

O samba das escolas de samba e as diversas formas de sua performance em culturas distintas como na Alemanha e na sua cidade inicial, o Rio de Janeiro

Nana Marianne Zeh, Universität Hildesheim
nana@rio-production.de, nanazeh@gmx.de

Minha comunicação tem como tema a migração de culturas musicais e as modificações da música e de sua performance referentes a culturas distintas. Como exemplo será tomado o samba das escolas de samba na sua forma como praticado no Brasil e suas mudanças em termos de elementos musicais e interpretação na Alemanha. Observarei no seu ambiente original, nas ocasiões quando e como é tocado, seu conteúdo e seu material musical. Em seguida, farei uma comparação com o samba na Alemanha, descrevendo os mesmos aspectos: as ocasiões quando é tocado e por quem, assim como seu material musical com ênfase nas modificações deste material. Para entender os motivos dessas mudanças, é necessário observar também a posição sociopolítica dessa manifestação e de seus integrantes dentro de sua sociedade. Num primeiro passo exporei num pequeno resumo a história das escolas de samba do Rio de Janeiro para depois compara-las com os grupos de samba alemães.

As escolas de samba surgiram no final dos anos 20 do século XX, fundadas por pessoas das camadas populares com o objetivo de participar ativamente do carnaval. Até então, as comemorações públicas do carnaval com seus desfiles pelas ruas eram realizadas pelos *Ranchos Carnavalescos* e as *Sociedades*, ambos constituídos de integrantes da classe média. Os pobres, na sua maioria negros e mulatos, não podiam participar dessas agremiações, por isso, criaram as escolas de samba. Os fundadores das primeiras escolas eram sambistas, criadores e músicos do recém-criado gênero musical, o samba (a primeira gravação oficial de uma samba aconteceu 1917 com a música “Pelo Telefone” que, de fato, não foi o primeiro samba composto, mas serve como marco de orientação). O ritmo foi adaptado para servir como música de desfile; assim houve, por exemplo, a introdução do *surdo*, um tambor grave, para marcar o compasso, facilitando, assim, a sintonia da dança do desfile. Nas próximas décadas, as escolas de samba se desenvolveram até ter o formato de hoje: cada escola desfila no carnaval com um enredo que serve como fonte de inspiração para as fantasias, os carros alegóricos e, claro, o samba enredo. A bateria de aproximadamente 300 ritmistas acompanha o samba enredo que é cantado pelos intérpretes profissionais e todos os componentes (cerca de 3800 a 4500 pessoas). A bateria acompanha o samba com o ritmo básico de samba e realiza, de vez em quando, convenções chamadas *paradinhas* para entreter a platéia com essa variação e mostrar sua qualidade e criatividade. Na mídia é sempre dado um destaque especial à bateria com uma avaliação do ritmo corrido e das *paradinhas*, especialidades particulares das baterias hoje em dia (desde o Mestre André da Mocidade Independente de Padre Miguel que criou a paradinha em 1959).

Importante para esta comunicação é o fato que a escola de samba é um grêmio recreativo para celebrar o carnaval; os ensaios, hoje festas públicas para

milhares de pessoas, tem o objetivo principal de ensaiar o canto, a dança e a bateria para o desfile. A celebração do carnaval com seu desfile é objetivo e ocasião principal de qualquer escola de samba. O que Gerard Béhague (1984) escreve sobre o ritual do Candomblé, onde música e dança são inseparáveis, vale também para a escola de samba. A performance da escola de samba é sempre ligado ao carnaval e nenhum aspecto pode faltar: música, dança, fantasias, carros alegóricos fazem parte do ritual profano escola de samba.

Antes de expor os elementos musicais das baterias de samba, gostaria de observar alguns aspectos sociais e políticos das escolas de samba e de grupos de percussão brasileira em geral. No Brasil, o carnaval é comemorado no país inteiro, em cada região com suas manifestações específicas. No Rio de Janeiro e São Paulo, a principal atração são as escolas de samba, na Bahia os blocos afros e os trios elétricos, e em Pernambuco os grupos de Maracatu e Frevo para dar alguns exemplos mais conhecidos. Em todos esses grupos de percussão, sejam eles as baterias do samba ou dos blocos afros ou dos maracatus, a maioria dos integrantes são das camadas populares da sociedade. Integram as baterias por vários motivos: além de lazer, interesse na música e a possibilidade de ganhar sua vida (para alguns que são chamados para tocar em shows comerciais), são também a possibilidade de se mostrar, de “ser alguém”. O negro pobre, normalmente discriminado e não valorizado, ganha auto-estima e orgulho de ser integrante de uma bateria festejada. Na Bahia, por exemplo, grupos como Olodum ou Ilê Ayiê representam os movimentos negros com sua busca de uma identidade negra pan-africana e uma resistência contra racismo e discriminação. Celebram nas suas agremiações os líderes culturais e políticos do movimento negro como Martin Luther King, Malcolm X, Bob Marley etc. E nos enredos anuais para o carnaval, temas africanas ou pan-africanas são frequentes, mostrando com orgulho elementos da cultura negra originais e na sua forma diaspórica. Para o ritmista brasileiro, a participação de uma bateria pode significar, então, uma forma de resistência. “A música e as práticas culturais e sociais de origem africana na diáspora são portadoras da utopia de um mundo melhor e de uma crítica selvagem ao capitalismo e ao ocidente.” (Pinho 2001:196)¹

Esse aspecto é importante quando observa a viagem da percussão brasileira para a Europa e, em especial, para a Alemanha. Tomarei o samba como fenômeno musical no tempo da globalização e da *world-music* e discutirei a posição específica da percussão dentro desse quadro da transculturação de música. O samba, como a música brasileira em geral, é ouvido no mundo inteiro. Com a ascensão da chamada *world-music* houve uma mudança de posição da música produzida na periferia do “Atlântico Negro”² que passa a alimentar os mercados musicais mais importantes do mundo como os das EUA e da Europa como discutido por muitos pesquisadores como, por exemplo, Sansone (1997) no livro “Ritmos em trânsito”. É um fluxo global, que coloca essas músicas em posição de destaque na hierarquia do campo da música.

Hoje, os estilos musicais, suas misturas e hibridações são tão diversos que uma generalização sobre local-global, comercial-tradicional etc. se torna difícil como discute John Murphy (2001) num texto que trata do processo de autodescobrimento de identidade cultural dos músicos da Música Popular Brasileira no exemplo do grupo “Mestre Ambrósio”. Observando essas questões, é possível ver um paralelo com os processos na Europa. No final dos anos 1980 e na década de 1990 houve uma re-descoberta de músicas tradicionais tanto no Brasil como na Europa. Músicos dessa época que passaram por diversos estilos musicais como a música de concerto, o rock, o jazz etc., acharam as tradições locais, incorporaram-nas nas suas músicas, pegando materiais como instrumentos, melodias ou até músicas inteiras e lhes deram uma roupagem nova. Grupos como “Mestre Ambrósio” obtiveram sucesso por causa do

¹ Para uma discussão detalhada ver Gilroy, Guerreiro, Schaeber, Pinho

² Conceito exposto e discutido por Paul Gilroy.

apelo da música enraizada nas tradições locais. No entanto, esse local festejado pode ser ou não o próprio local. Na Europa, onde a música brasileira cresceu no decorrer da *world-music*, foram encontradas tradições para serem celebradas nas músicas extra-européias como a brasileira. Os alemães, por exemplo, que hoje quase não têm raiz própria de música popular, se alimentam de elementos tradicionais dos outros e os transformam em algo novo. Hoje, dentro do movimento da *world-music*, a percussão tem uma posição central. As músicas, especialmente da África, da América Latina e do Caribe estão na moda no mundo inteiro, e a percussão pode ser visto como síntese dessas culturas. A percussão representa a ligação com as tradições e rituais, a conexão com raízes, e a energia vibrante dos tambores atrai amantes da música popular mundialmente. Além disso, a percussão urbana tem hoje algo irreverente, se tornou símbolo de resistência, consciência política e social. Novos grupos de percussão nascem nas cidades tanto no Brasil quanto no exterior, e todos com integrantes de todas as classes sociais e idades. Dois tipos de grupos são os mais frequentes: existem projetos socioculturais para oferecer atividades alternativas para jovens, muitos de contexto sociais menos favoráveis, e existem os grupos, onde tocam pessoas da classe média, estes últimos grupos são muito difundidos na Alemanha.

Muitos desses conjuntos têm um interesse crítico e se apresentam junto a eventos políticos mostrando seu consenso e engajamento político. No Brasil, especialmente na Bahia, os contextos são encontrados dentro do movimento negro. Na Europa, o lado crítico dos grupos se mostra de uma forma mais geral como símbolo de uma contracultura, muitas vezes ligado à esquerda ou movimentos alternativos. As ocasiões em que a bateria toca na Alemanha são, por exemplo, manifestações políticas como no dia primeiro de maio ou em outras festas de engajamento político. Certamente há outros grupos que não tem nenhum interesse político, eles tocam pelo puro prazer, são contratados para acompanhar musicalmente as maratonas, realizadas nas cidades grandes, nas festas das cidades, nas festas de *world-music* etc. E ainda há os grupos que são ironicamente chamados de “Samba de Donas de Casa” que procuram apenas uma diversão semanal, ou os grupos que procuram um bem estar no toque dos tambores no sentido esotérico. Resumindo, são aspectos como a atividade social e corporal, além do toque de consciência política e de resistência que colocaram a percussão nessa posição destacada.

Tendo esses aspectos na mente, é fácil entender o surgimento dos inúmeros grupos de percussão na Europa. Não foi sempre o interesse na música brasileira em geral que motivou a criação de um grupo de samba, foi mais a vontade de tocar percussão. Por isso, a maioria desses grupos nasceu como grupos de percussão sem nenhuma harmonia. E muitos “sambistas” alemães nem sabem que originalmente a percussão do samba é acompanhamento do canto. A maioria dos grupos de samba alemães reinterpreta o ritmo do samba em vez de tocar o samba “autêntico”, nem todos conscientes que re-funcionalizaram os elementos musicais. Compraram os instrumentos da bateria de escola de samba, estudaram a técnica e as levadas principais desses instrumentos e imitaram e criaram arranjos para estes. Alguns professores – brasileiros e europeus – ensinaram a “gramática” da bateria e alguns poucos CDs³ divulgaram possíveis arranjos e *paradinhas*⁴, e assim, praticamente todas as baterias alemãs tocaram durante muito tempo quase a mesma coisa. Hoje, o quadro mudou consideravelmente, pois muitos grupos de samba contam com canto e harmonia, praticando, assim, o estilo musical “samba” de uma forma mais original. É um movimento mais recente, onde grupos grandes se formam, gerando às vezes

³ Um exemplo muito difundido é de Sergio Mendes que, inclusive, ganhou um prêmio de melhor CD de *world music* e que influenciou muito as baterias européias.

⁴ Termo usado pelos sambistas para denominar uma pausa no ritmo da bateria em que são executadas determinadas convenções rítmicas, normalmente criadas especialmente para o samba de enredo atual e ensaiadas durante meses: partes solísticas de naipes, diálogos entre repenique e bateria ou outras composições rítmicas.

uniões de várias baterias locais para tocar junto numa bateria grande. Os iniciadores dessas uniões (p.ex. *Unidos de Hamburgo*, *Sapucaiu no Samba* de Berlim) são, normalmente, percussionistas profissionais, dos quais a maioria já foi ao Rio de Janeiro e tocou em escolas de samba. Dessa experiência de tocar em baterias grandes com mais ou menos 300 ritmistas surgiu o desejo de tocar em grupos grandes e não, como é de costume, com apenas 15 a 20 pessoas. Nas cidades, onde há projetos deste tipo, eles se apresentam em festas da cidade, maratonas, carnaval e impressionam os alemães pelo tamanho bem maior do que os grupos comuns. No entanto, a maioria dos grupos de samba na Alemanha continua como grupo exclusivamente de percussão sem nenhuma harmonia.

Os elementos musicais do samba carioca foram adotados e modificados pelas baterias européias. Para a identificação das modificações é indispensável a compreensão da estrutura musical das baterias cariocas: ela ganha sua estrutura pelo samba enredo cantado. A bateria da escola de samba tem uma linguagem musical específica, onde os elementos musicais são usados para acompanhar o samba de enredo apoiando-o musicalmente. A estrutura musical das baterias respeita o formato com refrão e estrofe e cria seus arranjos em função disso, como por exemplo as subidas e convenções como as “paradinhas”. O samba enredo normalmente consiste de duas partes: estrofe 1 – refrão 1 – estrofe 2 – refrão 2. É repetido durante o desfile inteiro, que dura hoje 82 minutos. O acompanhamento da bateria tem uma forma típica, com convenções e levadas diferentes de alguns instrumentos em cada parte como o chocalho e o tamborim. Além de paradinhas tomo como exemplos de diferenciação esses dois naipes que variam, dependendo da parte do samba. O chocalho, por exemplo, pára na segunda parte do samba (na maioria das baterias), e o tamborim realiza várias convenções, acompanhando o samba, dialogando com ele. Naturalmente respeita o formato com refrão e estrofe, e cria seus arranjos em função a isso.

Na Alemanha, porém, os grupos de samba surgiram como conjuntos de percussão sem harmonia. Na falta da forma fornecida pelo samba cantado, as convenções cariocas foram apropriadas e inseridas na bateria. As levadas dos instrumentos e as convenções se tornam elementos gramaticais da linguagem do samba. Assim, são as próprias paradinhas da bateria as responsáveis pela estruturação da batucada instrumental. Os grupos re-funcionalizaram elementos musicais do samba carioca, reinterpretaram o samba, usando apenas a “gramática” do samba percussivo sem adotar as canções⁵. As convenções brasileiras formam, então, a única base das baterias. Além das paradinhas da bateria inteira são as convenções de tamborim responsáveis pela estruturação da batucada instrumental da Alemanha, sendo que muitas baterias usam várias convenções com numeração para distingui-las, já que não há um samba de enredo para sua identificação. A linguagem musical do tamborim carioca foi adotada nas baterias na Europa, no entanto, não por completo. Quando eu comecei a tocar samba na Alemanha no início dos anos 90, tocavam-se células rítmicas como o teleco-teco, o afoxé⁶ e outras convenções. O principal elemento musical do tamborim carioca, o carreteiro⁷, também chamado de “levada normal”, quase não se tocava. Um dos principais motivos por isso tem uma origem meramente técnica. Como se pode perceber também em blocos carnavalescos do Rio, quase “qualquer um” consegue tocar um teleco-teco e um afoxé, mas para tocar o carreteiro é preciso uma boa técnica. A dificuldade técnica e também a falta de sentido

⁵ A questão da língua certamente é um motivo de peso para a não-adaptação integral dos elementos da escola de samba. No entanto, há escolas de samba com bateria e samba enredo, fantasias, carros alegóricos em países como Inglaterra, Finlândia, Japão etc. para mencionar apenas alguns exemplos de países, onde também não se fala português.

⁶ O teleco-teco e o afoxé são duas levadas típicas do tamborim.

⁷ Levada típica em que são tocadas quatro semicolcheias por tempo, executada com uma técnica específica do instrumento, virando o tamborim.

musical para o carreteiro nas baterias europeias fez com que o carreteiro não fosse tocado com frequência. O que quero dizer com “falta de sentido musical”?

Na Alemanha, a bateria é ator principal do show. Sem samba cantado não existe, então, uma primeira parte do samba, um refrão e uma segunda parte para um acompanhamento diferente. Por isso, as próprias baterias criam estruturas musicais, como, por exemplo, tocar mais rápido ou mais lento numa parte de uma “peça⁸”, tocar levadas diferentes (o *surdo de terceira*, a *caixa*, o *agogô*) ou mudar com convenções. As mudanças durante o ritmo da bateria acontecem exclusivamente por meio de aviso de apito ou gesto do mestre que usa a contagem para iniciar qualquer ação. Também pode acontecer uma mudança através dos tamborins que usam diversas convenções para variar. O mestre indica qual convenção será tocada ou a ordem, já pré-estabelecida, foi decorada e não precisa ser mais indicada na hora da própria execução. Os motivos de mudanças ou *paradinhas* e convenções se encontram no desejo de variar no ritmo para entreter melhor a platéia, já que o ritmo reto é cansativo para leigos. Variações são bemvindas pois, muitas vezes, uma apresentação pode durar horas, por exemplo, numa maratona, onde se toca quatro a cinco horas. Numa tal ocasião, o samba, inclusive, não é acontecimento principal, é apenas uma coloração do evento esportivo. É um exemplo típico de uma ocasião, onde se ouve samba na Alemanha.

No Rio, diferentemente, o arranjo de bateria é explicitamente ligado ao samba cantado, e assim, um samba como o exemplo abaixo convida para uma chamada “subida⁹ de três”.

Vai, vai, vai meu Brasil

O samba pede um arranjo deste tipo, com uma subida de três. Um bom mestre deve “obedecer” à melodia do samba e iniciar o samba desta maneira. Na Alemanha, no entanto, não há o samba cantado, então o mestre alemão decide realizar uma subida de três por causa de: a) cansaço dos ritmistas, b) uma variação do ritmo tocado, c) como consequência de uma determinada *paradinha*¹⁰, já pré-estabelecida.

Um outro exemplo mostra como uma pequena convenção de um samba brasileiro se torna uma *paradinha* numa bateria alemã, modificando assim a função musical dela. O exemplo escolhido é tirado do arranjo de tamborim do samba da Mocidade de 1994, “Avenida Brasil”. No original, os tamborins acompanham canto e contracanto desta maneira:

Ziguezagueando eu vou (eu vou, eu vou) outra vez com a Moci - dade.

⁸ Como as músicas não têm nome de um samba cantado, surgem denominações como “Primeiro Samba”, “Samba da Fulana” ou “samba novo”.

⁹ Célula rítmica com quiálteras que inicia a entrada dos tamborins no ritmo. No caso da subida de três, todos os instrumentos da bateria executam uma queda de ritmo e retomam-no com uma entrada específica.

¹⁰ Por exemplo a *paradinha* com apelido de “Brasil” da Viradouro de 2001, chama-se assim porque é iniciada durante o canto da palavra “Brasil” e sempre volta ao ritmo normal com uma subida de três.

Na Alemanha, aproveitou-se dessa pequena intervenção no meio do carreteiro e foi criada, a partir dessa variação, a seguinte paradinha:

The musical score consists of three systems, each with two staves: Tamborim (top) and Bateria (bottom).
 - System 1: Measures 1-4. The Tamborim part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Bateria part is labeled 'ritmo normal' and has a simpler pattern.
 - System 2: Measures 5-8. The patterns continue from the first system.
 - System 3: Measures 9-12. The Tamborim part continues its pattern. The Bateria part is labeled 'entrada com repenique' and shows a change in its rhythmic pattern, including some rests and specific note values.

Pode-se ver, então, que além das pessoas e das ocasiões quando e como o samba é tocado na Alemanha, os próprios elementos musicais se modificam, adaptando-se às necessidades regionais.

Referências citadas

- Béhague, Gerard (1984) *Performance Practice*. Westport, Greenwood Press.
- Gilroy, Paul (2001) *O Atlântico Negro*. São Paulo, Ed. 34.
- Guerreiro, Goli (1997) "Um mapa em preto e branco da música na Bahia: territorialização e mestiçagem no meio musical de Salvador". In: L. Sansone, J. Santos (org.). *Ritmos em trânsito*. São Paulo: Dynamis, 97-122.
- Murphy, John. (2001). "Self-discovery in brazilian popular music, Mestre Ambrósio". In: C. Perrone, C. Dunn (org.). *Brazilian popular music and globalization*. New York: University Press of Florida, 245-258.
- Pinho, Osmundo de A (2001) "The songs of freedom"s etnográficas sobre cultura negra global e práticas contraculturais locais". In: L. Sansone, J. Santos (org.). *Ritmos em trânsito*. São Paulo: Dynamis, 181-200.
- Schraeber, Petra (1997) "Música negra nos tempos de globalização: produção musical e management da identidade étnica – o caso do Olodum". In: L. Sansone, J. Santos (org.). *Ritmos em trânsito*. São Paulo: Dynamis, 145-160.