



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**O GRUPO DA BAIXA DE QUINTAS:
UMA VISÃO DO SAMBA URBANO EM SALVADOR**

HALEY HELENA CLARK

Salvador

2007

HALEY HELENA CLARK

**O GRUPO DA BAIXA DE QUINTAS:
UMA VISÃO DO SAMBA URBANO EM SALVADOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Música.

Área de concentração: Etnomusicologia

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Maria Chada Garcia

Salvador

2007

C593 Clark, Haley Helena.
O Grupo da Baixa de Quintas: uma visão do samba urbano de Salvador /
Haley Helena Clark. – 2007.
94 f. : il.

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Maria Chada Garcia
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2007.

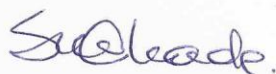
1. Etnomusicologia. 2. Música popular – Brasil. 3. Samba. I. Garcia, Sonia Maria Chada. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Música. III. Título.

CDD 780.89


© Copyright by
Haley Helena Clark
Abril, 2009

TERMO DE APROVAÇÃO

A dissertação de Haley Helena Clark foi aprovada



Sônia Maria Chada Garcia
Orientadora



Xavier Gilles Vatin



Ângela Elizabeth Lühning

24 de outubro de 2007, Salvador

Sumário

Lista de ilustrações	vi
Agradecimentos	vii
Resumo	ix
Abstract	x
1 Introdução	1
2 O samba urbano – na busca de um entendimento	7
2.1 O samba em geral	7
2.1.1 Uma pequena tipologia do grande gênero	9
2.1.2 Uma breve história da “música nacional”: o samba urbano carioca	16
2.2 O samba na Bahia	21
2.3 O samba urbano de Salvador	24
3 O Grupo da Baixa de Quintas	29
3.1 O contexto histórico e cultural do cenário	29
3.1.1 O bairro, a rua, a residência	29
3.1.2 Os Carlitos	32

3.2	Os músicos e suas experiências com o samba	35
3.3	Aos sábados cai-se no samba	41
3.3.1	Uma sonoridade bastante original	41
3.3.1.1	Os instrumentos musicais utilizados	42
3.3.1.2	Os aparelhos eletrônicos utilizados	47
3.3.2	É informal – quem sabe o que ocorrerá nos encontros musicais?	48
4	A música do Grupo da Baixa de Quintas	55
4.1	O repertório musical e sua poesia	55
4.2	Alguns elementos musicais	63
4.2.1	Os ritmos	64
4.2.2	A harmonia e a melodia	70
4.3	O samba urbano do grupo	74
5	Conclusão	76
	Anexos	79
1	Lista com as músicas do CD	80
2	Letras das músicas	81
3	Lista de músicas gravadas e não analisadas	88
	Bibliografia	89

Lista de Ilustrações

1	A casa e área de dona Carla e família	31
2	Os instrumentos fixos do grupo	37
3	Uma noite de samba	41
4	Um chocalho feito na hora	45
5	Uma noite de samba	53
6	O samba urbano do Grupo da Baixa de Quintas	77

Agradecimentos

À minha querida mãe Maria Helena, ao meu carinhoso pai Jeffrey e à minha grande amiga e irmã Polly, pelo constante apoio e amor que me fizeram sentir sempre próxima deles durante esses dois anos.

À minha família em São Paulo: aos meus avós Flávio e Teresinha, pelo amor e inspiração; às minhas tias Teresinha, Flávia, Lúcia, Fátima e Cida pela ajuda e pelos tempos de diversão; aos meus tios Neto e Roldão pelos sorrisos e conversas e aos meus primos Flávio, Larissa, João Francisco (in memoriam), Lúcia Theresa e Lívia pelas amizades e brincadeiras. A todos gratidão por terem sido uma grande força na minha vida.

À minha família em Wisconsin: aos meus avós Jim e Violette pelo amor e compreensão, às minhas tias Carri e Kelly, aos meus tios John e Dave e aos meus primos Jason, Nikki e Rachel pelo apoio.

A Cleber Cardoso Teixeira por me ter aberto o mundo do samba em Salvador; pela paciência, longas conversas, ilimitadas perguntas e pela energia e vontade de me ajudar com a pesquisa.

Ao Grupo da Baixa de Quintas: Ivo, Jorginho, Fernando, Cleber, Fabinho, Marcos, Elder, entre outros, pelas amizades, por facilitarem a pesquisa, por me receberem de braços abertos, e, claro, pelos divertidos sábados de samba!

À comunidade da Rua Freitas de Baixo, pela aceitação, e à dona Carla e seu pai Carlito (in memoriam) pela visão de apoiar a música brasileira em contexto informal.

À minha orientadora Sonia, pela amizade, ajuda, dedicação, energia e por ter acreditado em mim e em minhas idéias.

Aos professores Angela Lühning, Manuel Veiga, Luiz Cesar Magalhães, Paulo Lima, Ricardo Bordini e Diana Santiago, e aos funcionários da Escola de Música da UFBA, Maísa e Pedro, pelo apoio, direção e inspiração.

A Jorge Farofa e outros contatos, por me ajudarem a descobrir e entender o samba.

À Laila e Cláudia, pela amizade, força, pelos momentos engraçados e pelas respostas às minhas inúmeras perguntas.

Aos meus colegas de etnomusicologia Léo, Cássio, Luciano, Bernardo, Flávio, Ivo, Mackely, Michael, Liliam, Sara, Nicolas, entre outros, pelas discussões e troca de idéias.

Ao CNPQ, pela bolsa durante esses dois anos de pesquisa.

À Nara e sua família, por me adotarem aqui na Bahia.

Aos meus amigos e alunos aqui na Bahia, especialmente Rafaella, Eric e Vanessa, pelos encontros alegres e distrações necessárias do meu trabalho.

Aos meus professores de português – pela ajuda para chegar ao nível de escrever uma dissertação em português em dois anos.

A todos os meus professores de música e a minha *alma mater* St. Olaf College, pelo background e iniciativa para seguir este caminho.

Aos meus amigos no mundo inteiro – Laura, Jennifer, Leah, Daniel, Gautham, Pajniag, Erin, Carolyn, Ruth, Katie, Bethany, Carl, Michelle, Caroline, Sarah, Katrina, Courtney, Karen, Crystal, Minah, Leonardo, minha família tailandesa, minha família equatoriana, entre outros, pelas comunicações e boas memórias de nossas aventuras.

A Deus, por estar sempre ao meu lado.

Resumo

O samba urbano de Salvador é o tema do presente trabalho e se concentra na pesquisa de campo do conjunto musical o Grupo da Baixa de Quintas. Na busca de uma descrição do samba urbano, após uma introdução, o segundo capítulo explora a história do gênero e o contexto urbano soteropolitano. O terceiro capítulo apresenta o Grupo da Baixa de Quintas, aborda seu contexto histórico e cultural para um melhor entendimento do funcionamento deste grupo e sua inserção no samba urbano soteropolitano; trata particularmente dos músicos e de suas experiências. O quarto capítulo analisa as músicas tocadas pelo grupo, os textos das canções e a escolha do repertório.

Abstract

The urban samba of Salvador is the underlying theme of this dissertation, which focuses on the field work of the musical group Grupo da Baixa de Quintas. While in search of an adequate description of urban samba, after an introduction, the second chapter explores the history of the genre and the urban context of Salvador. The third chapter presents the Grupo da Baixa de Quintas, deals with its historical and cultural contexts for a better understanding of how this group works and its involvement in the tradition of urban samba of Salvador, with special attention to the musicians and their experiences. The fourth chapter analyzes the pieces played by the group, the lyrics of the songs, and the choice in repertoire.

Capítulo 1

Introdução

O samba é parte importante da cultura baiana e há no interior, entre outros, grupos de samba de roda e samba chula. Em Salvador, há muitas manifestações informais nos bairros populares. Esta dissertação trata do samba soteropolitano, oriundo das tradições de samba do interior da Bahia e do Rio de Janeiro, mas que toma outra forma nas comunidades de Salvador. O Grupo da Baixa de Quintas foi escolhido para esta pesquisa por ser um bom exemplo do samba urbano de Salvador.

A idéia de fazer uma pesquisa sobre este samba veio da constatação de que estas manifestações informais não estão sendo documentadas, como outras tradições aqui na Bahia – especialmente capoeira, candomblé e samba de roda e samba chula do Recôncavo. Por estar integrado na cultura, às vezes é fácil esquecer o que presencia-se diariamente, porém este fato não diminui o seu valor para a comunidade e o mundo acadêmico.

A maioria das fontes e informações disponíveis sobre o samba são relacionados ao samba carioca (cf. Alencar, Barbosa, Moura, Sandroni, Vianna, entre outros) incluindo o das

escolas de samba do Rio de Janeiro e, em comparação, existem ainda poucas pesquisas sobre o samba na Bahia, aliás, no Nordeste. Aliado a isso, os trabalhos existentes sobre o samba baiano, na sua grande maioria são sobre os sambas do interior e do Recôncavo. Portanto, o samba urbano baiano tem sido pouco explorado no mundo acadêmico, mesmo que existam mais manifestações desse tipo do que performances dos grupos de samba “famosos”. Livros publicados sobre a história da música popular brasileira (cf. Alvarenga, Andrade, Efegê, Tinhorão, entre outros) citam somente sambistas conhecidos, os quais são responsáveis por uma pequena porcentagem das pessoas que estão diariamente tocando o samba e atraindo o público.

Bruno Nettl (2005) e Helen Myers (1992) dedicam alguns parágrafos sobre a entrada no campo nos seus livros: como é difícil achar informantes no começo, como é complicado saber como começar e como é bom aproveitar qualquer oportunidade para integrar-se em uma cultura. No caso deste trabalho, é importante mencionar que o ambiente do samba urbano dificultou este passo. Embora a maioria das manifestações populares seja aberta à qualquer pessoa interessada, elas não são fáceis de achar. O samba urbano é espontâneo, e portanto, normalmente não há horário marcado. Além disso, um *outsider* não vai saber onde acontecem os encontros nos bairros populares; é diferente para, por exemplo, um pesquisador do candomblé porque o terreiro é um local estabelecido e mesmo que ele nunca tenha ido para conhecer, vai achar o espaço.

Não existem bulas que expliquem como fazer pesquisa de campo em música ou em qualquer área. Autores na área de etnomusicologia como Alan Merriam, Myers e Nettl oferecem algumas dicas, mas há um consenso na idéia central: o pesquisador vai ter que pesquisar do jeito dele; ele vai ter que errar e tentar de novo; ele vai ter que ver a melhor

maneira para se aproximar da cultura e conseguir informações. Bronislaw Malinowski é um dos primeiros antropólogos que escreve sobre essa experiência:

O antropólogo não deve apenas observar, porém constantemente interpretar, estruturar, relatando pedaços isolados de informação um ao outro; criticar-se demais, realizando muitas tentativas que inevitavelmente vão para conclusões erradas e ruas sem saídas; e estar sempre pronto para começar de novo (cf. Nettl, 2005, p. 137).¹

Desde o início, este trabalho sempre teve como objeto um grupo de samba informal urbano, porém demorou um ano neste primeiro passo de entrada no campo até encontrar o Grupo da Baixa de Quintas. Com dois informantes principais com experiências bem diferentes no mundo de samba, foram observadas dezenas de manifestações, inclusive de outros gêneros como forró e pagodão, para obter maior entendimento. Todos os convites para ouvir um grupo foram aceitos pelo pesquisador, porém muitas vezes a música prometida não aconteceu. No inverno de 2006, choveu muito e também houve a Copa Mundial, e portanto muitos encontros de samba foram cancelados. Estas experiências beneficiaram o trabalho para melhor entender o clima do samba, espontâneo e informal, e, portanto, difícil de rotular. O Grupo da Baixa de Quintas foi escolhido por representar apenas um estilo da música popular urbana observado nestes meses em Salvador.

No trabalho de campo foi feita a coleta de dados, registros sonoros, formulação de hipóteses, anotações e generalizações sobre o comportamento musical que foram realizados através de gravações, entrevistas e observações com o grupo e com os participantes. A estratégia de observação participante foi usada para se integrar no campo e na comunidade:

O pesquisador mora na comunidade, participa na vida cotidiana, especialmente nas atividades musicais, grava observações e pede aos membros da comunidade comentários sobre elas. O observador participante é um estranho privilegiado, um 'nativo marginal' e tem acesso aos dados ricos (Freilich, 1970, 1977). Uma observação participante acrescenta a validade dos dados, fortalece interpretação, dá discernimento sobre a cultura

¹ The anthropologist must not only observe but constantly interpret, structure, relating isolated bits of data to each other; be highly self-critical, realizing that many approaches inevitably lead to false conclusions and dead ends; and be ready to start over.

e ajuda o pesquisador a formular questões significativas (Myers, 1992, p. 29).²

Uma observação participante foi necessária porque faz parte do tipo da manifestação – o que de fato importa no contexto cultural do samba urbano é a participação de todos os presentes. No samba da Baixa de Quintas, a participação pode ser de várias formas: apenas observando, batendo palmas, dançando ou conversando; o samba é um evento social e é a presença das pessoas o que mais importa.

No que diz respeito às entrevistas, elas não são estruturadas de maneira rígida, são “entrevistas semi-estruturadas” (Bauer e Gaskell 2005). Algumas entrevistas deste trabalho foram mais formais, com horário marcado onde anotações foram feitas, enquanto outras não foram entrevistas formais, porém comentários de uma conversação.

Posteriormente, uma vez recolhido o material, foi realizado o processamento dos dados onde foram empregadas técnicas de transcrição e análise adequadas à natureza da linguagem sonora estudada e aos objetivos pretendidos, que levaram em conta não só o aspecto musical, mas também o cultural, considerando seus aspectos qualitativos e quantitativos. A própria transcrição já pode ser considerada como uma primeira análise porque o pesquisador vai transcrever o que ouve e é difícil mostrar tudo que está acontecendo na música ou o que é de fato essencial e importante. Concordamos com Curt Sachs quando se refere à complexidade da transcrição: “Nenhuma partitura musical jamais poderá ser um espelho fiel da música” (cf. Nettl, 2005, p. 76).

O grupo de Baixa de Quintas destaca-se no cenário do samba urbano soteropolitano por ser um grupo musical atuante, possuir um lugar fixo para se encontrar e ter

² The researcher lives in the community, participates in daily life, especially musical activities, records observations and asks community members to comment on them. The participant observer is a privileged stranger, a ‘marginal native’, and has access to rich data. Participant observation enhances validity of the data, strengthens interpretation, lends insight into the culture, and helps the researcher to formulate meaningful questions.

também uma platéia que os prestigia. Samba tem tantas definições e estilos, e o samba deste grupo é singular – cada grupo é único; aqui constatamos a união de estrutura, integrantes, repertório e instrumentos. Em vez de impor limites e estruturas, tanto o grupo quanto a música é criado com o que é disponível, sendo esta flexibilidade uma das características essenciais neste contexto. O grupo também facilitou essa pesquisa pelo seu horário regular e constante de apresentações, o que realmente é difícil de achar no mundo do samba informal já que a maioria toca quando dá vontade, e isso dificulta a preparação e o planejamento do pesquisador.

Uma outra razão para trabalhar com eles é o fato deles terem aceitado fazer parte da pesquisa e terem facilitado tudo para que eu pudesse me encaixar no grupo e na comunidade. Mesmo sendo basicamente a única mulher que fica perto dos músicos enquanto tocam, não teve nenhum problema desde o começo da pesquisa. Os músicos e os membros da platéia que freqüentam os encontros foram e continuam sendo simpáticos e entusiasmados com a pesquisa e se dispõem a responder perguntas e oferecer informações.

Com tantas vertentes de samba no Brasil, número que continua aumentando, é difícil separar os estilos, pois uns influenciam os outros. Este trabalho aborda esta questão, não para definir, mas para tentar descrever uma tipologia de samba e os vários estilos que possam ter influenciado o samba urbano soteropolitano. A história do samba do Rio de Janeiro mostra a trajetória percorrida pelo samba carioca, estabelecendo-se no contexto urbano, enquanto a história da Bahia trata mais da cena rural. Com todo esse background, este trabalho procura dar uma idéia do que é realmente o samba urbano de Salvador e quais as suas origens.

Para melhor entender o Grupo da Baixa de Quintas, foi necessário traçar uma breve história do bairro e da rua que o nomeia, e contextualizar o cenário dos encontros aos

sábados. Não apenas a história deste, mas também a do primeiro conjunto musical a tocar neste local. Os músicos do grupo são apresentados, junto com seus instrumentos e depoimentos. Na pesquisa dos encontros, foram relatados o contexto, a estrutura e os instrumentos musicais e equipamentos utilizados. O repertório musical é o da música popular brasileira, e a análise dos textos oferece dicas para um melhor entendimento das manifestações. Com os exemplos musicais, veêm-se as particularidades, as singularidades do Grupo da Baixa de Quintas na execução de músicas conhecidas.

Todas as traduções e transcrições foram feitas por mim, e estas e as fotografias integram o corpo do texto na medida em que emergem das discussões. As gravações também foram feitas por mim com o gravador SONY TCS-580V Stereo Cassette Recorder (fita cassette) e posteriormente as músicas foram convertidas para arquivos de áudio. O anexo inclui uma lista das músicas do CD, as letras das músicas do CD e uma lista de outras músicas do repertório do grupo.

Capítulo 2

O samba urbano – na busca de um entendimento

2.1 O samba em geral

Samba significa uma batucada³ na praia para alguns, as escolas de samba do Rio de Janeiro para outros ou ainda a chamada “música nacional” para outros. Dificilmente consegue-se achar uma definição para a palavra samba que englobe todas as manifestações ligadas a ela com as diferenças regionais e estilísticas existentes. Porém, há consenso nas obras de referência sobre a definição básica de samba: “**samba** [do quimbundo *semba*, ‘umbigada’, do umbundo *samba*, ‘estar animado, estar excitado’, ou do luba e outras línguas bantas, *samba*, ‘pular, saltar com alegria’], 1. Bras. Dança cantada, de origem africana, compasso binário e acompanhamento obrigatoriamente sincopado. 2. Bras. A música que acompanha essa dança” (Ferreira, 2004). Os dicionários e enciclopédias de música

³ Batucada (Pop.) Nome genérico empregado para indentificar o conjunto dos sons produzidos pelos instrumentos de percussão em rodas de batuques. A partir da década de 1930, quando da profissionalização definitiva dos criadores de música popular urbana, batucada passa a ser nome de um tipo de samba com ênfase no ritmo vivo e marcado do acompanhamento à base de percussão (Marcondes, 1998, p. 87).

acrescentam outras informações, inclusive musicais e vários estilos neste domínio. Na *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica* consta a seguinte definição sobre o samba:

Samba (Pop.) 1) Dança popular e música de compasso binário e ritmo sincopado reveladores de sua ligação original com os ritmos batucados, acompanhados por palmas, dos bailes folclóricos denominados sambas. 2) Gênero de canção popular de ritmo basicamente 2/4 e andamento variado, surgido a partir do início do séc. XX como aproveitamento consciente das possibilidades dos estribilhos cantados ao som de palmas e ritmo batucado, e aos quais seriam acrescentados uma ou mais partes, ou estâncias, de versos declamatórios (...) (Folcl.) Palavra provavelmente procedente do quimbundo *semba* (umbigada), empregada para designar dança de roda (de coreografia semelhante à do batuque) popular em todo o Brasil, geralmente com dançarinos solistas, aparecendo quase sempre a umbigada. (...) (Marcondes, 1998, pp. 704-705).

Percebe-se que as duas definições mencionam primeiro dança, mostrando sua importância; porém, devido ao tema, é importante esclarecer logo que a dança não é um componente integral deste trabalho, portanto as informações sobre o gênero musical de samba tomam o primeiro lugar neste caso. Na sua descrição de samba para o dicionário *Grove Music Online*, Gerard Béhague aprofunda os elementos musicais de um dos vários sambas:

Estruturalmente este samba mostra as seguintes características: uma melodia arqueada em compasso binário; uma figuração característica do ritmo; uma forma estrófica e uma forma variável de letras; uma repetição de palavras ou linhas para conformar ao comprimento melódico; e uma importância relativa de improvisação (Béhague, 2006).⁴

Béhague se refere ao samba paulista, mas várias dessas características poderiam encaixar-se em outros estilos do samba. Grupos de samba hoje tocam vários tipos de samba no mesmo encontro e o Grupo da Baixa de Quintas não é uma exceção. Para facilitar o entendimento entre os vários estilos, antigos e atuais, precisa-se estabelecer uma tipologia do samba.

⁴ Structurally this samba shows the following traits: arched melody in 2/4 meter; characteristic rhythmic figuration; strophic form and variable text form; repetition of words or lines to conform to the melodic length; and relative importance of improvisation.

2.1.1 Uma pequena tipologia do grande gênero

Os tipos de samba mais conhecidos atualmente no Brasil são os da Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo. O samba baiano é influenciado pelo lundu⁵ e batuque⁶, com letras simples, balanço rápido e ritmo repetitivo. A maioria das estruturas desta música consiste de versos e refrão, cantados ou pelo solista com coro nos refrões ou todos cantando ambas as partes. A tradição de dança no samba baiano é muito importante e muitas vezes sua estrutura coincide com os versos, determinando quem dança e em qual parte da música (cf. Lisboa Júnior, 1990). No que diz respeito ao samba carioca, Katharina Döring (2002) observa:

A maioria dos brasileiros e estrangeiros associa ao termo samba um gênero musical popular urbano que se cristalizou no Rio de Janeiro a partir dos anos 20/30 na sua forma definitiva, depois de ter passado por várias transformações, o qual deu origem para vários subgêneros e estilos diferentes no decorrer do século passado. Este gênero musical abrangente é definido como música popular, comercializada em maior ou menor medida num contexto urbano, especificamente no Rio de Janeiro, como foi caracterizado por Borges Pereira: “O atual samba – urbano e comercializado – é produto estilizado de uma tendência musical que começou a ganhar expressões mais refinadas e citadinas nos centros lúdico-religiosos das populações negras do Rio de Janeiro, logo no começo do século”⁷ (Döring, 2002, p. 4).

⁵ **Lundu.** Dança de origem afro-negra, trazida pelos escravos bantos da região de Angola e Congo. Não se pode precisar quando a palavra aparece no Brasil. As primeiras referências conhecidas trazem a data de 1780 e descrevem a dança como licenciosa e indecente, havendo autores que a confundem com o batuque das senzalas. (...) A partir do início do séc. XIX, aparecem variantes do lundu, como (...) o baiano, modalidade do lundu oriunda da cidade de Salvador BA. (...) As últimas décadas do séc. XIX marcam o apogeu do lundu que, fundido com outras danças (o tango, a havaneira, a polca), daria origem à primeira dança genuinamente brasileira – o maxixe. Ao compositor popular, cantor e violonista Xisto Bahia se devem os mais celebrados lundus brasileiros (Marcondes, 1998, p. 459).

⁶ Segundo Marcondes (1998) e Döring (2002), o termo “batuque” também é chamado “batuque-boi” na Bahia. **Batuque.** Dança considerada originária de Angola e do Congo (África). Sinônimo de batucada, é talvez a dança brasileira de mais antiga referência, tendo sido assinalada no Brasil e em Portugal já no séc. XVIII. É realizada em roda, da qual participam não apenas os dançarinos, mas também os músicos e os espectadores. (...) A palavra deixou de designar uma dança particular, tornando-se, como o samba, nome genérico de determinadas coreografias ou danças apoiadas em forte instrumental de percussão. Batuque-boi. É luta africana, de origem banto, encontrada na Bahia, principalmente em Cachoeira, Santo Amaro e Salvador (Marcondes, 1998, p. 87).

⁷ Cf. “O Negro e a Comercialização da Música Popular Brasileira” em *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* por João Baptista Borges Pereira. No. 8. São Paulo: Universidade de S.P., 1970.

Segundo Marcondes, no Rio de Janeiro, “o samba era inicialmente dança de roda entre os habitantes dos morros. Foi daí que nasceu o samba urbano carioca, espalhado hoje por todo o Brasil” (Marcondes, 1998, p. 704). A poesia desse samba fala da vida urbana, dos trabalhadores e das dificuldades da vida e as letras dos sambas das escolas de samba do Rio de Janeiro narram histórias. Entre os paulistas, o samba ganha uma conotação de mistura de raças. Com influência italiana, afro-brasileira, japonesa, entre outros, as letras refletem esta mistura e o sotaque dos bairros de trabalhadores ganha espaço no estilo do samba de São Paulo (Andrade, 1991). O samba não é confinado a estas três regiões, porém esses são os sambas mais conhecidos da mídia, e deles vêm os principais tipos de samba.

Os principais tipos de samba⁸:

Samba⁹:

O samba é caracterizado por uma seção de ritmo contendo a marcação, geralmente surdo ou tantan, o “coração do samba”¹⁰; e seu núcleo mais importante é geralmente formado pelo cavaquinho e pandeiro. O cavaquinho é o responsável pela conexão entre a seção de harmonia e a seção de ritmo e costuma atuar como um instrumento harmônico percussivo; sua presença diferencia o verdadeiro samba de variações mais suaves como a bossa nova (Diniz, 2006). O pandeiro é o instrumento percussivo mais presente e sua batida é a mais constante. O violão está sempre presente, contribuindo à melodia e harmonia, e abre a oportunidade para que o violão de sete cordas entre em cena e faça sucesso, por

⁸ Os estilos mais pertinentes ao samba urbano atual têm descrições mais detalhadas. Esta tipologia não inclui todos os estilos de samba nem todos os estilos relacionados ao gênero. Os estilos que constam nesta tipologia estão ou relacionados ao samba urbano, ao samba baiano ou à origem de um desses dois.

⁹ Esta definição é construída de várias definições do samba em geral, e é colocada na tipologia para representar a idéia do samba para comparação.

¹⁰ Os sambistas (em entrevistas) chamaram as batidas da marcação de “coração do samba” por serem constantes e centrais como o batimento cardíaco.

causa das linhas de contraponto utilizadas nas cordas mais graves. As letras falam sobre tudo na cultura brasileira, especialmente amor e a realidade brasileira; esse gênero engloba todos os outros (Carneiro, 1982).

Samba de breque

Estilo de ritmo acentuadamente sincopado, que tem momentos de paradas rápidas, em que o cantor pode incluir comentários, muitos deles em tom crítico ou humorístico. Nascido em meados da década de 1930 no Rio de Janeiro, é variante do samba-choro (Marcondes, 1998, p. 705).

Samba-canção

Cultivada por músicos do teatro de revista do Rio de Janeiro, este estilo teve início na década de 1920, cujo enfoque é marcadamente na melodia, com ritmos lentos e letras sentimentais e românticas (Tinhorão, 1998).

Samba carnavalesco

Marchinhas e sambas feitos para se dançar e cantar nos bailes carnavalescos no Rio de Janeiro (Sandroni, 2001).

Samba-choro

Também do Rio de Janeiro, samba-choro é uma “melodia que aproveita o fraseado instrumental do choro e o une ao batuque do samba. Surgiu no início da década de 1930” (Marcondes, 1998, p.705).

Samba-enredo

Estilo surgido no Rio de Janeiro durante a década de 1930. O tema está ligado ao assunto que a escola de samba escolhe para o ano do desfile, geralmente social ou

cultural, e este é o que define toda a coreografia e cenografia utilizada no desfile na época de carnaval (Marcondes, 1998, p. 705).

Samba-exaltação

Este estilo de samba, com letras patrióticas e ressaltando as maravilhas do Brasil, tem acompanhamento grandioso de orquestra. O sucesso da composição *Aquarela do Brasil* em 1939 inspirou mais composições deste estilo (Marcondes, 1998, p. 705).

Samba de gafieira

Criado na década de 1940, tem acompanhamento de orquestra. Rápido e muito forte na parte instrumental, é muito usado nas danças de salão (Diniz, 2006).

Sambalanço

Surgiu na década de 1950 em boates de São Paulo e Rio de Janeiro, fortemente influenciado pelo jazz (Diniz, 2006).

Bossa-nova

A bossa-nova teve seu início como um modo de tocar e cantar as músicas populares brasileiras, que surgiu na década de 1960 e se tornou um gênero, uma fusão dos estilos do jazz com o samba. A bossa-nova foi bem original no seu estilo criativo, fazendo uma melodia com forte influência das melodias americanas mescladas com ritmos brasileiros, com uma harmonia única e inovadora. Sua poesia varia de canções de amor à dificuldades sociais. As interpretações são marcadas por um tom suave (Tinhorão, 1998).

Samba duro

Segundo Guerreiro:

O samba duro, também chamado de baiano, é um dos estilos mais controversos, talvez pela falta de estudos aprofundados. Seus grandes mestres são Batatinha, Riachão, Nelson Rufino e Edil Pacheco, entre outros. Para alguns entendidos, o samba duro se diferencia do candomblé pela forma como é tocado, para outros, ele se constitui numa variação rítmica do samba de roda, executada em instrumentos como surdos, pandeiros, tamborim, cavaquinho e violão. Outros ainda consideram que o samba duro encontra sua melhor expressão nos divertimentos profanos, que espalhavam pelas ruas da cidade uma música percussiva, através das manifestações de grupos informais, mais tarde chamados de batucadas (Guerreiro, 2000, pp. 79-80).

Samba de roda

O samba de roda é um estilo tradicional afro-brasileiro que se tornou um estilo baiano, uma dança que envolve improvisação dos músicos e dançarinos. É normalmente tocado por um conjunto de pandeiro, atabaque, berimbau, viola e chocalho, acompanhado por canto e palmas. O samba de roda do Recôncavo Baiano é uma mistura de música, dança, poesia e festa e, segundo Döring, “o que se destaca como característica primordial do sambade-roda é a simples vontade de se reunir, tocar, cantar e dançar” (Döring, 2004, p. 73).

Samba de partido alto

Segue a definição da *Enciclopédia da Música Brasileira*:

Gênero de samba surgido no início do séc. XX, conciliando formas antigas (o partido-alto baiano, por exemplo) e modernas do samba-dança-batuque, desde os versos improvisados à tendência de estruturação em forma fixa de canção, e que era cultivado inicialmente apenas por velhos conhecedores dos segredos do samba-dança mais antigo, o que explica o próprio nome de partido-alto (equivalente da expressão moderna “alto gabarito”). Inicialmente caracterizado por longas estrofes ou estâncias de seis e mais versos, apoiados em refrões curtos, o samba de partido-alto ressurgiu a partir da década de 1940, cultivado pelos moradores dos morros cariocas ligados às escolas de samba, mas já agora não incluindo necessariamente a roda de dança e reduzido à improvisação individual, pelos participantes, de quadras cantadas em intervalos de estribilhos geralmente conhecidos de todos (Marcondes, 1998, p. 705).

Geralmente tocado por um conjunto de instrumentos de percussão (normalmente surdo, pandeiro e tamborim) e acompanhado por um cavaquinho e/ou por um violão, o

partido alto costuma ser dividido em duas partes, o refrão e os versos. Partideiros costumam improvisar nos versos, com disputas comuns, e improvisadores talentosos fizeram sua fama e carreira no samba, como Zeca Pagodinho, que não é apenas um grande sambista de maneira geral, mas também um dos melhores improvisadores.

Pagode

O pagode nasceu em São Paulo na década de 1980 e ganhou as rádios e pistas de dança nos anos 90. Tem ritmo repetitivo e utiliza instrumentos de percussão e sons eletrônicos. Espalhou-se rapidamente pelo Brasil, graças às letras simples e românticas e hoje é a forma de samba que mais se ouve nos bairros populares dos centros urbanos do Brasil. Normalmente é cantado por uma pessoa acompanhada de cavaquinho, violão e pelo menos um pandeiro, e esse estilo incorporou três novos instrumentos, o banjo, o tantan e o repique de mão. O *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* relata:

A partir dos anos 1990, porém, o pagode chamado ‘de raiz’ viu surgir uma contraface comercial que obteve grande repercussão no Brasil e até no exterior vendendo milhares de discos - e em boa parte exercitado por grupos paulistanos e cariocas. O pagode comercial assegurou, contudo, um êxito inesperado, como modismo, para a música popular como produção nacional de consolidação econômica interna, sendo responsável também por uma melhor arrecadação de direito autoral no Brasil. Nas décadas seguintes ao surgimento do ‘pagode romântico’ pôde ser notado um aumento expressivo na arrecadação de Direito Autoral do artista brasileiro e a vendagem expressiva de milhões de cópias de determinados grupos e artistas. Contudo, a ala do pagode considerada mais de ‘raiz’ - uso direto do partido-alto e samba-de-roda - (Zeca Pagodinho, Dona Ivone Lara, Fundo de Quintal, Luiz Carlos da Vila, Arlindo Cruz, Sombrinha, Jorge Aragão, Exaltasamba, Leci Brandão e Revelação, entre outros) também atingiu uma repercussão expressiva no Brasil e no exterior (Albin, 2007).

O pagode é definido pelas obras de referência como um estilo de samba, com influências das tradições antigas e letras românticas, porém a palavra tem outro significado comum em Salvador – se refere ao estilo de pagodão, daqueles grupos com surdos

fortíssimos e alguns com letras com forte apelo sexual.¹¹ Alguns sambistas evitam usar a palavra “pagode” no lugar de samba para deixar claro que é um samba de partido alto e não pagodão, enquanto ouve-se muitas pessoas nos bairros populares referindo-se aos seus encontros de samba como “o pagode.”

As descrições do samba de partido alto e do pagode têm muitos elementos em comum com o samba urbano do Grupo da Baixa de Quintas, e alguns membros do grupo já colocaram um rótulo no estilo de música que eles tocam: partido alto. No primeiro encontro com Cleber, o informante principal deste trabalho, ele afirmou várias vezes que “a gente toca partido alto. Só este samba que toco. Este é o antigo. Eu lembro que meu pai também tocava partido alto e foi ele que me ensinou. A gente não toca pagode. Nunca chama nosso samba de pagode.”¹² Edison Carneiro explica que este estilo chamado partido alto é sempre popular entre os veteranos do samba, que, enquanto tocam, “os antigos relembram ‘os velhos tempos’” (Carneiro, 1982, p. 41). Embora Carneiro tenha escrito esta descrição há 50 anos atrás, hoje os veteranos do samba compartilharam sentimentos parecidos. Porém, o samba do Grupo da Baixa de Quintas tem mais em comum com o definido pagode deste trabalho. Para esclarecer esta questão é preciso examinar o repertório musical e instrumentos musicais, cujas descrições seguem nos próximos capítulos. Continuando com o samba, essas idéias básicas descrevem os elementos de ritmo, melodia e estrutura, abordando vários estilos, mas todavia está faltando o background do gênero. A história do samba é necessária para entender o rumo que este gênero tomou no Brasil para chegar ao lugar que hoje ocupa na música popular brasileira.

¹¹ Neste trabalho, esta definição do estilo de pagodão foi construída a partir das opiniões dos participantes da pesquisa. Todos mencionaram o surdo e as letras.

¹² Cleber, entrevista, setembro 2006.

2.1.2 Uma breve história da “música nacional”: o samba urbano carioca

No início do século XX, as pessoas escutavam músicas estrangeiras nas festas e nos bailes como valsas, polcas, etc. Havia alguns estilos musicais nacionais que sempre estavam em modas passageiras como o maxixe, desafios sertanejos e marchas. O samba urbano carioca pode ser considerado uma derivação do maxixe, que veio substituí-lo em popularidade, mesmo havendo diferenças marcantes entre os dois estilos. O maxixe foi o primeiro tipo de dança urbana criado no Brasil, chamado anteriormente de tango no final do século XIX. Pesquisadores de música de forma geral definem o maxixe como uma mescla: a polca européia lhe forneceu o movimento, a *habanera* cubana lhe deu a rítmica, a música que veio de tradições africanas concorreu com a sincopação, e o brasileiro em geral lhe deu a essência da sua originalidade: o jeito de cantar e tocar. Quando o samba carioca estabeleceu-se, com ainda mais elementos nacionais porém sempre com influências de fora, ele fez grande sucesso, por ser tocado em todo lugar (Vianna, 1995).

As modificações da cidade urbana, o Rio de Janeiro, influenciaram o samba. Muitas famílias baianas haviam se mudado para o Rio após a abolição da escravatura, trazendo em sua bagagem o candomblé e vários ritmos africanos, que no Rio foram transformados no que hoje chama-se o samba carioca. Nessa época, com a reforma urbanística e a abertura da Avenida Central, muitas famílias negras e pobres foram expulsas para os subúrbios e o samba distanciou-se da elite até o ponto em que eram proibidos samba e pandeiro:

O toque do pandeiro era reprimido por polícias e, ao mesmo tempo, convidado a animar recepções de um senador da República. E a circulação de novidades culturais por diferentes bairros e classes sociais do Rio de Janeiro, apesar das reformas urbanísticas e da belle époque, continuava intenso (Vianna, 1995, p. 114).

Esse contexto urbano simultaneamente ajudou o samba a crescer dentro dos bairros populares porque tudo que é proibido se torna um desafio prazeroso para se manter escondido e acaba por tornar-se mais popular do que antes da proibição; ao mesmo tempo, a situação prejudicou a facilidade de tocar e ouvir a música, especialmente fora dos bairros populares.

O grupo de Caxangá, composto por Donga e Pixinguinha,¹³ formou-se em 1914 e tocou em todos os carnavais até 1919. Eles e outros músicos – futuros sambistas – da época freqüentavam muito a casa de Tia Ciata,¹⁴ lugar importante para o nascimento do samba porque os músicos tocavam e compunham juntos por horas. Foi em uma dessas noites na casa dessa tia baiana, que foi composto coletivamente *Pelo Telefone*, embora a autoria seja atribuída a Donga e Mário de Almeida, que é o primeiro samba gravado. Esse samba marca o início oficial do gênero musical, mesmo tendo vários outros da mesma época; como esse foi um encontro particular, demorou até que a música chegasse ao povo (Sandroni, 2001).

Os cinemas cariocas costumavam contratar músicos para se apresentarem em suas salas de espera. Em 1919, por causa de uma gripe que devastou a população do Rio, o gerente do “Cine Palais” precisou de uma nova orquestra e convidou Pixinguinha e o grupo do Caxangá – já tendo visto o grupo tocar no Largo da Carioca – pedindo um grupo composto de menos integrantes. Os oito que foram escolhidos receberam o nome de Oito Batutas¹⁵ e seu repertório era formado por maxixes, lundus, canções sertanejas, entre outros

¹³ Ernesto Joaquim Maria dos Santos, conhecido como Donga, e Alfredo da Rocha Viana, conhecido como Pixinguinha, foram músicos e compositores da música popular brasileira atuantes entre 1910 e 1930, contribuindo diretamente para que o choro e o samba encontrassem uma forma musical definitiva (Sandroni, 2001).

¹⁴ “Nascida em Salvador em 1854, presumivelmente de escravos forros, Tia Ciata chegou ao Rio de Janeiro em 1876. (...) Os sambas na casa de Tia Ciata ficaram na memória oral do Rio de Janeiro” (Sandroni, 2001, p. 102). Ela incentivou e hospedou encontros dos compositores na sua casa no início do século XX.

¹⁵ Oito Batutas é um conjunto musical brasileiro criado em 1919 no Rio de Janeiro e formado por Pixinguinha na flauta, Donga e Raul Palmierino no violão, Nelson Alves no cavaquinho, China no canto, violão e piano, José Alves no bandolim e ganzá e Luis de Oliveira na bandola e reco-reco (Diniz, 2006).

da época. A reação à apresentação de uma banda popular num dos cinemas mais elegantes da cidade foi imediata; mesmo tendo sido um “escândalo,” foi um passo crucial para a história da música brasileira. Um ano depois, o grupo foi convidado para se apresentar para os reis da Bélgica e o número de apoiadores era superior ao dos adversários. Segundo Vianna:

Os Oito Batutas pareciam ter mais admiradores importantes do que inimigos. Ou então o escândalo passou rápido demais. Uma coisa é certa: a “sociedade brasileira” já estava preparada para aceitar aquela música mestiça, inclusive para representá-la em cerimônias oficiais (Vianna, 1995, p. 116).

A partir dos anos 20, a elite carioca começou a respeitar o samba e seus músicos, mas os lugares onde a música era apresentada – principalmente bairros populares, locais não freqüentados pela elite – provocavam um pouco de medo. A separação de bairros facilitava esse medo, e com a elite longe do samba, a classe média construiu uma ponte entre os dois grupos sociais e começou a se integrar lentamente, assistindo a ensaios e aos poucos participando deles. Um grande impulso aconteceu quando Sinhô,¹⁶ que na época já tinha vários sucessos lançados, a maioria em ritmo de samba, convidou Mário Reis, filho de um comerciante da classe média, para cantar na gravação de seu samba. Daquele ponto em diante,

O samba não era mais visto como propriedade de um grupo étnico ou uma classe social, mas começava a atuar como uma espécie de denominador comum musical entre vários grupos, o que facilitou sua ascensão ao status de música nacional (Vianna, 1995, p. 120).

O medo de ir aos subúrbios desapareceu com este novo sentimento público e os membros da classe média começaram a freqüentar os lugares até que todos ficaram lotados e

¹⁶ José Barbosa da Silva, Sinhô, é considerado um dos mais talentosos compositores de samba, para muitos o maior, da primeira fase do samba carioca no início do século XX. Ele também participava dos encontros na casa de Tia Ciata e trabalhou junto com Donga e Pixinguinha (Vianna, 1995).

os músicos começaram a perceber que seria lucrativo tocar na cidade, agora que não era mais proibido.

No início dos anos 30 do século passado, todos esses sambas do morro vieram a ser o samba que hoje é o estilo nacional. O primeiro samba misturou muitas expressões musicais; o que era apenas uma modificação no samba passou a ser outro fenômeno: as escolas de samba do Rio de Janeiro, e outros estados também acharam uma forma de incorporar o samba ao seu carnaval. Os anos 30 representaram a época de ouro do samba urbano, seguido pela criação de vários subgêneros nos anos 40 e continuando até o movimento da bossa nova nos anos 50. Para Béhague:

A coexistência dos vários subgêneros de samba, do samba de morro e samba-enredo, associados com o carnaval e a escola de samba, ao [samba de partido alto], samba-canção, sambolero e sambalada, entre outros, obviamente manifestou a aceitação social do samba, em suas várias expressões, como a música dançante nacional (Béhague, 2006).¹⁷

A história do surgimento do samba que se tornou um gênero musical nacional pára nessa época porque chegou ao ponto de ter se estabelecido na cultura brasileira, e dividiu-se nos contextos regionais e nos estilos específicos como bossa nova, pagode ou samba de roda. O samba em todas as suas vertentes era considerado o chamado “música nacional.”

No seu livro *Feitiço Decente*, Carlos Sandroni descreve a relação complexa desse samba carioca e o samba baiano e mostra a dificuldade em apontar a relação entre eles:

A criação do “samba carioca” começa em 1917 com o sucesso alcançado no Rio de Janeiro pela composição “Pelo Telefone”, que seu autor, o carioca filho de baiana Ernesto dos Santos (“Donga”), batizou de “samba”; e assume seus contornos definitivos no início da década de 1930, com uma série de mudanças rítmicas (e outras). É só nesse momento que o samba assume da maneira mais inequívoca a condição de ritmo nacional por excelência. Mas a relação entre “samba carioca” e “samba baiano” ainda

¹⁷ The co-existence of various samba subgenres, from the *samba de morro* and *samba-enredo*, associated with Carnival and the samba school, to the [*samba de partido alto*], *samba-canção*, *sambolero* and *sambalada*, among others, clearly manifested the social acceptance of the samba, in its varied expressions, as the national dance music.

necessita de esclarecimento. Essa relação, como se pode suspeitar, é paralela à que discutimos atrás, entre samba popular e folclórico. O “samba baiano”, descrito por Carneiro, Waddey e outros, é o “samba-de-umbigada”, sem registro oficial senão o que lhe é atribuído de fora, pelo romancista ou o antropólogo: folclore. O “samba carioca” é o que, como vimos atrás, substituí o maxixe e o tango nos títulos das partituras e no gosto do público urbano: popular. Aparentemente, duas entidades completamente distintas. No entanto, eles compartilham o mesmo nome, só o predicado geográfico é que muda. Mais ainda, uma relação é postulada pelo senso comum brasileiro, segundo a qual o samba carioca-popular teria sua origem no samba baiano-folclórico, sendo um desenvolvimento deste. Assim, por um lado diz-se que o samba “nasceu” em 1917, com “Pelo Telefone”, e o compositor Zé Keti cantava em 1955 no samba “A voz do morro”: “Eu sou o samba; sou natural daqui do Rio de Janeiro.” Por outro lado, diz-se também que “o samba nasceu lá na Bahia” (como na letra do “Samba da bênção”, composto por Baden Powell e Vinicius de Moraes em 1966); e o próprio Donga, autor de “Pelo Telefone”, afirma em entrevista que “o samba não nasceu comigo. Ele já existia na Bahia, muito antes de eu nascer, mas foi aqui no Rio que se estilizou” (Sandroni, 2001, pp. 97-98).

Estes testemunhos de músicos e compositores famosos não são os únicos: sambistas, historiadores, professores, pesquisadores, entre outros, antigamente e atualmente também têm opiniões variadas no que diz respeito ao surgimento do samba brasileiro. Entre os músicos entrevistados nesta pesquisa, metade falaram que o samba é da Bahia e a outra metade afirma que começou no Rio de Janeiro (mas estes baianos não gostaram de admitir esta opinião porque parecia que estavam traíndo a Bahia!). Concordamos com Sandroni da opinião que o samba, nos seus vários tipos, começou nos dois lugares (ou em até mais) e portanto não precisa escolher um estilo de um desses estados. Sua origem não precisa ser de um lugar ou do outro para ser a música nacional brasileira; ele já tem esta distinção. O que é importante para esta pesquisa é a presença dos dois estilos no desenvolvimento do samba urbano de Salvador.

2.2 O samba na Bahia

O samba urbano soteropolitano aponta para duas vertentes no Brasil: o samba do Rio de Janeiro e o samba da Bahia. Ambos influenciam o samba urbano atual de Salvador, mesmo que tenham seguido caminhos diferentes de desenvolvimento e influências. Os baianos que permaneceram na Bahia na época da abolição da escravatura criaram estilos do gênero diferentes dos baianos que se mudaram para o Rio de Janeiro. O samba baiano não é um só – existem vários estilos de samba no interior, no Recôncavo e na cidade de Salvador, como o batuque, o samba duro, samba de roda, entre outros, cujas descrições constam da tipologia já apresentada neste capítulo.

O samba da Bahia se interligou principalmente com o batuque, sendo influenciado por outras manifestações da tradição oral, incluindo o candomblé. Para Döring (2002, p. 69): “A diferença entre batuque e samba na Bahia e a passagem entre ambos, dificilmente será esclarecida, pois as fontes históricas são poucas, muitas vezes imprecisas.” Um dos tipos de batuque é uma dança de origem africana, também considerada uma luta, e tem uma orquestra muito parecida com a da capoeira, enquanto seus versos lembram o estilo de samba (“batuque,” Marcondes, 1998, p. 87). Essas e outras manifestações dos escravos afro-brasileiros, por exemplo, o candomblé, tornaram-se parte da cultura baiana e influenciaram as rodas de samba. Goli Guerreiro observa:

O samba, enquanto estilo musical, ganhou denominação no século XIX e, inicialmente, também era entendido como um nome genérico dado a quase todas as manifestações musicais desenvolvidas pelos negros. Da mesma forma que o termo batuque servia para designar práticas lúdicas e religiosas, o vocábulo samba apresentava a mesma indefinição (Guerreiro, 2000, p.68).

Chamado batuque ou samba, essas manifestações passaram por um período de proibição, parecido com a situação do samba no Rio de Janeiro, contudo cinquenta anos

antes. No seu capítulo em *Ritmos em Trânsito*, Jocélio Teles dos Santos relata a condição social dos praticantes de qualquer “divertimento estrondoso”¹⁸:

Se havia uma proibição legal constantemente atualizada era porque essas manifestações estavam cotidianamente em profusão. E, sendo assim, uma repressão armada teria que estar sempre em prontidão para combater os batuques ou suas variantes, como os sambas (Santos, 1998, p. 21).

Porém, no início do século XIX, o Conde dos Arcos, ao contrário da maioria, decidiu incentivar os batuques, com a intenção de desunir os africanos nestas danças de luta, de fazer eles lembrarem que vêm de tribos diferentes. Pierre Verger (1981) registrou que esta motivação provocou até um efeito contrário:

Os batuques recomendados pelo conde dos Arcos, não contribuíram em quase nada para manter os sentimentos de ódio tribal, como se esperava. O principal resultado obtido por estas reuniões foi o de facilitar o encontro dos indivíduos da mesma nação, que senão, teriam permanecido isolados, e de tornar possível na Bahia a reorganização dos cultos africanos (Verger, 1981, p. 227).

Essas manifestações finalmente foram aceitas pelo governo e a sociedade começando no final do século XIX e continuando no século XX. Ao mesmo tempo, cada uma seguiu seu caminho – capoeira, candomblé e samba, enquanto relacionados, passaram a ser individuais em vez de serem enxergados como manifestações negras sem características separadas.

No século XX, o samba baiano desenvolveu-se de múltiplas formas. Primeiramente, na década de 40, ele ficou mais popular por causa do rádio que finalmente era mais acessível a todos. Os músicos mais famosos de Salvador, como Batatinha e Riachão,¹⁹ conseguiram atingir praticamente todas as classes sociais e fizeram grande

¹⁸ Segundo Santos: “O termo ‘estrondoso’ identificava o som dos urucongos e atabaques dos africanos, e seus descendentes, em oposição ao que na Bahia as elites consideravam como modelo musical” (Santos, 1998, p. 20).

¹⁹ Considerados dois dos maiores nomes do samba baiano, Oscar da Penha, ou “Batatinha,” compôs mais de 100 canções no século XX e transmitiu suas primeiras composições na Rádio Sociedade da Bahia. O samba baiano teve em Batatinha o seu maior poeta e diversas de suas composições foram gravadas por Maria Bethânia, Caetano Veloso, dentre outras. Clementino Rodrigues, ou “Riachão,” é o mais antigo

sucesso. E uma outra vertente do samba baiano surgiu no contexto do carnaval – enquanto o Rio de Janeiro formava escolas de samba e profissionalizava o samba carioca, Salvador emulou suas idéias e no carnaval os blocos de percussão e batucadas tornaram-se organizados e com instrumentos musicais. De acordo com Döring:

No Carnaval e nas festas populares percebe-se outra mudança quanto às batucadas de samba que até então tocavam em instrumentos confeccionados de madeira e tambores de barris, registrados nos anos 40 nas excelentes fotografias de Pierre Verger. A partir dos anos 50, foram introduzidos instrumentos de percussão utilizados pelas escolas de samba no Rio de Janeiro, quer dizer surdos, timbaus, pratos, repiniques, entre outros, construídos com metal e plástico, na intenção de obter uma sonoridade mais pungente nas ruas de Salvador e de reproduzir uma expressão musical mais “organizada”, a exemplo das batucadas e blocos cariocas (Döring, 2002, p. 35).

Estes blocos provavelmente foram os antecessores dos blocos afro-brasileiros soteropolitanos que desfilam no Carnaval atualmente e estes também introduziram vários instrumentos que hoje fazem parte do samba urbano de Salvador.

Ainda que o rádio e o carnaval divulgassem novos estilos dentro do samba baiano na cidade, o samba de roda do Recôncavo se tornou o principal representante do samba baiano do século XX. Houve uma transformação das manifestações africanas para um estilo de música brasileiro e especificamente baiano, samba que se distingue, dentre outros aspectos, pela roda, a estrutura de versos e a dança, e não apenas pelos tocadores que o apreciam.

O samba de roda da Bahia foi proclamado Patrimônio da Humanidade pela UNESCO, em novembro de 2005, na categoria de “Expressões Orais e Imateriais.” O título foi criado pela UNESCO como forma de estimular os governos e as próprias comunidades

compositor vivo da Bahia conhecido e um dos grandes nomes do samba baiano. Em suas letras, desfila o povo baiano da antiga Salvador, com suas baianas de acarajé, seus malandros de terno branco e seus capoeiras atrevidos. Riachão gravou um CD em 2001, onde o sambista divide as faixas com nomes como Caetano Veloso e Dona Ivone Lara, entre outros (Diniz, 2006).

locais a reconhecer, valorizar, identificar e preservar o seu patrimônio intangível, e foi uma grande honra para a Bahia e para o mundo do samba.²⁰

2.3 O samba urbano de Salvador

O samba de roda e o samba chula, ambos tradições do interior baiano e do Recôncavo, são os mais documentados das tradições da Bahia. Existem diversas outras manifestações relacionadas ao samba baiano e há uma mescla de todas o que dificulta a separação delas. A tradição urbana é mais difícil de ser definida devido às variações de execução, influências e ambiente social. De acordo com Döring:

Na cidade de Salvador, as práticas do samba englobam estilos populares diversos e coexistem com formas tradicionais, sendo estas também incrementadas por contribuições espontâneas – efêmeras ou não – na coreografia, nos ritmos, nos cantos, na escolha dos instrumentos e timbres (Döring, 2002, p. 72).

Este samba é diverso com todas suas influências e composições, e portanto não existe um termo que englobe todas estas manifestações da cidade. Vários termos, inclusive “samba de rua” e “samba informal,” foram considerados para representar este contexto e sua música, porém “samba urbano” foi a preferência por encaixar-se melhor com as idéias centrais: este samba acontece em uma cidade, uma área urbana; o termo “urbano” não limita um estilo, como partido alto ou samba duro, um local, como a praia ou uma praça, ou uma estrutura, com horário marcado ou espontâneo; e com o termo “urbano” vem a conotação de uma cidade grande, completa com bairros populares, onde acontece a maioria dessa

²⁰ Este sentimento de honra da Bahia é baseado nas palestras que aconteceram antes e depois da premiação em Salvador com palestrantes como Carlos Sandroni e Bule Bule, com grupos de samba-de-roda do Recôncavo como convidados. Vários músicos desses grupos também expressaram sua felicidade pelo fato que o samba-de-roda agora estava sendo conhecido e valorizado internacionalmente.

manifestações. Sem a possibilidade de definir tantas vertentes, o termo “samba urbano” será tratado como um encontro musical na cidade em que o samba é tocado e o clima é informal.

Os grupos atuais que tocam este samba urbano de Salvador diferem dos grupos de samba mais conhecidos no Brasil. Os músicos podem ser apenas grupos de amigos que se reúnem para tocar e geralmente esses conjuntos informais não tocam por dinheiro nem lançam CDs. Se reúnem pelo prazer de tocar em um ambiente informal e para se confraternizar com os amigos e parentes. Esse contexto de amizade e comunidade é parte integrante do samba urbano e contribui para o seu sucesso popular, e não pode ser separado da música. Edil Pacheco²¹ concorda: “O samba descompromissado em relação ao mercado é uma das características do estilo baiano, que mantém, no entanto, o compromisso social” (Rios, 2005). Ele elogia a Bahia por ter preservado a intenção do samba e aprova os múltiplos sambas soteropolitanos tocados pelo prazer nas comunidades. Pacheco afirma que o samba está em uma fase muito boa na Bahia.

Os lugares usuais em que se encontra o samba urbano são praças e ruas, bares, praias e residências e Salvador está cheia deles; nos finais de semana ficam lotados fornecendo um outro componente importante do samba urbano: o grupo de pessoas composto por músicos e membros da platéia. Embora a definição de samba seja flexível, é importante ressaltar a importância da participação essencial do povo, pois nunca se vê um grupo de samba tocando sem platéia, a não ser que esteja ensaiando, e isto demonstra que o público incita o samba.

O local dos encontros em si também é parte integrante do samba urbano. Seja bar, praia ou rua, os lugares atraem o público e fornecem o ambiente para o samba – comunidade e música. Roberto DaMatta examina dois domínios sociais básicos, insinuando

²¹ Compositor, cantor e violonista baiano, Pacheco tem uma longa história no samba, tocando com Batatinha e tendo algumas de suas composições gravadas por Fafá de Belém e Clara Nunes. Ele foi entrevistado por Mariana Rios do *Correio da Bahia*.

que a rua é o lugar para soltar-se nas manifestações como o carnaval e a casa denota o lado sério do brasileiro:

De fato, a categoria *rua* indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que *casa* remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares. Por outro lado, a rua implica movimento, novidade, ação, ao passo que a casa subentende harmonia e calma: local de calor e afeto. E mais, na rua se trabalha, em casa se descansa (DaMatta, 1997, pp. 90-91).

Para DaMatta, o ambiente catalisa o comportamento – as manifestações como o carnaval e o samba cresceram em parte por terem acontecidas na rua.

O Grupo da Baixa de Quintas é apenas um exemplo do samba urbano em Salvador, e ele será detalhado no próximo capítulo. Cabe mencionar que na busca deste grupo para a pesquisa, foram observados outros grupos de samba em Salvador e é importante que esses também sejam relatados para melhor se entender a variedade do cenário de samba urbano nesta cidade.

O grupo “Por Acaso” é composto de seis integrantes: cantor, violonista, cavaquinista, pandeirista, percussionista de surdo, e percussionista de instrumentos variados – tamborim, reco-reco, chocalho, entre outros. Este grupo do bairro de Macaúbas, localizado em Salvador, se reúne apenas uma vez por semana para entreter os clientes de um bar restaurante em área aberta neste mesmo bairro. O grupo é o mais conhecido de Macaúbas, tocando em vários casamentos e festas. Segundo os clientes do bar restaurante, seus sambas românticos e suaves são idéias para um agradável fundo musical enquanto se está jantando, e um outro bar do lado também lota com ouvintes. O ambiente é muito informal e relaxado; os integrantes chegam e aprontam-se na frente dos clientes, testam afinações, e conversam. A maioria da platéia é composta de amigos e freqüentadores do bar e eles têm uma amizade com os músicos, tanto que não há problema em sugerir músicas ao grupo.

O grupo “Por Acaso” começa a tocar sem todos os membros presentes porque às vezes algum deles chega até uma hora atrasado. Eles decidem quando vão terminar a performance, e isso depende da platéia. Alguns dias, se estiver chuvoso ou todos já foram embora do restaurante, eles terminam cedo, enquanto outros dias, se muitas pessoas ficam de pé perto da área e começam a dançar (os sambas românticos ficam mais animados quando fica mais tarde para responder ao desejo de dançar da platéia), eles podem tocar até meia noite. O bar é localizado numa parte do bairro onde passa muitos pedestres e poucos carros, então o ambiente atrai ouvintes desta música e às vezes, outros músicos. Quando Cleber e seu irmão Marcos,²² que são do bairro Macaúbas mas não são membros do grupo “Por Acaso,” passam pelo bar restaurante, eles recebem convites de tocar uma ou duas músicas, por serem amigos do músicos.

Um exemplo oposto, mas ainda neste mesmo contexto, é o grupo “Eternidade,” que faz show atrás da Rodoviária Velha de Salvador. Mesmo que o show seja gratuito, o cenário é muito diferente pelo traje – roupa de sair para boate, há barracas vendendo comida e bebidas, e os músicos tocam em um palco, utilizando vários equipamentos eletrônicos. Oito músicos formam este grupo e seu repertório consiste de sambas com ritmos de música afro (batucadas que ouve-se de artistas e grupos famosos como Olodum ou Margarete Menezes); é um estilo interessante que reflete tanto os sambas populares do Brasil quanto a música afro de Salvador, e atrai uma platéia de aproximadamente 500 pessoas semanalmente. Por ser no estilo de show, em vez de uma manifestação de um bairro, o palco é o centro e todos assistem o grupo enquanto dançam e cantam.

Semelhante ao grupo “Por Acaso,” o conjunto “Tia Ciata” tem cinco ou seis integrantes e toca semanalmente em um bar restaurante. Uma característica deste grupo que

²² Cleber é membro do Grupo da Baixa de Quintas. Seu irmão Marcos toca de vez em quando.

o diferencia dos outros é que todos os membros de “Tia Ciata” são músicos graduados ou alunos de escolas de música, alguns da Escola de Música da UFBA. O clima também difere por ser mais formal – um couvert é cobrado. Os integrantes deste grupo também participam em manifestações populares, especialmente em Itapuã, e a maioria do seu repertório é da música popular brasileira conhecida também nos bairros populares, porém são mais formais do que os outros grupos de samba urbano quando tocam no restaurante – chegam no horário certo, tocam sem conversar, e têm uma pausa para apenas quinze minutos na metade da performance. Seu comportamento é influenciado pelo ambiente, e se eles estivessem em uma praça, em um bairro popular, mudariam seu comportamento para encaixar-se ao jeito informal.

A melhor forma de estudar o samba urbano de Salvador é explorar todas as manifestações, um trabalho que levaria anos, pois a cidade de Salvador tem uma cultura rica de samba urbano. Além desses três grupos, há vários outros: os grupos que tocam no Pelourinho que ainda conseguem manter as tradições musicais enquanto recebem muitos turistas e influências de uma cultura que nem sempre valoriza as manifestações culturais, e todos os grupos anônimos nos bairros como Liberdade, Engenho Velho, Garcia, Ribeira, Suburbana, Itapuã, entre outros. Este exemplos são apenas uma pequena fração da realidade do samba urbano em Salvador, cada um com sua história, composição, repertório e integrantes.

Capítulo 3

O Grupo da Baixa de Quintas

3.1 O contexto histórico e cultural do cenário

3.1.1 O bairro, a rua, a residência

O Grupo da Baixa de Quintas, um dos que atuam no cenário do samba urbano em Salvador, toca todos os sábados no bairro do mesmo nome, localizado entre Dois Leões, Macaúbas (ao sul), Barbalho (a oeste), Cidade Nova (a leste) e Caixa D'Água (a norte). Embora ele seja geograficamente afastado do Centro Histórico,²³ o centro comercial dos colonizadores de Salvador onde foram construídos os primeiros prédios e ruas, esse bairro formou-se na mesma época, no século XVI. A EMTURSA (Empresa de Turismo de Salvador), vinculada à Prefeitura Municipal da cidade, informa sobre seu início:

²³ O bairro Baixa de Quintas não é muito distante do Centro Histórico hoje em dia com ruas e meios de transporte entre a Cidade Baixa e a Cidade Alta, porém na época do seu início, o deslocamento era difícil.

Inicialmente, era conhecida como a Quinta dos Tanques, uma construção dos jesuítas na antiga zona suburbana de Salvador. A Quinta ocupava dois hectares e tinha dentro de seus limites uma represa ou tanque, de onde se originou o batismo. Era a antiga casa de repouso e férias dos jesuítas e seus alunos, datada do final do século XVI. Durante a invasão holandesa de 1624 muitos padres ficaram refugiados, entre os quais o Padre Vieira. Inteiramente reformada, a histórica construção abriga hoje o Arquivo Público de Estado. A origem do batismo Quinta dos Lázaros (que se estende por todo um bairro) data do ano de 1787, quando foi inaugurado naquela área, no dia 21 de agosto, um hospital para leprosos sob a invocação de São Cristóvão dos Lázaros. A Quinta passa a se chamar “dos Lázaros”, batismo que serve para designar um dos cemitérios ainda hoje ali existente (EMTURSA, 2007).

Esta Quinta secular deu nome ao bairro, hoje com ativa estrutura residencial e comercial. O *Arquivo Público do Estado*, os dois cemitérios históricos e seu comércio de peças para veículos dão destaque ao pequeno bairro soteropolitano de Baixa de Quintas, embora os moradores descrevam como sua melhor característica ser lugar excelente para viver, por ser um local de gerações de famílias e por seu sentido de comunidade.

Chamada pelos residentes como *Freitas de Baixo*, a rua *Desembargador Júlio de Brito* é a parte residencial bem conhecida do bairro e aos sábados à tarde vê-se uma comunidade ativa. Os encontros de samba nos fins de semana acontecem sempre em lugar aberto, na área da casa de dona Carla Fagundes e sua família, onde funciona um barzinho na sala da frente. Casa e bar dão frente para a rua *Freitas de Baixo*, que fica a quase um quilômetro da movimentação da rua principal do bairro – *Quinta dos Lázaros*, onde passam várias linhas de transporte público e tem próspero comércio, ambos ativos aos sábados a tarde. O ambiente da longa rua *Freitas de Baixo* muda para refletir a proximidade com esta rua principal – a parte mais próxima tem mais lojas, apartamentos e movimento de carros e a parte perto do barzinho e adiante (a rua eventualmente sobe como uma ladeira) consiste de casas. A rua, agora tão estreita que é mão única, torna-se um lugar para crianças brincarem e vizinhos conversarem. As lojas começam a fechar no final da tarde e a rua fica cheia de

pessoas que chegam do trabalho e aproveitam o pouco tempo antes do pôr-do-sol para relaxar com seus amigos nos bares ou na rua mesmo.



Foto 1. A casa e área de dona Carla e família. A porta aberta à esquerda é a pequena sala do bar. (Jul/07)

Aos sábados, dona Carla inicia o atendimento aos clientes do bar após o almoço, que não são muitos até escurecer e o samba começar.²⁴ O barzinho é uma sala pequena da casa que se abre para uma área cimentada,²⁵ onde ela semanalmente põe cerca de seis mesas com cadeiras e banquinhos, todos de plástico. A estrutura é bem informal – o bar não tem horário certo de funcionamento e dona Carla ou algum parente fecha o bar quando não há mais clientes ou quando eles têm outro compromisso; nos dias em que não há samba, é capaz

²⁴ O bar também funciona durante a semana às tardes, porém o número de clientes é menor.

²⁵ Considera-se essa área de 40 metros quadrados que pertence à casa. Um lugar que poderia servir como uma garagem descoberta. Essa área fica entre a casa e a rua *Freitas de Baixo*.

do bar se manter fechado. Se dona Carla não estiver atrás do balcão, os frequentadores do bar se sentem a vontade de pegar o que querem e pagar quando ela voltar. Este ambiente informal e de confiança reflete como é a comunidade da rua *Freitas de Baixo*.

3.1.2 Os Carlitos

O Grupo da Baixa de Quintas não é o primeiro conjunto de samba a tocar na área de dona Carla. Alguns dos músicos deste grupo integravam um grupo chamado “Os Carlitos,” que tocava no mesmo local há quinze anos, quando o pai de dona Carla, Carlito, trabalhava no mesmo bar. Ele teve a visão de convidar seus amigos para tocar no local e tomou a iniciativa de juntar o primeiro grupo musical, que foi batizado “Os Carlitos,” em honra do seu organizador. Dona Carla lembra desses sábados nos anos 90 que o pai dela coordenou, ligando para seus amigos para confirmar o encontro. Segundo ela, Carlito Fagundes viu que o bar precisava de algum evento ou manifestação para juntar os moradores, e que “os vizinhos estavam pedindo por alguma música.”²⁶ Ana, uma amiga de infância de dona Carla e que diariamente faz companhia a ela no bar, concorda: “Todas as famílias desta rua moram aqui há anos, e precisavam de uma nova diversão e assim que começou o samba.”²⁷ Embora “Os Carlitos” seja o grupo que a comunidade lembra bem, é importante mencionar que outros conjuntos musicais também tocavam no bar nos anos 90. O convite de tocar era aberto a todos os grupos e estilos, e dona Carla lembra que um grupo de samba duro tocou várias vezes um verão e também apareceu um grupo de chorinho, porém o único grupo que se destacou no cenário foi “Os Carlitos.”

²⁶ Dona Carla, entrevista, julho 2007.

²⁷ Ana, entrevista, agosto 2007.

O grupo “Os Carlitos” teve sucesso imediato no local e logo depois seu Carlito não precisava ligar e convidar os músicos para tocar porque o encontro virou um evento semanal, e continuou aos sábados por alguns anos. Seu repertório consistia de sambas da música popular brasileira de várias épocas, com ênfase na época atual deste grupo, os anos 90, e portanto o grupo atraiu a comunidade com músicas conhecidas, algumas cantadas por artistas famosos como Zeca Pagodinho. Após seu início no bar, “Os Carlitos” se tornaram um grupo oficial de samba, começando a tocar em outros lugares por dinheiro. Eventualmente, não foi possível continuar suas apresentações gratuitas na rua *Freitas de Baixo* porque o grupo foi contratado para tocar em um bar semanalmente, além dos outros encontros renumerados, e portanto não sobrou tempo suficiente para os músicos com todos seus empregos individuais e eventos do grupo frequentar o bar de seu Carlito.²⁸

Seu Carlito forneceu o lugar e organizou os encontros, o que pode parecer pouca coisa porque ele mesmo não participou do grupo, porém incentivou um evento importante do bairro.

A gente só começou a se juntar por causa dele [Seu Carlito]. Eu lembro que ele ligava para mim e insistia que eu viesse – não aceitava a resposta “não”. E eu tinha muitas outras respostas – meu trabalho estava louco, tinha dois filhos pequenos em casa e tinha outras pessoas para tocar pandeiro, que não precisava de mim. Mas ele ficou falando que era importante fazer parte desse samba, que muita gente estava gostando, que já tinham comentado a ele. E ele estava certo; quando fui, vi que o clima era bem legal.²⁹

Quinze anos depois ele todavia é lembrado por essas ações e por ser dedicado no seu apoio das manifestações da música popular brasileira em Salvador. Esta poesia de Walmir Rocha Palma em uma lembrança demonstra como o papel dele no mundo do samba não será esquecido:

²⁸ Dona Carla, entrevista, julho 2007.

²⁹ Marcos, entrevista, agosto 2007.

Ficaram mudos os tambores do Freitas Henrique de Baixo! O céu como uma Caixa-D'água chora sobre Salvador nesta noite de Carnaval. A África está de banzo. Maragojipe está de luto. A terra de “todos os santos” canta de dor no dia nove de fevereiro de dois mil e dois. Foi-se um Mestre para junto dos seus ancestrais. Todas as chulas, todos os lundus, todos os sambas de roda tremem no seu umbigo a memória do “samba.” Carlito foi pai de todos os que o conheceram. Amigo, irmão. Abraçou com dignidade as origens do seu povo neste mundo desumanizado. Sem jaça, seu brilho de ébano está perpetuado na difícil tarefa que é existir.³⁰

Esta lembrança reflete os sentimentos da comunidade da importância dele em começar e manter os encontros de samba. Até hoje ouve-se muito sobre Seu Carlito e suas contribuições à cultura da rua *Freitas de Baixo*; mais, aliás, do que se ouve sobre o grupo “Os Carlitos.”

Rita, vizinha de dona Carla e irmã mais velha de Ana, fã e freqüentadora fiel dos encontros de samba aos sábados, e seus pais já idosos também se lembram de “Os Carlitos” todas as vezes em que o grupo atual toca. “A gente sempre perguntava para Seu Carlito se ia rolar um pagode e ficou decepcionada quando não tinha. Eu era jovem e saía bastante, mas fiquei em casa se eles iriam tocar. Parece a mesma coisa hoje – a gente fica na espera do pagode e faz planos dependendo se vai ter ou não.”³¹ Ela e vários outros membros da comunidade de Baixa de Quintas se referem ao grupo atual como “Os Carlitos” porque veem alguns dos músicos do antigo grupo e lembram do samba deste antigo grupo naquele mesmo local; conseqüentemente o nome pegou de novo, causando confusão para quem pergunta sobre o grupo atual. “Todo mundo pensa que a gente é ‘Os Carlitos 2’,” disse Elder, com um tom de brincadeira, “mas isto não é a verdade. Somos um grupo diferente.”³² É importante mencionar que os músicos do Grupo da Baixa de Quintas insistem em não usar este nome do

³⁰ Lembrança do 30º dia de sua missa de ação de graças. Por Walmir Rocha Palma. Salvador, 09 de março de 2002. Carlito Fagundes, 1930-2002.

³¹ Rita, entrevista, março 2007.

³² Elder, entrevista, fevereiro 2007.

passado porque se consideram um grupo diferente agora – apenas dois ou três integrantes dos quinze fizeram parte de “Os Carlitos”.³³

3.2 Os músicos e suas experiências com o samba

O Grupo da Baixa de Quintas, com a formação atual, tem uma curta história no samba de Salvador. Em outubro de 2006, um pequeno conjunto de amigos, organizado por alguns integrantes do grupo antigo “Os Carlitos,” decidiu trazer de volta o samba do bairro que fez tanto sucesso com o apoio e até insistência da comunidade e retomaram seu lugar na área de dona Carla, aos sábados. Por atrair um grande público, chamaram colegas de outros encontros musicais para completar a formação. Apesar das dificuldades de implementar uma nova atividade em horário de descanso, este conjunto cresceu rapidamente. Cada integrante convidou seus colegas de samba de outras experiências musicais, que não apenas aceitaram participar de vez em quando, mas também tornaram-se membros fixos do grupo ainda em 2006. Os componentes, de vários bairros, têm variadas atividades – são pedreiros, administradores, estudantes, aposentados, entre outros; o que os une é saberem tocar um instrumento e gostarem de encontrar seus amigos para uma “batucada.”

Cleber, que toca marcação e mora em um bairro próximo, Macaúbas, expressou sua felicidade por haver um lugar para fazer samba semanalmente. Sambista há muitos anos, lamenta que as oportunidades de tocar tenham diminuído com o tempo: “todo mundo hoje em dia está muito ocupado; com o trabalho, com outras coisas. Fica difícil de organizar um

³³ A 1ª versão deste trabalho nomeou o grupo atual “Os Carlitos” porque as entrevistas com os músicos ocorreram depois do contato com a comunidade. Todavia acontece essa confusão com o nome.

samba com todos os horários diferentes.”³⁴ Hoje, sapateiro com um dia longo de trabalho, lembra das tardes de criança, em que ele e seus irmãos pegavam instrumentos e brincavam com os ritmos – esse samba nunca foi planejado. Acredita que todos os outros músicos do grupo (e as outras entrevistas confirmam este fato) também estavam querendo há muito tempo um encontro semanal de samba, e quando essa oportunidade apareceu, o entusiasmo foi grande.

Ai! Que gostoso! Fazia tanto tempo que a gente não tocava. Eu fiquei chamando o pessoal para tocar, e claro que todo mundo quer, mas vir é outra coisa. Mas agora que voltou, acho que vai continuar para um bom tempo. Tá todo mundo feliz! Parece que esqueceram das desculpas para não vir. Tá vindo muita gente para tocar e até vem alguns filhos dos antigos. Eles querem ver o que o pai estava fazendo todo sábado aqui.³⁵

Nos primeiros três meses (outubro a dezembro), a alegria era muito evidente – um grupo de músicos e sua platéia estavam com saudades do samba e este novo compromisso acabou trazendo mais do que apenas música para todo mundo.

O Grupo da Baixa de Quintas é composto de oito músicos fixos, mas já começam a tocar se cinco estiverem presentes; os outros vão chegando e esse número pode, às vezes, chegar a quinze tocadores. Os instrumentos utilizados são cavaquinho, banjo, violão de sete cordas, marcação, tantan e pandeiro, e quando estes instrumentos estão todos presentes no samba, são acrescentados o tamborim e o reco-reco e talvez repique e bongô, produzindo uma sonoridade bastante original. Quando aparecem muitas pessoas, os instrumentos de percussão são dobrados, começando com o pandeiro, e muitos acompanham com palmas também.

O samba não acontece sem dois dos três instrumentos de cordas, no mínimo, e portanto, estes três músicos estão quase sempre presentes principalmente porque são os organizadores, mas também porque o samba deste grupo necessita das harmonias destes

³⁴ Cleber, entrevista, janeiro 2007.

³⁵ Ivo, entrevista, dezembro 2006.

instrumentos para que tenham uma base musical para cantar a melodia. “A gente desmarca o samba se dois dos três de cordas não vem. Não adianta tocar sem eles.”³⁶



Foto 2. Da esquerda à direita, os instrumentos fixos do grupo – marcação (apenas uma parte), reco-reco, tantan, banjo, cavaquinho (não visível atrás do pandeirista), pandeiro e violão de sete cordas. (Jan/07)

Seu Fernando, o mais velho do Grupo da Baixa de Quintas, ainda hoje mora em frente à residência de dona Carla e também tocou com “Os Carlitos”; para ele, a única diferença entre os grupos é o uso atual do equipamento sonoro para os instrumentos de cordas, inclusive seu violão de sete cordas. Segundo ele, o clima e a música são iguais, com a adição de algumas músicas lançadas mais recentemente e com certeza a diversão é a mesma: “Você não sabe a felicidade que me dá estar tocando de novo. Tem uns novatos aí,

³⁶ Fabinho, entrevista, dezembro 2006.

mas eles estão se divertindo e é só isso que é importante.”³⁷ Seu Fernando nunca falta porque mora em frente ao bar e é aposentado. Obviamente ele adora estes encontros e fica disponível a partir das 15 horas, conversando com vizinhos no bar, encorajando os outros integrantes a sair do bar e começar logo a tocar, embora o samba raramente comece antes das 17 horas.

Embora a família toda do Seu Fernando more na frente do bar, apenas seu neto de sete anos frequenta o samba com um amigo do bairro, e ambos têm um grande interesse no samba e nos instrumentos. Eles brincam na rua até o momento que a música começa, e então pegam banquinhos e assistem os músicos. Seu Fernando lembra que suas experiências iniciais com o samba são parecidas: quando era criança, ele ficava assistindo seu pai e os amigos dele tocando informalmente na rua e começou sua aprendizagem musical batendo palmas. Enquanto seus amigos aprendiam os instrumentos de percussão, Seu Fernando decidiu tomar aulas de violão de sete cordas com um amigo e depois desenvolveu sua técnica sozinho. É bem provável que ele passe esta informação para o seu neto, o qual fica encantado ao segurar o instrumento e testar os sons que cada corda produz.

Ivo, o cavaquinista e morador de Baixa de Quintas, é o organizador dos encontros junto com dona Carla, quase sempre está presente e informa aos outros se vai ter samba nos feriados, por exemplo; é responsável pelos equipamentos e instrumentos extras de percussão. Sua presença tornou-se o símbolo se haverá samba ou não; quando viaja a trabalho, os outros dificilmente se organizam para tocar. Ivo publicamente não assume o cargo de líder porque ele acredita que isso o destaca mais que os outros integrantes e ele quer que todos sejam iguais no samba.³⁸ Seu cargo é apenas de organizar os encontros e motivar os músicos a chegarem no horário, um trabalho que acaba gastando muitos minutos do

³⁷ Seu Fernando, entrevista, abril 2007.

³⁸ Observação de uma conversa informal.

celular dele. Ele também se integrou ao grupo “Os Carlitos,” e junto com dona Carla e Seu Fernando, é o responsável pela volta do samba ao bar.

O terceiro tocador de cordas é Jorginho, o banjoísta, que completa o trio. Por ser jovem, não integrou “Os Carlitos” como os outros dois, mas encaixou-se bem com o duo para fazer um trio incomum para um grupo de samba: cavaquinho, banjo e violão de sete cordas. Como todas as vertentes do samba, não há regras de instrumentação, porém o mais comum é violão e cavaquinho. O violão de sete cordas e o banjo são instrumentos complementares em muitos conjuntos atuais de samba, porém é difícil achar um grupo que tenha os dois juntos.

Esses três músicos distinguem-se dos percussionistas por serem integrantes fixos do grupo – não há substitutos e tampouco a oportunidade de dobrar algum desses instrumentos; são a base do grupo. Em seis meses de encontros observados, não houve participação de outro instrumentista de qualquer instrumento de cordas, com a exceção do irmão de Seu Fernando, violonista, que tocou como convidado um sábado quando estava de visita em Salvador. Porém, nesta estrutura informal, há a possibilidade a qualquer momento de aparecer um violonista ou outro cavaquinista para tocar. Segundo Ivo, um violonista e integrante de “Os Carlitos” aparece no local de vez em quando para tocar com seus ex-colegas.

É impossível nomear todos os percussionistas que aparecem a cada semana, porque além do fato de os instrumentos trocarem tanto de mãos, os próprios músicos não conhecem todos os colegas pelo nome.³⁹ Porém, é possível generalizar que o número máximo de tocadores de percussão é doze porque este é o número de instrumentos disponíveis e que provavelmente vinte pessoas por semana participem – alguns, em tempo

³⁹ É comum ouvir frases como “Eh, amigo. Pega aí o pandeiro.” e “Passa o tantan para o colega.”

integral, e outros, por apenas cinco minutos. No total, o número de percussionistas aproxima-se de quarenta; de todos eles, talvez três venham com frequência. Cleber é um dos percussionistas que está quase sempre presente, mas quando o trabalho não permite que ele venha, ele manda seu sobrinho no seu lugar para ter certeza que haverá marcação. Também, toda semana chega uma pessoa nova, no mínimo; às vezes um conhecido da comunidade, e não existe problema algum se ele pegar um instrumento e instalar-se no grupo porque sempre haverá espaço. Os vários instrumentos de percussão nem sempre pertencem ao tocador porque alguns ficam no bar (para evitar o trabalho de carregá-los toda semana) ou alguém possui mais de um e traz para seus colegas. Por exemplo, Ivo, o cavaquinísta, tem um pandeiro e sempre o leva para os encontros.

São necessários três instrumentos de percussão para começar o samba, preferencialmente os de marcação, tantan e pandeiro. Este samba não é um compromisso marcado e os percussionistas não fazem questão de ir toda semana – apenas quando dá vontade. Elder comentou, “Eu moro aqui perto, mas mesmo assim nem sempre venho. Às vezes, não dá vontade. E com tanta gente para tocar, eu não me sinto culpado se não aparecer. Os outros também se sentem assim.”⁴⁰ Com tantos tocadores, eles não sentem que sua presença é indispensável, nem a pressão da comunidade para aparecer nos encontros, o que é o contrário dos instrumentistas de cordas. Felizmente, com um rodízio de quarenta pessoas, o samba nunca sofre por falta de percussionistas, embora essa situação aponte as diferenças de atitude e dedicação ao grupo entre os percussionistas e os tocadores dos instrumentos de cordas.

⁴⁰ Elder, entrevista, março 2007.

3.3 Aos sábados cai-se no samba



Foto 3. Uma noite de samba. (Março/07)

3.3.1 Uma sonoridade bastante original

O samba tem muitas definições e estilos e o samba deste conjunto é especial pela sua instrumentação, integrantes de vários backgrounds, o clima informal e o repertório. Em vez de impor limites e estruturas, o grupo e a música são criados a partir do que é disponível e esta flexibilidade é uma das características essenciais neste contexto. Para melhor entender o som produzido por este grupo, é preciso detalhar os instrumentos e equipamentos.

3.3.1.1 Os instrumentos musicais utilizados

O menor dos instrumentos de cordas neste samba urbano, o **cavaquinho** é um instrumento cordofone que soa por dedilhado nas suas quatro cordas; tem grande popularidade como acompanhador e mesmo como solista nas “orquestras do povo.” Procedente de Portugal, além de estar presente em conjuntos de samba, é associado com o choro (Marcondes, 1998). Embora possa dobrar a melodia do canto, o cavaquinho, neste contexto do samba do Grupo da Baixa de Quintas, atua também como instrumento harmônico.

O **banjo** é um instrumento de cordas de corpo redondo com uma abertura circular na parte posterior. Consta de uma armação circular, sobre a qual se retesa uma pele, um braço longo e fino, com trastes e cordas metálicas ou de tripa retorcida. Além do seu papel no samba urbano brasileiro nestes últimos anos, é muito usado na música *folk* norte-americana (Marcondes, 1998). Neste grupo, o banjo tem a mesma função do cavaquinho – acordes e harmonia. Tocados juntos criam uma sonoridade incomum para o samba urbano, porque ouvem-se os acordes dobrados no mesmo registro embora os timbres sejam bem diferentes. Nas gravações, apenas a diferença das batidas claramente divide os sons destes dois instrumentos: banjo e cavaquinho. Normalmente em grupos de samba, há apenas um ou outro, porém esse contexto dá um efeito mais interessante do que dois cavaquinhos ou dois banjos.

O **violão de sete cordas** é um instrumento musical genuinamente brasileiro, ao menos quanto ao modo de se tocar, consistindo de uma alteração do violão tradicional (com seis cordas) ao adicionar uma corda, mais grave que as demais. Assim, um bordão com essa nota em corda solta facilita bastante a montagem de acordes e o desenvolvimento de frases

na “baixaria.” É bom ressaltar que a baixaria do sete cordas dá à música um sentido de continuidade, caracterizado pela presença de contracantos com a melodia. Embora usado nas zonas rurais, é instrumento essencialmente urbano, de grande popularidade, especialmente como acompanhador do canto (Marcondes, 1998).⁴¹ Com os outros dois instrumentos de cordas ocupados com a harmonia, o violão de sete cordas do grupo musical é livre para executar belos contracantos em sua voz grave. Seu papel neste contexto não é somente de acompanhamento harmônico embora isto seja sua função na maioria dos conjuntos de samba.

Os instrumentos de percussão do Grupo da Baixa de Quintas seguem mais os padrões de samba que os instrumentos de cordas. Responsável pelo segundo tempo do ritmo binário, a **marcação**⁴² ou surdo é o maior e o mais grave instrumento de percussão no samba e fornece a referência de tempo para todos os ritmistas. “O surdo ou tambor-surdo é instrumento obrigatório na marcação de ritmo do samba tradicional, o que o torna de inclusão necessária nas baterias das escolas de samba” (Marcondes, 1998, p. 758).

Se não houver o instrumento marcação em algum sábado, o **tantan**,⁴³ da mesma família da percussão substitui o surdo, o qual é grande e pesado. O tantan também é um tambor, porém é menor do que a marcação e por isso facilita seu deslocamento. O tantan se destaca do surdo por ter um som mais agudo e sua função, quando já tem uma marcação no grupo, é de ritmos sincopados complementando os outros instrumentos de percussão. Bate-se

⁴¹ O verbete consultado é “violão.”

⁴² Sambistas usam o termo “marcação” enquanto os dicionários e livros geralmente preferem “surdo.”

⁴³ Uma consulta de vários dicionários informa que o termo correto é “tantã,” porém livros sobre samba e outras fontes acadêmicas do gênero usam “tantan,” então será usado este termo neste trabalho. Não há um consenso sobre a escrita do nome deste instrumento, pois também foram encontrados os termos “tan-tan,” “tamtam” e “tam-tam” em lojas de música e na internet. O termo correto “tantã” parece não estar em uso, exceto nos dicionários.

também no corpo do instrumento e a mão direita do percussionista muda para abafar sons ou produzir um som aberto tocando na sua borda.⁴⁴

Desde suas primeiras manifestações urbanas, a música popular brasileira tem contado com a presença do **pandeiro**, instrumento membranofônico com rodelas duplas de metal enfiadas em intervalos ao redor de um aro de madeira. Pode ser brandido para produzir som contínuo de entrechoque ou percutido com a palma da mão e os dedos. O samba forneceu a popularidade ao instrumento e os ritmos do pandeiro tornaram-se quase sempre essenciais no gênero (Vianna, 1995). Por ocupar lugar tão importante no samba, o pandeiro é o primeiro instrumento de percussão dobrado no Grupo da Baixa de Quintas, às vezes até antes da adição de um reco-reco, repique ou tamborim.

O som do **reco-reco** é produzido pela fricção de um pauzinho sobre os talhos. A forma mais comum é constituída de um gomo de bambu ou uma pequena ripa de madeira com talhos transversais. O grupo tem um feito de madeira e outro feito de aço que produzem sons diferentes, o de aço é mais brilhante e mais fácil de ser ouvido e portanto é usado mais freqüentemente no samba do que o de madeira. O reco-reco e o **chocalho** são instrumentos idiofônicos na percussão auxiliar do samba urbano, complementando os ritmos dos surdos e o pandeiro com suas vozes bem distintas. O chocalho tem sido pouco utilizado no samba na Baixa de Quintas, porém é importante mencionar que alguns dos chocalhos deste contexto são caseiros, os únicos instrumentos construídos pelo grupo. O termo chocalho inclui qualquer corpo oco que é enchido com pedras ou sementes e quando agitado, produz um ruído (Biancardi, 2000). Esta habilidade de construir instrumentos musicais que servem para o samba abre as portas para a participação de qualquer pessoa. Num sábado, por exemplo, um vizinho idoso de dona Carla fez um chocalho na hora do encontro, colocando arroz em

⁴⁴ Marcos, entrevista, abril 2007.

uma lata de Nescau e tocou algumas músicas com o grupo. Ivo comentou: “A gente adorou. Eu olhei para trás e aí estava. É por isso que a gente gosta de tocar aqui – vale tudo.”⁴⁵ Este exemplo demonstra como a instrumentação é um dos vários fatores que afeta o clima e destaca este grupo no samba urbano.



Foto 4. Jorginho, Ivo e Fabinho riem ao ver o chocalho feito de uma lata de Nescau do vizinho (apenas sua mão e o chocalho são visíveis no outro lado da parede à direita). (Jan/07)

Nas baterias das escolas de samba e em outros conjuntos usa-se o **tamborim** industrializado, com um pequeno aro recoberto por pele em uma das bordas e percutido com vareta. É um instrumento importante na batucada e no samba, porém tem sido utilizado apenas cerca de uma vez por mês no samba da Baixa de Quintas. Apenas um dos

⁴⁵ Ivo, entrevista, janeiro 2007.

percussionistas possui um tamborim e se ele não vier, o instrumento não é ouvido. Seu som bem agudo e ritmo único destacam-se quando o instrumento está presente (Diniz, 2006).

O **repique**, ou repinique, é um tambor pequeno com peles em ambos os lados, tocado com uma baqueta em uma das mãos enquanto a outra mão toca diretamente sobre a pele. Criado pelas escolas de samba para introduzir um som mais agudo, ele é também destacado como instrumento solista, às vezes tocando introduções para sambas ou solando em batucadas. O repique e o **bongô** aparecem raramente nestes encontros aos sábados, porém cada um traz um novo ritmo e sonoridade que complementa o conjunto musical fixo. O bongô é constituído de dois pequenos tambores geminados, de afinações diferentes, e tocados com os dedos. Embora ele seja primeiramente um instrumento de música caribenha, o uso do bongô na música popular brasileira tem aumentado nestes últimos anos (Biancardi, 2000).

Neste contexto informal dos encontros, às vezes surgem instrumentos não-tradicionais, como o exemplo do chocalho feito de uma lata de Nescau. Esse vizinho não é o único criador de instrumentos espontâneos – o menino que vende churrasco passa de vez em quando e bate um ritmo com os espetinhos de metal no seu carrinho, também feito de metal. Da mesma forma, membros da platéia batem não apenas suas palmas mas também nas mesas e cadeiras. A maioria destas batidas são de volume baixo; batendo nas mesas plásticas nem se ouve com tantos tambores e instrumentos tocando. Porém, sua presença, audível ou não, é uma parte integrante do samba neste contexto porque demonstra a participação da platéia. O mais impressionante exemplo foi um dia que um membro da platéia imitou perfeitamente uma cuíca em uma música inteira e todos buscavam o instrumento na roda e não o achavam. Tradicionais ou improvisados, os instrumentos musicais e seu tocadores criam novas experiências de samba em todos os encontros.

3.3.1.2 Os aparelhos eletrônicos utilizados

Há duas caixas de som do grupo sempre presentes nos encontros e dona Carla está acostumada a pegar os cabos pela janela para colocá-las nas tomadas da sua sala de frente, o que causa um pouco de inconveniência para sua família para não tropeçarem nos cabos conectados na sala da casa. Seu Fernando conecta seu violão de sete cordas a uma, e a outra normalmente vai para o cavaquinho. Quando o grupo ultrapassa dez pessoas com instrumentos de percussão dobrados, sem essas caixas de som seria impossível ouvir os instrumentos de cordas, exceto o banjo, porque a área é aberta e não tem boa acústica. Ainda que o volume do violão de sete cordas esteja aumentado pela caixa de som, seu som perde-se facilmente entre os sons dos tambores; o som do banjo é brilhante e consegue cortar a batucada, porém o cavaquinho precisa da caixa de som para ser ouvido pelo público.

Quando um instrumento acústico conecta-se a algum aparelho eletrônico, o resultado não é apenas uma amplificação – é uma modificação sonora que acaba alterando o grupo. Para Malm: “A introdução de amplificação tem mudado o estilo de performance musical. Vários estilos vocais tradicionais tem sido moldados pelo uso de microfones e amplificação” (Malm, 1992, p. 362).⁴⁶ Enquanto esta citação menciona apenas estilos vocais, um ótimo exemplo dos instrumentos é o violão – o qual foi amplificado pela primeira vez em 1931, e com algumas modificações transformou-se na guitarra eléctrica, instrumento musical diferente (Marcondes, 1998). Nas gravações do Grupo da Baixa de Quintas, o violão de sete cordas tem um papel que pode ser comparado com um de um contrabaixo e o sons do cavaquinho e banjo são bem penetrantes, diferente dos seus sons acústicos. Os microfones também aumentam o volume dos instrumentos de percussão mais próximos aos instrumentos

⁴⁶ The introduction of amplification has changed the style of musical performance. Many traditional vocal styles have been moulded by the use of microphones and amplification.

de cordas. O uso de caixas de som ou microfones não é condenado nem torna-se um “estragador” da música, porém é necessário anotar qualquer modificação pela qual a música passa para melhor descrevê-la.

3.3.2 É informal – quem sabe o que ocorrerá nos encontros musicais?

Chegando ao bar de dona Carla às 16 horas no sábado, encontram-se três ou quatro integrantes arrumando o cantinho onde os sambistas sentam, colocando as caixas de som no lugar, fazendo uma roda de cadeiras, enquanto eles ligam para seus colegas perguntando porque ainda não chegaram. Jorginho, o banjoísta que sempre chega cedo, descreve essa tarefa: “Se a gente não ligasse logo, eles apareceriam meia noite. Sempre há uma desculpa pelo atraso. Ligando é a única forma de incentivá-los. Muitas vezes eles já têm saído do trabalho, mas estão com preguiça de vir para cá.”⁴⁷ Às vezes eles conseguem começar às 16 horas e 30 trinta minutos, mas a maioria das vezes é de muita espera pelos integrantes, cada semana mais relaxados com a pontualidade; o samba geralmente começa após as 17 horas, normalmente com o número mínimo de músicos. Esses encontros aos sábados acontecem em um ambiente informal – quando não dá para ir um sábado, não tem problema porque há outras pessoas para tocar. Em menos de uma hora, o número de músicos dobra e até 18 horas e 30 minutos, quem vem para tocar comparece.

Os membros da platéia têm horário diferente – quando o samba começa, normalmente não há ninguém no bar além dos músicos e sua dona. Meia hora depois, já aparecem várias crianças, e alguns vizinhos mais idosos já estão sentados perto de suas janelas, olhando para o bar e esperando o início da música. Logo após o pôr-do-sol, as mesas

⁴⁷ Jorginho, entrevista, janeiro 2007.

do bar ficam cheias e a maioria dos que chegam fica em pé ao redor do grupo. Nesta hora, na rua *Freitas de Baixo*, há bastante movimento de pedestres e muitas pessoas passam e param apenas alguns minutos para curtir o samba do grupo. Grande parte da platéia olha de longe, conversando com amigos na rua ou sentada nas suas próprias casas, olhando pelas janelas. Toda semana, Rita e Ana, as vizinhas da frente, pegam duas cadeiras e ajudam seus pais idosos a sentarem-se na varanda. “Meu pai quase não sai de casa porque ele tem dificuldade de andar - ele e minha mãe têm quase 90 anos. Mas ele faz questão de assistir o samba. Já tá lá esperando quando eles começam a tocar.”⁴⁸

Cabe mencionar que não há mulheres tocando no grupo nem muitas na platéia, mesmo sendo bem-vindas. A maioria de sambistas mulheres são grandes cantoras e solistas, o que não se encaixa no contexto desse samba urbano. Na realidade, dificilmente se acha uma mulher tocando pandeiro ou marcação nestas manifestações em bairros populares, na maioria dos grupos deste tipo de samba; a platéia também é quase toda masculina. Para Merriam:

Música reflete as distinções sexuais feitas em todas as sociedades; algumas canções são reservadas para homens e algumas para mulheres. (...) A divisão pode ser feita de uma base restrita ou simplesmente pela aceitação do fato que homens não cantam canções das mulheres, e vice versa. (...) Então música reflete, e nesse sentido simboliza, papéis masculinos e femininos (Merriam, 1964, pp. 247-248).⁴⁹

Na Baixa de Quintas, muitas mulheres assistem de longe, dentro de suas casas, enquanto os homens permanecem perto do grupo para encontrar os amigos e beber a cerveja no barzinho. Jorge Farofa, um professor de percussão bem ativo no cenário do samba urbano de Salvador, concorda que o Grupo da Baixa de Quintas não é o único com estas estatísticas: “Eu toco em todo lugar, quase toda semana, e é a mesma coisa. Quase nunca vejo mulheres

⁴⁸ Rita, entrevista, março 2007.

⁴⁹ Music reflects the sex distinctions made in all societies; some songs are reserved for men and some for women. (...) The division may be made on a restrictive basis or simply through acceptance of the fact that men do not sing women’s songs, and vice versa. (...) Thus music reflects, and in a sense symbolizes, male-female roles.

tocando este tipo de samba. Não é que elas não podem, mas parece que é entendido na cultura. E, para falar a verdade, não acho que elas ligam.”⁵⁰

Embora nem todas as mulheres sejam indiferentes, a maioria não participa dos encontros por vários motivos. Dona Carla, por exemplo, que coordena e incentiva o samba, nunca sai do seu barzinho para ver o samba. Ela e Ana, irmã de Rita e mulher de um dos sambistas, ficam conversando dentro do quartinho “porque é coisa de homem.”⁵¹ As mulheres de Cleber e Ivo têm uma resposta diferente – elas informaram que nunca vão assistir porque não gostam de samba nem dos encontros. A aceitação na sociedade desses papéis masculinos e femininos, como Merriam menciona acima, é esperada, e esses papéis não são questionados (como muitas situações de gênero) porque não excluem nem incomodam os dois sexos.

A estrutura desses encontros é aberta; todo mundo é livre para cantar, dançar ou tocar. Enquanto tocam, os instrumentos de percussão trocam tanto de mãos que nem dá para acompanhar, mas o samba não pára. Quando um músico, por exemplo, atende a um telefonema, uma outra pessoa pega o instrumento em seu lugar. Observando-se os instrumentos menores, o reco-reco e tamborim, percebe-se que de vez em quando acabam nas mãos de alguém que não sabe tocar. Esses instrumentos saem da roda de tocadores freqüentemente e percorrem a platéia e os músicos não desencorajam os novatos – ao contrário: um dos músicos pára de tocar no meio do samba para ensinar um ritmo básico ao novato. Quanto aos instrumentos mais difíceis tecnicamente, como o pandeiro, a marcação e o tantan, os integrantes percussionistas ficam de olho e chamam alguém instruído para pegar seu lugar quando necessitam de uma pausa.

⁵⁰ Jorge Farofa, entrevista, julho 2006.

⁵¹ Ana, entrevista, julho 2007.

Qual é o nível de conhecimento do samba e seus ritmos, necessário para um integrante ser chamado de sambista ou músico neste contexto? É difícil chamar um membro do grupo de não-músico quando não existem critérios fixos. Para Merriam, é uma questão de profissionalização:

É difícil determinar a que ponto profissionalização inicia e termina, e o problema da definição precisa é tão aparente na nossa própria sociedade quanto ele é nas outras. O estudante que segue seu caminho pela universidade como um membro ativo da união de músicos é um profissional? Em um sentido, ele é, porque ser membro da união na sociedade ocidental é usualmente considerado um grande critério de profissionalização; no outro lado, isto não é o trabalho integral do estudante, nem necessariamente sua maneira total de sustentar-se. Se nós fôssemos supor que profissionalização significa devoção total à sua profissão de música e a recepção da renda econômica total de música, haveria poucos individuais em qualquer sociedade que realmente poderiam ser chamados “profissional” (Merriam, 1964, p. 125).⁵²

Não encontrei uma citação melhor para descrever o ambiente da Baixa de Quintas. Uma grande questão da música urbana espontânea é sobre quem é músico (ou profissional) e como uma pessoa pode obter o título. A única resposta aceita pela cultura é que não precisa ser formado em música para ser considerado um profissional da área. Quando pensa-se nos grandes nomes da música popular brasileira, ou, mais especificamente, sobre os artistas conhecidos de Salvador, quase todos não têm formação acadêmica nenhuma em música. Então, há uma outra resposta, a qual segue nesta continuação da citação do Merriam:

Todos músicos, então, são especialistas, e alguns músicos são profissionais, embora os graus de profissionalização variem. Há, contudo, outro critério de grande importância, e este trata da aceitação do indivíduo como especialista ou profissional. Em outras palavras, o “verdadeiro” especialista

⁵² It is difficult to know at what point professionalism begins and ends, and the problem of precise definition is as apparent in our own society as it is in others. Is the student who works his way through the university as a card-carrying member of the musicians' union a professional? In one sense he is, since union membership in Western society is usually considered a major criterion of professionalism; on the other hand, this is not the student's full-time occupation, nor is it necessarily the total means of his support. If we were to assume that professionalism means total devotion to the profession of music and the receipt of total economic income from music, there would be few individuals in any society who could truly be called “professional.”

é especialista social; ele precisa ser reconhecido como músico pelos membros da sociedade da qual ele faz parte (Merriam, 1964, p. 125).⁵³

O fato de que a platéia, os participantes e os músicos têm o poder de decidir quem é integrante do grupo ou não é outra mostra do papel que a comunidade tem no samba urbano. Pelas entrevistas e experiências, todo mundo é bem-vindo, porém os integrantes do grupo são conhecidos como os músicos. Como eles chegam a este título varia de pessoa para pessoa. Suas experiências com aprendizagem com um membro da família ou apenas acesso ao instrumento e auto-didatismo eventualmente tornam-se critérios para ser um integrante do grupo aos olhos da comunidade.

Na aprendizagem do samba urbano, embora haja várias formas, a forma principal de transmissão é a oral, que Nettl acrescenta que inclui o aural também. Esse oral é a forma mais comum de transmissão no mundo porque a maioria da música composta não chega a ser escrita, e menos ainda impressa ou gravada. As formas dos sambas mais rurais aqui na Bahia, como samba-de-roda e samba chula, continuam sendo transmitidos oralmente. Essa transmissão coloca muita importância na memória e é por isso que pode ser chamado de aural: as pessoas aprendem não somente o que ouvem. Uma outra questão da transmissão oral é a mudança: os dois são interrelacionados, e segundo Nettl:

Transmissão de uma forma acontece também dentro da experiência de um ser humano. A maneira na qual um músico – concertista ou o cantor indígena – muda e talvez desenvolve uma concepção e, portanto, a performance de uma música durante a vida dele ou dela é com certeza um tipo de transmissão e, em quase todos os casos (clássico, popular, folclore), especificamente transmissão aural (Nettl, 2005, p. 295).⁵⁴

⁵³ All musicians, then, are specialists, and some musicians are professionals, though the degrees of professionalism vary. There is, however, another criterion of major importance, and this concerns the acceptance of the individual as a specialist or professional. In other words, the “true” specialist is a social specialist; he must be acknowledged as a musician by the members of the society of which he is a part.

⁵⁴ Transmission of a sort occurs also within the experience of one human being. The way in which a musician – concert pianist or indigenous singer – changes and perhaps develops a conception and therefore a performance of a piece in the course of his or her life is surely a type of transmission and, in just about all cases (classical, popular, folk), specifically aural transmission.

Embora transmissão seja um fator importante no contexto musical de um grupo, não é uma tarefa fácil aplicar essa idéia ao samba urbano ou qualquer outro gênero porque é difícil registrar a experiência pessoal. No samba da Baixa de Quintas, a maioria dos integrantes aprenderam o samba em contextos diferentes antes da formação do grupo e o único registro destas experiências é a memória dos indivíduos.



Foto 5. Uma noite de samba. Quando fica mais animado, vários integrantes tocam em pé. (Março/07)

Neste contexto, todos os músicos cantam e muita gente da platéia também acompanha cantando e batendo palmas. O repertório musical é composto em sua grande maioria por sambas conhecidos da música popular brasileira para que todos possam participar. Quanto à dança, toda semana alguns homens sambam sozinhos ou para se mostrar de brincadeira ou porque não conseguem ficar parados. Outros membros da platéia têm a

oportunidade de sambar, mas preferem apenas curtir a música enquanto conversam. Uma moça da comunidade comentou que neste horário é cedo demais para dançar; na opinião dela, o final da tarde não é o horário de dançar.

O samba normalmente termina por volta das 20 horas, mas se o clima estiver bom e a platéia não for embora, pode esticar até as 21 horas. Marcos, um estudante e membro da comunidade, informa que esse samba não pretende ser a diversão do sábado à noite, que ele é a “pré-diversão”. Após o samba, terminando às oito, ainda há muito tempo para curtir a noite e o fim de semana.⁵⁵ Este olhar é dos jovens; os mais velhos preferem ir para casa nesta hora, exaustos da semana de trabalho. Este encontro de samba, então, encaixa-se nas vidas dos dois.

⁵⁵ Carlos, membro da comunidade, entrevista, maio 2007.

Capítulo 4

A música do Grupo da Baixa de Quintas

4.1 O repertório musical e sua poesia

O repertório musical do Grupo da Baixa de Quintas é composto em sua grande maioria por sambas conhecidos da música popular brasileira. Dos estilos partido alto, fundo-de-quintal e pagode, todas as músicas foram compostas nos últimos vinte e cinco anos. Estes sambas foram gravados e executados por cantores famosos como Zeca Pagodinho e Leci Brandão; grupos como Exaltasamba, Revelação e especialmente o Grupo Raça⁵⁶ têm um repertório quase igual ao do Grupo da Baixa de Quintas.

Não há uma programação planejada para estes encontros aos sábados, porém há uma lista das músicas. A escolha da próxima música é uma decisão

⁵⁶ Formado em 1985, o Grupo Raça foi um dos pioneiros na vertente do samba que agregou romantismo ao estilo de fundo-de-quintal, acabando por se popularizar como pagode. Tendo servido como banda de apoio de artistas como Zeca Pagodinho, Leci Brandão e Dona Ivone Lara, gravaram seu primeiro disco, em 1987, tendo como madrinha a cantora Alcione (Albin, 2007). As letras e cifras de todas as músicas deste trabalho foram encontradas nos sites ligados ao Grupo Raça, e, portanto, seus repertórios são bem parecidos.

comunitária – quando uma música está terminando, começa-se a ouvir sugestões para a próxima ou instruções para a transição de uma música já escolhida, como a transição da música “Responde” (Faixa 6 do CD) à música “Vacilão” (Faixa 7 do CD).⁵⁷ Outras músicas vêm em duplas por terem ritmos e harmonias parecidas; por exemplo, eles sempre tocam “Te amo” (Faixa 2 do CD) e “Pura emoção” (Faixa 3 do CD) sem pausa e com uma transição estabelecida pelo grupo.⁵⁸ O samba só pára quando os músicos estão querendo um intervalo ou quando não conseguem pensar na próxima música. Neste caso, os membros do grupo oferecem idéias e cantam trechos de músicas, pois muitos dos integrantes não conhecem os títulos das músicas então é necessário ouvir uma parte, na tentativa de concordar com a escolha.⁵⁹ Os integrantes e a platéia têm algumas músicas como favoritas, que são tocadas todos os sábados e todas estas constam do CD deste trabalho (Anexo 1).

Os instrumentistas na grande maioria das músicas não usam partituras, quase todas as músicas foram aprendidas oralmente. Porém, para músicas novas, o banjoísta Jorginho baixa cifras da internet para ele e o cavaquinista: “É tão fácil achar as músicas. Antes a gente teve que procurar naquelas revistas para violão, então não tinha como achar uma música específica. Agora baixo em um minuto.”⁶⁰ Eles apenas usam as cifras para se orientarem com a música e sua estrutura harmônica. Ivo explica: “A gente não fica com olhos grudados nas cifras enquanto tocamos. Eu dou uma olhada, e Jorginho também dá, e daí a gente toca. É só para consultar rapidinho.”⁶¹ Usando sites

⁵⁷ Faixa 6 do CD. Nos últimos 10 segundos, ouve-se Ivo dizendo “Dó maior, dó maior!” e a harmonia muda, e depois entra na Faixa 7.

⁵⁸ Faixas 2 e 3 do CD. A transição entre as músicas é tão rápida e fluente que é fácil não perceber, porém é marcada pela mudança de faixa.

⁵⁹ Faixa 10 do CD. Esta faixa é apenas um minuto de exemplo da discussão que ocorre entre músicas nos encontros. Foi gravado entre Faixas 9 e 11 e mostra como “Maneiras” foi escolhido para ser tocado após “Viola em bandoleira”.

⁶⁰ Jorginho, entrevista, março 2007.

⁶¹ Ivo, entrevista, março 2007.

como www.cifras.com.br e www.supercifras.com.br, entre outros, estas músicas da música popular brasileira são facilmente encontradas para violão, cavaquinho e piano. Mesmo que estas cifras sejam de fontes diferentes, as cifras de todas as músicas desta pesquisa são iguais nos vários sites, e também são no mesmo tom que a música é gravada por um cantor famoso. Este fato é importante porque alguém que toca de ouvido, como, por exemplo, Seu Fernando, vai duplicar a harmonia que a cultura popular conhece. Desta forma, unem-se dois tipos de aprendizado – oral e escrito.

O grupo tem a vontade de aumentar seu repertório e recebe abertamente composições, contanto que venham cifradas. Um compositor que mora perto do bairro e é amigo dos integrantes frequentou os encontros aos sábados no início. Segundo Cleber, o grupo tocou uma vez algumas músicas dele, em novembro do ano passado. Enquanto essa parceria beneficiou o compositor e o grupo, por ter essa experiência de trabalhar com uma música nova, o clima do encontro mudou. Embora todos gostassem do compositor e do seu trabalho, ficaram quietos e sentados, ao contrário do que normalmente acontece – batendo palmas, conversando e fazendo barulho. “Foi estranho para a gente. A gente queria apoiar o colega, mas o clima mudou porque as pessoas não sabiam a música. A gente também não. Só bateram palmas no final – aplaudindo o compositor. Mas achei a experiência legal.”⁶² Após esta data, não houve mais experiências com composições de autores não conhecidos, mas de acordo com os integrantes são sempre bem-vindas. O grupo não tem composições próprias nem coletivas, portanto o repertório do grupo é o da música popular brasileira.

Grande parte das letras deste repertório musical do Grupo da Baixa de Quintas fala de amor e o estilo é o pagode romântico, um samba mais suave e lento.

⁶² Cleber, entrevista, julho 2007.

Quem canta estas músicas está cantando para o amor de sua vida, sua “alma gêmea.” O advérbio “demais” aparece freqüentemente nas músicas para mostrar “a quantidade” de amor, como nestes trechos (Faixas 2 e 3 do CD):

“Te amo”

Eu sei que eu te amo **demais** amor
É verdade eu não sei mentir
Tá na cara e no coração
Tá no beijo e no teu calor
Hoje eu ando feliz **demais**
Vou sorrindo vivendo em paz
Meu amor, meu amor

“Pura emoção”

É **demais** esse nosso amor
É lindo é verdadeiro é pura emoção
Paixão de corpo e alma que invade, arde
Tá no coração
Demais, demais

O cantor destas duas músicas fala de um amor que já existe e sem o qual ele não pode viver. Continuando, na música “Te amo,” as letras do refrão “Só quero te dizer, preciso de você, te amo” mostra este sentido da necessidade do outro.

Outro tema comum é o amor a que um dos dois resiste, enquanto o outro implora por uma chance para o grande amor (Faixas 6 e 4 do CD):

“Responde”

Se me quer de verdade
Tão longe minha felicidade
Se esconde nos caminhos sem rumo da
indecisão, por onde andarão as batidas
do seu coração?
Meu bem, bem ou mal
É melhor decidir, parar de fugir
Na hora de amar
Deixando de fingir gostar, gozar
Deixa eu te amar, diz sim
Vou me entregar, não zombe
Pra que o desamor não ronde
Quando eu perguntar responde

“Seja mais você”

Se o seu amor fosse maior
Melhor seria o teu viver e esquecer o
amor menor; seria fácil pra você
E aquela dor que hoje ainda te alucina
E faz temer a vida
Se alguém viesse perguntar
Você iria responder ela já foi esquecida
Então se fechar pra quê?
Seja mais você
Peço por favor
Solte o teu amor, pra sorrir depois
E pra ser sincero tudo que mais quero
É enfim nós dois

Estas músicas sobre o amor têm letras com imagens lindas – o sol brilhando, vivendo em paz, seu amor sempre ao seu lado e sonhos realizados. Porém, nem todas as músicas sobre o amor são felizes; há também uma grande quantidade de sambas cujo

tema é a separação, a impermanência do amor; daquele que não durou, não permaneceu (Faixas 5 e 14 do CD).

“Fora de ocasião”

Depois do temporal o sol que vai brilhar
Pode não apagar o que aconteceu
Tanta escuridão pode tornar em vão
A luz que ascendeu fora de ocasião
Teu navio quis abandonar meu cais
Não adianta mais correr atrás assim
Pois o nosso amor já chegou ao fim
E não venha procurar por mi,
diz outra vez

“Velocidade da luz”

Eu já não sei mais por que vivo a sofrer
Pois eu nada fiz para merecer...
Te dei carinho, amor
Em troca ganhei ingratidão
Não sei por que, mas acho
Que é falta de compreensão
Você me tem como réu
O culpado e o ladrão
Por tentar ganhar seu coração

Estas músicas sempre admitem que o amor foi grande, porém as dificuldades foram maiores e então o amor não é suficiente para superar a situação. Para Merriam, a maioria dos assuntos de músicas são sobre uma determinada realidade e a música ou comenta ou responde à situação:

Textos de canções são essencialmente *post facto*; ou seja, eles têm a tendência de surgir das situações que todavia existem. Porém textos de canções também podem ser considerados para apontar o caminho, tanto consertando condições insatisfatórias quanto cristalizando demandas novas (Merriam, 1964, p. 207).⁶³

Neste estilo, o cantor ou a cantora é sempre a vítima – o que foi traído, que amou demais e foi descartado, etc., e resolve seguir em frente com a sua vida e não olhar para trás. Música também é uma forma de renovar-se e motivar-se. No seu livro *The Music of Africa*, J. H. Kwabena Nketia observa que o tratamento da música como uma forma de fala

é inspirado pela importância da música como uma avenida de comunicação verbal, um meio para expressões verbais criativas que podem refletir ambas experiências pessoais e sociais. De acordo, os temas das músicas têm a tendência de se concentrarem em volta de eventos e acontecimentos de interesse e concernência aos membros de

⁶³ Song texts are essentially *post facto*; that is, they tend to arise out of situations which already exist. But song texts may also be considered to lead the way, both in rectifying unsatisfactory conditions and in crystallizing new demands.

uma comunidade ou os grupos sociais dentro dela. Eles podem lidar com a vida cotidiana ou com as tradições, crenças e costumes da sociedade (Nketia, 1974, p. 189).⁶⁴

O papel das letras de uma música, segundo Nketia, é principalmente uma forma de comunicação.

Continuando agora com letras de assunto positivo, as músicas mais divertidas do samba são aquelas rápidas, cheias de rimas, contando histórias absurdas como “Vacilão” (também conhecida como “Aquilo que era mulher”), que ficou famosa com Zeca Pagodinho (Faixas 7 e 15 do CD)⁶⁵:

Foi pra rua de novo, entrou no velório pulando a janela
Xingou o defunto, apagou a vela
Cantou a viúva mulher de favela, deu um beijo nela
O bicho pegou, a polícia chegou
Um coro levou, em cana entrou
E ela não te quer mais, bem feito

Essa música, do ponto de vista do amigo de um homem, fala da mulher perfeita como esposa, preparando todas as refeições e outras atividades de dona de casa. Porém, ele não foi o perfeito esposo e portanto acaba perdendo-a, com o comentário do amigo no final: “bem feito.” Uma outra música deste estilo é “O penetra,” que consiste de rima atrás de rima, contando a história de alguém que aparece num aniversário sem ser convidado, assusta as crianças e irrita os adultos (Anexo 2).

Outro tema muito antigo de samba é a importância da música na vida das pessoas e nesta o cantor, deprimido, usa a música para levantar seu astral; encontra a felicidade pensando nos instrumentos musicais (Faixa 9 do CD):

⁶⁴ [It] is [also] inspired by the importance of the song as an avenue of verbal communication, a medium for creative verbal expressions which can reflect both personal and social experiences. Accordingly, the themes of songs tend to center around events and matters of common interest and concern to the members of a community or the social groups within it. They may deal with everyday life or with the traditions, beliefs, and customs of the society.

⁶⁵ “Vacilão” foi gravado duas vezes, faixas 7 e 15.

“Sorriso aberto”

É, foi ruim a beça, Mas pensei depressa
Numa solução para a depressão
Fui ao violão, fiz alguns acordes
Mas pela desordem do meu coração, Não foi mole, não
Quase que sofri desilusão
Tristeza foi assim se aproveitando
Pra tentar se aproximar, ai de mim
Se não fosse o pandeiro, o ganzá e o tamborim
Pra ajudar a marcar (o tamborim)
Logo eu com meu sorriso aberto, O paraíso perto, pra vida melhorar
Malandro desse tipo, Que balança mais não cai;
De qualquer jeito vai ficar bem mais legal
Pra nivelar a vida em alto astral

Também antigo são as recordações dos bons tempos do samba no Rio de Janeiro. A música “Viola em bandoleira” é um exemplo:

“Viola em bandoleira”

Volta comigo pro Rio, baiana (ê baiana!)
Vem pra terra do sambão ... (vem pra terra do sambão)
Vem disputar com a morena serrana
O pagode batido na palma da mão
Volta comigo! (vem, vem, vem!)

Esta música também fala dos tempos na praia Copacabana e sua função é criar saudade na baiana pelo Rio de Janeiro. Enquanto há músicas descrevendo a Bahia neste mesmo estilo de bons tempos de samba e praia, elas não tem aparecido no repertório do Grupo da Baixa de Quintas. Porém, estas músicas deveriam ser incluídas na lista de repertório do samba urbano soteropolitano para representar os contextos locais embora elas não sejam bem conhecidas da mídia.

Um outro assunto presente é o contexto social do brasileiro, muitas vezes narrado com um olhar negativo, porém justo. Enquanto há muitas dessas músicas na música popular brasileira, elas não aparecem muito no repertório do Grupo da Baixa de Quintas. A seguir, este samba é um dos favoritos do grupo e é tocado em todos os

encontros. “A gente ama ‘Maneiras.’ Não sei o que é. Eu gosto da letra. Quanto cantamos essa, eu canto tão alto que parece que estou gritando.”⁶⁶ (Faixas 11 e 13).⁶⁷

“Maneiras”

Se eu quiser fumar eu fumo, se eu quiser beber eu bebo
Eu pago tudo que eu consumo com o suor do meu emprego
Confusão eu não arrumo, mas também não peço arrego
Eu um dia me aprumo, pois tenho fé no meu apego
Eu só posso ter chamego, com quem me faz cafuné
Como o vampiro e o morcego é o homem e a mulher
O meu linguajar é nato, eu não estou falando grego
Eu tenho amores e amigos de fato, nos lugares onde eu chego
Eu estou descontraído, não que eu tivesse bebido
Nem que eu tivesse fumado pra falar de vida alheia
Mas digo sinceramente, na vida, a coisa mais feia
É gente que vive chorando de barriga cheia.

Na música, o cantor explica que a vida dele está difícil, mas sem confusão; porém, ele tem esperanças de melhorar na vida e toma responsabilidade pelas suas ações passadas e futuras. Ao mesmo tempo, reclama das pessoas em situações melhores que não apreciam o que têm e “vive chorando de barriga cheia.”

Brevemente foi mencionado que a maioria dos grupos de samba urbano é composto de homens, e logicamente, o repertório reflete este fato. A maioria das letras são do ponto de vista masculino também, muitas vezes um homem cantando para ou sobre uma mulher. Embora não haja regra que exclui mulheres de cantarem estes sambas (e existem várias cantoras famosas como Alcione que cantam todas essas músicas), quando as letras usam a palavra “mulher” ou “baiana,” é óbvio pelo contexto que são homens cantando para “ela” ou “elas”, como nos seguintes exemplos (Faixas 7 e 9 do CD):

⁶⁶ Fabinho, entrevista, novembro 2006.

⁶⁷ “Maneiras” foi gravado duas vezes, faixas 11 e 13.

“Vacilão”

Aquilo que era mulher
Pra não te acordar cedo,
Saía da cama na ponta do pé
Só te chamava tarde,
Sabia teu gosto, na bandeja café
Chocolate biscoito, salada de fruta...
suco de mamão;
No almoço era filé mignon
Com arroz à la grega, batata cortada,
um vinho do bom; No jantar era a
mesma fartura do almoço
E ainda tinha opção
É, mais deu mole, ela dispensou você

“Viola em bandoleira”

Será ... baianinha linda
Me lembra ainda...aquele dia de verão
Você que ficou encantada com
Copacabana
Vem mantendo acesa a chama,
incendeia essa paixão;
Mas não tem nada não
Pra matar essa saudade que me abala o
coração; Vou pra festa da ribeira com
pandeiro e violão; Vou tocar a noite
inteira pra você esta canção
Volta comigo pro Rio de Janeiro, baiana
(ê, baiana!)

O repertório do grupo aumenta com a inclusão de músicas novas e sugestões de antigas que até então não foram tocadas. Sem ter como fazer uma contagem exata dessas músicas, pois o grupo forneceu uma lista com apenas vinte músicas, a suposição é de que o repertório do grupo, baseado na pesquisa de campo, seja de aproximadamente cinquenta músicas.

4.2 Alguns elementos musicais

O Grupo da Baixa de Quintas tem um repertório musical que consiste de músicas da música popular brasileira, e portanto, na sua performance, eles imitam os artistas famosos que ouvem no rádio e nos CDs. Ao mesmo tempo, o grupo tem estabelecido um estilo próprio, o qual permeia todas as músicas que eles executam. Sua maneira de tocar os ritmos, melodias e harmonias são consistentes e há pouca improvisação entre os integrantes, exceto o violonista de sete cordas. Voltando aos estilos da tipologia, o estilo deste grupo é uma mescla de partido alto e pagode, os estilos urbanos, e samba duro e samba de roda, os estilos

regionais. Vale mencionar que todos os integrantes dizem que seu estilo é partido alto e não é pagode (por causa da confusão com pagodão). Cleber informa que entre os sambistas, partido alto é o mais respeitado, e todos dirão que tocam partido alto executam sambas e não pagodes.⁶⁸

Oito compassos da música “Te amo” foram escolhidos para demonstrar os elementos básicos dos sambas do grupo.⁶⁹ Estes exemplos são complementados com trechos de outras músicas do repertório para provar que esses elementos aparecem nas outras músicas também.

4.2.1 Os ritmos

De uma forma geral, os instrumentos fixos de percussão (marcação, tantan, reco-reco e pandeiro) executam ritmos quase fixos, com alterações nas cadências ou em partes que pedem uma percussão enfática.

A marcação toca regularmente nos dois tempos do compasso binário. O primeiro tempo sendo mais leve por ser abafado pela mão esquerda, enquanto o segundo é forte e o som mais grave de toda a percussão. O ritmo da marcação no samba carioca consiste das constantes duas semínimas, que é a base, porém a tradição baiana permite mais liberdade (Döring, 2002). A marcação (mesmo dobrada) do Grupo da Baixa de Quintas é influenciada pelo samba baiano, com a antiga tradição carioca como fundamento:



⁶⁸ Cleber, entrevista, novembro 2006.

⁶⁹ Faixa 2 do CD, compassos 57-64. Acontece às 1:18 da faixa.

O tantan toma o lugar da marcação na sua ausência, porém na maior parte do tempo é livre para desenvolver seus próprios ritmos. Tem três golpes básicos (na ordem das primeiras três notas abaixo da sequência): **1)** golpe fechado, a mão direita toca no centro da pele com dedos abertos; **2)** golpe aberto, a mão direita toca na borda da pele e produz um som grave; e **3)** mão esquerda, a mão esquerda toca no corpo do instrumento. Os ritmos do tantan na maioria dos métodos de percussão não igualam à este exemplo porque o tantan da Baixa de Quintas toca todas as quatro semicolcheias por tempo, enquanto os outros normalmente omitem a segunda.



Nas gravações ouve-se mais a mão esquerda tocando no corpo do tantan porque os outros golpes coincidem com os da marcação.

O som de raspagem do reco-reco é um ritmo de semicolcheias constantes, as notas acentuadas sendo raspagens um pouco mais longas e fortes, as quais dobram os acentos da marcação:



Mencionado anteriormente, há três deste idiofone circulando no Grupo da Baixa de Quintas, um de madeira e dois de aço; o de madeira não aparece muito nos encontros e nas gravações constam apenas reco-recos de aço.

O ritmo do pandeiro utilizado pelos pandeiristas do grupo consiste de quatro semicolcheias por tempo, sendo este o ritmo básico de samba composto de três toques. **1)**

Grave, simbolizado pelo acento, é o dedo polegar batendo na borda da pele sempre com ênfase. 2) Agudo, as segundas e quartas semicolcheias da seqüência, é feito com a ponta dos outros quatro dedos na região da borda do instrumento. 3) Simbolizado pelo tenuto e agudo, é tocado com a base da mão (perto do punho), na mesma região.⁷⁰



Todos os três toques são facilmente ouvidos, juntos parecendo semicolcheias constantes com diferenças de timbre.

Estes quatro instrumentos de percussão formam o ritmo do Grupo da Baixa de Quintas, às vezes sendo dobrados (no caso do pandeiro, quase sempre). Horas de exemplos musicais do grupo, nos seus vários estilos, provam que estes instrumentos raramente executam outros ritmos. O exemplo musical a seguir é da música “Maneiras” e mostra um intervalo de percussão na qual todos os quatro instrumentos participam.⁷¹

⁷⁰ Um dos pandeiristas do Grupo da Baixa de Quintas explicou estes toques enquanto os termos técnicos e abreviações utilizadas entre percussionistas vêm dum consenso dos sites sobre o pandeiro como www.cymbals.com.br e www.pandeiro.pro.br.

⁷¹ Faixa 11 do CD, compassos 41-44. Acontece às 0:50 da faixa. Os instrumentos são pandeiro (P), reco-reco (R), tantan (T) e marcação (M).

Os integrantes sempre mudam seus ritmos para esta parte da música, então este trecho serve como um exemplo de uma exceção que ainda é padrão.

Os instrumentos de cordas também têm seus padrões rítmicos neste samba. O cavaquinho e o banjo dobram-se nos acordes, porém somente é a batida que os difere. Segundo Ivo, ele e o banjoísta Jorginho não são muito aventureiros com novos ritmos, então eles “batem em quatro” (tocam quatro colcheias por compasso)⁷² e às vezes o banjoísta bate em oito ou dobra a batida em apenas algumas partes porque “isso faz parte de tocar o banjo.”⁷³ Os seguintes exemplos mostram os mesmos trechos, o primeiro de cavaquinho e o ritmo básico, e o segundo de banjo com suas adições na batida.



Observa-se que as batidas do banjo não são consistentes nem exatamente o ritmo dobrado – a decisão de mudar o ritmo é espontâneo, uma forma de improvisação. O banjoísta adapta as batidas à música, fazendo batidas mais complexas durante os intervalos da percussão e batidas iguais as do cavaquinho durante os versos.

O violão de sete cordas, enquanto considerado mais pelo seus lindos contracantos, também tem alguns ritmos próprios. Através da síncope, ele acentua notas importantes da harmonia que muitas vezes também coincidem com os instrumentos de percussão, e suas escalas acontecem entre os acordes para enfatizar mais ainda a chegada ao tom final.

⁷² Dependendo do andamento da música, são quatro colcheias por compasso, como o exemplo nesta página, ou são quatro semicolcheias por tempo, como o exemplo na página 64.

⁷³ Ivo, entrevista, julho 2007.



Da mesma forma, as melodias sincopadas do samba enfatizam as palavras importantes das letras, e o ritmo das frases também pode refletir o ritmo da fala. De acordo com Nketia:

Os padrões rítmicos podem ser determinados pelo ritmo da fala e não formados exclusivamente pelas considerações musicais. (...) Aonde ênfase verbal é uma característica importante do ritmo da fala, um sílabo enfatizado com força que ocorre no começo de um discurso estaria colocado numa posição onde ele também levaria uma ênfase relativamente forte na música (Nketia, 1974, p. 182).⁷⁴

Alguns dos ritmos dos sambas vêm deste ritmo da fala, como no seguinte exemplo de “Maneiras.” Na performance destas frases, as sílabas enfatizadas são as mesmas que as na fala (Faixa 11 do CD):



Enquanto outras frases são elaboradas para enfatizar palavras importantes, como este exemplo do refrão de “Te amo”:



Não se consegue fazer uma lista completa dos ritmos da linguagem na língua portuguesa, portanto o importante é reconhecer que as síncopes venham do ritmo da linguagem, influenciados pela música.

⁷⁴ The rhythmic patterns may be determined by speech rhythm and not shaped entirely by purely musical considerations. Where word stress is an important feature of speech rhythm, a strongly stressed syllable occurring at the beginning of an utterance would be placed in a position where it would also carry a relatively strong stress in the music.

O seguinte trecho da música “Maneiras” captura a essência dos ritmos do samba urbano do Grupo da Baixa de Quintas com todos os seus integrantes. Este exemplo demonstra os padrões rítmicos dos instrumentos e vocais, ao mesmo tempo mostrando a troca que acontece entre os instrumentos e as vozes, a qual incentiva algumas exceções aos padrões.⁷⁵

The image displays a musical score for the song "Maneiras". It consists of eight staves, each representing a different instrument or voice part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The vocal part (V) is written in treble clef and includes the lyrics: "Eu es-tou des-con-tra-i-do Não que eu ti-ves-se be-bi-do". The instrumental parts are: Cavaquinho (C), Banjo (B), Viola de sete cordas (V7) in bass clef, Pandeiro (P), Reco-reco (R), Tantan (T), and Marcação (M). The score illustrates the complex rhythmic interplay characteristic of samba urbano, with various instruments and the voice contributing to the overall groove.

⁷⁵ Este trecho não demonstra o que é regular para o violão de sete cordas. A maioria do tempo ele toca contracantos em escalas como o exemplo da parte dele na página 55. Os instrumentos são vozes (V), cavaquinho (C), banjo (B), violão de sete cordas (V7), pandeiro (P), reco-reco (R), tantan (T) e marcação (M).

No segundo e no quarto compasso, observa-se que os instrumentos de percussão fazem uma batida juntos com o violão de sete cordas para complementar as vozes que cantam no primeiro e no terceiro compasso. Apenas o cavaquinho e o banjo continuam nos seus padrões no segundo e no quarto compasso.

4.2.2 A harmonia e a melodia

A melodia das vozes, os acordes do cavaquinho e do banjo e os contracantos do violão de sete cordas formam a harmonia dos sambas do grupo. As melodias já são conhecidas pela cultura popular. Os contracantos do violão de sete cordas são improvisados em cima da base dos acordes do cavaquinho e banjo, os quais determinam a seqüência harmônica. Estas seqüências dos sambas da música popular brasileira consistem de entre cinco à dez acordes por verso, repetidos em todos os versos, exceto talvez o refrão e a passagem.

Enquanto cada música tem uma seqüência própria, o Grupo da Baixa de Quintas junta músicas que eles tocam no mesmo tom, o preferido sendo ré maior, grande parte do repertório se encontra neste tom. Cabe mencionar aqui que todos os tons são aqueles dados pelas cifras que eles encontram, os tons que foram sempre utilizados para uma música específica, e ré e dó são os tons da maioria dos sambas em tom maior deste estilo. Embora seja provável que sejam os tons da maioria dos sambas porque têm poucos acidentes e é mais fácil para a extensão da voz dos cantores, apenas os compositores ou talvez os artistas que gravam estes CDs podem informar o porquê. Os sambas no CD em ré maior são “Te amo,” “Pura emoção,” “Seja mais você,” e “O penetra.” Os primeiros três são um atrás do outro sem intervalo, o que acontece muito nos encontros quando as músicas são no mesmo tom.

Dos quatro, “O penetra” tem a seqüência mais simples dos versos por acompanhar letras e rimas que passam muito rápido: V7 – I – vi – ii – V – I. Os acordes mudam apenas uma vez por frase. As outras três músicas têm seqüências harmônicas parecidas, o mais elaborado sendo o da música “Pura emoção.” Basicamente, a seqüência das três músicas seria I – IV – V7 – v – VI6 – ii° – vii°7 – III7 – vi – ii7 – V7 – I.

A música “Vacilão” também tem uma seqüência harmônica mais simples, pela mesma razão que “O penetra” – as letras e rimas passam tão rápido e a harmonia da música neste momento é apenas de acompanhamento. Segue um trecho desta música,⁷⁶ em dó maior:

IV iv
“Deu lavagem ao macaco, banana pro porco, osso pro gato

I
Sardinha ao cachorro, cachaça pro pato

VI7
Entrou no chuveiro de terno e sapato, não queria papo

II7
Foi lá no porão, pegou treisoição

V7
Deu tiro na mão do próprio irmão

I v I7
Que quis lhe segurar, eu consegui lhe desarmar”

Esta progressão harmônica (IV – iv – I – VI7 – II7 – V7 – I – v – I7) repete outra vez com outros textos e rimas, e estes poucos acordes acabam sendo a harmonia em grande parte desta música.

⁷⁶ Faixa 7 do CD, compassos 51-66. Acontece às 0:58 da faixa.

Embora a maioria das músicas sejam em tonalidade maior, também há algumas em tonalidade menor. A metade das músicas em tons menores quase sempre muda para uma harmonia maior antes do final da música, por exemplo a música “Retrato cantado de um amor” (Faixa 12 do CD). A primeira parte em fá menor começa com a seqüência $i - iv7 - V7 - I - V7 - i - iv7 - V7 - I7$, e de acordo com as letras que mudam de dificuldades (negativo e em tom menor) para vantagens (positivo e em tom maior), termina com $iv6 - V7 - I - bVII7 - VI - iv6 - V7 - I$ em fá maior. As outras músicas em tom menor permanecem no seu tom, como “Responde” e “Maneiras,” os quais também são ligados às letras; a harmonia não muda para o maior porque as letras não mudam para um sentimento alegre.

A seqüência harmônica não é importante apenas numa música individual, porém faz parte das transições de uma música para outra. As músicas “Te amo,” “Pura emoção” e “Seja mais você” (Faixas 2-4 do CD) são todos em ré maior com seqüências harmônicas muito parecidas, e portanto, as músicas quase sempre são cantadas em seqüência sem intervalo. “Responde” e “Vacilão” (Faixas 6 e 7) também são ligados por terem a mesma tônica dó; “Responde,” em dó menor, muda a harmonia sem intervalo para dó maior, “Vacilão.”

As harmonias dos sambas sempre terminam com a tônica, o que é comum na música popular para dar o sentido que a música chegou ao seu destino, a conclusão de sua cadencia harmônica. As melodias também terminam sempre na tônica, porém nem sempre na palavra final do verso; muitas vezes a primeira ou segunda palavra de um verso é quando acontece a mudança da dominante para a tônica, como no seguinte exemplo de “Te amo”:



Neste trecho a harmonia só muda para a tônica no último tempo do último compasso, enquanto o final do refrão é “te amo,” cantado todo na dominante. Porém, esta música tem o sentido de final quando chegar à tônica, que já é parte do próximo verso; a música nunca pára após o “te amo.” Este exemplo representa várias músicas com esta espera de resolução para a tônica no repertório do grupo.

As melodias das músicas sempre ficam dentro do limite de uma oitava, com um âmbito principal de uma quinta. No trecho acima, é uma sexta entre a nota mais aguda e a mais grave, porém estes quatro compassos mostram o âmbito desta música porque não há nota mais aguda nem mais grave das notas acima nela.

Ainda dentro deste âmbito também há intervalos pequenos de vários trechos que podem ser apenas de uma segunda ou terça, como no exemplo seguinte da música “Maneiras”:

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The melody consists of eighth notes in a descending sequence: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The lyrics are: "Eu es-tou des-con-tra-í-do Não que eu ti-ves-se be-bi-do". The number 8 is written below the first note.

Os saltos de intervalo desses sambas e pagodes são normalmente pequenos por serem cantados pelos músicos e membros da platéia, então não pedem notas fora do âmbito vocal de uma pessoa sem experiência de canto. Este fato demonstra que a parte vocal da música é composta não apenas para os profissionais, mas também para a platéia.

4.3 O samba urbano do grupo

Os trechos da música “Te amo” mostram um exemplo completo do samba do grupo, embora seja apenas oito compassos da música,⁷⁷ com seus padrões e variações:⁷⁸

The musical score is arranged in a system with eight staves. The top staff (V) is the vocal line in treble clef, 2/4 time, with lyrics: "Só que - ro te di - zer - - - - - pre - ci - so de vo - cé - - - - - Te a -". The second staff (C) is the cavaquinho part, showing chords. The third staff (B) is the banjo part, showing chords and some rhythmic patterns. The fourth staff (V7) is the seven-string guitar part, showing a melodic line. The fifth staff (P) is the pandeiro part, showing a complex rhythmic pattern with accents. The sixth staff (R) is the reco-reco part, showing a rhythmic pattern with accents. The seventh staff (T) is the tantan part, showing a rhythmic pattern with accents. The eighth staff (M) is the maraca part, showing a simple rhythmic pattern with accents.

⁷⁷ Faixa 2 do CD, compassos 57-64. Acontece às 1:18 da faixa. Os oito compassos estão divididos em quatro compassos na p. 74 e mais quatro na p. 75.

⁷⁸ Os instrumentos são vozes (V), cavaquinho (C), banjo (B), violão de sete cordas (V7), pandeiro (P), reco-reco (R), tantan (T) e maraca (M).

The image shows a musical score for a samba piece. It consists of eight staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "mo - - - Te a - - - mo - - - Eu sei". The second staff is a guitar accompaniment with chords. The third staff is a bass line. The fourth staff is a percussion line with rhythmic patterns. The fifth and sixth staves are more complex rhythmic patterns, likely for a cavaquinho or banjo. The seventh and eighth staves are simpler rhythmic patterns, likely for a drum set.

A melodia vocal é complementada por um contracanto de escalas no violão de sete cordas, acordes batidos no cavaquinho e banjo, e pelos ritmos nos instrumentos de percussão. Os ritmos dos instrumentos de cordas também são sincopados e acentuam partes importantes das letras ou dos intervalos de percussão. Este trecho é um bom exemplo das músicas, pois os outros sambas do repertório do Grupo da Baixa de Quintas tomam uma forma parecida com o exemplo acima.

Capítulo 5

Conclusão

O samba urbano do Grupo da Baixa de Quintas é único, pois é construído a partir do contexto histórico e social, dos integrantes e suas experiências, do repertório, e das características musicais. Embora o grupo seja novo, seus músicos são sambistas com experiência no estilo e conseguiram construir um samba urbano do jeito que queriam em um contexto informal com repertório da música popular brasileira.

Na busca de uma descrição do samba urbano, observa-se que não há apenas um tipo de samba urbano, que ele varia de acordo com o espaço físico e com o grupo. O Grupo da Baixa de Quintas é apenas um exemplo de uma manifestação da cultura sotropolitana. Este grupo é destacado pela junção do seu repertório, sua estrutura informal e espontânea e sua intimidade com a comunidade.

O local e os participantes são uma parte importante no contexto deste samba – a rua, a comunidade, e a poesia das letras relata este fato, ao mesmo tempo contando histórias de amor e realidades brasileiras. Esta pesquisa mostrou como todos os elementos – contexto

histórico, comunidade, local, pessoas, música, aprendizagem e letras – juntam-se para criar e manter uma manifestação da cultura baiana.

Embora a composição do Grupo da Baixa de Quintas mude semanalmente, os integrantes e seus instrumentos formam uma roda de samba fixa na comunidade. Esta estrutura flexível porém fixa destaca este grupo. Pelas transcrições e pelo repertório da música popular brasileira, o grupo pode parecer repetitivo e sem inovações, porém com a mudança de composição de integrantes, com a criação de novos instrumentos e com novos participantes inclusive da platéia, o samba urbano da Baixa de Quintas é único e produz uma sonoridade original.



Foto 6. O samba urbano do Grupo da Baixa de Quintas. (Jun/07)

Quando eu penso no samba da Baixa de Quintas, em vez de me concentrar nos ritmos individuais dos instrumentos ou em um repertório da música popular brasileira, eu lembro das pessoas e de suas experiências antigas e atuais, da constante transferência de instrumentos nos encontros, do clima espontâneo e da estrutura informal e alegre, e, portanto, esta união de vários elementos sociais e musicais destaca o Grupo da Baixa de Quintas.

Esta pesquisa espera contribuir para o estudo do samba urbano em Salvador, pois a maioria das fontes e informações disponíveis sobre o samba são relacionados ao samba carioca (cf. Alencar, Barbosa, Moura, Sandroni, Vianna, entre outros) incluindo o das escolas de samba do Rio de Janeiro e, em comparação, existem poucas pesquisas sobre samba na Bahia, aliás, no Nordeste. O samba urbano tem sido pouco explorado no mundo acadêmico, mesmo que tenha mais manifestações desse tipo do que performances dos grupos de samba famosos. Esta dissertação também pode contribuir para a historiografia da música na Bahia, trazendo, entre outros, informações sobre o contexto cultural dessa manifestação em Salvador, este fazer musical e seus integrantes, a criação e performance musical e seu conteúdo musical.

O samba, o estilo nacional, com todas as suas vertentes, é uma parte importante da cultura brasileira e, especificamente, baiana. Este trabalho é apenas um olhar, uma reflexão de um tempo, de um grupo, de um estilo, mostrando que o samba se transforma, assume novos papéis e estilos, e assim se mantém na cultura baiana.

Anexos

1 Lista de músicas e faixas do CD

- 1 Quem é você?
- 2 Te amo
- 3 Pura emoção
- 4 Seja mais você
- 5 Fora de ocasião
- 6 Responde
- 7 Vacilão (gravação usada nesta pesquisa)
- 8 Sorriso aberto
- 9 Viola em bandoleira
- 10 Exemplo de discussões entre as músicas
- 11 Maneiras (gravação usada nesta pesquisa)
- 12 Retrato cantado de um amor
- 13 Maneiras
- 14 Velocidade da luz
- 15 Vacilão
- 16 Malandro também chora
- 17 O penetra

2 Letras das músicas

“Quem é você?”

Composição: Zé Roberto e Adauto Magalha

Quem é você
Com esse amor quem teve raiz
Sem perceber
Me enfeitiçou, fez comigo o que quis
Dominou meu pensamento,
E agora não sei o que faço
Essa paixão me devora
E lá vou eu
Enfeitiçado na minha razão
Te conhecer bateu tão forte no meu coração
Chegou e despertou meus sentimentos
Me trouxe bons momentos e a paz
Hoje é impossível te esquecer dentro de mim
Mas eu confesso mesmo assim
Quem ama tem que dar valor
Se no teu corpo morro de prazer, que prazer
Foi demais pra mim, e assim
Quando provei dos teus beijos, vou confessar
Fui ao céu, vi as estrelas, a luz do luar
Quem é você, me diz?
Que veio me fazer feliz
És a luz do meu olhar paixão

“Te amo”

Composição: Délcio Luiz / P. Carvalho / Geraldão

Eu sei
Que eu te amo demais, amor
É verdade, eu não sei mentir
Tá na cara e no coração
Tá no beijo e no teu calor
Hoje eu ando feliz demais
Vou sorrindo, vivendo em paz
Meu amor, meu amor
Talvez
Amanhã quando o sol brilhar
Eu consiga te prometer
Todo dia te acordar
Toda noite amar você
E pra sempre viver em paz

Te fazer bem feliz demais
Meu amor, meu amor
Eu sei
É amor e não é paixão, meu bem
Tá no fundo do coração
Só quero te dizer
Preciso de você
Te amo, te amo

“Pura emoção”

Composição: Geraldão

É frio sem você, meu amor
Aqui sozinho sem teu calor
Não dá pra imaginar
Dormir e acordar
Sem você, sem te ver
Eu hoje preparei o jantar
Um vinho à meia luz pra brindar
Um ano de amor
Completo de prazer
Junto com você
É demais esse nosso amor
É lindo é verdadeiro, é pura emoção
Paixão de corpo e alma que invade, arde
Tá no coração
Demais, demais
É demais esse nosso amor
É lindo é verdadeiro, é pura emoção
Paixão de corpo e alma que invade, arde
Tá no coração
Demais, demais

“Seja mais você”

Composição: Délcio Luiz / Acyr Marques / Geraldão

Se o seu amor fosse maior
Melhor seria o teu viver e esquecer o amor menor
Seria fácil pra você
E aquela dor que hoje ainda te alucina
E faz temer a vida
Se alguém viesse perguntar
Você iria responder, ela já foi esquecida
No teu coração habitaria a paz
E a tua paixão sempre querendo mais
Quando se é feliz

A gente só pensa em amar
É o teu desejo quem diz
Que o teu grande amor ainda pode aumentar
Então se fechar pra quê?
Seja mais você
Peço, por favor
Solte o teu amor
Pra sorrir depois
E pra ser sincero, tudo que mais quero
É enfim nós dois

“Fora de ocasião”

Composição: Arlindo Cruz / Marquinho PQD / Jorge Carioca

Acho que a saudade já te encontrou
Te disse como estou, mas deixa como está
Quando a solidão desperta o desamor
Se quer falar de amor, não dá, (ô mas eu acho)
Depois do temporal o sol que vai brilhar
Pode não apagar o que aconteceu
Tanta escuridão pode tornar em vão
A luz que acendeu fora de ocasião
Teu navio quis abandonar meu cais
Não adianta mais, correr atrás assim
Pois o nosso amor já chegou ao fim
E não venha procurar por mim, diz outra vez

“Responde”

Composição: Arlindo Cruz - Acyr Marques

Se me quer de verdade
Tão longe minha felicidade
Se esconde nos caminhos sem rumo da indecisão
Por onde andarão as batidas do seu coração?
Nas ondas do céu, Nas nuvens do mar
No amargo do mel, No fel do luar
Num falso prazer, Num triste sorrir
Num ser ou não ser, Num ir ou não ir
Num sonho real, Num beijo imortal
Meu bem, bem ou mal, É melhor decidir
Parar de fugir, Na hora de amar
Deixando de fingir gostar, gozar
Deixa eu te amar, diz sim
Vou me entregar, não zombe
Pra que o desamor não ronde
Quando eu perguntar responde

“Vacilão”

Composição: Zé Roberto

Aquilo que era mulher
Pra não te acordar cedo, saía da cama na ponta do pé
Só te chamava tarde, sabia teu gosto, na bandeja café
Chocolate, biscoito, salada de fruta...suco de mamão
No almoço era filé *mignon*
Com arroz à la grega, batata corada, um vinho do bom
No jantar era a mesma fartura do almoço
E ainda tinha opção
É, mais deu mole, ela dispensou você
...Chegou em casa outra vez doidão
...Brigou com a preta sem razão
...Quis comer arroz doce com quiabo
...Botou sal na batida de limão
Deu lavagem ao macaco, banana pro porco, osso pro gato
Sardinha ao cachorro, cachaça pro pato
Entrou no chuveiro de terno e sapato, não queria papo
Foi lá no porão, pegou treisoitão
Deu tiro na mão do próprio irmão
Que quis lhe segurar, eu consegui lhe desarmar
Foi pra rua de novo, entrou no velório pulando a janela
Xingou o defunto, apagou a vela
Cantou a viúva mulher de favela, deu um beijo nela
O bicho pegou a polícia chegou
Um coro levou em cana entrou
E ela não te quer mais, bem feito

“Sorriso aberto”

Composição: Guará

É
Foi ruim a beça
Mas pensei depressa
Numa solução para a depressão
Fui ao violão
Fiz alguns acordes
Mas pela desordem do meu coração
Não foi mole não
Quase que sofri desilusão
Tristeza foi assim se aproveitando
Pra tentar se aproximar, Ai de mim
Se não fosse o pandeiro, o ganzá e o tamborim
Pra ajudar a marcar (o tamborim)
Logo eu com meu sorriso aberto
O paraíso perto, pra vida melhorar

Malandro desse tipo
Que balança mais não cai
De qualquer jeito vai
Ficar bem mais legal
Pra nivelar
A vida em alto astral

“Viola em bandoleira”
Composição: Anônimo

Andei, Andei!
Andei, andei de violão em bandoleira
Com saudade da ribeira . . . terra do meu bem querer
Andei, andei por aí a fora
Nem o toque da viola me fez esquecer você
Juro que andei! Mas será?
Será ... baianinha linda
Me relembra ainda ... aquele dia de verão
Você que ficou encantada com Copacabana
Vem mantendo acesa a chama, incendeia essa paixão
Mas não tem nada não
Pra matar essa saudade que me abala o coração
Vou pra festa da ribeira com pandeiro e violão
Vou tocar a noite inteira pra você esta canção (volta comigo!)
Volta comigo pro Rio, baiana (ê baiana!)
Vem pra terra do sambão ... (vem pra terra do sambão)
Vem disputar com a morena serrana
O pagode batido na palma da mão
Volta comigo! (vem, vem, vem!)

“Maneiras”
Composição: Sílvio da Silva

Se eu quiser fumar eu fumo, se eu quiser beber eu bebo
Eu pago tudo que eu consumo com o suor do meu emprego
Confusão eu não arrumo, mas também não peço arrego
Eu um dia me aprumo, pois tenho fé no meu apego
Eu só posso ter chamego, com quem me faz cafuné
Como o vampiro e o morcego é o homem e a mulher
O meu linguajar é nato, eu não estou falando grego
Eu tenho amores e amigos de fato,
Nos lugares onde eu chego
Eu estou descontraído, não que eu tivesse bebido
Nem que eu tivesse fumado pra falar de vida alheia
Mas digo sinceramente, na vida, a coisa mais feia
É gente que vive chorando de barriga cheia

“Retrato cantado de um amor”

Composição: Adilson Bispo / Zé Roberto

Veja bem nosso amor é perfeito
Pois até nos defeitos sabemos nos superar.
Lembro sim, maus momentos passamos
Mesmo assim suplantamos por confiar
Toda vez que converso com meu coração vejo a luz
Me sinto como um pecador aos pés da cruz a confessar
Que este amor frutifica-se a cada instante em mim
Me dando a certeza constante que não vai chegar ao fim
É que o teu calor tem grande fulgor e excita o meu corpo
Tem lampejo de inspiração que conduz ao espaço seduzindo a razão
E além do mais me sinto incapaz de viver um desamor
Pra finalizar resumindo essa história
Este é o retrato cantado que vem ratificar um grande amor

“Velocidade da luz”

Composição: Tundy

Eu já não sei mais, Por que vivo a sofrer
Pois eu nada fiz, Para merecer...
Te dei carinho, amor
Em troca ganhei ingratidão
Não sei porque, mas acho
Que é falta de compreensão
Você me tem como réu
O culpado e o ladrão
Por tentar ganhar seu coração...
Todo mundo erra!
Todo mundo erra sempre
Todo mundo vai errar
Não sei porque, meu Deus
Sozinho eu vivo a penar
Não tenho nada a pedir
Também não tenho nada a dar
Por isso é que eu vou me mandar
Vou-me embora agora...
Vou-me embora agora
Vou embora pra outro planeta
Na velocidade da luz
Ou quem sabe de um cometa
Eu vou solitário e fim
Onde a morte me aqueça
Talvez assim de uma vez
Para sempre eu lhe esqueça...

“Malandro também chora”

Composição: Neguinho da Beija-Flor

Laiá laiá laiá laiá laia, ô ô; Lá laiá laiá laiá laia
Laiá laiá laiá laiá laiá, ô ô; Lá laiá laiá laiá laiá malandro!
Malandro vira otário quando ama
Esperneia e reclama quando perde um grande amor
Chora quando ela vai embora...fica triste e se apavora
E de mal com o seu interior
Por mais que ele tenha namoradas
Sempre existe a mais encantada que vai fundo no seu coração
E ele não consegue dominar a tal paixão
E ela faz com ele o que bem quer, o que bem quer
Não existe malandragem pra mulher
Não existe malandragem pra mulher laraiá

“O penetra”

Composição: Zé Roberto

[quem é ele?...]
Não sei quem convidou
Sei lá, ninguém soube
dizer como fez pra entrar
Já bolado pensei: "Isso não vai prestar"
O cara pagava mico
Soprando um apito
Cismou de zoar
O qu'ê dele tá guardado
No final da festa o bicho vai pegar
Bebeu demais, Comeu de tudo
Dançou sozinho, Encheu o bolso de salgadinho
Foi pra fila da pipoca
Roubou o pedaço de bolo e o refrigerante
que estava na mão do aniversariante
Fez a criança chorar
[o danado bebeu...]
Ai, ai, ai
O coro comeu antes mesmo da festa acabar
Ai, ai, ai
Teve que sair na marra
Penetra...
Bem feito
Foi expulso
Ralou peito
depois de tanto apanhar

3 Lista de músicas gravadas e não analisadas⁷⁹

Dona da minha sina

Composição: Nelson Rufino / Tião Motorista

Facho de esperança

Composição: Sereno/ Julinho/Moisés Santana

Nosso jeito de amar

Composição: Anônimo

Compasso do amor

Composição: Helinho do Salgueiro - Mauro Jr. - Xande

Pé do meu samba

Composição: Caetano Veloso

Tempero de dona Dadá

Composição: Anônimo

Quando essa onda passar

Composição: Martinho da Vila

Me leva

Composição: Zé Roberto

Verdade

Composição: Nelson Rufino / Carlinhos Santana

Coração em desalinho

Composição: Mauro Diniz-Ratinho

Tendência

Composição: Zé Roberto

⁷⁹ Esta lista é apenas algumas músicas do repertório do grupo que foram gravadas porém não foram analisadas nesta pesquisa.

Bibliografia

Albin, Ricardo Cravo, sup. 2007. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em <www.dicionariompb.com.br>. Acessado em abril de 2007.

_____. 2003. *O livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações.

Alencar, Edigar de. 1981. *Nosso sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Edição Funarte.

Alvarenga, Oneyda. 1982. *Música popular brasileira*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.

Andrade, Mário de. 1991. *Aspectos da música brasileira (ensaios musicais)*. Belo Horizonte: Villa Rica.

_____. 1962. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins.

Araújo, Samuel. 2004. "Samba, coexistência e academia: questões para uma pesquisa em andamento." *Atas do V Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Disponível em <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>. Acessado em junho de 2005.

Barbosa, Livia. 2004. *Sociedade de consumo*. Coleção Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Zahar.

Barbosa, Orestes. 1978. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte.

Bauer, Martin W. e Gaskell, George. 2005. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som – um manual prático*. 4ª ed. Petrópolis: Vozes.

Béhague, Gerard. 2006. "Brazil." *Grove Music Online*. Editado por L. Macy. Disponível em <<http://www.grovemusic.com>>. Acessado em março de 2006.

Biancardi, Emília. 2000. *Raízes musicais da Bahia*. Salvador: Omar G. Produções.

Blacking, John. 1974. *How Musical is Man?* 2ª ed. Washington: University of Washington Press.

- Boas, Franz. 1986. *Anthropology and Modern Life*. New York: Dover Publications.
- Borelli, Silvia H. Simões. 2005. "Cultura brasileira: Exclusões e simbioses." In Risério, Antonio et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Itaú Cultural/Illuminuras.
- Brasil, Hebe Machado. 1969. *A música na cidade do Salvador: 1549-1900*. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador.
- Carneiro, Edison. 1982. *Folgedos Tradicionais*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte.
- Carvalho, José Jorge de. 1999. "Afro-Brazilian Music and Rituals. Part I. From Traditional Genres to the Beginnings of Samba." *Série Antropologia da UnB*, 256. Disponível em <http://www.unb.br/ics/dan/serie_antro.htm>. Acessado em junho de 2005.
- _____. 1994. "The Multiplicity of Black Identities in Brazilian Popular Music." *Série Antropologia da UnB*, 163. Disponível em <http://www.unb.br/ics/dan/serie_antro.htm>. Acessado em junho de 2005.
- _____. 1993. "Black Music of All Colors. The Construction of Black Ethnicity in Ritual and Popular Genres of Afro-Brazilian Music." *Série Antropologia da UnB*, 145. Disponível em <http://www.unb.br/ics/dan/serie_antro.htm>. Acessado em junho de 2005.
- Chauí, Marilena. 1986. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- DaMatta, Roberto. 1997a. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco.
- Dias, Paulo. 2004. "Comunidades do tambor." *Textos do Brasil* 11. Publicação do Ministério das Relações Exteriores. Disponível em <http://www.dc.mre.gov.br/brasil/_revistatextos.asp>. Acessado em junho de 2005.
- _____. 1997b. *O que faz o Brasil, Brasil?* 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco.
- Diniz, André. 2006. *Almanaque do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Döring, Katharina. 2004. "O samba da Bahia: tradição pouco conhecida." *Ictus* 5: 69-92.
- _____. 2002. "O samba de roda do Sembagota: tradição e contemporaneidade." Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia.
- Efegê, Jota. 1978. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Vol 1. Rio de Janeiro: MEC/Funarte.
- Ellingson, Ter. 1992. "Transcription." In *Ethnomusicology: an Introduction*. Editado por Helen Myers. New York: W. W. Norton. Pp. 110-152.

- EMTURSA. 2007. “Baixa de Quinta dos Lázarus.” História da Cidade – Becos, Baixas e Ladeiras. Disponível em <<http://www.emtursa.ba.gov.br/>>. Acessado em julho de 2007.
- Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda, ed. 2004. “Samba.” In *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.0*. CD-ROM. São Paulo: Regis.
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- _____. 1984. “Towards an Aesthetic of Popular Music.” In *Music and Society*. Editado por Richard Leppert e Susan McClary. Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 133-149.
- Garcia, Sonia Maria Chada. 1996. “A Música dos Caboclos: O Ilê Axé Dele Omí.” Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Guerreiro, Goli. 2000. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34.
- Guillermoprieto, Alma. 1990. *Samba*. 1ª ed. United States: Alfred A. Knopf.
- Guimarães, Francisco. 1978. *Na roda do samba*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte.
- Hood, Mantle. 1971. *The Ethnomusicologist*. New York: McGraw-Hill.
- Ikeda, Alberto T. 2000. “Pesquisa em música popular urbana no Brasil: entre o intrínseco e o extrínseco.” *Atas do III Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Disponível em <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>. Acessado em junho de 2005.
- Laraia, Roque de Barros. 2005. *Cultura: um conceito antropológico*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lévi-Strauss, Claude. 1992. *Tristes Tropiques*. Traduzido por John e Dorren Weightman. New York: Penguin Books.
- Lima, Ari. 2002. “Funkeiros, timbaleiros e pagodeiros: notas sobre juventude e música negra na cidade de Salvador.” *Caderno Cedes* 22/57: 77-96. Disponível em <www.cedes.unicamp.br/caderno/cad/cad57.html>. Acessado em março de 2007.
- _____. 1998. “O fenômeno Timbalada: cultura musical afro-pop e juventude baiana negro-mestiça.” In *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. Organizado por Livio Sansone e Jocélio Teles dos Santos. São Paulo: Dynamis.
- Lisboa Júnior, Luiz Américo. 1990. *A presença da Bahia na música popular brasileira*. Brasília: MusiMed/Linha Gráfica Editora.

- Lody, Raul Giovanni da Motta. 1977. *Samba de caboclo*. Cadernos de Folclore. Rio de Janeiro: Funarte.
- Lühning, Ângela. 2004. "Os sons da Bahia." *Revista da Bahia*. Site da FUNCEB. Disponível em <<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br>>. Acessado em maio de 2007.
- _____. 1991. "Métodos de trabalho na etnomusicologia: reflexões em volta de experiências pessoais." *Revista de Ciências Sociais* XXII (1/2): 105-126.
- Malinowski, Bronislaw. 1984. *Argonauts of the Western Pacific*. Long Grove: Waveland Press.
- Malm, Krister. 1992. "The Music Industry." In *Ethnomusicology: an Introduction*. Editado por Helen Myers. New York: W.W. Norton. Pp. 349-364.
- Marcondes, Marcos Antônio, ed. 1998. *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2ª ed. São Paulo: Art Editora.
- Mariz, Vasco. 2005. *História da Música no Brasil*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Martins, J. B. 1978. *Antropologia da música brasileira*. São Paulo: Editora Obelisco.
- Mello, Maria Ignez C. 1997. "Música popular brasileira e estudos culturais." Monografia de Especialização, Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em <<http://www.musa.ufsc.br/>>. Acessado em junho de 2005.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Moura, Roberto M. 2004. *No princípio, era a roda*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.
- Mukuna, Kazadi wa. 2006. *Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. 3ª ed. São Paulo: Terceira Margem Editora.
- Murphy, John P. 2006. *Music in Brazil*. New York: Oxford University Press.
- Myers, Helen. 1992. *Ethnomusicology: an Introduction*. The New Grove Handbooks in Musicology. New York: W. W. Norton.
- Napolitano, Marcos e Wasserman, Maria Clara. 2000. "Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira." *Revista Brasileira de História* 20/39. Disponível em: <<http://www.scielo.br/>>. Acessado em junho de 2005.
- Nettl, Bruno. 2005. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. 2ª ed. Urbana: University of Illinois Press.
- _____. 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York: The Free Press.

- Nketia, J. H. Kwabena. 1974. *The Music of Africa*. New York: W. W. Norton.
- Oliveira, Alda. "Transmissão e geração." *Art 18*: 61-66.
- Oliveira, Roberto Cardoso de. 2000. *O trabalho do antropólogo*. 2ª ed. São Paulo: UNESP.
- Oliven, Ruben George. 2002. *A antropologia de grupos urbanos*. 5ª ed. Petrópolis: Editora Vozes.
- Ortiz, Renato. 2005. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Pinto, Tiago de Oliveira. 1991. *Capoeira, Samba, Candomblé*. Berlin: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.
- Rios, Mariana. "Na batida do samba." *Correio da Bahia*, 16 setembro 2005.
- Rosa, Laila Andresa Cavalcante. 2005. "Epahei Iansã! Música e resistência na Nação Xambá: uma história de mulheres." Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia.
- Sandroni, Carlos. 2001. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Sansone, Livio e Santos, Jocélio Teles dos, orgs. 1998. *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis Editorial.
- Santos, Jocélio Teles dos. 1998. "Divertimentos Estrondosos: Bataques e Sambas no Século XIX." In *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. Organizado por Livio Sansone e Jocélio Teles dos Santos. São Paulo: Dynamis.
- Seeger, Anthony. 1980. *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Editora Campus.
- Silva, Flávio. 2006. "O samba no Rio de Janeiro, entre "tradição" e "industrialização". In *Anais do III Encontro Internacional da ABET*. São Paulo, 21 a 24 de novembro. Pp. 535-538.
- Spradley, James P. 1990. "Ethnography and Culture." In *Conformity & Conflict: Readings in Cultural Anthropology*. 7ª ed. Glenview: Scott, Foresman and Company.
- Spradley, James P. e McCurdy, David W. 1989. *Anthropology: the Cultural Perspective*. 2ª ed. Illinois: Waveland Press.
- Squeff, Enio e Wisnik, José Miguel. 2004. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Tinhorão, José Ramos. 2005. *Os sons que vêm da rua*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34.
- _____. 1998. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34.

- _____. 1988. *Os sons dos negros do Brasil*. São Paulo: Art Editora.
- _____. 1986. *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. 5ª ed. São Paulo: Art Editora.
- Tugny, Rosângela Pereira de e Queiroz, Ruben Caixeta de. 2006. *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- UNESCO. 2005. "Samba de Roda baiano é proclamado Patrimônio da Humanidade pela UNESCO." Disponível em <http://www.unesco.org.br/noticias/ultimas/sambaderoda/noticias_view>. Acessado em junho de 2007.
- Veiga, Manuel. 1991. "Transmissão e geração (do conhecimento musical)." *Art* 18: 73-82.
- Verger, Pierre. 1981. *Notícias da Bahia*. Salvador: Corrupio.
- Vianna, Hermano. 1995. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Wade, Bonnie C. 2004. *Thinking Musically*. New York: Oxford University Press.
- Wicke, Peter. 1997. "A música popular como prática cultural." Traduzido por Raul Oliveira. Texto de apoio ao Seminário do grupo de estudos SAMBA (Sócio-Antropologia da Música Baiana). Salvador: UFBA.