento sobre a região ali central...

Tinha uma revista, Revista Samba das Comunidades, e ali passaram a divulgar as rodas de samba e vem um pouco de parecer o antagonismo, mas as rodas não iam aonde não tinha samba de terreiro. Então na ação educativa todo mundo se sentiu em casa e começaram a levar muito forte.

Começaram em 2008, foi fundado o *Glória ao Samba*, uma roda que tem a característica da cultura, da pesquisa, eles têm como cultura pesquisar até o fim, chegam nos lugares mais distantes onde o samba pode ter ido, eles vão lá e trazem. Se referiu ao Glória porque em 2015, se reuniu com Loré, e o Paulo Mathias, que são

do Glória ao Samba, com :Davi que é de Mauá, com Alfredão que na época ele já tinha saído do Terreiro Grande e ali chamou todos para uma reunião e fundaram um Projeto chamado Projeto Nossas Coisas que serviu para, dentro do contexto da roda de samba, enquanto roda se percebe uma harmonia, todo mundo ali, só que se desmembra, há possibilidade de visualizar o talento de cada e toda roda de samba tinham talentos que nunca tinham se apresentado sozinhos, porque o samba de roda diz tudo: roda. Não se chega numa roda de samba e se chama um samba individual, se estão tocando os mestres e chamam um samba individual, poderia ser até constrangedor.

Todos tinham roda, todos compunham, todos tocavam então ele pensou “Porquê não?”, e ali naquela conversa ficou estipulado que teriam dois projetos, um de roda de samba, na primeira sexta do mês, e na terceira sexta o Projeto Nossas Coisas, tudo lá na ação educativa. Levaram individualizados o Loré, Paulo Mathias, o pessoal de Uberlândia, no caso, o Paiva e o Galego, ainda, do Gloria, o Zeca e o Pato Rouco, lá do Terra veio a Pastora, Jucilene, aí veio a mãe do Thiago, junto com o Thiago e foram trazendo gente que nem eram das rodas.

O Walter Rosa sempre falava dos sambas dele, [inaudível] de trazer talentos escondidos, e a mulherada também, As Pastoras em carreira solo, e ali era palco, na ação tinha um palco baixo, mas era um palco, para deixar demonstrado que naquele dia o holofote quem ia ver a ribalta era aquela pessoa. E começaram a montar um camarim.

“Imagina uma pessoa que toca na roda, de repente via se apresentar com camarim, com cachê, tudo direitinho. Foi de 2015 até 2020, foi esse tempo todo e ainda faltou gente”.

Questionei sobre as homenagens, se ele homenageou o Samba de Terreiro de Mauá, pois tiveram homenagens que ele prestava em Sumaré, final do ano, como acontecia isso...

Ele comentou que o nosso time que foi fundado em 2006 chamava-se Amigos do Samba. “Quando eu falava que fui chamado para fazer a curadoria, como já estava pronto o flyer, então esse saiu no meu nome, mas depois todos os flyers entravam em nome dos Amigos do Samba. Começamos a fazer uma confraternização, todas as rodas. No começo não tinha roda fixa, os sambistas vinham, faziam a roda de samba e iam para casa, isso desde 2006.

Questionei onde eram realizadas...

Ele explicou que onde tinham espaço, não tinha lugar fixo, Metroviários, fizeram no Pacaembu, Liberdade, em lava rápido, em casa de amigos, fizeram em tudo que é canto.

Em 2011, houve uma homenagem no Rio de Janeiro que começou com Fernando Paiva, que é de Uberlândia, ele teve uma ideia que revolucionou, ele teve a ideia de fazer uma homenagem ao Chico Santana com todas as rodas, com todos os terreiros, então todo terreiro ia fazer tal mês aquela homenagem ao Chico Santana e no final, em setembro, seria na Portela.

“Então começava aqui em São Paulo, passava por Uberlândia, passou por Florianópolis, passou pelo Rio Grande do Sul, Porto Alegre, porque lá também tinha o Projeto Resgate, então todo mundo fez a homenagem ao Chico Santa e terminou na Portela, não no Portelão, na Portelinha.

A roda começou com o Glória ao Samba fazendo, ai juntou o Samba de Terreiro Mauá, Terra brasileira, então teve aquela tão sonhada cumplicidade, foi a primeira vez que viu todo mundo junto na mesma emoção e quando estava terminando o samba, ele viu que, na roda de samba, quando está acabando a roda de Samba, se espera aquele tum tum tum tum, que é a batida da Portela, “mas ao invés disso, o Fernando Paiva lá de Uberlândia, ao invés de fazer isso, ele me assustou porque, quando você se surpreende, você se assusta também né, ele se levantou, foi o primeiro, se levantou com o tamborim na mão e sem falar uma palavra, ele foi chamando todo mundo rapaz, e conduzindo, conduzindo, conduzindo, ai começou a levantar todo mundo e se fomos, saímos da Portela, e fomos em direção ao busto do Paulo da Portela, porque a Portelinha fica na praça Paulo da Portela, e lá tem o busto e nós fomos todos pra lá, e o Paiva levou todo mundo só no tamborim, ali tal e todo mundo, e cantamos o samba do Chico Santana: ‘Tu que tinha vida de fidalga, hoje vive a pão e água’, então fomos pra lá, ali terminou, ai vamo pra bebedeira, trabalho comprido e tal e tal. Era setembro e lembro que foi complicadíssimo porque tinha Rock in Rio, o Rio estava tomando, era difícil de arrumar lugar, era a primeira vez na Portelinha que todo mundo ia”.

“Quando acabou lá, me reuni com algumas pessoas num bar onde tem aquela escadaria, que era do Chileno e tal e ali eu fiz as bodas, né, com minha esposa, a gente tava sem aliança já fazia anos e eu casei de novo ali, e nós ficamos ali no samba, e ficamos ali falando desse samba, o que aconteceu e tal. Setembro... quando foi em outubro, pensei comigo, o samba teve nome e sobrenome, Fernando Paiva, pra ter uma ideia dessa, talvez se viesse de São Paulo, talvez podia ter um ‘eu não

vou participar, ahhh', mas veio de lá, entendeu? Ai eu pensei comigo, preciso homenagear esse cara de alguma forma e ai pensa daqui, pensa de lá e ai, porra placa!, Ai eu pensei pô, perai, homenagem ao Chico Santana, ficou alguma coisa em mente sobre o Chico Santana, não? Mas o pessoal subindo no busto do Paulo da Portela, para fazer foto, para lembrança ficou, eu falei, já sei, vou fazer um prêmio Paulo da Portela.

Coincidentemente eu tinha um cliente que trabalhava com isso, um artista plástico e foi feito o prêmio Paulo da Portela. Eu ia fazer só para o Paiva, mas quele ano o Terreiro de Mauá lançou um projeto que se chamava, eu lembro que era uma música da Aracy de Almeida, que era uma entrevista, o Edinho fazia uma entrevista...

Complemento É Batucada...

Isso mesmo, É Batucada, foi lançado esse documentário e o Edinho fez entrevistas assim, memoráveis, porque ele também, ele trazia pessoas que no dia a dia a gente nem conhecia, eu resolvi então fazer dois, ao invés de um busto só, fazer dois. Então ali os homenageados foram o Fernando Paiva e o *Projeto É Batucada*.

Então, a partir dali, naquele mesmo dia, já recebi a pergunta “porra, nós não fomos contemplados? Porra, quando a gente vai ser contemplado? Respondi não sei, não sei como vai ser o ano que vem... eu só não queria era disputa, porque pra isso basta as escolas de samba e tal, né.

A partir daquele ano, de 2011, passamos a entregar esse, prêmio *Paulo da Portela*, todos os anos. E dois já não eram suficientes, porque no samba, tudo que você faz, você vê que falta muito, tudo! Você faz as coisas, ficou um monte de gente faltando, você vai entregar um busto, você vê que tem pessoas tão ali merecidamente, aí você fala devia entregar dez, não dois. Mas como também a gente não sabe até onde vão as coisas, então, principalmente no samba, é melhor se você tiver que fazer, é melhor que você faça logo, então alguns anos eu entregava 4 bustos, porque às vezes falecia algum sambista da velha guarda.

Eu sou péssimo para data pois o samba é um amante muito ciumento, se você se concentra nele é nele, a menos que você seja historiador, aí já é outra coisa e to falando historiador porque aconteceu uma coisa assim: lá na ação educativa, foi o primeiro local de apresentação do bloco do samba, eles ensaiaram e em 2008 eles fizeram não nesse projeto, eles pediram um domingo para fazer a roda de samba, homenagem ao Salgueiro, então foi feito lá e posteriormente eles resolveram fazer uma roda de samba num sábado e nesse dia, batia com o Pega o Lenço e Vai. “Eu

como trabalhava na ação educativa, e me foi solicitado, logicamente que pedido é uma ordem, então vamo lá então”.

Mas tem o Lenço, bom Lenço tem o ano que vem, Se Deus quiser estaremos lá.

“Nesse dia houve um atraso, o pessoal demorou um pouco para chegar e estávamos na ação educativa eu e o Fran, ele estava montando a loja dele lá que ele vendia CDs e DVDs e tal, eu estava organizando as cadeiras, chegou uma certa hora e precisávamos comer alguma coisa e ele falou bom, então vamos. Passamos pelo bar de baixo que é o Raí, e resolvemos ir até a padaria para ver se tinha alguma coisa legal lá para comer, olhamos lá, bom, dá para comer um sanduíche de mortadela, comemos ali, e tal.

O pessoal do Glória não tinha chegado, todo mundo, e na volta, esse bar chamava Bar do Raí, aí na volta eu escuto assim, uma batida na mesa, “Um dia encontrei Rosa Maria...” aí eu olhei e falei que porra é essa... um senhor assim bem branco, eu pensei pô, esse samba é de terreiro, aí eu parei e ele cantando “Um dia...” perguntei para o Frank, quem será esse homem. O Frank conhece tudo de samba, né, que deveria até ser mais lembrado, né, o Frank. Ele foi pensando e falou Elton, Tinhoão! Esse aí é o Tinhoão.

Aí nós apresentamos, né, prazer, tudo bem, bom o Senhor gosta desse samba? Sim, esse é o verdadeiro samba, e eu falei pra ele, olha então o Senhor vai gostar de um samba que vai acontecer daqui a pouco lá em cima. Ele falou lá em cima aonde? nem sei onde é isso, e eu respondi na ação educativa, se precisar venho buscar o Senhor, aí perguntei: -- do pessoal que está lá, perguntei se ninguém conhece?

Aí o Ratinho falou “eu conheço, aqui em cima”

Aí o Tinhoão falou “É samba mesmo?”

Eu falei, o nome já diz, Glória ao Samba, e ele falou que ia e para a nossa surpresa apareceu mesmo. A partir de lá não largamos mais eles, ele ficou com a gente até o fim de seus dias, infelizmente ele se foi agora né, mas nós tivemos, onde entra isso que te falei de quatro bustos. Convidamos o Monarco para participar da roda de samba e nesse dia colocamos o Monarco para conversar com o Tinhoão, sem televisão.

Esse foi lá no Anhanguera, na Barra funda, e lá conversaram sem televisão, então você ouvia o Tinhoão e o Monarco. O Monarco é um lorde, mas ele falou tudo que pensava, de Beth Carvalho, pá, ele falou tudo ali e nós tivemos a honra de

entregar para ele um prêmio Paulo da Portela, entregue não por mim, pedimos para o Monarca entregar, um mestre entregando o prêmio para outro mestre e fizemos isso ali, a partir da história com o Frank.

E começamos aí, e várias rodas foram contempladas, pô, 2011 foi a primeira, 2019 antes da pandemia, são dez anos e coloca 4 por ano, são 40 pessoas que foram contempladas. Por mais que fica parecendo que banaliza, eu penso que não, faltou muita gente.

Você entregava, você olhava para a pessoa e... entendeu?

E você vê também, tudo no samba falta muito.

Quando foi em 2015, teve uma peça sobre o Candeia, foi Mauá lá em cima, embaixo, e ali, eu vendo a interpretação e tudo e tal, tal, tal aí eu falei porra meu, tem umas coisas que batem muito, né”.

Comento que é emocionante...

Achei do caralho a roda de samba, Mauá ali, eu parecia uma carpinteira, olhando ali e tal... E aconteceu um lance, eu fui no sebo e vi um livro Trovas Burlescas, do Luiz Gama. Eu não consegui pensar mais de uma vez, eu falei esse livro é para o Xangô da Mangueira. Aí ia ter a roda de samba em Mauá, na ação educativa, aí eu to lá com o livro esperando, aí o Danilão me chama e fala essa camisa aqui é para você. Aí falei, pô Danilão, não, ele disse que estava pensando em mim, então eu aqui com esse livro lembrei de você, essa coincidência.

Nesse mesmo ano, a gente tem o prêmio *Paulo da Portela*, pro sambista e tal, para a roda de samba, e pensei vou fazer um novo prêmio, aí criei o Troféu Luiz Gama, aí já não é prêmio, é troféu, e o Danilão foi o que inspirou, aí chamamos o Choco, que tem um Luiz Gama tatuado e ele que fazia as honras, cerimônia, ele e meu filho, então era entregue *Paulo da Portela* e troféu *Luiz Gama*, porque ao mesmo tempo que a gente tava trabalhando com esse processo de samba, também a gente tava falando sobre a raça negra.

Então você vê que em 2015, a gente fazendo isso, hoje você vê que tem o filme do *Luiz Gama*, em 2017, ele foi reconhecido como advogado pelo Mackenzie, depois na Universidade de São Francisco, ali ele tem a sala *Luiz Gama*, hoje ele é doutor por lá também, amanhã tem a marcha Luiz Gama, então muita gente que passou pela confraternização e viu a gente fazendo a entrega do troféu, se interessou pelo Luiz Gama”.

Questiono como ele entende esse processo político, porque inicialmente era se reunir para fazer o samba, o resgate, mas teve um período até mesmo pós 2010, começou a rolar uma parada mais política, na questão com várias outras ações, como você vê isso Vicente?

Vicente lembra que a campanha do Orlando para deputado federal, ele foi convidado para participar da cerimônia e o candidato pedindo apoio do samba, do pessoal e Vicente se colocou a disposição e mencionou ao Orlando “*Enquanto se Luta, se Samba também*”, aí ele usou isso como mote da campanha porque quando se fala de politizar, na verdade o samba nunca foi despolitizado, ele já nasceu numa luta. Foram três negros lá na Estácio que criaram uma batida, que ninguém entendia nada e preferiam proibir, preferiam proibir do que entender, porque se pensava numa música européia. Ele comenta que a própria música clássica, que era muito acalentada pelas elites, só que não basta gostar de música clássica, se tem que odiar alguma coisa e o samba foi eleito.

Então o samba em si, sempre foi de luta e as pessoas preferiam não colocar política, elas mesmas, porque o samba já era um movimento político, sempre foi, mas as pessoas não queriam isso, até porque quando se fala de política, tivemos Sarney, não se via mobilização nenhuma na rua, até o Collor, aí tem rua, aí começa a politização, depois Fernando Henrique, aí se começa a ter movimentação e daí para a frente que não teve nenhum governo que não tivesse manifestação.

A não ser que o samba resolvesse virar Bossa Nova. Ditadura, o couro comendo e o pessoal “Ai, to num barquinho de papel, olha que coisa mais linda, mais cheia de graça”. Garota de Ipanema, e o couro comendo, morrendo gente pra caramba na ditadura e as pessoas “Meu barquinho de papel...”.

“Pegando as letras, tanto que falavam que o samba ia acabar por causa da Bossa Nova e ao contrário, a Bossa Nova foi embora porque hoje você cantar uma Bossa Nova, Splish Splash... sou inocente”.

E se olhar o samba, até hoje o samba é politizado. Se pegar as músicas, por exemplo, as músicas clássicas, hoje elas não fazem efeito nenhum. Mas o samba hoje ele cria um leco tanto positivo como negativo.

Imagina hoje chegar cantando “Lá vem ela, chorando, o que que ela quer, pancada, não é, já dei...”, pô, se tem todo o movimento feminista.

Até dessa forma, que era a forma de viver, eles trazem alguma coisa hoje pra gente, e não é que a gente critica hoje eles cantando dessa forma, é uma forma da gente não repetir.

Essa luta do samba é muito grande, até porque não se consegue entender um chinês vir aqui para o Carnaval aprender samba e o samba não ser música popular brasileira. Qual é o motivo de não ser música popular brasileira, será que é por causa do pessoal do Estácio, a cor deles?

Porque imaginar uma música criada na praia de Copacabana, ali, isso é Música Popular Brasileira?

Comento que fizeram uma pesquisa na França e a música brasileira é a Bossa mesmo.

Vicente considera que não há como entender a menos que se considere a origem. Se ouve falar de Bossa Nova, pensa-se, poxa vida, porque vem todo mundo pra cá para ouvir samba?

Por que se fala tanto de Villa Lobos e a única foto do Pixinguinha ele está de pijama? Por que parece que ele está degradado ali? Não consegue entender.

É complicado...

Então essa luta do samba, ela entrou na vida das pessoas, a impressão que dá é que os caras estão brincando de samba antigo, mas só se pode ter essa visão se não tiver um olhar mais profundo e estar ali enraizado dentro da roda de samba. O que ele já viu de roda de samba, por exemplo, quando ele foi conhecer um samba na Vila Prudente, chamado Samba do Beco, um rapaz o recebeu de braços abertos, perguntou o nome dele e falou “deixa o carro aí que não terá problema”, passado um tempo, o Samba do Beco encerrou as atividades e esse rapaz ficou meio perdido durante um tempo e Vicente imaginava o que seria desse rapaz, não tinha mais o Samba do Beco...

E uma vez o encontrou no Samba da Feira e deu uma carona na volta a esse rapaz e ficou preocupado como ele ia chegar em casa. De repente, esse rapaz recebeu um abraço de Mauá e, se olhar dois anos depois, nessa época, simplesmente ele não é mais aquele rapaz que Elton Medeiros menciona, ele é um cidadão, com todas as qualidades que um bom homem precisa ter, um homem extremamente inteligente.

No Beco ele tocava pandeiro, e quando Vicente chegou em Mauá, já o ouviu tocar violão, cavaquinho, surdo, e um dia que foi lá, ele estava tocando trombone, e esse rapaz...

A pessoa que fala que estão brincando de fazer samba devem ir até lá e ver o que essas rodas fazem.

Comento que tem outro papel, tem mais que um papel.

As rodas de samba fazem o papel das escolas de samba. O que se queria da escola de samba? Quando se queria aprender a tocar surdo, onde se ia? Na escola de samba... quando se queria conhecer um samba, se ia na escola de samba, era pra isso. E a escola de samba já há muito tempo, ela não presta esse serviço, então as rodas de samba fazem. O resgate que o Glória faz, era simples, eles deviam entrar na escola de samba e perguntar, não precisaria subir morro, descer morro, era só perguntar quem pode conversar e perguntar como era na época de 20, 30 e ver como era.

Mas aí tem que vir com a pesquisa...

“E aí puxa vida, eu me pergunto, se você reparar uma coisa, como que aquela mulher, se ela resolver casar, porque ela tem que alugar um buffet e não ir na quadra? Deveria ser simples, atravessa a rua, vai na quadra e casa. Por que não tem casamento nas quadras de escolas de samba? Não tem, deveria ser um papel da escola, independente de ser um componente, você mora num lugar, pô, você mora na Casa Verde, pô eu quero casar na escola de samba... você não consegue. ah você tem que falar com o diretor tal, falar com fulano, ciclano e às vezes falar com gente que nem é do bairro, às vezes o cara é um diretor daqui, mas mora lá na Zona Leste, você tem que ir lá e conversar com ele e dizer “ah eu queria casar na escola de samba” e ele responder “Mas eu tenho que falar com fulano...” e a escola de samba fechada, você não vê batizado. A Escola de Samba virou entretenimento, menos para quem é o bairro. E já tem o Carnaval.

O Carnaval virou o que? Virou um aeroporto, como é um aeroporto? Se chega no aeroporto, ou você usa tudo que tem ali, ou você não consegue fazer nada, você não consegue sair de lá e comer uma coxinha, você não consegue... entendeu? e a escola de samba mesma coisa, e o sambódromo já é lá na Pqp, que você não consegue nada, ou seja, você não tem acesso aqui na Escola de Samba, você não tem acesso lá no sambódromo...

E esses caras das rodas estão fazendo esse papel, e a parte boa pra minha geração, porra, você conhecia os caras da capa de disco, as músicas ali que estavam escritas na capa, você pega um samba, Bidi, esses caras.

Logicamente que o disco, como é contemporâneo, ele não vai contar a história do cara ali na capa, vai ter toda a história ela vem depois de 50 anos, antes é contemporâneo, não tem porque, você não vai pegar um LP hoje e vai falar da vida do cara inteirinha, depois que vai, quem era o cara? E eles estão fazendo esse papel, porque, a geração de hoje, além de não ter condições de fazer uma pesquisa não tem interesse, porque joga Bidi no computador, ele vai jogar cabide, ela vai jogar tudo menos Bidi, se você não souber o que você está procurando, você não tem acesso. Os jovens se ele quiser tem internet, mas se não souber o que está procurando, não acha...

Comento que é bem para não ter acesso mesmo...

Porque não interessa, se você for no Youtube e jogar Candeia, aparecem os candeias, é outra coisa, não sei o que, não sei o que, menos o Candeia.

Comento que estamos encerrando e ele pede um minuto para falar do rapaz que hoje está em Mauá, chama-se Glick, eu falei toda a história e não falei quem é, Glick.

Comento que ele faz um grande trabalho com a acessibilidade também...

Quando Vicente decidiu fazer a ideia do troféu, comentou com Glick e ele e sugeriu de conversar com o Choco, Vicente nem conhecia o Choco e foi indicado pelo Glick, o rapaz do Beco, da feira que ele se preocupava, hoje sabe que ele nada de braçada.

E lá em Mauá, como falei, eles são voltados pra isso, talvez dependendo da roda que ele caísse, talvez ele fosse um bom batuqueiro em uma, fosse um bom marido na outra, mas lá ele é o ser humano que ele é hoje.

Comento que são tantas histórias, tanto aprendizado, estamos aqui para aprender sempre. A história viva está aqui

E você imagina a satisfação que dá você reviver, essas coisas que não dá nem um terço do que a gente tem pra falar, eu me lembro de coisas de Mauá assim que eu não canso de contar, conto para todo mundo. Vou falar só mais uma de Mauá, pode ser?

Opa...

“Uma roda de samba, pleno sábado, Mauá lotado, CCDL lotado, e o samba comendo quente e os caras começam a cantar um samba do Candeia... “Repare bem, não é assim...” e de repente o Danilão pede um breque porque vieram falar que alguém trancou a garagem de alguém, estacionaram na frente da garagem então “Pô, quem tiver faz o favor e tira lá e tal, e alguém se tocou para tirar o carro e tal, aí os caras... “Se a gente ama de verdade...” voltou do jeito que terminou, o Glick olhou para o Edinho, vamo...”

A Didi Carvalho outro dia tocando surdo e de repente a baqueta cai na mão e ela faz o trajeto tocando surdo, coisas que só se vê em Mauá.

Comento que é isso, é isso e agradeço as contribuições muito importantes, porque é um registro que fica para a posteridade, de pessoas que acessarão e que contribuam para a formação

E lembra de Mauá só como uma roda de samba chega a ser covardia, quem vê o que fizeram pelo Xangô da Mangueira, aqui em São Paulo teve um reconhecimento que no Rio de Janeiro esqueceram de dar, não vou falar que não quiseram dar, mas Mauá lembrou, Mauá é o padrinho deles. A Dona Sônia falou que eles são demais... então se for falar de Mauá, não vai terminar mais...

Anexos: Entrevistas transcritas

DEPOIMENTO EDINHO

José Alves

Boa noite, boa noite!

Edinho

Boa noite!

José Alves

Mais uma entrevista ou mais um depoimento. Um registro do depoimento de um membro do Samba de Terreiro de Mauá.

Eu queria que você se apresentasse aí, Edinho!

Edinho

Dá vergonha. Agora que vem a vergonha (risos)

Meu nome é Edcarlos, olha esse nome... Criado na jovem guarda. Edcarlos de Oliveira de Carvalho, ou Edinho.

Cara, essa minha parada com o samba, essa minha relação, começou em casa com meus irmãos. Meu contato com a música veio com o meu pai, com o violãozinho dele... Meu pai é mineiro, gosta muito de música caipira, sertaneja... Sempre teve uma coisinha de instrumento lá, violãozinho... O primeiro cavaquinho que eu conheci era do meu pai, foi em casa.

E os meus irmãos: somos 6, o mais velho nascido em 1968 que é nascido em Minas. Foi o único que nasceu lá, pois meu pai e minha mãe se casaram lá e meu irmão nasceu em 1968, no ano em que eles se casaram, depois eles vieram pra Mauá. Aí depois teve meu irmão de 70, minha irmã de 71 e temos aí uma lacuna de 10 anos entre os 3 primeiros e os outros. Na verdade, 9 anos. Aí veio meu irmão 1980, Eu em 82 e Didi em 88.

Então, esses irmãos mais velhos, o Luís, a Edna e o [*inaudível*].

Esses irmãos mais velhos participavam de uma escola de samba de quebrada, né, chamada Leões de Ouro, Grêmio Recreativo e Escola de Samba Leões de Ouro.

Essa escola foi fundada, se não me engano, nos anos 80, em 85. Meus irmãos participaram desse movimento, né, da fundação da escola. Eles eram adolescentes, ainda.

E aí, cara, naquela época, quando eu era moleque. Aí a escola já estava bem estruturada, meus dois irmãos já participavam da bateria e minha irmã da comissão de frente. Então, já tinha essa dinâmica em casa com meus irmãos com seus instrumentos, pois já ensaiavam. Minha irmã também participando dos ensaios, indo atrás de coreografia, essas coisas. E esse show era bem legal. Quando eu era moleque, via aquilo e ficava com vontade, né.

Você o Pintado, que era o mano que fazia as esculturas no isopor, tinha outro que pintava os instrumentos, né... as senhoras que costuravam as fantasias e tal. Isso movimentava todo o bairro, né. Os próprios ensaios, né. Que era assim, no morro. Eu morava alí, na Rua Deputado Antônio da Silva Cunha Bueno, morava bem ali em cima da rua. E o ensaio era bem no pé do morro. Na verdade se juntam várias ladeiras, um vale e o ensaio da escola era ali. Até uma imagem assim ali, que eu sempre carrego na cabeça. assim: às vezes eu descia e era muito legal quando a bateria começava, às vezes eu nem tava em casa lá, ouvia e: “opa, começou o ensaio”.

Aí quando você descia e tava lá embaixo, você já via do mesmo buraco que você tava a galera descendo.

E meus irmãos tiveram um grupo de samba também, né. Nessa época, antes dos anos 90, final dos anos 80. Eles já tocando o que tinham de referência, que era Fundo de Quintal, Martinho da Vila, Paulinho, Clara, João Nogueira...

E aí, acho que meu gosto por samba por samba começa ali, porque eram os discos que tinham ali em casa. Clara, Bezerra, João Nogueira, Zeca.. ali começa.

E tem uma história engraçada. Os meus irmãos não queriam que eu participasse, pois eu era criancinha, tinha uns 9 anos. E eu queria porque queria tocar tamborim, meu irmão com aquele ciúmes do instrumento...

Aí eu lembro de um dia que ele ia sair mais tarde do trampo. Ele tinha comentado que ele não ia conseguir ir pro ensaio, pois ele ia sair mais tarde. E aquele esquema: quando ele saía pra trampo, eu pegava o tamborim e começava a tocar. Nesse dia, eu peguei e descii sozinho pro ensaio. Cheguei lá e fui pedir pra tocar (risos).

Aí eu fui muito comédia e quando eu cheguei lá, falei: “e aí, o Zé — que era o mestre daqui, o Zé Mauá, que era até um cara bem temido... — eu queria ...”.

E aí eu falei: “oi, queria falar com você”, ele me olhou assim pra minha cara e disse

— O que é?

— Queria tocar tamborim.

— Rapaz, você sabe tocar isso aí?

— Ah, tô aprendendo e tal.

Aí ele me deu na mão, eu já tremendo, né. Peguei e fiz lá. Ele viu que eu sabia, ficou olhando minha cara assim, uma cara ruim da bexiga (risos). Aí ele olhou e disse “pode ficar que você tá melhor que muito marmanjo aí”. (risos)

E eu me achei, né? Entrei, comecei a ensaiar com os caras e daqui a pouco o meu irmão chega do trampo: “O que você tá fazendo aí, menino?”

Aí eu disse que já falei com o Zé, que tava tudo certo. Aí eu participei lá. Pena que eu peguei já na época que tava no final do carnaval aqui em Mauá. Isso era 1991, 92, por aí. Eu fiquei uns 2 ou 3 anos ali. Depois, lembro que teve troca de gestão, trocou prefeito e cortaram verba...”

José Alves

Mas aí, você acompanhou os grupos de pagode com seus irmãos na época? Ou você se encaixou em outro? Como foi esse processo?

Edinho

O comezinho foi ali, onde eu tive contato com o instrumento. Aí quando ensaiavam na garagem de casa, eu os acompanhava. Só que eu entrei na escola, aí teve uns 3 anos disso e acabou o carnaval, pois trocou prefeito, cortou verba e as escolas não estavam organizadas pra fazer sem a verba. Na época, um monte de escola acabou por causa disso. Aí depois, um pouquinho mais à frente, o meu irmão Edquinho, ele tinha um banjo e um cavaquinho do meu pai, e ele começou a fazer aula. Aí era o mesmo esquema, não deixava eu encostar nos instrumentos, quando ele ia trabalhar...

José Alves

Você ficava na rabeira (risos).

Edinho

Ele saía e eu ficava lá, tentando tirar alguma coisa. Mas também, assim, eu sabia só 2 ou 3 acordes e só. Aí eu entrei no Senai, foi quando eu tive um amigo que me ensinou a tocar cavaquinho, me ensinou a fazer acordes e tal. Naquela época tinha um monte de roqueiro, fã de Legião Urbana.

E tinha no grêmio do Senai um violão, que os caras compraram e deixaram lá porque a molecada tocava na hora do almoço. Aí tinha esse rapaz, que era o Cleberson, ele morava em São Bernardo, ele tocava em igreja, tocava bem pra caramba, cantava também...

Aí ele falou assim

— Você toca cavaquinho?

— Ah, toco 2 ou 3 acordes (nem sabia os nomes dos acordes).

— Ah, mano a gente podia ter um cavaquinho aqui (pois tinha um violão).

Aí eu lembro que o pessoal se organizou, pois era 97 e tava bem naquele boom dos pagodes, os grupos. Aquele ápice do Katinguelê, Exaltasamba...

Aí a molecada, pois tinha um monte que fazia aula, queria aprender.

Os caras se organizaram, foram no grêmio pedir os cavaquinhos e conseguiram uns 4. Aí a gente pegava, né, na hora do intervalo, e meu amigo me ensinava a montar os acordes e como tirar umas músicas. Eu aprendi com ele, levava revistinha e tal...

A gente cantarolava lá... aí foi que eu peguei esse negócio de grupo e tal. Participei do grupo também, por uns 2 ou 3 anos, tocando cavaquinho. Por que era uma parada que era engraçada, eu peguei essa onda dos anos 90, mas aquele lance do samba mais antigo, que era o de casa, falava mais alto. Às vezes eu ficava meio bravo porque eu ia no Vigários, tinha um pessoal com um grupo que era muito bom, os caras mais velhos, aquele negócio mais arrumadinho e tal.

Mas eu chegava lá, cantava algo mais antigo e ninguém curti. E, assim, nem era velha guarda...

José Alves

Zeca, né (risos)

Edinho

Tipo Clara Nunes. Às vezes eu ficava meio bravo porque ninguém cantava mais aquilo. Aí ficava meio borocoxô. No grupo que a gente tinha, sempre tinha esses rachas, né. Um pessoal mais novo, e um pessoal que queria os mais antigos. Aí dava aquelas brigas, tá ligado?

Eu lembro de ter participado uns 3 anos do grupo.

[chega uma bebida para Edinho]

Olha o que chegou?!

José Alves

Ótimo isso! Saúde! (risos)

Edinho

Então, cara... voltando...

Cheguei a participar de grupo assim, por 2 ou 3 anos. Tinha sempre essas brigas... Entrei no Senai em 97, comecei a tocar. E com 16-17 anos eu tive o meu primeiro grupo.

José Alves

Já era 98, 99, por aí, né?

Edinho

Sim. Acho que foi isso mesmo, pelas contas.

Quando foi em 2000...

José Alves

Isso você não conhecia a rapaziada, né? O Leo, Danilo...

Edinho

Ainda não.

Então... como eu cheguei nos caras.

Quando comecei a tocar, lembro do último grupo que tive. Conheci dois caras que eram do Parque das Américas, o Rubão — eram dois Rubens, né — e o Rubinho, né.

Eles eram amigos dos caras, do Danilão, o Leo, o Negão, o Bambino e tal.

E eu conheci o Rubão, né, cantava bem o cara. Conhecia umas coisas mais antigas, que eu curtia e tal... E a gente foi tocar lá no Parque mesmo, lá num bar na Rua Havana, na rua do Leo. O Rubão chegou, ele morava lá perto, fez uma canja, trocou os contatos. O Rubinho também tava junto, tocava violão. Aí nessa época era difícil encontrar alguém que sabia tocar violão, pois todo mundo queria tocar cavaquinho. Violão já era raridade...

Aí a gente pensou, “pô, o cara canta bem ali, você toca violão, vamos juntar!”. E juntamos, né.

Nisso da gente juntar, o Rubão vai lá em casa e eu vou na casa dele, pegar alguma música... Lembro de um dia que ele me convidou para ir lá na Contemporânea, ouvir um chorinho. Aí beleza, marcamos. Era cedinho, a gente marcou umas 10h da manhã e a gente já ficava lá, né.

José Alves

Sabadão, né!

Edinho

“Ô neguinho, vou te levar numa loja ali, tem uns discos!”, eu fui, beleza...

Cheguei lá e tinha os discos mesmo, daqueles que eu não achava mais e os CDs. Eu comprei o primeiro CD lá, o *Tudo Azul* da Velha Guarda da Portela e o Geraldo Pereira. Mano, aí foi amor à primeira vista mesmo. Lembro que, quando ouvi “o dia se renova todo dia”... aí já era.

Aí calhou de eu comprar um [*inaudível*] e a gente ir na Contemporânea, teve um choro e a gente ia fazer a roda, né. Os caras faziam roda lá, o Samba Autêntico. Aí quando eu vi os caras fazendo roda, todo mundo cantando de gogó, eu já pensei “era é isso, mano?”. Isso já rompia com o formato do grupo com vocalista e tal. Todo mundo chegava junto, participava da roda, era outro clima.

Isso foi em 2001, né. Logo depois começou o samba de terreiro.

José Alves

2002, né.

Quando você chegou no samba de terreiro?

Edinho

Eu cheguei só uns 2 meses depois que já tinha começado. Já cheguei no início. Mas o porquê, né?

Todos moravam ali no parque, o Rubão era amigo do Danilão, do Leo, do Keke. Aí os caras começaram a criar o movimento e ele chegava em mim

— Ô neguinho tamo começando um esquema lá no parque, pô, daora... tem até cuíca.

— Tem cuíca? não tem nada! tá me zoando!

Só que o Rubão era engraçado porque ele tinha o grupo, ele cantava e era o vocalista. Os caras tavam criando o coletivo, mas ele queria cantar aquilo tudo no grupo, ele não queria participar do coletivo. Aí ele meio que me deu uma sabotada porque eu perguntei quando que teria o encontro do pessoal e ele diz:

— Mas o negócio lá é meio restrito, Ed.

— Então eu não posso colar?

— Quando tiver eu te aviso...

Aí ele foi enrolando e tal, até um dia que ele falou que teria, um sábado. Era na casa da Dona Marlene, né, aí eu fui e endoidei, “é isso aqui que eu quero”.

Eu lembro que fiquei no pé dele, queria saber quando tinha de novo... aí ele deu a sabotada...

— Ih, mano, deu uma treta lá, acabou...

José Alves

Ah, ele falou isso?!

Edinho

Acabou como? começou agora?

— Ah, não sei, os caras tretaram e acabou, ele disse

Eu não me conformava, cara. O negócio era mó legal e tinha acabado? Não é possível. Aí chega ele:

— Ah, neguinho, o esquema é a gente fazer o nosso negócio mesmo. Vamos fazer nós aqui.

E eu não me conformava com isso. Até que um dia, eu trabalhava lá no Ipiranga, tava pegando um tremzão lotado, daqui a pouco eu olho um cara lá na outra ponta do vagão. Era o Baseado!

— Ô, desce aí que eu quero falar com você, disse
Eu pensei: esse maluco é de Mauá, né...

Aí ele se aproximou e perguntou por que eu não tinha ido mais lá. Eu não entendi.

— Poxa, falei pro Rubão te chamar pra você colar lá, cê nem colou...

— Mas o Rubão tinha me falado que tinha acabado...

— Ah, Rubão tá tirando... direto eu pergunto de você lá e ele dizia que você não tinha tempo...

Aí o Baseado disse

— Vamos acabar com essa palhaçada, passa seu número aí!

Aí foi assim, comecei a colar direto nos ensaios. Paramos o grupo que eu estava e me enturmei com os caras.

José Alves

Bacana, cara. Essa história do Rubão é engraçada.

Edinho

Cê quiser a gente chama ele também, é um cara bom pra essa entrevista.

José Alves

Mas assim, Edinho, como é essa coisa de resgate do samba de terreiro faz? Qual a importância de buscar os compositores? Ou melhor, quais são os compositores que vocês se interessam para uma pesquisa.

Edinho

Então, cara, como a gente chegou nesse conceito, né. Ultimamente a gente até diz que tivemos várias fases. Lá no começo, a gente ficava indignado. Pois esse tipo de samba não tinha acesso, não tava mais no rádio, na TV. Muita coisa era vinil, não era coisa que você encontrava fácil, pois achar tocador de disco também não era...

Então, assim, o primeiro momento foi de indignação: Por que essa música tão boa não está mais no mercado, passou o tempo dela?

Aí entender esse processo de deturpação de uma cultura popular. Pois quais são os caras que a gente se interessa? Os compositores de samba, em sua grande maioria, porque a gente começou a estudar mesmo. Ah, gostamos de Cartola, aí soubemos que ele era da Mangueira... aí uma coisa vai puxando a outra... você vai primeiro na escola, depois pros compositores mais conhecidos, Cartola, Nelson Cavaquinho... aí você vai encontrando outros caras, né. "Quem é Zé Ramos?"...

Assim você vai pra Portela, né, pois tem muito nome forte. Pô, Alcides, Pedro Santana, Paulo da Portela... Quem é Paulo da Portela que todo mundo fala? Quem é Monarco?

Aí você encontra um compositor, encontra a escola e aí vai encontrando mais gente. A gente começou a entender, estudando, a importância do samba mesmo, a função social.

A velha guarda não era só um grupo musical, né, quer dizer, era também um grupo musical, mas tinha toda uma função social dentro da comunidade. Aí a gente via que tinha escola de samba com aula regular de alfabetização, com professor voluntário alfabetizando aquela região. O Monarco falou uma parada interessante, que lá nos anos 50, quando surgiu a TV, quem tinha dinheiro pra comprar a TV?

Tinha gente que não tinha nem rádio, o lugar que o cara ouvia música era na escola de samba. A música era na quadra. Para aquela comunidade era o que movimentava.

Então a gente passou a focar nesses personagens das escolas. E também começamos a estudar, por exemplo, o Silas do Império Serrano, que tem seus sambas-enredo e fazia samba de terreiro. Aí começa a busca... O que tem de diferente entre esse samba e o pagode?

Começamos a ver que os temas eram do cotidiano, que tinha uma linha melódica particular...

Por que resgatar, né, você perguntou...

Porque é uma manifestação cultural. Aquele jeito de cantar, tocar o samba... aquela maneira de fazer foi sumindo. Se você for olhar o pagode hoje em dia, é muito diferente. Não conversa mais com o samba. Você tem elementos: cavaquinho, violão... há elementos que o samba tem. Mas toda a estética você não tem. O pagode tem muito mais a ver com a música pop do que com o samba.

Aí tem várias questões também, né. Todo mundo cantar em roda, onde você coloca todo mundo no mesmo nível, não cria uma hierarquia. Quando você cria um palco, automaticamente você já cria uma hierarquia, pois há um destaque em relação aos outros. Quando você coloca um cara como principal, você coloca ele em uma hierarquia. Na roda tá todo mundo no mesmo nível, não tem ninguém melhor do que ninguém. Tem todos esses ensinamentos, né? Capoeira, o jongo... se você for ver, tudo isso é em roda, né?

José Alves

Então você considera isso como um ritual, uma cerimônia ou um modo de fazer música apenas?

Edinho

Eu acho que é toda uma cerimônia, né. Acho que eu até demorei pra entender esse aspecto. Isso foi algo que eu aprendi com o [*inaudível*], pois o rap também tem isso. Várias outras manifestações culturais tem isso. Isso é que diferencia um simples movimento musical de uma manifestação cultural. Se você for ver o tambor de crioulo, o samba de roda da Bahia, a capoeira, o carimbó... tudo isso tem uma cerimônia, não é só a música. É o encontro, a comida, a resenha... Tudo isso faz parte.

É todo um ambiente que, quando você transforma em produto, vira como pagode. Você vai em uma casa de show, assiste e consome, mas não tem esse negócio do encontro, né.

Não é a mesma coisa do samba de terreiro, que se faz no quintal... Até se faz pagode no quintal, mas ele surge com outras ideias.

José Alves

Edinho, o Samba de Terreiro de Mauá cumpre esse papel cerimonial?
Deixa eu reformular: você disse que teve várias fases. Demorou pra chegar até esse ponto de ter o papel cerimonial?

Edinho

Então, acho que a gente já fazia isso sem saber que fazia. Sem entender. Por exemplo, quando a gente começa, a gente rompe de maneira muito brusca com o pagode. Até a maneira com que a gente apontava essas coisas era bastante contundente. Foi radical? Sim! Pois a gente estava entendendo muita coisa.

Lá no começo, por exemplo, em 2002, a gente compreendia essa questão do ritual? A gente compreendia o que era samba de terreiro? não.

No começo era mais por amor mesmo, por querer fazer aquilo que a gente ouvia. Aí depois, como hoje acessamos lugares como Sesc... Começamos a fazer não só rodas de samba, foi no intuito de fazer com que aquilo que fazemos chegasse até as pessoas. E pra isso chegar, tenho que acessar um Sesc, tenho que gravar algo, ter um Facebook... é o meio de hoje. Por isso eu digo que a gente demorou pra amadurecer, pois por muito tempo a gente negou essas coisas, e não dá pra negar.

Ah, não dá mais pra só fazer a roda de samba e não gravar nada. Pois ninguém vai ter ciência daquilo que você faz se você não mostrar.

José Alves

Como foi nesse processo entre o samba de terreiro e o capital? Sei lá, vocês já tiveram proposta de fechar tal casa para fazer o samba de terreiro? Como foi isso?

Edinho

Então, lá atrás era só treta (risos). Porque era algo que a gente sabia que não queria ganhar dinheiro. Por exemplo, teve participante que entrou e saiu... [edinho atende alguém da família].

Por exemplo, teve integrante que entrou e criou a ilusão de a gente iria pegar uma noite numa casa na Vila Madalena e pronto. Essas pessoas acabaram saindo, né, pois isso não iria acontecer.

Mas já teve convite pra casa na Vila Madalena, teve convite do Vila do Samba, que eu sei que é uma casa famosa... Já teve convite pra fazer uma abertura de um bagulho político, né... Teve a inauguração do Boulevard em Mauá, manja?

José Alves

Não...

Edinho

Lá em cima do terminal...

José Alves

Perto da Portugal?

Edinho

Sim! Quando inauguraram, chamaram Martinho da Vila e queriam que a gente abrisse o show. Nessa época a nossa resposta era extremamente radical com o palco, a gente só não ia. Até o Danilão bateu muito o pé nessa época, e foi importante pra gente se fortalecer nos ideais. Até entender bem que com o samba de terreiro a gente não ganharia dinheiro pra tocar em casa noturna, a gente sempre prezou em manter o contexto cultural das coisas.

Quando a gente começou, a primeira vez que a gente foi ver a Velha Guarda da Portela, era 2003 no Sesc Santo André. A gente começou a frequentar o Sesc para ver show, e o público que acessava o Sesc era de classe média, tá ligado?

A gente não entendia bem, pois o Sesc sempre teve um preço acessível, né... Mas o pessoal da quebrada nem sabe que tem a Velha Guarda lá, que vai ter o Monarco... Eles nem sabem o que tem.

A gente percebia que o público que frequentava aquele lugar não era o nosso. Então como a gente faz pra chegar nos nossos? Vamos fazer uma roda de samba na quebrada mesmo. Até isso no início era difícil, pois o público de Mauá era pequeno. Aqui no ABC, forte era o pagode.

Como a gente iria fazer vingar o samba naquela estrutura, sem captação, tudo desligado? O pessoal estranhou, pois aquilo não era comum.

A gente sempre prezou por não participar de casa noturna porque a gente iria de novo pra Vila Madalena, será que nisso eu to fazendo meu papel? Eu to

fazendo essa música pra qual público? O da Vila Madalena. Mas eu quero que o mano do Parque aqui escute, eu não vim da Vila Madalena.

José Alves

Então vocês tiveram uma preocupação com a comunidade e seu entorno, né?

Edinho

Porém a gente sempre teve um problema com o público da cidade. Tem o pessoal de classe baixa, de outras quebradas de São Paulo, mas também do Brasil mesmo. Vem gente do Mato Grosso, Paraná, Minas...

Por isso a gente sempre evitou esse tipo de casa com viés comercial somente.

José Alves

Você acha que o terreiro é um terreiro que produz sociabilidade e conexões, né?

Edinho

Sim. O Danilo tem uma frase que, se a gente for avaliar a história de vida...

A gente se encontrou, né... Conte a história do Rubão, não conhecia ninguém além disso, fui conhecendo tudo ali. Mas se aproximando, você vai percebendo que a história de vida é parecida, como a gente chegou no samba, os acessos que a gente teve... tudo isso era muito parecido. Ali tem muita gente que foi tirada na vida, sabe?

Aqui a gente se sente gente. Pois é isso, a gente promove essa sociabilidade e também promover essa dignidade. Tentando fazer da melhor forma. A gente fez questão de manter o “de Mauá” no nome.

Por exemplo, eu fiz Senai, falei pra você. Eu só ouvi chacota a minha vida toda, que Mauá é índio, que Mauá não tem Mcdonalds — e é verdade (risos). A gente andava por em Santo André, São Bernardo, Diadema...

Teve muita coisa que a gente só começou a ter acesso quando adulto. Quando eu era criança, lembro de sair com a minha mãe colocando um saquinho no

sapato pra não sujar de barro. A gente pegou uma fase crítica da cidade. Não que hoje não esteja crítico, né.

Então, quando a gente se apropria daquilo, buscando fazer bem feito, dá essa dignidade, né.

José Alves

A rapaziada do samba, mesmo de outros coletivos, tem o Samba de Terreiro de Mauá como referência, né.

Cê troca ideia com o pessoal de outros coletivos, cê tá ligado que a rapaziada acha bacana isso aí.

Ô Edinho, vocês fizeram umas homenagens, né? Com Chico Santana... Qual a homenagem que te marcou mais?

Edinho

Cara, eu acho que tem várias. Cada uma tem seu peso, pois tem diferença né, pois tem algumas que a gente se envolve mais. Uma muito importante é a do Chico Santana, inclusive esse ano fazem 10 anos da homenagem. O que eu gostei dessa homenagem, né, são alguns pontos: primeiro, conseguimos unir vários coletivos do Brasil. Por muito tempo tinha treta de que fulano daqui tinha treta com fulano dali. Acho que isso já fortaleceu muito o movimento.

Foi ideia do Paiva, lá de Uberlândia. Ele propôs, a gente aceitou junto com o Terra, o Glória e o Resgate lá de Porto Alegre. Tinha o pessoal do Rio de Janeiro lá do [*inaudível*]. O bacana é que, o modo com que a homenagem foi pensada, foi bem legal. A gente ter feito isso de modo itinerante, por todo Brasil ao longo de um ano. A gente conseguiu reunir muito material inédito nesse trabalho. O Monarco fechou vários sambas pra gente cantar na homenagem, pois vários só tinham por exemplo a primeira parte e ele que completou pra que a gente cantasse. E a gente teve a oportunidade de pisar na Portelinha, né. A gente nunca tinha ido... foi só chororô.

Lembro de quando eu subi — foi muito louco —, quando cheguei, lá tava o Monarco, Nelson Sargento, Tatinho da Mangueira, Paulinho da Viola, Casquinha... tá ligado? Aí tava o Sérgio Cabral pai, que escreveu vários livros de samba. O Carlos Montes, pai da Marisa... Quando a gente chegou na quadra, pensei “onde que nós fomos parar...” Pois saímos de São Paulo pra conhecer o reduto dos caras que nós admiramos.

Eu lembro que tinha um mezanino na quadra, uma hora eu subi lá. O Monarco tinha acabado de chegar e o pessoal já tava fazendo a roda. Lembro dos negão já puxando o samba... a casa veio à baixo. Tava entupido de gente. Enquanto via isso, a lágrima que escorria...

Ali você sente a força do baguio, sabe? Pois era ali que o pessoal consumia a música, então tem sambas que não são tão famosos, não tem uma gravação muito conhecida. Mas lá o samba representa todo o local. Quando é cantado, então, só estando lá pra ver.

É você chegar no Império Serrano e cantar “Aquarela Brasileira”, chegar na Mangueira e começar a cantar “Mangueira...”. Simplesmente o lugar vem à baixo.

José Alves

A representação da comunidade, né...

Edinho

Sim, a representação. Ali você vê a força do baguio. E outra coisa que é legal falar: o que me encantava nos sambas mais antigos...

Quando eu tava no pagode, pensava que aquilo era uma música que segregava muito, por ser feita só para jovem. Onde toca? em ambiente de balada, onde frequenta uma faixa etária x, de certa classe econômica. Uma parada que sempre me fascinou no samba é que você tinha velho, idoso, jovem...

Aí quando você entra na quadra e vê a velha guarda cantando, o pessoal todo de cabelinho branco... aí não dá... aí você vê a diferença da música comercial, que é toda pensada pra um público específico. Quando é uma manifestação cultural, é outra pegada, é atemporal e não tem idade. Acho que é por aí.

José Alves

É isso mesmo. Só pra fechar essa questão do Samba de Terreiro. Você acha que o Samba de Terreiro cumpre um papel de transformação social?

Edinho

Pra caramba! principalmente para nós, integrantes. Tenho certeza que sem o samba de terreiro, todos nós seríamos outras pessoas. De lá veio oportunidade de trabalho, veio oportunidade de conhecer gente importante, como o Monarco...

Através do samba a gente consegue dialogar com atores e diretores de teatro. Intelectuais, né mano. Foi o samba que me proporcionou isso. Eu falo que o samba me transformou porque o samba me deu propriedade de falar. Era uma parada que eu tinha muita insegurança para falar sobre.

Por exemplo, eu consegui pisar dentro de uma fundação e participar do trabalho. E na UFABC, rolar palestra, a gente trocar ideia, participar do debate. Mas por que? Porque era algo que me deixava extremamente inseguro, pois na escola, por exemplo, eu nunca tive isso. Era sempre aquela timidez... que eu levava para o trabalho também, pois eu sou tímido. O samba me ajudou muito a melhorar minha comunicação.

É que sem querer você acaba se tornando referência, muita gente vem te procurar... Acho que isso aumenta a nossa exigência, também (risos)... Pois não quero falar bobagem, tenho que estudar, aprender pra falar...

Nessa roda que o Rubão me levou lá na Contemporânea, que eu te contei, acontecia muito isso.

Quando eu era leigo, é aquela coisa, quando você chega, você fica deslumbrado. Como eu não conhecia a história, tudo que falavam, eu acreditava. Depois que você lê uma coisa, conversa com outra pessoa, percebe que a pessoa falava tudo errado. Isso é importante para nós também. Muitas vezes a gente encontra alguém por aí que se coloca como alguém que sabe das coisas, mas na verdade só fala asneira. A gente não pode fazer isso, não pode fazer o papel errado. Tem que passar a informação correta, vamos buscar na fonte.

Por isso a gente sempre prezou por buscar os caras que viveram mesmo, para além dos livros, dos discos. Às vezes a gente não encontra o compositor, mas encontra um familiar...

José Alves

A busca, né... A busca pela informação correta. Pode crer, isso é importante.

Ô Edinho, você trocou ideia com o Tinhorão, né? Foi lá no centro, como é que foi essa ideia? Ele já escutou vocês? Ele tem contato?

Edinho

Você tá ligado a ação educativa né? Sempre rolou evento, roda de samba lá. Teve uma vez que eu cheguei — não lembro quem iria tocar —, cheguei lá e encontrei o Vicente, que me falou “você não sabe com quem eu trombei no boteco aqui da esquina!”, eu perguntei quem, aí soube que era o Tinhorão.

Na hora, não sei o que deu, mas eu pensei que o Tinhorão não estava mais vivo, pois o cara tem muito livro, né... “Tinhorão tá vivo?”

— Tá! Ele tá todo os sábados no bar, 14h ele tá lá!

Aí a gente foi lá trocar ideia com ele. Lembro da primeira vez, eu chegar lá e ver o cara, eu tremi pra falar com ele. Nisso tava o Vicente, a Cris... eu levei o cavaquinho. Ele se apresentou, a gente começou a falar que gostava de samba antigo e começamos a cantar um samba da Estácio... aí ele endoidou: “pra mim isso já tinha morrido!”.

Ele conhece muita coisa, né? Ele era colecionador de disco... Tem o acervo do Moreira Salles que foi comprado dele, né. Então, ele sempre ouviu muita música. E samba, o cara conhece tudo.

A gente tocava algo, aí ele falava “esse samba é do Ismael Silva, ele compôs nessa situação...”, “essa aqui foi homenagem a fulano”. Isso foi em 2010.

Em 2011, a gente teve a ideia do “É batucada”, do programa. A gente criou o blog e a Isaura que veio com a ideia, pois ela já trabalhava no [*Inaudível*]. Ela veio trocar ideia comigo, Biru e o Baseado pra falar que iria ter inscrição. No começo, lembro que relutei, mas fui convencido. Eu naquela timidez danada...

A gente teve ideia do programa, né, aí pensamos em entrevistar o Tinhorão. A gente já o conhecia, ia ser legal ter uma entrevista com ele. Aí foi a gente, já todo receoso, pois a gente não vê ele dando entrevista por aí...

José Alves

É difícil... só no Roda Viva (risos).

Edinho

Sim, só no Roda Viva.

Eu lembro que foi até engraçado. A gente parou no bar, conversou com ele, falou que queria a entrevista, que tinha um blog... que as primeiras entrevistas eram

com o Peruca e a Marília. Mostramos pra ele no celular o vídeo... aí ele disse: “pra vocês eu dou entrevista! Pra Globo não!”

Aí ficamos umas 3h trocando ideia. Aí começamos a ter uma amizade, a gente colava direto lá no bar, a gente sabia que ele tava lá todo sábado...

A gente até cantava algumas coisas. Ele gosta muito de Noel, Ismael Silva...

A gente tinha esse camarada que eu te falei, o Paiva, que foi quem idealizou a homenagem ao Chico Santana. Ele conhecia o Franceschi, outro pesquisador do nível do Tinhorão, que era especialista na Estácio. Ele tem até um livro, o *Samba de Sambar*, que ele fala desse período do Deixa Falar, desde o seu início até o fim. Ele até tem uma tese legal: que nenhum movimento no mundo conseguiu produzir a quantidade de música que foi produzida no Estácio durante os anos do Deixa Falar.

Ele é tão radical, que pra ele o Candeia já é outra coisa. O negócio do Franceschi é Noel, Ismael Silva, só o primeiro time dos anos 30.

Foi engraçado porque o Paiva conhecia o Franceschi e de vez em quando ia visitá-lo no Rio. Numa visita, o Paiva me ligou pra me agradecer, pois o Tinhorão tinha ligado pro Franceschi "empolgadasso", que nunca tinha visto o velho empolgado como naquele dia, pois ele disse que tinha conhecido uma “molecada que cantava tudo do Ismael Silva”, que ele nunca tinha visto aquilo... que achou que nunca mais iria ouvir Ismael Silva sendo cantado...

Aí isso deixou ele animado ao ponto dele estar ouvindo sambas pra gente cantar, quando a gente se encontrasse de novo. O velho deu uma empolgada (risos).

Tem um site novo, o Discografia Brasileira, que o IMS reformulou. Eles compraram também outro acervo, digitalizaram, organizaram direitinho.

José Alves

Dinheiro é foda. (risos)

Os caras tem muito dinheiro...

la falar do Tinhorão. Eu tava falando com o Pontinho, ele teve um infarto, um AVC, né?

Edinho

Sim, ficou mal por um tempo.

José Alves

E o bloco, mano? Como foi?

Você tava organização do bloco de samba desde o início?

Edinho

Então, para o bloco a gente juntou várias ideias. Pensando nessa parada mais inclusiva, eu falei do nosso período mais radical, né, e um dos nossos radicalismos era sobre o formato atual do carnaval. Porque o carnaval se tornou uma parada milionária, virou Hollywood. A gente sabe qual é a base do carnaval, né, mas a gente sabe quem é que aparece na Globo.

Isso sempre deixou a gente puto, pois entendemos que foi parte da cultura que foi tomada do povo. Você vê o gringo que paga 50 mil reais numa fantasia e sai de destaque. Enfim, a gente sempre conversava sobre o carnaval antigo. Como era o desfile, na época em que ganhava quem tinha o melhor samba? Não tinha essa questão de fantasia, alegoria etc.

Inclusive, o Tinhorão nos ajudou muito nesse processo. Tanto Tinhorão, quanto Franceschi, que eu já citei.

O Tinhorão me falou algo bem interessante na entrevista. Depois isso ficou na minha cabeça. Ele tinha uma crítica muito séria ao Fernando Pamplona, que foi um carnavalesco que participou do Salgueiro. Ele que trouxe o luxo pro carnaval. Isso até teve seus pontos positivos, como a Salgueiro trazer o tema negro pro carnaval, falando da Chica da Silva, Palmares e tal...

Por outro lado, tem o lado do luxo. Às vezes a escola vem com um baita desfile bonito, um samba muito bom, mas se ela não tiver o luxo, não ganha. O Tinhorão tinha essa crítica, do porquê trouxeram a academia para dentro das escolas de samba. Por que tem que vir o artista plástico formado? Aí você começa a ligar os pontos né.

O manifesto do Candeia, quando ele monta o [*inaudível*], fala disso. Por que tem que vir o profissional para dentro da escola de samba? Porque, geralmente, esse profissional da academia não era da periferia, mas sim da classe média. Então, se numa escola de quebrada um cara que esculpia o leão no isopor, talvez aquilo, aos olhos de um artista plástico da academia, não tinha beleza. Aí o Tinhorão dizia que, mesmo se a estética do escultor não fosse perfeita nesse caso, aquilo ainda

era o melhor que aquele sujeito conseguia fazer. Com isso, o que a gente tá fazendo é fazer com que esse artista da periferia se sinta gente. Pois é a oportunidade que ele tem, fora do mercado, de colocar a arte dele.

Então quando vem a academia — e quando eu digo academia você pensa em branco de classe média. Todo esse pessoal começa a tomar espaço e você vai tirando os pobres que o construíram, que fizeram todo o conceito de escola de samba. Até esse pessoal não conseguir participar mais, por causa da grana, a fantasia cara...

Aí a gente começou a estudar como eram os blocos antigos, onde o quesito era apenas um: o samba. Não tinha fantasia luxuosa, alegoria, evolução...

A gente começou a conversar sobre isso e ficamos anos pensando nisso. Não sabíamos como pôr em prática, hoje em dia. Bem nesse molde mais inclusivo, que ninguém precisasse pagar. Também o bloco era um meio de a gente tocar o nosso samba, pois em todo esse período a gente vinha estudando sambas e amadurecendo a ideia de que nós precisávamos produzir algo, senão tudo iria morrer. Não adianta eu só tocar o que foi feito, não produzindo nada, pois o que eu deixo assim?

José Alves

Sim, você não marca seu tempo...

Edinho

Como em todas as rodas, nossa intenção era sempre cantar os velhos, por fora a gente compunha, discutia o que tava legal... o que dava pra melhorar....

Muita coisa ficava na gaveta, assim. Aí pensamos em um formato que ninguém precisasse pagar, num formato de bateria das antigas (batucada), sem amplificação, com todo mundo cantando junto, e com os nossos sambas também.

Aí a gente foi fechando esse conceito. Mas e aí, como a gente vai escolher o samba? Vai ter uma comissão, o pessoal vai enviar os sambas e a gente escolhe um.

Um outro conceito é de que o carnaval teve 3 fases, que diz respeito ao que se canta. No primeiro, a gente tinha mais o partido alto, que era um samba de primeira parte. Veio uma segunda parte, que era o Samba de Terreiro, já na avenida.

E a terceira fase que é a do samba enredo. Assim pensamos em unir essas 3 fases. Ter um samba tema, sambas de terreiro e um samba de referência.

Aí o Danilão veio com essa ideia, dos temas sobre o negro. Então, a gente foi juntando as ideias: carnaval inclusive, com sambas nossos, com tema relevante... (hoje em dia tem escola que faz homenagem ao Frank Aguiar...)

A gente aprendeu muita coisa com samba-enredo. Tem uns que você escuta e é uma aula.

Danilão veio com essa ideia, falou da lei 10639 que deveria ser cumprida nas escolas, pois não se falava da história do negro na escola. Aí resolvemos fazer isso no bloco também. Assim surgiu o conceito.

Em 2010 fechamos a ideia, escolhemos o samba, pois era centenário da Revolta da Chibata, que é um tema importante e também desafiador para composição. Assim que fechamos o conceito, falamos com o pessoal dos outros coletivos, pois precisávamos que fosse algo maior, que não fosse só a gente... e em 2011 fomos pra rua.

Aí teve o lance do lenço, que era homenagem ao João Candido, a representatividade do lenço na testa na hora do combate... Depois colocava o lenço no pescoço...

Aí o Ocimar teve a ideia do “pega o lenço e vai!”, que é a frase de um samba também. Aí ficou...

Mas é isso, resumindo o bloco, você nele junta várias coisas: formato, samba que é cantado, como ele é cantado, o tema... tirando também esse lance da disputa de quem é o melhor.

José Alves

Quem tem que ganhar é o samba, né.

Edinho

Aí tivemos essa ideia de sair com o bloco uma semana antes do carnaval, também como forma de protesto, confrontando o formato que está aí.

José Alves

Então, mano, a gente já está indo para os finalmente... Queria trocar ideia contigo referente à peça. O que a peça do Candeia representou? Como que foi para você e para o Samba de Terreiro?

Edinho

A peça também foi fruto desse amadurecimento. A gente sempre conversou muito. Cê tá ligado em mim, no Danilão e o Leo... A gente sempre conversou bastante.

Sempre focado na ideia central: divulgar os sambas para o maior número de pessoas possível. Só que aí a gente começa a se deparar com algumas travas... Por exemplo, quando a gente faz um samba só na CCBL, o público será restrito, não vai chegar a muitas pessoas.

Ao longo dos anos, a gente foi entendendo que era necessário ter outras maneiras de se abordar o samba e falar sobre ele, além da roda. Pois só a roda não é o suficiente, já que eu posso abordar o samba a partir de um disco, por exemplo. Posso pegar um livro e ler, saber da história, e também tem a roda de samba.

A gente pensava muito na questão da arte visual e do que vai ser encenado, mas não tínhamos ninguém gabaritado pra fazer esse tipo de trabalho. Ao longo desse tempo, a gente já assistiu peças que... Eu lembro de uma do Adoniran Barbosa, que eu pensei na raridade disso ter vindo aqui pra Mauá...

E teve um disco que me marcou, o *Samba é minha nobreza*, que Cristina Buarque canta, Teresa Cristina, Pedro Miranda, Roberto Silva... uma galera participou desse disco, que eu acho muito bom. Os caras fizeram um musical com aquele repertório e depois gravaram o disco, que chegou até a gente. Mas o musical não, a gente não viu, não veio para São Paulo.

Eu lembro de pensar que tinha essas coisas muito boas sendo feitas por aí, mas em São Paulo nada...

Aí teve um dia — isso é até engraçado — que o Karasek, que já frequentava as rodas aqui — mas eu nem sabia que ele era diretor de teatro —, um dia estava lá no bar onde o Tinhorão fica e eu fui trocar ideia com a Rita. A Rita já sabia daquilo, eu já tinha visto ela divulgando a peça que ela participava. Uma foi a Cristina Buarque... Bom, a gente tava conversando.

Eu com uma baita vontade de fazer algo parecido, né, um musical de samba. Falei do *Samba é minha nobreza*, que não veio à São Paulo. Na hora, ela já

falou que dava pra fazer, era só a gente juntar as forças. Ela é atriz, conhece um monte de ator, a gente faz a parte musical, o Karasek é diretor...

— O Karasek é diretor? perguntei.

A gente marcou então para conversar. No dia seguinte, numa sexta à noite, a gente tocou lá. Já na segunda ela me liga chamando para uma reunião com o Karasek, que já tava com um texto, que iríamos fazer uma peça sobre o Candeia. Eu pensei que ela tava louca (risos).

José Alves

Foi rapidão. (risos)

Edinho

Sim, aí fui na reunião com o Karasek, lemos o texto... e ele perguntou se a gente topava fazer.

Ele disse que a gente conseguia correr atrás de patrocínio, se não tivesse a gente fazia na raça mesmo...

Bom, sendo assim, bora, né...

Ele já me passou a direção musical, deixou a Rita no elenco, o Karasek fazendo direção, pensando nas cenas e tal... Aí foi.

Cheguei aqui, falei pra rapaziada tudo, o pessoal comprou a ideia e tudo. Óbvio que teve sua resistência também, não foi fácil assim... Mas eu tava tão empolgado que disse que se o coletivo não topasse, a gente fazia um time e faria mesmo assim... Aí o pessoal comprou a ideia e ela foi amadurecendo.

Aí conseguimos fazer rolar a parada. Foi muito louco. Foi muito desgastante, né, um monte de ensaio... Mas foi tudo muito enriquecedor sair da nossa zona de conforto. Acho que atingimos o objetivo que queríamos, pois teve gente que começou a olhar com carinho para o samba através da peça. Foi aquilo que eu te falei: se fosse só pela roda de samba no CCBL, tinha um pessoal que a gente não iria atingir, mas pela peça sim.

Pela peça chegou porque você tem com ela toda uma figura, sabe? Você costura a coisa, né. Coloca o Candeia como a figura do ativista, a figura problemática mas talentosíssima... Isso já dá todo um outro sentido para a figura. Pois às vezes você tá defendendo a figura para alguém que não é do samba e ela

não consegue entender o que você tá falando. Quando você tem a oportunidade de mostrar a história do cara, aí é diferente.

A gente pensou assim, pois o Candeia era uma figura contraditória do samba e da cultura brasileira, mas se eu só falar isso pra um cara do boteco, o cara não entende. Mas se eu explico e mostro a história como foi, aí já funciona.

Tem também esse negócio do acesso, pois teve muita gente que frequentou as nossas rodas e só acessou o teatro pela primeira vez com a nossa peça. Muita gente pensava que o teatro não era um lugar pra nós.

José Alves

Pode crer!

Edinho

Mauá cê tá ligado, né? A gente não foi incentivado a consumir esse tipo de arte, quando criança.

Nesse sentido foi muito importante atingir esse objetivo de jogar para outro patamar. E disso vem o reconhecimento, né. Que é legal pra caramba. Você estar no Teatro Oficina, que é um teatro lendário da cidade... Até então, as únicas peças que tinham no Oficina eram da própria CIA de teatro... a gente foi o único grupo de fora que fez peça lá e lotou.

Rolou um baita desdém da rapaziada de lá, quando a gente chegou para ensaiar. Os caras falando que “isso” não dava em nada. Aí quando viam, ficavam chapados...

Aí o reconhecimento que teve. Saiu até na Folha, ficou entre uma das melhores do ano.

Infelizmente não conseguimos patrocínio para rodar mais, né. Mas a peça já possibilitou outras coisas, como a gente ir ao programa de rádio do Manoel Rocha, fomos lá no Metrópolis, um programa da Gazeta também... São sempre portas que se abrem para você divulgar lá também.

José Alves

Atingiu o objetivo, né, como você falou. Atingiu muitas pessoas.

Edinho

O que a gente faz, o que a gente acredita são nessas figuras [do samba] e nesse modo de fazer as coisas. Só que isso faz sentido para nós, como integrantes, mas também temos que fazer isso ter sentido para o público. Às vezes a pessoa vai em uma roda, mas aquilo não faz sentido pra ela. Já quando ela vai ao teatro, pode ser que faça...

Por exemplo, eu tava falando de um cara que eu conheço desde os 5 anos de infância, camarada meu William. Quando tinha grupo, essas coisas, ele colava e curtia. Quando eu saí do grupo para tocar no Samba de Terreiro, o cara me chamou de louco, pois aquilo não fazia sentido na cabeça dele...

Quando a gente fez a peça, foi no Metrôpoles, foi mó comédia. O cara me ligou emocionado, postou no facebook me marcando... pois foi só ali que a coisa fez sentido pra ele. “O lugar em que ele chegou”, né... deve ser assim que o pessoal pensa. “O cara saiu daqui e tá lá TV”.

Então, é isso que eu falei sobre amadurecimento. Esse tipo de coisa, lá atrás, a gente negaria. Como aparecer na TV, por exemplo. Pois tem pessoas que você só vão se sensibilizar se você estiver lá, na casa famosa.

“Não, agora a gente só tá tocando no Vila do Samba”, que eu sei que é uma casa famosa aí. Se a gente faz isso, o cara relaciona a importância de algo ao lugar em que ela acessa.

Como eu disse, para algumas pessoas o CCDL é um boteco, não faz sentido pra ele. A gente pode pensar “ah, mas tem uma biblioteca lá dentro”, mas o cara não lê. Então não faz sentido mesmo, sabe?!

José Alves

Não faz sentido mesmo.

Na verdade, as opções que a pessoa tem através das vida leva ele a pensar esse tipo de coisa.

Edinho

O que foi oferecido para esse cara, né...

José Alves

O pessoal fala muito hoje em dia sobre “capital cultural”. Passa por esse caminho também, né? Pra quê eu vou passar 1h num Museu se eu não tenho relação com ele?

Edinho

Tem que ser construído, né. Essa sensibilidade tem que ser construída.

A gente vive, hoje em dia, num mundo em que a música — na minha opinião — não tem sensibilidade nenhuma. Tem toda uma parada, uma mensagem mais direta, né, sem poética, né.

A música que a gente escuta mesmo, ela ficou em um tempo.

Vamos pegar o pagode. O pagode tem uma poética, você pega o assunto e tem uma poética costurando a letra. Se você pega um funk, por exemplo, o cara já vai direto ao ponto. O sertanejo também tá na mesma onda.

Só que você tá criando toda uma geração a partir desse conceito, né...

José Alves

Dá nem pra imaginar o que vem por aí, né... Será que acabou? Já era?

(risos)

Edinho

Sinceramente, a gente da minha época vem falando isso bastante, se eu te falar que eu não visualizo uma continuidade de um trampo igual o nosso assim, eu não visualizo.

Por mais que eu tenha te falado que amadurecemos para acessar algumas coisas. Tem algumas coisas que ainda dá pra gente fazer, tipo registrar, gravar... Trampo como o seu, por exemplo, é um registro muito importante porque senão a gente não existe pra história, sem registro a gente não existe pra história.

Eu me arrependo muito das várias coisas que fizemos no passado e não fizemos nenhum registro. Só está na nossa memória, na de quem fez. Eu só posso falar sobre como foi... mas não tenho registro. Bom, esse é o preço da falta de organização e de não enxergar aquilo naquele momento.

O que me entristece hoje... O meu início até eu estar no meio do samba, já conhecendo toda a rapaziada, a gente viu que todas as nossas histórias eram muito parecidas, de todo mundo.

Todo mundo da quebrada, todo mundo teve acesso a escola de samba, aprendeu na rua, aprendeu sozinho, aprendeu com algum camarada e tal... Na nossa época tinha essa cultura de tocar, de aprender assim... que eu não vejo hoje na molecada. Se eu pego um moleque de 20 anos hoje em dia, essa geração de 20 pra baixo... o conceito de música hoje é outro, não tem essa sensibilidade. A gente tá perdendo essa molecada, não sei se a gente ainda consegue atingir de alguma maneira.

José Alves

Aqui na quebrada, né, aqui na rua de cima tinha uma escola de samba, na rua de baixo tinha uma escola de samba... cada bairro tinha uma escola. Eu to falando disso há 20 anos atrás.

Há 20 anos atrás tinha uma escola de samba. Aí, hoje, você não tem mais escola de samba. Tem bailes funk, tudo bem fragmentado... mas não tem mais nada, não tem escola de samba ali.

Aí você estava falando no início sobre o papel social das escolas de samba. Do mais velho cuidando do mais novo... da pessoa que costura, da pessoa que vai vender uns negócios. Tinha um zelo, uma coletividade que fazia o cara ter uma perspectiva de alguma parada.

Edinho

Essa fidelidade... você cria essa amarra com a escola, com o bairro.

No Rio de Janeiro, o cara que é da Portela, ele é Portela mesmo. Aquilo representa a escola e representa o bairro dele, a quebrada dele.

Eu tive a oportunidade de participar aqui, eu senti isso. O cara que era São João, era São João mesmo. Quem eram os caras? eram os caras do Quinteto, que colavam lá no Bar do Tim Maia. Quando a [*inaudível*] morreu, você lembra?

Isso não existe mais, isso eu acho importante porque você cria o sentimento e o sentido de comunidade.

A molecada muito no rolê da internet. O que a molecada quer hoje? Quer virar youtuber, fazer conteúdo para o TikTok... aí é outra história...

Um camarada meu, lá do sul, falou de um sobrinho que vivia no quarto, comprou um carro, tirou a carta de motoristas... aí falou que a mãe e a irmã dele acharam que ele tava envolvido com droga — mas como, se ele não saía do quarto? O cara tava ganhando dinheiro com o TikTok.

Isso é difícil de combater hoje em dia... porque toda molecada tá nesse tipo de mídia, gerando conteúdo completamente irrelevante, mas ganhando dinheiro. Mas aí, como você combate uma coisa dessas? É difícil.

José Alves

Difícil, né. Ainda mais em um mundo extremamente capitalista.

Edinho

Atrás de seguidor, atrás sei lá o quê. Gerando conteúdo, fazendo dancinha de 15 segundos e ganha dinheiro. E você vê a molecada muito avessa à cultura. O pessoal não tem interesse de aprender um instrumento, de querer ir ao teatro... O gosto do pessoal de cinema é todo direcionado aos filmes de super-heróis...

José Alves

Edinho, última pergunta: por que a cultura é tão importante pra você?

Edinho

Porque eu acho que ela te valoriza enquanto indivíduo. Se eu to falando de cultura, tô falando da cultura brasileira, pois tem a estrangeira também, que tá aí pra te pegar. Mas eu acho que a cultura me situa no mundo. Por exemplo, acho que se não fosse o samba, eu seria muito mais retraído, fechado. A cultura, nesse sentido, fez eu me reconhecer, eu me valorizar. Eu saber que, na boa, eu faço algo. Eu toco um cavaquinho, eu faço o mínimo por uma cultura brasileira. Eu tenho um papel.

Acho que é esse negócio. Por isso é sempre importante você afirmar a cultura local. A globalização é boa pra umas coisas, mas péssima por outras... Culturalmente, não dá pra ter globalização.

Vejo pela Olívia, por exemplo. Ela cresceu no samba, mas hoje foi arrebatada pelo k-pop. Isso não tem nada a ver com ela. Aí você vê os meios em que elas estão, o TikTok, é aquilo que tá tocando...

Fiquei sabendo, por um amigo meu, que teve um investimento grande do governo coreano para que isso se espalhasse assim.

Por isso eu não sei, eu não visualizo, não vejo interesse nenhum pela cultura brasileira. Sempre tem alguém, sempre tem um, mas na massa... não vejo.

Eu sinto esse enfraquecimento das escolas contribui muito. O pagode, no ABC, formou muito músico. Se tornou muito profissional, também. Não tem mais aquela galera que se reúne pra tocar no bar.

Era uma relação de amor, né...

José Alves

Esse mundo que a gente vive é tudo muito rápido, né. A religião, a arte, a comunicação... tudo muito rápido.

[os participantes encerram a entrevista e seguem compartilhando algumas memórias e se despedidas].

DEPOIMENTO HOSANA

José Alves

Primeiro de tudo, Hosana, apresente-se pra gente!

Hosana

Meu nome é Hosana, o completo é Hosana Meira da Silva. Vou fazer 42, tenho 41 anos. Fui mãe aos 14 anos. Moro em Mauá desde o meu nascimento. Só não nasci aqui, pois na época em Mauá os hospitais não faziam cesária, então tive que nascer em Ferraz, sou a única que nasceu em Ferraz por causa da laqueadura.

Sou a caçula de 7 irmãos, família evangélica, é óbvio — Hosana não é por acaso. Mistura de África e o povo nativo. Sou também Xucuru, meus avós paternos eram Xucuru, já minha mãe descende de africanas.

Eu me encontrei aos 12 anos. Enquanto mina preta, sofri racismo a vida inteira. Racismo era um assunto que não se tocava em casa, pois você [José] sabe o que a colônia faz, né?

José Alves

Uhum!

Hosana

Aos 11 anos não quis mais ir à igreja porque minha mãe me obrigava. Aos 12 conheci a escola de samba, menino... aí foi... comecei a frequentar as escolas de samba.

Eu nunca consegui não participar das coisas. Desfilei na Camisa Azul e Branco, desfilei na Leões de Ouro, de onde vem o Edinho daqui também. Também no Silva Maria!

Então, Zé, encontrar o samba foi um fortalecimento pra mim. Isso eu com 12 anos.

Aos 14 engravidei, tive minha filha. Aí veio os anos 90, foi foda, teve Racionais MC's, mas eu sempre tive uma cobrança por conta da minha gravidez, então eu me casei. Não me casei com o pai da minha filha, foi com o meu ex-marido, pai dos meus outros filhos.

Ainda bem que o gosto musical era o mesmo. Mesmo casada, continuei indo às escolas de samba... ia na Gaviões e tal. Também foi meu ex-marido que conheceu o Samba de Terreiro, bem quando a minha filha Júlia tinha nascido (hoje ela tem 18 anos).

Ele conheceu o Samba de Terreiro no bar de um amigo nosso. Ele foi pro futebol, foi pro samba, aí chegou em casa todo empolgado, "meu, você tem que ir!".

Eu o conheci em 2003. Zé, eu fiquei emocionada. Emocionada de ver a maneira com eles executavam o samba, pois era muito diferente. É diferente do pagode, não que eu não curtisse também pagode, pois eu fui da rua, você sabe. Clube da Cidade, Radial, Casa Branca, Casa Velha, tudo isso...

Mas ouvir as execuções dos sambas me deixou emocionada.

Porém, devido a minha relação — o ex-marido era muito ciumento, o que levou a uma separação litigiosa. Depois disso, a gente continuou frequentando, mas ele não gostava que eu ficasse perto porque eu estava aprendendo as letras. Eu fiquei encantada com a Kelly, Didi, a Marlene... aquilo foi incrível pra mim.

Aí ele se incomodava. Eu tinha medo de ele brigar com as outras pessoas. Aí em 2009, resolvi voltar a estudar. Isso foi um problema na relação. A partir daí eu percebi que precisava seguir...

José Alves

Em 2009 você começou a sua graduação?

Hosana

Não, fui terminar o ensino médio!

Isso foi um problema pra ele, pois eu não precisava trabalhar, então pra quê estudar? Pra arrumar um amante? Era mais ou menos essa, a conversa.

Aí eu decidi me separar. Aí eu tive uma medida protetiva, eu tinha medo de chegar no samba. Teve um dia que eu cheguei no samba, vi ele e fui embora.

Depois que ele acabou com essa perseguição, passei a frequentar mais. Teve uma conversa com o Danilo, pois eu queria fazer educação física também,

gostava bastante de capoeira e outras danças. Eu concluí o ensino médio em 2011 e já queria fazer educação física.

Eu tava estudando lá no [*inaudível*], aqui em Sampa. Aí fodeu, mudou a minha vida. E eu trocando ideia com o Danilo, perguntei “você sabe quem foi Marx?”. Lembro que eu chorei, pois um cara lá em 1800 falou do que eu tava vivendo. Agora eu tinha mudado de ideia, eu queria um curso que me ajudasse a entender o mundo, pois eu sofro não por minha causa, mas por causa do mundo. Aí ele me apresentou o Heber, a fundação... A partir dali, o samba passou a ser meu amigo também.

Eu fiquei deslumbrada. Passei a estudar os sambas antigos, fui convidada a participar da roda do Chico Santana em 2011. Muito tímida, participei meio com a cabeça baixa, insegura de cantar...

Eu sempre gostei muito de cantar. Cantar e dançar. Nunca pensei que fosse capaz de tocar instrumentos, por exemplo. No dia da roda, eu só cantei mesmo.

José Alves

Então você não tocava?

Hosana

Não, nessa época eu só cantava. Meu sonho era cantar, então eu gostava muito disso, mas também não pensava que teria habilidade para tocar, pois também nunca tinha tentado.

Em 2011, fui convidada para essa homenagem. Mas aí teve alguns problemas, Zé. Você sendo cientista social, sabe imaginar como eu, recém-divorciada, era recebida. Infelizmente, tem as contradições: as próprias mulheres acharam melhor eu não entrar no grupo oficialmente. No período tava a Kelly, acho que teve também um pouco de ciúmes... mas o Glique ficou, ele foi convidado, e eu não.

Eu só sou convidada oficialmente depois do Jader. O machismo impera.

José Alves

Você participava [do Samba de Terreiro], mas não fazia parte do corpo, é isso?

Hosana

Algumas pessoas queriam que eu ficasse, outras tinham receio, por conta de ser eu.

Eu sou isso aqui, né, Zé... tenho posicionamento sim, não vou retroceder na luta. Sem chance. Isso incomoda as pessoas, a radicalidade, né. Mas para nós, ela é essencial, mas para muitas pessoas é ruim.

José Alves

É essencial.

Hosana

Em 2011, eu participei dessa roda. Em 2012, eu entrei na fundação. Nos sábados, eu saía da fundação e ia direto pro samba. O curso era de segunda à sábado.

Teve uma aula da Teresinha que eu levei o Samba de Terreiro para falar sobre! A Teresinha foi ver a gente... Tanto na peça quanto no IMS, sabe?

Mas demorou para me chamarem, demorou para me aceitarem. Por essa condição mesmo, por estar divorciada, por ser livre, ser mulher... "Ser livre" mais ou menos, né. Eu faço o que eu quiser, mas não sou totalmente livre.

Depois do Jader, não lembro do que o Jader falou, mas foi depois dele que me convidaram. Acho que foi o Danilo que questionou isso, falou "poxa, entrou o Jader e o Heber, mas e as mulheres, como que fica?"

Aí abriram pra mim com muito receio, mas depois melhorou.

José Alves

Hosana, mas você participava do cortejo? Como que foi esse processo do bloco?

Você chegou a fazer parte do cortejo primeiro, depois do samba?

Hosana

Eu participava de tudo. Participei do Samba no trem, no terceiro ano do bloco, sobre Luiz Gama. Eu lembro que participei desde o momento em que se discutia o bloco. (11:03)

DEPOIMENTO JEFF

José Alves

Começar aqui. Hoje dia 28/4, 22h. Vamos conversar com o Jefferson, um dos integrantes do Samba de Terreiro de Mauá. Boa noite!

Jeff

Boa noite, é uma grande satisfação poder contribuir.

José Alves

Jefferson, queria que você se apresentasse pra gente.

Jeff

Eu sou músico, violonista de 6 e 7 cordas, sou mestre em música pela Universidade de Campinas. Sou bacharel em música pela Universidade Cantareira. Tive alguns momentos de estudo com professores de violão de 7 cordas, basicamente sempre na música popular. Venho desenvolvendo meus trabalhos, desde 2016, com o Terreiro de Mauá na pesquisa. Também tenho a minha pesquisa pessoal sobre historiografia do violão brasileiro.

José Alves

Bacana! Como vem sendo a sua trajetória no samba?

Jeff

Bom, eu comecei a tocar choro em 2003. E aí eu comecei. Acho que são duas coisas que andam sempre em linhas muito tênues, você tá tocando em uma roda de choro e aparece um samba pra você tocar, você vai lá e toca. Vai criando sua rede em torno do samba, né.

Em 2016 conheci o Edinho, pois a gente queria montar uma regional de choro. Essa também era a época de construção da peça sobre Candeia. Aí o Edinho me convidou a integrar o elenco musical. Entrei, pedi permissão pra ficar e fiquei.

José Alves

Bacana! Nessa trajetória no samba você nunca foi para o pagode, né?

Jeff

Cara nunca toquei pagode.

Assim, eu acho que existe um processo de maturação aí, né, sobre como a gente olha as determinadas ramificações da atividade musical. Eu sempre vim para esse lado da pesquisa, da resistência, da discussão do que é cultural, dentro de alguns valores que eu acabei aprendendo na experiência que tive em conservatório, além das aulas com professor particular, faculdade...

Acho que para mim isso sempre fez muito sentido. A música que circula na mídia, pensando em pagode ou sertanejo, ela nunca foi muito do meu métier. Então eu não investi muito, ao ponto de recusar alguns trabalhos. Lógico que eu entendo que existe uma certa posição de privilégio em poder recusar certos trabalhos. Mas é também por uma questão de que, se eu não vou entregar o meu melhor ali, eu não aceito. Eu sempre tentei colocar isso numa balança e não me deixar pautar por um possível preconceito criado. Eu não sei se eu respondi a sua pergunta, mas é mais ou menos isso.

José Alves

Por que o Terreiro de Mauá? Qual o motivo? Você disse que tinha conversado com o Edinho e tal... foi se envolvendo...

Qual foi sua motivação para se envolver com o Samba de Terreiro de Mauá?

Jeff

Eu acho que tem uma questão da sintonia das pessoas, da receptividade. A gente cria conexões interpessoais, né. E a gente passou por processos muito legais. Tendo como marco inicial o “É samba na veia, é Candeia” onde eu vivenciei de modo muito intenso e muito de dentro ali né.

Então acabei participando de outras rodas de samba. E o acolhimento foi muito muito legal. Assim, não parecia que eu era de fora, em tese. Então eu sempre me senti de dentro. E tem aquela coisa, né, da pesquisa. Pra mim, uma das coisas que mais me motiva é o ato de pesquisar. Pesquisar sobre música, sobre o samba de terreiro, sobre algumas figuras, principalmente algumas figuras que estão fora do circuito, fora do senso comum... Então eu tenho certas motivações que, na hora que eu vejo, já tô fazendo.

José Alves

Acho que tem algo educativo no ato de pesquisar, né?

Jeff

Sim. Como eu trabalho diretamente com isso hoje, trabalho com o acervo de violão do Centro Cultural São Paulo. Então, desde as minhas pesquisas pessoais na época do mestrado, eu sempre estive envolvido com pesquisa.

Para mim, a pesquisa é um ato de resistência, é algo que ninguém pode tirar da gente. Também é como eu vou compreendendo o mundo.

Eu toco violão solo também. Então, o meu repertório é pautado em resultados de pesquisa. Não faz muito sentido, pra mim, o virtuosismo, se ele não está relacionado a algum conceito histórico, filosófico, sociológico.

Eu acabo sempre atirando nesse alvo. Tanto que, usando ainda o exemplo do meu mestrado, no repertório do meu recital, eu não tinha basicamente nenhum medalhão, dos grandes nomes do que é chamado ‘repertório canônico’. Não tinha. Eu fui buscar o repertório brasileiro que ninguém vê, pois o nosso trabalho é também tornar isso visível.

O Terreiro de Mauá é também sobre isso, para mim. Além de toda questão da partilha de experiências de vida.

José Alves

Você falou da peça. Como foi essa peça?
Explica como foi.

Jeff

É muito difícil explicar. É uma daquelas coisas que eu vi e tenho certeza que, enquanto eu estiver respirando, eu vou lembrar de coisas dessa peça. Desde o processo de construção, até o ponto culminante que eram as sessões.

Existia uma conexão — quem acredita, acredita, quem não acredita, não acredita — que era muito especial. Assim, primeiro que eu gostava da questão do ritual de chegar cedo lá, colocar o meu violão, passar o som... Criar uma relação com o lugar onde você vai se apresentar. E lá tinha muito mais do que isso, né, porque justamente a magia da peça tem a ver também com o resultado das interações. Porque um texto é só um texto. A partir do momento que você interpreta que ele toma vida. A música, a partitura, é só um risco. A gente codifica, identifica e, como linguagem, transmite. A música está dentro da grande área da linguagem, né.

Então, eu acho que tem uma coisa muito especial que é a união de diversos sentimentos.

José Alves

Pegando isso que você está falando sobre a roda.

Quando a roda de samba de terreiro remete a alguma coisa de ancestral, ritual... Quando estão todos os integrantes em uma roda, isso se traduz de alguma forma no sentimento?

Jeff

Ao meu ver, tudo que a gente faz tem compromisso com esse passado. Tudo. Desde quando a gente resolve fazer o repertório do Chico Santana, Paulo da Portela, sabe? Então, a gente sempre tá conectado com isso. Tanto que, por questões de crença, no meu violão, eu vou adotar uma postura de tentar ser o mais coerente com a linguagem e com uma linha de raciocínio que ela está implícita dentro desse [*inaudível*], né.

Então, dificilmente você terá a sensação de que eu estou tocando pagode, ou bossa nova, quando eu vou acompanhar alguém no Terreiro de Mauá. Isso pra pensar nos gêneros mais conhecidos.

Pra fazer uma interseção entre os termos técnicos: eu não vou usar harmonia de violão bosanovístico, jobiniano, num samba do Cartola, entendeu? Nesse processo, entendi que eu tinha que pesquisar quem foi o Cartola, olhar, ouvir os discos e entender qual é a linguagem instrumental e todas as linguagens implícitas ali naquela obra para, na hora que eu estiver tocando no Terreiro de

Mauá, eu consiga ter esse vocabulário. E se, fora me exigirem um vocabulário diferente, eu vejo se eu vou atender, ou não.

E só uma coisa que eu acabei deixando passar sobre o Candeia, que é para mim uma das coisas mais marcantes, é a possibilidade de pessoas irem ao teatro. Eu até falei isso no programa que eu participei há um mês atrás, que tava o pessoal do violão erudito tocando e um cara me perguntou como era, para mim, “tocar em um coletivo de samba”.

Aí eu falei um pouco sobre a peça, e disse que uma das coisas mais marcantes dela, foi ver as pessoas indo para o teatro. As pessoas, nossos vizinhos na periferia, foram num teatro elitizado, lotaram todas as sessões e pediram “pelo amor de deus, me dá um ingresso!”. Ou indo pela segunda, terceira vez assistir... (risos)

Isso é daquelas coisas que eu sempre vou falar, sempre vou ressaltar. Pois para mim é um feito. A gente conseguiu levar o pessoal de São Miguel, Mauá, Jabaquara, São Mateus e Americanópolis para dentro do teatro na Bela Vista, na Bixiga. No teatro, onde o cara se esforçou para pagar 40 reais. E o quanto a gente doou as nossas cotas para que mais gente pudesse ir assistir.

José Alves

Eu vi essa entrevista sua. O Danilo me mandou, foi bacana, foi legal. Inclusive, você falou do acervo da Mãe Sylvia, né...

Jeff

Eu comecei no Centro Cultural Jabaquara, que há uns anos atrás passou a se chamar de Território de Cultura Afro “Mãe Sylvia de Oxalá”.

José Alves

Era o Centro Cultural Jabaquara... frequentei muito ali. Por volta de 2000, 2004...

Jeff

Era a época que eu ia. Eu comecei em setembro de 2003.

José Alves

É, eu acho que comecei em 2004-2005. Aí depois, fui para a casa da Mãe Sylvia e aí já é outra história... (risos)

Mas aí, Jefferson. O passado-presente-futuro... essa busca pela preservação da memória na atuação da roda, quando esse passado é propagado, você acha que tem alguma transformação no presente? Essa busca pela transmissão, essa pesquisa, tem uma função no presente?

Jeff

Eu acho que sim. Eu não sei dissertar muito sobre porque é sempre um misto de coisas que acontecem, né. Porque pensando na roda, quando a gente

chega, a gente senta, troca uma ideia antes e depois toca, para mim a coisa fecha um pouco, é só aquilo que está acontecendo dentro da roda. Tem uns que chamam isso de estado de flor, tem outros que chamam de transe, ou seja lá qual nome for...

Então na hora que você tá na roda e tá preocupado com o que tá acontecendo ali e tal, acaba perdendo um pouco a noção das coisas que estão de fora da roda. Mas eu acredito que sim, é uma ação, e toda ação tem um impacto.

José Alves

É uma ação. Tem todo esse processo de ação do Samba de Terreiro de Mauá, né?

Essas ações têm algum princípio político, educacional — não formal?

Jeff

Eu acredito que onde existem relações humanas, existem relações políticas. Em diversos âmbitos de seus conceitos. Logo, ela se mistura com essa veia educativa, afinal, educar-se é um ato tão político quanto uma guerra, a meu ver. Cada um tem as suas armas, né, e a nossa arma — arma não é o melhor termo —, o nosso meio, nossa artimanha é essa.

Então, acho que quando existe esse compromisso com... por exemplo, quando existe um princípio colocado desde o instrumento, onde o único instrumento de nylon é o tamborim... Desde que você tem uma preocupação, dentro da roda, de não ter hierarquia e todo mundo ser importante, isso já é uma relação política, isso já é uma relação de educação política.

Então, quando a pessoa vê de fora, existem diversos signos que estão postos. Acho que tudo vai passar pela percepção de quem assiste.

José Alves

Muito legal, Jefferson. Vou parar por aqui.

DEPOIMENTO COLETIVO DO SAMBA DE TERREIRO DE MAUÁ

José Alves

Muito obrigado, muito obrigado mesmo, por vocês disponibilizarem esse tempo pra gente trocar uma ideia sobre a trajetória, né? Trajetória muito importante, importante, importante mesmo de vocês... Enquanto coletivo, movimento, enquanto indivíduos no coletivo que buscaram uma resistência e uma resposta ao que estava posto, né?

Enfim, como vocês sabem, estou realizando uma pesquisa sobre o samba de terreiro de Mauá. Então queria bater esse papo, conhecer um pouco mais... um pouco mais não, né?! (risos) Conhecer tudo!

Pra gente iniciar, queria que vocês se apresentassem e depois eu parto pra entender a constituição, como se formou. Mas vocês poderiam inicialmente se apresentar?

Leo Dias

Eu sou o Leo, comecei no samba de terreiro antes de começar a faculdade, eu tinha 18 anos... entre 17 e 18 anos. Mas foi minha primeira faculdade, foi também o que me impulsionou a fazer muitas outras coisas na vida. Então, tô desde a fundação, dos primórdios... maior prazer. Por enquanto é isso aí.

Hosana Meira

Eu sou Hosana, vou fazer 42 anos, sou mãe, ainda bem que não sou avó ainda. (risos) Conheci o samba de terreiro em 2003 e passei a frequentar as rodas, mas só em 2011, depois que eu participei de uma homenagem ao Chico Santana. Me convidaram pra sentar na roda e foi uma emoção gigante. Mas, Zé, eu não lembro quando oficialmente entrei no samba de terreiro, mas sempre fui admiradora, entendeu? Conheci em 2003, fiquei apaixonada, foi a primeira vez que vi mulheres cantando e tocando em uma [roda de samba]. Porém, naquele momento, por eu estar casada, não podia nem chegar perto da roda e cantar alto. Aí depois, em 2011 — É foda (risos) —, quando já estava sozinha, o povo me chamou pra uma homenagem e foi incrível. Fazem 3 ou 4 anos. O Jarder entrou primeiro, então a depender de quando ele entrou eu entrei.

José Alves

Legal, Hosana. Você é de Mauá também, como o Leo?

Hosana Meira

Sim, sou de Mauá desde que nasci, Zé.

José Alves

Legal!

Ocimar Dias

Ocimar aqui, pai do Leo!

José Alves

Então, Ocimar, conta um pouco da sua trajetória.

Ocimar Dias

Samba de terreiro pra mim é assim: eu vi nascer, vi tudo começar. O Leo né, conheceu o Baseado (risos)... o Marcelo, né?! E aí, o terreiro de Mauá, quando começaram a ouvir esse samba de terreiro, pra mim foi interessante porque eu conhecia o samba antigo, lá atrás, ouvia Candeia, Martinho, também outros tipos de samba como João Nogueira, a Clara, a Beth. Eu ouvia uns sambas assim.

O terreiro de Mauá veio pra salvar. Não querendo menosprezar os pagodeiros, mas começou a vir uma linha que eu nunca curti muito, do pagode, que começou na época que conheci o terreiro de Mauá, que os meninos começaram a apresentar isso e eu comecei a achar interessante. Eu falei “caramba, né, era isso que eu queria continuar ouvindo”, e depois aquelas idas pro Morro das Pedras... Mano, aí eu fiquei doido, “vixe, isso é pesado demais”. E eu tô aí até hoje. Gosto muito. O que eu sou apaixonado no terreiro de Mauá é a parte musical, de tocar samba mesmo, de ouvir e trocar ideia sobre isso. É muito bom, muito gratificante.

José Alves

Boa!

Ocimar Dias

Tem muita coisa pra falar, né, se eu continuar ninguém mais fala. Então, toca o barco aí.

José Alves

Beleza! (risos)

Jader Morelo

Vou falar um pouquinho, hein?

José Alves

Opa, vamos lá!

Jader Morelo

Assim, eu sempre gostei de samba na linha do Fundo de Quintal, Zeca... Eu tocava com uma molecada aqui do bairro, tocava repique de mão e tal. Só que um pessoal queria ir pra linha do pagode e eu querendo — eu nem sabia que Fundo de Quintal se considera pagode, não tinha noção. E eu querendo, não sei porquê, tocar Fundo de Quintal e Zeca e o pessoal Katinguelê e Os Travessos (risos).

Aí isso foi me incomodando e eu parei de tocar com o pessoal. Comecei um pouco no Samba do Verônia, no Jardim Verônia em Ermelino Matarazzo...

José Alves

Sei...

Jader Morelo

Era uma linha mais João Nogueira, Wilson Moreira que eu ouvia um pouco mais. Aí eu parei de ouvir, parei de tocar repique e tal, e por acaso eu fui trabalhar em Itaquera e encontrei um amigo da faculdade. Eu nem conversava com ele na faculdade e por acaso nesse dia eu tava ouvindo Fundo de Quintal e ele falou “Eu gosto, toco banjo...”, e começamos a nos aproximar.

Era o Emerson [*inaudível*], que hoje toca com o pessoal do Terra. Um dia ele me chamou “Mano, vem aqui no Carrão, na Unicid, que tá tendo uma parada que eu não sei te explicar, só você vendo porque eu não sei explicar o que tá rolando.”

Aí eu fui, no Carrão, era um samba informal perto da faculdade, lembro que a Didi chegou a ir algumas vezes e nesse lugar — eu comecei a ir toda a semana —, eu conheci o Glique. E o Glique me falou: “Não, tem mais samba, isso aqui é uma brincadeira. Tem um pessoal que é organizado. Tem no Brás e em Mauá”. Eu falei: “Em Mauá não tem, véi, eu vou muito em Mauá e nunca ouvi falar.” Minha família é toda de Mauá, meus pais de Minas, quando meu pai mudou pra São Paulo, mudou pra Mauá. Eu tenho muito parente em Mauá, né?!.

José Alves

Aham...

Jader Morelo

Aí entrei na internet, digitei, era o Bar do Buiú, era Bar do Buiú se não me engano né?! Entrei na internet, não tinha GPS, não tinha nada. Fui no boca a boca e cheguei no Bar do Buiú...

José Alves

Isso foi 2000 e quanto?

Jader Morelo

Isso foi por volta... foi no segundo ano do Bloco, foi no segundo ano. Eu lembro até que tava rolando um negócio pra organizar o Bloco e eu não fui por vergonha. Pensei “Pô, eu não conheço ninguém, vi que o Bloco tinha uma certa organização e uma certa linha e eu não entendo nada disso. Acabou que eu não fui. No segundo ano, Luísa Mahin, lembro até hoje. E aí comecei a frequentar sozinho, olhava o dia da roda. Lembro que no primeiro dia o Leo tava fazendo um churrasco, trocou ideia comigo — ele nem lembra disso, tenho certeza.

Leo Dias

Não lembro mesmo (risos).

Jader Morelo

Cê nem tava na roda, tava fazendo churrasco...

Leo Dias

Ô Jadin, o seu microfone, quando você encosta na camisa, você abafa ele, alguma coisa assim. Deixa ele mais soltinho.

Jader Morelo

Melhorou?

Leo Dias e Ocimar

Melhorou!

Jader Morelo

Aí eu comecei a ir, tanto no Terra, quanto em Mauá. Não perdia uma. Lembro que no Terra, a gente sempre trocava ideia, um pouco de ideia com o Danilo e um pouco de ideia com o Baseado. Lembro que ele falou: “Semana que vem a gente vai pro Rio, fazer homenagem pro Casquinha”, uma homenagem que foi na Portelinha. “Se quiser ir, dá pra ir no ônibus e tal”.

Eu falei: “Não vou no ônibus não”, nem sabia se ia. Peguei o carro, botei na Dutra e meti marcha e quando cheguei perguntei por Madureira, e de boca em boca cheguei no meio da roda.

José Alves

(risos)

Jader Morelo

Aí eu vi e tal, no outro dia fui embora e tudo mais. Aí eu lembro que o Danilo, um dia em uma roda de canto falou “E aí, a gente conversou aí. Você não quer participar, se aproximar, vai lá e vê como você se sente.” No primeiro momento eu não entendi que estava sendo convidado para participar do terreiro, achei que era pra ir lá e ver um ensaio. Acho que o pessoal e o Danilo gostou de mim e mandou eu colar. Aí eu não entendi.

Aí eu coleí, fui na casa da Didi, no primeiro ensaio. Tava o Eder também, nem sabia que o Eder taria lá. Daí pra frente, comecei a participar. Lembro hoje, o Face me marcou numa lembrança essa semana, a primeira roda que eu participei, em 2015.

José Alves

2015, legal.

Leo Dias

Ô Jader, a gente já tinha feito oficina com a molecada lá, já te chamavam de professor, né?!

Jader Morelo

Sim! Eu lembro que eu fiz na escola, fiz um trampo na escola com os moleque [*Inaudível*]... marca um horário com vocês [*inaudível*]. Aí deu umas 20 pessoas. Teve um comentário do Paulo, comecei a trocar ideia com ele, levar instrumento pra eles brincarem, comecei a fazer uma troca num momento informal. Aí entrei em contato com o pessoal de Mauá, teve um sabadão de manhã que eu levei os moleques lá. Aí fizemos oficina, uma troca de ideia, foi bem legal. Inesquecível esse dia, até pra eles. Tem alguns que estão até na faculdade.

José Alves

Entendi, Jader. Você pode só repetir? foi um projeto que você tinha nas escolas e você levou a molecada pra Mauá?

Jader Morelo

Foi assim: eu dou aula em Itaquera, e aí eu tinha um horário que não tinha como voltar pra casa e tinha que ficar na escola. Era uma janela de aulas, que não dava tempo pra ir pra casa. Eu tinha que ficar na escola sem fazer nada, aí eu pensei: “vou pegar uns moleques e vou trocar ideia de samba”.

José Alves

Aham.

Jader Morelo

Passei nas salas, vi quem tinha interesse. Deu uns 20 menino, menina, umas 20 pessoas. Eu reunia ele nesse horário e eles assistiam documentário, fui levando coisas pra eles. Aí eu fui falando de samba e comecei lá da África, e da África eu trouxe pra cá. Trocando uma ideia, deixando manusear o instrumento... aí isso terminou com uma ida deles pra Mauá, com o pessoal de Mauá mostrando o vinil, mostrando música, fazendo dinâmica... foi num sábado.

José Alves

Que bacana.

Jader Morelo

E depois disso, acho que isso foi em 2014 por aí. E depois disso eu fui convidado a participar e pra mim, assim como a Hosana colocou, eu não consigo separar porque eu era muito fã, como sou até hoje. Tocar com o pessoal que eu admiro, isso pra mim é algo muito gratificante.

Então, minha trajetória é essa daí.

José Alves

Bacana.

Ocimar

Posso falar uma coisa que eu não falei, rapidinho?

José Alves

Pode falar!

Ocimar

Quando eu falei pra vocês dos sambas, já era 2002, quando eu comecei a ouvir essa molecada trazendo esse samba raiz, aquilo me fez voltar na minha adolescência, entendeu? Acho que sou o mais velho da turma, meia dois (62).

Na minha adolescência, na década de 70, eu ouvia Candeia, Partido em 5, acho que até o Paulo eu ouvia. Ouvia Manacéia, mas eu não tinha noção de quem eram esses caras. Curtia tudo isso aí, principalmente Partido em 5, Candeia, e eu não fazia ideia de quem era. Eu fui saber quem eram esses caras a partir de 2002.

Caramba, eu ouvia tudo isso, Partido em 5, Candeia, mas eu não tinha ideia do valor que tinham esses caras, entendeu?

José Alves

Entendi!

Ocimar

Aí tava começando nessa época, eu tava ouvindo muito Zeca e Fundo de Quintal. Era o que salvava a lavoura naquela época pra mim. Desculpa, mas o resto dos pagodeiros, eu não conseguia ouvir.

José Alves

(risos)

Ocimar

Eu lembro que era Zeca e Fundo. Eu lembro direitinho daquela época, eu falava: “Pra mim, samba hoje, eu que vivi os anos 1970, é Zeca e Fundo que fazem um samba”. Cê entendeu? é isso aí.

José Alves

Bacana, Ocimar, bacana!

E agora, e agora? Quem vai? Vai lá Brito, Danilo?

Danilo Silva

Deixa o Brito ir primeiro!

José Alves

E aí, Brito, beleza?

Britão de Oliveira

Salve! Salva família, Lucimar, salve, boa noite!

José Alves

Cê chegou um pouquinho depois, conta pra gente como você conheceu o Samba de Terreiro?

Britão de Oliveira

Eu cheguei atrasado, desculpa aí!

José Alves

Não, relaxa!

Britão de Oliveira

Acho que eu entendi um pouquinho da situação. Ouvi um pouco do Ocimar e o Jader falando, daora. E daora ouvir o Jader falando porque eu me lembrei de algumas passagens do tempo. O Jader e o Eder entraram juntos, junto mesmo. Entrou mais alguém junto, não lembro quem. Era um momento que a gente debatia em reunião interna qual seria o futuro do Terreiro de Mauá. Porque a gente era muito fechado, véi. E eu lembro do Danilo falando: “Como vai ser? A gente vai ficar se fechando, ninguém pode chegar”.

Os debates, né? que a gente sempre teve. Às vezes até brigando, porque família é assim, né? A gente saia quase no tapa, as divergência. Mas a gente sempre entra em um consenso que, graças a Deus, sempre deu bons frutos.

A gente pensou que precisava ser mais aberto, pras pessoas que chegam, pras pessoas que se doam pra parada. Sangue novo, né? Que pode dar um gás novo pra gente e nessa aí a gente falou do Eder, do Jader, nem sabia quem eram os caras. Aí dissemos: “Bora ver como é que é então”. Eu lembro bem dessa parada aí.

É pra falar de outras paradas né?

José Alves

Não, fique à vontade!

Quando você chegou no Samba de Terreiro?

Britão de Oliveira

Bom, eu ouvi o Jader falando aí. Interessante que o Jader e o Eder tocavam repique de mão também, né? E eu também tocava repique de mão e tinha como referência o Fundo de Quintal também. Muito embora eu não tocasse na noite só pagode, era mais Fundo mesmo, o pessoal era mais os Cacique, né.

E quando eu saí do exército, fiz 6 meses de faculdade. Em 2003 eu saí do exército e comecei já a fazer o segundo semestre na faculdade. E aí eu conheci uma menina, chamada Viviane que falou: “Pô, você gosta de samba?”

— Eu adoro!.

— Vou te apresentar o meu ex marido, que toca violão de 7 cordas.

Eu pensei: “caramba, 7 cordas é embaçado, né?”. Ele tocava com a Beth, não sei quem. Aí me levou pra conhecer o Raízes, em 2003. Em 2003 eu conheci o Raízes e meio que por acaso eu consegui pegar uma cuíca e ficava brincando ali. Quando eu conheci o Raízes o Maguila me chamava pra tocar com ele alí, aí eu

olhava e tentava fazer igual. Então, ele foi a pessoa que eu me inspirei, o Maguila do Raízes, que me ajudou pra caramba. Cheguei com a cuíca debaixo dos braços, como se fosse... Imagina hoje, um cara chegando do nada com um cavaco debaixo do braço dizendo: “eu vou tocar, tá ligado?!”

José Alves

(risos)

Britão de Oliveira

Não existe, né? não existe. Falta de malandragem. Cheguei com a cuíca lá no CDM, o CDM lá da Vila Patente do lado de Heliópolis. Aí o cara olhou pra mim, fez um cara da roda sair porque ele só tava sentado. Fez o cara levantar e eu sentar ao lado. Eu era um moleque novo, né, 19 anos. Ele falou: “Daora ver um moleque novo, né, com o instrumento que quase tá em extinção”. Olha o pensamento do cara, né.

Enfim, vou arredondar a história. Nesse meio aí eu conheci o Careca...

Ocimar

Fala do Terreiro de Mauá, pô! Cê tá falando do Raízes.

Britão de Oliveira

É a trajetória, né?

Ocimar

Como você chegou no Terreiro de Mauá, como foi? Esquece o Raízes.

Britão de Oliveira

Ninguém nasce nos 9 meses, né, o cara nasce lá no embrião, e o Raízes foi o transporte. Não dá pra falar do Terreiro de Mauá sem falar do Raízes. Uma coisa é vinculada diretamente à outra.

Aí conheci o Cascatinha, lá no Raízes. E nessa época eu frequentava já o Tim Maia. E o Cascatinha falou assim: “Tem uns caras lá em Mauá que é embaçado! Vamos lá conhecer!”. Fomos numa Kombi, Eu, Du, Virruga e mais um maluco lá, não lembro quem, ah, o Careca.

Aí chegamos lá e puta que bagulho daora. Um morro, Santa Lídia. Todo dia que eu ia lá caía uma tempestade, chovia pra caralho, véi! Nesse dia eu fui e quase não consegui voltar de Kombi porque simplesmente alagou tudo. Foi feio. Minha mulher ficou puta comigo porque eu cheguei tarde em casa... E toda vez que eu ia no Terreiro de Mauá era chuva, era chuva, véi.

Em 2005 tive um acidente, em 2004-5. Eu lembro porque foi um marco pra mim. Logo depois do acidente, o Danilão — Eu tava colando lá direto, né — me chamou: “ô Britão! o que você acha, o que você pensa...”. Lembro que ele me indagou sobre dinheiro: “nossa filosofia aqui é não misturar com isso, não misturar com aquilo... A gente não se envolve com dinheiro, empresa...”.

Aí eu vi que meu pensamento era esse mesmo. — Quer chegar com a gente nessa aí?

— Sim, quero chegar!

Aí chegando devagarzinho, nesse tempo a gente foi fazer um rolê lá na chácara e os caras me batizaram, me jogaram na piscina e eu recém operado e mano: “agora o Brito faz parte”.

Isso foi em 2005, daí pra frente, graças a Deus, entre tapas e beijos a gente vem seguindo aí. Eu não me vejo longe do Terreiro de Mauá, véi. Recentemente alguém falou, acho que o Leo falou: “O pessoal ganha dinheiro, ensina a tocar pandeiro lá nas gringas”. Eu já parei de pensar em ganhar dinheiro lá nas gringas por causa do Terreiro de Mauá. Já parei de pensar em ir pros EUA e tentar minha vida lá, quem sabe me dar bem, por causa do terreiro de Mauá. Meu amor pelo Terreiro de Mauá não me deixa sair daqui. É isso.

Leo Dias

Só um adendo: onde o Brito ia era no Parque das Américas mesmo, onde tava o Sapa, lugar onde tinha baile e tal. Era uma associação de amigos de bairro. A gente começou a fazer samba lá na ideia de revitalizar o espaço. A gente também não tinha uma sede, então lá era um lugar que a gente colocava lona...

Britão de Oliveira

Não tinha teto lá!

Leo Dias

É, tinha que botar lona pra poder fazer, e chovia mesmo. Tem altas histórias e umas fotos de lá, viu? Vou te passar depois!

José Alves

Legal, passa sim!

Pô, bacana hein, legal a história.

Danilo, Danilão...

Britão de Oliveira

Posso contar só uma curiosidade? quando o Ocimar chamou a rapaziada e disse: “o Brito vai chegar, não vai chegar, o que você acha?”, o pessoal todo “vai chegar, vai chegar!”. Aí quando chegou no Leo: “Ei, ninguém coloca e ninguém tira aqui não, não é falar ‘entra ou não entra’, é ir chegando, ir se doando e quando vê tá dentro. Ninguém tira nem coloca, tem que chegar junto e já era. Ninguém fala que entra ou não entra.”

Leo Dias

Dessa eu não lembrava!

Britão de Oliveira

Isso ficou na minha memória até hoje. Até recentemente, falando com a menina — esqueci o nome dela agora, a que cola com nós — ela falou: “Não, negativo. No Terreiro de Mauá nunca ninguém colocou e nem tirou ninguém. Quem foi, foi porque quis, quem entrou foi porque se doou.”

Então, nunca ninguém tirou ninguém do Terreiro de Mauá, isso é uma verdade. Desde que eu tô na parada, desde 2005, ninguém nunca tirou ninguém.

José Alves

Legal, Brito!

Danilo Silva

Isso é legal falar. Bom, meu nome é Danilo... [*interferência*] Fala Zé! Não é pra falar?

José Alves

Claro que é pra falar, pô! (risos)

Mas aí, até pra você dar continuidade, conta como vocês se formaram, né?

Danilo Silva

Então, meu nome é Danilo, tenho 42 anos, nasci, cresci e vivo em Mauá. Minha relação com o samba se deu a partir da minha família. Meu pai tocava pandeiro, minha mãe gostava também de samba, né. E a gente nasceu no Parque das Américas, que tinha Escola de Samba, aí tínhamos uma relação com a Escola. Como o Leo e o Ocimar, também já desfilei na Escola, na Imperatriz Mauaense e em Mauá, assim, na região do ABC, é uma cidade que, por muitos anos, foi o melhor carnaval do ABC. Em Mauá veio Jamelão, né, cantar na Escola de Samba, no Beira Rio se não me engano. Jamelão puxou samba aqui em Mauá, é o melhor carnaval da região, né. É uma cidade que respira muito samba. Tem um histórico de samba e tal.

Então eu cresci assim, nessa relação com o samba. Mas quem começou a tocar primeiro foi o meu irmão, o Buiú. O Buiú começou a tocar em grupo de pagode nos anos 90, por volta de 90, 91. Bem criança mesmo. Inclusive, foi nessa época que começou a ter essa coisa de conselho tutelar. Meu irmão tocou no Sambar, em vários bares da região, no Cantinho, os bares antigos de Portugal. Eu lembro que a gente ia, ia meu irmão, minha mãe, eu e ele que tocava atrás da caixa de som por ele ser de menor.

A gente sempre teve relação com o samba, só que eu também tocava, brincava de tocar em balde, né. Só que eu fui participar do samba mesmo com o pessoal do Pura Magia, que a gente criou um grupo de samba ali na Rua Vana, que era o grupo de samba dos Leo e dos meninos, do Jeguinho e tal.

Aí tinha o Pura Magia aqui de cima, que era eu, César, o Ró, Buiú, Durel mais uma rapaziada. E tinha uma galera lá embaixo que era o Leo, que era outra geração, bem molecada, mais nova que a gente até, uma diferença de 5, 6, 7 anos. Aqui a gente já era um pouco mais velho, aí o grupo lá acabou, a gente se juntou e virou essa irmandade. Essa irmandade que eu tenho com o Leo. Eu, meu irmão e o Leo.

Aí nesse processo todo a gente gravou um disco, a gente tem um disco lançado, um EP. Só que foi mó boi de piranha porque os caras queriam gravar o

disco e sacou eu e o Leo pra pegar o esquema do disco e divulgar e tal. Os caras meteram o louco na gente.

Aí nessa época, no grupo de samba já havia uma predisposição pra sambas mais antigos no repertório. O Leo lembra disso: era difícil a gente arrumar lugar pra tocar, né?! Essa aqui a gente não toca, essa a gente não toca... Então já tinha isso porque a gente tinha a vivência de ouvir uns sambas com maior elaboração, um pouco mais de qualidade. O carro chefe era Fundo de Quintal, Zeca Pagodinho, Reinaldo, essas paradas assim.

E depois que terminou esse grupo — aconteceu várias coisas, como um cara roubar dinheiro, sujou meu nome. Os caras queriam puxar o meu irmão, que era prodígio nos instrumentos de percussão, aí os caras queriam deixar ele por isso. Aí ele mandou os caras se foder, falou que ia morrer abraçado com o irmão, tem toda essa história do morrer abraçado.

Acho que tá muito alto, né, Leo? Vou baixar aqui.

Melhorou?

José Alves

Melhorou, melhorou.

Danilo Silva

Baixei aqui.

Aí depois que desintegrou o grupo, a gente já tava tendo umas vivências, era 2001. 2000 começou a estourar o Quinteto Branco e Preto e a gente tava na pegada de fazer algo pra nós. Acho que foi uma história tão desgastante isso tudo que a gente queria ter uma outra relação com o samba. Depois o Leo pode falar sobre isso. Pelo menos eu tinha essa pretensão, de tocar pra nós, aprender a tocar. Ao menos comigo era assim, a minha relação começou aí, em 2000, 2001. Nessa relação com o samba, a gente teve contato com um grupo de mulheres de Mauá que o repertório delas era foda, o Toque de Carícia, da Nenê. O repertório delas era foda, né, Leo? Lembra? Era foda. Mó vergonha que os grupos de pagode não tocavam o que as meninas tocavam. Tocavam Ataulfo, Beth Carvalho — só aquelas que ninguém acessava — , Fundo. O repertório delas era foda.

Leo Dias

Inspiração!

Danilo Silva

Aí a gente começou a ter uma relação mesmo, de proximidade com elas. Tinha mó identificação. Aí quando a gente começou a olhar isso, não sei para o Leo, pra mim influenciou. Puta que daora o repertório, tal.

Aí a gente começou a querer criar, a fazer algo nesse sentido. Era só eu, Buiú e Leo, nenhum instrumento de harmonia. Entrou o Buiuzinho, que acabou depois sendo preso. Buiuzinho filho do César. A gente foi tentando pessoas pra tocar cavaquinho com a gente, mas assim, ninguém queria, porque a gente tava buscando também outras coisas. Depois, mais ou menos nessa época, a gente conheceu o Baseado...

[*interferência inaudível*]

Espera aí, deixa só eu terminar senão eu vou me perder, rapidão.

Leo Dias

(risos)

Danilo Silva

O final é foda, deixa eu terminar.

Aí a gente conheceu o Baseado antes, é importante falar. A gente tinha o Pura Magia e conheceu o Baseado pelo [*inaudível*]. Daí a gente só reencontrou o Baseado quando terminou o grupo. Encontrou ele e tal, ele tinha os discos... lembro que a gente ouvia As 20 Mais do Wilson Moreira e Nei Lopes, tinha o disco do Luiz Carlos da Vila canta Candeia, tinha o CD do Quinteto em Branco e Preto... ele tinha um material muito louco, mas a gente não sabia que era tão extenso. A gente via algumas coisas, começamos a trombar ele e teve um dia que começou a amizade. Meu irmão tinha um fliperama, ele sempre parava aqui e convidou a gente pra ir na casa dele. Pegamos o fusca vermelho do Leo e fomos eu, ele e Buiú. Chegando lá, o cara tinha disco e livro pra caralho, pra caralho. Lembro que ele jogou no chão do quarto dele e do irmão dele... Eu lembro muito, pra mim é muito nítido o disco do Nadinho da Ilha, fiquei paralizado com a capa, era o Nadinho da Ilha numa birosca, no Morro, aí no outro lado tinha uma placa escrita com giz: Vende-se vela, [*inaudível*]. Bem foda mesmo.

Aí os livros, aí meu irmão começou a pedir pra mulher dele pra gravar os CDs, já tinha computador nessa época. Sei que o meu irmão começou a transformar um monte de coisa do Baseado em cópia, né. Não sei se o Leo lembra, ele ficava ensaiando aqui no fliperama. Tava com o surdo, ouvindo. Meu irmão era mó aplicado mesmo, por isso ele é bom nesse barato de tocar. Mó dedicado e tal.

Aí começamos a ter esse contato. Lembro de um show no Casablanca do Quinteto em Preto e Branco e do Produto do Morro, em 2001. Meu irmão deu um pelézinho na Michelle (risos).

Nessa época não tinha samba de terreiro, era só nós 4, Baseado colava, aí o Leo, tava dando um rolê — ele pode falar mais disso —, não sei se na Passarela ou em Santo André e começou a trocar, porque o Keke também tocava com a gente no Pura Magia. Depois que trincou tudo, cada um foi pro seu lado. Aí o Keke falou: “Mano, tamo fazendo samba aqui na Vila Mercedes, tá aqui eu, Fubeca, Lilo, Ronaldinho, tá não sei quem, foi dando uma pá de nome...”

Aí fez a proposta pro Leo, de unir. A reunião foi aqui no fliperama do Buiú, lembro que a gente desceu pra nossa casa e os caras roubaram o fliperama. (risos)

Os caras roubavam a placa do video-game, não rendia ninguém, nem pegava nada, só as placas dos jogos. Sei que nesse dia ficou acordado que teria um ensaio, um encontro, a gente deu um nome de ensaio mas era um encontro. Fazer samba com os caras na casa do Leo, na garagem. Falei: “Tá num lugar de criar grupo, to fora, não vou não, vou não”. Tava na casa da minha mãe, lembro que tinha o acordo, o horário que era domingo às 16h, se não me engano. Eu fiquei muito impaciente em casa e minha mãe falou: “Por que você não vai?”. Os caras querem fazer isso aí, cuzão do *[inaudível]* sujou meu nome, não quero mais isso não. Não sei como eu descí, como foram as coisas, mas lembro que tava lá sendo imbicado. Era o dia que o Baseado não sabia nem segurar um pandeiro direito. Tava o finado Fabinho, cabeça de machado, né mano, que faleceu. E ele lá, que tava tentando fazer alguma coisa. Só em 2002 virou o Samba de Terreiro.

E assim, pra mim, o Baseado tinha as razões dele e negava, mas pra mim uma inspiração, para o Ocimar também, foi o Morro das Pedras. Porque gostar de samba, todo mundo gostava e se apaixonou e se encantou. Mas pra se tornou o que se tornou, sem organização, não teria porra nenhuma. O negócio do nome, esse rigor pra executar. Era difícil pra caramba... às vezes pra quem tava fora tava bom mas tava bem pecado. Acho que teve um rigor, uma necessidade de se organizar...

O nome, as camisetas, o Buiú fez primeiro o do Candeia e resolvemos fazer cada um de um compositor.

Então assim, sem muita pretensão, porque o nosso negócio era o samba mesmo, a gente começou a se organizar. Enquanto grupo, quem toca o quê, que tipo de sonoridade, a discussão do tipo de repertório, que tinha que cantar João Nogueira, Martinho da Vila, Paulo Cesar Pinheiro, mas aí os caras tavam certo porque eu lembro de uma discussão muito forte com o Baseado que era sobre reproduzir o que já tava reproduzido. A gente tinha que ir atrás do que não era gravado.

E foi um processo, tanto que eu mudei a minha cabeça, falei “é, os caras tinham razão”. É essa a linha.

Lembro que a gente chegava na casa do Leo, tava bem passando o pessoal assim, pela Havana e disfarçava pra não entrar de primeira, porque eu era de fora, era do rádio. Nelson Gonçalves, Orlando Silva no talo, aí pensava “não vou entrar aí não”. Deixar o pessoal paquerando e passando aí que depois eu entro. (Risos)

O bagulho era fora, era o som no talo, era no Havana... Foi um mergulho do caramba, um mergulho feroz. Acho que é isso a primeira parte.

Leo Dias

É, tem muita coisa aí que eu poderia complementar umas coisas de data e tal, mas toca aí.

José Alves

Bacana! Como é que foi isso da constituição, “agora é Samba de Terreiro de Mauá”... sabe? essa organização mesmo. Como é que foi? tinha alguém pra puxar esse bonde ou foi todo mundo?

Leo Dias

Eu poderia falar o que eu lembro, mas minha mãe entrou. Quer falar algo aí? Foi a única que não falou do seu processo ainda.

Ocimar

Fala, Marlene!

Leo Dias

Acho que ela não tá nem ouvindo. Tá ouvindo?

Marlene Pereira

Boa noite!

José Alves

Boa noite, Dona Marlene, tudo bem?

Danilo Silva

Boa noite, Dona Marlene!

Ocimar e Britão

Oi, Dona Marlene!

Marlene Pereira

Dá pra ouvir ou não?

José Alves

Dá! Tá dando pra te ouvir sim.

Britão de Oliveira

Só não tá dando pra te ver! Cadê você?

José Alves

Beleza, Dona Marlene! Tá dando pra ouvir sim

[participantes ajudam a Marlene se situar na conversa]

(...)

Marlene Pereira

Vou começar a mesma história que o Ocimar falou, o Leo falou... o começo como que foi.

No começo a gente achou interessante porque a preocupação de início era ver com quem o Leonardo tava. Receber os amigos em casa, aquela preocupação de saber o que o filho tá fazendo...

Leo Dias

Olha só, não sabia disso.

Marlene Pereira

Ele tava na garagem e um dia o Leo disse: “Mãe, posso trazer os amigos pro samba aqui?”.

A gente deixou, queríamos ver com quem ele tava. Com quem tava andando, o que tava fazendo. E mesmo quando eles faziam samba na garagem a gente participava, às vezes eles faziam uma apresentação fora e nós íamos juntos. E aí o samba mudou. Eles começaram a trazer amigos novos na garagem mesmo e a gente não tinha tanto conhecimento. Quando ele trouxe os amigos pra casa, já tinha mudado o tipo de samba que eles tavam fazendo, né. E aí foi quando chamou a atenção porque a gente tava em casa, eles tavam fazendo samba e a gente ouvia algumas músicas que a gente ouvia quando era adolescente. Música da Beth, Clara Nunes, Candeia. A gente dizia “essa música eu ouvia quando era adolescente.

Você olha a garotada jovem tocando aquelas músicas que você ouvia quando adolescente... pensava: “como pode essa garotada nova tocando esse tipo de música dos anos 80”.

Aí começava a chamar a atenção e a gente saia na porta cantando as canções e aí chamou a nossa atenção, a gente chegava e cantava com eles. Foi assim que a gente conseguiu o nosso lugar na cadeira, dentro do samba. Fazíamos samba em casa com maior prazer, não via o fim de semana pra fazer samba. E isso durou anos, procurando lugar pra tocar, era muita mensagem e poesia que a gente tinha que passar através da música.

A gente ficava alí, sonhando, pensando em muitas coisas que a gente podia fazer no samba. A gente pensava em teatro, oficina, bloco de carnaval — várias vezes falamos sobre. Aí fomos crescendo, o samba saiu do quintal e foi pro terreiro, já foi pra associação de bairro e pro teatro de Mauá. Isso foi me assustando porque pra mim isso era um lazer, era aquela coisa que era um prazer muito grande e você entrava de cabeça. Todo fim de semana a gente se reunia e todo mundo vinha com

aquela vontade de sentar e fazer o samba. Aí começamos a trazer as questões familiares, entendeu? então começamos a virar uma grande família, cada um ajudava o outro.

Pra mim isso era um prazer, era algo muito prazeroso estar todo o fim de semana com eles. A gente fazia lanche, fazia um monte de coisa, fazia passeio. Mas isso foi crescendo, saindo do quintal — claro era o que a gente queria —, mas depois foi assustando, pelo menos pra mim. Porque querendo ou não o tempo ia passando e a gente tinha que acompanhar a evolução deles.

Eu não quis acompanhar (risos) porque eu acho que, depois que saiu dali e foi ocupando outros espaços, o samba foi se politizando também — o que eu não gostei. Porque a vida toda a gente não quis se envolver com política, sem ninguém bancando, sem ter ninguém envolvido com política ajudando pra se beneficiar disso.

Todo tem uma organização, tudo que você se organiza tem uma politização de alguma forma, infelizmente. É isso. Eu tô aí, com muita saudade — faz um ano e meio que não nos unimos. Eu sei que todos eles largavam amigo, irmão pra tar no samba todo fim de semana. Você saía, largava festa de família pra tar no samba. Sei que a meninada fazia isso também.

Chega uma hora que você cresce e amadurece e vê que precisa construir uma família, você vai ter uma família, seus filhos e não vai ter tempo pro samba. E é o que acontece, mesmo. Acho que a pessoa continua gostando, mas não dá pra colocar o samba em primeiro lugar, por mais que a gente dizia isso quando era jovem: “primeiro lugar é o samba! primeiro lugar é o samba!. Não é, né? não é verdade. Aí foi assim, começou a virar uma organização e estamos esses tempos todos aí.

Querendo ou não, todas aquelas conversinhas que a gente tinha no terreiro de casa a gente pelo menos conseguiu colocar em prática. Sempre que conseguia pôr era uma vitória, querendo ou não, quando passava a gente conversava que tudo que sonhávamos quando éramos criança, realizamos. Foi samba na rua, Bloco não Tem, Teatro, mas teatro mesmo com a Didi e o Baseado, chegava a fazer, naquela música — não lembro que música que era. E era o Didi e o Baseado fazendo em casa, como se fosse uma encenação. A gente se divertia muito com isso, você vê? A gente se divertia muito quando fazia os ensaios em casa, então a gente falava muito de fazer teatro e você vê? de certa forma tudo isso foi realizado, tudo ocorreu. Aí você precisa ter mais coisas pra conquistar, porque quando acaba o sonho — até a

vida da gente é assim —, quando você tem um sonho, pretensão de coisas, você segue. E tamo aí, vamos ver o que acontece pra frente, né?

José Alves

Obrigado, Dona Marlene!

Danilo Silva

Melhor fala da Dona Marlene, melhor fala. Me emocionou.

Marlene Pereira

Olha, meio coração aqui, tá? pois a outra mão está segurando o celular.
(risos)

Amo vocês, tá?

Danilo Silva

Mas é daora falar também, desse negócio de organizar, que é desde o começo mesmo, desde o comecinho. A organização da própria casa pra receber todo mundo. Então, era o pão com salsicha, o pão com linguiça calabresa... tinha todo o esquema. Quando a gente foi convidado pela primeira vez pra ir — acho que foi a primeira festa que a gente foi convidado pra ir lá na Negra Sim, uma festa da mãe do Anselmo, Dona Sônia. Era um concurso, Beleza Negra da escola de samba, né? Aí o Padre Ricardo chamou o Filipe...

Marlene Pereira

E quando a gente tocou em Ribeirão Pires, aquele lugar frio que só tava nós.

Danilo Silva

Isso, o CEU, até hoje eu levo esse ônus aí. (risos)

[risadas entremeadas de comentários esparsos dos participantes]

(...)

Esse lance da organização, tanto que é onde o Brito falou, na Associação de Bairro, a SAPA, que virou o CEU das artes. E lá, meu, era uma casa que não tinha teto e não tinha nada. Tinha um morador, mas não tinha teto, cara.

José Alves

Tocaram por muito tempo lá?

Danilo Silva

Cara, o projeto lá era o seguinte: Cachorrão chamou a gente — depois ele virou vereador e a gente se afastou dele. O Cachorrão tinha se tornado presidente da Associação de Bairro, aí nesse lance dele ser presidente, a gente começou a fazer um ensaio na biblioteca comunitário que ele tinha criado. Lá na DóRéMi, tá ligado? Aí a gente começou a se mobilizar porque o morro das pedras também tinha essa pegada mais politizada, né? Porque eles faziam lá na Vera Cruz, né, um buraco. Tanto que o Gustavão é fruto do trabalho da Drica e dessa relação com o samba, o Gustavão né. A gente conheceu o Gustavão lá, quando tinha 13-14 anos. Isso me inspirou, sabe?

Pensei: “pô, que daora!” Os caras faziam o movimento, pra entrar no samba era gratuito, com um kilo de alimento ajuda todo mundo. Entrega os donativos ali mesmo pra rapaziada... Enfim, faz uma intervenção com arte na própria quebrada, sem precisar sair, pagar entrada. Isso ficou na minha cabeça.

Porque, querendo ou não, a gente que curtia um samba, o Terra Brasil, esses lugares badalados, era uma moeda. A gente que vivia e trabalhava aqui em Mauá não tinha como sair daqui, né Leo?

Leo Dias

Fiquei atizado com o monte de história que vocês contaram. Quis contar umas também.

O Jader e o Brito falaram que eu tocava repique, era verdade. Tocava repique de mão antes de trombar o Danilo... vou contar só parte da história bem rápido porque você já pegou boa parte, né Zé?

José Alves

Beleza!

Leo Dias

O meu pai, com o pai do Jeguinho — o Jeguinho com seus irmão, Leandro, Danilo — eram diretamente envolvidos com a escola de samba, a Imperatriz Mauaense. O meu pai com o pai deles financiaram pra nós umas aparelhagens pra gente tocar o nosso ensaio lá. Então eles compraram caixinha, mesa de som,

microfone, cabo, pedestal... Aí a gente começou a se organizar ali. Montar a aparelhagem pra fazer o ensaio...

O grupo acabou, cada um ficou com uma parte da aparelhagem — fiquei com a caixa e a mesa — e fui pra cima, onde conheci o grupo do Danilão. Buiú, o pessoal do Pura Magia.

Mas como eu me envolvi com samba, como comecei a tocar repique de mão, foi com um menino que eu e minha tia conhecemos na rua, que é o Cristiano. Depois que ela conseguiu um tratamento pra ele, porque ele tinha problema com drogadição, ela trouxe ele pra casa e eu assumi ele como primo. Foi até uma forma de acolher, a gente tem essa irmandade até hoje.

E o Cristiano veio pra mim com um samba, porque eu ouvia muito rap. Meu negócio era o Espaço Rap, quando ia pra escola. “Fogo na bomba”, “Dia a dia na periferia”... rajada, rajada ratatata (risos). Ouvia rap, né. Foi o Cristiano que me apresentou o samba e ali eu comecei a tocar repique. Tanto que no Terreiro de Mauá, quis manter o repique e os caras não deixaram, disseram: “o repique não entra”. Mas porquê não entra? é mó daora. Aí o pessoal “não, é que a gente vai tocar coisa mais antiga, o repique não tem nada a ver, é outra sonoridade... Daí, até cair minha ficha e eu começar a tocar...

O Danilão falou que quando o Baseado chegou, ele ficava na porta da garagem e a gente Danilão, já tava tocando — acho que dele mesmo emprestado —, mas lembro que ele não tinha interesse nenhum em fazer parte do grupo. Eu conheci o Marcelo ali da rua, ele também andava com os meninos, ia no forró do Magela. Baseado tinha um cabelo amarelo, com topete...

Danilo Silva

Chimbinha, do Calypso.

Leo Dias

E um disco, Guga, que é importante na nossa história é o *Luis Costa da Vila canta Candeia*, que eu ouvi do Careca, que era um pesquisador do Morro das Pedras e, hoje, é do Glória. O Careca tem um acervo musical muito grande, às vezes a gente conversando sobre alguns discos e falava: “*Luis Costa da Vila canta Candeia*” eu digo que esse é o disco que faz a ponte de quem tá ouvindo um pagode, pra quem tá ouvindo Cacique e quer ouvir algo que vem antes, mais antigo,

como o Candeia. Esse é um disco que tem todo um arranjo musical e instrumental novo — hoje não é mais tão novo, em relação com o que temos hoje, mas na época era novo — só que com as letras do Candeia. A gente se amarrou nesse disco. O Buiuzinho tirou várias músicas inteiras, você vai lembrar: “Caramba, o Buiú é embasado”. Ele sumiu, né, já tinha os problemas dele. A gente dizia: “não dá pra contar com Buiú, ele some...”. Aí ele aparecia no ensaio tocando todas as músicas direitinho, com solo e tudo.

Danilo Silva

“Se liga, se liga, é assim que toca ó”, Buiú era filho da puta, mano!

Leo Dias

Isso mesmo cara. A gente ensaiava na casa da minha tia — que já faleceu — e onde mora a Vitória hoje — não sei quanto tempo aquela casa ficou vazia — e a gente ensaiava num cômodo lá em cima. Lembro da gente tocando esse disco quase inteiro. Eu, você, Buiuzinho, Zeza, Buiú. Quando você fala de intenção, a gente já tinha na mente, naquele momento, que foi pós expulsão do grupo que gravamos um disco, que foi pós o Danilão ter tomado um tombo do Marcinho, que não pagou. Os caras fizeram igual o pessoal lá de cima, Pura Magia, compraram a aparelhagem, ficaram com o carnê pra pagar — Danilo não gosta de falar, mas jogou na mão do Marcinho —, aí todo mundo arrecadava o dinheiro e dava pra ele, e ele nunca pagou nenhuma parcela. A gente foi descobrir quase no fim, o nome do Danilão foi pro pau, daí Danilão ficou acabado, né. Marcinho sumiu, né... estelionatário. Então, a gente tava nesse clima de “chega desse negócio de tocar em bar, ganhar dinheiro, entrar nessa onda de ser famosinho”...

José Alves

Mas esses grupos aí era pra ganhar um dinheiro, né? Naquele embalo mercadológico dos anos 90

Leo Dias

Era o embalo, cara. Eu não tinha muita noção do que era ganhar dinheiro porque a gente gostava de tocar as músicas, fazer próximo daquilo que a gente

ouvia — já tinha esse sentimento, né. Mas eu sempre fui considerado o chatão: “O Leo é muito chato, mano, ele é todo certinho.”

Eu ficava, “mano, a gente tem aparelho, tem não sei o quê, tem que cuidar.” Eu chegava mais cedo, saía por último, arrumava as coisas, os cabos, ficava ali organizando.

Marlene Pereira

Isso é verdade, arrumava a roda todinha, antes da gente chegar.

Leo Dias

Sim, chatão, era chato mesmo, pegava no pé dos outros. Então, quando a gente tem esse senso de organização, que vinha desses grupos...

Danilo Silva

Aí você juntou com os chatos aqui de cima, né (risos).

Leo Dias

Juntei com o chato do Buiu, do Danilão e era só o que faltava. Juntou a indignação, de falar “caramba, a gente é tão organizado, faz tudinho e vem alguém e dá um tombo em nós”. Aí vem outro, tira nós do grupo porque a gente era — deixa quieto. Fala aí.

Britão de Oliveira

A história se repete exatamente igual, véi. Os caras “vamo aí, vamo aí”, chega na hora de pagar os caras deram tombo no meu cheque. É igualzinho, em todo lugar que você vai. A pessoa corria pelo certo, chegava mais cedo, arrumava e guardava a aparelhagem e tomei tombo.

Leo Dias

Pra falar quando a gente formalizou, Guga, “institucionalizou”. Muitos desses caras dessa época estão por aí até hoje, alguns conseguiram ascensão. Um desses caras que gravou com a gente, hoje toca com o Belo, Péricles, tem uns caras da Vila também assim.

Essa ideia de ser de dentro pra fora, começou já ali. A gente vai fazer o que a gente gosta, tocar o que quer e não quer ficar se exibindo pra ninguém. A partir do momento em que estamos felizes, executando um samba que a gente que executar, aí, quem quiser colar que cole.

“Ah, eu quero um samba assim...” A gente era bem ignorante nessa época. Era uma época de radicalismo necessária. Ah, que pedir samba? Ele veio aqui e vai ouvir o que a gente tiver tocando, se quiser ouvir outra coisa, vai para outro lugar.

Quando formalizou, né? Ficou eu e o Danilo, o Buiú saiu do grupo, se despediu da gente chorando pra caramba. Aí o Buiú falou “nois vai morrer abraçado”, pois até então achávamos que o Buiú iria seguir com os caras. Aí eu e o Danilão, eu tava aprendendo a tocar e o Danilo era o vocalista e o Buiú que tocava pra caralho, mas ele falou “não, vou morrer abraçado”. A gente ficou nessa, a gente tocava o que queria. Candeia, Quinteto em Branco e Preto...

Aí o Baseado começa a colar, começa a notar um querer diferente na gente, até eu encontrar com o Keké — na real eu lembro bem pouco disso —, mas de fato eu falei com o Keké: “Mano, vamo lá, vamo se juntar...”, falei:

— A gente tá fazendo o samba da velha guarda

— É isso que a gente precisa, tamo cansado desses bagulho, dessa patifaria, vamos fazer um negócio de raiz mesmo. Disse o Keké.

Aí pronto, fizemos essa reunião, alguns encontros. Muitas pessoas que colaram nos encontros viram que não dava pra eles, até pelo senso de organização mesmo. De encontrar o Leo chatão, o Baseado que não dava o braço a torcer pra tocar o que não queria. E quando foi em 2012, quando a conversa era de nós nos apresentarmos, que tinha um nome e que estuda o Samba de Terreiro... isso foi em dezembro de 2012.

José Alves

Tem muita coisa antes disso, né... muita história antes da formalização.

E a parada da pesquisa, todos eram responsáveis pela pesquisa e como surgiu a ideia das homenagens?

Danilo Silva

Então, o Leo pode falar também, a Marlene, o Ocimar... Mas, na verdade, cara, o método que mais deu certo pra aprendermos as coisas era ouvir o disco. Por

exemplo, *Tudo Azul*, era um disco, aí ficava mais fácil da gente se apropriar daqueles sambas de um determinado disco.

Até chegar nesse lance da pesquisa, aí o Leo pode até contribuir também — pessoal também. Não foi uma discussão que foi resolvida de uma hora pra outra, tipo, de definir a parada no sentido musical, repertório mesmo. Ficava muito “esse cabe, esse não cabe”, mas não tinha o critério certo. Quando define o lance de ser samba de terreiro, eu aprendi muito nessa época. E fui muito contrariado, brigava, mas hoje assumo que os caras tavam certos.

Então, por exemplo, Mario Duarte, Paulo Cesar Pinheiro, João Nogueira, Martinho da Vila... Não é que são ruins, mas já tem um ar de modernidade, de uma mudança.

Leo Dias

Mas isso já foi bem pra cá, né, Danilão?

Danilo Silva

Sim, estou falando do início até a gente chegar nesse denominador comum do samba de terreiro. Não era desde o início o Samba de Terreiro de Mauá, nossa, foi várias tretas... tanto é que Samba de Terreiro de Mauá é um samba de terreiro que não toca só isso até hoje, se a gente for analisar. Esse lance das homenagens, que eu me lembre, foi uma experiência do pessoal do Morro, os caras já faziam isso. A gente não pode esquecer que o Mosquito fez parte disso, o De Joca... Tem uma troca alí, e a gente acaba identificando que essas homenagens era o modo mais fácil de aprender os sambas, nos apropriar da história...

Leo Dias

Também, Danilo, além dos discos, que foi uma descoberta monstra. O Samba de Terreiro de Mauá passa a existir a partir dos discos da Velha Guarda da Portela, que eu me encantei ouvindo “*Homenagem ao Paulo*”, “*Tudo Azul*”, “*Passado de Glória*”, acho que o “*Doce recordação*” tava mais novo. E Wilson Moreira, Bide e Marçal, a gente tocava isso. Começamos a executar esses sambas. Então, além desses discos, de tocá-los, tinha a questão de saber quem eram esses compositores, de onde ele era. A gente ficava muito nessa. O Mosquito, que já colava muito no Morro das Pedras, foi fundamental no processo.

Ele cantava um samba, canta Ismael. — Quem é Ismael?

Pô, Ismael era do Deixa Falar, virou Estácio de Sá.

Pô e quem mais tava com Ismael? outro compositor, Brancura, Ventura...

— Tem som desses caras?

— Tem!

Pô, vamo. Fulano gravou disco do Ismael...

Então a gente ficava ali, pensando em Ismael... depois Bide e Marçal

— Pô, Bide e Marçal... Pai de Mestre Marçal que é pai do Marçalzinho....

Foi essa viagem de saber quem era o compositor, onde ele vivia, com quem ele andou.

Isso foi um processo natural. Não pensamos “vamos seguir essa metodologia”, mas acaba sendo, né?

Danilo Silva

Tanto é, Leo, que a primeira homenagem que a gente fez — você pode corrigir —, foi aquela homenagem que o Robson gravou a fita que pagamos pra ele gravar e ele não gravou porra nenhuma. (risos)

Foi aquela “Quatro escolas”, lembra? Lá no Teatro Vinícius de Moraes. Foi Império, Mangueira, Portela e Estácio. Essa foi a primeira homenagem. Lembro que o Estácio, e um dos discos mais marcantes pra mim é o do Mestre Marçal de 78, que é o *Couro de Ouro*. Todo mundo tocou de graça no disco do cara, tipo Chico Buarque. Só a nata da nata da nata. Esse é um dos melhores discos de samba pra mim. E aquele disco, a gente tocava de A a Z, a gente tocava. Tirando os breque, tiramos tudo daquele disco. Lembro muito dessa homenagem dessas quatro escolas muito por isso.

Foi a partir dessa homenagem que a gente percebeu que assim era mais fácil. Aí começamos a escrever os textos, história de cada Escola, vamos imprimir... aí o pessoal jogava tudo no chão. Mó trabalho pra imprimir e o pessoal jogando no chão.

Leo Dias

Eu imprimia, Guga, lá na faculdade. Na época do Orkut... lá eu fiz muita amizade que dura até hoje. Lá, eu ficava pesquisando nos sites “Isamel Silva”, aí aparecia lá no site, o que hoje é o Wikipedia — não sei se era bem isso na época —,

aí eu enquadrava numa A4 e ficava assim: Ismael Silva. Aí pegava outro, como o Cartola...

Na época tinha pouquíssimos sites pra baixar música, era raríssimo. Aí eu ficava lá baixando e gravando coisas no CD lá, sempre olhando pros lados pra ninguém ver...

Aí chegando em casa, eu colava na parede, antes do ensaio. Cheguei a colocar nas escadas, mano. Era tudo tão encantador, inspirador o que vivíamos que eu colava tudo na parede. Aí as pessoas chegavam e viam um monte de A4 na parede. Cada degrau tinha escrito uma Escola de Samba, olha a emoção...

A mesa arrumada, toalha na mesa... aquilo inspirava a começar a mandar samba. Aí eu pensei "dá certo o bagulho!"

José Alves

Mas como é que foi receber Xangô, Monarco... né.

Quem mais veio de Mauá?

Danilo Silva

Delegado...

Leo Dias

Na ordem, foi Monarco, Xangô, Jorginho do Império e Delegado.

José Alves

Vamos pela ordem, como foi o Monarco?

Leo Dias

Fala alguém aí.

Danilo Silva

Ah, do Monarco foi o seguinte. Assim: uma coisa muito foda do samba de terreiro e que eu tive o maior prazer de ter contribuído junto com a rapaziada e a mulherada, é a gente criar um lance de todo mundo crescer junto. A primeira ida no Rio de alguém do samba de terreiro foi uma ida pensada, foi no ano de 2006-7, se não me engano.

Foi pensado porquê? a gente já queria começar — a gente já especulava muito do que a Dona Marlene falou, do que aconteceu, e a gente já especulava —, a gente começou a conhecer música e “puta, imagina fazer um musical disso aqui!”, a gente tinha que fazer um bloco pra meter o pé no peito dessas escolas de samba vendidas (risos). Então tudo que a gente meio que especulava, acontecia, aconteceu. A ida no Rio de Janeiro do Baseado, a gente escolheu o Baseado pra ir pro Rio. Cê lembra, Leo? A gente tinha dinheiro do caixa...

Leo Dias

Só não esperava que...

Danilo Silva

Foi duas vezes pro Rio. Vamos lembrar: uma primeira vez sozinho — foi duas vezes que a gente bancou o Baseado pra ir no Rio —, foi a primeira vez que ele foi, foi bem louco. A segunda vez ele foi com a namorada. Aí, a primeira vez, a gente tinha uma grana guardada e pensamos que precisávamos fazer umas articulações. A gente discutindo, tiramos essa questão — era numa reunião na sua casa [Leo], do Ocimar.

Leo Dias

Caramba... é mesmo né.

Danilo Silva

— Quem vai é você, Baseado

— Ah, mas eu...

— Sim, você.

A gente deu a grana da passagem, do nosso caixa do terreiro. Então, acho que isso é muito daora, pois tava todo mundo junto. Tinha um grau de fraternidade e coletividade nessa época, nesse lance de saber que era o cara mais preparado pra fazer essa articulação.

No fim, ele foi o cara que foi, foi quem fez. Quando ele volta, vai uma segunda vez, que a gente também ajuda. Ele se aproxima mais da Cristina e tal...

Leo Dias

Dinheiro adquirido do quê, hein, Danilão?

Danilo Silva

Mano, a gente já tinha tocado, feito uns baratos na prefeitura. Essa grana que a gente tirou do caixa pra ele ir. Por isso que eu falo: ninguém é nada sozinho, é coletivo. Se ele é o que é e o que foi, é por causa da gente também. A gente também tem nosso valor.

Nessa segunda articulação que a gente fez, eu brisava numas paradas de edital — tinha uma galera que ficava pesando bastante nisso de edital no meu ouvindo: “ah, edital... por que vocês não tentam isso, tentam aquilo...”.

— Mas a gente não quer se envolver com política...

— Não é política, é direito! Tem edital do Ministério da Cultura e tal... da prefeitura, tem coordenadoria...

Todo mundo ficava nessas pra mim. Eu tava na faculdade, né, tendo contato com outras pessoas — burocracia pra caramba — aí tive uma ideia e rascunhei pro Leo. A primeira pessoa pra quem eu mostrei foi o Leo, as coisas que a gente fazia mostrava sempre primeiro pro Leo e pro Baseado.

Aí eu contei que tinha uma ideia de “eu sou o samba, vocês me conhecem?”. Assim a gente podia trazer com a prefeitura, tentar trazer parceria... mas só que meu projeto original era trazer Hermínio Bello de Carvalho, Paulinho da Viola e Monarco (risos). Naquela época, os caras tocando pra caramba, muita gente revisitando o trabalho deles... (risos)

Aí a gente começou a se inscrever pras paradas.

A gente fez um trabalho junto com a moça da coordenadoria e ela gostou da gente, tá ligado? Ela até trabalhou com...

Leo Dias

A Noêmia, né?

Danilo Silva

Sim, a Noêmia. Até depois ela trabalhou em Santo André por articulação do Ocimar e do Leo. Enfim, a mulher foi com a nossa fuça, né. A minha prima era cabeleireira dela, a Raquel. Tudo casou, deu liga!

A gente especulando, e tal... só sei que ficou apenas o Monarco porque o Marcelo já tinha contato...

Eu lembro que o primeiro com o Monarco foi feito do orelhão da frente da casa do Leo, aí. Foi de orelhão...

Leo Dias

Na ponta da praça...

Danilo Silva

Sim, na ponta da praça. Primeiro contato e tal...

Aí rolou do Monarco vir, e temos essa história que as pessoas podem contar com mais detalhes. Porque é no individual que você vai pegar essas histórias — muito loucas — do Monarco.

Aí a gente tentou fazer de novo, reeditar um pouco mais pra frente, trazer outra pessoa. O Monarco conhecendo a gente, ele nos orientou... “olha, se eu fosse vocês, a pessoa que eu acho que vai calhar, que vai atender aquilo que vocês estão buscando é o Xangô”. Foi o Monarco que deu esse papo na gente.

A partir disso entramos em contato com Xangô e tal. Acabou rolando. As outras pessoas que vieram foi já ligado ao programa de entrevista, o *É Batucada*, que era projeto da Isaura. Aí acabaram vindo mais através do *É Batucada*, mesmo. Mas com o Monarco, foi essa a história. Tem vários detalhes... se for contar a história toda aqui...

Leo Dias

Foi pelo *Eu sou o samba*.

Ocimar

O Delegado veio também...

Danilo Silva

Sim, foi pelo *Eu sou o samba*. Aí o pessoal aproveitou pra fazer as entrevistas.

Leo Dias

Sim, aproveitaram, porque a Prefeitura de Santo André bancava e a gente trazia pra Mauá (risos).

Danilo Silva

E só pra você entender, Zé... esse *Eu sou o samba*, a primeira edição, rola aqui, foi o Xangô.

Aí o Leo chega pra mim — eu tava na Prefeitura, tramando — e “irmão, posso pegar essa parada aqui?”

— Claro, cara. É nosso, pega aí...

Aí a Dani faz o caldinho, sua mãe [Leo] faz o caldinho...

Tinha um lance muito louco que era de todo mundo ganhar, no sentido de quem fortalece... Esse lance do dinheiro que ia entrar pro coletivo, pra fortalecer as pessoas, o lance do aprendizado...

O que a gente construiu no samba de terreiro, algumas coisas duram até hoje. Acho isso muito rico, muito bonito.

Leo Dias

Quando o Monarco vem, já é 2005, eu acho.

Danilo Silva

2006, né...

Leo Dias

Sim, 2006. Cê viu? Em 2006 Monarco vem, no final de 2007, em dezembro, vem o Xangô. Aí em 2009 ele viria de novo, mas não rolou.

Danilo Silva

Leo, o Xangô veio em 2008 também. Foram duas vezes. Na segunda ele veio com dinheiro do bolso, tanto que até no bar do finado Alemão, né... que faleceu e tal.

Leo Dias

Em 2007 ele vem financiado pelo projeto de Mauá, que foi esse com a Noêmia, da Coordenadoria de Igualdade Racial. A gente trouxe Xangô... a gente

aproveitava que ele vinha e já colocava outras atividades na agenda do cara e na nossa, pra poder aproveitar, né, que a prefeitura tava bancando. Com a paga, que a gente recebeu enquanto coletivo, a gente trouxe ele de novo, em 2008, pra comemorar o aniversário dele.

Então, veja bem. A gente pega uma grana — a gente sempre fez isso, né —, a gente tira dinheiro do caixa e investe no próprio samba, no próprio grupo.

Danilo Silva

Tenho que meter uma errata aí, tenho que meter uma errata, Leo...

O Monarco vem em parceria com a Escola de Samba São João, depois que nasce a ideia de eu escrever o *Eu sou o samba*.

Leo Dias

Eu lembro do Brito colar na Escola de Samba São João, quando a gente tava tocando lá. O presidente lá era um cara sangue bom, ele falava “pô, queria fazer um samba velha guarda”. Era Cláudio o nome dele.

Ele que ficava nessa luta, “a gente tem essa grana, vamos trazer o um bamba aí, a gente traz um bamba, faz uma feijoada...”

A gente, óbvio, queria trazer também o Monarco (risos). Então, foi assim que ele [Xangô?] foi a primeira vez.

Aí a gente investe essa grana no Xangô em 2008. Em 2009, eu já entro na Prefeitura de Santo André. Em 2009 a gente traz o Jorginho do Império, em 2010, o Delegado. Tudo em continuidade com o *Eu sou o samba, vocês me conhecem?*

Aí, Guga, acho que você também esteve lá, hein... na Casa da Palavra.

José Alves

Sim, fui...

Leo Dias

A gente fez encontro com o Sapopemba, o Maurão, com Seu Valente de Mauá, com Roberto Seresteiro... Foi um período bem daora.

José Alves

Dessa questão das peculiaridades das homenagens, a gente bate um papo depois (risos).

Leo Dias

Ah, mano, é uma reunião pra cada homenagem. (risos)

Eu fiz meu TCC, Guga, sobre “ O Samba de Terreiro de Mauá enquanto atividade de lazer para moradores da periferia de Mauá”. Esse foi meu TCC. A gente tocou em algumas escolas... fui buscar algumas referências bibliográficas de samba, né... Li Vagalume, citei Tinhorão... foi um trabalho bem raso, né... poucas páginas porque eu quase não entrego o TCC, tanto que eu quase não me formo por isso.

Mas aí um jeito de eu entregar o meu trabalho foi arranjar um jeito de meter samba no curso de Educação Física. Onde eu via que podia colocar, era no lazer, na disciplina que tive de lazer. Pensei: como não é um lazer o samba? é um lazer.

Mas Educação Física, todo mundo falando de fisiologia, de movimento, corpo, musculação, personal, corrida, treino, esporte... e eu lá com samba, mano (risos)

E contanto com o coletivo ainda, né (risos), todo mundo comigo. Foi foda.

José Alves

Verdade...

Ô Leo — na verdade todo mundo aí — , como vocês vêem a relação do samba de terreiro com o espaço público, né?! Até mesmo a sede do CCDE, como é ali o entorno, a rapaziada, a vizinhança... se tem aceitação ou é uma relação conflituosa...

Ocimar

É, o Danilo pode falar dos... (risos)

Danilo Silva

Ah, mano, é uma relação harmoniosa (risos), algumas multas, né... de barulho.

É assim, como eu explico?

Tem uma parte — que está enraizada desde nosso início — que eu acho que fizemos um rompimento muito grande com aquilo que a gente fazia na década de 90, tá ligado?! E aí a gente começa essa movimentação toda e o samba é aquilo

que convida todo mundo a estar junto, né... e nossa rapaziada aqui da quebrada não tem muita identificação com a parada.

Assim, tem o negócio da identificação, que eu acho que afasta — na minha opinião —, esse é o primeiro ponto e a gente não pode descartá-lo. Em relação à atividade em si, a rapaziada gostava porque colava muita gente diferente, o pessoal via um povo diferente... o pessoal curtia, mas só nessa intenção.

No entorno, com relação à vizinhança, a gente tem uma vizinhança que não tem uma identificação com samba. Acho que se a sede fosse na Rua Havana, seria capaz de virar muito mais do que aqui na Rua San Juan, na minha opinião, pois tem um distanciamento e tal. Com o espaço, como a gente é uma família antiga, o pessoal respeita. Mas, há alguns vizinhos, né, evangélicos... O espaço em si, né... a gente foi criando uma identidade que também chocava um pouco, né? Tanto que né, várias vezes eu e minha irmã estávamos limpando o espaço, o pessoal achava que era um espaço espírita, ou alguma religião de matriz africana. Eu até tirava uma onda, né, pois o pessoal vinha perguntar e eu falava apontando pra minha irmã: é aquela ali que dá o passe. Ela: “não, aqui é um espaço cultural e tal. A gente faz uma atividade. O que você está procurando deve ser na esquina, ou na outra rua”, na finada Dona Lurdes.

Eu coloco que há um distanciamento que está com a identificação com a parada que a gente propõe. Por ter uma expressão negra muito forte desde o começo, e isso assusta, mano.

Leo Dias

E o rompimento, meio radical, de falar: vamos tocar isso. Porque não queríamos fazer mais do mesmo.

Danilo Silva

É, então. Tem essas duas coisas, né.

Troco ideia com o Edinho até hoje, isso faz parte do processo. Mas assim, com quem há uma identificação, tem gente que vem lá da casa do chapéu, de Osasco, até aqui. Quando você tem uma identificação e a coisa te toca em um ponto.

Tem os depoimentos que até hoje minha irmã conta, que ela sente saudades do bar, da época da roda de samba, ainda mais nessa época de pandemia. O relato

das pessoas, o acolhimento de vocês aqui... como “quando eu ouço isso me arrepia, lembro da minha avó, da minha infância, da minha mãe que não está mais aqui...”

Então, o que a gente oferece toca muito fundo no coração das pessoas, na memória, em algo muito familiar, cara. Essas pessoas que têm sede com essa memória começam a criar essa identificação. O que a gente faz, acho, independe do território que está, vai atrair pessoas que de fato vão ter uma identificação e uma ligação forte.

E mais um elemento também, só para eu encerrar, eu acho que a gente tá num período em que se movimentar dentro da Grande São Paulo mudou. Na década de 90, como naquele dia que eu e o Leo estávamos no Terra Brasil, tá ligado? Não tinha como a gente fazer aquilo todo final de semana. Não tinha carro, não tinha dinheiro... Como quando a gente foi no Sesc Pompéia e depois fechou e não tinha mais condução, aí fomos parar no Sambarylove. Naquela época, início dos anos 2000 já, o trânsito e a facilidade de se locomover na cidade de São Paulo era uma coisa.

Leo Dias

O Jader, vindo de Ermelino Matarazzo... Se não tivesse a Jacu Pessêgo...

Danilo Silva

Então, cê tá ligado? Tem uma mudança espacial que você não pode desconsiderar também. Acaba que esses muros, essas fronteiras, acabam sendo derrubadas. Assim, a gente acaba tendo relação com pessoas do Capão Redondo, Itanhaém, Praia Grande, Santos, Santa Catarina, Uberlândia... vai criando uma conexão, uma confraria, com pessoas que se identificam com a mesma coisa. Porto Alegre, Rio de Janeiro... então assim, vai criando um espaço de troca pela identificação. Acho que transcende um pouco, na minha opinião. O negócio é para além. A gente tá num momento de quebra de fronteiras. Hoje em dia a linha de trem expandiu, esses dias fui até a Ilha da Beleza de metrô, tá ligado? É muito fácil. Você vai até o Tamandateí, pega a linha... agora tem várias cores, tá ligado? Assim, tem essa facilidade. E a internet, que é a maior de todas.

Leo Dias

Fala mãe...

Ops, desculpa Guga, tô sendo o mediador aqui. É que ela levantou a mão.

José Alves

Inclusive, Dona Marlene, eu vou perguntar pra ela depois sobre a relação do Samba de Terreiro de Mauá com a mulher.

Marlene Pereira

Era isso que eu queria falar! Mas não quis incomodar (risos)

José Alves

Guga, só pra eu não perder: tenho dois relatos de pessoas que estiveram na roda de samba. Um eu lembro o nome, outro a Hosana pode ajudar.

Mano, é interessantíssimo você colocar as citações que esses caras me deram, Guga. Depois eu te mando. E outra, só para você saber: começando um projeto de mestrado na EACH, eu tive alguns professores que foram lá, numa disciplina que tava fazendo, aí alguns bambambam foram lá analisar cada trabalho, cada tema de projeto. E cara, eu mudei completamente o rumo da pesquisa quando ele entrou nessa questão: como é a aceitação dos moradores?

E todos os projetos as pessoas recomendam a gente a afunilar, a fechar, “não abre senão você senta na graxa”. E aí eu resolvi que iria falar do Samba de Terreiro de Mauá a partir dos integrantes do samba de terreiro. Porque a partir desse recorte eu poderia ter certeza que todos os participantes da pesquisa tiveram suas vidas transformadas. Agora, quem é de fora — eu tenho certeza que muitos também tiveram suas vidas transformadas —, mas aí você abre esse leque de discussão em que vai pra outra esfera, outra pesquisa...

Mas vamos lá...

Fala mãe, vai aí.

Marlene Pereira

Como é? o que você quer saber?

José Alves

Como é a relação do samba de terreiro com as mulheres? Sempre foi uma relação igualitária?

Marlene Pereira

O diferencial do samba de terreiro são as mulheres, porque desde que começou, era a Didi, Kelly e tinha eu, depois a Valéria do Zeca e minha filha ficou um tempo. Eram 5 mulheres, depois algumas saíram e ficou Eu, Kelly e Didi.

Mas nunca teve problema, muito pelo contrário, acho que a gente era a única roda de samba, que os meninos faziam harmonia em um tom que as mulheres conseguiam cantar, pra ficar bem bonito. Tanto que ficou bonito que, querendo ou não, o Samba de Terreiro de Mauá tem uma fama pelo coro de mulheres. Foi um dos primeiros a ter mulheres nas rodas. Se você parar pra analisar, depois que surgiu o Samba de Terreiro de Mauá, surgiu um monte de outros grupos e coletivos de samba com mulheres. Querendo ou não, fomos nós que demos início a isso aí.

Lá no Terra Brasileira mesmo, as meninas reclamavam no começo, que o pessoal da harmonia não fazia num tom que elas conseguissem cantar. Aqui não, a gente sempre esteve junto com os meninos e eles deram sempre muito valor. Na hora dos ensaios, a gente já assumia uma parte “tal parte a gente vai fazer assim, tal parte assado...”. O Edinho chegava e perguntava qual nota a gente alcançava... tudo era combinado.

Fez arranjos do lalaia, sabe o lalaiá?

Leo Dias

Deixa eu fazer um adendo, nessa história mesmo. Eu vendo uma live da Teresa Cristina, Guga... ela fala que todo tempo, ela sempre viu a mulherada correndo atrás pra cantar. Mesmo as pastoras, que já existiam nas velhas guardas, ela diz que as pastoras tinham que se esgoelar. Acabou que o "Canto das Lavadeiras" acabou ficando bonito... mas não tinha intenção de “vamos buscar o tom pra mulherada”. Então é importante quando minha mãe fala isso, é motivo de orgulho. E isso foi inconscientemente, eu não sabia, soube com a live da Teresa Cristina que disse que, apesar das mulheres cantarem, elas que tinham que correr atrás, eles cantam no tom deles e elas correm atrás.

Eu não sabia disso e, particularmente, acredito que Edinho, Fubeca, ninguém que participou do Terreiro de Mauá sabia disso, mas desde o início tivemos essa preocupação de acertar o tom. Continua aí mãe.

Marlene Pereira

Nessa parte de procurar a nota que desse pra tanto os homens como as mulheres participar, chegando na parte do refrão pra destacar a voz das mulheres e ficar de fato bonito. Se você ouvir por aí, deve ouvir os comentários... não sei como é hoje, né, pois a gente envelheceu e a voz mudou...

José Alves

Não! (risos)

Leo Dias

Mãe, cê lembra que a Teresa esteve lá no CCBL? A gente tava tocando e ela pediu um samba já dizendo “faz num tom pra mulherada cantar!”, porque acho que ela já esperava que era mais um lugar que é desse jeito [sem adaptar o tom às mulheres]. Mas eu quis dizer: a gente sempre faz isso!

Marlene Pereira

Eu já vi as meninas do Terra reclamando que os rapazes não tocam pra elas. Eles não combinam, não entram em um acordo. Por isso elas na roda de samba não conseguem acompanhar, porque os homens tocam pra eles. Para os homens cantar e as mulheres correr atrás.

Ocimar

Sem contar que quando o Monarco esteve aqui, ele foi bem claro, lembram do que ele falou sobre samba com mulheres cantando, falando das pastoras? a importância que é... lembram?

Leo Dias

Eu lembro, mas fala aí!

Ocimar

Fala você, eu não lembro bem as palavras.

Leo Dias

O termômetro de que o samba é bom, é as pastoras começarem a cantar. Quando isso acontecia, já sabia que o samba era bom e tinha pegado. É fundamental a mulherada na roda de samba.

Marlene Pereira

A aprovação do samba vinha dali.

Leo Dias

Sim, aprovação. Essa é outra palavra que ele usou, aprovação...

José Alves

Fala aí Jader!

Jader Morelo

Nesse ponto específico das mulheres, eu só queria destacar duas coisas. Claro que cada uma delas que participou, tem sua contribuição e seu protagonismo em sua particularidade. Mas eu quero destacar duas em especial: Didi e Dona Marlene. A Didi, na minha opinião, por ser uma das instrumentistas mais versáteis que eu conheci — qualquer coisa que você coloca na mão dela, ela desenrola, principalmente no surdo. Eu gosto de destacar assim porque, se você pega um bloco de 300 pessoas, tem pelo menos 20 que desenrolam no surdo, que consegue fazer. Mas é ela que faz, porque ela é a melhor. Quando você escuta o áudio, é ela que você escuta, pois a particularidade que ela toca o instrumento, você ouve o áudio e sabe que foi ela. Não precisa ver, você vai chegando na roda e, se for ela no surdo, você já percebe antes de visualizar. Então, essa identidade que ela é, é muito forte. E Dona Marlene que, na minha opinião, é uma figura materna bastante marcante.

Eu acho muito engraçado quando estamos em reunião, discutindo um tema pesado e, quando a Marlene começa a falar, os véio e macho tudo abaixam... como Danilo fala, “murcham a orelha” e escutam porque sabem que dali vem uma coisa importante.

Então, essas duas figuras, cada uma com sua particularidade, mas eu queria destacar essas duas em especial.

Ocimar

Só eu sei quando a Marlene fala e tem que baixar a cabeça...

Marlene Pereira

Voltando à escolha do repertório, sempre teve esse cuidado ou, ao longo da trajetória, foi mudando?

Danilo Silva

Então, vi uma live da Teresa, live não, acho que foi o Roda Viva falando sobre isso, de que tem coisas que não precisam ser reproduzidas nesse lance. É lógico, a gente foi esperto e teve a sensibilidade de perceber que essa escolha [de ter mulheres na roda cantando] era um ponto que nos destacava. A gente começou a olhar com mais atenção pra isso, nesse movimento de pensar a harmonização das músicas. Começou um debate sobre que tipo de samba também, pois tem sambas que colocam a mulher numa posição ruim. Isso acaba sendo uma contradição, que a gente foi aprendendo no processo.

Então você tem uma potência, que é um coletivo que tem mulheres no coro... outros coletivos não têm. Não adianta, não têm. Só Mauá que tem, desculpa... só aqui que tem essa qualidade.

E, ao mesmo tempo, entender que era também uma contradição reproduzir certo tipos de samba que depreciavam a mulher. Mas isso foi um processo natural, óbvio que tem pessoas que contrariam, mas depois de um tempo ficou normal, pois realmente não fazia sentido.

Nesse sentido, foi natural. As mulheres sempre foram parte da roda, no sentido da música, de escolher o repertório... Dona Marlene pode falar, Didi também, a Kelly, acho legal você marcar de falar com ela... pois tem muitos anos de Samba de Terreiro.

Leo Dias

Guga, sabe o que é legal? Nos ensaios em casa, antes do Edinho chegar — e o Edinho chegou no primeiro ano, eu acho —, a minha mãe já se apresentava dessa maneira. Meus pais recebiam nós, faziam um pãozinho, uma calabresa, fazendo aquela sala pra nós e vindo cantar algo que mexia com eles — e muitas músicas mexiam.

A gente achava muito daora, eu então, maior orgulho da minha mãe, mas também um pouquinho de vergonha, assumo (risos). Eu tinha 18 anos né... Então meu pai vinha, cantava as coisas que ele conhecia também...

Então quando o Edinho vem, ele traz a Kelly e a Didi com ele. Acho que quando elas vem e os ensaios são lá em casa, onde todo mundo respeita minha mãe e minha mãe acolhe e recebe... acho que isso também é um ponto a ser destacado. Talvez, se acontecesse de outro modo, não sei se elas se sentiriam confortáveis de chegar. Até porque Edinho era casca grossa, se você conversar com a Didi, ela fala que o Edinho não ensinava nada pra ela não, não levava ela para lugar nenhum... mas quando ele vê em Mauá é outra parada, que lá somos mais amadurecidos, que ensaiamos na casa do Ocimar e Dona Marlene, pai do Leo... Quando era no Dani também não era diferente...

Marlene Pereira

Sempre foi muito familiar, né.

Leo Dias

Então, ele traz a Didi e faz questão disso.

José Alves

Legal, Leo. E aí, tá tudo certo? Tá quase, hein...

Danilo Silva

Já foram duas, negão... quem come demais tem pesadelo à noite, tem que fazer a digestão...

José Alves

Só mais dois blocos, só mais dois bloquinhos mano...

Danilo Silva

Cê não vai dormir não, hein!

José Alves

Sabe o que eu queria perguntar? Como foi a ideia de surgimento do bloco? Teve alguma necessidade, cês trocaram alguma ideia, como foi? (1:54:30)

Marlene Pereira

Logo do começo a gente já falava desse bloco aí.

— “Vai ter carro alegórico?” a gente falava que claro que não, pois naquela época não tinha!

Danilo Silva

Era essas ideias mesmo (risos). Dessas ideias eu participava, eu sempre tava lá e ouvia. O careca falava muito que tinha que montar um bloco pesado... ele até balançava os braços assim e falava “pesado”.

Ocimar

Não é o careca, é sinhá, né?

Danilo Silva

Sim, é o sinhá

José Alves

O do violão, né...

Danilo Silva

Sim, do violão... foi embora e não deu tchau, mas tudo bem (risos).

E assim cara, o bloco surgiu como ideia no Samba de Terreiro, mas levou um tempo até a gente ter o motivo de fazer acontecer. O motivo foi eu trabalhar com o Sedeca, naquele concurso de redação que cê lembra, d’as Camélias da Liberdade. Eu peguei o material do João Cândido, participávamos da escola que ensinava redação e se o aluno ganhasse, a escola ganhava uma sala com computador, todo mundo ganhava computador, cheque... A gente foi numa escola lá em Sapopemba, você trabalhou comigo lá, e nenhuma escola quis fazer a porra da redação, fomos maltratados pra caramba (risos).

Aí ficou aquele material na mão, cara. E eu fiquei indignado, pois pegando aquele material e eu fui assistir, ler o que que é. Eu fiquei muito tocado com a

história do João Cândido e pensei que poderíamos fazer um bloco. Aí o bloco a gente podia fazer assim, assim, assado. Tinha uma ideia assim, fazer um samba em homenagem. E nessa época os caras tinham a ideia de que o samba tinha que ser natural, você não pode querer escrever e compor forçado, tinha essas ideias, você tinha que ter a inspiração, tipo Paulo Cesar Pinheiro, que diz que baixa um caboclo no peão e ele escreve. Eu contrapunha essas ideias né, um dia na casa do Ocimar e da Dona Marlene eu cheguei com o material. Primeiro eu fiz uma reunião aqui em casa, que eu tinha que convencer os cabeça dura. Se eu convencesse o Leo, o Baseado e o Edinho, o resto era de boa. Esse era o meu objetivo. Porque eram os caras questionadores, né... Mas o Leo era mais tranquilo, quando eu trazia as coisas, era mais tranquilo...

Meu plano deu errado, só apareceu o Baseado lá em casa. Mas aí quando eu fui na casa da Dona Marlene e seu Ocimar... eu sei que aquele dia foi foda, foi uma sabatina... e eu tinha resposta pra tudo! Tinha dado uma treinada no espelho, sabe? Os caras questionavam uma questão que eu apresentava e eu já tinha a resposta pra tudo. Tem até um gravado do bloco e o Baseado fala: “naquele dia a gente espremeu o Danilo e ele tinha resposta pra tudo, tinha treinado no espelho!”.

Aí, quando eu fui vendendo a ideia, foi contaminando todo mundo. Aí o pessoal foi dando a ideia do formato, o formato mesmo. Foi o Baseado e o Edinho que deram a ideia do formato, de que poderíamos ter um espaço para os sambas que estão sendo compostos, de tema livre — porque teve um determinado momento no carnaval o samba não tinha tema, era livre... na época dos cordões e tal —, tem a fase dos sambas de improviso, aí entra o samba-tema, esse que permanece até hoje, que é meio uma homenagem.

Então, foi uma ideia que eu levei, mas todo mundo abraçou. Foi um trabalho muito louco, tem pelo menos uns 5/6 álbuns de samba com composições autorais dessa geração. De caras do Terra, do Glória, daqui de Mauá, de caras de outro Estado. Então, a gente tem um material que se organizar e registrar, vai demarcar um momento histórico na cidade de Mauá: teve um momento que um bloco em Mauá produziu isso.

Acho essa experiência muito louco, pra quem compõe samba de terreiro, era o único espaço que tinha pra mostrar seu samba autoral. Foi mais ou menos assim que nasceu a ideia do bloco. Aí quem deu o nome do bloco foi o Ocimar, não se por causa do nome da música “pega o lenço, pega o lenço e vai”, porque escolhemos

isso primeiro como símbolo do bloco. Seria abadá, camiseta... aí surgiu essa ideia do lenço, por causa do João Candido. Aí, em sequência, o Ocimar disse “ah, o nome desse bloco é ‘pega o lenço e vai’”. Foi bem intuitivo assim.

Ocimar

Foi por causa do Monarco mesmo, “pego o lenço e vai”.

Pra mim, só pra constar nos arquivos: pra mim, o melhor bloco foi o primeiro, do João Cândido. Foi inesquecível. Eu participei de quase todos, só algum que não por causa do trabalho. Mas pra mim, o que marcou foi o primeiro, não se por causa dos ensaios... o samba é muito lindo, né? Bonito demais a letra, não sei de onde os meninos tiveram inspiração pra isso. Acho que é do Danilo e do Leo o samba, né?

Leo Dias

É só nós dois, cuzão... me dá essa parceria aí... são poucos sambas que eu tenho orgulho. Você e o Baseado tem um monte, deixa eu ter um...

Danilo Silva

É meu e do Leo, caramba (risos).

O primeiro foi emocionante porque foi orgânico, mano. O bloco, foi algo orgânico, tipo... a organização da saída do bloco foi na casa do seu Ocimar, eu lembro. Tinha umas 50 pessoas. Muita gente. Aí ficou muito louco porque teve uma hora em que separou, ficou o cara do sopro num canto, os caras da harmonia no outro, a batucada... cara, aquela cena no quintal foi muito intensa e orgânico. Nunca vou me esquecer. Foi muito foda aquele dia da preparação, pra sair no outro sábado. Tava tudo muito em cima. Mano, aquela cena...

E eu não tenho nenhuma fotografia daquele dia, pelo menos eu não tinha.

Ocimar

Eu filmei e não sei onde tá até hoje.

Leo Dias

Acho que deve tar com o Davi.

Danilo Silva

Aquele dia foi foda, foi mesmo. Mas não tem uma foto, um documento...

Ocimar

Eu filmei muito, eu subi em cima do murinho e tudo. Hoje eu já não sei onde tá essa imagem.

José Alves

Foi com o celular, seu Ocimar?

Ocimar

Foi com o meu celular. O Madruga tava com o filhinho dele, o Ismaelzinho, eu filmei a cara do filho dele.

Danilo Silva

Tinha umas 40 ou 50 pessoas ali, tava muito cheio.

Leo Dias

O pobre bem-te vi pegou ali, sabe...

Eu sempre fui um entusiasta, eu sempre me vi assim, tanto que muitas coisas eu tenho a impressão de ter dado o nome, eu fiz, mas mesmo se eu não fiz, eu sou o cara que quando compra a ideia, sobe na cadeira e faz o discurso. Então, saio lá em casa e vou falando com todo mundo. Eu sempre fui entusiasta, eu sempre participei de tudo. O nome, por exemplo, eu tava do lado, “porque tem que ter mesmo, tem que ter terreiro pra chocar e Mauá também.”

Do bloco, eu realmente não participei no sentido de que iria ser daquele jeito, foram mais o Baseado e o Edinho, até porque eles tavam muito mergulhados nas ideias de samba, melodia e tal...

Mas eu tava lá na hora que apareceu a ideia do lenço, se não foi eu, eu tava do lado. Eu tenho isso na minha cabeça.

Danilo Silva

A história do lenço, né. A gente queria algo simples. Por exemplo, você veio no ensaio; a pessoa que só veio no dia do cortejo, ela tem um adereço que permita

ela se integrar rápido. Um lenço, por ser mais barato, pode fazer em maior quantidade, dava pra fazer. Tanto que faltou lenço (risos).

Leo Dias

O lance do rito eu tenho comigo, é bom lembrar, eu que trago. Eu já tinha passado pelo Brincante, já, e tinha muito forte esse processo de passar de um rito. Não era no Brincante não, era na Recreação, tinha essa coisa de desligar a chavinha de uma coisa e ligar a de outra, de ir de um ambiente a outro. O fato de você pegar o lenço e isso simbolizar a sua entrada no bloco, entender isso como um rito, isso aí Danilão, se lembrar e não for eu... eu lembro até de ter escrito isso. Isso é foda pra caramba. Só de botar o lenço o cara já tá chorando.

Danilo Silva

O que a gente produziu de educativo, de educação popular mesmo, eu tenho uma experiência de educação popular no Terreiro de Mauá. Em vários aspectos: ensino musical, história do Brasil, a história desses compositores. É um trabalho muito grandioso esse que a gente faz. Cê vai ter um puta trabalho, vai virar livro e vai vender pra caramba.

José Alves

Cala, vamos lá, tomara...

Danilo Silva

A gente não tá duas horas e meia aqui pra não virar livro não, hein? O Samba de Terreiro de Mauá tem que virar um livro. Desculpa, mas o Samba de Terreiro de Mauá merece um livro, que vai ser o seu trabalho.

José Alves

São vários momentos emocionantes, né, você falando do bloco. Mas um momento muito emocionante pra mim foi a peça do Candeia. Vocês podem falar melhor, né, como foi esse processo...

Ocimar

Pode falar antes do samba do trem?

José Alves

Opa, manda brasa!

Ocimar

Não pode esquecer!

José Alves

Tava até aqui no roteiro do trem! não pode esquecer!

Ocimar

Vamos seguir então a pauta.

José Alves

Essa integração do Samba de Terreiro, Alvorada, Candeia... como foi isso?

Leo Dias

Deixa o Jader falar, aí...

Danilo Silva

O Jader pode falar, mas uma coisa que eu já vou falando é que demorou até todo mundo se engajar no role do Candeia.

Jader Morelo

Como o Neto falou, eu demorei pra entender a magnitude mesmo. Por que? Eu nao sabia que tinha uma ideia inicial do Edinho com a Rita e o pessoal. Aí começaram a desenvolver e a colocar em prática. Primeiro, com um pessoal que vai atuar.

Na minha visão, a gente ia chegar lá e iria fazer um samba. E aí o pessoal, Danilão, mais os atores, já vinham se encontrando antes e estavam em um processo mais avançado. Até porque eles precisavam, já que não iriam só tocar, mas também atuar.

O Terreiro de Mauá, e eu acho legal dizer isso, é um lugar que potencializa as pessoas para outras coisas. Ele é foda, pode olhar isso. A partir dele, muitas pessoas se potencializaram e alcançaram outros degraus. Aí você pega o Leo e o Danilo, numa peça de teatro, os caras se tornaram atores de verdade.

Quem pega o Leo aí, não fala que ele não era ator — você assistiu a peça —, ninguém falava que era a primeira vez que ele botava as caras lá. Danilão desenrolou, então eles precisavam se encontrar antes.

Quando a gente começou a ensaiar na Ana Rosa, acho que era na Ana Rosa... Aí começava os ensaios eu achava chato pra caramba. Porque eu não podia tocar o que eu quisesse, eu não entendia aquilo ali, a gente tava tocando em um espaço que a gente não sabia o que iria acontecer. Quando a gente foi para o Teatro Oficina, lembro que tinham outras opções de teatro, eu não conhecia nenhum.

Sei que definiram o Oficina. Quando foi o primeiro ensaio, eu pensei que aquilo iria ficar uma merda, que teatro é esse? O que a gente tá fazendo aqui?

E eu lembro que foram poucos ensaios lá no Oficina. No primeiro ensaio, o som não funcionava e o técnico de som não sabia o que tava acontecendo. Eu lembro que ele não sabia o que tava fazendo ali.

Quando acabou o primeiro ensaio no Oficina, lembro até do Ocimar trocando ideia de que iríamos passar vergonha, que aquilo iria ser ruim pra caramba. O microfone não funciona, não sabe fazer as paradas.

Daí veio a ideia de chamar o Romão. A gente conseguiu, acho que passou um ensaio com o Romão e na outra semana já era estreia. Aí, o lance que a gente só foi entender depois era o nosso papel. Por que a gente só chegava, tocava o nosso samba surfando em uma onda que a gente já tinha domínio. E quando a gente foi pra lá, saímos total da zona de conforto. Pois você não vai tocar de qualquer jeito, cê vai tocar dessa forma, nesse momento... tem que prestar atenção numa fala pra tocar nessa altura, aí precisa ouvir o que seu camarada tá fazendo... A gente não tinha experiência de palco — fui descobrir recentemente que, no palco, você não escuta tudo. Isso tudo, como o Danilo comenta, a gente que é barriga verde, foi aprendendo na marra, aprendendo caindo. Às vezes a gente queria até fazer o papel de técnico de áudio, que não era nossa função e gerou conflito. Aí a gente foi descobrindo o que estávamos fazendo ali.

E a peça tomou uma proporção muito grande, eu particularmente não esperava, sinto saudades, foi uma das experiências mais significativas da minha vida. Em todos os sentidos, em música, de aprendizagem de música, no sentido político, de quem tava acessando e ocupando aquele teatro, do tipo da mensagem que a gente passou. O pessoal comentou e eu só fui perceber depois, que a gente fez um musical brasileiro! Não teve esse rolê de roupagem da Broadway, foi brasileiro mesmo.

Eu desconheço algo nesse sentido. Fui depois assistir o do Cartola, fui assistir o da Ivone Lara, produções muito grandes, tipo Broadway... e pensava que era legal, mas faltava um pouco de verdade. E isso não é menosprezando, porque ficou bom, mas em uma outra linha. E a linha brasileira de tentar mostrar, retratar o que se passava em um determinado período, acho que foi muito importante. Outra coisa muito importante foi a gente não passar pano, pois o Candeia era homem e cheio de contradições, como qualquer ser humano... deu brecha, deu brecha pra caramba... e isso a gente tinha que relatar. Não teve passagem de pano, teve respeito pelo legado dele, mas teve o puxão de orelha. Acho que foi um recado forte, aquele dois pés no peito. Foi algo surreal pra mim.

Danilo Silva

Pra mim foi a maior experiência da minha vida. Eu não tive uma experiência de vivência como essa. É um divisor entre antes e depois. O teatro é foda, no sentido de causar mudanças internas mesmo, né. É uma atividade do caramba. O Leo já conhece mais o teatro, eu que fui o ator revelação. O Leo já tem experiência no Brincante, Antônio Nóbrega, era palhaço... já chegou preparadinho lá, agora eu não, fui o Dedé Santana, a escada do Leo.

Leo Dias

Nunca tinha atuado...

Danilo Silva

Não, você já tinha experiência sim. Sim, que nem os outros atores, não, mas você tinha!

Pra falar da peça, agora: essa peça foi encenada, na primeira vez, em 2017, mas a conversa que a gerou começou em 2015. Essa conversa que o Edinho teve com o Karasek... A escolha nossa, é foda, e eu acho que não dá pra não registrar.

O Karasec não vai na gente direto, ele vai consultar pessoas — e não poucas pessoas. Ele vai consultar pessoas porque ele queria remontar a peça do Candeia em São Paulo, mas não queria uma peça Broadway, queria levar uma roda de samba pro teatro. Aí ele pega a opinião de algumas pessoas circulando e ouviu que o único coletivo preparado pra esse trabalho era o Samba de Terreiro de Mauá. Isso é o maior orgulho pra nós. Conversando com ele e foi assim.

Aí tem uma ideia do Edinho, com a Rita e ele, foi lá no Brás, se eu não me engano. Numa roda de samba que teve do Terra. Aí começa a questão das tratativas, não sei se começa no Rio e depois vem pra cá. Foi uns dois anos antes disso, até eu ler um roteiro, foi um ano antes para eu ler. Fiquei maluco com o roteiro, meio desconfiado com o repertório, porque tinha umas músicas que não eram do Candeia... Mas o Edinho me mandou o barato por e-mail, e eu falei que iríamos pra cima e fazer.

Então tem todo o processo que antecede que, quando chega na hora do vamo vê, a nossa rapaziada, a gente, passa por umas fases bem difíceis no Terreiro de Mauá, de transição, mudança, distanciamento. E estávamos nessa fase, por questões que não vale citar. A galera demora pra pegar no breu, não é rápido.

Leo Dias

2010 foi no Rio, só pra você saber.

Danilo Silva

É muito antes, viu?

E assim, quando chega no processo da peça, em 2017, a nossa rapaziada tá meio naquela fase e o pessoal anda meio frio. Acho que quem se animou de pronto foi eu, o Leo e Edinho. Acho que porque a gente viu desde o início que o negócio era potente: “era a peça do Candeia, caramba!”.

A gente saia do trampo, mano... Primeiro a gente ensaiou na Ação Educativa, depois na Casa Amarela. Na Casa Amarela era daora, na consolação... Aquela Casa Amarela que é uma ocupação. Em São Paulo tem essas coisas, né? Ocupação do pessoal anarquista, morador de rua, de MTST. É a ocupação, a Casa Amarela. É um espaço cultural também, a ocupação e a gente ensaiava lá e era muito louco aquele lugar, né? Só depois que a gente vai pra Casa das Rosas, só quando a coisa tá necessitando pensar o espaço, um quintalão maior, aí vamos para a Casa das Rosas.

E aí, eu vou me envolvendo tanto que o Karasek, não sei quem falou pra ele que “o Danilo faz”, aí ele me convidou: “você conhece algumas pessoas, tô precisando de umas pessoas pra ajudar a fazer. Você é alguém que tem trânsito...”. Aí eu envolvi a Gabriele, que fez o figurino, o Raiko, que fez cenário. Fui tentando envolver mais gente, mas o pessoal já pensou que tava envolvendo gente demais. Aí não dá pra colocar todo mundo, né. Também porque o pessoal se comprometeu a fortalecer com o pessoal do Amigos do Samba, né. De fato, foi uma experiência que eu me entreguei de corpo e alma. De aprender...

A relação que a gente criava depois da peça, de relação humana mesmo, no sentido mais pleno. Da gente se trocar um na frente do outro, intimidade doida mesmo. O pessoal sabia quando você tava indo dar uma cagada, sabe...

José Alves

Logo você, né, Danilo (risos).

Danilo Silva

É, logo eu, o pessoal sabia que eu estava indo dar uma letra ali.

Na realidade, é interessante porque eu estou trazendo esses exemplos pra mostrar a intensidade. Eu tô trazendo esses exemplos porque, para mim, teve essa troca intensa e não tinha como disfarçar.

Teve uma hora, que eu fiquei de saco cheio. O Leo me mesmo já me deu uns puxão de orelha. Tinha dias que — porque era muito desgastante, a primeira temporada era quarta e quinta, cara, como você vai ter sua semana com essas duas coisas, o deslocamento....

Distância, gasolina, sem dinheiro porque a gente ganhava 100-150 e gastava 300 de gasolina. Deve ser mais ou menos semelhante com o que ocorre no circo, né, esses que vão de cidade em cidade. Porque era bem isso de carregar piano pesado pra caralho, ajudar a montar, decorar sua fala, tá ligado? As experiências, cara, a gente voltou a virar criança, como o Leo diz, brincante mesmo. Tipo sentir frio na barriga, medo de cair, medo da Dona Marlene cair no escuro lá... ela já deu umas 3 escorregadas lá na escada. Medo de passar mal, tudo muito intenso, todo mundo cuidando do outro.

É muita coisa, cara...

Jader Morelo

Essa coisa de todo mundo cuidar um do outro era muito legal, o instrumento tal, a baqueta que o cara gosta... eu lembro que eu colocava os bagulho lá e não dava pra você se preocupar com muitas coisas ao mesmo tempo, rolou aproximação foda. aí todo mundo se ajudava. (02:27:02)

Leo Dias

Era muito cuidado mesmo. Era, “Leo, separei um negócio pra você”. Caramba, era todo mundo trabalhando pra fazer dar certo mesmo. O Edinho teve papel fundamental na parte de repertório, de intervenção em partes históricas — o que iria tocar. Muito cirúrgico ele, teve um papel foda.

Danilo Silva

Como o Jader falou, né: como essa experiência vai potencializando, né. O Edinho, se a gente pega em 2002... Era daora, mas era uma outra pessoa, tímida, cabeça abaixada. Chega nessa época agora, o cara assina a direção musical e a humildade e o senso de coletivo que se eu estou aqui, eu sou parte de um todo. Ele tem muita dificuldade de dar nome, assinar, porque as coisas são do coletivo. A gente tem essa noção, conseguiu construir isso. Se a gente conquistar algo, não é individual, é coletivo.

Leo Dias

Oh, tem as coisas ruins também, né, a gente ficou mal acostumado. Só quer fazer uma roda de samba pá... O Ocimar não queria mais fazer samba no CCBL, não ia tocar no lugar se não tivesse pancake, “se não tiver pancake não vou” (risos).

Danilo Silva

O Maurão falou uma vez a história de que, na Inglaterra, onde ele morou por um tempo, dizia-se que “uma vez que você toma banho quente, não quer mais tomar banho frio”. Acho que a peça, acho que cê tem que conversar individualmente com cada sujeito. Porque cada um que teve oportunidade de participar tem a sua história. O choro do Davi, a emoção bonita dele, ele chorando e abraçando a Sueli ali, e você pensa: “cara, o cara tava à flor da pele, né” (risos).

Leo Dias

Chorou de soluçar, mano.

Danilo Silva

Outra coisa que o Jader falou e eu afirmo: as pessoas que acessaram o teatro.

Cada devolutiva que eu tive, pessoas que vieram trocar ideia comigo sem eu nunca ter conhecido na vida. Uma pessoa chegou chorando falando do fogão que faltava um pé, que tinha uma pedra segurando o fogão, era a avó dela.

Eu sinto que não tinha como não ser o Samba de Terreiro de Mauá porque a gente tem uma ligação muito forte com essa coisa da memória, da memória afetiva. Então, tinha que ser nós pra fazer esse bagulho mesmo.

Azar de quem não foi e azar do teatro que não foi um sucesso, porque tem a questão do dinheiro. Mas foi lindo, isso é unânime. Dava 200, 300 pessoas, teve dia que lotou. Aí a gente conversando com as pessoas com os guardadores, o pessoal lá fora, falando que o teatro o teatro só lotava na primeira, que a gente tava lotando todo dia, dia de semana...

Um pessoal, no dia de semana, pedindo um ingresso pra mim e eu tendo de dizer que “não dá, mano”...

Leo Dias

Os críticos, teve um que gostou da gente, falou da gente... Ganhamos um prêmio de crítica, 3º na APCA.

Danilo Silva

Associação Paulista de Críticos de Arte, APCA.

Leo Dias

O Criolo foi nos ver, Ailton Graça, Sorín, o lateral esquerdo da Argentina.

Danilo Silva

Sim, tenho uma foto com o Sorín segurando o tamborim.

José Alves

Zé Rocha foi lá também (risos).

Danilo Silva

O Chrigor do Exalta Samba também. Eu dei um ingresso pro Claudinho Oliveiro.

Leo Dias

O Bruno Will fez a arte do bagulho...

José Alves

Mas foi muito legal mesmo, lindo mesmo. Fui nas duas, né, nas duas temporadas. Foi sensacional.

Leo Dias

A Sueli chamando minha mãe pra fumar maconha (risos)...

Danilo Silva

“Vamo fumar lá, dá uma relaxadinha”...

Leo Dias

Se tivesse mais uma temporada acho que minha mãe ia.

José Alves

Sensacional.

Danilo Silva

Acho que é isso, né?

José Alves

Então, pra ser sincero, falta muita coisa... mas...

A gente tinha que falar do IMS, do Samba do Trem, CCBL, Sesc...

Danilo Silva

Sim, cara, os rolês no Sesc. Isso foi algo que a pandemia brecoou total de estourar. Ia estourar. Parceria muito potente, mano, do Sesc com as experiências lá. Muito foda.

Ocimar

O principal do Sesc, que era o Pompéia, parou ali né?

Jader Morelo

A gente treinou, jogou em um monte de gramado mais ou menos, jogou nos estádios pequenos...

Danilo Silva

Quando chega Vila Belmiro, templo sagrado... dá ruim, né? é foda.

Jader Morelo

Chega no Maracanã, final da copa...

José Alves

Pior que foi foda, logo na saída do bloco também, vixe... tanta coisa, né?

Danilo Silva

A pandemia fez um estrago pra cultura, né, pra trabalhadores da cultura. Tem gente morrendo, né, tá tudo ruim.

Mas dentro do nosso objeto de estudo, o Samba de Terreiro de Mauá foi afetado sim, pois agora estávamos mais maduros, as coisas estavam acontecendo... estávamos sendo conhecidos. Sendo cuidados... viagem, frutinha, hotel... é daora isso, né? Essa experiência de ser reconhecido, das pessoas acharem daora o que você faz. Baita experiência essa de ser bem tratado, essa é uma baita experiência.

Aqueles 19, vai fazer 20 anos no ano que vem, de estar fazendo algo sem grandes pretensões e a vida vai te abrindo possibilidades e você vai vivendo. O Samba de Terreiro vive um desafio. O Samba de Terreiro sempre lança algo diferente, interessante que sempre que vejo com a galera o pessoal diz que “estamos muito quietos, sobre o que estamos tramando”...

Ocimar

E você, Guga, como foi sua primeira vez no Terreiro de Mauá?

José Alves

Minha primeira vez, eu assistindo o samba, quando eu vi, foi em 2007. Por intermédio do Danilão, trabalhava com ele no Andrézinho Cidadão. Aí ele me levou pra conhecer o samba, que antes era projeto... foi encantador, né?

Lembro da primeira pergunta que fiz pro Danilo era o porquê de não utilizarem o microfone e tal, uma caixa de som... a resposta do Danilo foi de que “todos nós estamos aqui pra contemplar o Deus Sol, o Samba...”

A partir daí foi só a troca, ele me ensinando muitas coisas. A gente troca muita ideia. Aí nesse mesmo processo conheci o Leo, a rapaziada, passava um tempo em Mauá... ouvindo samba, tomando cerveja.

Acho que o Samba de Terreiro de Mauá é...

Posso só encerrar aqui?

[Encerra-se a gravação]

DEPOIMENTO PONTINHO 1

José

Queria saber um pouquinho de você, sobre sua parada com o samba, como é que foi o seu despertar para o samba?

Pontinho

Eu venho de uma família em que do lado da minha mãe é italiano e do lado do meu pai é pernambucano, do sertãozinho mesmo. E a família do meu pai sempre teve serenatas, saraus, chorinho, meu vô tocava choro em casa, informal mesmo. A gente sabe que entre o choro e o samba tem uma linha muito tênue. Então, tava sempre ali, o samba sempre presente.

Eu sou nascido em 1987, então aquele samba que a gente foi consumindo na década de 90 era uma outra coisa, não era o samba. O tal do pagode comercial, você sabe...até mesmo o pagode carioca, rolava bastante Fundo de Quintal, Zeca...essas coisas a gente ouvia por tabela. Mas, como você disse, o “despertar” foi com o segundo disco do Cartola.

José

Quando foi isso?

Pontinho

Isso foi em 2009, eu tinha uns 20 e poucos anos. Querendo ou não, esse tipo de samba, que eu acho que é matéria-prima do seu trabalho, exige um pouco de maturidade para você despertar para ele, né. E foi o que aconteceu comigo. Eu lá por volta dos 20 e poucos anos, sempre buscando a música popular brasileira e eu ouvindo que a minha geração era alienada. De quando você é Guga?

José

Eu sou de 1983.

Pontinho

Um pouquinho antes. Mas mesmo assim era “uma geração alienada, que não conhecia a música popular brasileira”, que “música popular brasileira é Tom Zé, Chico Buarque, Caetano”... E na minha opinião não era nada daquilo. Mas enfim... foi quando eu comecei a buscar o que era essa música popular que a minha geração não conhecia. Foi quando eu me deparei com o disco do Cartola. Foi lá na Santa Ifigênia, naquelas lojinhas de disco né, eu comprei e quando escutei foi um baque, né. Foi o primeiro contato que eu tive com esse tipo de samba, fiquei tocado por esse samba. E eu fiquei maravilhado porque é nesse disco que o Cartola tem uma das poucas músicas que ele cantou de outro compositor, né, “Meu drama” de Silas de Oliveira, o “Senhora tentação”, né. E eu ficava maravilhado com aquilo. Depois eu acabei

realizando um trabalho em torno da vida do Silas, isso alguns anos depois. Mas esse “despertar” que você perguntou foi por aí.

José

Bacana, legal. Mas aí você começou a se aprofundar e já foi pra pesquisa, de fato?

Pontinho

Eu lembro que em 2008 foi lançado um livro chamado *A história da música popular brasileira* do Jairo Severiano, que tá vivo. Esse livro foi um dos primeiros contatos que tive com aquilo que depois fui me aprofundar. Aí depois eu fui num brechó e comprei a coleção inteira daquele “Nova história da música popular brasileira” da Editora Abril, vinha uns vinis de 8 polegadas, ali vinha Ismael Silva, Cartola, Nelson Cavaquinho. Aí eu comecei a escutar, já tinha uma vitrola em casa...

Mas aí eu entrei na faculdade de filosofia em 2009 e tinha uma exigência lá do TCC ser sobre uma escola de pensamento. E eu lá, maravilhado com o espaço textual do samba, pensava que aquilo era passível de análise teórica. Aí eu fiquei matutando e propus o tema da “malandragem”, “Malandragem: por um filosofar mais lúdico”. Sofri uma certa resistência da academia, pois eles queriam que eu falasse do existencialismo, epicurismo, Aristóteles...

José

Ir lá pra Europa, né...

Pontinho

Então... E eu queria ver o meu quintal. Em todas as coisas eu sou assim, primeiro quero ver o meu quintal e depois quero ver o dos outros. Pois o meu quintal é muito rico, o Brasil é foda, né?

José

É cara... a diversidade da gente é foda.

Pontinho

E propondo esse tema, também comprei um livro chamado *Almanaque do samba*, do André Diniz — que hoje é um vereador do Rio —, que pra quem tá começando é uma boa. Lá tinha o Nelson Sargento... lá que eu comecei a ver nomes como Nelson Sargento, “quem que é Nelson Sargento?”, sabe? Carlos Cachaca... aqueles nomes impactantes, “Carlos Cachaca? caramba, pô, vou procurar saber”. Nessa época já tinha a internet, aquela facilidade toda, eu não vim daquela época que tinha que ir atrás de LP, aí eu colocava o nome e já conseguia baixar as músicas. Então eu já comecei a adentrar esses espaços.

José

E samba de terreiro, como você analisa? O samba de terreiro como o todo, a forma... o que é o samba de terreiro?

Pontinho

Pra começar o termo “terreiro”, né. “Terreiro” é literal, é um chão de terra batida. Eu to aqui no Piauí e o pessoal diz “vou ali no terreiro”, é ir num chão de terra batida. Literalmente é isso. Só que, como acontece com todas as palavras, com o tempo elas vão ganhando um campo simbólico, então “terreiro” também é designação do espaço das religiões afro, né.

Eu to aqui com os nego véio, aí eles tocam umas cantigas, né, aqui eles chamam de “cantiga”. “Essa aqui é de terreiro”, “Isso aqui não pode mexer que é de terreiro”, aí que eu fui ganhar. Então começa daí.

Transportando pro Rio de Janeiro, que é onde se cunhou esse termo “samba de terreiro”, onde que surge o samba? nos suburbios, e mesmo no Estácio que era região central, as casas tinham terreiro. Porque aqui em São Paulo eu lembro que tinha terreiro nos anos 80-90, imagina no Rio na década de 20...

Era o centro ali, era aquilo que chamavam de “cabeça de porco”, aquelas pensões que tinha uma grande casa que se loteava e se comercializava vários quatinhos. Então, mesmo no Estácio, que era região central, em Oswaldo Cruz, que era suburbio, ou na Mangueira, Serrinha, ou no Salgueiro, o samba acontecia no terreiro, certo.

O samba era feito para ser consumido por aquela comunidade. Então, samba de terreiro era o que eles faziam pra eles, para aliviar o cansaço da vida, né. Porque você imagina, naquela época — eu fiz um trabalho sobre a Constituição de 1946 — para eles conseguirem o domingo de folga já foi uma baita luta. Então, imagina você, era o PCB daquela época. Os caras não tinham nem o domingo de folga.

José

Os caras não tinham nem o domingo...

Pontinho

Mas fala-se que “sambista não trabalha”, é aquela coisa, no samba boa parte era trabalhador, tirando aquele pessoal do Estácio, que era malandro. Mesmo o Edgar dirigia caminhão da Souza Cruz, de cigarro. Então, as poucas horas que eles tinham de descanso, eles iam pro terreiro, né. Aí desaguava o sentimento, pois o samba, eu venho analisando, como o próprio “Pelo telefone”, ele chama de maxixado, já eu tenho as minhas dúvidas, era mais cadenciado que o samba de terreiro, aquele “Pelo telefone” era uma concha de retalhos de versos populares ancestrais, né, que um vai aprendendo com o outro e passando pro próximo. O samba originalmente era assim, né, eram cantigas que vinham do interior do Brasil, do interior do Brasil, do nordeste, norte de Minas... todo esse interior aí, os morros do Rio foram habitados por essa galera do interior do Brasil, né. Eu falo isso porque eu to em 2021 aqui no Piauí e ainda ouço isso, imagina naquela época.

Eles iam pro Rio, claro, procurando melhores condições, mas eles levavam também essas cantigas, que já eram feitas. Aí o samba de terreiro, com o advento da indústria fonográfica e a partir de quando isso começou a dar lucro, tinha que colocar o samba pra gravar, aí eles começaram a colocar uma segunda, né, aí o samba ganhava um acabamento. Mas, você vê naquela entrevista com a velha guarda da Mangueira com o Tinhorão, naquele programa “Tudo é música” que tá no Youtube, o Babau canta “Ai ai meu bem”, que era um grande sucesso na época, e o Tinhorão pergunta: “mas vocês cantavam com essa segunda?”, aí o Xango — eu acho — diz: “veja bem, a gente cantava a primeira, o resto era versado”. Pois no terreiro — e ainda tinha isso — depois que eles gravavam, não cantavam mais. Era como se aquilo não pertencesse mais àquele espaço, era como se fosse algo do sagrado, muito interessante, né, essa maneira com que se relacionavam com o samba. “Isso aqui foi feito pra nós, você foi lá vender então aqui não pode ser mais cantado”. Então “Ai ai meu bem” era cantada a primeira, aí contrataram um músico da cidade, ele fez a segunda e a canção parou de ser cantada na Mangueira. Mas não sei se eu tô me fazendo compreendido, né...

José

Não... tá sim, tá bacana.

Pontinho

Eu acho que é mais ou menos por aí, né.

José

E como você se deparou com o samba? Pois há essa movimentação de samba de terreiro, né, esse resgate do samba. Até mesmo o resgate que houve dos anos 2000 pra cá de grandes compositores como Candeia, Cartola, Nelson... até mesmo Lucíola... Teve uma movimentação por conta do Samba de terreiro, Glória, Terra Brasileira. Como você vê essa movimentação desses coletivos? E como você começou a ter contato com esses coletivos?

Pontinho

Certo. Eu tinha esse trabalho do Silas, em que eu criei uma página na internet para postar a obra dele completa. E o Silas, mesmo sem eu saber, pertencia a esse ambiente do samba de terreiro. Isso sem eu saber, né. Aí eu tive contato com a Priscila Neves, esposa do Pedro Pita, tamborinista desse movimento (mas ele é profissional, né). Aí ela falou “o que você faz em São Paulo”, aí ela disse “ah, aí tem um samba ativista”. Fiquei com isso na cabeça.

Em 2013 eu formalizei uma página do Silas no Facebook e comecei a ter contato com as pessoas, como o Edinho...

O terreiro de Mauá tinha um perfil e foi por lá que eu comecei a me comunicar com o pessoal. O pessoal do Glória, enfim... Aí eu fui estreitando os laços, principalmente com o pessoal do Glória, aí teve a primeira roda com em homenagem ao pessoal do Salgueiro, que foi na Casa de Angola em 2014 em que vieram os remanescentes da fundação do Salgueiro, foi a primeira roda de samba que eu fui

desse movimento. Foi um soco na cara, né, ver os velhos lá e aqueles sambas que a gente nunca escutou antes — você sabe do que eu to falando, quem vem de fora vê aquilo, acha lindo, mas fica pensando “de onde vem aquilo?”. Muito foda.

Disso, teve a primeira confraternização desses 3 movimentos que estão na ativa hoje, Samba de Terreiro de Mauá, Terra Brasileira e Glória ao Samba. Teve a primeira confraternização deles, na antiga sede do Terra, que era no Brás, muito foda aquilo tudo.

O Glória homenageou o Caxiné do Salgueiro, o Terreiro de Mauá homenageou o Heitor dos Prazeres e o Terra o Noel Rosa de Oliveira. Vendo aquilo tudo, impressionado, aí me chamaram. Eu entrei no movimento primeiro pela pesquisa. O pessoal viu o meu interesse e me chamou para ir no Glória, o primeiro evento que eu fui deles ocorreu na quadra do Império, na Quadra de Ensaio Mano Elói Antero Dias. Aí aquele repertório de inéditos que eles tinham ido buscar lá na Serrinha, que eu até ajudei um pouco na época, com a pesquisa.

Enfim, foi bem quando começou a roda. A primeira foi Boa noite, a segunda foi Cruel Paixão, as duas eram do Silas, eu me derramei em lágrimas. Só quem tá no samba pode saber. Você que tá por dentro sabe o astral que é, né. É forte...

José

É forte... ancestral, né.

Pontinho

Ancestral... é isso.

Aí entra o Terreiro de Mauá na história, interessante. A gente voltou do Rio aí o [inaudível] me liga e diz: “Vai ter uma roda de samba lá no Mauá... vai tocar o Terra...”. Seria essa a segunda confraternização que houve na história. Eu perguntei qual seria o repertório, me contaram...

Só sei que foi o seguinte: eu tive coragem de ir no Império Serrano, mas em Mauá eu não fui. Tamanho o respeito que eu tinha por Mauá, pensava que aquele lugar não era pra mim, “tá muito cedo ainda pra mim”. Juro que eu pensei isso, que era pra eu ir devagar porque o negócio lá é diferente. Já tinha ido naquela roda, que era coletiva, fui como alguém de fora. Mas participar como alguém de dentro, não... em respeito a eles, deixa eu ficar no meu lugar, pois eu to começando agora...

Nesse mesmo ano, eu fiz um trabalho, não sei se você conhece, em que eu falo do Terra, do Terreiro de Mauá, do Glória, Morro das Pedras, Terreiro Grande... eu escrevi, até postei no face... não sei se você conhece...

José

Não conheço... depois você me aponta, por favor.

Pontinho

Depois eu te envio.

Aí eu fui tendo um entendimento, conversando com essa galera mais velha, que esse movimento surgiu lá em meados dos anos 90, né. O Tuco mesmo tinha criado o grupo Passado de Glória em 1997, em 1999 nasce o Morro das Pedras na zona leste, periferia. O Morro das Pedras foi muito importante.

Aí depois teve em 2002 o Mauá, em 2005 o Terra, Glória em 2007 e aí por diante.

José

Bacana, cara. Depois você me manda esse trabalho, por favor.

Pontinho

Mando sim, pode deixar.

José

Iria ser importante pra mim, né. Trata bem da raiz, parece.

Pontinho

Na época, eu peguei depoimento com o Edinho, com o pessoal do Terra foi o Marcio, que ainda era do Terra — o Márcio saiu do Terra, a Fernanda saiu do Terra, o Madruga saiu do Terra, já o Rogerinho ainda tá. Do Glória foi o Paulo, e pra representar o Morro foi o Careca, representando o Morro e o Terreiro Grande.

José

E quando você começou a frequentar o Samba de Terreiro, foi em 2017 que você falou?

Pontinho

Não, essa primeira roda que eu falei foi em 2014. Salgueiro e a primeira confraternização dos agrupamentos também foi em 2014.

José

Depois que você foi para o Terreiro de Mauá, como foi sua percepção?

Pontinho

A primeira vez que eu fui pra Mauá foi no Bloco. No Bloco de 2016, acho que era Palmares o tema. Samba bonito, do Danilão... Aí eu já fui em outra perspectiva, a de bloco...

José

Deixa eu cortar rapidinho, você fez parte do bloco?

Pontinho

Não, ninguém “faz parte” do bloco, você chega e sai, né. Pega o lenço e vai...
(risos)

José

Mas levando em conta esse seu interesse pela pesquisa, digo.

Pontinho

Não, às vezes em que eu fui para o bloco, fui apenas em cortejo.

José

Beleza, pode prosseguir.

Pontinho

Aí eu fui no bloco, o tema era Palmares... e é importante falar do bloco — já falando de Mauá também —, pois em Mauá eu fui na roda de samba, na 3ª confraternização entre os agrupamentos Terra, Glória e Mauá, foi também em 2016.

Mas falando da minha percepção, o Samba de Terreiro de Mauá é uma verdadeira sala de recepção, como diz o samba do Cartola. Uma coisa que comprova isso é a iniciativa de criar um bloco para se fazer um consagração desse movimento, uma grande confraternização nacional para esse movimento, pois esse movimento se expandiu, né, desde o lançamento de Terreiro Grande em 2007 — foi para Uberlândia - MG, foi pra Belo Horizonte, foi pra Curitiba, tá em Goiás hoje, tá em Brasília... Santos... várias regiões do país. E o Mauá, com o bloco, tem essa capacidade de aglomerar todo mundo, para você ter uma ideia da grandeza do Mauá. A confraternização nacional desse movimento acontece em Mauá. Se você for falar de Mauá em termos históricos, ninguém sabe de nada, mas o Samba de Terreiro leva essa grandeza para Mauá. Claro que todo lugar tem sua história, mas é importante dizer isso, pois as pessoas desconhecem. E eles [Samba de Terreiro de Mauá] trazem essa grandeza pra cidade. Vem pessoas de Santa Catarina, Curitiba, Rio e de todos os cantos de São Paulo.

Então Mauá é isso, uma grande sala de recepção. Quando você chega lá, é muito bem tratado. Todo mundo te trata bem. Em termos de espaço social, eu vejo assim.

José

Você acha que essa busca de manter a memória é uma forma de resistência?

Pontinho

Com certeza, né. O que a grande mídia, os próprios pais falam pros filhos que a música popular brasileira é o MPB, e o samba de raiz é o quê? E a escola do Cacique...

Agora falando do Samba de Terreiro, aí incluo todos os agrupamentos — Glória, Terra e tantos outros — é uma forma de se posicionar, é um posicionamento. Então você escutar uma gravação de 1928, com todos aqueles chiados, ruídos é muitas vezes mal feita, pois o que havia de tecnologia disponível era aquela na época. Aí você ouvir aquilo e se sentir atraído... você tá resistindo à grande mídia que diz que

a grande música popular brasileira é Caetano Veloso, Chico Buarque... Você está resistindo às próprias rodas de samba atuais, de fora desse movimento, que prega que o samba de raiz é o da Escola do Cacique, você resiste e se posiciona. E ao mesmo tempo, você joga luz sobre os fatos esquecidos, isso falando de história é muito importante.

Esses movimentos jogam um clarão sobre esse legado, pois quando as pessoas vão a uma roda de samba e pensam “nossa, que samba bonito, caramba, me arrepiei, de onde vem isso?”, aí alguém diz “isso aí é Zé Ramos, é Mano Edgar, é Ismael Silva, isso é Carlos Cachçaça.

E além do mais, hoje tem internet. Então, tudo conflui pra quem desperta para esse samba, né. Então, é uma forma de resistir a tudo que foi pregado. Se você, por exemplo, tá nesse entendimento e nessa pesquisa muito séria, por outro lado são poucas as pessoas que chegam em você com esse entendimento e interesse sobre o que é o Samba de Terreiro, pois não conhece.

José

Até julgam como uma subcultura, né...

Pontinho

Como se fosse uma coisa de gueto cultural, inexpressiva, marginal...

José

“É o quintal”, dizem. O que isso representa? é muito complicado, né.

Pontinho

Uma composição, tanto melódica quanto poeticamente falando — eu to sempre citando os mesmos, pois eles são muito ovacionados —, a um Chico, Caetano. São composições muito simples e certeiras, com uma quadra, depois outra quadra e acabou o samba, mas nisso ele já falou tudo.

José

E a música tem muito sentimento, né... carregado ali.

Pontinho

O povo brasileiro é dono da sua própria história, então ninguém melhor do que ele para falar dos seus sentimentos. Existe a música de protesto, claro, Vandrê, o próprio Chico, mas isso é uma abstração que a pessoa faz. Por mais que o Chico tenha sofrido na ditadura, o sofrimento de você pegar aquele trem lotado, levar horas para chegar no trabalho, depois horas para voltar, diariamente, ele não sabe. E quem pode expressar isso é quem vive. A questão do lugar de fala.

José

É isso mesmo. Caraca.

Vou parar por aqui, parar a gravação...

DEPOIMENTO PONTINHO 2

José

Queria saber um pouquinho de você, sobre sua parada com o samba, como é que foi o seu despertar para o samba?

Pontinho

Eu venho de uma família em que do lado da minha mãe é italiano e do lado do meu pai é pernambucano, do sertãozinho mesmo. E a família do meu pai sempre teve serenatas, saraus, chorinho, meu vô tocava choro em casa, informal mesmo. A gente sabe que entre o choro e o samba tem uma linha muito tênue. Então, tava sempre ali, o samba sempre presente.

Eu sou nascido em 1987, então aquele samba que a gente foi consumindo na década de 90 era uma outra coisa, não era o samba. O tal do pagode comercial, você sabe...até mesmo o pagode carioca, rolava bastante Fundo de Quintal, Zeca...essas coisas a gente ouvia por tabela. Mas, como você disse, o “despertar” foi com o segundo disco do Cartola.

José

Quando foi isso?

Pontinho

Isso foi em 2009, eu tinha uns 20 e poucos anos. Querendo ou não, esse tipo de samba, que eu acho que é matéria-prima do seu trabalho, exige um pouco de maturidade para você despertar para ele, né. E foi o que aconteceu comigo. Eu lá por volta dos 20 e poucos anos, sempre buscando a música popular brasileira e ouvindo que a minha geração era alienada. De quando você é Guga?

José

Eu sou de 1983.

Pontinho

Um pouquinho antes. Mas mesmo assim era “uma geração alienada, que não conhecia a música popular brasileira”, que “música popular brasileira é Tom Zé, Chico Buarque, Caetano”... E na minha opinião não era nada daquilo. Mas enfim... foi quando eu comecei a buscar o que era essa música popular que a minha geração não conhecia. Foi quando eu me deparei com o disco do Cartola. Foi lá na Santa Ifigênia, naquelas lojinhas de disco né, eu comprei e quando escutei foi um baque, né. Foi o primeiro contato que eu tive com esse tipo de samba, fiquei tocado por esse samba. E eu fiquei maravilhado porque é nesse disco que o Cartola tem uma das poucas músicas que ele cantou de outro compositor, né, “Meu drama” de Silas de Oliveira, o

“Senhora tentação”, né. E eu ficava maravilhado com aquilo. Depois eu acabei realizando um trabalho em torno da vida do Silas, isso alguns anos depois. Mas esse “despertar” que você perguntou foi por aí.

José

Bacana, legal. Mas aí você começou a se aprofundar e já foi pra pesquisa, de fato?

Pontinho

Eu lembro que em 2008 foi lançado um livro chamado *A história da música popular brasileira* do Jairo Severiano, que tá vivo. Esse livro foi um dos primeiros contatos que tive com aquilo que depois fui me aprofundar. Aí depois eu fui num brechó e comprei a coleção inteira daquele “Nova história da música popular brasileira” da Editora Abril, vinha uns vinis de 8 polegadas, ali vinha Ismael Silva, Cartola, Nelson Cavaquinho. Aí eu comecei a escutar, já tinha uma vitrola em casa...

Mas aí eu entrei na faculdade de filosofia em 2009 e tinha uma exigência lá do TCC ser sobre uma escola de pensamento. E eu lá, maravilhado com o espaço textual do samba, pensava que aquilo era passível de análise teórica. Aí eu fiquei matutando e propus o tema da “malandragem”, “Malandragem: por um filosofar mais lúdico”. Sofri uma certa resistência da academia, pois eles queriam que eu falasse do existencialismo, epicurismo, Aristóteles...

José

Ir lá pra Europa, né...

Pontinho

Então... E eu queria ver o meu quintal. Em todas as coisas eu sou assim, primeiro quero ver o meu quintal e depois quero ver o dos outros. Pois o meu quintal é muito rico, o Brasil é foda, né?

José

É cara... a diversidade da gente é foda.

Pontinho

E propondo esse tema, também comprei um livro chamado *Almanaque do samba*, do André Diniz — que hoje é um vereador do Rio —, que pra quem tá começando é uma boa. Lá tinha o Nelson Sargento... lá que eu comecei a ver nomes como Nelson Sargento, “quem que é Nelson Sargento?”, sabe? Carlos Cachça... aqueles nomes impactantes, “Carlos Cachça? caramba, pô, vou procurar saber”. Nessa época já tinha a internet, aquela facilidade toda, eu não vim daquela época que tinha que ir atrás de LP, aí eu colocava o nome e já conseguia baixar as músicas. Então eu já comecei a adentrar esses espaços.

José

E samba de terreiro, como você analisa? O samba de terreiro como o todo, a forma... o que é o samba de terreiro?

Pontinho

Pra começar o termo “terreiro”, né. “Terreiro” é literal, é um chão de terra batida. Eu to aqui no Piauí e o pessoal diz “vou ali no terreiro”, é ir num chão de terra batida. Literalmente é isso. Só que, como acontece com todas as palavras, com o tempo elas vão ganhando um campo simbólico, então “terreiro” também é designação do espaço das religiões afro, né.

Eu to aqui com os nego véio, aí eles tocam umas cantigas, né, aqui eles chamam de “cantiga”. “Essa aqui é de terreiro”, “Isso aqui não pode mexer que é de terreiro”, aí que eu fui ganhar. Então começa daí.

Transportando pro Rio de Janeiro, que é onde se cunhou esse termo “samba de terreiro”, onde que surge o samba? nos suburbios, e mesmo no Estácio que era região central, as casas tinham terreiro. Porque aqui em São Paulo eu lembro que tinha terreiro nos anos 80-90, imagina no Rio na década de 20...

Era o centro ali, era aquilo que chamavam de “cabeça de porco”, aquelas pensões que tinha uma grande casa que se loteava e se comercializava vários quatinhos. Então, mesmo no Estácio, que era região central, em Oswaldo Cruz, que era suburbio, ou na Mangueira, Serrinha, ou no Salgueiro, o samba acontecia no terreiro, certo.

O samba era feito para ser consumido por aquela comunidade. Então, samba de terreiro era o que eles faziam pra eles, para aliviar o cansaço da vida, né. Porque você imagina, naquela época — eu fiz um trabalho sobre a Constituição de 1946 — para eles conseguirem o domingo de folga já foi uma baita luta. Então, imagina você, era o PCB daquela época. Os caras não tinham nem o domingo de folga.

José

Os caras não tinham nem o domingo...

Pontinho

Mas fala-se que “sambista não trabalha”, é aquela coisa, no samba boa parte era trabalhador, tirando aquele pessoal do Estácio, que era malandro. Mesmo o Edgar dirigia caminhão da Souza Cruz, de cigarro. Então, as poucas horas que eles tinham de descanso, eles iam pro terreiro, né. Aí desagua o sentimento, pois o samba, eu venho analisando, como o próprio “Pelo telefone”, ele chama de maxixado, já eu tenho as minhas dúvidas, era mais cadenciado que o samba de terreiro, aquele “Pelo telefone” era uma concha de retalhos de versos populares ancestrais, né, que um vai aprendendo com o outro e passando pro próximo. O samba originalmente era assim, né, eram cantigas que vinham do interior do Brasil, do interior do Brasil, do nordeste, norte de Minas... todo esse interior aí, os morros do Rio foram habitados por essa galera do interior do Brasil, né. Eu falo isso porque eu to em 2021 aqui no Piauí e ainda ouço isso, imagina naquela época.

Eles iam pro Rio, claro, procurando melhores condições, mas eles levavam também essas cantigas, que já eram feitas. Aí o samba de terreiro, com o advento da indústria fonográfica e a partir de quando isso começou a dar lucro, tinha que colocar o samba pra gravar, aí eles começaram a colocar uma segunda, né, aí o samba ganhava um acabamento. Mas, você vê naquela entrevista com a velha guarda da Mangueira com o Tinhorão, naquele programa “Tudo é música” que tá no Youtube, o Babau canta “Ai ai meu bem”, que era um grande sucesso na época, e o Tinhorão pergunta: “mas vocês cantavam com essa segunda?”, aí o Xango — eu acho — diz: “veja bem, a gente cantava a primeira, o resto era versado”. Pois no terreiro — e ainda tinha isso — depois que eles gravavam, não cantavam mais. Era como se aquilo não pertencesse mais àquele espaço, era como se fosse algo do sagrado, muito interessante, né, essa maneira com que se relacionavam com o samba. “Isso aqui foi feito pra nós, você foi lá vender então aqui não pode ser mais cantado”. Então “Ai ai meu bem” era cantada a primeira, aí contrataram um músico da cidade, ele fez a segunda e a canção parou de ser cantada na Mangueira. Mas não sei se eu tô me fazendo compreendido, né...

José

Não... tá sim, tá bacana.

Pontinho

Eu acho que é mais ou menos por aí, né.

José

E como você se deparou com o samba? Pois há essa movimentação de samba de terreiro, né, esse resgate do samba. Até mesmo o resgate que houve dos anos 2000 pra cá de grandes compositores como Candeia, Cartola, Nelson... até mesmo Lucíola... Teve uma movimentação por conta do Samba de terreiro, Glória, Terra Brasileira. Como você vê essa movimentação desses coletivos? E como você começou a ter contato com esses coletivos?

Pontinho

Certo. Eu tinha esse trabalho do Silas, em que eu criei uma página na internet para postar a obra dele completa. E o Silas, mesmo sem eu saber, pertencia a esse ambiente do samba de terreiro. Isso sem eu saber, né. Aí eu tive contato com a Priscila Neves, esposa do Pedro Pita, tamborinista desse movimento (mas ele é profissional, né). Aí ela falou “o que você faz em São Paulo”, aí ela disse “ah, aí tem um samba ativista”. Fiquei com isso na cabeça.

Em 2013 eu formalizei uma página do Silas no Facebook e comecei a ter contato com as pessoas, como o Edinho...

O terreiro de Mauá tinha um perfil e foi por lá que eu comecei a me comunicar com o pessoal. O pessoal do Glória, enfim... Aí eu fui estreitando os laços, principalmente com o pessoal do Glória, aí teve a primeira roda com em homenagem ao pessoal do Salgueiro, que foi na Casa de Angola em 2014 em que vieram os remanescentes da fundação do Salgueiro, foi a primeira roda de samba que eu fui

desse movimento. Foi um soco na cara, né, ver os velhos lá e aqueles sambas que a gente nunca escutou antes — você sabe do que eu to falando, quem vem de fora vê aquilo, acha lindo, mas fica pensando “de onde vem aquilo?”. Muito foda.

Disso, teve a primeira confraternização desses 3 movimentos que estão na ativa hoje, Samba de Terreiro de Mauá, Terra Brasileira e Glória ao Samba. Teve a primeira confraternização deles, na antiga sede do Terra, que era no Brás, muito foda aquilo tudo.

O Glória homenageou o Caxiné do Salgueiro, o Terreiro de Mauá homenageou o Heitor dos Prazeres e o Terra o Noel Rosa de Oliveira. Vendo aquilo tudo, impressionado, aí me chamaram. Eu entrei no movimento primeiro pela pesquisa. O pessoal viu o meu interesse e me chamou para ir no Glória, o primeiro evento que eu fui deles ocorreu na quadra do Império, na Quadra de Ensaio Mano Elói Antero Dias. Aí aquele repertório de inéditos que eles tinham ido buscar lá na Serrinha, que eu até ajudei um pouco na época, com a pesquisa.

Enfim, foi bem quando começou a roda. A primeira foi Boa noite, a segunda foi Cruel Paixão, as duas eram do Silas, eu me derramei em lágrimas. Só quem tá no samba pode saber. Você que tá por dentro sabe o astral que é, né. É forte...

José

É forte... ancestral, né.

Pontinho

Ancestral... é isso.

Aí entra o Terreiro de Mauá na história, interessante. A gente voltou do Rio aí o [inaudível] me liga e diz: “Vai ter uma roda de samba lá no Mauá... vai tocar o Terra...”. Seria essa a segunda confraternização que houve na história. Eu perguntei qual seria o repertório, me contaram...

Só sei que foi o seguinte: eu tive coragem de ir no Império Serrano, mas em Mauá eu não fui. Tamanho o respeito que eu tinha por Mauá, pensava que aquele lugar não era pra mim, “tá muito cedo ainda pra mim”. Juro que eu pensei isso, que era pra eu ir devagar porque o negócio lá é diferente. Já tinha ido naquela roda, que era coletiva, fui como alguém de fora. Mas participar como alguém de dentro, não... em respeito a eles, deixa eu ficar no meu lugar, pois eu to começando agora...

Nesse mesmo ano, eu fiz um trabalho, não sei se você conhece, em que eu falo do Terra, do Terreiro de Mauá, do Glória, Morro das Pedras, Terreiro Grande... eu escrevi, até postei no face... não sei se você conhece...

José

Não conheço... depois você me aponta, por favor.

Pontinho

Depois eu te envio.

Aí eu fui tendo um entendimento, conversando com essa galera mais velha, que esse movimento surgiu lá em meados dos anos 90, né. O Tuco mesmo tinha criado o grupo Passado de Glória em 1997, em 1999 nasce o Morro das Pedras na zona leste, periferia. O Morro das Pedras foi muito importante.

Aí depois teve em 2002 o Mauá, em 2005 o Terra, Glória em 2007 e aí por diante.

José

Bacana, cara. Depois você me manda esse trabalho, por favor.

Pontinho

Mando sim, pode deixar.

José

Iria ser importante pra mim, né. Trata bem da raiz, parece.

Pontinho

Na época, eu peguei depoimento com o Edinho, com o pessoal do Terra foi o Marcio, que ainda era do Terra — o Márcio saiu do Terra, a Fernanda saiu do Terra, o Madruga saiu do Terra, já o Rogerinho ainda tá. Do Glória foi o Paulo, e pra representar o Morro foi o Careca, representando o Morro e o Terreiro Grande.

José

E quando você começou a frequentar o Samba de Terreiro, foi em 2017 que você falou?

Pontinho

Não, essa primeira roda que eu falei foi em 2014. Salgueiro e a primeira confraternização dos agrupamentos também foi em 2014.

José

Depois que você foi para o Terreiro de Mauá, como foi sua percepção?

Pontinho

A primeira vez que eu fui pra Mauá foi no Bloco. No Bloco de 2016, acho que era Palmares o tema. Samba bonito, do Danilão... Aí eu já fui em outra perspectiva, a de bloco...

José

Deixa eu cortar rapidinho, você fez parte do bloco?

Pontinho

Não, ninguém “faz parte” do bloco, você chega e sai, né. Pega o lenço e vai...

(risos)

José

Mas levando em conta esse seu interesse pela pesquisa, digo.

Pontinho

Não, às vezes em que eu fui para o bloco, fui apenas em cortejo.

José

Beleza, pode prosseguir.

Pontinho

Aí eu fui no bloco, o tema era Palmares... e é importante falar do bloco — já falando de Mauá também —, pois em Mauá eu fui na roda de samba, na 3ª confraternização entre os agrupamentos Terra, Glória e Mauá, foi também em 2016.

Mas falando da minha percepção, o Samba de Terreiro de Mauá é uma verdadeira sala de recepção, como diz o samba do Cartola. Uma coisa que comprova isso é a iniciativa de criar um bloco para se fazer um consagração desse movimento, uma grande confraternização nacional para esse movimento, pois esse movimento se expandiu, né, desde o lançamento de Terreiro Grande em 2007 — foi para Uberlândia - MG, foi pra Belo Horizonte, foi pra Curitiba, tá em Goiás hoje, tá em Brasília... Santos... várias regiões do país. E o Mauá, com o bloco, tem essa capacidade de aglomerar todo mundo, para você ter uma ideia da grandeza do Mauá. A confraternização nacional desse movimento acontece em Mauá. Se você for falar de Mauá em termos históricos, ninguém sabe de nada, mas o Samba de Terreiro leva essa grandeza para Mauá. Claro que todo lugar tem sua história, mas é importante dizer isso, pois as pessoas desconhecem. E eles [Samba de Terreiro de Mauá] trazem essa grandeza pra cidade. Vêm pessoas de Santa Catarina, Curitiba, Rio e de todos os cantos de São Paulo.

Então Mauá é isso, uma grande sala de recepção. Quando você chega lá, é muito bem tratado. Todo mundo te trata bem. Em termos de espaço social, eu vejo assim.

José

Você acha que essa busca de manter a memória é uma forma de resistência?

Pontinho

Com certeza, né. O que a grande mídia, os próprios pais falam pros filhos que a música popular brasileira é o MPB, e o samba de raiz é o quê? E a escola do Cacique...

Agora falando do Samba de Terreiro, aí incluo todos os agrupamentos — Glória, Terra e tantos outros — é uma forma de se posicionar, é um posicionamento. Então você escutar uma gravação de 1928, com todos aqueles chiados, ruídos é muita vezes mal feita, pois o que havia de tecnologia disponível era aquela na época. Aí você ouvir aquilo e se sentir atraído... você tá resistindo à grande mídia que diz que a

grande música popular brasileira é Caetano Veloso, Chico Buarque... Você está resistindo às próprias rodas de samba atuais, de fora desse movimento, que prega que o samba de raiz é o da Escola do Cacique, você resiste e se posiciona. E ao mesmo tempo, você joga luz sobre os fatos esquecidos, isso falando de história é muito importante.

Esses movimentos jogam um clarão sobre esse legado, pois quando as pessoas vão a uma roda de samba e pensam “nossa, que samba bonito, caramba, me arrepiei, de onde vem isso?”, aí alguém diz “isso aí é Zé Ramos, é Mano Edgar, é Ismael Silva, isso é Carlos Cachçaça.

E além do mais, hoje tem internet. Então, tudo conflui pra quem desperta para esse samba, né. Então, é uma forma de resistir a tudo que foi pregado. Se você, por exemplo, tá nesse entendimento e nessa pesquisa muito séria, por outro lado são poucas as pessoas que chegam em você com esse entendimento e interesse sobre o que é o Samba de Terreiro, pois não conhece.

José

Até julgam como uma subcultura, né...

Pontinho

Como se fosse uma coisa de gueto cultural, inexpressivo, marginal...

José

“É o quintal”, dizem. O que isso representa? É muito complicado, né.

Pontinho

Uma composição, tanto melódica quanto poeticamente falando — eu to sempre citando os mesmos, pois eles são muito ovacionados —, a um Chico, Caetano. São composições muito simples e certeiras, com uma quadra, depois outra quadra e acabou o samba, mas nisso ele já falou tudo.

José

E a música tem muito sentimento, né... carregado ali.

Pontinho

O povo brasileiro é dono da sua própria história, então ninguém melhor do que ele para falar dos seus sentimentos. Existe a música de protesto, claro, Vandr , o próprio Chico, mas isso é uma abstrac o que a pessoa faz. Por mais que o Chico tenha sofrido na ditadura, o sofrimento de você pegar aquele trem lotado, levar horas para chegar no trabalho, depois horas para voltar, diariamente, ele não sabe. E quem pode expressar isso é quem vive. A questão do lugar de fala.

José

É isso mesmo. Caraca.

Vou parar por aqui, parar a grava o...

DEPOIMENTO DIDI

José

Estou aqui com a Edilaine, mais conhecida como Didi do Samba de Terreiro de Mauá. Está aqui me ajudando nessa labuta, nesse trabalho de pesquisa sobre o Samba de Terreiro de Mauá. Só tenho a agradecer a você por essa contribuição. Fica à vontade para se apresentar, para o pessoal te conhecer.

Didi

Primeiro agradecer ao convite, não apenas pessoalmente, mas em nome do coletivo. Para nós é muito importante, é uma alegria muito grande, a gente poder ter essa nossa caminhada relatada com uma pesquisa, para chegar até outras pessoas. Então, em nome do Terreiro de Mauá, eu agradeço também pelo contato e pelo convite. Tamo junto para contribuir.

Bom, meu nome é Edilaine Oliveira de Carvalho, mas o pessoal me conhece desde a infância como Didi Carvalho. Tenho 33 anos, completo 34 agora dia 26, semana que vem. Então, desde os 15 anos eu integro o coletivo do Samba de Terreira de Mauá.

José

15 anos de idade ou 15 anos atrás?

Didi

15 anos de idade. Então, desde 2003, quando o coletivo foi fundado. Aí, para eu falar do Terreiro de Mauá, como eu cheguei lá, eu tenho que dar uns passinhos pra trás. Eu sou de uma família de 6 irmãos, 2 mulheres e 4 homens. Pai e mãe nascidos e criados em Minas Gerais, que na fase adulta vêm trabalhar em São Paulo. Dessa família mais de casa, para dizer assim — pois sempre teve os tios e primos que sempre gostaram muito da música —, a música foi algo sempre muito constante e presente dentro de casa. A começar pelo meu pai que também toca cavaquinho e violão e os meus irmãos, principalmente os 3 mais velhos, o Luís, a Edna e o Edson, o diquinho. Eles participavam de rodas de samba, tiveram grupos de samba durante

muitos anos, aqui em Mauá e integravam também uma escola de samba aqui no bairro, chamada Leões de Ouro. Então, essa trajetória, essa coisa com o instrumento, surge desse ambiente familiar.

Um pouco mais tarde, o Edinho, meu irmão, como músico e ritmista da escola de samba, ele acaba dando um pouco mais de continuidade nessa trajetória de praticar música de fato. Ele é o primeiro desses irmãos que vai tocar por mais tempo, que vai circular por outros espaços, outras rodas de samba. E foi através dele, do Edinho, que eu fui convidada a participar, no primeiro momento, fruir de uma roda de samba mesmo, no Samba de Terreiro de Mauá. Então, em 2003, lá no Parque das Américas, estava começando ainda o movimento da galera de pesquisar samba, se encontrar, fazer encontros informais.

No primeiro momento, fui mesmo como irmã. E me apaixonei. No primeiro contato já tive uma experiência bem diferente. Primeiro a receptividade, porque não era um show, digamos assim, era um encontro mais informal. Vi a Dona Marlene, esposa do Ocimar, mãe do Leo, lá no canto cantando, muito tímida. Na época, o Edinho tinha um relacionamento com a Kelly, e ela sempre foi do samba. Então, poder sentar com outra mulher naquele lugar, foi muito simbólico. Então, o primeiro contato foi de fato muito afetivo. Pois ele trouxe várias questões que, para mim, eram muito gostosas. Para além da prática musical, que já era algo com que eu convivia, esse ambiente mais familiar. Esse é uma das características do Terreiro de Mauá. Eu e Edinho, que somos irmãos, à época a Kelly era companheira. Dona Marlene, Ocimar e Leonardo, pai, mãe e filho. Danilo e Buiú sendo irmãos. Então, há essa outra atmosfera bastante interessante. Aí eu fui ficando, alguns encontros passaram a acontecer aqui em casa, como ensaios. A minha mãe, que hoje já é falecida, também foi uma pessoa que teve uma convivência muito importante. Fazendo aquela função das matriarcas, né, de fazer uma refeição para receber. Esse foi o início né, da chegada até a minha conquista, digamos assim. Assim, desde 2003, eu me entendo como parte do Terreiro de Mauá, pois eu nunca deixei de fazer parte. Em determinado momento estava mais tímida, mas logo sobrou um tamborim, peguei um tamborim para tocar. Então, como eu já tocava cavaquinho, por causa do Edinho, toquei um pouco de cavaquinho. Aí fui passando de instrumento, até chegar no instrumento que eu toco até hoje. Acho que tem uns 10 anos que eu toco surdo. Talvez até um pouco mais.

Aí, até para emendar um pouco nessa dimensão do samba de terreiro na minha vida, sobretudo desse coletivo, mas também do movimento como um todo. Acho que não teria como eu fazer uma leitura da minha vida sem o Samba de Terreiro de Mauá. Desde os 15 anos, estou lá. Então, é uma parte bem importante. Assim, pude me desenvolver musicalmente, mas também humanamente, né. Desse movimento do Samba surgiu o bloco Pego o lenço e vai!, o Samba no trem e outras ações que sempre tiveram um cunho formativo muito grande. Humano, né, de conteúdo humano e histórico. Eu me vejo despertando enquanto arte-educadora, por causa do Samba. Foi através do Samba de Terreiro de Mauá que eu tive essa vontade de trocar, de fazer essa linguagem circular. Lá em 2009, 2010, quando eu chego no Cedeca Sapopemba para trabalhar como arte-educadora, é muito pautada e incentivada pelo Samba de Terreiro.

José

Pera aí, só voltando aqui. Hoje você trabalha como arte-educadora, né?

Didi

Desde 2009, fim de 2009 para 2010, que eu começo a atuar como arte-educadora, mais especificamente na linguagem da percussão. Aí, tanto trabalhando com oficinas de samba, de roda de samba, bem como oficinas na linguagem da escola de samba, né. Aí, se conecta com o bloco Eureka. Tanto trabalhando a linguagem da escola de samba, como também os blocos de carnaval. De 2009 para cá, eu me mantive atuante no Cedeca Sapopemba como arte-educadora. Atualmente eu estou ocupando um cargo de coordenação de um projeto chamado Eureka, que é um projeto de fortalecimento das ações do bloco. Porém, essa prática percussiva está em todas as minhas ações, pois, para além de arte-educadora, eu também me coloco como percussionista nesse período. Então, a partir daí, eu integrei um grupo de contação de história, que é o Cia Colhendo Contos e Diáspora Negra, onde eu atuo como percussionista, bem como outros grupos, como Já te vi, grupos com o Mestre da Lua, Mestre Mourão de capoeira e outros espaços que atuei como percussionista. Então, essas duas esferas que são muito constantes na minha vida, a da percussionista e da arte-educadora, só foi possível ser descoberta e despertada pelo espaço que tive no Terreiro de Mauá. Então, eu sou, inclusive, muito grata de ter tido a oportunidade de ser estimulada e incentivada, né. A partir do coletivo.

Acho que dentro dessa dimensão do acolhimento, a questão de ser uma mulher preta, nesse sentido, não sei se foi forte ou o que foi, mas acho que essa dimensão do ambiente muito familiar... eu fui muito bem recebida. Muito bem recebida. Dentro do Terreiro de Mauá, eu nunca tive nenhum tipo de poda, barreira. Eu sempre tive muita liberdade para tocar e cantar. Sempre me coloquei, sempre tive voz, tenho até hoje e tenho essas devolutivas das pessoas de fora, de outros coletivos ou o público de modo geral, de olhar e pensar que se estamos aqui, é porque somos talentosas, pessoas desenvolvidas né, que cantam, tocam, pesquisam...

O Samba de Terreiro de Mauá me deu muita tranquilidade de ser essa pessoa, né. Pois era algo muito orgânico, né. Então, a importância é fundamental, cara. Acho que, das relações humanas, viagens, tudo que me proporcionou a me desenvolver — e acho que ainda vai me ajudar a me desenvolver ainda mais — tudo tem um pouquinho do samba ligado. É mais ou menos por aí.

José

Outra pergunta: e essa conexão do Samba de Terreiro com os outros coletivos? Cê acha que o Samba de Terreiro tem alguma diferença, ou você acha que tudo converge para a mesma direção?

Didi

Eu acho que ideologicamente converge. Acho que, até por isso, a gente pode dizer que em São Paulo temos o maior número de coletivos de Samba de Terreiro. O objetivo de trazer não só a parte musical, mas também a parte histórica, a importância desses nomes, dessas escolas de samba, compositores... entender os momentos históricos, onde o samba se desenvolve. Acho que, nesse sentido, os coletivos convergem para o mesmo ideal.

Agora, se a gente for pegar as características musicais mesmo, de execução, sim, temos diferenças entre os outros coletivos. Isso já é bem diferente, pois nem todos os coletivos têm presença feminina. Temos o Terreiro de Mauá e o Terra Brasileira que têm essa presença, isso que já torna a roda um pouco diferente. Ritmicamente também. No Terreiro de Mauá, a gente costuma dizer que é a roda de samba que é o meio termo. Pois temos o Glória, que é uma roda de samba mais pra frente, de andamento, e o Terra Brasileira, que é um pouquinho mais pra trás. Mauá já estaria no meio.

Então, quando se junta esse grupo maior, o ideal da pesquisa, da execução e do manter a chama acesa, não deixar morrer e dar visibilidade, o ideal é o mesmo. Mas, individualmente, nessas características, têm diferença, sim. Embora a gente pesquise a partir das mesmas fontes, mas aí é isso, cada pessoa tem uma bagagem de como começou a tocar, sua primeira referência, isso vai desdobrar no seu fazer musical, e isso dá característica diferença para o coletivo.

José

Não, com certeza, responde sim. É porque, na verdade, o sentido, na minha concepção, é o mesmo, né. É o samba, aí vai da forma. Na verdade, são vários contextos, né, várias vivências, que na verdade tá rolando, tá tudo em ebulição.

Didi

Sim, tá tudo em constante transformação. Por exemplo, agora, a gente fez um encontro muito importante e emblemático para a gente, em dezembro. Que foi o primeiro encontro para a velha guarda, a gente nomeou assim. Aí pega o Terreiro de Mauá, com quase 20 anos de existência, e a gente se viu fazendo uma apresentação muito diferente.

Pois, como o processo de pesquisa sempre é constante, a renovação também. Acho que essa é a graça da coisa também. Como a gente sabe que, por mais que a gente pesquise, se envolva, viaje, vá para o Rio, faça contato, acesse vídeo, leia livros, sempre vai ter mais coisa.

Estar disponível para isso, também, é muito daora. É algo que é uma constante transformação para a gente. Tem uma essência, né, tem uma característica principal. Mas tem a possibilidade de se transformar, mudar aqui, por um novo instrumento ali. Tudo para dar visibilidade e eternizar a parada, né.

José

Pode crer. Acho que, a grosso modo, é isso, né.

Espero contar mais com sua contribuição. Sensacional, mesmo! É um aprendizado.

Didi

E para nós, é importante e daora a gente aprender a contar essa história, também. Acho que esse processo de estar aqui com você, a gente poder chegar mais junto. Pois o contexto, nos últimos meses, foi desfavorável, né. Mas, no coletivo, a gente quer estar mais junto, né. Até para a gente aprender a contar essa história. Pois são muitas histórias, a cada ano é um novo contexto, uma nova história... Sempre que precisar, pode contar com a gente.

José

Muito obrigado mesmo. Em nome do coletivo Zézinho (risos)... vou me despedir e cortar.