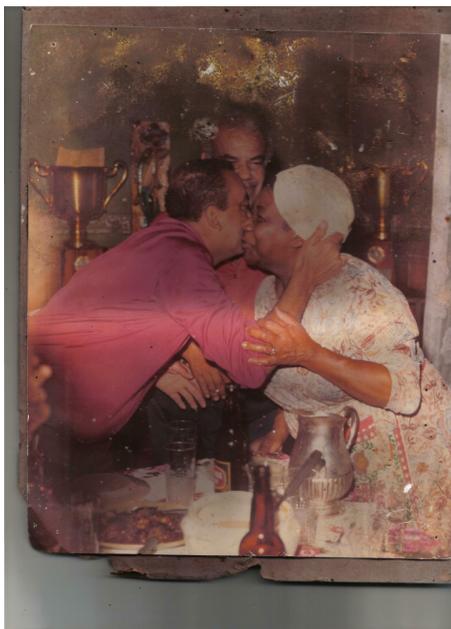


**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA
SOCIAL**

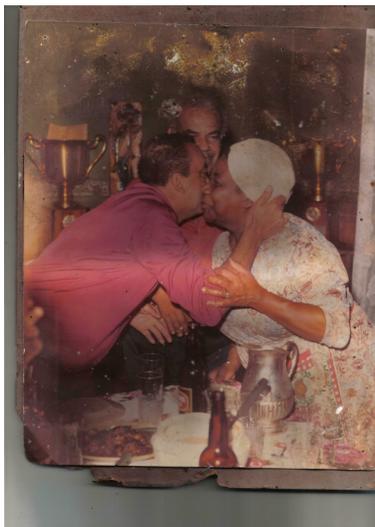
MARCELO DA SILVA

***UÊ, GAÚCHO EM FLORIPA TEM SAMBA?*
Uma antropologia do samba e do choro na Grande Florianópolis
ontem e hoje**



**Florianópolis
2012**

MARCELO DA SILVA



UÉ GAÚCHO, EM FLORIPA TEM SAMBA?
Uma antropologia do samba e do choro na Grande Florianópolis
ontem e hoje

Dissertação submetida ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Antropologia Social.

Orientadora: Prof^ª. Dr.^a Vânia Zikán Cardoso.

Florianópolis
2012

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Silva, Marcelo da

UÉ GAÚCHO, EM FLORIPA TEM SAMBA? [dissertação] : Uma antropologia do samba e do choro na Grande Florianópolis ontem e hoje / Marcelo da Silva ; orientadora, Prof^a. Dr.^a Vânia Zikán Cardoso - Florianópolis, SC, 2012.

230 p. ; 21cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.

Inclui referências

1. Antropologia Social. 2. Samba e Choro. 3. Negros em Santa Catarina. 4. Oralidade. 5. Música Popular Brasileira. I. Cardoso, Prof^a. Dr.^a Vânia Zikán . II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. III. Título.

UÉ, EM FLORIPA TEM SAMBA GAÚCHO?
**Uma antropologia do samba e do choro na Grande Florianópolis
ontem o hoje**

MARCELO DA SILVA

Orientador: Prof^a. Dr.^a. Vânia Zikán Cardoso

Dissertação Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Antropologia Social

Florianópolis, 10 de agosto de 2012.

Banca Examinadora

Prof^a. Dr.^a. Vânia Z. Cardoso (PPGAS/UFSC orientadora)

Prof^a. Dr.^a. Ana Lúcia Ferraz (UFF)

Prof^a. Dr.^a. Miriam Hartung (PPGAS/UFSC)

Prof^a. Dr.^a Maria Eugênia Domingues (PPGAS/ UFSC)

Prof^a. Dr.^a. Evelyn Martina Schuler Zea (UFSC - suplente)

Prof. Dr. Roberto Marques (URCA - Suplente)

*Aos meus bisavós, Leogildo e
Ondina Cândido, ao meu avós
Laurindo dos Santos, Milson e
Palica, de quem eu gostaria de
também ter ouvido estas histórias
sobre samba e sobre a vida.*

AGRADECIMENTOS

Primeiro, gostaria de agradecer aos meus Orixás, que me dão neste solo a potência para poder seguir adiante com muito axé e coragem. Pelas vibrações que me enviam, pela força e pela permanência neste gueto de universo. Oxaláguiã, Xangô e Oxossi, divindades do Clã de Ogum. Ao “Zé Pulintra”, Exú companheiro das caminhadas de samba, de macumba e da vida, aquele que ilumina meu caminho nas encruzilhadas, “com o mato e a poeira”, trazendo alegrias e afastando as demandas.

A meus pais: Maria Inês Rosa da Costa e Moacir da Silva. Em especial a minha mãe, valente, guerreira, artesã, mulher negra, militante, sempre vencedora e incansável aprendiz da vida. Essa mulher nunca se cansa de vencer e de aprender. Quando crescer, quero ser igual a ela, ao menos na vontade de aprender e de ser cada vez melhor. É em você e nos meus filhos que nos momentos difíceis encontro alento e perseverança, e a certeza de que meu destino, de meus filhos e netos será de dias bem melhores. Espero que este trabalho seja uma destas lembranças de dias melhores. Te amo! Você é uma verdadeira lição de vida.

Quero agradecer aos meus irmãos, Murilo e Milene da Silva, pela preocupação e pela incomodação que sempre causamos a nossa mãe, creio que agora, começo a ser menos uma, e pelo carinho das perguntas: E aí, falta muito? Quando termina teu trabalho? Um forte abraço para vocês.

Meus filhos, Tayssue, Cauê, Lauriel e Caio, que, apesar de estar na barriga de sua mãe, já vibra quando canto bem pertinho dele o samba de João Bosco e Aldir Blanc “Salve, o navegante negro, que tem por monumento, as pedras pisadas do cais”. Peço desculpas pela ausência nestes três anos de trabalho, pela falta de brincadeiras, pelos fins de semana que disputamos o computador ferrenhamente, pelas brigas e desafios que vocês me permitem viver. Amos vocês demais e agora vamos brincar e conversar muito.

As minhas tias, Tata, Kika, Ondina, Néia, minha avó Isaura, meu tio Lindolfo, que no apuro sempre está lá para chamar meu amigo Exú Caniñana e me comunicar com Zé Pulintra, meu muito obrigado.

A minha Orientadora Vânia Cardoso, pela dedicação, paciência, carinho e sabedoria ao apoiar este indisciplinado sambista e aprendiz de antropólogo. Realmente não tenho palavras para descrever seu compromisso nesta missão, que foi falar de samba e dos negros nesta

terra do sul do mundo. Espero poder contar muito com você, querida amiga e orientadora.

Aos demais professores do PPGAS, a Prof. Dra. Miriam Hartung, por participar de minha banca de Qualificação, ao Prof. Dr. Rafael Bastos, em especial o Professor Scott, pelas conversas de corredor, na fila da cantina e nos fins de semana na conclusão de vídeos macumbelísticos.

Aos meus amigos de rodas de samba. Um abraço para o Léo, Simara, Flávio, Nãna, Nã, Gi, Fernando Garoto, Marquinhos, do Morro do Geraldo, seu irmão Júnior, Manoel, Fabrício, Fernandinha do Cavaco, Márcio, o Ninho do seu Valter, Jandira, Júlia, Josiane, Diogo, Tuta, Galo do Partido, Nerto, Tico, Emilson, Xande, Xinho, Gú, Dú e Edson. Aos meus alunos de violão e de cavaquinho, Marcelinho e Lú do cavaco, meu grande parceiro e amigo e filho de Dona Daura, filha de Xangô e que agora descansa na paz de Oxalá, Kal, Binho, Leonardo e ao meu grande professor de samba, Mestre Campos. Também aos que esqueci, pois fazem parte desta história do samba, mesmo sem citá-los. Os meus compadres de Porto Alegre, Carol e Koyadê, Dona Ademira, minha presidente do G. R. E. S. Imperadores, aos parceiros de Santo André, do ABC Paulista, o cunhado Juninho, a sambista Rose Calixto e seu companheiro e tantos outros que lembrarei dia após dia do término desta missão.

Agradeço também a Dona Yolanda, o Sr. Nicácio, Cássio, Deco, Lita, Zinha, Maria, Pinha, minha comadre, Norma, Zé Carlos, meu compadre, (que partiu cedo para Aruanda) Andréia por fazerem parte deste processo que foi longo e findou de forma vitoriosa.

Agradeço a minha amiga e companheira Verônica Kimura, que carrega nosso querido Caio que logo chegará. Pela força e incentivo, mesmo nos momentos de ranzinice e charopice. Muito Obrigado!

Por fim, e mais importante, quero enviar minhas saudações quilombolas a todas as comunidades Remanescentes de Quilombo, principalmente de Santa Catarina pela inspiração e luta para que nossas bandeiras sejam responsáveis e consequentes. Um forte e fraterno abraço para Vanda Gomes, Maria de Lourdes Mina, Antônio Carlos, Luís, Kinha, Keké, Maninho, BL, meus companheiros de luta do Movimento Negro Unificado – MNU- em especial ao meu saudoso amigo Juan Pinedo, quem muito me incentivou e me inspirou nesta luta mundial de combate ao racismo. E a todos meus irmãos diaspóricos pelo mundo, meu muito obrigado e Asé!!!!

A Secretaria do PPGAS, em especial Adriana e Karla. E ao Capes/Cnpq pela bolsa durante o segundo ano.

A todos os vinhos, cervejas e cachaças que bebi e as rodas de samba que pude participar. Asé Kolofé!

RESUMO

Este trabalho busca através das falas de sujeitos negros da Grande Florianópolis perceber um universo sociocultural das práticas musicais dos sambistas, chorões e partícipes do mundo do samba e de sua socialidade. Esta etnografia histórica sobre o samba e choro na região da Grande Florianópolis, tem seu limite temporal a partir da década de 1940 e 1950, momento esse situado dentro do processo de consolidação dos ideais de modernidade advindos da nova ordem republicana, em Santa Catarina, e das reformas urbanas patrocinadas pelas elites locais de Florianópolis. Esses eventos históricos, citados nas falas dos sambistas e chorões, são o pano de fundo que revela a construção de uma sociomusicalidade produzida por negros(as) na capital catarinense e que atravessa o século XX por meios de suas rodas de samba, dos grandes bailes nos Clubes Negros, nas gafieiras e nos prostíbulos e durante carnavais inesquecíveis em que as agremiações disputaram ferrenhamente cada título. Esta etnografia do samba e do choro, se desloca através das histórias e descrições dos sambistas e chorões do passado, para as histórias que se atualizam hoje em bares que se tornaram redutos desse samba na contemporaneidade, espaços sociomusicais que serão apresentados aqui, como o Bar do Tião, o Bar Praça Onze e o Bar do Jacaré, reduto do Grupo Samba 7, mais antigo grupo de samba, que continua a se apresentar em diversos eventos no estado catarinense.

Expressões chave: a) Samba e Choro, b) Negros em Santa Catarina, c) Oralidade, d) Música Popular Brasileira, e) Etnografia Histórica.

ABSTRACT

Turning to stories told by black people who partake of the *samba* world of the great metropolitan area of Florianópolis (Brazil), this dissertation seeks to explore the sociocultural universe of musical practices of *sambistas* and *chorões*. This historical ethnography about *samba* and *choro* in Florianópolis, goes back to the 1940s and 1950s, a moment in which the application of the ideals of modernity that guided the new republican order and the urban reforms supported by the local elites, were well underway in Santa Catarina. Such historical events, cited in the stories told by *sambistas* and *chorões*, give shape to the background against which the black inhabitants of Florianópolis constructed a sociomusicality that extended across the XX century, through *rodas de samba*, musical balls at the Black Clubs, *gafieiras* and prostitution houses, as well as through unforgettable *carnivals* when the various *samba* schools heatedly competed for the first prizes. This ethnography cuts across histories, stories, and descriptions of the past told by *sambistas* and *chorões* from those days, moving toward histories and stories that take place in the present day, in bars that nowadays house contemporary *samba* performances, such as Bar do Tião, Bar Praça Onze and Bar do Jacaré - this last one the house of Grupo Samba 7, the oldest samba group still playing in the city.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.- Grupo Moleques do Samba se apresentando no Ponto15 aos sábados no Mercado Público em 1994.....	31
Figura 1 - Samba 7 em apresentação no Clube 25, década de 1970.....	50
Figura 3 - Sra. Lucimar Bitencourt, em sua casa, 2011.	59
Figura 4 - Sra. Maria Francisca (Vó Maria), em sua casa, 1999.	59
Figura 5 - Florianópolis na década de 1920. A parte superior da foto retrata a região continental da cidade enquanto o Centro da cidade, na região insular, aparece na parte inferior da imagem.....	62
Figura 6 - O Cortiço Cidade Nova, na Rua Arcipreste Paiva, final do século XIX. O cortiço foi demolido, no local foi construída a Praça do Congresso.....	63
Figura 7 - Cortiços entre a Fonte Grande e o Campo do Manejo, década de 1910. Em último plano, os Morros ainda desocupados, para onde os pobres dos cortiços seria expulsos.....	64
Figura 8 - Gentil do Orocoço.	69
Figura 9 - O vapor Anna, da empresa Hoepcke, no estaleiro Arataca. Início do século XX. Trabalhadores desempregados se alistavam para a limpeza do casco dos navios que entravam no estaleiro. Segundo Reis (Reis <i>et al</i> , 1999, p. 153) o Anna integrou a frota Hoepcke, provavelmente, a partir de 1909.....	91
Figura 10 - Cais Rita Maria, no início do século XX, utilizado pela empresa de navegação Hoepcke.....	92
Figura 11 - O navio Carl Hoepcke. Começou a operar em 1927, rotas de cabotagem de Desterro. A Empresa Nacional de Navegação Hoepcke operava em Desterro desde 1895 (REIS, <i>et al</i> , 1999, p. 131 e 155).....	92
Figura 12 - Governador Jorge Lacerda recebendo das mãos da diretoria dos Protegidos da Princesa a placa de cidadão honorário da escola de samba do Morro do Mocotó.	100
Figura 13 - O marinheiro aposentado Waldir Costa.....	106
Figura 14 - O povo e o peixe. Mercado Público, início do século XX.	108
Figura 15 - O povo na Praia do Antigo Mercado, final do século XIX. O Mercado foi demolido em 1896.	109

Figura 16 - Figueira, bairro dos marítimos, o cais sendo aterrado, século XIX. O prédio do antigo Mercado indica que a foto é anterior a 1896.	112
Figura 17 - Vista da cidade, início do século XX. Em primeiro plano o Bairro da Figueira.	113
Figura 18 - A Rua da Toca, final do século XIX. Casas com frente para a Rua São Martinho, início do caminho para o Sul da Ilha e quintais para a praia.....	113
Figura 19 - A Toca, Bairro dos pescadores, final do século XIX. Sopé do Morro da Boa Vista, com o Hospital de Caridade. Vista do aterro da Praia do Menino Deus.....	114
Figura 20 - Vista parcial do Bairro da Pedreira, década de 1910. O pontilhão que atravessa a Fonte Grande para acesso do caminho da Tronqueira.....	115
Figura 21 - Fonte Grande canalizada, década de 1910. Casas e cortiços do Campo do Manejo com fundos e quintais às margens da Fonte Grande. À direita, no final do canal vê-se parte do arco e da amurada da Ponte do Vinagre.....	116
Figura 22 - O Campo do Manejo, início do século XX. O Campo rodeado por casinhas e cortiços.	116
Figura 23 - Mapas dos Clubes Negros, Prostíbulos e Gafieiras.....	120
Figura 24 - Quadrado do samba.....	168
Figura 25 - A Sra. Ivonete, companheira de Tião, dançando com uma amiga em seu bar.	186
Figura 26 - Tião cantando serestas e sambas-canção no seu bar, aos sábados à noite. Ao seu lado, Dedinho do Violão.....	187
Figura 27 - Roda de samba no Bar do Tião, quando a garagem ainda era aberta.....	188
Figura 28 - Tião e seu Charuto do Cavaquinho tocando juntos no bar.	189
Figura 29 - Número Baixo se apresentando no Bar Praça Onze.....	203
Figura 30 - Grupo Novos Bambas apresentando-se no Bar Praça Onze, em um sábado.	208

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
1 CAPÍTULO - CONHECENDO O SAMBA E O CHORO DA GRANDE FLORIANÓPOLIS	29
1.1 PARA INÍCIO DE CONVERSA.....	29
1.2 AGENCIAMENTOS TEÓRICOS	35
1.3 SEGUINDO NO CAMPO - A “CABEÇA DO SAMBA”	42
1.4 O CAMPO II - O ENREDO E ALGUMAS OPÇÕES METODOLÓGICAS...	56
1.5 PARA FIM DE CONVERSA	61
CAPÍTULO 2 - O CONTAR HISTÓRIAS DE SAMBA NAS LINHAS DA VIDA	79
2.1 O GRANDE DUELO	82
2.2 2 EM 1. O SAMBA E O CHORO, OU MELHOR, DE QUE SAMBA E DE QUE CHORO ESTAMOS FALANDO?.....	87
2.3 FLORIANÓPOLIS VERSUS RIO DE JANEIRO. SAMBA VERSUS CHORO	94
2.4 O CAMINHAR PELA CIDADE.....	105
CAPÍTULO 3 - AS GAFIEIRAS, OS PROSTÍBULOS, BORDÉIS E OS CLUBES NEGROS	119
3.1 OS CLUBES NEGROS NA REGIÃO DA GRANDE FLORIANÓPOLIS.....	120
3.2 AS GAFIEIRAS	128
3.3 PROSTÍBULOS E BORDÉIS.....	133
3.4 O RACISMO AFASTA, MAS TAMBÉM APROXIMA.....	134
CAPÍTULO 4 - “OS BAILES NAS CASAS E OS BAILES NA RUA”	149
4.1 AS RODAS: DE SAMBA E DE CHORO	150
4.2 FAZENDO RITMOS E ESTILOS, “FAZER-FAZENDO” INSTRUMENTOS MUSICAIS	160
4.3 OS BAILES PÚBLICOS E O RÁDIO	172
4.4 AS PEQUENAS ORQUESTRAS E OS CONJUNTOS REGIONAIS: NOS BAIRROS E NOS MORROS DA GRANDE FLORIANÓPOLIS	174
CAPÍTULO 5 - E AÍ GAÚCHO, EM FLORIPA TEM SAMBA?.	183

5.1 O BAR DO TIÃO - PATRIMÔNIO CULTURAL.....	185
5.2 O PRAÇA ONZE.....	203
5.3 O GRUPO NOVOS BAMBAS	208
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	215
REFERÊNCIAS.....	221

INTRODUÇÃO

“Se no Moca tem samba na Caixa ou então no Bela ou em qualquer favela Covanca ou no Dna. Adélia. A lha encanta através dos seus bambas que fazem seus sambas que daqueles morros ouvimos dizer¹”.

Trecho da música *O Samba na Ilha*, de Marcelo 7 cordas, gravado pelo Grupo Um Bom Partido em 2000.

Ouvindo a uma batucada no terreiro de umbanda de meus tios no bairro Tapera, Florianópolis, repentinamente me vi navegando nos interstícios de minha memória, enviado a uma sexta-feira de 1979, quando meus pais saíram para dançar no clube 14 de Agosto². E aonde eu iria dormir naquela noite? É claro que na casa dos meus avós, Isaura da Silva e Laurindo dos Santos Silva, que ficava a uns 20 metros da minha residência, no Morro do Mocotó. Este era um hábito corrente quando meus pais saíam para se divertir.

Lá pelas três, quatro horas da manhã, o som da batucada que vinha de cima, da casa dos Bittencourt, era muito forte. Acordei e perguntei a minha avó: - o Vó, quem é que está tocando? - A família da Dna. Luci e do Seu Ném, Marcelo. - E que horas acaba a música? - Não sei, ali quando tem festa, tu sabes que vai até de manhã. - Porque a gente não pode ir lá avó? - Marcelo, já é madrugada rapaz, vai dormir que daqui a pouco seus pais vão chegar e tu vais pra casa com eles. - Amanhã

¹ O grupo de Samba Raiz “Um Bom Partido” foi fundado em 1998 por moradores do bairro Dna. Adélia, município de São José. Já acompanharam grandes intérpretes da música popular brasileira, entre eles, Noite Ilustrada, Xangô da Mangueira, Monarco, Jair do Cavaquinho e Argemiro da Velha Guarda da Portela.

² O Clube 14 de Agosto foi fundado em 1971, no Bairro Procasa, ao lado do Jardim Atlântico, município de São José. Era um clube negro, pois era improvável que brancos frequentassem tais bailes na década de 1970. Esses clubes se formaram como uma resposta a inacessibilidade dos negros aos bailes de brancos na Grande Florianópolis (e também no resto do país). Em contrapartida, era comum em municípios vizinhos como a Colônia Santana e São Pedro de Alcântara a existência de apenas um clube, que era utilizado por negros e brancos, sendo que uma corda ou um “curral de ferro”, como era chamado os dividia; o lado dos negros e o dos brancos (Silva, 2000:35).

cedo vocês vão pra Procasa, pra casa da Maria, e lá tem festa do santo o dia todo e a noite.

Esta lembrança da conversa com minha avó, sempre muito paciente, ilustra e reforça esta imagem etnográfica de minha infância. Recordo-me do mato que cobria o espaço entre a casa da minha avó e o local da festa dos Bittencourt, um grande bambuzal separava-nos do evento musical, do barulho do córrego que passava por debaixo da casa onde estávamos – que só ouvíamos durante os intervalos da música e do som dos atabaques, das timbas que soavam como num terreiro, numa batucada de som muito peculiar que se misturava ao samba, numa sonoridade incrível, e que me chamava muito à atenção. Era a sonoridade do timbre dos instrumentos de sopro que cortavam a bruma da noite e se harmonizavam com as palmas sincronizadas dos dançarinos na festa. O som produzido pelos metais era feliz e triste ao mesmo tempo, ritmado e sincopado.

Estas batidas, com sua incrível sonoridade, não permaneceram somente como memórias daquela noite de 1979, registros do passado. Em janeiro de 2010, ao visitar o sambista João Campos, Mestre Campos, no Morro da Caixa do Estreito, conversávamos sobre a cadência do samba de sua comunidade. Falei que parecia muito com as batidas do samba no Morro do Mocotó da minha infância, um misto de samba, macumba e metais que valorizava muito os instrumentos de percussão e cordas. Nossa conversa acontecia na casa do sambista e nos fundos desta localizava-se o Bar do Marquinhos, seu sobrinho que organizava uma roda de samba e choro todos os sábados à tarde. O som que os músicos produziam a cantar, a bater na palma da mão, a dedilhar e a pontear os instrumentos de corda se revelavam para minhas lembranças como traços e escombros – das festas na casa da Sra. Luci - que davam sentido a sonoridade que nós ouvíamos no presente.

Para minha surpresa, Mestre Campos, como gosta de ser chamado, me disse que eu havia chegado num dia bom, pois há dez minutos dali, no Bar do Jacaré, haveria outra roda à tarde e à noite, e lá estariam alguns de seus parceiros de samba, Pelé do Surdo, do antigo Grupo Samba 7, e o violonista Toninho 7 Cordas. Quando lá chegamos abracei as pessoas que já conhecia, falamos dos mortos e dos vivos e logo pedi para dar uma canja³, queria tocar com aqueles músicos que

³ A canja é um termo usado por músicos para participar um pouco das rodas de samba, choro ou outros gêneros musicais. É um expediente muito utilizado pelos músicos e amigos para socializar a participação no evento ou mesmo

havia participado dos choros e sambas na casa da Sra. Lucimar, a Dona Luci das minhas memórias de infância. Eu estava muito ansioso para tocar e feliz por tê-los encontrado. Com a sabedoria e a tranqüilidade característica dos mais velhos, recebi uma resposta negativa no momento. Disse-me Toninho 7 Cordas: - “espera aí um pouquinho filho, daqui a pouco te chamamos.”

Esta dissertação é sobre o samba e o choro na região Metropolitana de Florianópolis e contigüidades, mais especificamente sobre as formas, maneiras ou estilos de tocar os gêneros musicais em questão. Para pensarmos o samba e o choro em Florianópolis hoje é necessário viajar sobre o universo das relações raciais, dos discursos eugenistas do início do século XX e da expulsão dos negros do centro de Florianópolis. É necessário conhecer os instrumentos musicais, as comilanças e as festas da primeira metade do século XX, quando o samba e choro ocupam lugar central não só nas formas de lazer, mas também na própria organização social da população negra da Grande Florianópolis.

Na parte final desta Dissertação me volto para o samba e choro na contemporaneidade em Florianópolis, focando, principalmente, nas rodas de samba e de choro em três bares na região metropolitana, o Bar do Tião, no bairro Monte Verde; o Bar do Jacaré, em Capoeiras; e o Praça Onze, localizado na Praia Cumprida, município de São José. Para compreender esta etnografia dos bares atualmente, se faz necessário um estudo histórico das rodas de samba, dos eventos musicais nos clubes negros e do carnaval no passado dos negros (as) na capital de Santa Catarina e arredores. É através da composição desta relação entre o passado do samba e choro, e o momento contemporâneo, que busco mostrar tal sociomusicalidade como constitutiva da própria realidade dos negros na Grande Florianópolis.

Fazendo uso de minha monografia de conclusão de curso em História na Universidade do Estado de Santa Catarina, “Os bailes, as casa e a rua: o samba nas camadas populares de Florianópolis de 1920 a 1950” (Silva, 2000), e das narrativas de partícipes do mundo do samba na primeira metade do século XX sobre suas experiências tanto naquele passado quanto na Florianópolis dos dias de hoje, busco vislumbrar o universo das reuniões que proporcionaram grandes encontros, rodas de samba, e carnavais inesquecíveis. A conjunção daquela pesquisa histórica com a presente etnografia junto aos vários personagens idosos

incitar outros freqüentadores a se aventurarem nas melodias e harmonias de um determinado gênero ou estilo musical.

ligados ao samba em Florianópolis, alguns deles falecidos ao longo do trabalho de campo, é fundamental para a compreensão do mundo do samba e as intensidades da vida cotidiana.

M. Moura, ao refletir sobre o lugar da roda de samba na história do samba, nos diz que, ao

situar a roda entre as matrizes do samba, o que se pretende afirmar é que os tipos de música – polca, maxixe, modinha, lundu, habanera, tango - foram suas raízes estéticas, enquanto que a roda foi sua origem física. Foi na roda que aqueles gêneros se fundiram até produzirem uma outra forma musical (2004, p. 34).

Essa proposta de falar da relação entre formas musicais e formas sociais nos permite sugerir que, no contexto de Florianópolis, criaram-se formas e maneiras de executar o samba e o choro diferentemente de outros lugares do Brasil. Para entender as diferenças nas batidas e levadas dos sambistas e chorões de Florianópolis de que nos falamos os participantes do samba nesta cidade, busco apontar a relação entre a realidade sociomusical descrita pelos negros e suas formas de socialidade, suas formas de elaboração dos gêneros musicais e suas concepções de mundo.

Por isso, nesta etnografia, visto, a partir das análises propostas por Seeger (1987), quer dizer, de uma “antropologia musical” que aponta para um modo pelo qual performances musicais criam espaços de cultura, quando este examina a maneira pelo qual a música participa da construção social e da interpretação das relações, dos processos sociais e conceituais, ou seja, um estudo da vida social como performances, superar as análises propostas por Merriam (1964), segundo o qual, o estudo da música estaria separado do estudo da sociedade, ao supor uma matriz social pré-existente, dentro da qual a música seria executada. Pensando com Seeger que o contexto influi sobre a sonoridade e vice-versa, nesta etnografia percebo a sociomusicalidade dos sambistas e chorões como sendo tecida por práticas cotidianas que vão desde a preparação de uma festa até uma roda de samba propriamente dita.

Por esses motivos e reflexões, minha etnografia se filia a uma postura teórico-metodológica sociocultural, fazendo interface com áreas de contato entre a antropologia, a história e a etnomusicologia, e tomando as narrativas dos sujeitos como ferramentas que nos ajudam a compreender a construção de uma determinada realidade.

No Primeiro capítulo irei apresentar meus interlocutores e como se deu minha inserção no campo. É nesse capítulo que apresento os conceitos nativos de samba e de choro em Florianópolis, os quais apontam para uma associação entre gêneros musicais e eventos musicais – festas domésticas tais como batizados, aniversários, casamentos, etc., - responsável por alguns problemas nas pesquisas sobre a constituição dos gêneros populares como o samba e o choro em Santa Catarina, especificamente na região metropolitana de Florianópolis.

É neste capítulo também que introduzo algumas das reflexões teóricas que se tornaram relevantes, tendo em vista as questões apresentadas por minha pesquisa etnográfica. O conceito de socialidade de Strathern (1990; 2006), e sua crítica à dicotomia indivíduo-sociedade, me permitem pensar as relações sociais dentro e através das quais está em jogo a própria construção dos sambistas e do samba em Florianópolis. Os demais aportes teóricos de que faço uso também me permitem refletir sobre a socialidade para além de seu estatuto como objeto, tomando a também como um meio de pesquisa.

Em “O Contar histórias de Samba nas linhas da vida”, tema do segundo capítulo, os sambistas e chorões descrevem o universo sociomusical da casa, seu caminhar pelos morros e comunidades da Grande Florianópolis. Essas histórias nos contam sobre suas relações com a cidade, e de suas experiências das práticas de exclusão social advindas dos discursos civilizatórios da burguesia local, além de remeter ao processo de expulsão dos negros do Centro de Florianópolis. Além disso, neste capítulo, apresento uma crítica a algumas das discussões existentes sobre a construção do gênero musical samba em Santa Catarina. Esta discussão sobre os gêneros musicais samba e choro estão presentes nos capítulos 1, 2 e 5, podendo o leitor fazer uma incursão musical por esse itinerário para uma melhor compreensão do debate acerca do contexto em que se produziu o samba na Grande Florianópolis.

No terceiro capítulo, o universo musical dos clubes negros, das gafeiras e prostíbulos, enquanto espaços de socialidade engendradas pelos negros (as) do estado catarinense serão apresentados como alternativas de lazer e de entretenimentos. Neste capítulo, traço um diálogo com os conceitos de identidade e de identidade cultural, apontando para uma construção sociomusical diaspórica, pós-colonial, através de autores como Fanon, Hall e Bhabha. Essa discussão está ligada à minha compreensão de que as histórias contadas ao longo de meu trabalho de campo nos falam de um mundo dos sujeitos negros que freqüentavam estes espaços que não se restringia a alinhamentos

políticos, mas que era construído, sobretudo, por agenciamentos distintos e contingências. Nestas histórias, partícipes do mundo do samba irão falar de suas experiências musicais e raciais, construindo um mundo a partir de suas vozes e visões, sem roteiro definido ou parada obrigatória.

No quarto capítulo faço uma análise das rodas de samba e de choro de Florianópolis das décadas de 1940 e de 1950, dos bailes públicos na rua e do carnaval. Esses universos sonoros são a base sobre o qual as experiências musicais dos sujeitos negros da Grande Florianópolis com os quais convivi ao longo da pesquisa de campo foram construídas.

No quinto e derradeiro capítulo a etnografia se volta para dos bares na Grande Florianópolis atualmente. Os espaços escolhidos foram o Bar do Tião, no bairro Monte Verde, norte da ilha, bar amplamente reconhecido como reduto de samba de Florianópolis; o Bar do Jacaré, no bairro Capoeiras, região Continental, e no Bar Praça Onze, no município vizinho de Florianópolis.

Esses capítulos nos possibilitam ter um olhar, uma visão – dentro das inúmeras possíveis - que busca contar a história de negros e pobres através da construção da sua sociomusicalidade, o samba e choro. Estes gêneros musicais são a ponte com um passado, e devem ser pensados, estudados e revisitados em conjunção com uma reflexão acerca das histórias dos negros(as) em Santa Catarina. Desse modo esses gêneros musicais deixam de ser vistos como o resultado de práticas oriundas de uma escravidão defasada ou como mera consequência econômica. E sua história posterior passa a ser conhecida, não mais como festas e batucadas de negros do morro que não trabalhavam, que viviam às margens do desenvolvimento e do progresso, ou ainda que foram massa de manobra da elite florianopolitense em suas reformas e transformações durante o século XX, para de fato revelar a criatividade, a agência criativa das populações negras em Santa Catarina .

A antropologia, enquanto uma disciplina inserida no contexto das ciências humanas é formada a partir de paradigmas que são revisitados e atualizados com novos dados da etnografia, e segundo Roberto Cardoso de Oliveira (1998), possui paradigmas, que de certa forma, convivem de maneira tensa, formando, conforme nos fala Ortner (1980) uma espécie de colcha de retalhos, ou ainda como nos indicam Peirano (1997) e Rabinow (1999), como múltiplas histórias teóricas.

O que esta dissertação oferece são histórias de música, são histórias de vida, histórias contadas por negros e pobres sobre gêneros musicais que musicaram, divertiram e nos permitiram perceber hoje a

existência de um tipo de samba que só se escuta aqui no sul do Brasil, especificamente na região da Grande Florianópolis. Sigo com as palavras de *Nego Quirido*, negro sempre modesto em suas palavras, que afirmava ser “o melhor tocador de cuíca do sul do mundo”, para então, adentrar no universo musical do samba e o choro das décadas passadas. Tum ctum Tum cti, tactumtum, que Tum Tum cti, tactumtum cti... Vamos lá!

1 CAPÍTULO - CONHECENDO O SAMBA E O CHORO DA GRANDE FLORIANÓPOLIS

“A gente sempre fazia festas, sempre comemorava os aniversários, batizados e outras festas também, às vezes, a noite toda até o amanhecer. Mas no outro dia tinha que descer pra trabalhar, cada um com seu batente” (Dona Luci, em uma de nossas muitas conversas).

“No Morro tinha tudo que nós precisávamos para o carnaval. Aqueles matinhos no lugar das plumas, o couro de cabrito e uma barrica pra fazer um surdinho de marcação” (Gentil do Orocongo, Silva, 2000).

1.1 PARA INÍCIO DE CONVERSA

Por volta do meio-dia de um sábado de setembro de 2010 passei pelo Mercado Público, no Centro de ‘Floripa’⁴, com o intuito de encontrar uma roda de samba ou de choro naquela vespertina ocasião ensolarada, propícia ao exercício de levantamento de copos, principal modalidade esportiva dos sambistas e partícipes do samba e do choro da Grande Florianópolis⁵. Devido ao forte calor, algumas pessoas que encontrei tomando cerveja e batendo papo no Mercado Público me disseram que iriam à praia e não podiam me acompanhar nesta árdua tarefa que seriam as rodas de samba em Floripa durante os sábados. Outros nazarenos⁶ afirmaram que, infelizmente, tinham compromissos com a família – almoços, passeios, entre inúmeros itinerários, mas que, na próxima semana, eu podia passar por ali que estaria tudo certo, tudo

⁴ As pessoas chamam carinhosamente a cidade de Florianópolis de ‘Floripa’, capital de Santa Catarina.

⁵ Não é muito difícil encontrar uma roda de samba na cidade de Florianópolis e adjacências, já que a capital catarinense e a região metropolitana têm uma tradição de samba muito forte.

⁶ Expressão muito utilizada pelo músico Bezerra da Silva para conotar sofrimento ou luxúria, dependendo do contexto da canção em questão. “Mãe é um grande tesouro/cheio de sublimação/é o segundo nazareno/na história do perdão (trecho da música “**Segundo Nazareno**”, de Genaro e Bezerra da Silva).

combinado para uma rodada de samba, e, finalmente, um grupo derradeiro de cinco pessoas e sem nenhum compromisso em vista, muito interessado em esticar a tarde e talvez emendar a noite, me avisou:

Hoje tem Jacaré 'nego véio', e quem toca é o Samba 7. É o Toninho e a rapaziada dele. Tu⁷ já conheces. Depois do grupo Samba 7, tem um outro músico que faz um violão e voz pra completar o tempo, pois vai das 2:00 h até as 10:00 h da noite. Vai lá! Aquele violão é uma beleza, uma coisa de artista, aquilo é que é arte na viola. Pra ti, que és violeiro, é um prato cheio, né? Ou melhor, um prato e um copo cheio de gelada né, meu irmão! O Toninho manda ver nas baixarias do violão, tem muita seresta, muito samba.

Respondi que iria com certeza, que estaria lá de qualquer maneira, fazendo alguns trocadilhos com a música do cantor e compositor, Candeia, *De qualquer maneira*, de 1971, batendo na palma da mão esse partido alto que dizia assim: “de qualquer maneira meu amor eu canto/de qualquer maneira meu encanto eu vou sambar”.

Em seguida, almocei no Bar Trapiche, no Mercado Público, e pedi uma carona para o bairro de Capoeiras, a 5 km da ilha, em direção ao Continente para o Bar do Jacaré. Eu já conhecia os músicos do Grupo Samba 7 há muito tempo. Pelo menos há uns 18 anos, desde quando eu tocava com os grupos “Moleques de Samba” e os “Menores do Samba”⁸ em bares como o Box 32, o Ponto 15 e no Trapiche, no Mercado Público. Estes bares fecharam no fim da década de 1990 e apenas o Ponto 15 permaneceu com música ao vivo (samba e pagode), nas sextas à noite, das 18h00min às 23h00min e, aos sábados, do fim da manhã até às 16h00min.

⁷ No sul do país, o pronome de tratamento ‘tu’, da segunda pessoa do singular é muito usado nas conversações e demais formas de comunicação, principalmente em Santa Catarina e no Rio Grande do Sul.

⁸ Os grupos “**Menores do Samba**” e os “**Moleques do Samba**” foram os dois primeiros conjuntos de samba de que participei em Florianópolis, no fim da década de 1980 e início dos anos 1990. Conforme os nomes, os menores do samba contavam com jovens sambistas de idade inferior a 18 anos e, depois, com a maioria dos componentes, passou a se chamar “Grupo Partido Alto”. Os Moleques do Samba também contavam com jovens entre 18 e 21 anos. Ambos os grupos tinham um repertório variado de samba, samba-rock, swing, samba-enredo, pagodes, samba-reggae, samba-funk e alguns sambalanches.

Figura 1.- Grupo Moleques do Samba se apresentando no Ponto15 aos sábados no Mercado Público em 1994



Fonte: Foto do autor.

Finalmente, depois do almoço, consegui uma carona para o local onde o Samba 7 apresentava-se durante as tardes de sábado. Quando cheguei ao Jacaré, tive uma surpresa: na entrada do bar, havia um jacaré colorido, onde se serviam lanches e petiscos, durante a semana, e que fechava aos sábados por causa do evento musical. Por isso o bar se chamava Jacaré. Estavam lá no bar o Sr. Nilo Padilha, Toninho do Violão, Binha dos Ganzás, o Sr. Cláudio, no violão de seis cordas, Edinho do Cavaco, Luís da Cuíca e o Pelé do Surdo, entre outros amigos que vão se achegando, pegando um instrumento, um tamborim para batucar, uma cuíca, para roncar junto com o grupo de samba mais antigo na ativa em Florianópolis.

Estava muito quente neste dia, aproximadamente 30°C e, como o samba combina com uma cerveja bem gelada, fui logo pegando uma ‘espuminha’⁹, para me refrescar. No caminho entre o bar e a entrada do Jacaré, havia muitos músicos e amigos que me cumprimentaram. Naquele momento, o Samba 7 tocava um samba de Ismael Silva, chamado “Pedra 90”, deixando todos extasiados com o balanço do samba do Estácio¹⁰ e com a batucada do grupo que seguia, sem parar.

⁹ É uma gíria para cerveja como ‘loira gelada’, mé, etc.

¹⁰ Em seus vários deslocamentos pelo Brasil, o samba foi adquirindo ornamentos musicais locais, na sua caminhada pelas inúmeras cidades em que se desenvolveu. Mesmo no Rio de Janeiro, a diversidade das formas e dos

Chamou-me muita atenção o repertório do grupo musical, sobretudo pela similaridade com o repertório musical de outros grupos de Florianópolis que vêm tentando fazer uma releitura de antigos sambas de partido alto do fim do século XIX e de outros sambas amaxixados, desde a gravação de *Pelo Telefone*, em 1917, de Donga e Mauro de Almeida.

O repertório do Grupo Samba 7 contava, além de composições dos grandes mestres do samba – Ismael, Cartola, Noel, Wilson Batista, Geraldo Filme, Ederaldo Gentil, com canções francesas, tangos argentinos, boleros e antigos hits de discotecas, que eles faziam em ritmo de samba. Era uma loucura quando uma destas músicas (hits das discotecas) tocava, todos cantavam e dançavam juntos, olhavam uns para os outros como se a música os remetesse para algum lugar do passado, onde as lembranças faziam com que eles (dançarinos) imitassem os passos dos souls, funks, “*a la James Brown*” e em ritmo de samba. Para cada hit, um novo passo, uma nova dança, uma performance que se repetia, ali, no Bar do Jacaré, mas que remontava às décadas de 1940 e de 1950. Aqueles saltos, balanços, gingados que abruptamente cessavam e que eram, em seguida, retomados, fizeram-me pensar em Schechner (2003), quando afirma que performances são feitas de pedaços de comportamento restaurado. E a música que os sambistas e partícipes ouviram e dançaram naquele sábado de setembro, no Jacaré, fez com que eles ressignificassem suas práticas e fortalecessem a construção de uma memória sociomusical de antigos espaços de socialidade no Bar do Jacaré.

estilos de tocar samba na própria cidade foram se disseminando, transformando-se em adjetivos que identificavam bares, bairros e os mais longínquos lugares. Em *Feitiço Decente* (2000), Sandroni nos demonstra como os sambistas do Estácio de Sá, influenciados por Bide e Marçal, dois grandes instrumentistas e compositores cariocas, introduziram os ganzás no samba de roda e nas gravações dos discos dos sambistas, a partir da década de 20, dando uma nova roupagem para as harmonizações e para a cadência do samba. A introdução destes novos instrumentos não só modificou o estilo de tocar samba como produziu novas identidades aos grupos de samba do Morro do Estácio de Sá, incentivando outras composições e duelos entre compositores de outros morros e comunidades do Rio de Janeiro. O sambista, compositor e escritor Nei Lopes, em parceria com Wilson Moreira, lançou um LP (vinil) em 1980, intitulado “Arte Negra de Wilson Moreira e Nei Lopes” que trazia duas faixas com os nomes de “Samba do Irajá” e “Samba da Mata”, destacando as características distintas do samba rural do Vale do Paraíba, interior do Rio de Janeiro, e do Irajá, zona suburbana da cidade.

Enquanto a música tocava as pessoas se olhavam e perguntavam uns aos outros:

Tu se lembras de como era no 14¹¹? Branco não entrava, não. E se entrasse, nós colocávamos milho no chão encerado para eles caírem. E dos Clubes 5 e 8, tu lembras?. E do 25. *Nêgo*? Aquele tempo é que era bom. Todos dançavam e cantavam juntos. Era uma alegria só. Era um tempo em que as coisas eram bem melhores, os amigos, as festas a parentada toda se divertia sem hora pra acabar (Conversas entre as pessoas, em pesquisa de campo no Bar Jacaré, 2010).

Em seguida, continuavam dançando os passos em grupo, sem pararem, das discotecas do fim da década 70 e que invadiram todo o país sob a influência do funk brasileiro de Tim Maia, da guitarra de Benjor e de bandas do cenário carioca como a *Black Rio*.

As mulheres se posicionavam em frente ao palco, dançando, enquanto os homens, por sua vez, nos breques improvisados, ficavam atentos ao requebrar das cabrochas, que sequer piscavam ao balançar das mini-saias e dos longilíneos vestidos de outras damas. Sempre de prontidão, a eterna vigília do malandro diante da possibilidade de uma cantada dar certo e de sair do samba acompanhado é o mote para quem busca, nas rodas de samba, não só boa música como uma companheira para uma noite ou, talvez, para o resto de suas vidas, como contam as tantas histórias de amor que deram certo - entre os antigos sambistas de Florianópolis com quem conversei. Todos, sem exceção, conheceram suas esposas nos bailes e clubes negros, durante sua juventude. Conversas daqui e de lá, cochichos, risos, apontamentos, dedos em riste

¹¹ O Clube 14 de Agosto foi fundado em 1971, no Bairro Procasa, ao lado do Jardim Atlântico, município de São José. Era um clube negro, pois improvável que brancos frequentassem tais bailes na década de 1970 na Grande Florianópolis. Esses clubes se formaram em resposta à inacessibilidade dos negros aos bailes dos brancos da Região (e também no resto do país). Em contrapartida, era comum, em municípios vizinhos como a Colônia Santana e a Colônia São Pedro de Alcântara, a existência de apenas um clube dividido entre brancos e negros, sendo que uma corda normalmente dividia o espaço físico utilizado por negros, de um lado, e brancos, de outro (Silva, 2000). Segundo Hartung (1992), no município de Garopaba, aproximadamente 60 km de Florianópolis, na Comunidade Remanescente de Quilombo “Morro do Fortunato”, um curral de madeira dividia o salão frequentado por brancos e negros.

e muita alegria no ar fizeram, daquela tarde de setembro no bar do Jacaré, um lugar inesquecível¹².

Os passos da dança dos partícipes, a música que o Samba 7 tocava, os amigos, cada vez mais velhos, faziam deste evento musical um lugar privilegiado onde as imagens e os cenários produziam, simultaneamente, esta relação entre o passado e o presente, cujo intenso diálogo temporal permitia imprimir fragmentos de sua história, sob a visão de seus corpos saracoteando, mexendo, balançando ao ritmo da música numa roda de samba. Para uma percepção mais apurada destes instantes musicais no presente; para uma análise das possibilidades que evocam tais comunicações através dos corpos, Herculano Lopes nos adverte que

Um historiador da performance deve agir como o químico, para investigar traços que lhe foram deixados e reconstruir o momento passado. Mas, para recuperar a força de tal momento, em favor do presente (a performance na história), então, deve transformar-se no alquimista, com seu poder transformador (2003:12:10).

Meu objetivo, nesta Dissertação é identificar as formas e maneiras de tocar o samba e o choro em Florianópolis, atualmente, em espaços sociomusicais como o Bar do Tião, o Praça Onze e o Jacaré, com a realização de uma etnografia histórica. E que contribuição se pode tirar da Antropologia, ao trabalhar ela, de certa forma, em parceria com a História?

Segundo Comaroff e Comaroff (1992, p. 30),

(...) If a neomodern anthropology is to Work creatively at the frontiers of ethnography and the historical imagination, it must be founded on a conception of culture and society that tasks us beyond our traditional stamping grounds (...)

E acrescentam,

(...) For us the answer lies in a historical anthropology that is a dedicated to exploring the process that makes and transforms particular

¹² É oportuno lembrar que essa visão da prontidão do malandro, da busca por sua amada, dos galanteios e das cantadas que descrevi nesta passagem no Bar do Jacaré num dos sábados que estive por lá é fruto de um olhar masculino.

worlds – processes that reciprocally shape subjects and contexts, that allow certain things to be said and done (p. 31).

É por meio de uma escrita que leve em consideração as vozes dos sujeitos que irei descrever que um mundo é construído a partir da fala, a partir da relação entre os sujeitos e de suas experiências (Comaroff e Comaroff, 1992). Em vez de tomar os espaços físicos como delimitados - lugares pré-dados que determinam o mundo no qual estão imersos os sujeitos - é através desses vários agenciamentos que o mundo é construído.

Foi a partir do trabalho de pesquisa para minha monografia (Silva, 2000)¹³ sobre o samba em Florianópolis nas décadas de 1920 a 1950, baseado largamente na oralidade e na memória dos mais velhos das comunidades, que tive acesso a esses mundos particulares de negros(as) e de seus contextos na região Metropolitana de Florianópolis. Foi desse modo que percebi a existência de experiências sociomusicais particulares destes sujeitos, num período em que não havia produções acadêmicas sobre o samba e sua socialidade em Florianópolis. É por isso que recorro àquela monografia ao longo de toda esta dissertação.

1.2 AGENCIAMENTOS TEÓRICOS

As noções de agenciamentos de Comaroff e Comaroff – que ao refletirem sobre as construções de sujeitos em relação ao seu contexto não tomam a ‘sociedade’ e o ‘social’ como esferas autônomas a explicarem, ocultamente, que as relações dos sujeitos e suas construções, quase de forma fantasmagórica e independente, podem ser relacionadas às análises produzidas por autores como Latour (2008) e Strathern (2006).

Bruno Latour (2008) aponta que

Lo que querian decir con "sociedad" ha sufrido una transformación no menos radical, que se debe en gran medida a la expansión misma de los productos de la ciencia y la tecnología. Ya no esta claro si existen relaciones que sean suficientemente específicas como para que se las llame "sociales" y que puedan agruparse para conformar un dominio especial que funcione como "una sociedad". Lo social parece estar diluido en todas partes, y sin embargo en ninguna

¹³ Monografia de Conclusão do Curso de História concluída em 2000, para obtenção do título de Bacharel e Licenciado, Universidade do Estado de Santa Catarina.

parte en particular. De modo que ni la ciência ni la sociedad se han mantenido suficientemente estables como para cumplir con la promesa de una "socio-logia" sólida (p.15)

Era como se o ‘social’ existisse como um ente estabilizado que explicasse para além dele os ‘adjetivos’ que o acompanham. Por exemplo: se eu descrevesse a musicalidade negra nos anos 70 que era organizada pelos negros e pobres do Morro do Mocotó (centro de Florianópolis), as atividades musicais como as rodas de samba e as festas nos quintais, estas seriam definidas como “explicações sociais”. As rodas de samba, desde os batizados e casamentos nos quintais seriam definidas como atividades “sociais” ou socioculturais, como se o ‘social’ estivesse espalhado por todos os domínios da vida. Como se todas as intenções, as ações dos agentes – sambistas e chorões – estivessem dentro de um campo explicativo que englobasse todas as dimensões da vida social.

Diante de tais problemas derivados da dificuldade de definir ‘sociedade’ e do ‘social’ e do que engloba de fato o que é social, Latour propõe uma sociologia das associações, uma teoria que busca, a partir da sociologia da ciência e tecnologia construtivistas, explicar as inovações, controvérsias e estabilização nestes campos. Para isso, Latour usa a teoria-ator-rede, informando que “*Un actor-red es, simultáneamente, un actor cuya actividad consiste en entrelazar elementos heterogéneos y una red que es capaz de redefinir y transformar aquello de lo que está hecha*” (Latour, *apud* Callon, 1998: 156).

Segundo Latour (2008), na TAR¹⁴ “no se trata de ‘ordenar’, ‘clasificar’ o ‘esquematizar’ grupos fijos, sino que se trata de rastrear asociaciones que deberán continuamente redefinirse, pues son siempre inestables. Cuando se van conformando estas asociaciones, los actores van dejando ‘rastros’ a partir de los cuales uno puede seguir el curso de la historia. Estos rastros son as controversias, luchas y resistencias que se entablan”. Essa concepção teórica e analítica nos permite entrever os processos através dos quais os negros de Florianópolis construíram sua socialidade na região da Grande Florianópolis, através dos embates com o poder público, criando alternativas de lazer e inscrevendo suas práticas no cotidiano da cidade por intermédio das escolas de samba e do carnaval, dos clubes negros, que marcaram lentamente sua inserção no espaço público e com o influxo das adaptações demandadas pelas durezas da vida moderna.

¹⁴ TAR é a sigla para Teoria ator-rede.

Ainda segundo Latour, o “sociólogo de las asociaciones” deve dejar que el relato de los propios actores guíe su búsqueda y seguirlos en los vaivenes de sus asociaciones. En oposición a la sociología tradicional, la TAR no sigue una metodología rígida, sino que intenta ser una “guía de viaje” para emprender um camino complicado” (2008, p. 207). Esses relatos, as vozes desta dissertação sobre samba e choro em Florianópolis, são proferidos pelas (os) sambistas, partícipes, músicos, moradores e simpatizantes, na medida em que seus itinerários criados em busca de espaços musicais e de lazer produziram um mundo cheio de improvisos, de alternativas, muitas vezes impostas não só pela perseguição a suas práticas, como também por seu próprio ir e vir, na produção de circularidades pela cidade, que é também transformada por estes movimentos.

O conceito de rede implica uma associação de elementos heterogêneos (sociais, naturais, tecnológicos, científicos, políticos, econômicos, políticos, etc.), entre os quais não podem se estabelecer hierarquias enquanto a sua capacidade explicativa da conformação da rede, pois a composição deste repertório não obedece a nenhuma regra definitiva. Ao utilizar a TAR como uma ferramenta metodológica importante em busca de coletivos que se associam pelas mais diversas razões, pelos mais distintos vínculos, estou preocupado em evitar um certo engessamento de posições do actante na rede, pois

hoy tenemos que volver a investigar de que estamos hechos y extender el repertorio de vinculos y la cantidad de asociaciones mucho mas allá del repertorio propuesto por lãs explicaciones sociales (idem, p. 127).

Estas *redes* de universos sonoros articulados nos eventos musicais pelos actantes que teceram a socialidade dos negros de Florianópolis em décadas passadas, atualizam-se em bares e rodas de samba nos dias de hoje. Esses eventos, durante nas décadas de 1940 e 1950¹⁵ (de sambistas, amigos, vizinhos, parentes, etc.), acionavam, nas festas domésticas e públicas, a formação de coletivos, de agregados que se mobilizavam a partir desta socialidade construída em torno do samba e do choro, da religiosidade afro-brasileira e, mesmo em torno do próprio catolicismo - a festa do Nosso Senhor dos Passos sendo um exemplo. Não havia um grupo de sambistas, um grupo de chorões, ou,

¹⁵ A maioria dos sambistas mais velhos com quem pude conversar nasceram entre as décadas de 1920 a 1940, logo o alcance de minhas fontes orais são correspondentes a este período histórico.

ainda, um grupo de religiosos negros exclusivamente. Tampouco havia o reconhecimento do samba como um gênero musical distinto, por parte dos sambistas e chorões deste período. Aliás, samba e choro são termos usados pelos músicos e partícipes ao se referirem a eventos musicais, para falar de festa e para também falar de um gênero musical que, neste momento – décadas de 1940 e de 1950 – engloba samba e choro como um mesmo fenômeno.

As práticas culturais é que faziam com que, em determinado momento estes entes se agrupassem, formando associações efêmeras, que se desfaziam como os líquidos voláteis e que se refaziam, a medida que a socialidade do grupo solicitava. Neste sentido, podemos seguir Latour, quando diz:

Ou seguimos a los teóricos sociales y comenzamos nuestro viaje definiendo, al principio, en que tipo de grupo y nivel de análisis nos concentraremos, o seguimos los caminos propios de los actores/actantes e iniciamos nuestros viajes, siguiendo los rastros que deja su actividad de formar y dismantelar grupos (p.49).

O que Latour propõe com a noção de rede é uma historicidade da construção das próprias posições dos sujeitos. No caso desta Dissertação, falar em “negros (as)” faz sentido, desde que não tomemos estas posições como identidade de um indivíduo. Por essa razão, não pretendo falar sobre samba e choro, sobre sambistas e chorões, ou seja, destes sujeitos negros, utilizando-me do conceito de identidade, mas, de acordo com o que nos dizem Comaroff e Comaroff, pensando “negro” como o resultado de construções de sujeitos através de suas experiências. Algo semelhante ao que Strathern propõe com a noção de socialidade. O que busco, com as discussões levantadas pelos autores (Latour e Comaroffs), são outras noções de agenciamentos que não cabem no conceito de identidade (retomarei esta discussão no terceiro capítulo) e, ao mesmo tempo, não quero abrir mão de falar de sujeitos negros, do modo, afinal, com que as pessoas referem a si mesmas e a seus amigos e familiares. Pois quem fazia samba nas décadas de 1940 e 1950 eram negros; foram eles (negros) aqueles expulsos do centro de Florianópolis pelas medidas higienistas e pelos ideais de civilização impulsionados pela República. Como também foram os mesmos actantes negros os reconfiguradores de suas práticas, diante dos novos espaços urbanos ocupados (os morros e as encostas), ao reiniciarem suas

rodas de samba, seus bailes domésticos, seguindo a vida diante das adversidades.

Podemos ainda relacionar as concepções de Comaroff e Comaroff e de Latour e de seus agenciamentos às reflexões propostas por Marilyn Strathern (2006). Em suas reflexões acerca de ‘sociedade’ e de ‘socialidade’, sendo que esta última noção está intimamente ligada a suas concepções referentes à pessoa e ao indivíduo, Strathern aborda a questão da diferenciação entre sociedade e indivíduo, ou pessoa, com base nas relações sociais, a partir de uma visão bastante interessante: “em que espécies de contextos culturais as autodescrições das pessoas incluem um representação delas próprias como sociedade?” (Strathern, 2006, p. 35).

É claro que a autora não está utilizando este conceito de forma homogênea para aplicação a todos os contextos e todas as situações. Ela segue sua indagação sobre a situação contextual da Melanésia, afirmando ser surpreendente que as pesquisas em antropologia admitam com ligeira facilidade o fato de as pessoas possuírem, sim, uma representação de sociedade em si mesmas, ao invés de presumirem ser este um sentimento de pertença (pertencer a uma determinada sociedade) bastante ocidental (os antropólogos “sabem” que pertencem a uma determinada sociedade). A proposta de Strathern apontaria para uma não reificação do conceito de sociedade e da noção de indivíduo, pois são construções culturais concebidas, em algumas teorias, enquanto oposições nas relações sociais e reunindo “individualidades diferenciadas” e separadas entre si. Assim, a autora problematiza o modo com que o conceito é tomado nas ciências sociais:

Sociedade e indivíduo constituem um par terminológico intrigante porque nos convida a imaginar que a socialidade é uma questão de coletividade, que ela é generalizante porque a vida coletiva é de caráter intrinsecamente plural. A “sociedade” é vista como aquilo que conecta os indivíduos entre si, às relações entre eles. Assim, concebemos a sociedade como uma força ordenadora e classificadora e, neste sentido, como uma força unificadora que reúne pessoas que, de outra forma, se apresentariam como irredutivelmente singulares. As pessoas recebem a marca da sociedade, ou alternativamente, podem ser vistas como transformando e alterando o caráter daquelas conexões e relações. Mas como indivíduos, são imaginadas como conceitualmente

distintas das relações que as unem (Strathern, 2006, p. 40).

Marilyn Strathern segue apontando o que entende por socialidade, distinguindo-a de outra maneira, diferente daquela usualmente estendida nas ciências sociais:

Conquanto seja útil reter o conceito de socialidade para referir-se à criação e à manutenção de relações, no que diz respeito à contextualização das concepções melanésias, necessitaremos de um vocabulário que nos permita falar em socialidade tanto no singular como no plural (Strathern, 2006, p 40).

Em função destes debates, a autora propõe a substituição do conceito de sociedade pelo conceito de socialidade, idéia que desenvolve no texto componente do livro *“Key debates on Anthropology”* (1990), organizado por Tim Ingold, em que uma das análises desenvolvidas se dá em torno da questão de se saber até que ponto “O conceito de sociedade é teoricamente obsoleto”. Moção defendida por Strathern e Cristina Toren, o conceito de socialidade, ao invés de sociedade, poderia dar conta das dinâmicas processuais das relações sociais em que todas as pessoas estão envolvidas, e não a partir de um pressuposto de que exista um conjunto de regras externas e autônomas às relações interpessoais, expresso no conceito de sociedade. Strathern e Toren concebem as pessoas, não como uma tábula rasa, na qual se possam inscrever e conformar socialmente indivíduos, mas, sim, como receptáculos de relações de si e de si para com outros. A pessoa seria concebida aqui, em si mesma, como relações sociais. Portanto, para ambas, não existe sociedade nem indivíduos, o que existe são as relações sociais dentro e através das quais nos tornamos o que somos em jogo (Ferreira e Ferreira, 2011, p. 6-7)

Portanto, estas socialidades – estes agenciamentos – apontadas pelos autores acima, enquanto “processos intersubjetivamente construídos na vida social” (Viveiros de Castro, 2002, p. 313), referentes à “criação e a manutenção de relações” (Strathern, 2006, p. 40), à teoria-ator-rede de Latour e à construção dos sujeitos através da experiência, sugerida por Comaroff e Comaroff, são modos alternativos de se visualizar a construção do mundo dos sambistas, não como espectadores, mas, conforme nos indica Viveiros de Castro (2002), por meio de um processo de ‘simetrização’, em que a teoria nativa e a antropológica são tratadas num mesmo patamar. Essas formulações

também permitem elucidar que a socialidade, além de seu estatuto, como objeto, é um meio de pesquisa (Geertz, *apud*, Goldman, 2006, p. 167). Além disso, esta perspectiva faz com que, como indica Latour (2008), sejam seguidos rastros, pistas na construção do conhecimento, em vez de se deduzir a respeito de tais indícios, em nome daquele por quem se estuda.

A simetria apresentada por Latour (2007) em *Jamais fomos modernos* e no trabalho de Viveiros de Castro (2002a), sobre *O Conceito de Sociedade na Antropologia* possibilitou-me fazer uma releitura de minha monografia sob as luzes de um olhar antropológico, e pude perceber este processo – teoria nativa e teoria antropológica - observando as falas de Seu Charuto do Cavaquinho e de Chico da Viola e de outros músicos e partícipes, durante as décadas de 1940 e de 1950, na medida em que afirmam que o samba e choro aqui era assim: a gente tocava valsa, chorinho, Fox-trote, Fox-canção, seresta, mazurca, tudo era chorinho, até um vaneirão (Silva, 2000, p. 33).

Esta constatação somente foi possível, porque eu buscava elementos para pesquisar o choro nas décadas de 1940 e de 1950, pois minha monografia já havia, de alguma forma, analisado o samba, como música popular, na Florianópolis das décadas de 1920 a 1950. Porém, pouco a pouco, enquanto a pesquisa de campo avançava, em 2010, buscando elementos para a elaboração da dissertação, os rastros deixados pelos sujeitos levaram-me a perceber que o choro era também samba e vice-versa, e que uma dissertação sobre qualquer um destes gêneros, no que tange ao período de 1940 e de 1950, deveria versar sobre ambos. Mais do que isso, há nesse período histórico, em Santa Catarina, uma impossibilidade, tanto dos sujeitos, quanto dos estudos sobre música popular, de distinguir entre eventos e gêneros musicais, de um lado e, de outro, de delimitar as fronteiras entre os próprios gêneros musicais.

Portanto, neste primeiro capítulo irei apresentar minha pesquisa de campo, como se deu minha inserção nos universos sonoros e simbólicos dos sujeitos com quem pude conviver e conversar sobre o samba e o choro na Grande Florianópolis. Ao longo das reflexões sobre meu trabalho de campo, falarei um pouco da minha relação com outros sujeitos-partícipes desta dissertação, tendo o Grupo Samba 7 como uma importante baliza para a compreensão do samba, do choro e das relações que os circundam ontem e hoje. Por razões metodológicas, escolhi o Samba 7 como um importante interlocutor nesta pesquisa, visto não ser o tempo disponível à elaboração deste trabalho compatível com o próprio tempo-espço em que as coisas acontecem nas rodas de samba,

na preparação para os eventos musicais e pela dificuldade de estabelecimento de uma rotina, quando se pesquisando em um ambiente urbano, como foi a regra. Como tive que fazê-lo. Certamente, há outros grupos musicais em Florianópolis com características semelhantes às do Samba 7, contudo, as dificuldades no acessá-los e o tempo que dispomos para a elaboração da pesquisa de campo e da escrita etnográfica me impôs alguns limites.

Busco também reafirmar, neste momento, os motivos que me levaram a utilizar de forma tão persuasiva minha monografia ao longo deste trabalho e as razões de sua aplicabilidade etnográfica num contexto antropológico, na medida em que seu conteúdo havia sido pensado, inicialmente, como uma pesquisa histórica que investigaria os caminhos trilhados pelo samba no Brasil e no contexto catarinense. Busco, por fim, com este diálogo entre a história e a antropologia, uma interlocução capaz de elucidar, dar pistas, que permita compreender a própria construção da socialidade musical dos sujeitos que vivenciaram o samba e o choro na região da Grande Florianópolis e que nos contam hoje, histórias sobre aquele passado e este presente. Ou, em que aquele passado atravessa as experiências do presente.

1.3 SEGUINDO NO CAMPO - A “CABEÇA DO SAMBA”

Creio não ter falado ainda sobre este monstro *a la minotauro* que é a cabeça do samba. Vindo de longínquas terras da *brasilândia*, esse monstro metade homem, metade touro, é o ‘bicho papão’ de qualquer compositor que tenha por objetivo produzir um samba, ou melhor, compor mais um samba, entre os milhares que cantamos aqui e acolá.

A cabeça do samba, enquanto uma etapa da criação do compositor, informa, como um índice, os assuntos a serem abordados na obra. É uma espécie de guia para o universo a ser visitado pelo criador e pelos apreciadores da música, depois da completude da obra. Ela deve descrever os temas que, passo a passo, brotam do pensamento dos compositores, de seus itinerários, de paragens, vãos e desafios. Mas apenas aponta os caminhos e destinos. Ela não faz mais do que anunciar, evocar. Digo isto, pelo fato de já ter confeccionado, na seção anterior desta Dissertação, a cabeça do samba deste enredo sociomusical que tem como actantes os sambistas, chorões e demais partícipes da região metropolitana de Florianópolis e adjacências.

Depois de pronta a cabeça do samba, deve-se, como bom explorador, no caso do compositor, seguir adiante, aos impulsos do imprevisto, da criatividade, até chegar ao refrão, parte da composição no

qual o ápice das emoções acontece. No caso do pesquisador, ou melhor, dizendo, deste pesquisador, já não tão levado pelas emoções, mas, sobretudo, pelas pistas que o campo deixa, não como migalhas de pão que são deixadas numa trilha pré-determinada, para que não se perca de vista o caminho de volta, mas ouvindo as vozes, os sussurros, os lamentos que experienciaram um mundo repleto de mudanças e de contradições.

Não utilizo, aqui, esta imagem etnográfica – do compositor e do pesquisador - por mero diletantismo acadêmico, por estilo poético ou por qualquer outro subterfúgio lingüístico que, certamente, não compõem a escrita e nem a veia artística ou literária deste pesquisador, mas para apontar que, ao viver o campo e, em seguida, tecer a escrita desta etnografia, foi possível sentir que, tanto a jornada na busca de um país desconhecido, prestes a ser desbravado para a elaboração de um samba-enredo, com suas aventuras e desafios, quanto os caminhos a serem percorridos pelo antropólogo são construídos pela linguagem, pela fala – escrita ou dita – através da imaginação; no caso deste trabalho, também pela imaginação histórica.

Quando cheguei ao primeiro espaço onde minha pesquisa de campo se iniciaria, minha vontade era a de largar tudo e tocar. Tocar e tocar sem parar. Olhava nos olhos das pessoas que estavam no bar do Jacaré e ficava maravilhado com tudo que via, ouvia e bebia, é claro. Tanto que num primeiro momento, talvez pela excitação (pois não havia uma fórmula para algumas atitudes e nem métodos para resolver estas questões) não me apresentei como pesquisador, conversei com todos que me lembrava de outrora e algumas pessoas acabei conhecendo ali no Bar do Jacaré. As pessoas me perguntavam coisas do tipo, onde eu estava tocando, com quem, se era samba etc.

Quando o samba chegou ao fim, então aproveitei para falar com os sambistas e perguntar da possibilidade de conversarmos num outro dia, em ambiente distinto. Que, enfim, eu pesquisava samba, tentava produzir uma Dissertação sobre o assunto e que precisaria conversar com eles alguns dias da semana, a combinar. Alguns hesitaram, dizendo que era muito difícil em virtude do trabalho semanal, da correria que a vida impunha, mas que, talvez se eu chegasse ao Bar do Jacaré por volta do meio do próximo sábado, seria possível conversar um pouco mais.

Outros foram mais abertos, de início. Edinho do Cavaco e Toninho do Violão me avisaram que eu poderia visitá-los em seus respectivos locais de trabalho, já que ambos ainda trabalham na Universidade Federal de Santa Catarina, e fui vê-los no horário de expediente, das 13h00min as 19h00min. O Nilo Padilha disse que a

qualquer hora do dia eu podia chegar ao Teatro da Ubro¹⁶, que ele estaria lá e, o Binha que, todas as tardes estava no banco da Praça XV, com os amigos, a conversar, namorar um pouco, e, portanto, que seria mais fácil encontrá-lo, desde que fosse à tarde. Bem, desta forma, já estava organizada então minha primeira semana de trabalho de campo e segui mais tranqüilo com minhas conversas com os sambistas do Samba 7.

A partir do segundo encontro, eu sentia que já estava perdendo tempo, visto que, às vezes, o Bar do Jacaré fechava por problemas de administração interna ou pela lei municipal que limitava a intensidade de decibéis a qualquer hora do dia, muito usada pelos órgãos públicos para impedir e limitar as práticas musicais no Estado de Santa Catarina, ontem e hoje.

Enquanto fazia as visitas, na Universidade Federal de Santa Catarina, ao Toninho da Viola e ao Edinho, ficava imaginando como seria no sábado, no Bar do Jacaré. Torcia para que as horas passassem o mais rápido possível; planejava muitas coisas, desde perguntas, até como deveria me comportar diante do grupo musical e do público. Às vezes, pensava: levo ou não o meu violão? Talvez eles ficassem mais tranqüilos com minha presença sem ele. Mas o que tem a ver? Sei lá! Ou não. Indagava-me porque, agora, eu levantava esse tipo de questão. De dúvida quanto a carregar meu inseparável companheiro de tantas andanças, pois, já que era minha marca, eu deveria sempre caminhar com meu fuzil, como em “Kid cavaquinho”, música de João Bosco e Aldir Blanc, que diz: se alguém/ pisa no meu calo/eu pego cavaquinho/que é pra cantar de galo. Então, dessa vez, cheguei mais cedo, por volta das 11h00min, quando o pessoal ainda estava montando a aparelhagem de som, montando palco e fazendo alguns ajustes antes de o samba começar. Rapidamente, sentei-me com o Toninho e tentei pedir, novamente, uma canja, que me fora negada uma semana antes. Talvez um pouco excitado com toda movimentação que a atmosfera do samba naquele momento propiciava, não percebi o incômodo do violonista em relação a minha sede de tocar com eles, sem me dar conta dos códigos existentes entre os músicos para participar da roda de samba. Então, perguntei:

¹⁶ O Teatro da UBRO tem uma longa tradição na história do movimento operário de Santa Catarina e funciona atualmente com uma programação voltada para atividades artísticas e culturais.

Hoje posso tocar um pouquinho, meu velho? Será que é possível fazer umas baixarias com esse pinho¹⁷? Ele me olhou estranho, fez uma cara feia, uma cara que parecia dizer que eu estava querendo invadir o seu território. Titubeou e disse que, depois, falaríamos, que ainda era muito cedo. Enfim, fiquei aguardando e não quis forçar a barra naquele momento de aproximação, mais do que já havia tentado, tornando insustentável nossa tênue relação, já colocada por mim diante da pesquisa que me propunha fazer. Pensei instantaneamente no trabalho “Uma nova luz na antropologia” (2001), de Geertz, em que o autor aponta “uma enorme pressão tanto sobre o pesquisador quanto sobre seus pesquisados para encararem essas metas como próximas, quando na verdade, são distantes” (p.40). Essa pressão deriva da assimetria moral inerente à situação do trabalho de campo (idem).

Para piorar a situação, um amigo que foi comigo ao Jacaré, Antônio Carlos Silva, o Carlinhos, falou para o Toninho: o Marcelo toca muito, cara. Deixe ele dar uma canja, aí. Outros continuaram a repetir a frase para o violonista e para o Edinho do Cavaquinho. Após algum tempo, eu pedi para que as pessoas parassem de pressionar, principalmente o Toninho, pois eu sabia que, na verdade, o violonista estava se protegendo, demarcando seu espaço, e, óbvio, limitando também a minha ação, que, para ele tornava-se invasiva. Imagine a cena! Cheguei com o violão nas costas, fazendo um monte de perguntas. Um sobre o repertório que o grupo tocava, sobre o tempo em que tocavam no Jacaré, sendo que ele já sabia que eu era músico e tocava o violão de 7 cordas e deve ter pensado: “esse cara quer o meu lugar, não é possível!”

Enfim, ao mesmo tempo, em situações de canja, as coisas podem ser muito perigosas e podem acontecer duas coisas: você errar feio e nunca mais ser chamado para se apresentar novamente, ou tocar bem e ser aceito, receber um sorriso, ou, apenas, um gesto de um dos músicos, balançando a cabeça como um sim. Em ambas as situações, o frio na barriga é inevitável, mas eu estava disposto a correr esse risco.

Além disso, tanto a roda de samba quanto a de choro, apesar de gêneros distintos, possuem regras bem explícitas quanto à participação nas rodas. Não basta saber tocar um instrumento musical, conhecer os

¹⁷ Gíria para violão. Na música de Cartola, “Cordas de Aço”, o compositor de muitos sambas-canção utiliza o jargão: “E, no entanto meu pinho/ pode crer que eu adivinho/ aquela mulher até hoje está nos esperando/Toque no som da madeira/ eu, você e minha companheira/na madrugada iremos pra casa cantando”.

músicos ou os espaços onde estas apresentações acontecem. Para ser aceito, o participante, quase que como um neófito, deve percorrer um caminho que é o da experiência nas rodas, da malandragem dos olhares e gestos que são trocados enquanto a música é executada; enfim, todo um código de significação, de sinais que permitem a comunicação entre os participantes

De um lado, como músico, alguma coisa estava errada ou confusa. Foram semanas de investidas frustradas, tentando tocar com eles, contrariando todas as recomendações de inserção no campo. Logo, percebi que essa não era uma boa estratégia de aproximação, pois as rodas de samba, conforme já aponte, possuem regras que perpassam as relações entre músicos e participantes, e eu, decididamente, não fazia parte daquela roda de samba, mesmo tocando já há algum tempo samba em Florianópolis. Não que fosse proibido eu me apresentar, dar uma canja. Mas, na verdade, eu comecei indo para o Bar do Jacaré como normalmente me desloco para minhas apresentações. Todo ritual antes de sair de casa, as coisas que eu levava para o campo confundiam-se com as minhas bugigangas de trabalho musical, e, acima de tudo, minha mente estava funcionando como a de um músico e não como a de um pesquisador.

Decidi, então, usar outros recursos, menos retóricos e menos atrapalhados. Porém, cabe aqui destacar que aquela ambiência, aquela euforia que a cada nota ritmava aquela polifonia, a voz do cavaquinho, sempre aguda, centrando, o violão em contracantos, modulando, o pandeiro ditando o ritmo e o surdo marcando, além dos ganzás, que conduziam através do balanço sincopado as batidas do tamborim e do agogô, tudo isso me deixava, simplesmente, enlouquecido. Era uma delícia. Mas foi pensando nesse descontrole, nesse tormento que me hipnotizava, que uma semana, depois, ponderei sobre o que eu realmente deveria fazer.

Passada minha confusão laboral, peguei meu caderno e me pus a anotar. Anotar com cara de quem não estava gostando muito do que estava fazendo, enquanto as pessoas dançavam, pulavam, saracoteavam. Enfim, acabou o samba e muitas pessoas, já sob os efeitos etílicos da cevada e da cachaça, partiram para outras rodas de samba. E aquela semana foi um pouco frustrante, no sentido da não-participação musical¹⁸, tão almejada, como a de uma criança esperando um presente

¹⁸ Apesar de, neste momento, utilizar o termo “musical” para falar da minha não-participação na rodas de samba, pretendo usar uma noção mais ampliada de música nesta Dissertação, abrangendo os aspectos referentes à

de aniversário. Diante deste desejo incessante de tocar, de estar tão próximo dos instrumentos musicais e na ambiência da roda de samba, é impossível não recordar a noção de “ser afetado”, trazida à tona por Jeanne Favret-Saada (1990) e discutida por Márcio Goldman (2006), em que o pesquisador está sob o mesmo estado do “outro” e redimensiona seu papel participativo na pesquisa etnográfica. Ou seja, o pesquisador observa participando e participa observando (da Silva, 2009)

Mais um sábado se passara, havia conversado com muita gente, estava ampliando meu leque de possibilidades quanto ao número de partícipes do mundo do samba com quem eu poderia conversar sobre as rodas de samba da década de 1940 e de 1950, sobre os bailes nos clubes negros, as festas domésticas e o itinerário sociomusical da região da Grande Florianópolis nas décadas anteriores. De repente, arrebenta uma corda do violonista, Luiz Carlos, e ele deixa seu posto para trocar a corda. Semanas antes, ele já havia percebido que eu queria tocar violão com eles e o Toninho não liberava de forma alguma. E, então, ele me perguntou:

Queres tocar um pouco, *negão*? Respondi que sim e, disfarçadamente, apontei para o Toninho, como que pedindo autorização para tocar. Então, Luiz Carlos retrucou.

- O lugar aí é meu, o da viola, pode tocar que eu vou trocar minha corda e daqui a pouco volto.

Rapidamente, pluguei meu violão e comecei a dedilhar algumas harmonias, com uma sede desesperada, das semanas anteriores, nas quais cavava um espaço para tocar um pouquinho. Reparei que, enquanto ensaiava meus primeiros acordes e afinava meu violão, o Toninho (violão) e o Edinho (cavaquinho) tentavam olhar para trás para ver quem estava tocando, porque eles já conheciam o modo com que o Luiz Carlos e outros tocavam suas passagens melódico-harmônicas (o jeito de tocar, característico de cada um, é como um músico imprime sua digital), e que em nada se pareciam com as minhas. A situação seguinte foi ainda mais interessante. Após me deixar em seu lugar, Luis Carlos passou pela frente do conjunto e foi conversar com uma moça, talvez paquerar um pouco, quando alguns integrantes olharam-no sem entender nada. Na realidade, os músicos do Samba 7 viram o outro violonista passando por eles e o som do violão continuava a soar, já que eu continuava a fazer algumas notas, afinando o instrumento

sociomusicalidade dos gêneros musicais samba e choro, à medida que são estas relações que constroem os gêneros musicais e que exprimem sua dinâmica no contexto da cidade e de seu entorno.

adequadamente; o que seria uma falta muito grave, se não corrigida a tempo de começar o próximo samba. Após algum tempo, olharam para trás e me viram sentado, tocando e, pelas caras que fizeram, estavam gostando do que ouviam. Ufa! Foi um alívio.

Ironicamente, após dar uma canja com o Samba 7, de ser *aceito* pelos meus interlocutores, meses depois, ao folhear minhas anotações num caderno amarelo e surrado pelas intempéries do campo, por gotículas de cerveja, cachaça e vinho, pela gordura e pela fumaça dos churrascos, pelo odor de tainhas e anchovas e dos demais frutos do mar como camarões e mariscos, iguarias freqüentes nos encontros musicais do litoral catarinense, me percebi tomado por essa experiência etnográfica e pelo tipo de autoridade que ela implica. Ao digitar palavra por palavra, selecionando tudo que achava que deveria ser dito sobre meu campo, sobre os sujeitos e sua socialidade musical na Grande Florianópolis, ficou clara a idéia de Geertz (1973), quando fala que “em Bali, ser caçoado é ser aceito (p.282)”. Quando fui aceito, recebi de forma diferente o mesmo tipo de tratamento. As pessoas começaram a conversar comigo, a perguntar com quem eu tocava, há quanto tempo. Repetiam-se as perguntas. Choveram convites para eu participar de outra roda de samba, no Morro do 25, no Bar do Mamá, e todos repetiam a mesma história da passagem do Luiz Carlos pela frente do conjunto, em que havia um violão fantasma tocando, sem a presença de seu executor. É, depois de algum tempo, eu achei que havia apenas sido aceito, mas creio que, na verdade, fui caçoado também. Se, em Bali, ser caçoado é ser aceito, em Floripa também, e as conseqüências desta sentença é poder tocar, de vez em quando, entre eles.

O Grupo Samba 7 se apresentava num palco improvisado, muito estreito, não sendo possível fazer uma roda de samba, falando no sentido de sua configuração física. Era o único lugar em que se apresentavam deste jeito. Posicionavam-se em três fileiras; Toninho, Edinho e Pelé, na frente, Luiz Carlos, Binha e Nilo, atrás, e o pessoal que lá se juntava, com outros instrumentos musicais, na retaguarda do conjunto, completava o palco.

Quando chegou o fim da música, todos fizeram um breque. Toninho começou a solar umas notas e a cantar uma música francesa e, logo, todos cantavam juntos. Mais um breque e tocaram “*Quizas, Quizas, Quizas*” em ritmo de samba. Foi à última música deste sábado.

No sábado seguinte, cheguei muito cedo, novamente, preparei câmeras, gravadores, papel e caneta. Quase uma verdadeira operação de guerra para não perder um momento sequer do samba. Quando o grupo chegou, cumprimentaram-me, arrumaram seus instrumentos musicais e

deixaram uma cadeira sobrando. Coloquei-me pronto para filmar o início do samba, pois estava produzindo um documentário sobre rodas de samba de Florianópolis, quando o Edinho do Cavaco me intimou:

- Tu podes deixar filmando e tocar com a gente. Respondi que, claro, era só um minuto que já começaria. Liguei a filmadora e rapidamente sentei-me, quando Seu Toninho começou a dedilhar seu violão.

- O que tu achas Toninho?

- Chama o Marcelo, aí. Vamos começar logo.

Não me recordo da música, apenas que foi outro sábado fantástico, pois toquei durante toda a tarde, até a noite, com o Samba 7. Que beleza!

Nas semanas que seguiram, continuei conversando com vários músicos e partícipes que freqüentavam o Jacaré, assim como percorri outras casas de show, bares e botecos componentes do universo músico-sonoro da Grande Florianópolis. Uma das pessoas com quem conversei foi o Toninho 7 Cordas, no DAE¹⁹ da Universidade Federal - UFSC, pois ele é funcionário deste departamento há quase trinta anos. Entre arquivos, mofos e fungos, manuseando antigos históricos e outros documentos da vida passada da Universidade, nos corredores gigantescos desta biblioteca ociosa de papéis e mais papéis, nós falávamos muito das décadas em que o samba em Florianópolis, segundo ele, “era mais romântico, que se fazia música e que se cantava para namorar”. Durante semanas, conversamos sobre o samba, sobre esse período áureo da vida musical ligada à boemia, sobre a vida dos muitos sambistas que ele conheceu e sobre suas aventuras amorosas. Esses feitos míticos do violonista eram contados por muitos amigos e inimigos de Toninho, que, às vezes, ficava chateado e me dizia:

-Sabe o que tu faz pra saber um pouco mais das histórias de samba das antigas, meu filho? Vai lá no Edinho, que ele deve ter um pouco mais de histórias pra ti.

Em uma de nossas conversas, ele me disse: - Hoje, tô com uma gripe que não passa rapaz, já faz uns quinze dias e vou ter que ir ao médico.

Achei que fosse apenas uma desculpa para me dispensar, mas, uma semana depois, passei lá novamente e seu amigo de trabalho me disse que ele estava afastado, com atestado médico, por uns 30 dias. Então mudei meu foco para o Edinho do Cavaco, que, após duas ou três

¹⁹ DAE – Departamento de Administração Escolar.

visitas, não hesitou em me mandar falar com seu Nilo, no Teatro da UBRO, no Centro de Florianópolis.

O Edinho (um dos fundadores do Grupo Samba 7) também era funcionário público, além de ser o mais novo do Grupo Samba 7. No início da década de 1970, estes amigos resolveram formar ‘uma turma’ que pudesse tocar nos bailes, nos bares, a música que mais gostavam de tocar e ouvir: samba e chorinho. Na primeira formação, estavam, além do Edinho, do Toninho e do Nilo, também o Walmor Bitencourt, o Tranca Rua, o Luis da Cuíca, o seu irmão Vado do Tamborim e o Pelé do Surdo. Na imagem, abaixo, conforme cita o Cuiqueiro Luís, o grupo musical que se apresentou no Clube 25, em meados da década de 70, estava uniformizado, com um estilo mais moderno e arrojado.

Figura 1 - Samba 7 em apresentação no Clube 25, década de 1970.



Fonte: Acervo do músico Luis da Cuíca ou Luis Carioca.

A maioria dos integrantes do Grupo Samba 7 nasceu nas décadas de 1940 e 1950 e, de acordo com eles, por *samba* e *chorinho*, naquela época, compreendiam-se gêneros musicais como serestas, valsas, xotes, mazurcas, quadrilhas, chama-ritas, etc. Eles nasceram nas décadas em que outros sambistas e chorões já vinham organizando bailes domésticos e públicos, desde as décadas de 1930 e de 1940, em diversos lugares da cidade, preservando e passando, de geração em geração, este conceito de

samba e choro, um conceito nativo de gênero musical da Grande Florianópolis²⁰.

Qual a relação entre o conceito nativo e antropológico de gênero musical e como eles nos ajudam em nossa discussão?

Há uma questão, sumamente importante, que não nos pode escapar. Na descrição dos sambistas, conforme citei anteriormente, os gêneros e estilos musicais citados durante os eventos musicais eram valsas, polcas, maxixes, etc., o que nos leva a pensar que o que os sujeitos chamam de gêneros musicais, são, na verdade, eventos sociomusicais em que se tocavam tais gêneros musicais. Parece haver uma confluência conceitual entre o que se pensa como festa, evento, e o que se identifica como gênero musical entre esses músicos. M. Moura (2004) nos fala das etapas que levaram ritmos afro-brasileiros e gêneros musicais europeus a somarem-se para fazerem do samba um novo gênero musical, apontando para uma palestra promovida pela Associação de Moradores e Amigos de Ipanema, que José Ramos Tinhorão ministrou em 1981:

O mais antigo e aparentemente mais correto documento do ritmo negro do batuque gravado no Brasil encontra-se em um disco da Casa Edison que o dá como ritmo ainda vivo na década de 1910, cultivado pelos negros que se aproveitavam da Festa da Penha, no Rio de Janeiro, para relembrar as origens de sua música, cada vez mais obrigada a uma síntese com a cultura branca de origem européia vigente no país, por força da imposição, por modelos herdados do colonizador português. Esse pequeno documento é reproduzido em estúdio, ao violão, pelo negro ex-palhaço Eduardo da Neves, ao final da cena cômica intitulada *Uma Festa na Penha*, gravada por um grupo de artistas da Casa Edison no início da segunda década. Esse trecho de gravação não

²⁰ E o que é interessante perceber é que o grupo Samba 7, diferentemente da geração de novos sambistas da região da Grande Florianópolis, atualmente, e do movimento do samba de raiz, em nível nacional, mantém sua tradição de samba, não levando em consideração os rótulos que são impostos para o samba enquanto um gênero musical que deve permanecer quase que inalterado, inclusive, impossibilitando a incorporação de outros gêneros musicais muito usados em suas apresentações como funks, hits de discotecas, boleros caribenhos e argentinos, entre outros gêneros.

dura mais de vinte segundos, mas ainda assim – e apesar da percussão estar representada pelas batidas do violão – pode-se notar que o caráter negro do estribilho de batuque é bem captado por Eduardo da Neves, que mistura inclusive palavras em africano com língua de negro, isto é, com a corruptela de português comumente falado pelos escravos e mesmo crioulos de primeira geração: “Oi cangorô/cangorô a me/já virou miriritá(p.49).

Logo a seguir, Tinhorão nos diz que:

Num dado momento, por volta da década de 1910, quando o próprio samba saído das formas de batuque, via lundu, ainda engatinhava, parecendo mais um maxixe na gravação do *Pelo telefone*, de Donga e Mauro de Almeida, já um grupo de choro intitulado Choro Carioca executava uma polca chamada *Saudações*, que soava pela melodia e pelo balanço como um samba-canção, que só iria aparecer oficialmente em 1928, a partir de *Ai, Ioiô*. Vejam só (p. 50).

Outros autores irão se referir ao Lundu como “dança excomungada”, entre eles Jota Efegê, ou no romance *A Carne*, de Júlio Ribeiro, que data de 1887, quando o maxixe já era uma realidade e o samba ainda caminhava compassadamente para a consolidação como um gênero musical, e mesmo em Oneyda Alvarenga, que já acentuava que a palavra samba “viu seu sentido mais alargado que o do batuque, estendendo-se seu nome a qualquer baile popular (p. 55). Piazza (1970), em *O Escravo Numa Economia Minifundiária em Santa Catarina*, indica, por meio de documentação histórica referente às prisões de negros já em fins do século XIX, a existência dos bangalés, eventos musicais (bailes populares) organizados pelos negros em várias regiões do Estado, com intuito de diversão e de lazer, mas que, segundo o autor, também serviam para organizar fugas e conluios (p. 85-89). Ou seja, neste momento histórico, há um alargamento dos conceitos, que se referiam também às práticas dos negros (bailes, festas, rodas de samba) a antecederem sua eventual cristalização como um gênero musical específico.

Batuques, lundus, batucadas, batuqueiros, bangalés, banzés são termos que designam momentos em que as rodas de samba aconteciam. São instantes vivos que criam para os participantes socialidades compartilhadas e que nos mostram, a partir das considerações destes

autores (M. Moura 2004, Tinhorão 1970), que a festa - o que já me foi, de fato, dito pelos próprios sambistas e chorões em Florianópolis - que os eventos musicais, antecedem ao gênero musical; ou seja, é a experiência dos bailes familiares, a frequência das rodas de samba, que constroem o gênero musical. O que nos interessa, principalmente, aqui, neste trabalho, é que a partir daquilo que nos revelam os sambistas, chorões e partícipes, podemos localizar historicamente cada momento em que essas transformações sociomusicais e políticas aconteceram. Considerando que o samba é muito mais do que um gênero musical, envolvendo também as práticas que estão por trás da construção de sua sociomusicalidade, podemos traçar historicamente os processos de formação e transformação que levaram às formas e às maneiras de tocar o samba atualmente em Florianópolis.

Podemos relacionar a questão colocada acima – da experiência enquanto forma de construção social - com o trabalho de Thompson (1987) sobre a formação da classe operária inglesa, na medida em que, segundo o autor, o patronato e a igreja sistematizaram as práticas reguladoras de uma vida industrial, quando os horários foram paulatinamente sendo introduzidos na vida das pessoas pelos sinos das igrejas, pela eliminação da vida sazonal e por outras práticas cotidianas que não levavam em consideração o tempo cronológico. Neste sentido, antes de o relógio ser introduzido na vida dos operários, o tempo cronológico já havia sido experimentado pelas pessoas ao serem aplicadas as práticas disciplinares voltadas à vida industrial. No Brasil, a música de Noel Rosa, *Três Apitos*, de 1933, demonstra como o trabalhador foi compassadamente convertido em operário:

Quando o apito da fábrica de tecidos
 Vem ferir os meus ouvidos
 Eu me lembro de você
 Mas você anda
 Sem dúvida bem zangada
 Ou está interessada
 Em fingir que não me vê
 Você que atende ao apito de uma chaminé de barro
 Porque não atende ao grito
 Tão aflito
 Da buzina do meu carro
 Você no inverno
 Sem meias vai pro trabalho
 Não faz fé no agasalho

Nem no frio você crê
 Mas você é mesmo artigo que não se imita
 Quando a fábrica apita
 Faz reclame de você
 Nos meus olhos você lê
 Que eu sofro cruelmente
 Com ciúmes do gerente
 Impertinente
 Que dá ordens a você
 Sou do sereno poeta muito soturno
 Vou virar guarda-noturno
 E você sabe porque
 Mas você não sabe
 Que enquanto você faz pano
 Faço junto ao piano
 Estes versos pra você.

Portanto, o gênero musical aqui é entendido, nesta discussão, como um conceito a possibilitar localizar de forma relacional os diferentes gêneros – polcas, mazurcas, xotes, etc., que os sambistas e chorões nos descrevem. Embasamos esta perspectiva na concepção de Bakhtin (1975) de gênero literário como um produto de um contínuo processo de produção e recepção do discurso que não está centrado na fala ou na produção de um texto em si, mas na interface com, pelo menos, outro enunciado, na forma de relações intertextuais entre um determinado texto e um discurso anterior, que desempenham um papel crucial na elaboração da forma, da função, da estrutura e do significado do discurso. Segundo Briggs (1977), o gênero pode ser pensado também como um produto de relações que estabelecem distinções e fronteiras.

Menezes Bastos (1998, 2007a) e Piedade (1997) também se inspiram em Bakhtin para propor o conceito de *gênero musical* “como um conjunto de enunciados que tem certa estabilidade em termos de temática, de estilos e de estruturas composicionais” (Piedade, 1997, *apud*, Lacerda, 2010, p. 8-9). Ao descrever estas musicalidades nas décadas de 1940 e de 1950, produtores (compositores, dançarinos, músicos, etc.) e consumidores (público, cachaceiros e furões, etc.) criam intertextualidades – entre o passado e o presente – na medida em que um enunciado é relacional e dialógico, e parte de uma interação, sendo, os gêneros (musicais), portanto, movimentos fluídos, que se ressignificam conforme seus contextos e relações (Lacerda, 2009). O que os sambistas e chorões chamam de samba ou de choro, na década de 1940 e de 1950,

hoje tem outro significado. Porém, estes textos ressignificados nos ajudam a entender como eles se desenvolveram de forma distinta e particular em Santa Catarina. Segundo o Sr. Charuto, cavaquinista das festas na colônia Santana, “o choro aqui era assim: a gente tocava valsa, chorinho, fox-canção, seresta, uma mazurca, tudo era chorinho, até vaneirão (Silva, 2000, p.33).

Para pensar estas vozes – gêneros, gêneros musicais, discursos, sujeitos, instrumentos musicais - que se relacionam nesse universo que forma esta ‘heteroglossia baktiniana’ numa arena carnavalesca de diversidade, é fundamental ver o samba e o choro como entes que se comunicam com os mundos - presente e passado. Comunicam-se com o passado pelo modo com que a sociomusicalidade foi sendo construída e pelos resultados que esta musicalidade apresenta nos dias de hoje, ou seja, nas maneiras como o samba é tocado, com uma levada de samba diferente daquela ouvida em outras cidades do país, com um sotaque que é identificado por intermédio das rodas de samba e das baterias das escolas de samba da Grande Florianópolis.

Pensar neste universo controverso de produção é viajar para um mundo em que as relações étnico-raciais, a luta por inserção social e os embates com o poder público são enredos constantes a envolverem negros e pobres, numa cidade que hostilizava e marginalizava suas práticas e valores. Um mundo que é acessado pelas narrativas que fazem correlações entre a vida, a festa e a música. Esse mundo relacional e dialógico, evocado a partir da fala de um pedreiro-músico, de um pintor-cavaquinista, de um militar-trombonista, de uma umbandista-sambista ou de uma professora freqüentadora dos clubes negros da Grande Florianópolis, descreve não somente a sociomusicalidade desta parcela significativa da população de Santa Catarina, como também produz uma atitude concreta de fuga do poder monológico e homogêneo de representação e análise do outro, por meio de inúmeras vozes que falam de um mundo vivenciado e experienciado nas décadas de 1940 e de 1950.

Situar essas vozes somente no presente é compreender que estas práticas restringem-se a poucos universos sonoros, cuja atuação limita-se a bares, a restaurantes específicos, num circuito onde músicos (de instrumentos melódicos harmônicos, como flautas, acordeons, pianos, teclados, violões, cavaquinhos, etc.), compositores, cantores e percussionistas se revezam, num mercado de trabalho semiprofissional que não mais se preocupa com lazer e o entretenimento nas comunidades, nos bairros, nos morros, como ocorria nas décadas anteriores. Estas socialidades que se manifestam por reuniões de

amigos, churrascos e rodas de samba improvisadas ficaram mais restritas à vida doméstica, não mais compondo o universo musical dos moradores pobres e negros da Grande Florianópolis, senão, nos bares, que atualmente substituem os clubes e as gafeiras, importantes redutos de samba e de choro que eram nas décadas anteriores

1.4 O CAMPO II - O ENREDO E ALGUMAS OPÇÕES METODOLÓGICAS

Cabe aqui destacar que enquanto eu fazia minha pesquisa de campo no Bar do Jacaré, recebi a péssima notícia de que o bar havia sido fechado devido aos problemas com vizinhos que, constantemente, reclamavam do barulho e dos ajuntamentos próximo a seus apartamentos, no bairro de Capoeiras, localizado na parte Continental de Florianópolis. De antemão, na Qualificação do Projeto de Pesquisa, eu já havia demarcado que, além do Bar Jacaré, teria que pesquisar em outros universos sonoros que não os dos próprios bares. Seria importante para dinamizar e ampliar o alcance de minha pesquisa e de relacioná-la ao presente para compreender o modo de tocar samba em Florianópolis - aquilo que chamo de seu sotaque. Entre os bares, dois locais escolhidos foram o Bar do Tião, que também fechou por um período, e o Bar e Restaurante Praça Onze, no município de São José, na região metropolitana da Capital.

Escolhi o Bar do Tião pela importância sociomusical que o estabelecimento tem para a história do samba em Florianópolis, pois este espaço cultural foi tema de muitas canções. São inúmeras as histórias engraçadíssimas a circularem pela cidade, de bebedeiras ligadas ao bar e envolvendo celebridades e desconhecidos. Na atualidade, é um bar ao qual se atribui, de forma quase que mitológica, a raiz do samba da capital catarinense (tema que abordarei melhor no capítulo 5). Outro espaço musical é o Bar Praça Onze, localizado no bairro Praia Cumprida, no município de São José. O Praça, como é chamado carinhosamente por seus frequentadores, contrasta com o Bar do Tião por representar uma nova geração de sambistas, que tem como inspiração musical o movimento cultural do Cacique de Ramos (ver capítulo 5). Por ora, é importante apenas situar estes dois bares, apontando as razões que me levaram a escolhê-los.

As mudanças repentinas – fechamento de bares, clubes, casas de samba - são eventos comuns e característicos na pesquisa de campo. Falo isto porque, meses depois de fechado, o Jacaré voltou a funcionar e, durante o período em que ficou desativado, pude acompanhar o Grupo

Samba 7, em outro bar, no Morro do 25, nos fins de semana, mesmo que com menos frequência do que no Jacaré. Depois, quem fechou foi o Bar do Tião, reabrindo dois meses mais tarde, já com os pertinentes alvarás de funcionamento e inspeção da vigilância sanitária, entre outros documentos e licenças burocráticas exigidos pela Prefeitura Municipal para seu funcionamento.

Oliveira (2003), em estudo sobre o choro carioca da Lapa, aponta para essas armadilhas, vividas por ele no Rio de Janeiro, já que um dos espaços que ele pesquisava, o Bar Semente, acabou fechando. Não foi a primeira vez que ele fechou, em outros momentos em que estive no Rio de Janeiro, já ouvia histórias que remetiam às idas e vindas do estabelecimento musical. Estes problemas acabam sempre presentes nas pesquisas de campo e estas situações inesperadas têm que ser resolvidas pelo pesquisador na relação entre campo e escrita. Segundo Clifford (2002) a etnografia traduz a experiência em texto, por diversas formas e múltiplas implicações, e, portanto, é necessário estar atento às implicações tanto da experiência em campo como da escrita do texto etnográfico (a “inscrição da cultura”, nos termos de Geertz).

Acho oportuno apontar aqui a centralidade do Grupo Samba 7 para a discussão que esta Dissertação busca fazer. Este é o grupo de samba mais antigo de Florianópolis, e continua a tocar frequentemente (embora não seja o único) em rodas e distintos eventos musicais na região da Grande Florianópolis e do estado de Santa Catarina.

Outra razão para a escolha do Samba 7 é que muitos integrantes do grupo atual chegaram a tocar com Charuto do Cavaquinho, Mazinho do Trombone, Nilo Padilo, Chico da Viola e Walter, Gentil do Orocongo, entre outros sambistas e chorões. Salvo alguns poucos, falecidos por volta do fim da década de 1970, os mais antigos músicos (da geração de seu Charuto) e a geração do Samba 7 vivenciaram e compartilharam as experiências do samba na região metropolitana de Florianópolis e pelo estado de Santa Catarina, apresentando-se no circuito de muitos clubes negros. Apresentavam-se em Lages, Tubarão, Criciúma, Capivari de Baixo, Laguna, Imbituba, Garopaba, etc., mensalmente, num circuito fértil de eventos anuais, entre festas negro-religiosas, feriados nacionais e locais.

A convivência entre estas gerações de músicos proporcionou um intenso movimento de produção criativa, que se somou ao surgimento de outros conjuntos musicais, em fins da década de 1970, como o Mistura Fina (formado por cariocas, gaúchos e florianopolitanos), o grupo Cachimônia, de moradores do Morro da Caixa do Estreito, o qual, em sua formação inicial, segundo o Mestre Campos do Pandeiro, “não

tinha nem cavaco e nem violão. Só às vezes, quando o Jucélio podia tocar com a gente” e o Liberdade, fundado no início da década de 1980, por Jorginho do Cavaco e pelo falecido Adilson. Além disso, o período de meados da década de 1980 é muito importante, pelas mudanças que o samba acaba absorvendo do Movimento Cultural do Cacique de Ramos. Mudanças instrumentais que foram incorporadas pelo Samba 7, quando Roberto Victor introduziu o banjo nesse que é um dos grupos mais antigos de Florianópolis, além do prato e do chimbal, introduzidos por Nilo Padilha.

Por fim, o Samba 7 representa, no meu entendimento, uma possibilidade de diálogo entre o passado e o presente, não só por suas inovações instrumentais, mas pela experiência vivida com outros grupos e instrumentistas do passado, pela permanente presença no cenário catarinense atual do samba e do choro e, sobretudo, por manter um versão de samba que atravessou o tempo e resistiu a imposições dos meios de comunicação e do movimento nacional do samba raiz²¹, criando uma forma de tocar o samba em Florianópolis, diferenciada daquelas de lugares como o Rio de Janeiro e São Paulo.

São essas idéias que permeiam todo o texto desta etnografia: o fato de que a sociomusicalidade e seu contexto são determinantes para o engendramento de uma produção musical distinta e um sotaque sensivelmente percebido, principalmente pelos instrumentos de percussão, nas rodas de samba de Florianópolis e adjacências, além de uma criatividade que mantém sempre o novo como um componente da tradição.

Os músicos que tocavam antes do Samba 7, antigos sambistas e chorões com quem tive contato e os quais pude conhecer, foram Seu Charuto, do cavaquinho, morador da Colônia Santana, na parte continental da cidade; Chico da Viola, morador da Costa de Dentro, na região sul da ilha de Florianópolis; Walter do Pandeiro, do bairro Saco dos Limões; Fabrício e Clodoaldo do Clarinete e do Saxofone (Morro do Mocotó), e o Mazinho do Trombone (também do Mocotó). No violão de seis cordas, o Sr. Valter de Souza (Morro da Caixa) e o Fabrício (Morro do Mocotó) e o Mestre Gentil do Orocongo (Morro da Caixa, no Centro da cidade), além do marinheiro aposentado Waldir Costa e das

²¹ O movimento nacional do samba raiz tem essa preocupação com a manutenção das raízes musicais: defende uma forma mais purista, segundo alguns autores, como elemento central e distintivo do gênero musical, e não considera como samba qualquer influência musical não convergente com tais conceitos (Lopes, 2005).

mulheres Sra. Lucimar Bitencourt; a umbandista e sambista Sra. Maria Francisca da Silva (Vó Maria) e a professora Matildes Nascimento, do Morro da Mariquinha.

Figura 3 - Sra. Lucimar Bitencourt, em sua casa, 2011.



Fonte:Foto do autor.

Figura 4 - Sra. Maria Francisca (Vó Maria), em sua casa, 1999.



Fonte: Foto do autor

Conheci todos estes baluartes do samba e do choro de Florianópolis das décadas anteriores por intermédio de meu trabalho de Conclusão do Curso de História da UDESC²². Todos estes baluartes do samba e do choro foram fundamentais para a minha pesquisa sobre o samba e o choro. Alguns deles eu conheci em razão do trabalho monográfico, outros já os conhecia das relações de meus familiares, entre amigos e das rodas de samba. Durante o verão de 1999, fiz minha pesquisa de campo para a elaboração de minha monografia e busquei conhecer várias pessoas que tinham um envolvimento com o samba e com as escolas de samba de Florianópolis, acreditando que esse seria o caminho para me aproximar e compreender como o samba havia se formado em Santa Catarina.

Por esta razão, minha monografia acampa nesta dissertação durante toda a sua escrita, fornecendo elementos históricos, através da memória e das histórias contadas por estes sujeitos negros, dando um maior fôlego para balizar a segunda pesquisa de campo, já que as vozes que contam histórias acerca do samba de Florianópolis falam de suas experiências nas décadas de 1920 a 1950.

Relacionadas à minha pesquisa histórica estão às dissertações, as monografias e teses elaboradas no âmbito do NEAB – Núcleo de Estudos Afrobrasileiros da UDESC, que apresentam um conjunto de práticas dos negros na história social catarinense, fazendo uma verdadeira varredura nos arquivos públicos do Estado de Santa Catarina e produzindo centenas de trabalhos sob a moldura pluralista do multiculturalismo.

Quero destacar dentre estes inúmeros textos, o livro de Paulino Cardoso (2004), que relata as experiências das populações de origem negra em Santa Catarina em fins do século XIX. Nas palavras do autor, aquele “estudo se situa nos termos de um combate pela memória, um engajamento no esforço de retirar das garras do esquecimento ideológico a marcas da presença africana. Tarefa, sem dúvida, fundamental para repor os termos do debate atual em torno das reparações acerca do passado escravista e da política de extensão da cidadania a todos os brasileiros” (p. 15).

Em contraste com este trabalho histórico de molde multicultural, o trabalho de Hartung sobre a Comunidade Quilombola do Morro do Fortunato (1992) faz com que, diferentemente de Cardoso (2004), homens e mulheres do Quilombo Fortunato falem de suas experiências através das histórias que aprenderam com seus ancestrais na luta pela

²² Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC.

terra, no combate contra a discriminação e o preconceito racial. São as vozes dos quilombolas que constroem suas realidades, seus embates e a relação com os brancos do município de Garopaba, no contexto catarinense. Estes trabalhos (Cardoso, 2004 e Hartung, 1992), apesar de apresentarem distintas perspectivas teóricas, contribuem para um diálogo profícuo sobre a história dos negros em Santa Catarina, além de colocarem à disposição deste empreendimento acadêmico etno-histórico, importantes ferramentas metodológicas para trabalhar a vida de carne e osso das pessoas discriminadas e perseguidas, tais como o arquivo e a oralidade; a memória a partir de dados oficiais e a oralidade, pela da fala dos sujeitos negros.

1.5 PARA FIM DE CONVERSA

Os sambistas e chorões vivenciaram as mudanças estruturais que a cidade sofreu, pois ouviram de seus pais, parentes e avós, as histórias de um tempo em que o samba era feito nos quintais dos bairros do Centro de Florianópolis, antes da expulsão para os morros. Estes espaços de socialidade eram as marcas de africanidades como o Rio da Pulha, no Centro da capital, onde as lavadeiras trabalhavam e se organizavam em seu ‘falatório’, e as festas em cortiços e quintais das casas de uma cidade que crescia e que queria ver longe de si os rastros de um atraso herdado da escravidão.

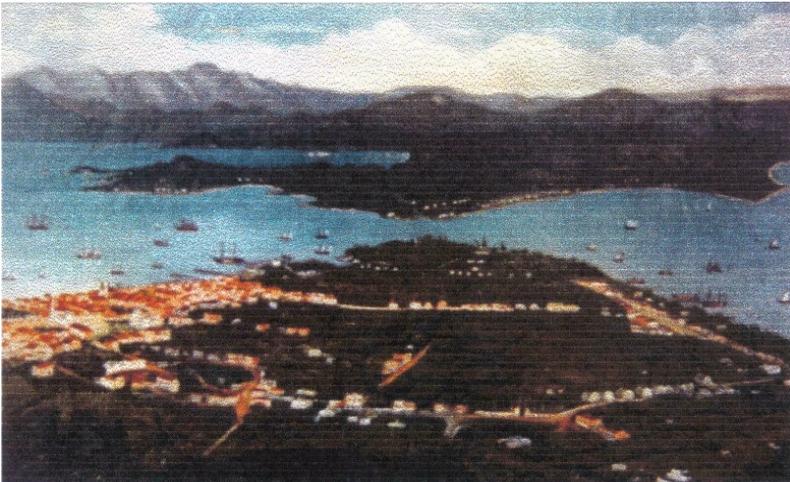
Entre muitas conversas que tive com Dona Luci, sobre a cidade e suas transformações, ela falou de sua avó, no tempo em que ela morava perto da Ponte Hercílio Luz:

Quando eu nasci, nós já morávamos aqui no Morro do Mocotó. Desde pequena, eu me lembro das coisas aqui no morro. Mas minha avó e minha tia foram as únicas que vieram aqui pro morro. Sabe por quê? Elas me disseram que o resto da família se mudou pro Continente e que depois morreram. Aqui no morro, ficaram minha mãe e meu pai e meu tio e tia. Um dos meus tios era o Edemundo, e a mulher dele era branca, sabe? Eu não gostava dela nem minha mãe. E a outra tia era aquela que te mostrei a foto, que tinha 137 anos. Mas eles falaram que, lá na cidade, ‘era muito difícil as coisas’ e que, aqui no morro, podiam fazer as coisas mais tranquilos, sem todo mundo ficar olhando, controlando, chamando a polícia

quando eles queriam fazer as festas. Então, se mudaram pra cá.

Além de relatos de antigos moradores, como o de Dona Luci, dois trabalhos são fundamentais para a compreensão deste momento em que a urbanização alcança seu ápice, em Florianópolis. Um deles é o de Santos (2009), em que o autor apresenta dados muito importantes do processo gradativo de divisão da cidade entre pobres e ricos. De acordo com Santos, essas mudanças começaram com a República e com os ideais que ela trazia. Esse período foi marcado pela busca de modelos de urbanização da Europa e pela ocupação dos sopés dos morros por negros e pobres, principalmente livres e ex-escravos. Para o autor, várias medidas foram limitando a permanência dos moradores negros no Centro da cidade, entre elas, a obrigatoriedade de assinatura dos engenheiros para a construção de novas casas, sendo que essas casas só poderiam ser de tijolos e o projeto deveria passar por uma junta e ser autorizado pelo departamento de saneamento e de construções públicas, regulado pela Prefeitura Municipal de Florianópolis.

Figura 5 - Florianópolis na década de 1920. A parte superior da foto retrata a região continental da cidade enquanto o Centro da cidade, na região insular, aparece na parte inferior da imagem.

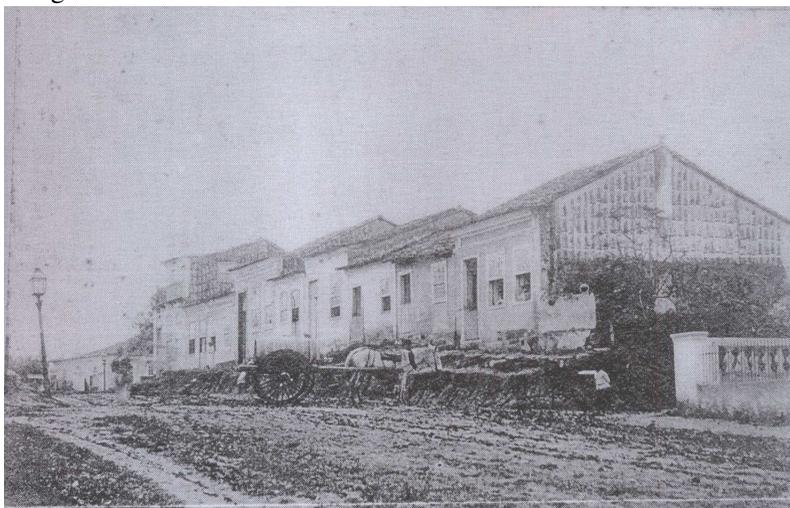


Fonte: Acervo da Fundação Franklin Cascaes.

Outra obra relevante é a monografia *Florianópolis, imagens de uma cidade urbanizada durante os anos de 1890 a 1930*, de Machado (1999). Este trabalho faz um levantamento, utilizando as imagens da

cidade de fins do século XIX até a década de 1930. Mostra como as construções novas erguem-se nos lugares dos espaços antigos de reunião, moradia e de lazer que os negros possuíam no Centro de Florianópolis, apresentando um denso acervo de fotos que facilita a visualização de algumas das muitas mudanças que a capital catarinense sofreu ao longo do início do século XX até 1950. Obras de saneamento, redes de esgoto, higienização dos locais considerados perigosos, aliás, habitados pelas 'classes perigosas', que deveriam ser expurgadas do novo cenário burguês que se construía.

Figura 6 - O Cortiço Cidade Nova, na Rua Arcipreste Paiva, final do século XIX. O cortiço foi demolido, no local foi construída a Praça do Congresso.



Fonte: Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina.

Figura 7 - Cortiços entre a Fonte Grande e o Campo do Manejo, década de 1910. Em último plano, os Morros ainda desocupados, para onde os pobres dos cortiços seria expulsos.



Fonte: Acervo da Casa da Memória (Fundação Franklin Cascaes).

Ouvi de muitos sambistas e partícipes histórias sobre esse processo de transformação da cidade. Apesar de, neste período, ainda serem muito pequenos, eles acabavam escutando de seus avós as histórias de um tempo em que ainda andavam de carroças e que, para atravessar o mar, somente era possível de barco. Algumas mudanças foram impactantes demais, como a introdução do transporte coletivo, no fim da década de 1950 e início da década de 1960, e o ensino público obrigatório. Seu Gentil, por exemplo, nunca se esqueceu do tempo em que tinha que ir para a Escola Básica Celso Ramos, ao pé do Morro do Mocotó:

Meu pai, no começo, não gostava muito que eu fosse para a escola. Mas minha mãe queria que a gente estudasse. Então, nos deixava ir mesmo assim. Mas, quando papai chegava, no começo, ‘nós escondia’ os cadernos e tudo. Mas sabe, né? Não durou muito tempo e, depois, a gente foi com a autorização dele mesmo (Silva, 2000, p. 32).

Seu Charuto do Cavaquinho também me falou que foi curta sua relação com a escola:

Eu sabia ler bem e escrever. Estudei até a terceira série do primário que, no meu tempo, era, o

primário, o máximo assim pra quem era pobre. Depois, tinha o colegial, mas ‘nós nem chegava’ lá, porque tinha que trabalhar muito, né? (Silva 2000, p. 29).

Conheci Seu Charuto porque ele era avô de meus amigos de samba, Paulinho da Ném e Wlaito do Pandeiro. Ambos eram percussionistas do grupo Inspira Samba, que logo foi apelidado de Inspira Cana, em decorrência de alguns incidentes, durante nossas apresentações em Criciúma, Tubarão e Laguna, no sul do Estado de Santa Catarina e ao norte, até Curitiba. Numa destas viagens a trabalho, lembro-me do Wlaito com um litro de conhaque, dentro do ônibus da Empresa Santo Anjo, a caminho de um baile, que se daria no clube negro Cruz e Souza, no município de Tubarão. Quando chegamos, logo tivemos que começar a tocar, em razão do atraso no transporte e da confusão quanto ao local onde deveriam ficar nossos instrumentos musicais.

No meio do baile, o samba comendo solto, todo pessoal estava dançando, quando o Wlaito começou a fazer malabarismos com seu pandeiro. Jogou o pandeiro para lá e para cá, bateu no joelho com o instrumento, na cabeça, girou como um pião em suas mãos, até que, de repente, o pandeiro escorrega e sai rolando para o centro do salão. Porém, entre a pista de dança e o palco havia um empecilho: uma lacuna de dois metros de altura, logo reconhecida pelo pandeirista, que desabou até o chão, enquanto seu instrumento musical rolava até o bar e acertava uma moça, fazendo com que as platinelas do pandeiro cortassem sua canela. Suas amigas a levaram ao banheiro e limparam seu corte, ao mesmo tempo em que socorremos o Wlaito, esticado no chão do salão.

Mas o pior ainda estava por vir. Passado o incidente do pandeiro, percebemos uma movimentação no canto do bar, no intervalo do baile. Enquanto o som mecânico rolava, alguns homens nos olhavam de cara feia. E foi aí que notamos: a confusão ainda estava para chegar. Eram os irmãos e primos da menina acidentada com o pandeiro. Queriam nos pegar de qualquer jeito e começamos, então, a armar uma saída estratégica, sem grandes traumas, do clube Cruz e Souza. Quando terminou o samba, recebemos o dinheiro (cachê) no camarim e, para sairmos, utilizamos uma das portas dos fundos do clube. Fomos pelos trilhos até a rodoviária, visto que o clube ficava próximo à estação ferroviária e à rodoviária. Estávamos crentes de que já havia passado o perigo, quando nos deparamos com uma multidão atirando pedras, gritando palavrões e nos agredindo com insultos, até que um dos

organizadores do baile estacionou um fusca e nos enfiou dentro dele, levando-nos a outra rodoviária, de Laguna, 50 km adiante, em direção a Florianópolis. Ufa! Foi um sufoco, mas terminou tudo bem, dentro do possível, é claro.

Ao encontrar, alguns anos depois, Seu Charuto, acabei contando-lhe a história do baile de Tubarão, a aventura com seus netos, e ele riu muito. Ele aproveitou e me falou dos bailes na Colônia Sant’Ana e no Clube 25, no bairro Agronômica, seguramente, o mais importante evento sociomusical dos negros da Grande Florianópolis. Mais tarde, depois de nossa conversa, quando me despedia dele, indicou-me alguém que poderia me falar dos bailes no Mocotó. Eram os filhos de Dona Luci, o Tranca Rua, o Xuxu e o Bahia, pois segundo ele, “estes eram mais do samba”.

Dito isso, logo passei, na sexta-feira, para tomar um café na casa de minha avó Isaura e fazer uma visita a Dona Luci, pela primeira vez em sua casa, depois de anos. Comecei a lhe fazer algumas perguntas sobre o samba em Florianópolis, como eles faziam samba, que instrumentos utilizavam e coisas do gênero, quando ela me disse:

- Olha só como ele faz pergunta, rapaz! - rindo muito de minhas indagações.

- Olha tu vinha aqui pequeno, nem falava direito, todo sujo, correndo pra comprar bala na venda do meu marido, o Ném.

- ‘Tu se lembra’ dele, né?

Respondi que sim, enquanto ela ria de mim, ao lembrar-se da pressa que eu tinha de comprar balas e de sumir rapidamente, pelas ruelas e caminhos estreitos do morro.

Em seguida, continuamos falando da minha família, para que ela reconhecesse aquela de quem eu era filho, pois ela e minha avó eram amigas há muito tempo. Contudo, de início, não lembrava o nome de meus pais. Foram longas conversas e Dona Luci me indicou muitos outros sambistas. Além de ter uma memória fantástica, Dona Luci, mãe de 14 filhos, participava destes bailes domésticos – batizados, aniversários, casamentos, com frequência, organizados pelo seu tio, Edimundo Bitencourt. Seu pai, sua mãe e demais parentes faziam estas festas no Morro do Mocotó (antigo Morro do Estado), localizado próximo aos prédios da Assembléia Legislativa e demais órgãos públicos como o Fórum e o Tribunal de Contas do Estado.

O Morro do Mocotó era um importante reduto de samba de Florianópolis e, depois da década de 1960, tornou-se o berço da Escola

de Samba Os Protegidos da Princesa, fundada em 1948²³. Além de ter uma tradição de muitos bailes domésticos, rodas de samba, bois-de-mamão, paus-de-fita, entre diversas outras atividades lúdicas, a socialidade criada por tais eventos ligava esta comunidade a outros redutos de samba da capital catarinense, num movimento circular de práticas culturais que se alimentavam mutuamente entre bairros, morros e localidades mais afastadas da Grande Florianópolis. Como os causos expressos pelos moradores das fronteiras entre o Brasil, Uruguai e Argentina, que por meio das narrativas ligam as fronteiras através dos laços simbólicos por elas criados (Hartmann, 2006), as festas, os bailes e as rodas de samba e de choro faziam com que estas comunidades ainda em formação, como era o caso dos bairros no Continente e de comunidades mais afastadas em São José, como a Colônia Sant’Ana e de São Pedro de Alcântara, entrassem em comunicação por força da socialidade engendrada pela música dos negros da Região da Grande Florianópolis.

Mestre Gentil do Orocongo foi um dos indicados por Dona Luci para que conversássemos, em virtude de sua participação freqüente nas atividades do Morro do Mocotó. Mesmo sendo morador do Morro da Caixa do Centro, circulava em outras comunidades e era assíduo brincador dos paus-de-fita e dos bois-de-mamão do Mocotó, que, segundo ele, “eram muito famosos pela quantidade de pessoas que brincava e pelo sucesso que fazia junto ao governo, que sempre chamava o boi-de-mamão do Mocotó para se apresentar na Praça XV de Novembro ou no Palácio do Governo, depois dos desfiles de Carnaval”.

Minha avó Maria saiu do Morro da Nova Trento para construir sua casa no bairro Procasa, no Continente, em fins da década de 1960, e trazia filhos, amigos, vizinhos e parentes para ajudarem na construção. Nestas andanças, paravam para dormir, descansar e aproveitavam para acender a fogueira, para, por vezes, dançar e cantar um pouco. Numa destas vezes:

Paramos por causa da chuva, pois demorava algumas horas para chegar aqui na Procasa. Normalmente, saíamos pela madrugada, por volta das cinco horas, e chegava aqui, na nossa casa, umas duas ou três da tarde. Atrasava muito porque nós tínhamos que levar as crianças. Imagina! Olha só! Nós descíamos o Morro do Chapecó, ali no Morro do

²³ A escola de samba Os Protegidos da Princesa foi fundada no Morro da Caixa, em 1948 e, somente em meados da década de 1960, o Morro do Mocotó passaria a ser o seu reduto, a partir da mudança de alguns baluartes para esta comunidade.

25, da Agrônômica até o Centro, passávamos pela ponte Hercílio Luz e seguíamos pela rua do Estreito. Chamava-se assim por causa da picada que era. Era um caminho muito estreito, no qual passava somente uma carroça. O pessoal, tudo, passava por ali. Quem vinha de Biguaçu, Barreiros, Bairro Ipiranga e tudo. Então, neste dia, saímos à noite e começou a chover muito. Paramos em uma casa abandonada, pois tinha muitas casas assim. Acendemos um fogo e começamos a cantar, a comer as broas e o cuscuz que a gente sempre levava. Naquele dia, além do café preto, levamos ‘umas cachaça’, um pandeiro, ‘umas panela’ e começamos a bater. De repente, baixou a minha Pomba Gira da Muringa, rapaz, e o povo ainda não me conhecia bem e correram, tudo, rapaz. Foi uma loucura só. Só sei que só ficaram meus filhos e a Isaura, minha irmã, porque o resto que ainda não conhecia bem a macumba, correram tudo. Só encontrei de manhã, já aqui, em casa, tudo com os ‘olho arregalado’. Olha, mas eu ri depois, e muito. Sabe como é ‘as pomba-gira’, ela não ‘ia esperá’, queria me dizer alguma coisa, né?

Seu Charuto, que havia nascido na Colônia Santana, primeira colônia alemã do sul do Brasil, também se mudou, aos poucos, para o bairro Capoeiras. Era uma distância maior do que a percorrida por minha avó Maria, aproximadamente uns 20 km de diferença. Segundo ele.

Eu e meus irmãos, pai e mãe vínhamos da Colônia ou de São Pedro de Alcântara, até Capoeiras, onde muita gente da minha família mora hoje. Era mais que um dia de pé, não tinha ônibus naquela época, só tinha ali no centro e também era um pouco caro. Quase ninguém ‘dos nosso usava, sabe?’.

Figura 8 - Gentil do Orocongo.



Fonte: www.cufa.com.br

Além da circularidade dos bairros mais afastados, Mestre Gentil adorava falar do tempo em que as festas no Morro da Caixa varavam a noite, na invernada²⁴. Tema que até virou samba da Embaixada Copa Lord, escola de samba da comunidade do Morro da Caixa d'Água do Centro, alcunha reconhecida em virtude da antiga central de abastecimento de água do centro de Florianópolis se localizar no alto do morro. Este era o refrão do samba e falava de dois personagens da comunidade do Morro da Caixa: Lá vai o Noca, na pura do barril/na invernada, o aricongo [orocongo] do Gentil.

Com este samba, a Embaixada Copa Lord ganhou o carnaval de 1989 e comemorou seus ilustres personagens na Passarela do Samba Nego Quirido, arrancando o título de suas rivais, Protegidos da Princesa e Unidos da Coloninha. Seu Gentil inclusive me falou:

Foi o último ano que o Valter do violão saiu na escola, porque, logo depois do carnaval, ele estava na venda, tomando 'uma', e teve um derrame. Depois disso, já ficou ruim para ele sair de casa sozinho né. Ele morava aqui em cima e tinha que subir uma pirambeira pra chegar ao bar.

²⁴ Pastinho no alto do morro funcionava como campo de futebol, e para saltar pipas, entre outras atividades de lazer.

Conversei com seu Valter em 1999 e ele pouco me falou dos sambas e das serestas que faziam porque se encontrava muito triste em virtude do AVC que havia sofrido, e que acabou vitimando o violonista, dois anos depois. Mas, durante o tempo em que falamos, durante umas duas horas, relatou as andanças pelo Morro do Mocotó, pelo Morro da Mariquinha e falou dos famosos bailes do Clube 25. Essas foram umas das poucas vezes em que vi surgir seu tímido sorriso, tentando mexer um pouco a mão e fazer alguma posição no violão, que abandonara desde que a doença o impossibilitou de tocar.

Com Seu Chico da Viola, nascido na Costa de Dentro, amigo e vizinho de Seu Charuto por mais de uma década, tive um contato mais próximo. Ambos (Charuto e Chico) formaram um grupo de samba e choro que tocava bastante durante a década de 1950. Estive pessoalmente com Seu Chico, durante o inverno de 1999, várias vezes, em sua casa. Tomávamos muito café com rosca, a lembrança gastronômica mais intensa de sua infância de que recordava, pois sempre se alimentavam de tais iguarias após o trabalho na roça, na época em que seus pais o criaram naquela localidade ao sul da ilha de Santa Catarina. Logo, depois que seus pais morreram, ele se casou e mudou-se para o Morro da Mariquinha, no Centro da cidade, onde conheceu vários sambistas que se tornaram seus parceiros de orgia.

Interessante perceber que Seu Chico em nenhum momento tenha se queixado de qualquer segregação sofrida nestes lugares pelo fato de ser um branco no meio dos negros, num período em que estas diferenças tinham de fato muita importância. Eu também não quis levantar esta questão, para não interromper o fluxo de suas histórias, lembrando sempre que, se alguém deveria demarcar tais situações de constrangimento, esta pessoa haveria de ser o próprio violonista e cavaquinhista. É claro que, da mesma forma que os músicos negros tocavam em locais como o Lira Tênis Clube ou o 12 de Agosto – ambos clubes da elite florianopolitense, o inverso também ocorria sem maiores problemas, até porque os músicos nestes ambiente eram como se fossem empregados, assim como os garçons e demais serviçais. Retomo estas questões no capítulo 3 e, por ora, desejo apenas salientar a relevância de ser negro e branco numa sociedade que hostilizou e combateu ostensivamente o negro e sua socialidade, da colonização aos dias de hoje.

Seu Chico já não morava mais no Morro da Mariquinha, durante minha pesquisa. Além de parceiro de samba de Seu Charuto, era agora vizinho e morava na rua detrás da casa de seu amigo sambista. O muro da casa dele dividia seus quintais, além de dividirem, durante décadas, o

palco e as bagunças que as noites proporcionavam. Ele me falou de Dona Matildes e de sua família que, segundo ele, “era muito distinta e que provavelmente devia morar ainda lá na frente do Instituto Estadual de Educação”, maior colégio do Estado.

Procurei Dona Matildes e conheci também seu marido Mickey. Clodowesley B.B. Mickey é autor do livro *O bê-á-bá das escolas de samba* (2001) e compositor de inúmeros sambas e serestas. Esse foi o casal mais interessante que tive a oportunidade de encontrar. Ambos eram combatentes, segundo seu Mickey, “da tirania e do tradicionalismo das escolas de samba de Florianópolis que não permitiam que compositores de outros lugares fossem campeões nos concursos de sambas-enredo que escolheriam os sambas para o próximo ano de desfile”.

Matildes Nascimento era negra e professora aposentada do Instituto Estadual de Educação e seu marido, aposentado de outras andanças, que nunca me atrevi a perguntar quais eram. O que soube de sua origem é que havia nascido na Guiana e, quando muito jovem, veio para Florianópolis, onde se radicou, vindo a falecer em 2001.

Ambos eram inimigos de quase todos os sambistas e compositores de Florianópolis. De poucos amigos, viviam reclusos em sua casa, só recebendo poucos amigos e parentes. Durante dois anos, dei aulas de cavaquinho para a Sra. Matildes e fui um dos poucos companheiros que os dois tiveram durante esse tempo, pois também comungávamos algumas idéias relativas ao controle que as escolas de samba exerciam sobre vários aspectos de sua preparação para os desfiles; entre eles, os concursos de samba-enredo ou os sambas encomendados do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Mas, todas as flechas de antipatia deste casal polêmico eram desferidas contra a Sra. Uda Gonzaga, a Dona Uda, matriarca do Morro da Caixa e mulher do fundador da escola de samba Embaixada Copa Lord. Lembro que todas as nossas conversas acabavam, sempre, numa saraivada de críticas contra Dona Uda e seu controle sobre todos da comunidade do Morro da Caixa e, principalmente, quanto aos destinos da agremiação carnavalesca. Era muito engraçado como as coisas acabavam sempre no mesmo lugar.

Um belo dia de sábado, cheguei à casa da Sra. Matildes e o Sr Mickey me disse o seguinte

Hoje vou te dar um presente, Marcelo. Pega esse disco aqui, do Noite Ilustrada. Eu tenho dois e você irá gostar dos sambas do Ismael Silva que

ele regravou. Tem vários pot-pourris, sambas-canção e serestas. Agora, veja bem, vem aqui pro canto, pra Marta (Matildes) não ouvir: eu não gosto dos compositores daqui porque eles fazem muitos plágios, não têm capacidade de fazer seus próprios sambas. Há cinco anos, fui participar de um concurso lá na Copa Lord e adivinha quem ganhou? O Celinho da Copa Lord. Sobrinho de quem? Da Uda, sempre a Uda e aqueles compositores, ou melhor, plagiadores do Morro da Caixa. E o que é pior, o meu samba ganhou, mas foi desclassificado por eles, sei lá por que motivo. Eles sempre dão um jeito de ‘passar a perna na gente’, rapaz”. Um ano depois, fui para a Consulado e o pré-requisito para participar do concurso era entrar na ala de compositores e compor um samba, em uma hora, durante um ensaio qualquer. Eu e mais umas três pessoas conseguimos e, o restante, nem uma linha sequer. Após acabar a avaliação, todos estavam na ala, independente de quem fez ou não fez o samba. Aí, comprei uma briga e disseram-me que se eu não quisesse assim, estaria fora. Engoli quieto e fui para o concurso. Adivinha quem ganhou o concurso desta vez? O sobrinho do presidente, com o pior samba que já vi nesta vida. Fui embora e lá jamais voltei, Marcelo.

Enquanto me contava estas histórias, a Sra. Matildes preparava um peixe com açafrão, tempero muito utilizado aqui na ilha. Cozinhava umas ostras e tomávamos umas cervejas na sua cozinha. De repente, a Sra. Matildes deu um grito:

- Tu disse que não iria falar desses rolos de novo, Mickey! Olha, eu não te agüento mais, homem! Deixa esse povo prá lá, rapaz! Sempre falando de fulano, de beltrano, chega!

Então, Seu Mickey responde:

- Mas Marta, eu só queria falar para o Marcelo... – Cala a boca, homem! Chega desse trelelé!

Enquanto a Sra. Matildes brigava com seu Mickey, ele tentava retrucar. Chorou, reclamou... aí, pensei, por um instante, que era sério. E talvez até fosse. Após algumas vezes presenciando as brigas freqüentes, percebi que eles se comunicavam assim e, depois de algum tempo, notei que eles faziam aquela performance para me assustar e me observar, brincar um pouco comigo e com eles mesmos. Logo, em seguida,

paravam de brigar e seu Mickey ficava rindo e chorando ao mesmo tempo. Rindo da minha cara de espanto diante daquele teatro que eles sempre encenavam e chorando por que continuava sem o devido reconhecimento que tanto almejava entre os sambistas da cidade de Florianópolis.

Um ano antes de ele morrer, ambos foram para o Rio de Janeiro e o samba de Mickey ficou em oitavo lugar na Estação Primeira de Mangueira. Um samba sem parcerias que chegou entre os melhores sambas daquele ano. Finalmente, o compositor descansou e conseguiu o que queria: reconhecimento, apenas o devido reconhecimento. Quanto a Sra. Matildes, após a morte de seu marido, conversei com ela por duas vezes. Mas, já não era a mesma pessoa disposta de sempre e nunca mais me recebeu em sua casa. As razões de tal atitude permanecem uma incógnita para mim. Talvez a tristeza de lembrar-se dos nossos encontros, tão engraçados e truculentos, fizesse com que ela reagisse desta maneira; talvez a minha ausência no enterro do Sr. Mickey, pois estava no Rio de Janeiro na ocasião de sua morte, ou, ainda, a simples vontade de não mais rever tudo o que lembrasse seu marido. Enquanto fazia minha pesquisa de campo, em dezembro de 2010, eu caminhava pela rua e a avistei de longe. A Sra. Matildes trocou de calçada. Fez que não me viu e seguiu, em disparada. Chamei-a por algumas vezes, mas ela não me respondeu e finalmente entendi. Ou melhor, aceitei o ocorrido sem mais questionar os motivos que a levaram a tomar tal atitude.

Uma das pessoas de quem Seu Mickey falava com respeito e admiração era o Mazinho do Trombone. Músico de ouvido, como a maioria dos músicos do período, Mazinho tocou com grandes nomes da música popular brasileira e de Santa Catarina, nas décadas de 1960 e 1970, como Neide Mariarosa, Zininho e Maria Helena, ainda na ativa, naquela época. Mas, foi com seu grupo, Jóia Rara, e o musical “Quem serão eles” que o mestre ganhou notoriedade em todo o Estado de Santa Catarina, apresentando-se nos mais diversos espaços. Ainda trabalhando, após três derrames e três pontes de safena, Mazinho do Trombone continua esbanjando vitalidade e habilidade com seu trombone de pisto, pois, em decorrência das seguidas lesões, ficava difícil manejar o trombone de vara, seu instrumento original.

Atualmente, o instrumentista toca com o Grupo Torresmo à Milanese, às sextas-feiras, no bar Canto do Noel e, no mesmo lugar, aos sábados, com o grupo Um bom Partido. Além disso, faz apresentações com outros músicos e grupos na região da Grande Florianópolis e com cantores nacionais como Michel Teló.

Conheci o Mazinho do Trombone quando eu ainda era criança, durante algumas apresentações no Mercado Público, onde seu inesquecível som do trombone, sua banda com inúmeros músicos contagiante se apresentavam no Mercado Público. Era o momento em que o povo descia o morro para usar o espaço público como parte integrante dele. As pessoas vinham de vários morros e comunidades da Grande Florianópolis para curtir o samba no vão do Mercado Público, espaço reservado para os populares, em oposição às elites e turistas que freqüentavam o interior do prédio, em bares como o Box 32, Toca do Urso, Fiabreria Espinoza, Bar do Zezinho, entre outros.

Depois que comecei a tocar, com 15 anos, já com grupos musicais de samba e pagode, encontrava com o Mazinho do Trombone em várias cidades do estado. Encontrava-o em Itajaí, Balneário Camboriu, Joinville e Blumenau, ao norte do estado e em cidades ao sul, como Tubarão e Criciúma, fazendo com que nossas carreiras musicais se cruzassem, assim como aconteceu entre os antigos sambistas das décadas de 1940 e de 1950 e a geração de Seu Toninho 7 Cordas e de Seu Mazinho de Trombone.

A geração de Seu Charuto, Chico, Clodoaldo, Valter, Waldir, Sra. Lucimar, Uda e Matildes deu lugar à geração de Mazinho, Toninho, Binha, Nilo, Luís, entre outros, e estes deram passagem à geração de novos sambistas que, atualmente, trabalham em bares e casas noturnas de samba na cidade de Florianópolis e região, assim como os mais antigos fizeram anteriormente.

É evidente que esta nova geração de sambistas não mais toca e vive o samba da mesma forma com que estes partícipes e músicos de samba o fizeram outrora. Eles fazem parte, hoje, de um grupo de cantores, compositores e instrumentistas que vivem num circuito musical semiprofissional, na região da Grande Florianópolis, já que, em sua maioria, são formados em música ou ainda em diversos cursos de graduação ou em cursos técnicos. Além disso, estes sambistas e chorões atuais recebem cantores e compositores e instrumentistas, de todo o Brasil, que tocam e vivem de samba e de choro. Vários destes músicos já fizeram apresentações em Santa Catarina, como Monarco, Argemiro, Seu Jair, todos da Velha Guarda da Portela, Xangô da Mangueira, Guilherme de Brito, Valter Costa, entre tantos outros. São jovens que buscam conhecer a história do samba a partir das novas tecnologias advindas das redes sociais com a expansão da internet, do desenvolvimento das produções fonográficas independentes e da invenção de redutos de samba por todo país, partindo é claro de lugares

referências como a Lapa no Rio de Janeiro e do Bexiga, em São Paulo e descobriram o ‘samba raiz’ (Lopes, 2005).

Este movimento de nível nacional pode soar como o retorno à ‘tradição do samba’, como o momento de reviver os antigos nomes da música popular brasileira. Mas, ao mesmo tempo, pode produzir efeitos catastróficos para aqueles que não comungam dos mesmos conceitos musicais impostos por tal movimento e os resultados destes radicalismos podem ser devastadores. Na verdade, já são catastróficos e presentes nos poucos eventos produzidos pelas agendas da Prefeitura Municipal de Florianópolis ou pelo Governo do Estado.

Em 2009, na segunda edição do Dia Nacional do Choro, em Florianópolis, organizada no Mercado Público, estavam desde os mais velhos chorões da velha guarda a estudantes das mais novas escolas de música de Florianópolis. O organizador do evento, do qual não me recordo o nome, chamou o Mestre Mazinho do Trombone, sem sequer citá-lo como músico ou chorão, enquanto os alunos das escolas de música que foram se apresentar pela primeira vez eram chamados de “os mais novos chorões”. Outro chorão que ali se encontrava era o Sr. Célio do Acordeom. Com mais de 60 anos de música, ele foi menos reconhecido ainda, durante a sua apresentação. Ao término das apresentações, perguntei ao organizador do evento porque ele não citou estas duas personalidades do samba e do choro com a devida reverência e, principalmente, respeito, já que no samba e no choro “idade e tempo são patentes; são importantes elementos de reconhecimento e de identificação.

Ele me respondeu o seguinte:

- Não acho que eles sejam chorões, pois eles não têm nem a técnica e não tocam como os chorões de hoje.

Pensei em continuar as perguntas, cutucá-lo com algumas provocações, mas, por fim, desisti. Formulei algumas questões em silêncio, para mim mesmo, engolindo a seco suas respostas extremamente preconceituosas e sem cabimento. - Como assim eles não tocam como chorões? - O que é ser chorão para você? Perguntei por dentro, retruquei comigo. Enfim, esqueci que estava fazendo uma pesquisa, de que eu estava apenas investigando. De qualquer forma ele era um caso perdido!

Na realidade, o que fica evidente diante desta descrita apresentação musical dos *chorões* no Dia Nacional do Choro, na Florianópolis de 2011, é que existe um universo musical muito delimitado pela técnica musical, pelo estudo teórico do choro e por um discurso por parte dos intitulados “os verdadeiros músicos de choro”,

que tentam determinar quem é “chorão” ou sambista nos dias de hoje, em Florianópolis. Conforme aponta Lacerda (2009), os discursos construídos por um grupo de chorões de Florianópolis irão determinar quem faz ou não parte do grupo que executa corretamente o gênero musical – samba e choro - em questão.

Conforme vimos durante este primeiro capítulo, os sujeitos desta pesquisa não faziam esta distinção e, sobretudo, não era importante sociomusicalmente tal diferença. Para os sambistas e chorões das décadas anteriores, estes gêneros eram os signos pelos quais sua presença e caminhada se inscreviam numa cidade/sociedade que os segregava. O samba e o choro dos sujeitos aqui apresentados, tomando emprestadas as palavras de Muniz Sodré (1970), conformam o fio condutor que desenha vários aspectos das relações sociais, os embates com o poder público e que, ao mesmo tempo, funciona como delimitador de espaços de socialidade e de territorialidade.

Estes gêneros musicais foram, no século XX, e são hoje, indicadores dos processos pelos quais os negros reelaboraram suas práticas socioculturais, exercitando suas habilidades e manifestando sua criatividade musical na Grande Florianópolis. Muito destas qualidades está presente nas batucadas dos morros ou dos bares e botecos da Ilha, como um sotaque que, ouvido à distância, permite-nos identificar suas especificidades. Um dos fatores que contribuiu para determinar a natureza e as especificações do samba da Grande Florianópolis foi o contexto de sua formação e de sua circularidade musical numa ilha cercada de preconceito e de exclusão social.

Esse processo comunicativo, artístico e recreativo, envolto em histórias orais e produzido num contexto social, constituiu-se uma forma de a população (*negros e brancos pobres que dividem as mazelas cotidianas*) refletir simbolicamente sobre sua realidade histórica (Ferreti, *apud*, Rondeli, p. 12). Portanto, ouvir as histórias dos negros da Grande Florianópolis não é ouvir uma sobrevivência esdrúxula do passado, mas adentrar uma produção simbólica eficaz sobre o presente (Rondeli, p. 18). Uma leitura que os sambistas, chorões e partícipes fazem sobre sua realidade atual. A maioria dos partícipes com quem conversei nos últimos 18 meses, sempre enfatizou que as condições de vida, de algum jeito, melhoraram, seja pela fácil obtenção de bens de consumo, seja pela possibilidade de até os mais pobres fazerem viagens de avião, seja, inclusive, pelo acesso ao ensino superior, por meio das universidades particulares. O que não pode passar despercebido nesta aparente mudança socioeconômica é que, segundo Dona Luci,

O racismo ainda não acabou, meu filho. É a única coisa que eu lamento. Sabe porque eu digo isso? Esses dias, meus netos estavam fazendo essas batucadas deles, aí, na frente de casa e a polícia passou pelo morro. Bateram nos meus netos, espancaram. Eu saí na rua, apontaram uma arma ‘dessas grandes’ pra mim, me mandaram entrar, foi um alvoroço só. Levaram os meninos, botaram dentro do camburão e ficaram dando volta com eles, por mais de quatro horas, por aí afora. Depois de eles soltarem os rapazes, eles foram à delegacia e registraram ocorrência. Sabe o que os policiais fizeram, depois? Seguiram eles até a Praça XV e fizeram a revista de novo, bateram neles, lá no Centro, e deu até audiência pública, que, pra variar, não deu em nada. É assim, muda, mas não muda muito, não.

Bem, no segundo capítulo, o enredo irá girar em torno das histórias de samba e de vida que pude partilhar com os sujeitos desta etnografia, de setembro de 2010 a abril de 2011. Como a procura incessante pelas rodas de samba que efetuei durante o meu trabalho de campo, as falas, daqui por diante, refletirão um universo marcado pela saudade, pela emoção, pela afetividade e, em muitos momentos, pela solidão, às vezes, tão bem expressa por um samba-canção de Lupiscínio Rodrigues, e pela alegria de uma samba de Ismael, como “samba no morro não é samba é batucada, é batucada, é batucada...”. Parece que este primeiro samba acaba de findar, mas continuaremos batucando... quem sabe, com um samba de Zininho ou de Dna. Luci, compositora de músicas de carnaval. O importante é continuar batucando! De qualquer maneira, meu amor, eu canto. De qualquer maneira, meu encanto, eu vou sambar. De qualquer maneira, meu encanto, eu vou sambar.

CAPÍTULO 2 - O CONTAR HISTÓRIAS DE SAMBA NAS LINHAS DA VIDA

O fato de eu ter nascido num reduto de sambistas como o Morro do Mocotó (antigo Morro do Estado), em meados da década de 70, de ouvi-los, amiúde, durante a minha infância, nos becos e botecos do Morro do Mocotó, como seu Fabrício do Violão, Mazinho do Trombone, e o grande seresteiro, Tranca Rua, e de ter convivido com muitos mestres deste gênero musical nos morros e bairros da Grande Florianópolis, enquanto músico, aproximou-me muito destes partícipes do samba e do choro, durante minha pesquisa de campo. Inclusive, muitos deles, quando marcavam uma conversa comigo para falar de samba e de outras coisas mais que este universo sonoro envolvia, aproveitavam para ‘tirar uma onda com minha cara’, dizendo:

Lá vem o Marcelo com seus livros e perguntas. Não cansa, esse negão, de estudar, não? Ouvia ainda outras pérolas como: se ler desse dinheiro, *tu africano*, como gostas de nos chamar, já estavas rico. Quase ninguém aqui no morro estudou muito, mas vou tirar o chapéu pra ti negão, tu gostas mesmo desse negócio de estudar.

Entre os deboches e as brincadeiras que faziam comigo, ficava evidente minha proximidade com os velhos sambistas e chorões e, ao mesmo tempo, a distância que existia entre nós era, às vezes, visível nas provocações e ‘tiradas’ do pessoal que me via sempre passando com um livro, um caderno ou uma pasta no morro. Esta relação de proximidade se manifestava quando eu passava pelo morro acompanhado com meu violão de 7 cordas nas costas, como todo boêmio, estabelecendo-se, aí, certa relação de igualdade, uma “*parceria*” ou “*parceragem*” - jargões tão comuns das rodas de samba, entre as tantas gírias do vocabulário dos sambistas. Já a distância era evidente quando a imagem do pesquisador e de estudante se colocava entre nossas conversas, ficando estas imagens de estudante/etnógrafo e de músico oscilando, num jogo dialético de imagens que me enquadrava ora como um nativo/sambista, ora como um pesquisador.

Weber (1996), em “Relatos de Quem Colhe Relatos: Pesquisas em História Oral e Ciências Sociais”, apresenta as imagens as quais os pesquisadores usualmente empregam nos momentos em que se apresentam aos seus interlocutores e justificam suas demandas. Estas imagens referem-se à Universidade, à pesquisa, ao livro, etc.,

demonstrando o quão difícil é a tarefa de explicar os motivos de qualquer pesquisa que envolva a oralidade, pois os informantes supõem que suas contribuições não são importantes, que suas vidas não são dignas de atenção, muito menos de se constituírem em estudos que podem, muitas vezes, transformar-se em livros, teses e dissertações. Por isso, é muito comum as pessoas não compreenderem nosso trabalho e, muitas vezes, ridicularizarem-no.

Uma das muitas informantes de Regina Weber lhe disse: *mas por que a senhora quer saber da minha vida? Eu sou uma pessoa qualquer, nem sei falar direito!* (Weber, p.169). Outra informante teve que ser convencida de sua importância, enquanto os demais sempre apresentavam certa desconfiança, além de outros sentimentos como a insegurança e, às vezes, até medo.

É evidente que, hoje, diante da infinidade de produções acadêmicas, artísticas e culturais como filmes, reportagens, documentários de todos os gêneros, e de toda uma gama de filmes etnográficos, muitas pessoas de comunidades pobres que são consideradas “referências” (lideranças comunitárias, os mais velhos de uma região e detentores da memória-histórica do grupo, informantes variados) já se acostumaram com o assédio de repórteres, pesquisadores e de entusiastas que buscam, por meio de suas falas, reconstituir algo, construir uma história, informar-se sobre um tema, enfim, ouvi-los para, com as informações obtidas, produzirem seus textos como fragmentos de culturas (filmes, documentários, artigos, teses, reportagens).

Dna. Luci (Morro do Mocotó), por várias vezes, perguntou-me o que eu fazia lá, na casa dela, perguntando sobre coisas que aconteceram a mais de 70, 60 anos atrás, *que importância tinha essas festas, meu filho, essas bagunças que a gente fazia, para um professor que estudou tanto, pra depois escrever sobre essas bobagens?*”. Aproveitou ainda para perguntar se eu ainda dava aulas, e se eu continuava a falar sobre essas coisas para os meus alunos, que, se assim fosse, “eu não vou mais incentivar meus netos a ir pra Universidade, porque é tudo palhaçada”. Nesse dia, ela riu tanto de mim que até perdeu o fôlego. O que, de certa forma, foi bom para mim, pois acabou se esquecendo de me cobrar seu peixe predileto, que eu sempre levava, para que o comesse ensopado: o cação desfiado.

É claro que as pessoas com quem conversei durante minha pesquisa não eram ingênuas ou ignorantes, ao ponto de não compreenderem meu trabalho ou o que, de alguma forma, eu pretendia com tantas perguntas. Sabiam que eu pesquisava samba, que fui para a universidade, o que não é tão comum, tendo em vista o destino da

maioria dos jovens da comunidade do Morro do Mocotó – segundo Dona Luci, a cadeia ou o caixão - e que eu já havia viajado por muitos lugares, aos quais uma grande parcela da comunidade, até então, não tinha acesso. O que, na verdade, era o suficiente para não desconfiarem de mim e abrirem suas portas para minhas invasivas indagações. Porém, o que certamente não compreendiam é como – do dia para noite - suas práticas culturais, tão perseguidas no passado (música, religiosidade, circularidade, etc.), agora tinham se tornado temas que podiam ser abordados nas universidades, que estão na pauta dos mais distintos noticiários, tablóides, jornais e revistas, e que projetos sociais têm como modelo a cultura negra e popular, tomados como grandes catalisadores de ensino-aprendizagem para jovens e crianças em situação de vulnerabilidade.

Lembrei-me da pesquisa de campo de Roy Wagner (1975), entre os Daribi, na Nova Guiné, quando ele foi interrogado por um de seus interlocutores sobre sua condição social. Perguntavam se era casado, com quem deveria casar, ou ainda que tipo de trabalho desempenhavam os homens de seu mundo. Algumas das questões colocadas pelo informante eram: se o antropólogo devia se casar somente com uma antropóloga, se não se sentia só e infeliz por tal problema (já que o celibato entre os Daribi não era algo invejável), se já não era muito velho para a solteirice. Bem, cito estas passagens sobre o trabalho do antropólogo e suas implicações, sobre as dúvidas e as incompreensões de ambos os interlocutores (o Daribi e a Sambista), porque ambos colocam em cheque as intenções dos projetos antropológicos. Ambos nos levam a pensar as implicações e a relevância de nossos projetos para os próprios sujeitos de nossa interlocução.

Levando em consideração estas questões, o recorte que aqui proponho para este segundo capítulo sobre o contar histórias de samba nas linhas da vida, cuja musicalidade e a socialidade dos negros de Florianópolis, nas décadas de 1940 e de 1950 representam não só referências temporais, como também o ambiente sociocultural de circularidade musical vivenciado pelos negros em Florianópolis ligados à vida pública - o carnaval e as festas domésticas: bailes, aniversários, batizados, casamentos, etc., - entre os demais eventos descritos como práticas culturais capazes de aglutinar, organizar, criar, ou simplesmente proporcionar diversão.

Portanto, neste segundo capítulo, vou falar das muitas histórias que ouvi, ao longo do ano de 2010, sobre o samba e o choro na região da Grande Florianópolis, nas décadas de 1940 e de 1950. Histórias sobre os personagens nas rodas de samba e de choro, sobre os sentimentos e

sensações dos sambistas ao relembra-rem, em nossas conversas, a vivência destes eventos musicais. Através destas histórias, procuro ainda demonstrar como os negros do estado de Santa Catarina se organizaram em torno dos clubes negros, uma forma de adentrar o espaço público, constantemente controlado pelas elites locais, tomando para si a responsabilidade sobre suas vidas, ao enfrentarem dois grandes dilemas de um Estado que se construiu como branco e europeu: a pobreza e o racismo.

2.1 O GRANDE DUELO

Entre as pessoas que brincavam muito comigo na minha infância, nos becos e vielas da comunidade, eu gostava muito, em especial, de um músico que veio morar, no final de década de 1960, no Morro do Mocotó e que se chamava Edgar. Era nativo de Lages, no interior do estado, e sempre fazia um som no bar do Estevão, que ficava no início do Morro do Mocotó. Eu lembro que, quando tinha uns oito anos, ele me via passando pelo bar do Estevão e sempre me colocava sentado em seu colo, cantava muitas músicas – valsas, sertanejas, toadas e sambas, enquanto eu tentava imitar os acordes que ele fazia no braço do violão, fazendo-os em meu braço. Estava sempre de “fogo”, como costumava dizer, com cheiro de cachaça, cambaleando, de calção, chinelo de dedo e sem camisa. Seu corpo era ainda todo marcado com cicatrizes, na região do abdômen e nas costas, segundo ele, fruto de alguns desafetos das estâncias por onde passou, até chegar ao Morro do Mocotó.

Depois de algum tempo, cresci um pouco mais e comecei a tocar violão com onze anos. Quando passava pelo Mocotó para cortar caminho para casa, encontrávamo-nos, de vez em quando, e ele me fazia tocar as coisas que eu aprendia na aula de violão, num curso gratuito de férias, ministrado no Instituto Estadual de Educação. Ele tinha um jeito muito agressivo para pedir as coisas, e como eu tinha muito medo de recusar, sempre tocava algumas músicas que aprendia durante as aulas e ele, em troca, elogiava-me, ensinando-me alguns macetes e novos acordes, à porta, em frente do bar do Estevão. O bar estava sempre cheio de músicos e foi lá que comecei a conhecer muita gente do morro que tocava sambas e serestas.

Anos depois, quando comecei a graduação de História na Udesc, em 1994, soube que o Edgar havia sido assassinado. Minha tia me disse que, por causa de uns desentendimentos com uma família do Morro, ele fora ameaçado de morte. Trazia sempre consigo uma faca, não raro garganteando, depois de algumas cachaças, seus feitos de bom

charqueador, afirmando que, nas estâncias em que trabalhou, costumava abrir um boi e que o descarnava em menos de meia hora, bem como porcos e cabritos, entre outros quadrúpedes.

Enfim, segundo minha tia:

Os dois, Edgar e Volnei, encontraram-se num beco do morro. Cada um com sua arma, como num duelo de faroeste. Parece piada, meu filho, mas o Edgar estava com a faca dele e o Volnei, irmão do Valdirzinho e do Valmiré, que havia saído da cadeia há alguns dias, sob condicional, estava com um revólver 38. Tu sabes que eles sempre andam armados porque, além de ‘incomodar’ todos no morro, ainda devem pra todo mundo – dinheiro e morte meu filho. Um monte de gente viu pelas janelas, na parte de cima do beco, pois ninguém queria ficar entre a briga dos dois. O Edgar, ‘tu se lembras dele não’ é, era um homem negro, forte, com aproximadamente um metro e setenta. No beco do morro, partiu para cima do Volnei, que recuou, atirando uma, duas, três, quatro vezes sem parar, até que a quinta bala atingiu bem o coração do Edgar, que caiu, morto, no beco.

Após o trágico fim do duelo entre Volnei e Edgar, as pessoas disseram que o charqueador havia dito que, se Volnei não o acertasse com o revólver, ele iria abri-lo como um porco, pois, como um boi, seria bom demais para ele. A verdade é que todos no Morro torciam para que o Edgar matasse o Volnei, que entrava e saía da cadeia e que, cada vez mais, cometia pequenos e graves delitos. Nestas entradas e saídas, sempre executava alguém. Violava, agredia, ou roubava algum morador da comunidade, aterrorizando todos no morro, sem que ninguém tomasse nenhuma providência. E quem resolveria a questão?

A cena da morte do Edgar ficou na minha memória, por muito tempo. Embora eu não tivesse presenciado, muita gente que estava a observar o desfecho da briga entre os dois descreveu detalhadamente a morte de meu amigo. Outros já passavam uma história completamente diferente da primeira versão, inclusive com cenas de cinema, como cambalhotas e desvios de bala. A mulher do Edgar, a Sra. Ângela, amicíssima de minha tia, viu a cena da morte de seu marido, da janela de casa, que ficava no beco onde tudo aconteceu.

Horas antes, quando seu marido entrou em casa para pegar a faca, sua “pexêra”, ela agarrava-se à perna dele, sendo arrastada até a porta de casa, enquanto, esbaforido, ele procurava a briga e, sem saber, a morte.

Edgar sabia que “um homem tem que defender sua família”. Afinal, tal atitude fazia parte da bagagem cultural que trouxera do planalto catarinense. Sua companheira havia sido atingida por uma pedra, jogada pelo homicida e, diante do acontecido, a atitude de Edgar, antes mesmo de socorrer sua amada era a de se vingar para defendê-la, mesmo que tivesse que pagar com a vida.

Ao mesmo tempo em que minha tia contava a história da briga entre Edgar e Volnei, associava a morte de seu amigo – um rápido instante de tristeza – à alegria das cantorias que ele fazia no Bar do Estevão, às rodas de samba que ele organizava e a encrencas e outros duelos, nos quais, geralmente, era ele quem vencida. Naquele fatídico dia, a fera foi vencida. Ela se lembrou do amigo e de um tempo em que todos se arrumavam para ir juntos aos bailes nos clubes negros, muito frequentados, aos sábados, na Grande Florianópolis.

Estes clubes negros foram, durante muitas décadas do século XX, os únicos espaços públicos de inserção e entretenimento para os negros da Grande Florianópolis e do Estado de Santa Catarina (além daqueles em que se manifestavam no carnaval). Estes espaços socioculturais significaram a possibilidade de homens negros e mulheres negras participarem do mundo da “rua”. Estes espaços eram vigiados e controlados pelas elites locais, utilizando-se de normas e ideais civilizatórios europeus antagônicos aos valores das comunidades negras. Estas comunidades tinham em quintais de casas e nos clubes negros os espaços de sua domesticidade (vida privada) e da socialidade urbana (vida pública). A casa era um lugar de tranqüilidade, onde se compartilhavam com parentes e amigos a comida, a bebida e as agruras do convívio coletivo. Já, a rua, significava a experiência de um ‘lugar desconhecido’, o qual foi, aos poucos, sendo acessado sob a utilização de estratégias de embate contra a burguesia da Grande Florianópolis.

Por isso, a criação dos clubes representou para o grupo fundador – negro - o nascimento de um novo espaço de socialidade²⁵. Meus pais, Moacir da Silva e Maria Inês Rosa da Costa se conheceram num destes clubes negros²⁶. Quando éramos menores, eu e meus irmãos ouvíamos

²⁵ Minha discussão aqui é inspirada pelo trabalho de Giacomini (2005) sobre a formação dos clubes negros no Rio de Janeiro.

²⁶ Os músicos circulam pelos clubes que estão em várias cidades na região. Estas várias cidades são parte/estações dos próprios movimentos de

as histórias contadas pela minha mãe, de que acabou conhecendo meu pai num clube chamado União Operária²⁷, na cidade de Criciúma, a 200 km de Florianópolis. “Nas datas festivas, eu (minha mãe) e minha amiga ficávamos esperando o dia do baile, cada uma com suas expectativas. Ela normalmente não podia ir comigo porque era branca, e eu também não podia com ela, nos lugares onde ela freqüentava” (Silva, p. 29, 2000).

Meu pai, Moacir da Silva, já morava na capital, juntamente com sua família, desde 1958. Ele trabalhou e viveu, até os dezoito anos, na casa de uma rica família de empresários, que eram os donos do Café Damasco, com sede em Curitiba. Depois, acabou ingressando, como funcionário público, na Polícia Militar de Santa Catarina. Minha avó era empregada de um casal de médicos e na casa deles se aposentou, após décadas de trabalho doméstico. Minha mãe, natural de Imbituba, assim revela:

(...) com sete anos, eu já trabalhava em Criciúma, na casa de uma família de italianos, e trabalhava como empregada doméstica. A minha mãe me deixou lá, na Ondina. Minha irmã, a Néia, tua tia, foi pro orfanato de Urussanga, que se chamava Paraíso, e ficou lá até os 14 anos, quando teu pai foi ‘buscar ela’ pra morar com a gente lá no Morro do Mocotó. Os rapazes... o Paulinho foi pra Marinha, o Ademir trabalhava no Porto de Imbituba e, o único filho que ficou com ela foi o Caju, porque ele ainda era de colo e não tinha como deixá-lo.

Era comum, neste período, décadas de 1940 e 50, as famílias mais pobres e negras enviarem seus filhos para trabalhar e morar com os mais abastados em outras cidades. Conforme citei acima, minha mãe, dos sete anos até os dezesseis anos, ficou trabalhando com esta família em Criciúma, mudando-se para Florianópolis após concluir o ensino fundamental, em 1972. Ela trabalhou em alguns subempregos, até passar num concurso público e ser contratada para trabalhar na Fundação Hospitalar de Santa Catarina, quando finalmente pode se casar com meu pai.

deslocamento e de migração dos negros. São os laços familiares e de afinidades que ligam as cidades.

²⁷ Além deste clube, a União Mineira era outra Sociedade Bailante de negros e de negras de Criciúma.

Naquele período, havia um pequeno deslocamento de aventureiros, trabalhadores braçais e ceramistas para a região de Criciúma, por ser a “Cidade do carvão” um pólo carbonífero de expressão no sul do país. Muitos migravam por melhores condições de vida porque as oportunidades de emprego se intensificavam em torno das mineradoras. Famílias desceram a Serra do Rio do Rastro, vindas de cidades como Lauro Müller, outras migravam de cidades próximas como Jaguaruna, Tubarão ou Capivari de Baixo, em busca da moradia junto a parentes e amigos, em uma circularidade proporcionada pelo trabalho.

Minha tia-avó, Maria Francisca da Silva (1916-2002), nasceu em Lauro Müller e veio para Florianópolis no início da década de 1950. Foi a partir de minha tia-avó, a mais velha da família, que a minha avó, Isaura da Silva, sua irmã caçula, veio com seus familiares para Florianópolis. Maria Francisca disse: “a nossa vida em Lauro Müller era muito miserável e tivemos uma infância muito pobre. Sem comida, sem nada, só sofrimento. Por isso, fomos embora pra Florianópolis”.

Numa das vezes em que nos relatou sua chegada à Florianópolis e o período de difícil adaptação, minha avó Maria me disse:

Quando vim pra cá, em 1950 e pouco, fui morar no Morro do Chapecó. Era tudo diferente. Foi o primeiro lugar que eu morei com meus filhos. Depois, na metade da década de 60, nós começamos a construir a nossa casa no continente, aqui na Procasa. Demorou a ficar pronta, foi aos poucos que fomos construindo. Mas, depois que mudamos, nunca mais saímos daqui (Silva, p. 37, 2000).

Donato da Silva, seu primogênito, descreve a migração para Florianópolis, de forma interessante:

Eu era muito pequeno. Estávamos eu e minhas irmãs, que ‘tu já sabe’ quem são, não é? A Lola, a Minina e a Martinha. O Almir e o Renato ainda não eram nascidos. Viemos de Tubarão, parando em todas as cidades e na estrada também, pois o ônibus que trazia a gente, naquele tempo, era muito ruim e não vinha direto para Florianópolis, não. Saía pela manhã de Tubarão e parava em Laguna. Ficava lá, até encher e, depois, vinha até Imbituba. Dali em diante, de Garopaba até Floripa, parávamos de ônibus em Penha, Paulo

Lopes, Palhoça. Toda aquelas quebradas ali e assim por diante. Era quase um dia de viagem. Muitos faziam esse trajeto de carroça. Hoje se faz isso em uma hora e trinta minutos. Esses dias precisei pegar um documento em Laguna e fomos de carro. Não deu uma hora. Bem, quando chegamos, fomos lá pro Morro do 25 e ficamos lá, até 'vim' pro Continente. Acho que meus irmãos mais novos não lembram nem de morar lá no Morro.

Esse processo migratório foi comum na história da formação dos grandes centros urbanos do país e, em Santa Catarina, ele teve suas peculiaridades. Apesar deste processo migratório não ser tão homérico como nos grandes centros do país, houve uma circularidade importante de mão-de-obra em todos os níveis. Esses deslocamentos produziram novos arranjos sociais, possibilitaram o surgimento de espaços sociomusicais de lazer e entretenimento, criaram conexões entre amigos e parentes separados pela distância e unidos pela pobreza e na luta pela vida, tentando, ao menos, torná-la mais divertida.

Neste capítulo, apresentarei as histórias sobre o samba e o choro e de sua socialidade nas décadas de 1940 e de 1950. Os universos explorados serão os da casa (ambiente doméstico) e o da rua (esfera pública), porém não de forma dicotômica, mas através da relação entre estes espaços e a sociomusicalidade percebidos nesta contação de histórias. Em muitos momentos das histórias, esta separação entre a casa e a rua deixa de ser tão visível, não permitindo assim que sejam tratadas de formas distintas. Inicialmente, pretendo levantar uma discussão acerca da história do samba e do choro em Florianópolis, utilizando-me das falas dos sujeitos que vivenciaram este período histórico em que o samba e o chorinho ainda não eram percebidos como gêneros musicais distintos. Em seguida, contraste esta discussão com os debates em torno destes gêneros musicais em nível local e nacional, encontrados na literatura brasileira sobre o tema.

2.2 2 EM 1. O SAMBA E O CHORO, OU MELHOR, DE QUE SAMBA E DE QUE CHORO ESTAMOS FALANDO?

Conforme apontei no primeiro capítulo, samba e choro eram gêneros musicais, conceitos, que eram confundidos com as festas ou eventos musicais que os partícipes organizavam para se divertir nas décadas de 1940 e de 1950, na região metropolitana de Florianópolis.

Nas falas dos sambistas e chorões, samba era “um xote, uma valsa, uma festa, um baile” (Silva, 2000, p. 29). Ou nas palavras de minha avó, “o samba aqui era assim, era tocamento de violão, cavaquinho, pandeiro e acordeon. No nosso samba aqui, não tinha cachaça, não, era só café cuscuz, rosca, ô tempo bom!” (idem, p. 33). Dona Luci fala dos sambas em sua casa e de seu tio Edmundo, dizendo que, “aqui no morro, no samba nós tocávamos valsa, mazurca, samba mesmo, não essas pagodarada que tem hoje aí” (idem, p.35).

Essas falas dos partícipes do mundo do samba sobre o passado em Florianópolis – 1940 e 1950 – dão-nos a dimensão exata da compreensão que os negros possuíam da musicalidade que experimentavam. Não havia uma necessidade de delimitar gêneros musicais, de defini-los em suas peculiaridades. Somente a de viver, de experimentar e de dançar o samba, ou qualquer nome que se desse ao ritmo que saía dos instrumentos musicais, em suas festas, rodas, bailes, etc.

A primeira música a ser gravada, em 1917, no Rio de Janeiro, com o nome de samba, a composição *Pelo Telefone*, de autoria de Donga e Mauro de Almeida, também não era, de fato, um samba. Era uma espécie de partido alto com uma levada amaxixada. Os musicólogos Mello e Severiano (1997) definem esta música como tendo:

Uma estrutura ingênua e desordenada: a introdução instrumental é repetida entre algumas de suas partes e cada uma delas tem melodias e refrões diferentes, dando a impressão de que a composição foi sendo feita aos pedaços, com junção de melodias feitas ao acaso e recolhidas de cantos folclóricos. Para os autores, *Pelo Telefone* era um samba de terreiro, de ritmo amaxixado, com quatro linhas melódicas distintas (Mello e Severiano, 1997, p.53).

Bem, e o que este debate acerca do que os negros falam sobre o samba em Florianópolis e o que escritores, cronistas e estudiosos referem sobre ele no Rio de Janeiro têm a ver com esta dissertação e com os rumos que ela tomará?

Para ser o mais claro possível de início, tem tudo a ver. Primeiro, porque é nas décadas de 1950 e 1960, quando a bossa nova invade o cenário nacional, que se começa a originar um debate sistemático e consistente sobre o samba, sobre suas origens e suas delimitações. É neste momento que se investe numa espécie de identidade para os mais distintos tipos de samba. Segundo Menezes Bastos (1995), durante as décadas de 1920 e 1930, o debate sobre o samba no Rio de Janeiro estava envolto numa dicotomia que apontava identidades contrárias

entre o samba do morro e o samba do asfalto. Entre as várias brigas a envolver os círculos de sambistas do morro e do asfalto, a mais importante, citada pelos estudiosos de samba, deu-se entre Wilson Batista e Noel Rosa. Muitos sambas foram produzidos pelos dois autores em nome desta distinção, que só acabou quando Wilson Batista chamou Noel de “Frankstein”, em uma de suas canções. Contudo, o samba a que se referem Menezes Bastos (1995), Vianna (1998) e Tinhorão (1997), é o samba que surge com a fusão de ritmos e estilos musicais. Entre eles, o lundu, a modinha, o partido alto, o tango brasileiro, a havanera e o maxixe, no Rio de Janeiro.

Já em Florianópolis, Cristiana Tramonte (2000) vai tratar do surgimento das escolas de samba de Florianópolis nas décadas de 1940 e de 1950, em sua obra *O Samba Conquista Passagem*. Neste trabalho, a autora confunde o primeiro gênero musical de que estamos falando, o samba, independente das formas e maneiras distintas de tocá-lo, com o samba-enredo. O samba-enredo é a música do carnaval e das escolas de samba; o samba, o gênero musical que era tocado nas festas durante o ano, em qualquer roda de samba, havendo entre estes dois estilos distintos uma diferença temporal significativa e um distinto contexto de produção.

Conforme já citei, o samba tem sua produção no início do século XX, aproximadamente nas duas primeiras décadas, enquanto o samba-enredo só alcançará seu auge no governo de Vargas, com a divulgação de canções ufanistas. Esta confusão entre os gêneros musicais - samba e samba-enredo - custou caro para as pesquisas sociomusicais sobre samba em Santa Catarina, à medida que vinculou ao Rio de Janeiro a história do samba em Florianópolis. Fazendo isso, Tramonte reproduz a idéia de dependência, uma espécie de ‘difusão’, ao calcar-se na ‘teoria dos marinheiros’. Segundo esta teoria, após a criação do Ministério da Marinha, que trouxe navegantes de todos os mares e lugares do Brasil para Florianópolis, estes fomentaram, juntamente com sambistas locais, a criação de escolas de samba na cidade, já na década de 1940, levando ao desenvolvimento de uma cultura do carnaval ligada às Escolas de Samba e ao gênero musical, *o samba-enredo*, das agremiações carnavalescas - blocos e ranchos carnavalescos.

Além de cristalizar as concepções musicais e de não considerar as especificidades do samba produzido na capital do estado catarinense, a autora sobrepõe e transpõe o modelo de samba carioca ao samba de Florianópolis, apontando que sua existência só foi possível a partir da migração de marinheiros do Rio de Janeiro e de outros estados do Brasil para Santa Catarina, especificamente para Florianópolis. Segundo

Tramonte, o samba, em Florianópolis, tem como mito fundador um reduto de samba conhecido como Canudinhos, na atual travessa Major Costa, subida do Morro da Caixa, no Centro da cidade.

Esta relação direta com o Rio de Janeiro não é, de fato, uma invenção de Tramonte, mas faz parte da história do crescimento econômico da cidade e da relação de dependência que os próprios moradores de Florianópolis, pobres e ricos, mantiveram com os cariocas, através de uma longa e duradoura relação comercial. Segundo Santos (2009), uma elite local floresceu com o comércio marítimo no início do século XX. Nesta relação, o porto, localizado ao lado do Mercado Público, desempenhou um importante papel nestas trocas comerciais, em conjunto com a fundação do Ministério da Marinha, no fim do século XIX. Com a fundação do Ministério, muitos marinheiros do Rio de Janeiro e de outros estados vieram morar em Florianópolis.

Muitos sambistas ouviram falar ou viveram estes momentos de lazer musical com os marinheiros cariocas. O Sr. Carlos Alberto, da Velha Guarda, disse-me o seguinte:

Meu pai trabalhou no porto e no Mercado Público como vendedor de peixe. Ele saiu do porto porque tinha, sempre, que viajar para o Rio de Janeiro e cansou de ser embarcado. Ele dizia que a vida de embarcado no mar era muito sofrimento. Mas ele gostava era quando chegava o pessoal do Rio de Janeiro.

Waldir Costa também me falou da relação que as pessoas de Florianópolis tinham com a capital federal:

Meu pai era embarcado do Hoepcke, que era quem fazia o transporte de barco pro Rio de Janeiro, pra Santos. Meu pai, quando chegava, sempre trazia as novidades do Rio de Janeiro. Aqueles tamancos de malandro, as pastas de alisar cabelo pras minhas irmãs. Todas essas coisas que eram novidades vinham do Rio de Janeiro

Figura 9 - O vapor Anna, da empresa Hoepcke, no estaleiro Arataca. Início do século XX. Trabalhadores desempregados se alistavam para a limpeza do casco dos navios que entravam no estaleiro. Segundo Reis (Reis *et al*, 1999, p. 153) o Anna integrou a frota Hoepcke, provavelmente, a partir de 1909.



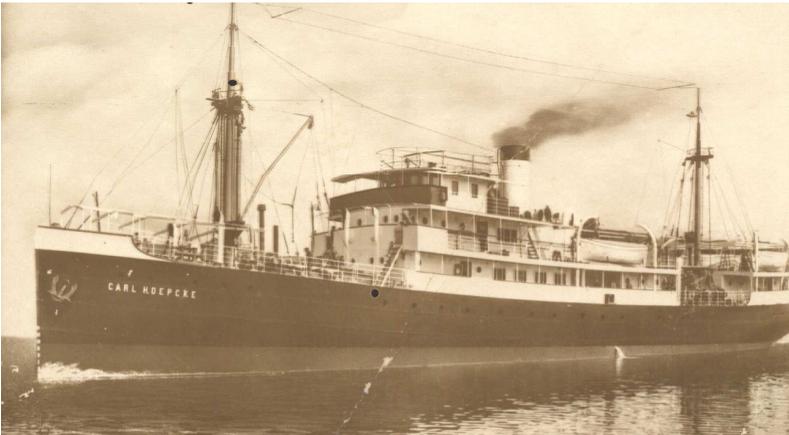
Fonte: Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina.

Figura 10 - Cais Rita Maria, no início do século XX, utilizado pela empresa de navegação Hoepcke.



Fonte: Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina.

Figura 11 - O navio Carl Hoepcke. Começou a operar em 1927, rotas de cabotagem de Desterro. A Empresa Nacional de Navegação Hoepcke operava em Desterro desde 1895 (REIS, et al, 1999, p. 131 e 155).



Fonte: Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina.

Algumas coisas são fato: havia um intenso contato com a Capital Federal; o Ministério da Marinha foi fundado já no século XIX, trazendo um número significativo de marinheiros cariocas para Santa Catarina. O samba, no Rio de Janeiro, foi um importante gênero musical que moveu paixões e que, depois, virou febre nacional, além de ser

apontado como componente de nossa identidade nacional por diversos autores. Outra coisa, porém, é afirmar que o samba em Florianópolis surge com os marinheiros, em uma mítica roda de samba, no Morro da Caixa D'água, no centro da cidade.

A questão é que Tramonte se esquece de definir de que samba ela esta tratando, pois, na medida em que este gênero musical possui muitas variantes, como o samba de roda, o samba de partido, o samba-canção, o samba rural, etc., ele não é homogêneo em suas características, em nenhuma das cidades em que se torna proeminente.

Um exemplo claro do que estou apontando é o samba produzido em São Paulo. Durante minha pesquisa de campo, em junho de 2011, estive na região do ABC Paulista, em cidades como Santo André, São Caetano, São Bernardo do Campo e Mauá. Participei de muitas rodas de samba e de choro nestas cidades e pude constatar muitas diferenças entre o samba que era tocado pelos sambistas e chorões, principalmente de Santo André e São Bernardo, cidades nas quais permaneci por um período maior. Aproveitando a viagem que fiz a São Paulo, fui ao Rio de Janeiro e também visitei alguns sambistas que pude conhecer em outros momentos da minha vida. Coloquei a eles dezenas de questões sobre o que pesquisava e minhas inquietações acabaram ecoando na cabeça de muitos músicos e compositores com que tive contato naquele momento.

De qualquer maneira, *“de qualquer maneira meu amor eu canto”*. Opa! Não é o partido alto de Candeia, este é o texto do Marcelo, quer dizer, meu texto (cultura nos termos de Geertz), que acabo de confundir com a música de um dos grandes compositores de partido alto da Via Láctea. Mas, enfim, às vezes é tão boa a confusão! Voltando ao meu argumento, *“tá legal eu aceito o argumento”*... Nossa! De novo! *“Mas não me altere o samba tanto assim, olha que a rapaziada tá sentindo a falta, de um cavaco, de um pandeiro e de um tamborim”*. Desculpe-me, são as palavras que iniciam cada samba que se confundem com as do texto e que me deixam hipnotizado, ainda mais com este samba de Paulinho da Viola.

Justamente, um cavaco, um pandeiro e um tamborim, além dos violões de seis e sete cordas, do acordeom e do atabaque, cujo músico se senta sobre ele (às vezes, um banco é construído sobre o atabaque), tocando com uma vassourinha como se faz com a bateria, é que dão às características tão marcantes ao samba que pude vivenciar no ABC paulista. A percussão era muito leve e pude gravar um breve vídeo de tais rodas de samba e de choro de São Paulo, intitulado *Sambas do Brasil*.

Algumas semanas depois, no Rio de Janeiro, fui ao show de um cantor pertencente à nova geração de sambistas cariocas. Foi muito engraçado, pois estavam todos sentadinhos, ouvindo samba. Parecia uma missa católica tradicional. Só faltava o padre, de costas, falando latim. Neste caso, os músicos eram todos brancos. Ao término deste evento, chegaram outros músicos, todos negros, com seus instrumentos de percussão, pandeiro de nylon, banjo ou cavaco-banjo, tantã, rebolo... e uma negra, com quase dois metros de altura, a sambar entre as pessoas que estavam sentadas à mesa, agitando o público, divertindo a todos que, atordoados, enlouqueciam-se com o som e a beleza daquela mulher.

Por fim, se você ouvir um samba em Florianópolis perceberá também muitas diferenças estéticas e estilísticas. Porém, vou desenvolver estas questões mais etnomusicológicas no último capítulo deste trabalho. Por ora, o que descrevi nos será útil para percebermos o que uma simples viagem é capaz de fazer a um pesquisador ávido por informações, ávido pelo samba. Como diria Djavan “Quando se tem um álibi de ter nascido ávido e convivido inválido, mesmo sem ter havido”. Por outro lado, quis ilustrar através destas breves imagens etnográficas, o quanto é perigoso um discurso homogêneo, que além de limitar o alcance das análises históricas e etnomusicológicas, reduz as múltiplas possibilidades das culturas do samba drasticamente à cultura do samba de Florianópolis ou de qualquer lugar onde ele se faça presente.

Por isso, o que apresento neste trabalho é a idéia de que o samba – em suas várias acepções nas primeiras décadas do século XX e que, posteriormente, serão nomeadas como samba raiz ou samba tradicional, e não o samba-enredo – ritmo das escolas de samba - era praticado em diversos locais do estado de Santa Catarina, muito antes do surgimento das Escolas de Samba. Mais do que isso, estou preocupado com uma produção musical que por sua especificidade apresenta seu próprio caminho, não sendo uma extensão musical de um determinado gênero musical, de um estado para outro.

2.3 FLORIANÓPOLIS VERSUS RIO DE JANEIRO. SAMBA VERSUS CHORO

Apesar de serem considerados como gêneros musicais diferentes e de terem trajetórias distintas no circuito do Rio de Janeiro, em Florianópolis, o samba e o choro apresentam uma peculiaridade a distingui-los daqueles feitos em outras capitais do Brasil. Estes gêneros musicais são descritos pelos seus participantes, em Florianópolis, como gêneros *quase* sinônimos, como se fossem formas musicais que

surgiram com o mesmo fim e num mesmo período, assim como a marcha e o samba, para o entretenimento popular, no Rio de Janeiro. O músico Charuto do Cavaquinho, que nasceu na Colônia Sant'Ana, a 30 km de Florianópolis, revela que

choro e samba era tudo a mesma coisa, não tinha mesmo diferença para nós. Agente ouvia tudo como seresta, eu já sentava com meus primos que gostava de tocar e fazíamos era samba. Samba era valsa, era seresta, era um Fox-canção para tirar uma '*nega veia*' pra dançar, era isso que era samba pra nós (Silva, p. 33, 2000). Seu Chico do Violão, diz que um bom samba não "podia existir se não tivesse um 'limpa banco', um chorinho, um fox, ou fox-trot. Era só tocar um que todo mundo saía pra dançar. A mulherada não sossegava enquanto o fox não acabava". (idem:41). Para ambos os músicos, que se conheceram mais tarde, na década de 60, Seu Chico, da Costa de Dentro, e Seu Charuto, do município de São José, samba e choro são gêneros musicais que caminharam juntos, musicaram as festas não só domésticas como as dos clubes negros e balançaram eventos carnavalescos na rua.

Estes universos sonoros - clubes negros, festas familiares e o carnaval - serão tratados detalhadamente no quarto capítulo. Por ora, é importante salientar que eles possibilitaram a circularidade das atividades sociomusicais dos negros e pobres da Grande Florianópolis. As narrativas sobre eles nos revelam não uma (outra) verdade histórica, mas, através da articulação entre fragmentos do passado e traços do presente (Cardoso, 2010), apontam como esta sociomusicalidade ajudou a construir certas relações entre vários momentos e lugares do Estado de Santa Catarina, pelos quais a população negra transitou e se fez presente.

Por esse motivo, minha narrativa etnográfica se inicia com a relação entre meus pais e alguns familiares com a difícil condição do negro e do pobre no sul do Brasil. Em meio a esta história, surgem seus encontros amorosos nos primeiros clubes negros do Estado de Santa Catarina e a decisão de se mudarem para Florianópolis e de recomeçarem uma nova fase de suas vidas. Este processo migratório para Florianópolis indica sua condição de empregados domésticos de meus pais e avós, imposta pelo racismo no Brasil aos descendentes de africanos, não só no sul do estado, mas também em Florianópolis. Portanto, estas falas - de meus familiares e seus amigos, trazem à tona as relações raciais de um estado branco e europeu que não só escravizou os descendentes de africanos como manteve, de forma sistemática, esta discriminação, utilizando-se de mecanismos de segregação que se perpetuaram sob o controle social das atividades socioculturais, das

relações trabalhistas e com a imobilidade social oriundas destes mecanismos.

Quando perguntei para minhas avós sobre seus respectivos trabalhos ao chegarem a Florianópolis, minha avó Maria me disse: “Eu trabalhei na casa dos Costa Lima, uma família de gente rica, durante bastante tempo. Depois, me separei e me casei de novo. Meu marido recebia bem e eu fiquei em casa, cuidando do Renato e do Almir, porque eles eram pequenos”. Minha outra avó, Isaura da Silva, também comentou sobre o único trabalho que teve em Florianópolis, desde sua chegada do sul do estado:

Trabalhei só numa casa, durante 30 anos. Foi na casa do Dr. Celso. Depois, me aposentei e voltei para trabalhar mais dez anos. Ele era médico cardiologista e eram pessoas muito boas. Mas, sempre, éramos empregados, não é? Às vezes, eles faziam coisas que eu não gostava, sabe? Mas eu precisava do trabalho. Com o trabalho já passávamos fome, imagina sem ele, Marcelo?

Estas histórias, entre tantas outras ouvidas ao longo do trabalho de campo, são fragmentos da vida de trabalhadores, sambistas, chorões, macumbeiros, umbandistas e de outros partícipes da sociomusicalidade da Grande Florianópolis, nas décadas de 1940 e de 1950. Elas não buscam somente preencher lacunas deixadas pelo ímpeto de juntar as peças dos quebra-cabeças ou, ainda, somente fornecer assertivas históricas sobre o samba de Florianópolis e sobre o histórico processo de sujeição enfrentado pelos negros, no século XX, na capital catarinense. De certa forma, esses eram alguns dos objetivos de minha monografia de Conclusão do Curso de Graduação em História (Silva, 2000) com a qual pretendia ‘desvendar’, entre outros temas, os caminhos percorridos por este gênero musical, saber como, *exatamente*, teria chegado a Santa Catarina, analisar os mitos e a origem²⁸ do samba e seus desdobramentos.

Ao utilizar essas múltiplas vozes em minha dissertação, não pretendo, com isso, conectar o passado para justificar o futuro, ou interligar realidades e as submeter a modelos estatísticos de validação

²⁸ Há uma célebre discussão em torno do nascimento do samba. Alguns autores afirmam uma paternidade baiana, enquanto outros falam de sua urbanidade carioca e das diferenças entre o samba baiano e o carioca. Contudo, não é objetivo deste trabalho aprofundar-se este assunto, senão o de alertar o leitor quanto à existência do debate.

que completem o conteúdo dos fatos. Meu trabalho é o de perceber como os caminhos de vida não são predeterminados como rotas a serem seguidas, mas têm que ser continuamente elaborados sob nova forma. E esses caminhos, longe de serem inscritos sobre a superfície de um mundo inanimado, são os próprios fios a partir dos quais o mundo vivo é tecido (Ingold, p.108, 2005).

As histórias contadas pelos partícipes, hoje nos ajudam a tecer a socialidade dos gêneros musicais e das maneiras de tocar o samba e o chorinho nas décadas de 1940 e de 1950. Esta sociomusicalidade era expressa nos clubes negros, locais em que os negros se encontravam para se divertirem fora do ambiente doméstico, animados pelos gêneros musicais que eram tocados nas festas dos quintais das casas. Estes músicos, cantores e compositores nasceram entre as décadas de 1920 e de 1940 e vivenciaram o momento em que a cidade mudava e os segregava cada vez mais. A experiência revelada por suas memórias nos remete a vários momentos em que a realidade racial que os fincava na concretude diária era devorada rapidamente, momentos em que se desprendiam de uma sociedade opressora, para que, nas festas e nos eventos do grupo, decolassem para alçar os vôos próprios de sua realidade ou de sua imaginação (Amado, p. 135, 1995). Em verdade, durante todas as nossas conversas, senti que as amarguras geradas pelo preconceito e pelo racismo estavam sempre presentes nas vozes, nos gestos, por vezes cabisbaixos, nos sorrisos, ora contidos, mas as pessoas afirmaram, principalmente, que suas vidas, apesar de sofridas, valiam a pena, sem que se esqueça um minuto sequer.

Em suas falas, da memória não deixavam escapar o simples sabor de uma feijoada ou de uma cabritada, de um bolo de aniversário ou de casamento. Tudo era capaz de despertar as mais longínquas lembranças: uma música que recordava o amor perdido, o mais querido; um detalhe que remetia a uma outra história, que remetia a uma outra (idem, 135). Dona Luci, ao contar sua história, descrever os gêneros musicais e as músicas de que mais gostava, cantava para mim, “*que saudades da professorinha*” e, ao mesmo tempo, apontava para a escola, afirmando que nunca pode estudar, quando nova, pois teve que “pegar cedo no batente”. Seu Gentil, ao descrever as dezenas de peles de cabrito que ficavam penduradas nos varais para secagem e produção de couro, tinha uma memória olfativa do

cheiro do mocotó cozinhando nas panelas, enquanto subia para ver os bois-de-mamão na casa do Tibita²⁹, debaixo do pé de itajuveira, no buraco da Lagraia³⁰.

Esse mundo, no qual estavam mergulhados os negros e pobres da Região da Grande Florianópolis, nas décadas de 1940 e de 1950, começava a mudar drasticamente. Os espaços públicos começavam a se tornar menos acessíveis. Os códigos de posturas municipais, cada vez mais acionados para afastar pobres e negros do centro da cidade de Florianópolis, eram aplicados para manter a nova ordem criada pela burguesia local. Não havia mais lugar para cantarolar pela cidade, para circular maltrapilho, morar ou construir nas proximidades do centro de Florianópolis, pois um novo mundo começava a se projetar, onde não havia espaço nem para o pobre e nem para o negro.

Dona Luci conta que, na cidade, era muito ruim de viver por causa do racismo e que, no morro, o racismo também existia.

Nós viemos morar na parte de cima do morro. Nem lembro porquê, direito. Sei que minha tia e minha mãe preferiam, mas o pessoal branco resolveu morar lá embaixo e tinha racismo, sim, naquele tempo. Eles dizem que não era igual a quando tinha escravos, mas tinha racismo, sim. Tanto que eles nos chamavam de “os do 25”, por causa do clube, lá, no Morro do 25. Tu sabes, já dançasse lá, não? Então, eu e minhas primas, no carnaval, fizemos um bloco. Nós fazíamos todos os anos, mas às vezes nós deixava que elas lá de baixo saíssem, entende. Nós ficávamos com pena delas. Aí, minha prima dizia: não deixa elas sair, não, com a gente. Eu não saio com aquelas brancaiada do berbigão. Era berbigão porque, nos quintais deles, que eram mais planos, era jogado o cascalho do berbigão que pegavam, ali, na praia, pra comer, porque o tempo era muito difícil. Nós também pegávamos muito berbigão para comer.

²⁹ A família do Tibita, como era conhecido no Morro do Mocotó, era oriunda da Comunidade Remanescente de Quilombo A Toca, do município de Paulo Lopes, e praticava, juntamente com outros moradores da comunidade do Morro Mocotó, as brincadeiras do boi-de-mamão e do pau-de-fitas.

³⁰ Local onde as pessoas da comunidade organizavam algumas brincadeiras, como os bois-de-mamão, o pau-de-fita e algumas festas, entre outros eventos.

Então, quando o bloco tava pronto, elas vieram pra sair com a gente e minha mãe disse: ora, deixa elas sair e pronto. Depois vocês brigam, só não dá muita confiança, mas é carnaval. Minha prima batia o pé e continuava a dizer: Eu não saio e pronto, porque eu não sou obrigada a sair com gente que me chama de macaca, num dia e, no outro, quer brincar com bloco com a gente. Então, decidimos que elas não iam sair e pronto. Ainda fizemos um samba, que a gente cantava quando passava perto deles, debochando, enquanto nosso bloco desfilava. Eu fiz até um samba pra rir delas, meu filho. Deixa eu ver se lembro da letra e como cantava a música. Mas, antes de cantar a letra, nós fazia uma trilha de bambu, daqui até lá embaixo, amarrava bem os bambu. Bambu porque era alto, não tinha escada e era de barro vermelho essa subida, perto da minha casa. A gente descia batendo latas, panelas e era tudo mulher, não tinha homem não. Eles faziam as coisas deles e nós fazíamos as nossas. Até os bois-de mamão deles nós pegamos pra nós e dançamos.

Ah! Lembrei, a música era assim:

Nós do 25/não temos medo de ficar na mão/porque nós soubemos que a batucada/não deixa a coroa sem o berbigão/pessoal do 25 não é sopa não/O pessoal do berbigão disseram/que a coroa era tudo macacada/Mas como não dançaram em dia de carnaval/vieram pra coroa ver a nossa batucada.

E segue Dona Luci:

Olha, nós rimos tanto daquele pessoal do berbigão e ainda a gente passava debochando. Eles ficaram com uma gana da gente que tu precisavas ver. Eu só me lembro desse ano que fiz o samba porque foi o ano que instalaram luz elétrica no morro, quando o governador Jorge Lacerda veio aqui em casa e o Nem, meu marido, matou dois cabritos. Teve apresentação do boi-de-mamão, teve samba até altas horas, quando eles foram embora. E depois, dançamos mais ainda, até amanhecer. Foi um alvoroço só, meu filho. Chovia muito naquela noite e ele chegou de viagem e veio direto pro

morro, inaugurar a bendita da eletricidade. Não lembro o mês, mas foi em 1958, porque, alguns meses depois, ele morreu. Naquele acidente de avião que matou ele e uns deputados também. Meu marido, meu tio Edmundo, pai do Aliatar Fraga, que também foi presidente dos Protegidos da Princesa, nossa escola aqui do morro, sempre eram recebidos pelo governador.

Agora tu vês só: eles fizeram um mutirão para alargar um pouco a picada, pro Jorge Lacerda passar. Mas ele não queria que fizesse, não. O povo do Palácio do Governo chegou aqui de capa preta. Todos molhados. A carne de cabrito já 'tava assando, samba comendo solto, cerveja, cachaça, bolo, refrigerante e o danado do Lacerda só queria saber de comer e de dançar. Como ele gostava do boi-de-mamão! Mais ainda do que do samba. E ele chamava o cavalinho pra dançar, a maricota, o boi brabo. O homem acabou-se de tanto dançar.

Figura 12 - Governador Jorge Lacerda recebendo das mãos da diretoria dos Protegidos da Princesa a placa de cidadão honorário da escola de samba do Morro do Mocotó.



Fonte: Acervo de Dona Luci.

Além de sua experiência religiosa com a macumba, de sua grande devoção a seus orixás, minha avó Maria Francisca também adorava as rodas de samba e, inclusive, participou de muitas no Morro do Mocotó e no Morro do Chapecó, onde morou por muito tempo, quando chegou a Florianópolis. Conversando com ela, quando elaborei minha monografia, cantou um samba que falava dos embates e do controle que o poder público tentava manter com relação às práticas dos moradores negros e pobres, mesmo durante o carnaval. “Nós fizemos um bloco lá do Morro do Chapecó e do 25 para sair no carnaval e um pedaço da letra era assim: “nós fizemos nosso bloco/e não escutamos isso/nós fizemos nosso bloco/abaixo de mixirico” (Silva, 2000, p. 39).

As vozes que relatam o universo sociomusical de Florianópolis nos oferecem um diagnóstico sintomático das fronteiras estabelecidas à circulação da população negra e pobre nas décadas de 1940 e de 1950. O improviso, as composições musicais para o carnaval, as alianças com o poder público, pelas relações de compadrio ou apadrinhamento³¹ a que se refere Dona Luci com o ex-governador Jorge Lacerda, são estratégias que tornam a vida dos moradores dos morros menos difícil. Llosa (1982) mostra-nos como, para o indivíduo (o contar histórias) é uma atividade primordial, uma necessidade de existência, uma maneira de suportar a vida. É uma maneira de recuperar, dentro de um sistema que a memória estrutura com a ajuda da fantasia e dos contos, esse passado que, quando era experiência vivida, tinha a aparência do caos. Esse caos é representado, nas vozes de negros (as) de Florianópolis, pelas experiências de racismo, de exclusão e pelas péssimas condições de vida do período.

As histórias contadas por Dona Luci, para alguns, talvez chegue a beirar a fantasia mesmo.

Minha tia dançava o passo, o Miudinho, dança de escravo. Tocava cavaquinho e violão, dançava com a gente o boi-de-mamão, isso tudo, com mais de cem anos. Sabe com quantos anos ela morreu? Com 137 anos. Olhe, aqui, esse jornal. Eu não sei 'lê'. Mas foi um jornalista que fez esta reportagem. Lê pra mim o que diz.

³¹ Ruben Oliven (1982), em *A malandragem na música popular brasileira*, fala dessa relação informal criada pelo apadrinhamento, pelo “galho quebrado”, pelo “jeitinho” como forma que o brasileiro cria para burlar o mundo “caxias” que, segundo DaMatta (1970), é percebido como algo racional.

A notícia dizia o seguinte: “A Mulher que se esqueceu de morrer”. E a reportagem falava da tia de Dona Luci, de quem não me recordo mais o nome, e que tinha 137 anos. Segunda a história, ela teria nascido por volta de 1850 e morreu em 1979, quando eu tinha cinco anos de idade e ouvia os sambas na casa dos Bitencourt, durante a minha infância.

Se era verdade que sua tia tinha 137 anos, não se sabe ao certo. O que sabemos, de antemão, é que os registros, nesse período, eram feitos pelos senhores de escravos ou proprietários e que os batismos eram feitos pelas paróquias espalhadas por toda a região da Grande Florianópolis. E, no caso de sua tia, sua paróquia era Desterro. Sua tia, segundo a Sra. Lucimar, havia lhe dito que nasceu muito antes da Lei do Ventre Livre, de 1871, e de outra lei que afirmava os velhos já não precisavam mais trabalhar. Seguramente, a Lei do Sexagenário. Bem, estas histórias poderiam ter sido contadas pelos seus pais e avós, que acabaram passando de geração a geração estes conhecimentos históricos, ou poderiam ser suas memórias mesmo.

De qualquer maneira, opa! “De qualquer maneira meu amor eu canto”. É quase impossível resistir a esse samba. De qualquer maneira, independente da veracidade dos fatos, Dona Luci, quando me contou sobre sua tia, foi muito incisiva. Disse que era verdade e ficou brava quando eu disse, meio sem querer, que não era possível alguém viver tanto tempo. Ela me exclamou irritada: - Mas ela viveu.

Sua performance narrativa era uma de suas marcas mais evidentes. Em “O Narrador” (1975), Walter Benjamim diz que a metade da habilidade de narrar reside na capacidade de relatar a estória sem ilustrá-la com explicações. As diversas tonalidades utilizadas na narrativa por Dona Luci, como por exemplo, quando ela narra o boicote que ela e suas primas tentam dar nas vizinhas brancas do morro, na intenção de impedi-las de desfilerem em seu bloco, apontam para o que Bakhtin chama de polifonia e remetem à intensa luta dentro do próprio discurso contra o poder monológico, a sua resistência à totalidade e a uma voz homogênea. Dona Luci, como o ventríloquo de Bakhtin, representa as vozes assinaladas em sua narrativa, em distinta entonação. Primeiramente, a voz de sua prima, que não aceitava a participação das meninas brancas, era interpretada como muito irritada, com uma voz mais impositiva, segura e que demonstrava inconformismo com a decisão proposta por sua mãe, de, em virtude do carnaval, de aceita-las momentaneamente. Já a voz de sua mãe, que tentava equilibrar o conflito entre as meninas de baixo do morro versus as meninas de cima, “as do 25”, como eram apelidadas, era imitada num tom mais grave, de

forma pausada, imprimindo Dona Luci certa cautela e a serenidade característica dos mais sábios, principalmente na resolução dos problemas.

Segundo Clifford (2002), Dickens, o ator polifonista de Bakhtin, deve ser comparado a Flaubert, o mestre do controle autoral, que se move como um deus entre os pensamentos e os sentimentos dos personagens. A etnografia, como o romance, debate-se entre estas alternativas. Será que o escritor etnográfico retrata o que os nativos pensam à maneira do Flaubertiano “estilo livre indireto”? Ou será que o retrato de outras subjetividades requer uma versão estilisticamente menos homogênea, cheia das “vozes diferentes” de Dickens. Ou ainda: será que esta etnografia do samba e do choro transita ao lado da proposta polifônica de Dickens ou da proposta monológica/autoral de Flaubert, ou talvez a meio caminho entre estes espaços autorais (*Dickens ou Flaubert*)?

É certo que existem inúmeros problemas com relação ao método etnográfico. E eu não pretendo, aqui, solucioná-los. O que proponho, com esta etnografia sobre sonoridades e socialidades do samba e do choro, é ouvir as histórias e vivências dos sambistas e partícipes, para então, a partir de suas memórias, deixar que eles contem suas experiências, seus desejos, suas lembranças, tragédias e seus esquecimentos. Não pretendo fazer uma etnografia somente do olhar do nativo, porque isso não é antropologia. Assim, ela deixa de existir. O que faço é, por um desvio etnográfico, aclarar as histórias que são contadas pelos sambistas e chorões, na construção social dos gêneros musicais em Santa Catarina. Afinal, não é este o papel da etnografia? Não ilustrar uma certa teoria, mas desviá-la de suas certezas, de tal modo que ela se torne mais flexível, mas capaz de lidar com os aspectos tortos da existência (Head, 2009)?

Se um dia, “se um dia, meu coração for consultado, para saber se estou errado”. Opa! Desculpem, é à força do hábito. Se minha etnografia for consultada para saber se me equivoquei, defendendo-me, alegando que ouvi as vozes que falam de samba e de choro, nesta pesquisa etnográfica e que, seguramente, utilizei certo estilo indireto, que segundo Clifford (2002) é inevitável, a menos que a novela ou a etnografia sejam compostas inteiramente de citações, algo que é teoricamente possível, mas raramente tentado (p. 50).

Para finalizarmos este momento em que falamos – sambistas, chorões, pesquisador, partícipes e autores – sobre “o contar histórias de samba nas linhas da vida”, quero voltar à quadra do samba composto por minha tia avó, para desfilar no Morro do 25 e pelo bairro

Agrônômica, durante o carnaval, buscando tocar em algumas questões. A letra do samba dizia: “Nós não escutam os isso/fizemos nosso bloco/abaixo de mexerico”. Há, claramente, uma perseguição contra a organização de grupos de negros voltados a brincar o carnaval, denunciada na frase “nós não escutam os isso”, demonstrando como a sociomusicalidade dos negros e negras de Florianópolis era fortemente controlada pela burguesia local. A própria circulação fora do período do carnaval também era motivo de perseguição e de segregação. Maria Francisca era também umbandista. Seu depoimento nos informa como se dava essa vigilância, em meados da década de 1950:

A gente desfilava no morro, sabe? Subia e descia sem parar. Só que não podia passar lá pra baixo, porque, daí, tinha que pedir permissão. Como era carnaval, a gente não pedia mais, corria o risco de que, se eles não gostassem, nós tínhamos que parar e pronto. Lá embaixo, era uma coisa bem diferente. Agora, aqui, no morro, a gente não se incomodava muito. Tinha, sim, algumas pessoas que não gostavam, mas a gente ia até lá embaixo e, antes de sair do morro pra pegar a estrada, nós voltava e começava tudo de novo. Aí, eles não podiam falar nada. Tinha um pessoal que fazia o bloco deles e era mais debaixo do morro. Nós não brincava o carnaval com eles. Por isso, nós fazia nosso bloco e o nosso samba e saía debochando deles ainda (Silva, 2000, p. 33)

Esse controle foi exercido durante todo o processo colonial e, depois, com a República, ele toma novos contornos. Por meio de discursos higienistas e segregatórios, sob a máscara do progresso, a cidade, agora, deveria caminhar rumo à civilização. Por esta ideologia, negros e pobres passaram a ser vistos como empecilhos à nova ordem que se impunha e deveriam ser eliminados das vistas da burguesia florianopolitana, que adotou o discurso desenvolvimentista ao pé da letra. Qual foi o caminho adotado pelos mais ricos? A expulsão desses negros e pobres do centro da cidade de Florianópolis e, conseqüentemente, estes começaram a subir os morros ou a habitar a parte continental da cidade. Minha tia-avó saiu do Morro do 25, indo para o bairro Procasa, seguindo uma leva de parentes e amigos que se mudaram, aos poucos, para o Estreito. Outros começavam a ocupar, cada vez mais, os morros de Florianópolis, num período que vai de 1920 até 1960, aproximadamente.

Vamos, agora, ouvir o que os negros de Florianópolis têm a falar da cidade da qual eles lembram, por intermédio de suas vivências.

2.4 O CAMINHAR PELA CIDADE

Abaixo, seguem algumas falas de pessoas que viviam e trabalhavam no Centro de Florianópolis, sobre a cidade nas décadas de 1940, até meados da década de 1970. Um deles é Waldir Costa, que nos conta:

Sabe onde vocês tocam agora, ali na Travessa Ratcliff, Marcelo? Vocês nem imaginam o que era aquilo ali, rapaz. Na verdade, ela não existia ainda. O dono do Hotel Royal, nem lembro o nome deste desgraçado, não deixava nem pobre nem negro passar na frente do hotel. Ele dizia que nós íamos sujar a entrada do hotel. Olha, essa figura era tão ruim, que ele botava uns cavaletes assim, um do lado do outro, e nós acabávamos passando pela Rua Tiradentes ou pela frente da Capitania dos Portos. Um dia, o pessoal se reuniu e começou a cortar aquela Travessa, na enxada. Fizeram um mutirão e construíram aquela rua que hoje tu toca ali, certo? Quem ajudou o pessoal a fazer a rua foi um padre. Ajudou também a capinar com todo mundo. Depois, eles mudaram o nome da rua para o nome de um político aí, e o povo ficou indignado. Foi na década de 1970. O pessoal fez um movimento e eles voltaram a chamar de Ratcliff, que era o nome desse padre.

Figura 13 - O marinheiro aposentado Waldir Costa.



Fonte: Foto do autor.

Dona Luci, por sua vez conta que

o centro, pra mim, era muito de passagem, sabe? Só pra comprar alguma coisa. Nós íamos muito no centro, mais perto do carnaval, que era só lá que tinha um tecido pra fazer uma fantasia ou outra. As penas, nós pegava aqui no mato do morro. Sabe esses vassourão, nós 'se tapava' tudo com esses vassourão. A cidade era muito pra comprar uma coisa ou outra, não pra passar.

Já Dona Maria Francisca lembra que

na cidade, eu passava no começo, quando vim morar em Florianópolis, pra trabalhar na casa dos meus patrões. Eu não gostava muito da cidade porque todo mundo andava assim arrumado, e nós, como éramos pobres, não tinha roupa bonita, não. Mas eu não ligava as vezes que eu tinha que ir passava e pronto. Meus filhos só foram conhecer o Centro depois de grandes. Depois me casei e não trabalhei mais na casa de família como empregada. Aí, então, era muito difícil ir no

Centro. Ainda mais depois que mudamos para a Procasa. Aí, era só de ônibus.

O marinheiro aposentado nos fala o seguinte:

Eu corria esse Centro todo, rapaz. Tem uma imagem que eu sempre lembro, com sete anos de idade... eu nasci em 1933 e, com sete anos, era 1940. Eu passava com minha mãe, que trabalhava na Casa dos Nunes Pires, e se pagava um tostão de réis pra passar na Ponte Hercílio Luz, porque nós morávamos no Continente, próximo da Rua Santos Saraiva, em Capoeiras. Era meio Capoeiras e Estreito sabe. Então, eu passava com minha mãe e ela ia trabalhar . Durante o dia, eu ficava andando pela cidade. Eu cortava todo esse Centro. Corria pra cima e pra baixo, passava correndo na frente do Mercado Público. O pessoal vendia peixe, muito peixe ali. Tinha um cheiro insuportável. Agora, tem gente que reclama. Aquilo é que era uma catíngia forte. Depois, eu corria até a frente do Instituto. Lá tinha uma fila de carroceiros esperando pra fazer frete, como os caminhões hoje, taxi. Apanhava goiaba, laranjas, comia fruta uma parte do dia, brincava e, depois, minha mãe dizia pra eu passar no Mercado ou na Capitania, pra pegar peixe antes que o pessoal limpasse as bancas com a mangueira de água. Para sair o cheiro, sabe? Eles limpavam todo dia e eu passava e pegava um balde de cardoso pra gente comer com pirão d'água. Era peixe, pirão e só. Às vezes, a gente comia uma galinhazinha que tinha no quintal, mas, normalmente, era farinha, pro pirão, e peixe. Carne era muito difícil.

Figura 14 - O povo e o peixe. Mercado Público, início do século XX.



Fonte: Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina

Figura 15 - O povo na Praia do Antigo Mercado, final do século XIX. O Mercado foi demolido em 1896.



Fonte: Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina.

Estas histórias, narradas pelos moradores de Florianópolis, mostram o quanto a cidade era um lugar de difícil acesso para negros e pobres. Havia espaços que só eram permitidos para brancos.

E segue dizendo Sr. Waldir, que

o footing, como o pessoal chamava o passeio à volta pela Praça XV, só podia ser dado pelos brancos. Nós passávamos pelo outro lado da calçada. Tinha a calçada dos negros e a calçada dos brancos. Se a gente passasse, era xingado, apanhávamos da polícia e os brancos ainda cuspiam no chão. Faziam cara feia, tapavam o nariz como se a gente tivesse fedendo, mesmo se a gente tivesse acabado de tomar banho. Era um tempo ruim, chefe. Por isso que, às vezes, eu falo que hoje quase não tem racismo e eles aqui em casa quase querem bater em mim. Não é que não tem, mas é bem diferente.

A descrição do aposentado de marinha é carregada de rancor, quando ele se lembra dos apertos que passara por conta dos limites impostos pelos comerciantes e pelo poder público local, com relação à

utilização do espaço público pelos negros e pobres da cidade de Florianópolis. Outras narrativas expressam a repressão sofrida pelos negros de Florianópolis e os embates com as elites locais, que ostensivamente combateram suas práticas culturais e regularam a circulação da população negra antes e após a abolição. Maria Francisca, moradora, na década de 1940, do Morro do Chapecó e do Morro do 25, gargalhava ao recordar que tinha que pedir licença para o Delegado Valdir³² para organizar suas macumbas e sambas, e que ele alertava que, se caso houvesse briga, “bagunça, ele iria descer o pau em todo mundo” (Silva, 2000, 34). Afirmava ainda que rezava para seus orixás e que eles cuidavam para que tudo corresse bem. Contudo, se algo de errado acontecesse, ou seja, uma briga ou qualquer tipo de desentendimento, “eu pegava minha espada de São Jorge e dava nos nêgo” (idem, 35).

Esse controle excessivo por parte do poder público local ocorreu, conforme citado anteriormente, ocasionado pelas mudanças que a cidade vinha sofrendo, desde a década de 1920. Obras de saneamento básico, aberturas de ruas e pavimentação faziam parte do novo projeto de urbanização, além de água encanada e de rede de esgoto, bem como as modificações advindas deste novo modo da nova burguesia comercial conceber a modernidade. Com esse crescimento patrocinado pela burguesia local, a cidade sofreu várias transformações: as carroças foram paulatinamente sendo substituídas por bondes; o transporte público foi gradativamente sendo implantado; a travessia da ilha para o continente pela Ponte Hercílio Luz deu mais dinamicidade para comerciantes e moradores. Além de inovações como a eletricidade, a fotografia, os folhetins e a criação de bulevares, cafés e galerias compunham as novas configurações de Florianópolis (Machado, 1999, Gallo, 2001 e Cardoso, 2004).

Estas transformações na estrutura física da cidade implicaram também mudanças no comportamento de seus habitantes, pois a

³² Este delegado de polícia era muito citado pelos sambistas como um funcionário público que tinha certa simpatia pelos pobres e negros de Florianópolis e região metropolitana. Há outras descrições de sambistas, em outras cidades no Brasil, de delegados cruéis que costumavam perseguir, bater e prender muitos sambistas e religiosos como baderneiros e perturbadores da ordem pública. Antônio Candeia Filho, Candeia, ou Mestre Candeia da Portela, autor de mais de 300 sambas, foi um policial militar temido por amigos, inimigos e sambistas. Waldir 59, um dos seus parceiros, chegou a ser preso por Candeia numa batida. Sua carreira, no entanto, foi interrompida por uma fatalidade. Numa averiguação de rotina, Candeia foi atingido por um tiro nas costas e ficou paraplégico (Vargens, 1997).

burguesia local aplicaria o discurso higienista e conclamaria o povo (florianopolitense da classe média e mais abastados) para o ajustamento e o arbitramento do espaço central da cidade e das formas de utilização desse espaço. E é claro, o integrante da população negra e pobre de Florianópolis não correspondia ao *flaneur* que passeava atônito pelas vitrines e calçadas estreitas de Paris do século XIX. Com os trapos e farrapos que podia vestir, a cidade passava a ser, para ele, um lugar inacessível, hostil e distante.

A Sra. Lucimar Bitencourt havia me dito que sua família morava perto da Ponte Hercílio Luz, no início da década de 20, mas que ela já havia nascido no Morro do Mocotó. Porém, falou das histórias que suas tias e avós contavam do tempo em que moravam ‘lá embaixo’, na cidade:

Minha tia, aquela que morreu com 137 anos, dizia que muitas pessoas foram saindo lá da cidade por que queriam mesmo. Segundo ela, aqui no morro as coisas eram melhores, ficava mais afastado de todo mundo e muitas pessoas quiseram mudar pra cá. Mesmo no Morro, havia esse racismo, porque os brancos resolveram morar mais embaixo e nós aqui em cima.

Nós, negros, sofria aqui ou lá no Centro mesmo. A diferença era que, aqui, no morro, nós fazia as coisas como a gente queria. A festa podia ir até mais tarde. Nós construíamos as casa de pau-a-pique que, na época, nós chamávamos de tuque-tuque. A cidade era um lugar mais para o carnaval ou para comprar alguma coisa, quando dava (Silva, p.34, 2000).

Dona Luci reflete, ainda, que esse racismo não era algo localizado e, mesmo no morro, com pessoas do mesmo nível econômico e social, ele estava presente.

O argumento de Dona Luci corrobora a tese de André Luiz dos Santos, em seu trabalho sobre a geografia histórica da pobreza urbana de Florianópolis (2009). O autor apresenta dados muito importantes do processo gradativo de divisão da cidade entre pobres e ricos. Segundo Santos, estas mudanças começaram com a República e com os novos ideais que ela trazia. Esse período foi marcado pela busca de modelos de urbanização da Europa e pela ocupação dos sopés dos morros pela população negra e pobre, principalmente por livres ex-escravos. Para o autor, várias medidas foram limitando a permanência dos moradores

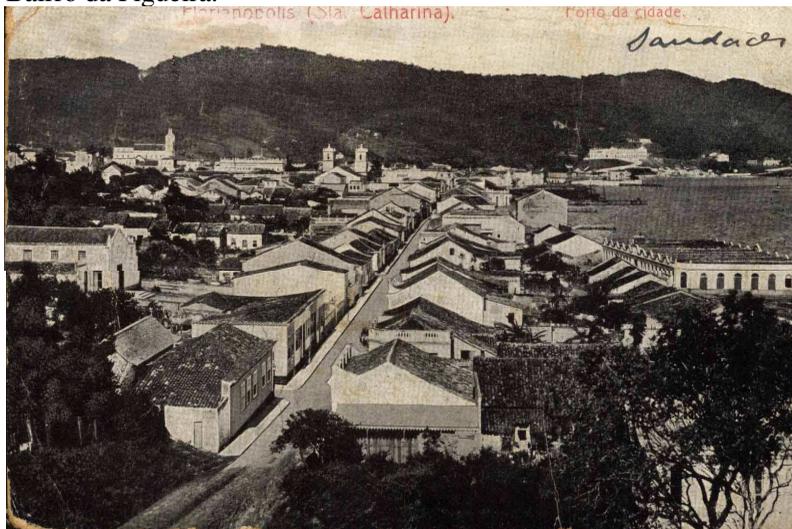
negros no Centro da cidade. Entre elas, a obrigatoriedade de assinatura de engenheiros para novas construções, o fato de as casas só poderem ser de tijolos, de o projeto dever passar por uma junta e de a construção ter que ser autorizada pelo departamento de saneamento e de construções públicas, regulado pela Prefeitura Municipal de Florianópolis.

Figura 16 - Figueira, bairro dos marítimos, o cais sendo aterrado, século XIX. O prédio do antigo Mercado indica que a foto é anterior a 1896.



Fonte: Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina.

Figura 17 - Vista da cidade, início do século XX. Em primeiro plano o Bairro da Figueira.



Fonte: Acervo do Instituto Histórico e Geográfico

Figura 18 - A Rua da Toca, final do século XIX. Casas com frente para a Rua São Martinho, início do caminho para o Sul da Ilha e quintais para a praia.



Fonte: Acervo da Casada Memória (Fundação Franklin Cascaes).

Estas novas medidas acabaram por consolidar o projeto higienista contra as ditas classes perigosas. Os negros e pobres serão definitivamente expulsos dos “bairros populares” que ficavam em torno de todo o Centro: no lado esquerdo da cidade, os bairros da Tronqueira, na área do campo do manejo; Beco do Sujo, nas margens do Rio da Pulha, hoje Avenida Hercílio Luz; Toca, situada na encosta da montanha Menino Deus, região da Prainha: e Pedreira, local da Escola Normal, até a Rua José Jaques. No lado direito, localizavam-se os bairros da Figueira, região da rua Conselheiro Mafra e do Rita Maria, local onde atracam e descarregavam-se os navios, sem contar o bairro da cidade Nova, cortiço localizado ao lado do Teatro Álvaro de Carvalho (Gallo, 2001).

Figura 19 - A Toca, Bairro dos pescadores, final do século XIX. Sopé do Morro da Boa Vista, com o Hospital de Caridade. Vista do aterro da Praia do Menino Deus.



Fonte: Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina.

Esses bairros do centro de Florianópolis nos quais morava a população pobre vão sendo removidos pelo poder público, que os substituem por avenidas, obras de pavimentação e pela construção de prédios. Os pequenos casebres, barracos, bares, toscas e birosacas são derrubados e milhares de trabalhadores passam a reconstruí-las nos bairros mais distantes do centro, entre eles, Estreito e Procasa, no

Continente, e os bairros do Saco dos Limões, Carvoeira, Serrinha e Trindade, na Ilha (Machado, 1999).

Figura 20 - Vista parcial do Bairro da Pedreira, década de 1910. O pontilhão que atravessa a Fonte Grande para acesso do caminho da Tronqueira



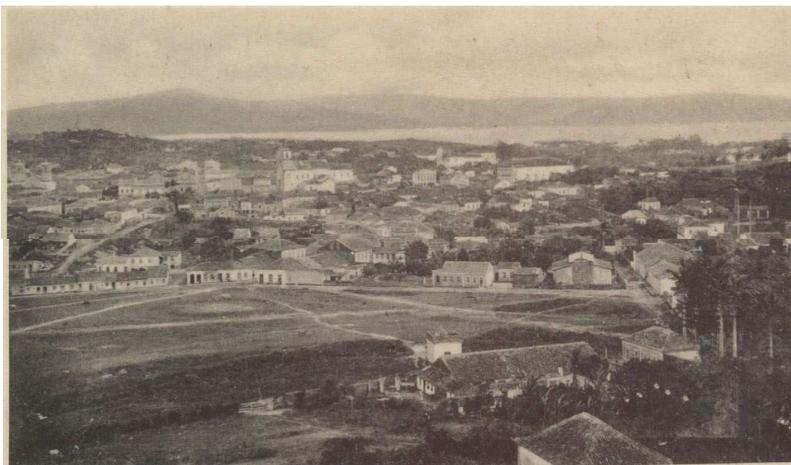
Fonte: Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina.

Figura 21 - Fonte Grande canalizada, década de 1910. Casas e cortiços do Campo do Manejo com fundos e quintais às margens da Fonte Grande. À direita, no final do canal vê-se parte do arco e da amurada da Ponte do Vinagre.



Fonte: Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina.

Figura 22 - O Campo do Manejo, início do século XX. O Campo rodeado por casinhas e cortiços.



Fonte: Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina.

Este movimento de expulsão – cabe lembrar que, apesar de muitos terem ido por conta própria, houve demolições, expulsões - do centro para a periferia e para os morros da ilha terá um grande impacto sobre a vida dos negros e pobres da cidade e modificará radicalmente a relação destes com a capital do estado. No entanto, este processo não poder ser entendido somente como uma medida do poder público local contra um determinado grupo social (indivíduo ou grupo versus sociedade), mas como um conjunto de práticas de exclusão e de segregação que tem suas origens num movimento de higienização que, apesar de suas especificidades locais, acontece simultaneamente em vários centros urbanos em processo de “modernização”: as toaletes sanitárias, na França, as remoções dos cortiços, no Rio de Janeiro, e as transformações em Florianópolis, entre outras.

A remoção do cortiço Cabeça de Porco, no Rio de Janeiro, representou nacionalmente um dos marcos de toda uma forma da administração pública conceber a gestão de diferenças sociais nas cidades, em que primaria uma racionalidade extrínseca às desigualdades sociais urbanas. A remoção se transformou numa verdadeira operação de guerra, pois, só no cortiço Cabeça de Porco, havia uma população de mais de duas mil pessoas, aproximadamente, para ser removida (Chalhoub,1986). Segundo Machado (1999), os cortiços que foram derrubados nas operações contra as ‘classes perigosas’, em Florianópolis, não resistiram como na capital federal, contudo, seu argumento se baseia em dados estatísticos da demografia do Rio de Janeiro em comparação com a da capital catarinense.

A resistência em Florianópolis se manifestou de maneira distinta, pois se não há relatos nem registros de conflitos oriundos das desapropriações, de operações de guerra ou mesmo de prisões arbitrárias registradas em delegacias contra negros e pobres, ela acontece através de táticas que foram, aos poucos, reconstruindo os novos espaços e reorganizando o circuito de eventos e festas de socialidade dos negros da cidade.

Expulsos, em sua maioria, do centro de Florianópolis, em direção às periferias, os negros e pobres irão conceber os espaços da cidade, dos bairros, de forma distinta. Além de habitarem novos lugares e de reelaborarem suas práticas e seus valores por intermédio da sua sociomusicalidade, este seu caminhar pelos bairros recém-habitados, a mudança para as encostas e para o continente, possibilitaram a eles reconfigurarem suas relações com a cidade, revitalizarem suas relações de vizinhança e de amizades. Tais mudanças, geradas pela modernização da cidade, tentaram destruir os valores e as práticas

culturais dos negros de Florianópolis: suas moradias, as casas, os cortiços e as estalagens, as formas de comunicação herdadas da tradição africana como o ‘falatório’ e as conversas diárias em voz alta, nos quintais no centro da cidade, que organizavam a vida através do trabalho, principalmente nas fontes d’água, com a ação das lavadeiras, foram marcas sistematicamente apagadas. Aos poucos, foram se reorganizando os bailes familiares nos morros e bairros, entre eles batizados, aniversários e casamentos, nos clubes negros que foram surgindo como alternativa sociomusical, redesenhando-se uma nova ordem para seu mundo (Silva, 2000).

CAPÍTULO 3 - AS GAFIEIRAS, OS PROSTÍBULOS, BORDÉIS E OS CLUBES NEGROS

No capítulo anterior, busquei perceber o cotidiano dos moradores negros e pobres da Grande Florianópolis e verificar como eram suas relações com a comunidade e com a cidade que, entre 1920 e 1950, sofreu grandes transformações, derivadas dos discursos higienistas, movidas pelos ideais de modernização vindos da Europa e analisar as táticas e estratégias que negros (as) utilizavam dentro de uma estrutura de poder que buscava excluí-los da vida na cidade, inclusive, expulsando-os para os morros e bairros distantes.

Neste breve capítulo, falarei dos locais em que os negros de Florianópolis se divertiam durante as noites, na região da Grande Florianópolis, nas décadas de 1940 até fins da década de 1980. Um destes locais eram os clubes negros, também chamados de sociedades bailantes, universos sonoros que foram importantes espaços de socialidade, além das gafieiras e dos prostíbulos. Esta circularidade está longe de representar um ideal de modernidade, pois não só esses sujeitos frequentam espaços ilegítimos, como também estão entre esta massa de marginalizados. Fazer parte da massa de deslocados e diaspóricos é, segundo Fanon (1986), estar entre aqueles cuja própria presença é vigiada, no sentido de controle social, e ignorada, no sentido da recusa psíquica.

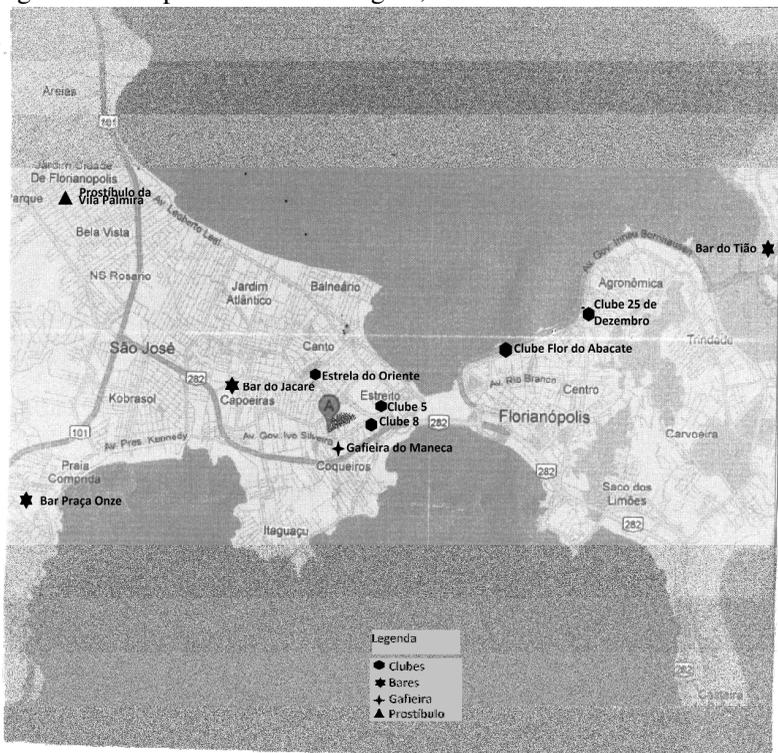
Pensar nas gafieiras, nos prostíbulos e nos clubes negros é abandonar a noção dicotômica de espaços de negros versus espaços de brancos. Pensar nestes espaços é mergulhar num universo que possibilita enxergar as distinções, é perceber como se constroem hierarquias e valorizações, da roupa que se veste à forma com que se caminha no centro da cidade de Florianópolis, é observar como se avalia o comportamento e se constroem as várias posicionalidades dos sujeitos nestas redes. Recusar essa dicotomia, em que o homem negro é o oposto do homem branco, é rejeitar o “caráter tardio” (Fanon, 1986) do homem negro, é recusar a atribuição de uma temporalidade ao sujeito negro, na qual ele é percebido como se tentasse ocupar um passado do qual o homem branco é o futuro. Neste sentido, a única possibilidade para a construção de uma fala, de uma agência negra, como nos diz Bhabha (1998, p. 330), dá-se a partir de um reconhecimento dessa própria diferença, do reconhecimento de uma agência pós-colonial que emerge na ruptura da temporalidade colonial do discurso de progresso.

Apesar de um universo marcadamente masculino e de transgressão, os homens negros que frequentavam os prostíbulos e

bordéis não buscavam se identificar coletivamente, fortalecer os laços de grupo, etc. Na realidade, o que aparece nas falas dos sujeitos é o desejo por mulheres, pela bebida e pela diversão. Muitos destes prostíbulo e bordéis, famosos pela iniciação sexual da maioria dos jovens, fazem parte do imaginário masculino como locais e ambientes de práticas diárias da socialidade da cidade (como um rito de passagem para o universo adulto) e possuem uma relação direta com as gafeiras, pelo fato de serem frequentadas pelas mulheres dos prostíbulo e bordéis, como único espaço capaz de possibilitar uma socialidade para estas mulheres e para os homens que tinham certa dificuldade de se inserirem no universo dos clubes negros na Grande Florianópolis.

3.1 OS CLUBES NEGROS NA REGIÃO DA GRANDE FLORIANÓPOLIS

Figura 23 - Mapas dos Clubes Negros, Prostíbulo e Gafeiras.



Fonte: Google maps.

Durante as décadas de 1940 e de 1950, o circuito de eventos sociomusicais da Grande Florianópolis foi bem diversificado, mantendo-se numa atmosfera efervescente, quase todos os dias da semana, como uma rede que se articulava em função dos eventos públicos e domésticos. Esses coletivos se agregavam em torno de festas familiares, casamentos, aniversários, batizados ou nos bailes públicos organizados pela população negra de Florianópolis.

Uma das mais consagradas atividades sociomusicais, muito citada pelos negros, na região metropolitana de Florianópolis, eram as proporcionadas pelos clubes negros. Constituíam-se também em estratégias de inserção e de afirmação social no espaço público. Ao afastarem-se dos clubes dos brancos, os clubes negros passaram a ser os ambientes de diversão e de entretenimento que possibilitavam ao grupo se encontrar quando os bailes mais famosos eram anunciados, criando uma expectativa para tais encontros, sonhos e ilusões, tão comuns em situações inusitadas como as ocorridas através das paqueras e namoricos.

Waldir Costa, afirma que

O primeiro clube mesmo do pessoal de cor de Florianópolis foi o *Brinca quem Pode*. Era ali, no centro da cidade, na rua Conselheiro Mafra. Eram os negros especificamente, era o pessoal da cor, mas os da elite. Não têm o Bagé, que era advogado? O pai dele era o presidente do clube (Silva, 2000, p.42)

Segundo Dona Matildes,

Havia bailes muitos famosos como o “Baile da Cebola”. Eram os homens, naquela época, meninos, que nos tiravam para dançar. As meninas ficavam todas no canto esperando e os rapazes vinham tirando pra dançar. Tinham os Bailes da Cebola em muitos lugares do estado. Em Lages, era no Clube Cruz e Souza; em Tubarão, era no Clube 1º de Maio ou no Clube Cruz e Souza de lá. Lá também tinha e, em Criciúma, era o Baile do Sol Raiar, que existe até hoje. Esse baile, mesmo, era o mais famoso do Estado, e eu só pude ir depois de casada, porque o papai não nos deixava ir.

Na Grande Florianópolis havia muitos clubes negros. Ainda segundo Dona Matildes,

Na ilha tinha o Clube 25, o Copa Lord, o Flor do Abacate e o Brinca Quem Pode e outros clubes pequenos, mais no interior, como no sul da ilha. Assim, no Ribeirão da Ilha, na Armação do Pântano do Sul, às vezes, quando não tinha um clube mesmo, como eram os outros, eles faziam os bailes no salão de uma igreja da comunidade, sabe? No Continente, tinha o Clube 5, o Clube 8 e o Estrela do Oriente. Depois, no fim da década de 1960, é que eles fundaram o 14 de Agosto, na Procasa, Jardim Atlântico.

Citado por todos os sambistas, chorões e partícipes, o Clube 25 de Dezembro foi o mais importante dos clubes negros de Florianópolis. Fundado em 1926, sua sede foi concluída em 1931, sob um mutirão organizado pelos moradores do Morro do 25, do Morro do Chapecó e do Morro do Checa-Checa, todos na região central de Florianópolis. Havia uma grande circulação de pessoas de comunidades negras de várias cidades do estado, que vinham participar dos bailes nesses clubes. Meu pai e minha mãe se conheceram nestes clubes negros, assim como muitos amigos e parentes.

Localizado no Bairro Agrônômica, com acesso ao final da Avenida Mauro Ramos, o Clube 25 funcionou até meados da década de 1990. Foi também um dos últimos clubes negros a fechar. Seus bailes eram famosos pelo rigor da etiqueta, estabelecido pelos estatutos dos clubes, produzindo, da mesma forma, a segregação do contingente negro que não correspondia ao ideal de sócio que as associações negras desejavam. E seu ingresso dependia de algumas restrições. Mesmo assim, os clubes negros que despontavam naquela época, não só em Florianópolis, mas também em outros centros urbanos no Brasil, davam uma sensação de tranquilidade, sem a vigilância cotidiana dos brancos da elite. Em seu estudo sobre os clubes negros no Rio de Janeiro, Giacomini aponta que

nunca é demais lembrar que a sensação de “estar em casa”, de “estar à vontade”, que aparece aos informantes como atributo do espaço social em questão, era o resultado de um complexo processo envolvendo uma dupla operação de seleção/exclusão: de um lado, afastamento consciente e determinado dos clubes brancos que os segregavam para a criação de um clube negro, ou se se preferir, clube de negros para negros; de outro lado, seleção que envolvia o bloqueio do

ingresso de negros pobres, do morro, portadores de outros hábitos e posturas (Giacomini, 2006 p. 53).

Quanto à segregação interna de negros sobre negros nos clubes, já em Florianópolis, o marinheiro aposentado, Seu Waldir, nos fala que

só era permitida a entrada de negros bem vestidos, pois a etiqueta era fundamental. Nesses clubes, só entrava negro com traje completo: terno, gravata e sapato. Se o traje não tivesse completo, não entrava mesmo. Nos clubes, as orquestras que tocavam eram maravilhosas. Era tudo um luxo. A negrada ia toda bem vestida, chefe. Os ‘negão’ te olhavam assim da porta e te deixavam entrar. Se tivesse faltando uma gravata ou ela não estivesse bem arrumada, tu voltavas, concertava o nó e depois entrava. Era fogo, chefe. Esses neguinhos, assim, ‘pé de chinelo’, nem chegava perto da porta que os nêgo mandavam embora. Podia beber lá dentro, mas só vendia cerveja, bebida doce para as mulheres e, cachaça, nem pensar (Silva, 2000 p. 42)

Ainda segundo Giacomini (2006),

o corpo se impõe como um dos lugares privilegiados na inscrição de uma identidade. A base da experiência ancestral de grupo, para o qual o estigma corporal – no caso a cor – ensinou como a aparência opera enquanto discriminante social. Se o corpo e, mais precisamente, a aparência funcionam como sinalizadores da posição social, o cuidado com a aparência, mais do que simples capricho e acessório, torna-se estratégia de um grupo que quer se afirmar, de modo conspícuo, que detém determinados atributos de classe raramente associados aos negros da sociedade brasileira. (p.35).

De certa forma, a aparência, como referência identitária, apaga também o estigma da cor. Como não se trata de mudar de cor, torna-se necessário gerar um efeito que desloque o foco do olhar, ou da atenção, para outros aspectos. Daí a explicação, segundo Giacomini (2006), para um superinvestimento na aparência, característico desse grupo. Nas falas dos sambistas e chorões fica evidente essa valorização das vestimentas,

dos sapatos – masculinos e femininos, entre outros acessórios, como a gravata, citada por Seu Waldir como indispensável para o acesso ao clube negro.

Entender os motivos que levaram negros sambistas, chorões e partícipes da Grande Florianópolis a esse investimento é perceber a relação entre uma determinada hierarquia social e outra hierarquia das formas de apresentação através da correspondência entre as posições sociais e aparências – lembre-se das falas de Waldir Costa, afirmando que “nego pé de chinelo” não entrava no clube (aparência), ou que o primeiro clube de Florianópolis era “do pai do Bagé”, advogado reconhecido na cidade de Florianópolis, (posição social), ambas as marcas funcionando “como um guia de leitura que ensina, por simples golpe de vista, como desvendar o lugar ocupado pelo outro no grupo ao qual pertence” (Giacomini, 2006, p. 37).

Ouvi os partícipes dizerem, o tempo todo em que conversávamos, que negro “pé de chinelo” não servia para entrar nas sociedades bailantes. Sem gravata também não era permitido e que quem tomasse cachaça tampouco entrava nestes espaços de gente mais sofisticada. Essas falas, ditas por quem participou destes momentos em que os negros da Grande Florianópolis foram assíduos frequentadores dos clubes negros, indicam que a identidade do grupo ligava-se ao status proporcionado pelo ele que vestia, comia, ao penteado que se produzia, ao modo com que se gesticulava, já que o “cuidado com a aparência sugere a dificuldade para bloquear um processo de contaminação da posição social pelas marcas étnicas, uma vez que, em nossa sociedade, sendo os negros, via de regra, pobres e incultos, a atribuição de pobreza e incultura é a operação absolutamente naturalizada no senso comum e no cotidiano das relações sociais, nas quais os personagens deste drama estão engajados” (Giacomini, 2006, p. 41).

De um lado, os traços externos da aparência e dos atributos externos – cor da pele, feições, textura dos cabelos - são uma das bases que organizam a forma com que os negros buscam adentrar a modernidade, elegendo características que reforcem suas identidades, seguindo, muitas vezes, os gostos e os valores da elite catarinense. Estas histórias, vividas nestes espaços socioculturais por eles criados, possibilitam pensar na situação do negro denunciada por Fanon (1986) na diáspora. Elas também nos inserem nos interstícios dos debates sobre a diferença cultural, resultado, entre outras coisas, da crise de identidade cultural na modernidade, da construção modernista do primitivismo, e do reconhecimento fetichista aliado à rejeição da diferença do primitivo (Hall, 2003, p. 338).

Segundo o Stuart Hall,

dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao *mainstream*, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora. Isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora, é, também, o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural. Isso vale não somente para a raça, mas também para outras etnicidades marginalizadas, assim como o feminismo e as políticas sexuais no movimento de gays e lésbicas, como resultado de um novo tipo de política cultural (2003, p. 338-339).

De outro lado, a produção de uma distinção através do “bom gosto” pela arte, pela boa educação, por um discurso da sofisticação, do luxo, opera como forma de ascensão social, como uma tática que os guia diante do mundo moderno, que tenta apagar suas presenças sob o peso de um projeto de civilização. Esse projeto pela modernização da cidade de Florianópolis, que era um projeto a obedecer uma tendência mundial, trazia em seu bojo uma ideologia que será cooptada pela burguesia local, que mesmo vendo o negro como um empecilho ao futuro, não prescinde de sua musicalidade, o samba e a marcha. Nas décadas de 1940 e de 1950, vários concurso de sambas e de marchinhas de carnaval foram organizados pelos dois clubes da elite de Florianópolis, o Lira Tênis Clube e o 12 de Agosto.

Aliás, o carnaval, o futebol e o samba, em última análise, foram práticas culturais de grupos marginalizados utilizadas como definidoras de nossa brasilidade, que se materializam num novo acordo de civilização, conduzindo a sociedade brasileira à modernidade (Moura, 1995). Para Moura, esse processo de conversão de grupos subalternizados em símbolos nacionais, na medida em que coloca o negro nas grandes paradas do país, também é uma forma de ocultar sua marginalização. Da mesma forma, Fry (1992) argumenta que a conversão de símbolos étnicos em nacionais oculta uma situação de dominação racial, tornando difícil denunciá-la.

Neste contexto, a construção da identidade nacional passa pela reinterpretação do popular pelos grupos sociais e pela própria construção de um estado brasileiro (Ortiz, 1985), configurando-se em

uma relação política que irá constituir uma identidade para o novo Estado Republicano, estruturando-se em um jogo de interação entre o nacional e o popular.

Em Florianópolis, esse jogo foi praticado pela burguesia local, que queria o samba, a marcha, mas que não queria o negro. Então, em contrapartida à organização dos concursos nos clubes da elite, os negros organizaram seus concursos no Clube Negro Flor do Abacate. Este clube, que ficava no final da Avenida Mauro Ramos, no Centro de Florianópolis, recebia uma grande massa de negros e negras, e, de certa forma, era muito flexível em relação às vestimentas.

No clube negro Flor do Abacate, não se exigia o traje completo: terno, gravata e sapatos, como era de costume nas outras sociedades bailantes, pois ele tinha seu funcionamento mais intensificado durante o período do Carnaval e recebia um público mais interessado na folia e na diversão, exclusivamente ligado que estava aos folguedos pré-carnavalescos, até a quarta-feira de cinza. Segundo Dona Matildes,

o Flor do Abacate ficava aqui pertinho de casa e nós íamos andando. Papai sempre nos deixava ir lá porque os bailes começavam à tarde, depois paravam até o início da noite e, depois, seguiam até o amanhecer. Mas eu só ia lá no Flor do Abacate antes um pouquinho do carnaval e no carnaval mesmo. Depois, ele fechava na Quaresma e abria só no sábado de Aleluia”.

A estrutura física do Clube Flor do Abacate era diferente da dos outros clubes negros. Localizado próximo ao Clube 25 de Dezembro, juntamente com a sede da Embaixada Copa Lord e com o Brinca Quem Pode, eram os clubes que se localizavam no Centro de Florianópolis. Os outros clubes ficavam no Continente, sendo eles: Estrela do Oriente, Clube 5, Clube 8, além da Gafieira do Maneca e do Bordel da Vila Palmira.

O Clube Estrela do Oriente, segundo seu Waldir,

ficava bem perto da minha casa, no Estreito. Sabe a rua Santos Saraiva? tinha um rio que cortava aquela rua. Então, o Estrela ficava ali, bem próximo. O Estrela era bem tradicional também, todo mundo tinha que ir bem chique. E quando tinha baile lá no Estrela do Oriente, não tinha baile no 25, no 8 ou no 5, porque, naquela época, eles combinavam pra dar bastante público né, chefe?”.

E continua o marinheiro: “não tinha no Estrela do Oriente, nos clubes negros, a batucada, nem esse negócio de samba de breque. Era somente valsa, samba autêntico e bolero, com uma orquestra tradicional”, oriunda das bandas de polícia. A exaltação da “música fina”, a “dança direita”, do ritmo considerado “decente”, são elementos presente neste *ethos* que busca superar as características supostamente naturais dos negros na sociedade brasileira. Por isso, a posição social e a aparência de um determinado indivíduo estão ligadas e podem ser complementares quando o corpo - do negro, da negra - passa a ser a arena onde essas mudanças operam (Giacomini, 2006, p.43). Aquele que ouve música de qualidade, ou seja, sambas autênticos ou sambas clássicos, que dança os fox-canções de terno e gravata e que alisa seus cabelos, retirando os traços da negritude de sua aparência, ascende socialmente, pois acaba apagando ou desviando o estigma da cor, neutralizada pelo investimento na imagem corporal.

Além disso, como nos conta Seu Waldir,

aquele que brigasse não entrava mais em nenhum clube, porque eles já sabiam que o negão era de briga e tratavam de espalhar pra todo o mundo. Aconteceu com meu irmão. Ele era muito de encrenca e acabou batendo logo num dos diretores do Clube 5. Aí, já viu né, chefe!? Lembro-me que, anos depois do acontecido, mesmo ele sendo mais velho, bem trajado e pai de família, pois já tinha dois filhos, nunca mais o deixaram entrar no Clube 5. É o pessoal marcava quem não se comportava! (Silva, 2000, p. 35).

Outros Clubes Negros muito requisitados eram o Clube 5 e o Clube 8. Próximos à Ponte Hercílio Luz, mais especificamente, embaixo dela, no lado do Estreito, estes dois clubes organizavam bailes com as melhores orquestras de Florianópolis, senão, as mais famosas do período. Eram a Orquestra da Comercial e a Banda Amor e Arte. Estes eventos eram muito concorridos. Muitas pessoas reservavam mesas, justamente porque ambos os clubes eram bem menores do que os outros. Mas, em que pesasse este problema físico, os bailes nos Clubes 5 e 8 deixaram suas marcas na região metropolitana de Florianópolis e são lembrados, até hoje, pelos partícipes do samba.

3.2 AS GAFIEIRAS

Para Waldir Costa, a Gafieira do Maneca “era um lugar pra se divertir em todos os dias.” Ele nos conta que

as pessoas iam sempre lá pra gafieira. O negócio era tomar uma canja, aqui, no Centro, comer uma ‘cana’ e dançar lá na gafieira. Normalmente, se a gente tinha pouco dinheiro, ou não dava tempo de chegar lá na Vila Palmira, nós íamos direto pra gafieira. O pessoal tocava num coretozinho, um desses palcos sabe? Todos os músicos ficavam apertados, mas sempre cabiam. Tinham outros músicos que vinham de longe dar umas canjas e se divertir na madrugada. A gafieira não tinha assim moça direita sabe, eram as mulheres da Vila Palmira, de uma outra casa ali do Estreito, onde o Zininho foi criado sabe? O Zininho³³ foi criado num prostíbulo desses. Todo mundo canta aí “um pedacinho de terra, lalaíá,” e coisa e tal, mas não fala que ele foi criado num putero assim, sabe? Eu, quando era mais novo, fui nesse putero e a mulher que cuidava lá, uma senhora gorda, que não me lembro o nome, mas ela me disse assim: Meu filho, tu tens dinheiro? Respondi que não. E ela me disse assim: -“Então, o que tu fazes aqui? Olha, eu não te quero mal, mas tu não tens o que fazer aqui.” Advinha! Saí dali e fui pra gafieira.

Dona Matildes me disse que nunca foi na Gafieira do Maneca, mas ouvia falar porque o nome era muito famoso:

Papai não deixava a gente sair para esses lugares. Deus ô livre! Olha, se ele soubesse que algum dia nós botamos os pés lá na gafieira, além de apanhar uma surra de pedaço de pau, ele nos botava pra fora de casa, com certeza. Os mais antigos não perdoavam estas coisas e tinha muito negro fanfarrão que meu pai não deixava nem chegar perto.

³³ Zininho, Cláudio Alvim Barbosa, foi um importante cantor e compositor de sambas, marchas, boleros e autor do Rancho de Amor à Ilha, hino de Florianópolis.

Outro freqüentador assíduo da Gafieira do Maneca era Luís da Cuíca, do Grupo Samba 7.

Olha, meu filho, eu já me separei muitas vezes nesta vida, mas o primeiro casamento que acabei foi por causa da gafieira. Tinha outras casas assim, sabe, pra dançar, namorar e coisa, lá. Mas a gafieira do Maneca funcionou até final da década de 1970, quase início de 1980. Era muito famosa e foi a única que durou assim com música. As outras era só pra coisa mesmo, pagar uma dona e fui.

Toninho do Violão nos conta que

lá no Maneca, eu fui muito. Naquela época, ainda era vivo o Celinho do Violão. Ele tocava violão, cavaquinho, bandolim... tocava tudo e aprendi muito com ele. Tocavam o irmão do falecido Charuto, no trombone, não me lembro o nome dele, e o Charuto, no cavaquinho. Tinham um baterista que eu não conhecia, não, e o pai do Sequinho no pandeiro. Quando ele morreu, ainda morava aqui, no Morro do 25. Eu dava umas canjas lá, mas não toquei, não. Eu ia mesmo era pra namorar. E a gafieira era boa pra isso. E o engraçado que o pessoal, naquela época, não tinha dinheiro pra cerveja, era mais cachaça, e quase não tinha briga.

Outro sambista e chorão que conheceu a gafieira foi Seu Charuto.

Toquei lá durante muito tempo. Não só lá, mas, na gafieira, as coisas eram boas, sim. Tinha muita gente misturada: negro, branco, um rico ou outro, porque lá a música era boa. Tinha todos os dias da semana. O baile no Clube 25 era só no final de semana, mas nem todo sábado tinha. Às vezes, ficava uma ou duas semanas sem baile.

As gafieiras começam a funcionar por volta da década de 1940, em Florianópolis, e a última delas, a gafieira do Maneca, teve seu declínio no fim da década de 1970. Porém, juntamente com outros espaços, como os prostíbulo, compuseram alternativas de diversão para a maioria da população negra e pobre da Grande Florianópolis. Já os bordéis ou casas de prostituição funcionavam não só durante as noites, e

tinham, segundo muitos freqüentadores com quem pude conversar, uma função mais fisiológica, por assim dizer. Apenas manter relações com as mulheres e pagar pelo serviço das prostitutas. O que é importante demarcar é que o público que participava das gafeiras e que freqüentava os prostíbulos via nesses espaços um momento de relaxamento, de suspensão de comportamentos mais regrados, com regras mais explícitas de controle social, muitas vezes expressos nas vestimentas – sapatos, calças, cabelos – e nas músicas – às vezes, nos clubes negros, somente era permitido tocar valsas.

Dona Luci me disse que “eu sempre tive vontade de ir, porque eu gostava mesmo era de dançar. Mas me casei muito cedo e com meu marido, às vezes, era até difícil ir num jogo de futebol, quanto mais num lugar como a gafeira.

Segundo Waldir Costa “as famílias tradicionais não frequentavam a gafeira do Maneca. Só os clubes como o 5 e o Clube 8. Estes eram bem tradicionais mesmo. Os tradicionais eram os mais antigos da cidade, como o Bagé, cujo presidente era advogado.

Mas, por intermédio dos prostíbulos e das gafeiras, o homem negro, longe da vigilância – tanto do branco quanto de seu próprio meio – pode frequentar estes espaços como alternativas a mais de inclusão. É claro que a gafeira e os prostíbulos não eram frequentados somente por negros e pobres, mas, segundo seu Waldir, “a Vila Palmira e a gafeira do Maneca eram mais de gente negra e pobre, porque a mulherada lá era meio caída. Mas a gente nem queria saber né, chefe? E todas as mulheres saíam da Zona, lá na Rua do Pau do Meio, e vinham andando com a gente, pra se divertirem lá na gafeira do Maneca”.

E segue, falando-nos como conheceu a Gafeira do Maneca:

Bem, eu havia saído, havia um mês, do abrigo de menores³⁴, onde eu fui criado dos 7 anos até os 18 anos de idade. Em 1951, eu fui com uns amigos tomar umas cachaça, ali, num bar próximo à Travessa Ratcliff e estava lá o Pardal do Violão. Ele me disse que, de noite, tinha uma gafeira esperta. Que lá teria umas moças que vinham da

³⁴ O Abrigo de Menores foi, da década de 1930 até fins da década de 1980, um espaço de internação integral para crianças pobres e negras, cuja educação era ministrada pela igreja católica, a serviço da burguesia local, que necessitava controlar as crianças e jovens que viviam pelo Centro de Florianópolis pedindo esmolas, praticando pequenos furtos e molecagens.

Vila Palmira³⁵ pra dançar. Então me arrumei e fui pro bar tomar umas e outras, já que eu morava na Capitania dos Portos, aqui no Centro. Só que, naquele tempo, eu andava com a gola abotoada e com a bíblia debaixo do braço e o pessoal da marinha me olhava meio estranho, assim, sabe chefe? Logo, em seguida, um cara chegou pra mim e falou: Olha, o pessoal comenta que tu ou é dedo duro ou és viado, por que com essa roupa apertadinha e com o livro sagrado debaixo do braço meu irmão, tá pegando, né chefe?!

A Gafiera do Maneca era um dos locais preferidos pelos amantes da boa música, das canjas musicais e de uma boa paquera. Waldir Costa, que com 18 anos foi pela primeira vez na Gafieira do Maneca, disse que ela se localizava próximo à Ponte Hercílio Luz, nas imediações do que é hoje a Via Expressa, na entrada da cidade de Florianópolis.

Outro freqüentador da Gafieira, Nilo Padilha, conta como conheceu o lugar:

Olha, à noite, depois das seis horas, já não tinha mais ônibus. Marquei com um pessoal pra sair e não aconteceu sabe? Ela me deu um bolo. Então, parei para beber com uns amigos, até a hora de eles irem para a gafieira. Eu ainda não conhecia. Eu sempre tinha uma coisinha ou outra [namoricos], então, não precisava muito ir lá. Mais tarde, então, todos nós atravessamos a Ponte Hercílio Luz, e o Cãnhola, que era bem meu amigo, me convidou para que a gente passasse antes na Vila Palmira, a uns doze quilômetros do centro até o Bairro Ipiranga. Ficamos lá, na Rua do Pau do Meio, até umas duas horas da manhã e, depois, seguimos para a gafieira do Maneca. Quando chegamos, era aproximadamente 4 horas da madrugada e eu achei que não tinha mais nada. Olha, estava cheio e, na verdade, era naquela hora que tudo começava, pois a gafieira era freqüentada pela maioria das mulheres da vida, lá da Vila Palmira. Elas trabalhavam até as duas horas da madrugada e, depois, seguiam pra gafieira terminar a noite. No Maneca, a música ia

³⁵ A Rua do Pau do Meio ou Vila Palmira.

até as seis horas da manhã; às vezes, até mais tarde”.

Uma das coisas que diferia os clubes negros das gafeiras e dos bordéis era, então, o fato de eles funcionarem todos os dias da semana, o que facilitava muito a vida de quem podia e queria se divertir em Florianópolis, durante a noite e nas madrugadas. Esses universos sonoros se somavam ao ciclo de festas dos santos católicos, das festas dos terreiros de umbanda e dos demais eventos domésticos da população negra nas décadas de 1940 e 1950 do século passado, na Região da Grande Florianópolis, enriquecendo e dinamizando a sociomusicalidade dos negros.

Por universo sonoro estou entendendo o conjunto de discursos verbo-musicais ligados a um determinado grupo sonoro, definido por Blacking como “a group of people who share a common musical language, together, with common ideas about it and its uses” (Blacking, 1995. p.23). Tomemos o exemplo do samba de partido alto, gênero de origem carioca que se caracteriza por um desafio entre dois ou mais participantes, semelhante aos repentes. Enquanto desafio, o partido alto reúne cantadores e tocadores de instrumentos musicais, todos estes envolvidos na produção de um discurso musical, destacando-se por determinadas linhas melódicas no canto. É necessário conhecer os vários temas e o cotidiano do sambista, ter capacidade de improviso e estar apto a desempenhar várias funções dentro da roda de samba, cujo andamento é determinado pelo pandeiro e pelas batidas com as palmas das mãos. Ao mesmo tempo, tais músicos compartilham e disputam, utilizando-se de discursos verbais improvisados, sua permanência na roda de samba, que só se manterá, após vencidos seus opositores, com habilidade (Lopes, 2005).

Com o choro ocorreu um movimento semelhante. Preparam-se os músicos para os duelos, necessitando eles de certo conhecimento ligado às escalas musicais, aos ornamentos melódicos e às noções rítmicas para que esses duelos sejam duradouros e dramáticos, além de muito estimulantes. Sola o cavaquinho, entram os contracantos do violão de 7 cordas, aguarda-se a entrada do pandeiro e são, essas vozes instrumentais, as ferramentas a comporem o diálogo ‘chorístico’, enquanto uma audiência atenta espera que todos os instrumentos conversem entre si. Resumindo: “todo gênero musical pressupõe, naturalmente, uma comunidade que o entende, de ouvintes qualificados (M. Moura, p.43, 2004).

As apresentações nos bailes, a música das gafeiras, o conjunto de discursos musicais e verbais, o fazer música, o falar ou agir sobre ela, tudo isso constitui a noção de universo sonoro, citada anteriormente e, portanto, há uma série de universos sonoros nos quais o samba e o choro ocuparam um lugar central: os bailes nos morros de Florianópolis, os bailes nos clubes negros, as gafeiras nas décadas de 1940 e de 1950, e o carnaval de rua eram os espaços e lugares onde a musicalidade era produzida pelos negros da Grande Florianópolis e que, atualmente, se encontram em locais como o Bar do Jacaré, o Praça Onze e no Bar do Tião.

3.3 PROSTÍBULOS E BORDÉIS

Segundo o historiador Oswaldo Cabral (1979), no início do século, a capital era habitada por lavadeiras, pescadores, marinheiros, soldados, mendigos e mulheres de má vida. Esses eram, sem dúvida, sujeitos que carregavam em si marcas de um passado indesejado, resquícios de um sistema colonial, cuja lógica não se baseava na racionalidade capitalista e, sim, nas relações de compadrio, de negociação entre senhores e escravos, de improvisação não regulamentada (Gallo, 2001, p. 28).

Fernanda Gallo (2001), fala da localização e situação dos bordéis na zona portuária, nos bairros, no centro de Florianópolis e nos cortiços, nas décadas de 1890 a 1930.

O bairro da ‘Figueira’ localizava-se próximo ao porto; era o bairro preferido de marinheiros e não poucas eram as ocorrências de desavenças envolvendo-os. Este bairro parecia ser o maior deles, com suas casinhas escondidas nos becos escuros, nas vielas perigosas povoadas por marinheiros de todas as cores, vagabundos de todas as classes, fêmeas de todos os volumes. Ao seu lado, também freqüentado por muitos marinheiros, estava o ‘Rita Maria’, local de trabalho das prostitutas. Neste local, havia ainda as casas alugadas às meretrizes para desempenharem suas funções (Gallo, p. 28).

Repleto de toscas e biroskas secretas, estes espaços desagradavam à elite dirigente que, aos poucos, foi suprimindo-os. Essa situação era acentuada ainda mais pela “estigmatização dos hábitos populares – a denotação pejorativa dada as suas habitações, a seus valores e a seus

modos – e pela gradativa vigilância e repressão, que produziu um maniqueísmo evidente, em que a mulher que trabalhasse fora era vista como de má vida, o homem que não possuísse trabalho regulamentado era vagabundo e, caso bebesse e dançasse, era um desordeiro, e a criança que não ia à escola, uma delinqüente” (idem, p.32).

As gafieiras e os bordéis representaram, para os negros e pobres, mais uma alternativa de entretenimento que o universo da Grande Florianópolis engendrou. Mesmo contra a divulgação de valores burgueses, estes espaços não foram totalmente derrubados, como as moradias dos pobres e negros do centro da cidade. Os negros pobres foram expulsos para os bairros e morros da Grande Florianópolis, e estes espaços de transgressão do Centro foram deslocados para outros bairros mais afastados do Continente, fazendo surgir bordéis famosos como a Vila Palmira (Bairro Ipiranga) e gafieiras como a do Maneca (Capoeiras).

Neste sentido, estes lugares funcionaram até o fim da década de 1970 e concorreram com os clubes negros, como alternativas de inserção no espaço público da região da Grande Florianópolis. Assim, com o carnaval, as retretas e as domingueiras, compassadamente, os pobres e os negros se aventuraram no espaço público sob outras formas de uso. Os desfiles carnavalescos das escolas de samba, os bailes de rua nos fins de semana, as retretas e as famosas domingueiras eram formas culturais mais aceitas pela burguesia florianopolitana e que contrastavam com a transgressão produzida pelo universo “antimoderno” das gafieiras e dos bordéis.

3.4 O RACISMO AFASTA, MAS TAMBÉM APROXIMA

Negros, brancos pobres e toda a sorte de miseráveis de todas as cores compactuavam inúmeras situações de exclusão. Por isso, nesta dissertação, considero que, nos caminhos, becos, casuarinas e vielas que nos levaram à construção da sociomusicalidade do samba e do choro, brancos pobres tenham participado, e de fato participaram deste processo criativo sociomusical. Alguns músicos como Fabrício, Chico e Walter eram brancos, como também muitos outros partícipes.

Com base nesses argumentos, agora descreverei algumas situações nas quais brancos e negros ora estavam juntos, ora separados.

Seu Charuto do Cavaquinho, ao descrever um baile em sua comunidade, disse que

lá na Colônia Santana e em São Pedro de Alcântara, tu sabe que lá foi o primeiro lugar que os alemães chegaram aqui, né? Então, era eles lá, nós aqui. A gente não se misturava. No salão, tinha uma corda normalmente que separava o lado dos brancos e o lado dos negros, porque só tinha um clube que era dividido entre os brancos e os negros. O bar ficava bem no meio dos dois lados, pra ninguém passar pro lado do outro. Do meio do baile para o final, quando todo o mundo começava a ficar meio bêbado já, a corda começava a cair, as pessoas começavam a passar de um lado pro outro, e daí, algumas vezes branco dançava com negros (Silva, 2000, p. 49).

E continuava,

Tocar, nós ‘tocava’ com eles. Eles tocavam nossos bailes, nós ‘tocava’ nos bailes deles, mas não pra dançar. Só que o seguinte: quando era domingueira, festinha, batizado, casamento, aniversário, então, às vezes, nós ‘dançava’ com eles né? E eles dançavam com a gente, né? Era tudo conhecido, era vizinho da gente né? Pessoal mais chegado. Então, dava pra dançar junto (Silva, 2000, 33).

A sambista, Dona Luci, descreveu um episódio, ocorrido com sua filha de criação, Bernadete, num jogo de futebol entre o time dos moradores do Morro do Mocotó, o Amigos do Caramuru, atualmente Bloco Carnavalesco, e o time de futebol do Santa Cruz, no Ribeirão da Ilha. Esta imagem etnográfica nos remete a indagação feita acima:

Era domingo e tinha jogo lá no Ribeirão da Ilha. Meu tio conseguiu um ônibus e fomos cedo para o campo do Santa Cruz, que era o time de futebol mais antigo lá do Ribeirão da Ilha. Eu gostava muito de ir para os jogos, mas só ia quando meu marido me convidava. Se ele não me convidasse, eu preferia não ir. Eu fazia um jogo duro, assim, sabe? Um charminho, pra ele me convidar. Então ele perguntava: “Luci, tu queres ir ao jogo, mulher?”. Mesmo estando morrendo de vontade, disfarçava, assoviava, porque eu gostava muito de assobiar as músicas. Aí, eu respondia: Bem, não sei. Acho que vou, Nem. Quem mais vai?”. Todas

nós já sabíamos, pois já estava combinado um dia antes. “Ah, vai à comadre Carmem, a tia Bela... tu já sabes, mulher.” – Então eu vou.

Quando chegamos lá, eles jogaram, perderam a partida e brigaram muito durante o jogo, pois tinha muita gente da família: primo, irmão, amigo. Era sempre desse jeito. Depois do jogo, era comum que as pessoas bebessem, comessem e iam dançar nos bailes improvisados ou nos clubes que ficavam perto dos campos em que os jogos aconteciam. Neste dia, fomos pro baile, ali, no campo do time de futebol “Santa Cruz”. Só que tinha um clube dos negros e o clube dos brancos. A Bernadete era filha de mãe branca e pai preto, mas ela, como foi criada comigo, eu a peguei pra criar com quatro anos. Apesar de parecer uma mulher branca, não queria dançar de jeito nenhum no clube dos brancos. No clube dos negros, eles não a deixaram entrar, e, então, foi uma briga só. E anda pra cá, anda prá lá. Ali, no clube dos brancos, ela não queria dançar. Enfim, acabou não dançando em lugar nenhum e ficou na frente do clube dos negros, dizendo: “Eu sou negra, meu pai é negro e minha mãe é branca. Que droga! Ô mãe, diz pra eles que eu sou negra, mãe.” – “Eu sei minha filha, vamos embora, então.” Olha, foi triste, brigamos um monte, mas, também, foi engraçado.

Outro incidente ocorrido na comunidade do Macacu, em Garopaba, ao sul de Florianópolis, reforça esta imagem etnográfica do preconceito e do racismo, não só na região da Grande Florianópolis, como também em outras cidades do estado.

Durante uma conversa com um quilombola, Maurilho Machado, da Comunidade Remanescente de Quilombo do Morro do Fortunato, relatou-me ele como eram organizados os bailes no salão paroquial da igreja católica do bairro:

Nós não dançávamos, nunca, com eles. Eles nos chamavam de macacada do Fortunato e o jeito para nos separar, negros e brancos, foi colocar uma cerca de madeira móvel. No começo do baile, traziam a cerca e, quando acabava, eles tiravam. Nós não dançávamos com brancos e eles não

dançavam com a gente. Eles diziam que a gente cheirava mal, que com nêgo não dançavam, coisas desse tipo. Um dia, meu filho, tu nem sabe o que aconteceu! Fomos todos, aqui do morro, pro baile, lá embaixo. Quando chegamos à igreja, avistamos a cerca. Nem demos bola e começamos a dançar. O baile foi ficando bom, porque eles nem sabiam dançar, nós éramos mais divertidos e, no fim, eles queriam era passar pro nosso lado e muitos acabavam passando. Depois de uma cachaça, muitos brancos acabavam dançando com a gente. Uns faziam cara feia, outros nem ligavam. Mas, como foram eles que passaram pro nosso lado, tudo bem. Já no meio do baile, minha tia estava bem alegre, sabe? Tinha bebido um pouquinho. Então, ela pegou a cerca, assim, com as duas mãos, jogou pra cima, começou a pisar na cerca de madeira e a quebrar gritando: Ahhhhhhh! Com muita raiva e disse: Cheegaaaa! Acabou! E todos começaram a quebrar a cerca e a jogá-la para o lado de fora do clube e subiram o morro, rindo muito do ocorrido. Agora, nunca mais vai ter cerca, senão, quebramos tudo!

Semanas depois, fui ministrar um curso na Comunidade Remanescente de Quilombo Aldeia, no mesmo município de Garopaba, quando me deparei com uma roda de senhores e senhoras, contando sobre os bailes que eles dançavam no Macacu e sobre os bailes que os moradores do Morro do Fortunato dançavam na Aldeia. Esta era uma das atividades que pedi como exercício para pensarmos a história da comunidade, re-fazendo sua história para além dos livros didáticos, tendo a memórias dos moradores mais antigos como ponto de partida para contar suas vidas. Entre as histórias que foram apresentadas, para minha surpresa, a quebra da cerca no Macacu foi um dos fatos apresentados durante a formação socioeconômica³⁶, pois muitos quilombolas estavam naquela noite em que a resistência e a luta por iguais condições de vida levaram a cabo tais atitudes contra a situação racial.

Estas relações são expressas através da cultura musical dos negros e pobres da região da Grande Florianópolis. Estes sambistas,

³⁶ O projeto Puxirão foi desenvolvido durante o meses de maio até dezembro de 2010.

chorões e partícipes se articularam, aglutinaram-se, formando uma rede de relações que possibilitaram eventos musicais, ações comunitárias de auxílio mútuo e de lazer que permitiam criar vínculos nas festas - em feijoadas, buchadas e pagodes, com os parentes e vizinhos. O preparo da comida, das guloseimas, do cuscuz e das roscas, além da compra e o preparo das bebidas, era tarefa de todos os convidados, um trabalho de grupo que ligava as pessoas e que fortalecia as alianças.

Tais práticas uniam pobres e negros através do trabalho, da família e da musicalidade-religiosidade. Esta teia de relações construída pela socialidade - participação nos eventos musicais, mutirões, conversas e fofocas, almoços e casamentos - fez com que os filhos dessa geração aprendessem, nestas atividades, a “fazer, fazendo”, o cozinhar de doces e salgados da culinária africana, o lavar de pratos e panelas antes e depois das atividades, o varrer o chão, arrumar a sala ou salão e o entabular de conversas sobre as mazelas da vida. É assim, nos terreiros da Umbanda e do Candomblé, que os neófitos praticam as atividades diárias da limpeza como lavações e banhos que, pouco a pouco, as pessoas se iniciam nos segredos da religiosidade ou nas rodas de samba. Nelas, os mais novos começam, batendo palmas e, só depois, obtêm a autorização para tocar um ganzá ou outro instrumento mais leve.

Todas as falas, ao lembrarem dos clubes negros, citaram a família como um importante elemento aglutinador, de referência, de organização, ao passo que, com relação às gafieiras e aos prostíbulos, essa instituição - a família - estava sempre ausente, já que estes eram espaços de transgressão e de contradição.

Dona Luci nos fala da família dos Veloso e Fraga, do Morro do 25. Waldir Costa nos apresenta a família do Bagé, advogado e negro importante da cidade. Gentil do Orocongo elogia as famílias dos Bitencourt e dos Costa, fundadores do Clube 5. O ideal de família expresso e almejado pelos negros em Florianópolis buscava ascender ao padrão da família conjugal moderna; algo improvável, principalmente porque a situação de servidão forçada, por força de seu sistema econômico, fez com que a organização familiar do negro se desenvolvesse de forma distinta, com vários arranjos e novas composições, incluindo uma rede de parentesco mais ampla.

Estes novos arranjos são citados por Correia (1981), que busca colocar algumas questões preliminares a respeito dos supostos empíricos e teóricos até agora tomados como bases indiscutíveis de duas linhas dominantes na literatura sobre a família no Brasil: a que vê a família patriarcal rural como a instituição fundamental do Brasil Colônia e a que focaliza a família conjugal moderna da época urbana. Sua proposta é

que ambas fazem parte de uma mesma visão teórica que, analisando apenas as classes dominantes como agentes de nossa história, expulsam do nosso horizonte de pesquisa a possibilidade de investigar formas alternativas de organização familiar no Brasil. Ao apontar estes novos horizontes abandonados pelas pesquisas no país, Correia nos indica um caminho a ser trilhado por novas perspectivas teóricas que abandonem o anacronismo e a cegueira da abordagem apenas calcada na família patriarcal.

Rodas de samba, festas em clubes, batizados, casamentos e aniversários contavam, para se realizarem, com a gente da comunidade. Eram amigos e compadres a estabelecerem uma relação de alianças, de parcerias e de amizades, não considerada nos estudos sobre a família e sobre o negro no Brasil. Minha avó chegou solteira, em Florianópolis, com seus filhos. Dona Luci foi criada sem pai, mas com a figura muito próxima do Tio Edmundo, a cumprir o papel paterno. Seu Gentil acabou perdendo sua mãe muito cedo e criou-se junto a seu pai e seus irmãos. Seu Chico já havia perdido seus pais quando ainda criança. Quer dizer, a maioria destes sambistas, chorões e partícipes tinha, em suas famílias, ausências (pai, mãe ou ambos) a qualificá-los – segundo os estudos de família no Brasil e nas Américas - como pertencentes a um núcleo familiar desintegrado, perverso e anômalo.

Este modelo de análise (a família como incompleta, instável e desorganizada), segundo Giacominni (2005), está assentado em uma concepção que supõe a relativa incapacidade de base econômica, cultural e/ou histórica de o homem e a mulher negros desempenharem, em suas relações recíprocas, os papéis que presidem a sociedade modular branca, entre outros aspectos, com relação às relações sexuais, ao cuidado dos filhos, às práticas reprodutivas, ao poder e a padrões de divisão social do trabalho e de relações de gênero. Por outro lado, nas relações impostas por uma sociedade que mantém sua “escravidão” moderna, sob o trabalho doméstico e outras formas de servidão herdada do modelo de família patriarcal, no que se cristalizou um tipo fixo de personagem que, uma vez definido, apenas será substituído no decorrer das gerações, não sem sofrerem ameaças a sua hegemonia e ao tronco do qual brotam todas as relações sociais (Giacominni 2005, p. 57).

Apresentei esta estrutura racial de dominação em Santa Catarina, analisando as ocupações profissionais de minha família, mostrando como minhas avós haviam passado suas vidas como empregadas domésticas, aposentando-se na mesma profissão. Com isso, quis demonstrar como essas formas atuais de racismo vem se mantendo ao

longo dos anos. O marinheiro Waldir aponta como se deu seu processo de separação da sua família.

Quando eu tinha sete anos, minha mãe trabalhava na casa de uma família rica de Florianópolis. Então, eles arrumaram pra que eu ficasse no Abrigo de Menores³⁷, que ficava ali na Agrônômica. Sabe como é... eu corria o Centro, brincava o dia todo, andando por aí. Então, eles me colocaram lá, pra eu estudar. Era uma educação de padre. Estudava português, matemática (Ackerman, 2002).

Na vertente da sociologia brasileira a qual se filiam Gilberto Freyre (1933), e não muito distante, Roger Bastide (1931), a mulher negra é vista como a mediadora entre raças e classes, entre nacionais e estrangeiros; como a embaixatriz da senzala na casa-grande e vice-versa. Ao tematizarem a integração das pessoas de cor na sociedade global, esses dois autores, entre outros, irão encontrar, no intercuro sexual entre homem branco e mulher negra, o pano de fundo do processo de sua especialização como personagem mediadora. Esse intercuro é atribuído tanto ao fato de suas práticas sexuais não estarem reguladas por regras e padrões referentes a uma esfera familiar própria aos negros³⁸, quanto ao apetite sexual e a miscibilidade do homem branco (português)³⁹. Sem a mediação assumida pela mulher negra – na concepção de Bastide e de Freyre – nossa sociedade correria o risco de ver-se irremediavelmente cindida entre brancos e negros, entre senhores e escravos. A construção do imaginário em torno da mulata – símbolo de uma brasilidade que se teria elaborado com base no entendimento, na

³⁷ Em Florianópolis, nas décadas de 1930, 40 e 50, surgiram os “Abrigos de Menores”. Estas instituições gerenciadas pela igreja católica e mantidas pelo Estado foram responsáveis pela separação de milhares de famílias negras, porque as mães trabalhavam nas casas de famílias ricas que não queriam ver seus filhos crescendo com os filhos dos empregados. Como as mulheres negras trabalhavam todos os dias da semana sem folga, seus filhos não tinham com que ficar, logo, o “Abrigo” se colocava como uma alternativa sempre apresentada pelos patrões. A mãe de Waldir Costa trabalhava na casa da família N..., e o casal, imediatamente, conseguiu uma vaga na instituição do Estado para o jovem rapaz: “Com 7 anos de idade, eu fui para o “abrigo de menores” e, de lá, saí somente com 18 anos, quando fui para a marinha. Eu sempre ia em casa visitar minha mãe, quando podia, e depois voltava para o abrigo, mas, logo, ela morreu com câncer e fiquei quase sem família. Depois, ficamos eu e meu irmão” (Depoimento de Seu Waldir, apud Ackerman, 2002, página 47)”.

fusão e na miscigenação – é o peso desta perspectiva (Giacomini, 2005, p.57-58).

Para ser mais incisivo quanto a estas perspectivas, Abdias do Nascimento, em seu livro “O Genocídio do Negro Brasileiro: o processo de um racismo mascarado”, afirma que

o Brasil herdou de Portugal a estrutura de família patriarcal e o preço dessa herança foi pago pela mulher negra, não só durante a escravidão. Ainda nos dias de hoje, a mulher negra por sua condição de pobreza, ausência de status social, e total desamparo, continua a vítima fácil, vulnerável a qualquer agressão sexual do branco. Este fato foi corajosa e publicamente denunciado no manifesto das Mulheres Negras, apresentado no Congresso das Mulheres Brasileiras realizado na Associação Brasileira de Imprensa, no Rio de Janeiro de 1975. As mulheres negras brasileiras receberam uma herança cruel: ser o objeto de prazer dos colonizadores. O fruto deste covarde cruzamento de sangue é o que agora é aclamado e proclamado como o único produto nacional que merece ser exportado; ‘a mulata brasileira’. Mas se a qualidade do produto é dita ser alta, o tratamento que ela recebe é extremamente degradante, sujo e desrespeitoso (Nascimento 1979, p. 46).

Florestan Fernandes (1978) (uma segunda vertente analítica das relações raciais no Brasil, proveniente da Escola Sociológica de São Paulo) insiste no ponto de que a mulher negra é o sustentáculo de uma família que se mostra *incompleta e desorganizada*. Entretanto, como argumenta Giacomini (2005), Fernandes vai além desta afirmação, oriunda de seus primeiros estudos, e apresenta a mulher negra como exclusiva “artífice da sobrevivência dos filhos e até dos maridos e companheiros, graças ao desempenho, por ela, de todos os papéis sociais (masculinos e femininos). Neste sentido, esta situação engendraria uma espécie de comportamentos reprodutivos e inclusive, de atitudes em relação à prole e a padrões de diferenciação e especialização entre os sexos, divergentes dos dominantes, comprometendo as dependências recíprocas entre eles, efeito normalmente promovido pela divisão sexual do trabalho (p. 59).

Thales de Azevedo (1966), por sua vez, dividiu em quatro os tipos possíveis de família na sociedade brasileira: a família patriarcal

remanescente, a família nuclear conjugal, os amasiados e a família parcial. Os pobres e os negros, é claro, estariam grandemente concentrados no último modelo. Mas, de acordo com Azevedo, ninguém foi tão abrangente quanto Bastide em sua insistência analítica na matrifocalidade das famílias negras e em suas conseqüências para a própria constituição de uma psicologia específica do homem negro, em que a acentuada frouxidão, ou mesmo a ausência dos laços conjugais, tenderia a ser transmitida aos filhos, contribuindo para perpetuar o modelo.

Degeneração, desorganização, incapacidade... são os muitos adjetivos com os quais as famílias negras brasileiras e nas Américas têm sido tratadas. Focados sob o prisma da família patriarcal brasileira, esta perspectiva impossibilitou que os estudos sobre o negro e a família negra no Brasil desenvolvessem reflexões a permitirem vislumbrar analiticamente os arranjos familiares construídos pelas contingências do Brasil.

Um dos trabalhos que avança nesta perspectiva é o de Marcelin (1999) que, ao colocar em xeque a hegemonia do modelo patriarcal de família, as teses freudianas e as de Bastide, contribuiu para engendrar uma ruptura epistemológica, abrindo a possibilidade para que outras formas de família, principalmente a família pobre e negra, ganhassem um estatuto teórico.

A partir de um estudo sociocultural do habitar a casa, em se falando de sua pesquisa na região do Recôncavo Bahiano, Marcelin propõe que o foco analítico se volte para os sentidos das relações sociais, os sentidos investidos na experiência da família e no parentesco. Para Marcelin, uma antropologia da experiência familiar nas classes populares que tome como foco a casa e suas implicações na produção de laços sociais pode contribuir para a superação dos problemas referente aos estudos da família na América Latina e no Caribe. E, neste sentido, o modelo que o autor aponta, funda-se na relação indissociável entre dois níveis — o da "casa" e o da "configuração de casas" (conjunto de casas vinculadas por uma ideologia da família e do parentesco) — que conformam um sistema de sentidos, mediante o qual a casa e a configuração se constroem. Esses dois níveis articulam-se, por estruturas de tensão, em suas relações simbólicas e sociológicas (1999, p.33)

Morando e convivendo com vizinhos e parentes, caminhando pelos morros e bairros, numa trajetória que lhes constituiu enquanto pertencentes à comunidade, estes moradores transmitiram, dentro de seu sistema cultural, as informações necessárias à reelaboração das práticas

para, com as transformações advindas de momentos de rupturas, de embates, e de conflitos, serem capazes de manter alguns elementos e de reelaborá-los diante das adversidades. Essa pedagogia do “fazer”, das práticas como a arte culinária, da dança, do corpo, da música é, de certa forma, um “comportamento restaurado” (Schechner, 2003) e uma “antidisciplina”, nos termos propostos por Certeau (1990). É sob esse mote que interpreto estas práticas como sendo uma estratégia que evidencia, ou melhor, que engendra socialidades e afinidades.

É um comportamento restaurado porque, mesmo que as comidas, as músicas, os passos de dança, balançando-se o corpo por todos os lados, a falação, o bochicho, as fofocas e as rodas de samba e de choro, sejam, de certa forma, as mesmas, elas são também relatos – corporais, gastronômicos, musicais - de um tempo em que as coisas, apesar de parecerem iguais, refletem transformações, lutas, vitórias e derrotas. Tais coisas e suas falas, por continuarem a ser reelaborados em outros tempos e espaços distintos, nos remetem ao passado, permitindo que sejam vislumbradas imagens que me recordariam meus bisavôs, meus pais e, assim, sucessivamente. É também uma antisciplina, nos termos de Certeau, por não configurar um conjunto de práticas com corpus teórico pragmático, já que uma roda de partido alto, por exemplo, não sabe a hora de terminar, nem os temas que serão abordados, pois isto dependerá, sobremaneira, dos participantes, de suas habilidades e sua disposição. Afinal de contas, samba é vida, e nem sempre estamos dispostos a amanhecer.

Enfim, vou me encaminhando para o fim deste terceiro capítulo, e quero destacar o papel deste sujeito sociológico, que reflete a crescente complexidade do mundo moderno. Para isso, quero retomar, com um pouco mais de profundidade, a discussão crítica sobre a própria noção de identidade que mencionei, brevemente, no capítulo um, ao falar sobre o “negro”.

Na Europa, a construção da idéia de identidade está intimamente associada ao surgimento das nações e dos novos Estados, a partir do século XVII. Tal como esclarece Bauman (2005, p. 26), a identidade nacional foi, desde o início, e continuou sendo por muito tempo, “uma noção *agonística* e um grito de guerra”. Neste caso, um grito de guerra lançado pelas nações contra o reconhecimento das diferenças culturais herdadas do passado e que continuavam vivas sob muitos aspectos, nas sociedades ditas modernas.

Como uma espécie de guarda-chuva que tentava cobrir a todos, o Estado-nação forjou a construção das identidades nacionais, na medida em que traçava a fronteira entre “nós” e “eles”. De um lado está o “nós”,

delimitado e configurado por um território, um idioma e uma cultura homogênea e, de outro, estão os “outros”: aqueles que não falam meu idioma e que não pertencem ao território onde vivo. Em outras palavras, a cultura nacional passou a desempenhar o papel de identidade comunitária, que até então estava reservado a sociedades tradicionais e pré-modernas. Lenta e gradualmente, todas as diferenças regionais e locais foram sendo amalgamadas e colocadas debaixo desse teto comum do Estado-nação, ou desta “comunidade imaginada” (Anderson, 2008, p. 32).

O fato é que este tipo de sujeito centrado, unificado e estável, pressuposto pela construção político-sociológica do Estado moderno e amparado pelo Estado de Direito, está contemporaneamente se tornando fragmentado: “composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (Hall, 2006, p. 13). Na perspectiva de Hall, esta fragmentação é a condição do sujeito da pós-modernidade, em cujo contexto todos nós nos encontramos inseridos, de uma forma ou de outra. Ou seja, a identidade se vê descentrada e fragmentada diante da complexidade da sociedade atual e das profundas mudanças estruturais e institucionais em curso. Para Hall, no contexto de pós-modernismo, “as identidades são formadas e transformadas, continuamente, em relação às formas pelas quais somos representados ou interpretados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (Hall, 2006, p. 13).

Este hibridismo ou esta descrição da fragmentação do sujeito moderno vem à tona com a presença e a contribuição dos novos movimentos sociais no cenário da política contemporânea. Quando se trata da desconstrução de uma identidade nacional homogênea, não se pode negar o papel exercido pelo movimento feminista e pelos variados movimentos estudantis, contraculturais, pelos movimentos de lutas por direitos civis e pelos movimentos revolucionários que surgiram partir da década de 1960. Em síntese, cada movimento destes apela para a identidade social de seus apoiadores e sustentadores.

Como afirma Hall,

o feminismo apelava às mulheres, a política sexual aos gays e lésbicas, as lutas raciais aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas e assim por diante. Isso constitui o nascimento histórico do que veio a ser conhecido como a *política de identidade* – uma identidade para cada movimento (Hall, 2006, p. 45, grifo do autor).

Donna Haraway (2006) aponta para este destino dogmático a que foram submetidos os vários feminismos-socialismos-identidades no mundo. Partindo da premissa de ser “aguda a consciência da exclusão que é produzida por meio da nomeação” (p.63), a autora sublinha que as identidades parecem contraditórias, parciais e estratégicas. Para Haraway, as experiências com os feminismos e todos os outros ismos têm demonstrado uma capacidade extremamente essencialista e totalizadora na maneira de representar qualquer grupo. Fazendo uma leitura de Chela Sandoval [s.d], Haraway indica os caminhos a serem seguidos na construção de uma proposta política de ‘afinidades’ versus identidade, os quais não podem ter como base qualquer identificação supostamente natural, concluindo então que, esta base deva ser a coalizão consciente, a afinidade e o parentesco político. Radicalmente contrárias a uma matriz essencialista dos feminismos, Haraway e Sandoval afirmam que, a partir de uma perspectiva política de afinidades, não é possível desejar mais nenhuma matriz identitária natural e que nenhuma construção é uma totalidade.

Segundo Haraway, o argumento de Sandoval

Advém de um feminismo que incorpora o discurso anticolonialista, isto é, um discurso que dissolve o “Ocidente” e seu produto supremo – o Homem, ou seja, aquele ser que é o autor de um cosmo chamado história. À medida que o orientalismo é política e semioticamente desconstruído, as identidades do Ocidente – incluindo as feministas – são desestabilizadas. Sandoval argumenta que as “mulheres de cor” têm a chance de construir uma eficaz unidade política que não reproduza os sujeitos revolucionários imperialistas e totalizantes dos marxismos e feminismos anteriores – movimentos teóricos e políticos que têm sido capazes de responder às consequências da desordenada polifonia surgida do processo de descolonização (Sandoval, s/d, apud, Haraway, 2006, p.55).

E acrescenta, ainda, “há um equívoco em ver na identidade todo o fundamento da ação” (Haraway, p. 60, 2000).⁴⁰

⁴⁰ Para Hall, aquilo que ele chama de “hibridismo cultural” indica que as identidades culturais nacionais estão sendo deslocadas no fim do século XX.

Bhabha (1998), citando Fanon, coloca a questão de forma interessante: segundo ele, para a construção de uma agenda pós-colonial que não leve em conta os binarismos, dicotomias e vícios herdados da construção do homem moderno, devemos dissolver a ontologia do homem, como fez Fanon em seu ensaio evocatório “O fato da Negrura” (1969). Bhabha nos diz que “da perspectiva de um “caráter tardio” – pós-colonial, Fanon perturba o *punctum* do homem enquanto categoria significante, subjetivamente, da cultura ocidental, como uma referência unificadora de valor” (1998, p. 327).

Neste ensaio Fanon demonstra como o discurso performativo do ocidente liberal não passa de uma falácia, e logo aponta para as falácias e comentários cotidianos que revelam a supremacia racial sobre as quais o universalismo do Homem se funda (p. 328). Ao apontar o caráter tardio do homem negro, Fanon o faz por duas razões: primeiro, segundo Bhabha, o discurso “humano” de Fanon.

emerge daquele intervalo ou cesura temporal efetuado no mito continuísta, progressista, do Homem. Ele escreve a partir daquela cesura temporal, o entretempo da diferença cultural, em um espaço entre a simbolização do social e o “signo” de sua representação de sujeitos e agências. E rejeita, ao mesmo tempo, o esquema dialético-hegeliano, no qual o homem negro é parte de uma negação transcendental: um termo menor em uma dialética que irá emergir no seio de uma universalidade mais equitativa (p. 328-329).

Estas reflexões são profundamente relevantes quando escrevo a história dos clubes negros, dos bordéis e gafeira, que justamente transitam entre esse período histórico das décadas de 1940 até os fins da década de 1980, quando o último clube, o Clube 25 de Dezembro, fecha suas portas ao público, já não tão negro assim. Estas casas, estes clubes, as rodas de samba e de choro devem ser pensadas e escritas, a partir de um olhar que não toma a história do negro como um apêndice da história do homem branco e rico. Também não podem ser pensadas sob uma perspectiva subalterna que inverta as relações de poder, colocando o negro no lugar do branco. Isso é permanecer dentro do que nos fala Hall (2003), “num jogo, num tipo de atitude do tipo “nada muda, o

Para o autor, “globalização” é o termo que sintetiza este complexo de processos e forças de mudanças.

sistema sempre vence”, que o autor lê como a um invólucro protetor cínico, que lamento dizer, críticos culturais norte-americanos sempre utilizam” (p. 339).

Creio que esses simulacros, estas encenações não dão conta de construir uma história que, como já disse, faça jus às experiências e às construções dos sujeitos negros e que não sejam textos-sonhos tal qual o que nos descreve Bhabha (1998), “de uma forma de retroversão histórica que parecia conformar sob o palco global e moderno, antigas concepções de poder e de privilégio” (p. 269).

Escrever a história do negro no Brasil ou em Santa Catarina a partir destas leituras e considerando o “presente enunciativo” pós-colonial aberto por Bhabha, pela cesura temporal esgarçada por Fanon, implica em não pensar a escravidão como uma única forma de compreender o futuro do homem negro, seus problemas, limites e contradições no mundo moderno. Ou mesmo em pensar a escravidão como algo homogêneo. Produzir a história dos grupos colonizados, dentro do limite da desapropriação, da submissão e da violência, é continuar fazendo parte do jogo colonial. O que tenho buscado, nestas linhas, até agora, é fugir desse jogo e, aos poucos, reescrever uma nova história, ao menos uma história sem itinerários previstos, sem personagens cristalizados, sem certezas e, muitas vezes, até inusitados.

CAPÍTULO 4 - “OS BAILES NAS CASAS E OS BAILES NA RUA”

Neste capítulo, busco descrever a sociomusicalidade dos negros nos espaços da Grande Florianópolis, especificamente nos ambientes doméstico e da rua, através dos bailes públicos como as retretas e as domingueiras, além do Carnaval, percebendo como as escolas de samba e os blocos carnavalescos se inscrevem na socialidade de Florianópolis, da década de 1940 até fins da década de 1970, quando estas atividades musicais deixam de existir. Estas décadas são marcadas pelo surgimento das primeiras agremiações carnavalescas, Os Protegidos da Princesa (1948) e a Embaixada Copa Lord (1955), e das emissoras de rádio, na Grande Florianópolis, a Rádio Diário da Manhã (1940) e a Rádio Guarujá (1945).

Além destas novidades no cenário cultural de Florianópolis, a cidade passava por um processo de modernização urbana, entre reformas e novas construções, que tivera seu início por volta da década de 1920 e que teve seu auge nas décadas de 1940 e de 1950. Estas mudanças estruturais no centro de Florianópolis, já descritas nos capítulos anteriores, impuseram aos negros e pobres uma reorganização política e cultural, na medida em que suas marcas haviam sido apagadas do centro da cidade, o que culminou na criação de novos espaços como os clubes negros, as gafieiras e no aumento de eventos públicos como as retretas e as domingueiras.

Segundo M. Moura (2004), os primeiros espaços musicais de criação dos negros estavam mais ligados à vida doméstica, às casas nos bairros pobres, como a Praça Onze e adjacências, no Rio de Janeiro; os morros e cortiços. Foi entre barracos e casebres de pau-a-pique, na ambiência da casa, que foram experimentados os códigos da roda de samba fundamentados na família, na lealdade, na amizade, na pessoa e no compadrio (p. 19). O outro ambiente era o da “rua”. Em Florianópolis, sendo constituídos principalmente pelos clubes da Ilha e do Continente. O caminhar através das frequências sonoras das atividades sociomusicais da Grande Florianópolis fez com que os partícipes vivenciassem as estranhezas de um mundo “desconhecido”, representado pelas normas de comportamento, controlado e vigiado pela burguesia local.

Portanto, quando dizemos casa ou/e rua, estamos falando de categorias sociológicas que, como argumenta Da Matta,

não designam somente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas, acima de tudo, entidades morais, esferas da ação social, províncias éticas, dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disto, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, música e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas (1997, p. 15).

Por esse motivo, quando alguém é convidado para uma roda de samba, as pessoas têm uma preocupação significativa quanto ao comportamento e às regras que irão reger este clima de interação doméstico. O que levar, as atitudes, quem levar para a roda, entre outras coisas, são algumas das premissas dessas socialidades.

4.1 AS RODAS: DE SAMBA E DE CHORO

Estes eventos musicais aconteciam, na maioria das vezes, nas casas dos moradores dos morros de Grande Florianópolis. Segundo os sambistas, chorões e partícipes, estas rodas de samba eram frequentes em festas domésticas como batizados, casamentos, aniversários. Segundo Dona Luci,

Nem sempre era uma festividade, às vezes, nós só queríamos nos divertir. As festas começavam cedo e varavam a noite. Se começasse de manhã, anoitecia; se começasse à noite, amanhecia. Tinha muita gente tocando. Era clarineta, trombone e flauta, às vezes, e cavaquinho, violão e pandeiro. Não tinha essas batucarada, essas pagodarada que os rapazes, meus netos, fazem hoje. Antes de começar a roda de samba, tinha a roda do boi-de-mamão. Nós brincamos muito com o boi. Quase sempre que tinha samba, tinha o boi também. Às vezes, também, um pau de fita, mas era mais comum o boi-de-mamão.

Seu Gentil do Orocongo têm uma opinião sobre o Morro do Mocotó:

O Morro do Mocotó era um lugar privilegiado, viu? Tinha muitos músicos que tocavam metais e os bailes na casa do Edemundo, tio da Dona Luci, porque o pai dela já tinha morrido, sabe? Tinha muitos instrumentos de sopro como clarinete,

flauta e saxofone. Era orquestra mesmo, eles tocavam aquelas valsas lindas, chorinho, mazurcas e nós dançava, dançava muito' (Silva, 2000, p. 32).

Já na colônia Sant'Ana, a 25 km Florianópolis, conforme relata seu Charuto

Nas festas, a gente fazia aquela roda com instrumentos de percussão e de cordas. Era um surdinho de barrica, que nós fazia, um pandeiro, tamborim, um gaitero, que tocava o acordeom e eu e meus primos tocava o cavaquinho e violão.

No sul da Ilha, na Costa de dentro, bairro onde seu Chico foi criado, as rodas eram feitas em casarões fechados, gentilmente cedidos para a realização das rodas.

Quando eles queriam fazer baile, aqui na roça, eles passavam bem cedo e avisavam pro meu avô e perguntavam se podiam fazer uma baguncinha ali, depois do trabalho e começavam a se organizar. Colocavam os bancos tudo ao redor do salão e formavam uma roda, sabe? Então, começavam a cantar e a dançar e a música era boa, pois nós 'tocava' uma marchinha de carnaval, um xote. O xote era muito bom. Ele era um limpa-banco, e ninguém ficava sentado quando se tocava um xote (Silva, 2000, p. 38)

No Continente, no bairro Procasa, Maria Francisca também organizava suas festas: "Aqui em casa era tocamento de violão, cavaquinho, tamborim e pandeiro" (Silva, 2000, p. 37).

Não havia regra a determinar que tipo de conjunto – regional – ou pequenas orquestras - de metais, cordas e percussão musicaria as rodas de samba no entorno da capital catarinense. No Morro do Mocotó e no Morro da Caixa, ambos no Centro de Florianópolis, segundo Dona Luci, "eles (os músicos) moravam tudo aqui perto e a gente só mandava que eles subissem para as festas. Eles eram da Banda da Aeronáutica, da Polícia Militar, do Exército. Então, eles tocavam instrumentos de assopro. Era muito bonito, chique, né?" (p. 35).

Nos bairros mais afastados como a Colônia Sant'Ana, no continente e a Costa de Dentro, no sul da ilha, as rodas era organizadas e musicadas ao som dos conjuntos regionais, que eram compostos por

instrumentos de percussão e de cordas, enquanto na região central de Florianópolis, a ocorrência de instrumentos de metais é facilmente observada, pela proximidade que estes músicos têm com as comunidades dos Morros do Mocotó e da Caixa.

Uma questão que está presente em todas as falas dos sambistas e chorões aborda os gêneros musicais que eram tocados nos eventos e a ponte que estes participantes fazem com a atualidade, pois no momento que conversei pela primeira vez com meus interlocutores, no ano de 1999, o pagode estava no auge e havia uma febre nacional em torno deste subgênero do samba, que era ouvido em automóveis, bailes, casas e na televisão. Era comum ouvir a constatação dos partícipes de que “naquele tempo não tinha essas pagodarada aí” (Silva, 2000, p. 39).

Dona Luci descreve uma festa, deixando claro o que ela acha do “moderno” samba.

Olha, naquele tempo não tinha essas pagodeiras, pagodarada, viu! Nas nossas festas, Deus me livre! Agora, olha só como as coisas tinham respeito: eu me lembro que meu tio Edmundo fazia aniversário no dia primeiro de maio, era sempre dia do trabalhador. Então tinha ceata⁴¹, nós fazíamos aqui e depois começava a festa. Os músicos subiam, pois quando eu descia para trabalhar na Hoepcke, eu avisava pra quem encontrasse e, assim, passava-se um pro outro, durante o dia. Bom, quando começava a festa, meu tio Edmundo dançava uma valsa e, depois, uma mazurca, com minha tia. Somente depois, nós podíamos começar a dançar. Era muito engraçado, pois os dois eram bem pequeninhos, se abraçavam e dançavam aquelas duas músicas e o baile começava (Silva, 2000, p. 45).

Mas a antipatia explícita ao pagode, relatada pelos sambistas e chorões por meio de expressões do tipo “esses pagodes aí”, “naquele tempo não tinha o pagode”, ou “essas pagodarada aí, sem graça”, não ocorreu somente pelo fato de eles não gostarem do estilo musical em questão ou por não se identificarem com esta musicalidade. Na

⁴¹ Ceata era uma espécie de ceia de aniversário, organizada para um ente querido, pelos familiares, por amigos, vizinhos e compadres. Estas atividades tinham um caráter especial, pois não eram todos do morro que eram convidados, ficando restrita a participação somente aos mais próximos da família.

realidade, esse distanciamento parecia refletir a ausência dos rituais que os eventos musicais proporcionavam no passado, a ausência da forma com que eram selecionadas as pessoas que iriam participar das rodas de samba e de choro, do tipo de instrumento que se utilizava, das vestimentas que eram preparadas durante a semana para os bailes, das comilanças preparadas pelas mulheres e da organização das trilhas e caminhos iluminados a querosene pelos homens para indicar, na mata, os engenhos e os casebres mais afastados onde aconteciam as longas horas de “arrasta pé”.

Estes circuitos de relações que se estabelecem nestes lugares, através destas atividades, permitem perceber a maneira com que esta socialidade engendrada por estes gêneros musicais alimentava estas redes a ligarem redutos, os bairros e a cidade.

Segundo Dona Lucimar Bitencourt,

as pessoas, aqui no morro, se reuniam tudo, cada um trazia um prato e fazia aquela mesa grande pra família toda. Quando chegava o aniversário, a festa era outra. Nós convidávamos os músicos lá de baixo, o Clodoaldo e o irmão dele, o Miro, já falecido, da Rua 13 de Maio. O outro irmão dele tocava clarinete. Era uma orquestra de sopro, nós avisávamos e eles subiam, tudo, o morro. Nós dançávamos até pela manhã, na casa de meu tio Edmundo.

A orquestra era presente na organização das festas familiares – batizados, aniversários e casamentos, à medida que os vizinhos mais próximos, músicos e compadres eram chamados, ligando-se, inclusive, morros e bairros distantes.

Para Gentil do Orocongo, o Morro do Mocotó era mais do que um morro vizinho.

Eu não só no ia ao Mocotó como morei lá. A escola Celso Ramos ficava ali embaixo e, nesse período, eu tinha uns nove anos e estudava ali. No Mocotó, tinha as famílias tradicionais da época. A família dos Fraga, dos Bitencourt, que ainda hoje moram ali no morro, né? O Tibita, que era filho do falecido Edmundo e compadre de meu pai. Eles faziam o boi-de-mamão e meu pai dançava no boi. Lembro que eu tinha muito medo da bernúncia, na época, da cabrinha e da

Maricota, que corria atrás da gente (Silva, 2000, p. 37).

As relações de vizinhança e de parentesco entre as famílias dos morros mais próximos do Centro de Florianópolis favoreceram bastante os eventos musicais. Muitos compadres, amigos e parentes circulavam entre as muitas comunidades e entre bairros mais afastados do Centro da Capital. Minha avó, Maria Francisca, morou, até a década de 70, no Morro da Nova Trento, ao lado do Morro do 25, no bairro Agrônômica. Ela freqüentava o terreiro do Zé Cirilo, no Morro do Mocotó, assim como Seu Gentil. A casa do Seu Zé Cirilo ficava bem próxima a um pé de itajuveira, árvore nativa e centenária, derrubada no início da década de 80 por um vendaval. Lembro-me que os bombeiros foram retirá-la do telhado da casa do Tibita. Foi uma verdadeira operação de guerra e toda a comunidade parou para ver este episódio pitoresco. Aliás, tudo no morro acabava num grande enredo, pois o samba-enredo “Palácio do Samba”, de 1972, da Protegidos da Princesa, surgiu de uma idéia, quando os sambistas estavam sentados bebendo e tocando entre as bananeiras do Libâneo, ainda no Morro da Caixa.

Quando não ia para o Morro do Mocotó, Maria Francisca organizava bailes em regiões mais isoladas de Florianópolis.” Nós abríamos as casas e pegávamos licença para dançar. Sabe pra quem eu pedia licença, Marcelo? - Pro Delegado Valdir, aquele que era parente de vocês, da tua mãe. Eu acho que ele era primo do teu avô, o ‘Palica’. Ele morava aqui perto e era muito brabo. Eu pedia licença pra ele e ele dizia:

- “Dona Maria, a senhora leva esse papel da licença, aqui. Agora vou lhe dizer uma coisa: Se der briga, vem todo mundo preso. Pode ser pai, filho, marido, mãe, vem todo mundo, hein!”.

Aí, eu dizia: “Na minha casa não dá briga, delegado.” E ele retrucou: “- É mesmo, o que a senhora faz que nunca dá briga, não dá nada?” Eu só ria, né? Eu não ia dizer pra ele o que fazia, né? Ia dizer que era macumba? Mas, depois, chegava com a autorização e mostrava pra todo mundo. Botava todo mundo pra dentro de casa e falava pros meus orixás: *Olha, vocês cuidem bem da*

*festa, hein, seu Tranca Ruas!⁴² Ô barbaridade!
Homem bom pra cuidar das coisas.*

As festas na casa de dona Maria, em Florianópolis, contavam com a proteção de seus orixás e eram sempre vigiadas pela polícia. Dona Luci, durante as várias vezes que saiu, durante o Carnaval, com seus blocos a cantarolar suas quadras improvisadas para os desfiles, também solicitava autorização das autoridades locais em Florianópolis, porque o Morro do Mocotó ficava ao lado da Assembléia legislativa. Esse controle exercido contra pobres e negros era fruto do preconceito e do racismo em relação a suas práticas, e acabou aumentando, na medida em que a cidade foi se transformando e assumindo novas feições com a abertura de avenidas e bulevares, com a implantação do transporte coletivo e o aumento de sua malha viária.

Esta relação entre festa e a proteção dos orixás também é percebida por Moura (1980), em *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, em que se registra que Tia Ciata, Perciliana e outras baianas pediam proteção espiritual e homenageavam seus orixás do Candomblé. Inclusive, há uma descrição no livro de Moura, sobre uma das festas de Santo na casa de tia Ciata, que acontece juntamente com outras atividades musicais como o samba, o choro e as rodas de partido alto. Outro livro, no qual esta relação é apontada, é *Silas de Oliveira: Do Jongo ao Samba-enredo* (1981), cujos autores, Silva e Filho, trazem outra descrição de uma festa de preto na casa da baiana-carioca:

(...) Dia de Ogum

Desde cedo, ninguém parava no velho casarão da rua Visconde de Itaúna. A negra baiana era ativa demais para os seus mais de sessenta anos de idade.

- Tia Ciata vem prová o tempero! - Já vai, minha fia!

E olhava a praça Onze, lá fora, de onde, dentro em pouco, surgiria seu povo. Na cozinha abafada, negras suavam em frente à panelões fumegantes. A famosa muqueca de peixe.

Pela porta e janela abertas, viam-se o quintal amplo, mangueira, jabuticabeira limoeiro, abacateiro, moleques arrumando as bebidas no

⁴² Tranca Rua é uma entidade do panteão afro-brasileiro. É uma entidade da Umbanda. Um Exu que tem o poder de fechar e abrir os caminhos para os humanos. Essa entidade protege a entrada das casas de culto na esquerda da Umbanda e no culto Kibundo (Kimbanda), e nada se movimenta ou sai de uma casa para as ruas, nada chega ao seu destino de origem como nas matas e outros locais fora da cidade, sem que antes sejam realizadas oferendas ao Exu Tranca Rua.

tanque. E toca a chegar gente, "boa noite, minha tia, benção", Deus te abençoe, meu sobrinho, Oxalá nos de uma boa noite, meu pai Ogum comandando o terreiro. Saravá, meu pai!"

Na sala da frente, o baile comia solto. Um crioulo alto, com cara de criança, tocando uma flauta que Deus me livre! "Esse menino, Pixinguinha, vai longe! Que capeta nessa flauta!" Com pose e maestria, Donga olhava as mulatinhas, enquanto secundava os trinados, maltratando os bordões do pinho novo. China ensaiava uma terça. E um escuro, com calombo nas costas, centrava no cavaquinho. Êta ferro! Pares enlaçados.

Na outra ponta do corredor, tão distante que nem interferia, o partido alto seguia rasgado. João da baiana, de prato e faca na mão, raiava a chula. Tia Perciliana, sorrindo orgulhosa. Heitor dos prazeres machucando o cavaco. Um grupo de negros cercava os músicos na maior animação, todo mundo envolvido pelo ritmo nativo. Baianas enchendo pratos de comida, o cheirinho bom, a pinga pra rebater e inspirar. Lá no fundo do quintal, entre árvores, tambores batucando, árvore e tambor, África renascida em plena capital federal, a roda, o batuque, palmas e o suor, um casal descalço batendo os pés na terra e negaceando os corpos, que se encontravam, finalmente, na umbigada fatal.

E, em qualquer canto da casa, às vezes trocando de lugar, mas sempre presentes, Sinhô, Getulio Marinho, Mano Eloi, Caninha, Didi da Gracinda, João Câncio, Lalau de Ouro, amigos, além de dezenas de filhos e netos da velha, inventavam, sem saber, uma riqueza maior: a nossa musica popular. Sob as benções de Oxalá, Ogum, Xangô, e sob o olhar jovial e carinhoso de Hilária Pereira de Almeida, a tia Ciata (p. 37).

Segundo M. Moura (2004), a roda é anterior ao samba e não o contrário, sendo que ela é mais "casa" do que "rua" (2004, p. 29). Modo organizativo das relações que antecedem este gênero musical, na "roda prevalecem padrões inventados e vivenciados pelo grupo, como uma realidade dinâmica que cultua e atualiza valores com criatividade e improvisado" (M. Moura, p. 45). Em Florianópolis, as rodas foram importantes divulgadoras e sistematizadoras do samba e do choro.

É por isso que as rodas de samba que os netos de Dona Luci organizam não têm muito sentido tanto para ela quanto para os outros sambistas com quem pude conversar. Para eles, estas rodas mais atuais de pagode se configuram eventos isolados, que não têm prévia ritual, não articulam nada, além dos próprios músicos. Segundo eles, "só pra fazer bagunça, sabe?". Para estes sambistas, as rodas de samba de seus netos não perpassam as relações sociais que articulavam comunidades e não têm o sentido coletivo que as rodas organizadas nos morros e na região da Grande Florianópolis nas décadas de 1940 a 1970 possuíam.

Se por um lado permanece a roda, por outro, essa roda, sob o olhar destes velhos sambistas, também se transforma.

Creio que a roda representou para o samba e para o choro o que o cilindro e o gramofone, e depois o rádio e a televisão, representaram para a música popular. Segundo Tinhorão, em *Música Popular Do Gramofone ao Rádio e a TV*,

Muito significativamente – embora o próprio Edison previsse que os fonógrafos seriam úteis aos empresários para ditar cartas comerciais e às crianças para aprenderem a ler – ia ser no campo da música popular que as gravações em cilindros e discos estariam destinadas a provocar a maior revolução. Na Europa, por aquele fim do século, morriam os últimos sons dos gêneros de danças vindos dos antigos salões aristocráticos – como as valsas e as mazurcas – ou surgidos contemporaneamente ao advento da moderna burguesia – como as *schottisches*, as polcas e as quadrilhas – e das Américas não tardariam a chegar as novidades do *jazz*, do *one-step*, do tango e do maxixe. Pois ia caber exatamente aos fonógrafos não apenas guardar a memória daqueles gêneros em extinção, mas documentar o surgimento dessa música de uma nova era (Tinhorão, 1981, p. 14).

Sem a técnica destes instrumentos, seguramente a música popular teria seguido outros rumos, assim como, sem a roda, o samba talvez tivesse seguidos rumos muito distintos, e talvez, para o Brasil, não tivesse a importância que tem hoje. Contudo, conforme aponta M. Moura, há uma diferença nesta analogia, pois “ao contrário do caráter obrigatoriamente industrial do meio de comunicação, a roda é sempre artesanal – um gueto de resistência, portanto – tanto faz que seja de samba ou de choro, mas do ponto de vista da ‘socialidade’, produz o mesmo efeito (p. 54).

Mas ela não é só resistência também. Hermano Vianna escreveu em *O Mistério do Samba* que, acima desse pertencer a um grupo, está o pertencer a uma nação, ocupando a música lugar de destaque como elemento definidor da nacionalidade. Inclusive porque, como disse André Valente, “o samba é o nosso rosto cultural (apud M. Moura, 200, p. 53-54).

Já Muniz Sodré, em *Samba, O Dono do Corpo*, escreve:

O samba, entretanto, é o meio e o lugar de uma troca social, expressão de opiniões, fantasias e frustrações, de continuidade de uma fala (negra) que resiste à sua expropriação cultural (Sodré, apud, M. Moura, 2004).

São duas perspectivas distintas (Vianna e Sodré) sobre o mesmo gênero musical, o que nos indica um debate acerca, primeiro, de uma apropriação dos setores hegemônicos e da incorporação do samba como um elemento da identidade nacional e, por outro, sobre a idéia de um modo de vida que se faz através da experiência dos sujeitos e que possibilita vislumbrar as diferenças raciais.

Mas, então, quantas funções e definições têm ainda a roda de samba? Seus significados podem esgotar-se?

É evidente que não se trata de responder positiva ou negativamente esta questão. Trata de percebermos que, da mesma forma com que são inesgotáveis as definições do que viria a ser uma roda de samba, devemos observar que existem vários sinônimos tentando expressar ou capturar o que seria uma “roda de samba”. Os termos mais usados pelos sambistas e chorões são “festa”, “bagunça”, “arrasta-pé”, “banzé”, “batucada” e “*bangalés*”. Estas são algumas das expressões usadas por grande parte dos sambistas e chorões de Florianópolis, para identificar um evento musical ou festivo que envolvesse samba e choro.

Segundo Charuto do Cavaquinho, “a gente fazia uma bagunça aqui, uma bagunça lá. Ô tempo bom”! (Silva, 2000, p.33). Seu amigo, Chico da Viola, também se refere ao sambas que faziam como as festas de “arrasta-pé” e de “limpa-banco”. Dona Luci nos relata que, na casa de seu tio, “nós fazíamos muitas festas até o sol raiar” (idem, p. 39). O historiador Walter Piazza (1971), no livro, *O Escravo Numa Economia Minifundiária*, num curto capítulo de três páginas, escreveu que “os negros frequentavam os bailes: os *bangalés*” (p.87). Acontece, porém, que não foram, só, os *bangalés*, os bailes, as bodas, as maneiras de divertir-se dos negros em Santa Catarina. Houve, também, batuques-origem e outras danças (p.90-91).

Neste momento, há um número de gêneros musicais que irão ser chamados de samba, justamente pelo fato de não haver definições quanto aos limites do que viria a ser um samba, um samba canção, um choro, uma valsa, ou um xote, pois nesse momento, os sambistas e chorões não estão interessados nestas distinções, à medida que elas não têm relevância para seu grupo e para suas festas.

Estas várias formas de identificar o gênero samba resultam da construção do gênero musical no século XX e que se reflete na produção

musical dos sambistas e chorões de Florianópolis nas décadas de 1940 e de 1950. Quando perguntei para seu Charuto como é que se fazia samba nas décadas anteriores, ele me respondeu: Nós pegava e tocava era uma valsa. Era samba, porque, naquela época, não tinha pagode, mazurca, o xote e a marchinha de carnaval. Era só tocar uma marchinha e todo mundo saía pra dançar (Silva, 2000, p. 44).

Para Waldir Costa, “as músicas tradicionais era um bolero, um samba canção ou fox-trot” (p.45). Portanto, o samba como gênero musical com fronteiras definidas não é conhecido pelos sambistas, partícipes e chorões na região da Grande Florianópolis, nas décadas de 1940 e de 1950. Meu argumento caminha para o fato de que ele só começa a se definir como gênero musical, tal qual hoje o conhecemos, quando começa a deixar de ser da casa e começa a participar da esfera da rua. Para este trabalho, o que me interessa são as formas de tocar o samba e o choro na capital catarinense, pois esta maneira de tocar nas rodas, e mais tarde nos clubes negros, é que produz sua impressão digital, seu sotaque, fruto da construção de sua sociomusicalidade.

O que pude constatar é que o samba e o choro de Florianópolis, com relação, principalmente ao Rio de Janeiro, seguiu seu próprio caminho. O contexto de sua construção fez com que sua sonoridade, sua estilística e sua batida sejam diferentes. Mas esta diferença, de forma nenhuma, significa juízo de valor. No meu entendimento, esta distintividade somente agregou importância a esse gênero musical e a sua história, à medida que se somavam ao samba, em Florianópolis, danças e brincadeiras da cultura popular como o boi-de-mamão e os paus-de-fita. Estes ritmos que cadenciavam as brincadeiras populares abriam as festas e as rodas de samba nos morros da capital e seus arredores, além de incluir instrumentos como o orocongo de Seu Gentil, um grande brincador de boi-de-mamão, o acordeom, a rabeca, baldes, latinhas e moedas.

Minha avó, Maria Francisca, também frequentava as macumbas no Morro do Mocotó e dizia que

tinha música de caboclo, batata, aipim, aquelas comidas gostosas. Tinha lugar que tinha boi-de-mamão tocando e depois dançava-se no terreiro. Era no Mocotó, no terreiro da Maria do Zé Cirilo, já falecido, que a gente dançava dentro da casa, pois na rua, no terreiro, sempre tinha macumba. Tinha festa fim de semana de São João, festa de Santa Catarina. No começo, tinha as músicas do

boi, samba e, depois, era que tinha a gira de macumba (Silva, 2000, p. 37).

A inclusão dos instrumentos musicais e sua fusão com os bois-de-mamão, paus-de-fita e com os cacumbis engendrou um ritmo e um timbre inconfundíveis. Retomo a imagem etnográfica lá de minha introdução sobre as festas de dona Luci, no fim da década de 1970, para, através dos escombros do passado, *sentir* as batidas das palmas sincronizadas, a força timbrística dos metais e as levadas da percussão que, agora, consigo identificar como os processos de criatividade musical dos negros em Florianópolis no tocarem seus sambas e seus choros. Esse amálgama rítmico-musical.

4.2 FAZENDO RITMOS E ESTILOS, “FAZER-FAZENDO” INSTRUMENTOS MUSICAIS

Nas rodas de samba dos anos de 1940 e 1950, muitos instrumentos musicais eram artesanalmente manufaturados, pois além de não haver, naquele momento, uma indústria especializada na confecção destes instrumentos de percussão, os sambistas possuíam as matérias primas nas comunidades para produção dos instrumentos de percussão e de cordas. Ao contrário do que se pensa, comprar um instrumento musical não era tão difícil assim. É isso que nos diz Charuto do Cavaquinho:

O primeiro cavaquinho que eu comprei custou 19 mil-réis. Eu tocava uma vez no Clube 25 e já dava para comprar um cavaquinho. Dava, sim! Comprei um cavaquinho simples, com cravilha de madeira e com um som muito bom. Os instrumentos naquele tempo eram muito bem feitos porque a madeira era muito boa, o som era muito gostoso e a madeira era canela preta ou cedro (Silva 2000, p. 35)

Seu Charuto era pintor de paredes e vivia de serviços provisórios. Mesmo assim, tinha poder aquisitivo para comprar seus instrumentos musicais. O poder aquisitivo para compra de determinados bens naquele momento não era tão alto assim. Segundo o cavaquinista, sapatos, calças, entre outros artigos do vestuário, custavam muito mais do que comprar um cavaquinho ou um violão de madeira boa. “Havia coisas que não podíamos comprar mesmo, um rádio, por exemplo. A gente ouvia as músicas sempre pela janela da casa de alguém; que geralmente

eram os brancos, bem antigamente, que tinham os rádios”, me dizia Seu Charuto.

A dificuldade para comprar um rádio fazia com que estes músicos ouvissem de longe as notícias, as músicas que passavam no cotidiano, e a falta de instrumentos de percussão fazia destes músicos os artesãos de seus próprios instrumentos. Conforme me relatou Gentil do Orocongo:

Olha, sobre a feitura dos instrumentos musicais, nós subíamos no Morro do Mocotó e havia muitos couros de cabrito pendurados secando ao sol, como se fossem varais de roupa. O surdo de marcação, naquela época, nós fazíamos com uma barrica, e se tivesse um cabrito de alguém dando sopa, já viu, né? Havia um ditado, ali no Mocotó, que o povo dizia: O coro no Mocotó era como “Deus no céu e o tambor na terra”. Até por que, hoje em dia, você compra uma pele lá embaixo, na loja, e troca a velha pela nova do seu instrumento, que já veio pronto né? Antes, era bem diferente. Quando alguém estava fazendo um churrasco, porque churrasco naquele tempo era de cabrito, pois a carne de boi era muito cara, era só seguir a fumaça e subir no Mocotó, que alguém tinha sacrificado um cabrito e garantir uma pele para um instrumento. Enquanto subíamos, atrás da fumaça, rapaz, era muito difícil não ter quatro ou cinco casas com o couro do cabrito esticado. E uma coisa sempre acontecia: as pessoas, muitas vezes não faziam instrumentos, mas esticavam o couro para os vizinhos, para os parentes e conhecidos (Silva, 2000, p. 32)

Na fala de Dona Luci, é possível perceber como se articulava esta produção. Ela explica que

Havia muitos instrumentos musicais que a gente enjambrava, como latas, baldes e panelas, colheres, pedaços de madeira. Mas outros instrumentos como violão, cavaquinho, o Fabrício fazia muito bem. Ele era o mais antigo artesão, né?

Então, os instrumentos de percussão e de cordas eram fabricados pelos músicos, mas os instrumentos de percussão, muitas

vezes, foram construídos simultaneamente às atividades musicais. Segundo Walter do Violão,

Às vezes, quando tinha samba aqui no Morro da Caixa, eu já tinha meu violão. O Gentil do Orocongo descia com o instrumento dele, vinha outro com cavaquinho e as pessoas iam se chegando com baldes, panelas, tamborim, chave no bolso. Outras pessoas davam uma busca no mato e nas casas de família, procurando pratos, facas e garrafas.

Percebe-se, neste sentido, que o improviso – enquanto um estilo de vida e não só musical - é uma das experiências sociomusicais destes grupos, ligada a antigas formas organizacionais dos velhos sambistas e chorões, no contexto das atividades musicais da cidade de Florianópolis. Associada a essa peculiaridade, é importante salientar que a indústria dos instrumentos musicais só se efetivará no Brasil, com uma produção em massa de instrumentos de toda espécie, instrumentos de cordas, de percussão, sopro e de eletroeletrônicos, a partir da segunda metade do século XX, com o surgimento de gêneros musicais como o rock, o funk, e a introdução das guitarras elétricas na música popular brasileira, que introduziu um novo público nos aprendizados destes novos gêneros e estilos, além de uma camada média urbana que pudesse adquirir estes instrumentos (Tinhorão, 1990). Os instrumentos de percussão, mais utilizados no samba e no choro, como atabaques, repiques de mão, tamborins, surdos, tantãs, só serão produzidos em maior escala, após o fim da década de 70, com o surgimento do Cacique de Ramos⁴³.

A escola de samba carioca Império Serrano⁴⁴, que no samba enredo de 1982, “*Bum Bum Patitumbum Prugurundum*”, retratou o

⁴³ O movimento cultural do Cacique de Ramos teve seus prenúncios com a criação de um bloco de carnaval em Ramos, comunidade do Rio de Janeiro, no final de década de 1960 e início dos anos da de 1970 e, depois, com o surgimento do rótulo produzido pela indústria cultural do pagode, o movimento cultural se expandiu, transformando-se em reduto de samba. Lançou muitos cantores e compositores como Zeca Pagodinho, até então desconhecido, Beth carvalho, Almir Guineto, Jovelina Pérola Negra, Ivonne Lara, entre outros. Para uma reflexão mais apurada sobre o tema, ver o livro de Carlos Alberto Messeder Pereira (2003), *Cacique de Ramos: Uma história que deu samba*.

⁴⁴ A escola de samba Império Serrano é uma das mais antigas agremiações carnavalescas do Rio de Janeiro. Tem sua sede localizada em Madureira,

cenário da Praça Onze, reduto das tias baianas de fins do século XIX e inícios do século XX, em um dos refrões⁴⁵, remete à forma com que alguns instrumentos musicais eram fabricados naquela época, entre eles, a cuíca e o surdo: “Uma barrica se fez uma cuíca/e outra cuíca um surdo de marcação/o reco-reco, pandeiro e tamborim/e lindas baianas o samba se fez assim”.

No trecho do samba-enredo acima, além de nos remeter ao feito dos instrumentos de percussão de couro e de madeira, o samba revela a combinação responsável pelo surgimento do samba na Praça Onze no Rio de Janeiro: as tias baianas e o improviso, como já disse, enquanto uma prática de se organizar e viver no dia-a-dia. Em Florianópolis, esta improvisação não se limitava somente à confecção de instrumentos musicais, era uma prática comum que se estendia à socialidade dos negros e pobres no contexto urbano das décadas de 1940 e 1950 na capital catarinense e que produziu uma socialidade específica. Como as pessoas ‘dançavam’, também, conforme suas possibilidades econômicas, havia uma rede de amizades e de solidariedades que fortalecia os laços entre as pessoas, para que estas ‘dançassem, sempre, conforme a música’.

Este improvisar de práticas cotidianas que se inscreveram no interior da socialidade dos pobres e negros em Florianópolis é também perceptível em atividades como a organização das músicas para as apresentações dos artistas, que ouviam e tiravam do rádio seu repertório musical ou, ainda, de forma mais artesanal, que aprendiam as músicas de ouvido, prestando atenção em melodias que eram assoviadas por outros músicos e amigos e nos que cantarolavam as modas do momento, entre marchas, valsas, xotes e boleros. Segundo Menezes Bastos (1995), a formação do músico popular no Brasil, vista como um sistema de ensino-aprendizagem, está francamente apoiada na iniciação doméstico-familiar e, posteriormente, na audição e visualização do ato musical, desempenhado pelos mestres, ao vivo ou não (p.161). Um exemplo clássico, descrito por Menezes Bastos é a trajetória de Noel Rosa, que “aprendeu bandolim com a mãe”, sendo que, aos catorze, quinze anos, abraçou o violão como seu instrumento, a partir do que passou a

subúrbio carioca. Um de seus maiores expoentes foi Silas de Oliveira, autor de Aquarela Brasileira, samba vencedor do concurso de samba-enredo de 1970.

⁴⁵ No gênero musical samba-enredo, normalmente ocorre o expediente de dois refrões, podendo chegar a três. O primeiro refrão é mais cadenciado, enquanto o último refrão encaminha o samba para o fim e, por esse motivo, é mais vibrante e forte, tendo o objetivo de levar os foliões ao delírio.

frequentar os seresteiros da cidade, buscando também se instruir nos métodos do violão, em jornais de modinha, nos saraus caseiros ou com exímios violonistas com quem travava conhecimento (*ibidem*).

Seu Charuto também se juntava com os irmãos e primos para ensaiar as músicas dos bailes que iriam tocar, pois segundo o músico,

nós tirávamos tudo de ouvido, por que ninguém sabia ler partitura. O Mazinho do Trombone tocava também de ouvido. Ele e meu irmão foram pra polícia. A primeira parte da música eles sempre ouviam, e depois, a partir da segunda, saiam tocando, fazendo de conta que estavam lendo a partitura, mas não liam não (Silva, 2000, p.42).

Embora não existam estudos sobre improviso, propriamente, nas áreas ligadas ao samba e ao chorinho, há estudos que tomam o tema de forma periférica, como o livro de José R. Tinhorão, *Música Popular de índios, negros e mestiços*(1970). Tinhorão diz que as “Bandas de Barbeiros” ensinavam aos músicos de sopro a prática musical da música popular, por meio de assovios ou do solfejo de notas musicais, pois a leitura das partituras ainda estava restrita à música erudita, além do que, a maioria da população não sabia ler nem escrever, quanto mais ler a partitura com seus símbolos musicais. Outros trabalhos que nos remetem à improvisação musical são os métodos de violão de 7 cordas de Luis Otávio Braga e de Josimar Carneiro, relativos ao universo do vocabulário nativo de “baixarias” do qual os músicos de samba e choro, principalmente de violão, cavaquinho e bandolim, fazem uso para definir situações, harmonias e melodias de uma determinada peça ou momento histórico.

Mais do que isso, a improvisação é um conjunto de práticas a tecer as socialidades dos sambistas e chorões, em Florianópolis, e o jeito de ser de negros e pobres que atravessou o século XX sob o influxo da música, de meios e táticas para a formação de uma boa roda de samba, de choro, para construir instrumentos musicais, para preparar uma festa ou para viver feliz, mesmo diante das adversidades. O improviso (que forma o *ethos-socialidade* do sambista, do chorão e dos partícipes em Florianópolis) não se restringe a um saber teórico sobre determinada técnica, num sentido mais amplo, como estudo de natureza mais abrangente. No samba e no choro que os músicos descreveram manifestarem-se em Florianópolis, a improvisação é bem mais ampla e tem características distintas.

Um campo onde há uma abundância de estudos sobre improvisação é o jazz, e entre os trabalhos na área da etnomusicologia, é possível destacar *Thinking in jazz: the infinit art of improvisation*, de Paul Berliner (1994); *Saying Something: jazz improvisation and interacion*, de Ingrid Monson (1996); e *Psychological constraints on improvisation*, de Jeff Pressing (1998) (ver também Nettle e Russel [org], 1998).

O primeiro trabalho busca desmistificar a improvisação no jazz como algo natural, demonstrando como o improviso é um estudo sistemático que requer organização e disciplina, mais do que propriamente um “dom” sobrenatural por parte dos que o executam. Mais do que uma prática mística, mágica, “a vastidão deste campo de estudo não é sempre visível para os observadores de fora da comunidade jazzística, nem para iniciantes, os quais vêem, inicialmente, eles mesmos, a improvisação como habilidade finita” (Berliner, 1994:485). Como uma das obras clássicas sobre os estudos etnomusicológicos urbanos, Berliner entende o jazz como um aprendizado infinito, um estudo prático que não cessa com o passar dos anos. Antes, é próprio da “comunidade jazzística” o fato de o estudo do instrumento e a disciplina permearem a vida dos jazzistas (Oliveira, 2003, p. 135). Segundo Berliner,

(...) as definições populares de improvisação que enfatizam somente sua espontaneidade, natureza intuitiva – caracterizando-a como ‘fazer’ algo do nada - são espantosamente incompletas. Este entendimento simplista da improvisação não corresponde à disciplina e à experiência das quais os improvisadores dependem e obscurece as práticas e os processos verdadeiros que são implicados. Improvisação depende, de fato, dos pensadores terem absorvido uma base extensa de conhecimento musical, incluindo grande quantidade de convenções que contribuem para formular idéias logicamente, convincentemente e expressivamente (1994. p. 492).

De acordo com estas definições de improvisação musical de Berliner, o que os sambistas e chorões fazem através de sua música na região metropolitana e adjacências é sobrepor melodias, juntar fragmentos musicais isoladamente, sem o devido conhecimento e preparação. Segundo Oliveira, a maior parte do livro de Berliner aponta

para uma grande metáfora de aprendizado, jamais alcançando sua completude, que sempre será desejada.

Por exemplo, quando conversei com alguns músicos, como seu charuto, seu Chico (cavaquinho e violão), Walter (violão de seis cordas) e Gentil do Orocongo, durante o campo de minha monografia, em 2000, em História, sobre como aprendiam a tocar, quem foram seus professores ou como, depois, iniciaram-se em seus primeiros acordes, como era possível aprender as músicas tão rapidamente, Seu Chico, que começou com o cavaquinho e que depois aprendeu violão, disse-me o seguinte:

Nós aprendíamos um pouco com cada um. Meu pai sabia um pouquinho, meu irmão e meu primo, também. Sempre, depois da roça, a gente sentava pra descansar, tomando um pouco de café preto, comendo rosca e pão e cada um passava o que sabia (Silva, 2000, p. 37).

Conversando com Toninho, do grupo Samba 7, sobre seus primeiros acordes, perguntei qual instrumento ele começou a tocar e quem foi seu professor.

Aprendi a tocar com um ceguinho, o Célio, e tocava mesmo era o cavaquinho. Mais tarde, comecei com o violão, fui juntando umas coisas que aprendi no cavaco. E o violão era bom pra seresta, eu gostava de fazer umas “baixarias”. A gente se juntava e ficávamos passando, um pro outro, o jeito de tocar, sabe? Então, quando as músicas começavam, tu tinhas que te virar, atrás das notas.

Para esse sambista e chorão, “não adianta conhecer um monte de notas, saber um monte de “baixarias”, pra tocar, você têm que saber as sequências dos tons e sair tocando. Nós não aprendemos na escola, aprendemos na roda de samba no morro”.

Falando de improvisação, Pressing (apud Nettle e Russel, 1998), indica o uso do “referente” musical pelos improvisadores para o alcance de uma boa performance. O referente, segundo o autor, refere-se à melodia e aos acordes de uma determinada harmonia. É justamente sobre os acordes (como forma de aprender com um estudo sistematizado) que nos fala o violonista Toninho, em seu processo de aprendizagem com os músicos do Morro do 25: “São as sequências de acordes que tu tens que saber pra tocar os sambas”. Já a melodia,

conforme citei anteriormente, os sambistas e chorões assoviam e cantarolam no dia a dia e, depois, manifestavam na efervescência das rodas, exercitando-se no ritmo das batidas e dos breques e transformando o evento por intermédio das danças e do canto sincopado. O *referente*, segundo Pressing, “visava liberar maiores recursos processuais para a recepção, o controle e as interações inter-praticantes, aumentando as chances de atingir-se um nível artístico mais alto” (apud Oliveira, 2003, p. 137-138)

É evidente que Pressing entende a improvisação técnica do jazz, se assim posso dizer, de forma ‘elitista’, relegando às outras formas musicais um caráter secundário. Ana Lúcia Ferraz (2010), em trabalho sobre a aprendizagem no samba, faz um estudo sobre a metodologia que o músico do samba cria para ensinar-aprender os caminhos que levam a uma formação de sambista. Em um estudo que abrange músicos de três estados, São Paulo, Rio Grande do Sul (Porto Alegre) e Minas Gerais (Uberlândia), ela acompanha grupos de jovens sambistas que buscam, pelo gênero samba raiz, cujas velhas guardas conformam a base de sua musicalidade, recorrer a um espaço mítico que não existe mais nas escolas de samba.

Ferraz (2012) apresenta o “quadrado do samba⁴⁶”, uma metodologia criada pelos sambistas para ensinar aos aspirantes ou aos iniciantes a arte do samba. Eu mesmo já ensinei e aprendi muito sobre samba e choro com a utilização deste quadrado, também citado pelos professores, sambistas, aplicando a categoria nativa de “sequência”. Muitas vezes, ouve-se falar, numa roda de samba, em sequências de dó, sequências de ré... são termos que indicam como você deve seguir as harmonias nas rodas de samba. A seguir, tem-se um dos quadrados apresentados por Ferraz, duas sequências em vários tons – dó, ré, mi, fá, sol, lá, si – mais utilizadas no ensino-aprendizagem de samba.

⁴⁶ O quadrado do samba é um conjunto de notas que compõe um vocabulário inicial que todo sambista deve conhecer-dominar na execução e nos estudos iniciais do gênero musical. Dominando este conjunto de notas musicais, fica mais fácil o aprendizado. Este sistema de ensino é também um dos primeiros métodos de ensino do samba, e perdura, até os dias de hoje, como uma espécie de fórmula mágica, no ensino desta musicalidade brasileira.

Figura 24 - Quadrado do samba

Sequência do Samba (I)

I	IV ^m	II ^m	V ⁷
C	A7	Dm	G7
D	B7	Em	A7
E	C#7	F#m	B7
F	D7	Gm	C7
G	E7	Am	D7
A	F#7	Bm	E7

Sequência C (Dó M^{or})

Diagramas de acordes para C, A7, Dm, G7. Nota: G7 + serve como Préfiguração.

Diagramas de acordes para Gm, C7, F, Fm, C, A7, Dm, G7, C.

Diagrama de acorde para Gm.

Diagrama de acorde para A7.

Diagrama de acorde para Dm.

Diagrama de acorde para G7.

Diagrama de acorde para C.

Diagrama de acorde para Gm.

Diagrama de acorde para C7.

Diagrama de acorde para F.

Diagrama de acorde para Fm.

Diagrama de acorde para C.

Diagrama de acorde para A7.

Diagrama de acorde para Dm.

Diagrama de acorde para G7.

Diagrama de acorde para C.

Em seguida, Ferraz apresenta uma fala do violonista, Paulo Mathias, que dá seu depoimento sobre o quadrado ou as seqüências do samba.

A harmonia está relacionada com o acompanhamento de uma melodia. O **contraponto** vem para harmonizar alguma coisa. Na teoria, dizem-se função melódica e função harmônica. O violão de sete cordas usa a voz do contraponto pra trabalhar com um acorde. O baixo é um guia. Nesse violão do choro, o baixo está sempre mudando. Ao passo que, na bossa nova, você reduz tudo isso. Não vai fazer tanta variação. Só pra dar o exemplo de outro tipo de violão. O **contraponto** tem predominância. Não preciso fazer contraponto com frases, só com **inversão**. O baixo fica sempre dialogando, sempre pensando em inverter. A inversão você pega um acorde, três notas mi, o primeiro grau, o terceiro, o quinto, uma sétima, com o mesmo acorde. É saber lidar com isso. Músico que não toca samba e choro não tem essa prática (p. 15).

No meu entendimento, o “quadrado” acaba dialogando com a idéia de Pressing, funcionando também como um referente, pois é a partir deste quadrado que o sambista, nas palavras de um dos

interlocutores de Ferraz, começa a caçar as notas, como num improviso descrito por Pressing. Certamente, Pressing não consideraria o samba como um fenômeno com a mesma envergadura do jazz. Porém, o sentido que ele dá para o referente na análise da música é o mesmo, ao menos funcionalmente, que Ana Lúcia Ferraz nos indica, com seu estudo sobre o samba e os processos de aprendizagem. Tal qual seu Toninho do Violão, que no seu aprendizado, no início da vida com seus mestres, e que até os dias de hoje, utiliza este quadrado, ele é utilizado nos processos de ensino de música popular, especificamente para o samba.

Com enfoque na improvisação nas sociedades árabes e africanas, Pressing vê nestas culturas uma “criatividade musical baseada coletivamente e de inspiração social” (1998, p. 57). Pensando no choro e no samba, e transpondo as análises de Pressing para o universo musical dos sambistas, posso sugerir que a improvisação, aqui, também é “inspirada socialmente”.

Por fim, um último trabalho que gostaria de apontar é o de Ingrid Monson (1996), que indica uma comunicação através da linguagem da improvisação musical. Uma “comunidade” seria estabelecida como o terreno das interações entre “sons, pessoas e suas histórias culturais e musicais” (Monson, 1996, p. 02). Monson descreve a linguagem do jazz como um dualismo intertextual, preferindo a análise via Bakhtin, cuja polifonia de vozes seria construída no diálogo entre as culturas africanas e ocidentais.

Apoiada em Bakhtin, Monson aponta para a intermusicalidade, a qual seria análoga à noção de intermusicalidade, buscando encontrar os nexos de significado, seja como uma referência ao passado – em uma tensão entre inovação e tradição. Segundo ela, durante o improviso, ocorre algo semelhante ao que aponto nas rodas de samba e de choro, que é a idéia de que os músicos dizem “algo sobre” eles mesmos, em termos de identidade, política, raça, e o fazem através de seus vários níveis de interação:

“(1) a criação da música através da interação improvisatória dos sons; (2) a modelagem interativa de cadeias sociais e comunidades que acompanha a participação musical (3) o desenvolvimento de significados culturalmente variáveis e ideologias que informa a participação do jazz na sociedade americana (idem).

Neste sentido, o significado da improvisação no jazz está nas interações, e é através dela que acontece. Cabe destacar que neste terreno interdisciplinar entre as ciências do homem e as musicologias, existe uma dificuldade de lidarmos com discursos não-linguísticos, os quais operam as vozes como linguagem e, às vezes, não; e por parte da musicologia, a dificuldade que ela tem de abordar as realidades socioculturais; nos casos, é o homem sem música e a música sem homem de que nos falava Menezes Bastos (1995).

Contudo, o que nos importa para esta discussão é que, na prática musical, no caso do jazz, segundo Monson, há uma tensão entre o solista e a seção rítmica, o que implica um dualismo solista/seção rítmica. Na interação entre música africana e música americana, ou melhor, como aponta Monson, as metáforas de conversação musical no jazz indicam problemas relativos à improvisação jazzística como texto e, por outro, localiza a performance em uma intrincada rede de interações entre os músicos, na qual cada indivíduo pode reinterpretar a conversação, segundo seu próprio ponto de vista.

Podemos fazer um paralelo entre “seção rítmica” e “cozinha”, termo utilizado na música popular brasileira, correspondente aos instrumentos de percussão (repique de anel, pandeiro, tamborim, caixa, etc.). No Jazz, estes instrumentos da seção rítmica seriam o piano, o baixo e a bateria. E, no caso do choro, a cozinha é transposta para o pandeiro e para o cavaquinho. Porém, o que podemos perceber com estas aproximações – jazz, choro - é que, no nível do discurso, não parece haver uma dualidade solista & cozinha entre ambos os gêneros.

Porém, ao se falar em samba, em Florianópolis, ao nível do discurso, da linguagem, parece-me gritante esta relação, na medida em que, quando conversei com meus interlocutores, todas as falas evidenciaram tensão entre o jeito com que se tocava antigamente e a forma com que se faz o samba hoje, entre os instrumentos de percussão e os instrumentos de sopro, categorias que separavam não só estilos musicais, mas afastava qualquer possibilidade de diálogo entre as tradições. Segundo sambistas e partícipes, “eles - os mais novos, netos, sobrinhos - agora fazem esses pagodes aí, essas batucarada, essa barulhada toda, não tem mais aquela música bonita”.

Quando perguntei sobre os gêneros musicais que tocavam nas rodas e bailes, Seu Charuto e Seu Chico me disseram que “eram valsas, xotes, mazurcas, polcas, seresta, sabe? Não tinha essas pagodeiras aí. Era música de verdade. Quando era nos clubes, então, os grupos eram orquestras com sopro, bateria. Não tinha nem instrumento de corda”.

Os estudos etnomusicológicos apontados acima dão-nos uma dimensão mais apurada do que o olhar antropológico pode vislumbrar. Mesmo não havendo muitos estudos sobre improvisação e práticas sociomusicais no Brasil, as obras citadas emergem como pistas, evocam discussões sobre como as musicalidades ajudam a construir socialidades específicas.

O improviso (entendido como sociomusicalidade) se constitui uma espécie de “filosofia de vida”, na qual o sambista e o chorão sacodem entre as batidas de seus instrumentos de percussão, dos pandeiros, dos tamborins e dos agogôs, balançam entre as harmonias do violão e do cavaquinho, sincronizam-se entre as levadas de cada ritmo que forma a sua estilística de samba. Os ritmos musicais que tocavam nas rodas de samba e nos clubes, misturados a outros folguedos, bois de mamão, paus de fitas e cacumbis, construíram um jeito próprio de tocar que se configura em novas formas e estilos de tocar. Uma batida mais acelerada, com repetições de alguns padrões de síncopes, às vezes difícil de explicar, mesmo com auxílio de partituras, mas que aos ouvidos soa diferentemente.

Então, o samba de Candeia ficaria de que forma, tocado pelos sambistas em Florianópolis? Nas batidas da timba ou atabaque, a sonoridade ficaria assim:

*Tunc Tum Tum, ctum Tum, **cti**, tactumtum tuc Tum, tum ctum Tum ctum Tum, cti,*

de(i) qualquer maneeira, meu amor eu cantu,

*Tunc Tum Tum, ctum Tum, **cti**, tactumtum tuc Tum, tum ctum Tum ctum Tum, cti,*

de qualquer maneira meu encanto eu **vou** sambar,

Essa forma de representar as batidas e a sonoridade é a maneira pelo qual os próprios nativos manifestam sua musicalidade.

As palavras com sílabas e vogais em negrito são acentuadas no sotaque (fala-canto), e as batidas dos instrumentos percussivos trabalham nestas regiões fonéticas, juntamente com o canto, contribuindo para que a performance dos músicos, representadas pela figura de linguagem onomatopéica, descreva as sonoridades do canto e do toque nas canções.

A Velha Guarda da Copa Lord e a da Protegidos da Princesa cantam, cada uma em suas apresentações, os sambas de suas respectivas

escolas. O samba da Embaixada Copa Lord inicia com uma timba, um tamborim e um balde com parafusos. Depois, entram os instrumentos mais pesados, como o surdo, e os instrumentos de corda. O canto das pastoras e dos homens vem em seguida. Já os Protegidos da Princesa iniciam suas apresentações com o cavaquinho e, depois, entram todos os componentes, conforme se faz tradicionalmente em outros lugares. Estas diferentes formas refletem, de um lado, a preocupação de uma escola em manter formas e maneiras de tocar o samba que eles aprenderam desde sua infância, de outro, representam como outras escolas preferem absorver os estilos de “fora” e modificar suas maneiras de tocar.

Esses processos de criatividade musical dos sambistas e chorões irão modificar as formas de executar os sambas nas rodas de samba, atualmente. Assunto que iremos desenvolver no capítulo 5.

4.3 OS BAILES PÚBLICOS E O RÁDIO

Por volta dos anos de 1940 e de 1950, o carnaval começava a despontar como um importante elemento de atração turística e de orgulho para os florianopolitenses, inclusive, com notícias diárias no Jornal do Comércio. Nesta época, durante os fins de semana, a Prefeitura de Florianópolis organizava as retretas e as domingueiras, no centro da cidade, para que as pessoas se divertissem e, aos poucos, deixassem de praticar brincadeiras de má fé, de “maus hábitos”, como o *entrudo* com seus *limões de cheiro*. Estas brincadeiras consistiam em jogar um grude feito com farinha e ovos nas pessoas que passavam pelas calçadas, constituindo-se uma prova de atraso perante as reformas e transformações que a cidade trilhou, rumo à civilização ilhoa, tão almejada pela burguesia local (Colaço, 1988).

Então, pouco a pouco, estas práticas *selvagens* foram sendo abolidas, introduzindo-se as retretas e as domingueiras como opções de entretenimento no Centro da Capital. O marinheiro Waldir Costa não perdia um baile de domingueira:

Ali, na frente do terminal velho, tinha um coreto ou palco. Eu vinha do Estreito, andando. Tirava meus tamancos do pé, pra não gastar, entendeu? O tamanco era um estilo de sapato da época, sapato de malandro que a gente usava, arrastando no chão. Nós passávamos bem as roupas e íamos dançar na retreta

da Comercial⁴⁷. Todo domingo, a partir das duas horas, nós saíamos de casa e vínhamos namorar cá embaixo, no Centro. Quem tocava era a Orquestra “Amor e Arte”, que fazia um som muito bonito, sabe? Tinha aqueles trombones de vara, de pistão, clarinete, corneta, trompete. Era bem na frente da Praça XV, como te disse, em frente ao antigo Terminal de Florianópolis. Ali, a gente ficava até as 10 horas e, depois, todo mundo ia embora. O pessoal se dispersava e acabava o domingo, pois era o ponto máximo para o pessoal ficar na rua. Só quando tinha baile no Clube 25, aos domingos, que nós ficávamos até mais tarde, pra aproveitar e pegar o baile.

As retretas e as domingueiras não aconteciam somente em Florianópolis. Elas formavam redes de bailes públicos em todos os cantos da Região Metropolitana, atingindo os municípios de São José, Palhoça e Biguaçu, no entorno da Capital.

Otacílio Costa nos fala que

Na Colônia Sant’Ana, tinha sempre as domingueiras. No Centro, chamava-se retreta. Aqui, na colônia, nós chamávamos de domingueira. Domingueira é coisa mais do interior, retreta é mais da cidade. As retretas também reuniam mais gente porque era lá na cidade e tu tinhas que ir mais arrumado. Aqui na colônia, a gente ficava mais à vontade, mas também tinha que ir bem vestido (Silva, 2000, 48).

Estes eventos populares reuniam muita gente ao seu redor, conforme relatou o Sr. Charuto, apresentados como alternativas de habitar o espaço público pelos pobres e negros através da diversão. Como atividade cultural de caráter mais individual, juntamente com outras práticas, aos poucos ensina para sambistas, chorões e partícipes como o espaço público não é ‘casa’, e sim, mais ‘rua’: e, como rua, ele reivindica e impõe padrões de comportamento e de conduta.

⁴⁷ A Orquestra da Comercial é uma das mais antigas orquestras de Florianópolis, juntamente com a orquestra Amor e Arte e a Banda da Nossa Senhora da Lapa, no Ribeirão da Ilha, Freguesia.

4.4 AS PEQUENAS ORQUESTRAS E OS CONJUNTOS REGIONAIS: NOS BAIRROS E NOS MORROS DA GRANDE FLORIANÓPOLIS

Havia duas grandes orquestras nas décadas de 1940 e 1950, em Florianópolis. Eram elas a Orquestra Amor e Arte e a Orquestra da Comercial. Elas animavam os eventos públicos nas ruas, as festas religiosas, os desfiles civis, arrastavam cortejos fúnebres e as posses de vereadores, deputados e governadores. As orquestras tinham uma função sociocultural extensa na estrutura social das cidades e, na Grande Florianópolis, não poderia ser diferente. Contudo, neste momento, não vou me deter nestas orquestras centenárias, mas nas **pequenas orquestras** e nos **conjuntos regionais** que se formaram para musicar os bailes nos bairros mais distantes da Ilha e da Grande Florianópolis.

Waldir Costa, marinheiro frequentador de retretas, domingueiras e dos clubes negros, sabe bem como as orquestras apresentavam-se nos mais variados espaços: “A orquestra, naquela época, compunha-se de trombone, pistom ou trompete, clarinete, bateria e pandeiro. Tinha ainda caixa clara, a ripiação, um tamborinzinho e um pessoal que fazia os pratos” (Silva, 2000, p.39). As “pequenas orquestras” são os grupos que se formaram à base de metais, cordas e percussão e que musicavam, normalmente, bailes familiares, tanto quanto aniversários, batizados, casamentos, entre outros eventos domésticos. Porém, nem todas as comunidades contavam com músicos tocadores de instrumentos de sopro. Estes instrumentistas geralmente eram integrantes de bandas militares das Forças Armadas, Aeronáutica, Exército e Marinha ou da Banda da Polícia Militar, que, durante os fins de semana, nos seus bairros, aproveitavam para, nas festas, mostrarem suas habilidades, solfejarem grandes nomes da música brasileira e executarem vários estilos musicais, dando vazão ao seu amor pela musicalidade engendrada por esta socialidade.

Os fox-trots serão constantes no repertório dos bailes de clubes da Grande Florianópolis, como outros gêneros e danças como o *shimmy* e o *black boton*, que irão influenciar o surgimento de foxes brasileiros e, ao mesmo tempo, contribuir para a orquestração de gêneros como o samba-canção e o bolero (Tinhorão, 1970).

Segundo Seu Valter, morador do Morro da Caixa do Centro de Florianópolis, as músicas mais tradicionais eram o bolero, o fox, os fox-trots e os choros,

tanto que eu, que tocava violão, gostava muitos desses bailes para ouvir essas músicas que tocavam mais na rádio. No nosso morro [Morro da Caixa], nós fazíamos um choro, um samba, às vezes, uma valsa, mas era sem orquestra, sem aquele trombone bonito, aquela bateria. Também, naquele tempo não tinha microfone, o som era tudo acústico e precisava de mais instrumentos que pudessem ser ouvidos do coreto para todo o salão. Tinha clubes que eram grandes como o Estrela do Oriente e o 25 de Dezembro, sabe? O 25 era mais tradicional para nós negros e os bailes, lá, eram, pra mim, os melhores, tanto em música como em pessoal.

Bar, O Rádio e o Carnaval

Nós tínhamos os folhetos com as letras das músicas. No carnaval, nós pegávamos no rádio e comprávamos um folheto com a letra das músicas para tocar nos bailes, nas Domingueiras e nas Retretas⁴⁸. Charuto do Cavaquinho (Silva, 2000, p. 51).

Segundo Seu Charuto, “o boteco é a segunda casa do sambista, é o lugar pra descansar um pouco, antes de chegar em casa, do trabalho, e dar aquela anestesiada. As vezes, o serviço era certo, bom; as vezes, não”. Sem sombra de dúvida, o samba e o choro são devedores desta dupla ‘santíssima’, comprometida com a expansão destes gêneros populares por todo o país. O bar estava sempre diante de quem quisesse acessá-lo, na medida em que é o espaço popular por excelência, onde todos que transitam buscam lazer, entretenimento, cachaça, comida e boa música. Já o Rádio, não era tão democrático, assim. Com certeza, para ouvir, era necessário ter um, mas para eles, no período, não custava tão barato assim, tornando-se sua posse difícil para um negro ou pobre.

Shaun Moores (1986), no livro *Rádio cedo: A domesticação de uma nova mídia Tecnológica*, desnaturaliza as teorias que apontam o

⁴⁸ As *retretas* eram os bailes realizados ao ar livre, aos domingos, no Centro da cidade de Florianópolis. Passatempo preferido pelos jovens nos fins de semana, contrastava com o *footing*, o passeio das elites na Praça XV, proibido aos negros. Nos municípios vizinhos, a *retreta* era também chamada de *domingueira*.

rádio como um “bom companheiro”, investigando por meio da oralidade o momento em que este aparelho começa a fazer parte do ambiente doméstico e onde passa a ser visto como um “pequeno invasor”. Partindo de entrevistas com várias pessoas que vivenciaram este momento histórico, Moores aponta para falas a indicarem que, nas décadas de 1920 e 1930, nos Estados Unidos, as pessoas estavam vivendo, ainda, o momento de improvisação de instrumentos que pudessem ajudar na transmissão radiofônica, de construção de aparelhos improvisados que facilitassem a captura das ondas médias e curtas.

Nas décadas de 1920-1930, funcionava, no Brasil, apenas a Radio Nacional, que passou a despontar como importante e novo veículo de comunicação. Um estudo sobre o rádio no Brasil é o de José R. Tinhorão (1981), segundo o qual o rádio passou a ser o divulgador, por excelência, da música popular, passou a fazer propagandas e a invadir a vida do brasileiro, a produzir um público que ouvia a radionovela e a ditar modelos de beleza e de conduta, que serviu à política do Estado Novo e à Ditadura no Brasil.

O Rádio entrou na vida dos brasileiros de forma abrupta, como a TV iria fazê-lo após a década de 50. Em Santa Catarina, a primeira estação radiofônica foi a ZY- J7 Rádio Guarujá e, nos anos 1950, nasce a Diário da Manhã. Com ondas médias e curtas, atingem boa parte do sul do Brasil e exterior, impondo novas modas e costumes e produzindo programas musicais e humorísticos, novelas e noticiários, além de transmitirem jogos de futebol. Estas emissoras pertenciam às oligarquias catarinenses, representadas pela família Ramos (PSD), que perdera o poder em 1950, e pelos Konder Bornhausen. Irineu Bornhausen governava o estado catarinense (1951-1955), mas novas eleições estavam marcadas e o PSD, que perdera sua última eleição, reforçava os seus flancos, utilizando seus instrumentos ideológicos de dominação, entre eles, sua emissora radiofônica, a Rádio Guarujá, pertencente ao ex-governador Aderbal Ramos da Silva. Foi aí que seus adversários resolveram contar, também, com uma nova emissora de rádio, a Rádio Diário da Manhã.

Apesar de terem um papel político bastante nefasto, as rádios ofereciam ao músico e ao compositor da Grande Florianópolis um grande suporte e infra-estrutura na organização de seus repertórios, para serem executados nos bailes dos clubes negros, nas festas na comunidade e mesmo para o carnaval. Chico da Viola, agricultor e morador da Costa de Dentro, no sul da ilha, afirma que

as músicas que nós solávamos, um arranjo, um chorinho que alguém queria aprender, primeiro ouvia-se no rádio e, depois, a gente sentava junto pra tirar o som. Tinha alguns músicos que ouviam uma vez só, como eu e meu primo, que aprendemos a tocar cavaquinho sozinhos, só olhando as outras pessoas e, ainda de quebra, ensinamos outras pessoas a tocar, bater um violão pra nos acompanhar nos bailes, aqui na roça, né? Na minha infância, eu ficava no engenho olhando, de calça curta, meu primo mais velho, e fui aprendendo.

Minha avó Maria Francisca disse que, antes de começarem as festas, as pessoas ligavam um ‘radiozinho’ e comiam um pouco: “aqui, nossos bailes nem tinham bebida, cachaça, nada. Era só Cuscuz, rosca de polvilho, café, pão de casa. Às vezes, tinha uma gasosa, um refresco”. Seu Charuto recorda que o rádio era muito importante para seu conjunto musical, porque, em todos os lugares em que tocavam, precisavam da letra das músicas e estes folhetos, com as novas canções lançadas em nível nacional, só existiam nas rádios. Disse que os folhetos podiam ser obtidos em qualquer uma das rádios, tanto na Rádio Guarujá como na Diário da manhã:

(...) tinha outro problema, ainda. Quando eles não vendiam as letras, nós tínhamos dificuldade. Justamente porque o pessoal não sabia ler, nem escrever bem. Alguns sabiam ler, outros sabiam só assinar o nome. (...) Eu lia e escrevia bem, dava pro gasto. Mas, quando comprávamos os folhetos, as letras vinham com máquina de datilografia, era mais bonita e ninguém naquela época gostava de escrever.

Certamente, uma questão que Otacílio J. Agostinho esqueceu é que mesmo que soubessem escrever bem, a caligrafia deveria ser impecável para que eles pudessem ler as letras a uma pequena distância, pois elas normalmente ficam em pastas à frente do músico, em uma estante, para que ele possa olhar e tocar, caso não saiba a letra de cor. Segundo Seu Charuto, “quando o samba era no bar, não tinha esse problema, porque era tudo no improvisado. Nós nos vestíamos de qualquer jeito; às vezes, vínhamos do trabalho e passávamos lá. Tinha um tira gosto, uma cachaça. Naquele tempo, cerveja quase não se bebia, era

muito caro” (Silva, 2000, p. 50). O Sr. Waldir passava todos os dias no bar da travessa e tomava umas “cajibrinas”⁴⁹.

Ele me disse que

ali, sempre tinha uma batucada, alguns violeiros sempre passavam por aquelas bandas. Lembro-me do Pardal, pois ele tocava um violão, umas serestas lindas. Um dia falei pra ele: ô Pardal, tu tens que pará com esse negócio das pessoas te convidarem pra tocar por cachaça, chefe. Você deve fazer assim: Vá lá, toque com eles, pegue seu dinheirinho e, depois, vá para casa, rapaz! Tu tens mulher e filho; depois, fica caído por aí e não consegue nem chegar em casa. Os outros vão embora e tu ficas, aí, sem dinheiro e ainda dormes na rua. No outro dia, passava pelo bar, de manhã cedo, e advinha quem estava lá, esturrado no chão, abraçado ao violão? O Pardal. Então desisti, né, chefe?

Bares, botequins ou casas de negócio eram espaços de lazer diário, onde homens se reuniam para beber, jogar e palestrar sobre os assuntos cotidianos. Seu Gentil tocava seu orocongo, sempre, na venda do falecido Júlio, conhecido como Zé Gago, no Morro da Caixa d’Água, no Centro de Florianópolis.

Depois, íamos pra venda do falecido Júlio, pois, ali em cima, sempre tinha um pagode, um violão tocando. Era o violão do Valter. Tocava uma seresta que só, independente de quaresma e tudo. Só dava uma parada, mesmo, na Sexta-Feira Santa. Mesmo assim, tu ouvias um cavaquinho por aqui, um violão e uma batucada, bem baixinhos, mas ouvias. E eu, onde podia, chegava devagarzinho, com meu orocongo, solava um pouquinho, brincava com todo mundo e seguia de festa em festa, de bar em bar.

A participação dos negros no espaço público se intensifica nas décadas de 40 e de 50. Os blocos carnavalescos, até então, como associações instáveis, formavam-se todos os anos, para desfilarem nas ruas, sem a vigilância exaustiva da burguesia local, que desfilava com

⁴⁹ Os termos Cajibrina, marvada, braba, coice, entre outros, são utilizados para denominar a aguardente de cana ou cachaça.

seus carros enfeitados, na Praça XV de Novembro, onde a população permanecia como mera espectadora, num espetáculo conhecido como desfile de préstitos ou corsos. Surgem mais de 50 blocos, mais de 20 ranchos⁵⁰, 7 sociedades carnavalescas e a segunda escola de samba de Florianópolis, fundada em 1955, a Embaixada Copa Lord, do Morro da Caixa D'água. Num dos trechos do samba “De Amarelo, Vermelho e Branco”, de Avez-Vouz, nome pelo qual era conhecido o Sr. Abelardo Blumenberg, cantor e compositor do samba, ele refere-se a sua agremiação:

É a Copa Lord do Morro da Caixa/que vem
sambando com satisfação/cantando com
harmonia/a sua linda melodia/quem nunca viu
venha ver/quanta beleza lá no céu/e os
arvoredos/e vem cantando essa
canção/Lálalalaialá,laia, Lalalaiá-la laiá, laiá, laia.

A partir das décadas subsequentes, outras escolas de samba vão surgindo, os concursos e os desfiles se profissionalizando, atingindo, inclusive, altos índices de popularidade, aumentando a rivalidade entre as duas escolas mais antigas, em brigas que se tornaram famosas, após os desfiles ao redor da Praça XV, no fim da década de 1960, agora já tomada pelo carnaval dos pobres e negros da cidade, num movimento de reterritorialização do espaço público pelas classes populares.

A Sra. Lucimar relata um encontro entre as duas escolas rivais, que ficou para a História.

Um dia, eu nunca me esqueço, nós estávamos desfilando e eles esperando nós acabarmos o desfile. Eles estavam de gilete, rapaz! De gilete, de gilete! A gente, nesse ano, desfilou ali, na Capitania dos Portos e o pessoal da Caixa estava pronto para nos atacar. Aí, acabou o desfile, nós saímos de fininho, por que nos saímos melhor, sabe? Tínhamos boas fantasias e ficamos entisicando com eles. Nós esperamos para que acabasse, mas tivemos que sair de fininho.

Na década de 70, surgem mais escolas de samba, como os Filhos do Continente, A Unidos da Coloninha, a Império do Samba e o Consulado do Samba. O crescimento do carnaval das escolas de samba possibilita o nascimento de muitos grupos de samba que não mais

utilizam os instrumentos de sopro como a base instrumental de suas formações. Surgem grupos importantes no cenário da capital como Cachimônia, Mistura Fina, Liberdade e Samba 7. Esses grupos tocavam nas sedes das escolas de samba, nos clubes negros, no Mercado Público de Florianópolis e, com certeza, nas rodas de samba nos morros, nas suas respectivas comunidades e em muitos bares e botecos da região Metropolitana de Florianópolis.

Essa musicalidade na capital, não mais ancorada nos instrumentos de sopro, com uma batucada mais cadenciada e portátil, incorporou uma série de novos instrumentos musicais que, com o tempo, foram substituindo os instrumentos de sopro. Entre eles, estavam o agogô, o repique de mão, o repique de anel, o tantã, o rebolo e o banjo ou cavaco-banjo.

Este último instrumento – introduzido por Almir Guineto, no Rio de Janeiro - com corpo de banjo e braço de cavaquinho, era adequado para as imensas rodas que o movimento cultural do Cacique de Ramos produzia no Rio de Janeiro, em razão da propagação que o som do instrumento emitia, podendo ser ouvido à distância. Logo, ele chegou também em Florianópolis, no fim da década de 1980 e, embora a batucada fosse fortemente influenciada pelo movimento cultural do Cacique de Ramos, guardava, em seu bojo, as características das formas musicais anteriores, ligadas à criatividade do músico negro, que fez de suas formas musicais iniciais, valsas, polcas, choros, bois-de-mamão, cacumbis, etc., os índices para a leitura das formas de tocar o samba em Florianópolis, idiossincriticamente ligada ao seu contexto.

Essas formas e maneiras de tocar o samba em Florianópolis terão nas rodas de samba, nos bailes nos clubes, ou mesmo durante o Carnaval, os ambientes necessários para uma renovação musical – mas que mantém sempre sua base nas décadas de 1940 e de 1950, em Florianópolis - pelas novas roupagens que os grupos Samba 7, Cachimônia, Mistura Fina e Grupo Liberdade, entre outros, irão construir.

Recordo-me do primeiro baile, ao qual fui com meu primo Emilson, um pouco mais velho do que eu, no Clube 25 de Dezembro. Era baile do Grupo Liberdade e Jorginho do cavaco sempre cantava uma música do grupo Só Preto Sem Preconceito, que se chamava “Pronúncia No Olhar”. Perguntaram-me, na entrada do clube:

- Quantos anos tu tem, neguinho? Respondi que tinha quinze anos. E continuaram a me interrogar. – Então me deixa ver a tua identidade? Eu disse que não já que um monte de gente entrou na minha frente e ninguém pediu o documento. – Se tu não mostrar o documento

neguinho, não vais entrar. Tá legal, eu não vou mostrar porque eu tenho treze anos. - Eu sabia neguinho, tu queres me enganar?

De repente, bum! Ouviu-se um estouro lá dentro e se viu todo mundo sair correndo. Era uma briga com algumas pessoas do morro. Aproveitei, entrei de fininho e, lá dentro, permaneci até o fim do baile. Na saída, o porteiro me olhou e disse: - Esqueci de ti, nêgo, da próxima vez te pego.

Esse primeiro baile de que pude participar, infelizmente marcou o fim da era dos clubes negros em Santa Catarina. A falta de investimentos, as diretorias corruptas, as brigas internas e as diferenças de projetos somaram-se ao crescimento da criminalidade, ao tráfico e à implantação de uma política de territórios, oriunda destes problemas sociais. Não mais era possível transitar entre os morros, entre os bairros, como antigamente, e as pessoas começaram a sentir a falta dos bons tempos, em que todos se conheciam e se respeitavam. A fala dos mais velhos, agora, parecia ter sentido. O que buscávamos se parecia com tudo aquilo que ouvíamos dos nossos avós e pais. O samba havia mudado e a cidade também; as pessoas mudaram, os clubes fecharam e um novo momento se instaurou.

Nesse fim, que parece um começo, surgem novas formas de os conjuntos de Florianópolis tocarem o samba, inspirados no movimento do Cacique de Ramos e, com eles, novos grupos que vão tocar em novos lugares, bares e botequins, inaugurando um circuito que começa a se desenhar, não mais de modo artesanal, mas um circuito semiprofissional e um movimento contemporâneo, conhecido como samba raiz. Mas este é um assunto para o próximo capítulo.

CAPÍTULO 5 - E AÍ GAÚCHO, EM FLORIPA TEM SAMBA?

A batida da timba, a levada da percussão do negro do morro em Florianópolis é diferente das batidas do Rio de Janeiro. No Rio a percussão faz tum, que tum tum, que tum tum, que tum tum, ctuctuctum, que tum tum, que tum tum, que tum tum, ctuctuctum. Já a batida de Floripa é tum que tum tum, que tum tum, ctí, tactumtum, que tum tum, que tum que tum, cti, tactumtum (Carlos de Ogum, pesquisador e produtor musical de Florianópolis).

Numa das viagens que fiz ao Rio de Janeiro para conhecer a cidade do samba do Brasil – pelo menos a que conheci pela literatura de samba engendrada no século XX - tive inúmeras surpresas. A primeira foi a de um carioca me perguntar se em Santa Catarina havia negros e se Florianópolis e Blumenau eram a mesma cidade. Afinal, Vera Fisher, Fernando Sherer, o Xuxa, eram de lá, e, dessa forma, logo estas estrelas só poderiam ser da capital do Estado.

Estávamos numa roda de samba, num dos quiosques da praia de Ipanema, local onde eu passara a noite dormindo na praia, aguardando alguns amigos que chegariam à tarde, de Parati, para passar a primeira noite de carnaval na cidade maravilhosa. Quando retirei meu violão da capa para tocar, um pouco, alguns sambas de minha autoria, continuava o interrogatório do insatisfeito argüidor, do qual não me recordo o nome:

- Ué! Gaúcho, em Floripa tem samba? Não sou gaúcho, sou de Florianópolis, *mermão*, capital de Santa Catarina. Os gaúchos moram mais abaixo *paulista*.

Então ele me olhou, incomodado com o que eu lhe disse, e respondeu: - *Qualé cumpadi*, tá vendo meu sotaque não, sou carioca *muleque*. Rapidamente eu lhe respondi. *Qualé* meu irmão, *ba*, sou gaúcho não, sou Catarina.

A partir daquele momento as perguntas acabaram e o samba começou a fluir. Fiquei, durante a tarde, tocando com esse grupo que costumava passar as tardes de verão na praia, paquerando e fazendo samba, enquanto minha guarida ainda estava por vir. Cantamos sambas do Fundo de Quintal, de Mestre Aniceto do Império, de Candeia, do Paulinho da Viola, de Monsueto, de Anesczinho do Salgueiro, alguns sambas da Bahia de Ederaldo Gentil, Batatinha e de Riachinho. Cantamos ainda sambas de Porto Alegre, como os de Lupiscínio

Rodrigues, e paulistas, como os de Geraldo Filme e de Adoniran Barbosa, até que um dos músicos entusiasmado fez-me alguns elogios, dizendo que meu repertório era sofisticado e que o samba de Santa Catarina devia ser bom.

Começamos a bater um papo sobre como o samba caminhava no Rio de Janeiro, Se eles viviam de música, quanto tempo tocavam etc. Falei que havia um movimento de samba forte em Santa Catarina, não se restringindo somente à capital, que havia uma tradição de escolas de samba muito próxima do Rio de Janeiro e de São Paulo, mas que nós tocávamos o samba diferente dos cariocas e dos paulistas.

Então me perguntaram: - Como assim, vocês tocam diferente o samba? Samba é samba em qualquer lugar do Brasil. Em tom zombeteiro, continuando minha provocação respondi. Vocês cariocas realmente se acham o centro do Mundo, do Brasil, quero dizer.

Então reafirmei que a levada do samba de Floripa se distinguiu dos demais e que as escolas de samba eram um importante referencial para perceber estas diferenças, em virtude da presença maciça da percussão das baterias, e que esse sotaque ficava evidente quando comparados através da malevolência do ritmo, pela cadência das síncopas e das harmonias dos instrumentos musicais em suas batidas.

Armou-se um burburinho e todos começaram a me atacar, a me chamar de louco, maluco. Lembro que alguém me disse “você tá maluco parceiro, o samba é nosso, é brasileiro”. Parece que há uma espécie de ditadura da *brasileirice*, como se as diferenças musicais – falo com relação ao samba – representassem uma perda de status para o gênero musical e sua história e desdobramentos.

Neste capítulo busco, apontar algumas diferenças entre as formas de tocar o samba e o choro em Florianópolis em comparação com o tocar samba de outros estados. Não pretendo retomar a polêmica do começo do século XX em torno da paternidade do samba entre baianos e cariocas ou, tampouco, fazer um histórico de cantores e de compositores brasileiros a englobar suas produções musicais, até os dias de hoje, porque isso não faz sentido. Meu caminho, neste derradeiro capítulo, é produzir uma reflexão sobre as diversas maneiras e estilos de executar o samba e o choro em Florianópolis, percebendo como eles se atualizam, nos dias atuais, em três espaços populares da região da Grande Florianópolis, que são o Bar do Tião, no bairro Monte Verde, o bar e restaurante Praça 11, na Praia Cumprida, no município de São José, além do Bar do Jacaré, reduto de samba do Grupo Samba 7, um dos mais antigos grupos de samba de Florianópolis ainda na ativa.

Porém, o que devo salientar é que apesar dessa sociomusicalidade dos bares e dos redutos de Florianópolis ser identificada por alguns sambistas e chorões e pela própria produção acadêmica e, por vezes até reverenciada, como eminentemente carioca ou paulista, e apesar de toda a discussão sobre sua origem e paternidade estar vinculada a ou ser derivada destes grandes centros urbanos (Capítulo 2), quase que numa atitude difusionista da literatura brasileira sobre samba, eu aponto para outro caminho: o de que o samba em Florianópolis se desenvolve de forma distinta desses lugares e que suas características sociomusicais derivam ou são herdeiras do samba e do choro⁵¹ nas décadas de 1940 e de 1950 na capital catarinense, e que há um sotaque, uma marca, que identifica esta sociomusicalidade como estando presente em vários cantos da cidade e região.

Cabe destacar que, como apontei no primeiro capítulo, samba e choro é o modo pelo qual meus interlocutores se referem a/os gêneros musicais. Não há nesse uso distinções ou fronteiras que os separam, ao mesmo tempo em que dizem que samba era o nome dado aos eventos musicais onde se tocava um números de gêneros musicais, ou seja, “ir ao samba” é usado de modo semelhante ao “ir à macumba”, quando se fala em ir a um terreiro de candomblé, centro de umbanda etc.

5.1 O BAR DO TIÃO - PATRIMÔNIO CULTURAL

Quem já participou de uma roda de samba no Bar do Tião conhece a popularidade do estabelecimento. Visitado por senadores, cantores de renome nacional, sambistas de toda ordem, o reduto de samba do bairro Monte Verde começou como uma garagem, onde os amigos do Tião, que era violonista, trombonista e guitarrista, se reuniam para cantar alguns sambas, choros e serestas muito apreciadas por João Batista de Almeida, seu nome de batismo. Por intervenção de sua esposa, a Sra. Ivonete, Tião criou o bar para sossegar de suas andanças pelo mundo, pois já havia partido com o circo, no fim da década de 1960, viajando pelo mundo, em aventuras musicais e amorosas e, segundo sua mulher, “já estava na hora de parar mais em casa”.

Em entrevista à TV Floripa, em dezembro de 2003, a Sra. Ivonete dizia: “isso aqui não é um bar, isso aqui é uma família onde a gente se reúne pra curtir uma noite, extravasar um pouco, né?, o dia a dia. Isso aí é a nossa felicidade, conviver com vocês todos”.

Figura 25 - A Sra. Ivonete, companheira de Tião, dançando com uma amiga em seu bar.



Fonte: Foto do acervo de sua sobrinha Ana Cristina Furtado.

Na mesma entrevista, Tião nos descreve a relação que o músico deve ter com a vida e com o mundo:

Porque o músico era assim, tá aqui, agora, e daqui a pouco, não tem parada. Aí, o outro oferece mais um pouco, então, tu já vais para o outro lado. Por isso, não pode levar muito a [sério] a coisa assim de parar num lugar só, né?

Depois de tornar-se mais sedentário, a pequena garagem foi aumentando aos poucos, por insistência dos amigos, até ser fechada com paredes, no fim da década de 1980. O bar, aos poucos, tornou-se um reduto de samba para aqueles que buscavam ouvir bons sambas, num clima de amizade e descontração. Avesso a modismos, Tião gostava de um bom choro e de uma seresta. No seu bar, estava sempre gente que buscava ouvir gêneros musicais românticos que marcaram época como a valsa, o samba-canção e as serestas.

Figura 26 - Tião cantando serestas e sambas-canção no seu bar, aos sábados à noite. Ao seu lado, Dedinho do Violão.



Fonte: Acervo do Bar do Tião.

Nesse período, o samba na sua garagem ainda acontecia de forma espontânea, sem dias fixos, como acontecem atualmente às sextas-feiras e aos sábados, na comunidade do Monte Verde, um conjunto habitacional da COHAB, inaugurado, como tantos outros pelo Brasil, no início da década de 1970. Numa relação de proximidade com os frequentadores, seu bar mantinha uma certa intimidade caseira, proporcionada pelo ambiente ainda doméstico, aos encontros com amigos e vizinhos e parentes, numa socialidade que o aproximava das pessoas e que fez de seu bar uma referência para o samba, o choro, a seresta; uma referência para uma boa música e uma boa festa, semelhantes àquelas dos períodos anteriores, em que se fazia samba na cidade.

Figura 27 - Roda de samba no Bar do Tião, quando a garagem ainda era aberta.



Generated by CamScanner from intsig.com

Fonte: Acervo do Bar do Tião. Fonte: Acervo de sua sobrinha Ana Cristina

Ao mudar-se para a comunidade que lançaria seu nome para o mundo, na realidade, Tião levava para o recém inaugurado conjunto habitacional o seu estilo de vida e a sua musicalidade que, logo, encontrariam no novo espaço a possibilidade de continuar suas andanças, mesmo que de forma distinta, pois, agora, as pessoas vêm do mundo inteiro para vê-lo. Aquele pedacinho de garagem transformou-se num espaço sociomusical famoso que, inclusive, entrou para os guias turísticos, nos mais diversos itinerários culturais do sul do país.

Por lá, no Bar do Tião, a maioria dos sambistas de Florianópolis passaram para dividir com ele estes momentos de prazer e de emoção.

Desde a geração de sambistas e chorões mais antigos, como a do Seu Chico da Viola e de Charuto, que inclusive tocou com o Tião, como os da segunda geração de sambista, envolvendo Toninho 7 Cordas, Nilo, Binha e Edinho do Cavaco do Grupo Samba 7 e as cantoras Nice, Marú, Raquel Barreto e Mirela, que foram apadrinhadas por Tião e que, ainda hoje, veem no bar um lampejo do início de suas carreiras. Além destes, os sambistas da nova geração do samba conviveram durante bastante tempo com o Mestre Tião, pois além de cantar e de tocar eventualmente, ele ministrava aulas para os jovens da comunidade do Monte Verde e para todos aqueles que queriam aprender a tocar violão e cavaquinho em seu bar.

Figura 28 - Tião e seu Charuto do Cavaquinho tocando juntos no bar.



Fonte: Foto do autor.

Alguns desses alunos tocam, atualmente, em seu bar. Estes músicos acabaram modificando o cenário do samba e do choro em Florianópolis, mais especificamente dos locais em que se toca samba. Esta leva de sambistas que se inseriu sob o rótulo de “samba raiz”, termo criado em oposição ao pagode, produz sua música dentro de um contexto em que se observa uma “busca de identidade cultural através da música popular experimentada por jovens nas grandes cidades brasileiras” (Lopes, 2008, p. 10). Segundo Lopes, “na medida em que se

politizando, o jovem é naturalmente levado a um consumo mais seletivo, deixando de lado as facilidades e os imediatismos vendidos pela cultura de massa, em favor da elaboração artística, trocando o efêmero pelo permanente” (idem, p. 11), o “samba raiz” passa a ser identificado enquanto “tradição” musical a ser valorizada, o “autêntico samba” a ser contraposto a novas tendências do gênero musical no país.

Basta ir principalmente ao Bar do Tião, às sextas-feiras, e perceber a formação musical do conjunto organizado pela cantora Verônica Kimura e pelo cavaquinhista Dú da Serrinha: no violão, Armandinho, e os percussionistas Jean (Nã) e Giliardi, (Gi). Com um repertório de sambas dos grandes mestres do século XX, a música tem início às 23:00h e vai até às 3:00h da madrugada, seguindo um roteiro rítmico diverso, entre afoxés, ijexás, calangos e partido alto.

A administradora do bar do Tião, atualmente, Ana Cristina Furtado, a Mica, sobrinha da Sra. Ivonete e de João Batista, é renitente em afirmar que

aqui no bar [do Tião], nós escolhemos o tipo de grupo a partir do repertório que cada grupo toca. Muita gente já veio pedir pra tocar ou foi indicado para tocar aqui no bar, mas não é assim que funciona. O repertório é uma condição e a outra é como se canta os sambas. Por exemplo, mesmo que a pessoa cante um Cartola, se ele tiver voz de pagodeiro, nós não aceitamos porque esse é um espaço onde se toca samba e tem coisas que devem ser respeitadas. Nós olhamos tudo, repertório, o jeito com que cantam, os instrumentos que usam. Mas não é assim tão certinho. Às vezes, canta gente de todo tipo, até pagodeiros, mas só nas canjas. Aqui, no Bar do Tião, muita gente vem dar canja, chega um e outro e canta uma música, pois normalmente nas rodas de samba é assim, as pessoas são chamadas para dar canja e, aqui, no bar, não podia ser diferente.

Contudo, ao observar o grupo que se apresenta nas sextas-feiras, pude perceber que os instrumentos de percussão, o pandeiro e tantã eram não eram de couro e as batidas e levadas de samba não pareciam tão parecidas com o samba antigo ao qual se referia a atual proprietária. Durante um dos intervalos, em um dos dias em que estive no Bar do Tião, conversei com os percussionistas e um deles me afirmou que “é

legal tocar o samba raiz, que é o samba antigo, mas eu também gosto de pagode bom, entendeu? As levadas que eu faço têm mistura com o samba do Cacique de Ramos, do Fundo de Quintal, de pagode e samba raiz. É tudo misturado”.

Quanto aos instrumentos de couro, também os indaguei sobre sua utilização, visto que eles fazem parte dos instrumentos tradicionalmente utilizados pelo samba “tradicional” ou “de raiz”. Ele me respondeu o seguinte:

O surdo de marcação de couro e o pandeiro são instrumentos que não são microfônados aqui na casa. A amplificação é somente para cavaquinho, violão e voz. Além disso, já tentamos colocar microfone para o surdo, mas a acústica do Bar não ajuda. Então, experimentamos o pandeiro de nylon e o tantã e fechou. A acústica ficou *redonda*.

Aos sábados, quem se apresenta no Bar do Tião é a cantora Camélia Martins, e alternam-se os cantores Flavio Luiz, intérprete da Escola de Samba Consulado, e Rafael, do grupo Número Baixo. O repertório é de sambas e de choros e o grupo traz ainda Eduardo no pandeiro, Jean (Nã) no tantã, Raphael Galcer no violão de sete cordas, Leandro (Lelê) no bandolim. Com uma formação musical mais próxima do que se costuma chamar de samba tradicional ou de raiz, as apresentações de sábado também contam com o chorinho, gênero musical muito apreciado pelo Mestre Tião, além das serestas.

Paulo, funcionário do bar há 15 anos, é uma daquelas figuras sisudas, de poucos amigos e palavras. Não me lembro de uma risada dele em todos esses anos em que o vi na organização do bar, em parceria com Tião. Num destes dias em que ficamos até o fim do evento, a maioria das pessoas foi embora e restaram alguns amigos e conhecidos, a contarem histórias do bar antigamente e a tomarem as *saideiras* quando ele me chamou, num canto, e disse:

Quando o Tião me chamou pra trabalhar aqui eu ganhava por média, na noite, 250 a 300 reais. O Tião me chamou e então falei que iria acabar com o caderno de fiado. Eu encontrava as pessoas e eles falavam que vinham no Tião e que dava pra beber de graça. Peguei o caderno e não cobreí mais ninguém, mas também acabou o fiado e o bar começou a dar lucro. Depois de um tempo, ele me chamou outra vez e disse que eu ia levantar o

bar de novo. E eu pedi cinqüenta por cento de tudo que tinha no bar. Ele pulou, me xingou e, por fim, me disse que eu era um filho da puta. Depois, me olhou bem sério e concordou. Me deu um abraço e falou que só eu para dar jeito no bar mesmo.

Em seguida, Paulo falou que

o Tião não gostava de percussão. Ele era seresteiro, tinha uma tumbadora ali no canto, mas ele não queria percussão na sexta. Ele curti as pessoas tocando, participando, cantando assim, sem muito conjunto e, por isso, dividiram ele e a Mica, sua sobrinha, os dias de trabalho, que eram as sextas e aos sábados. Na sexta, era dia de seresta, de samba-canção, que ele adorava porque era mais romântico, mais meloso, sabe? Como se todo mundo do bar participasse junto. Não era como hoje, quando os músicos ficam lá no palco e as pessoas aqui, dançando, separados.

Porém, o que se pode concluir, a partir dos vários discursos entre sambistas e partícipes da Grande Florianópolis que frequentam o Bar do Tião, é que existe um discurso entre músicos e freqüentadores sobre a força do samba antigo, das serestas e do choro no Bar do Tião, ao mesmo tempo em que as novas tendências e estilos musicais vão, aos poucos, modificando as bases e aquilo que as pessoas chamavam de samba.

O que vemos, aqui, é uma incorporação de elementos que atualiza a musicalidade negra. Isso se contrapõe a uma visão dicotômica que associaria a mistura a uma perda, e uma musicalidade autêntica a uma necessária manutenção da pureza de uma tradição. Essa parece ser a perspectiva de Lopes (2005), em seu trabalho *“Partido Alto”*. *Samba de Bamba*, onde partilha da opinião do musicólogo afro-cubano Leonardo Acosta (1982), que vê na diáspora africana nas Américas duas correntes principais: uma que se abre à influência de elementos externos, levada na direção de uma integração que quase sempre a sufoca e absorve, e, a outra, que procura manter puros, tanto quanto possível, seus traços ancestrais.

Os conjuntos musicais que se apresentam no bar do Tião enfrentam estas transformações, como a inserção de novos instrumentos musicais e a modificação do repertório, a partir da inclusão de estilos mais atuais e com muita flexibilidade. Sem uma fórmula prescrita, as

coisas vão se transformando, ao mesmo tempo em que se mantêm elementos do samba mais antigo, proporcionando um importante diálogo entre o samba mais antigo e o samba, digamos, mais moderno. Como nos diz Berber, “things do not last through inertia: they are made to last, through intense human creative efforts. Making things stick, then, is most definitely flagged up here as a practice, a process in itself” (Berber, 2008, p. 28). Afinal, é uma intensa e criativa produção do perdurar, já que estamos longe de uma noção de permanência como repetição.

Segundo M. Moura (2004),

a fórmula instrumental é variável, a base de percussão e de cordas mas, duas inovações sonoras já podem ser atribuídas à prática quase diária (...) do samba comunitário. Uma é o tantã ou tambora, um pequeno atabaque de mão, do tamanho de uma cuíca. Outro é o banjo americano, que Almir Guineto começou a usar no pagode pioneiro do Cacique de Ramos, registrado no primeiro LP do grupo lançado lá, o Fundo De Quintal, que já tocou até em Berlin com Paulo Moura (p. 86).

Mauro Diniz, filho de um dos grandes compositores do Rio de Janeiro, Monarco da Portela, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 1983, disse a Tarik de Souza “que o Banjo é bom pro pagode porque soa mais alto do que o cavaquinho” e que já havia adotado o instrumento nas rodas de samba.

Um dos percussionistas do Bar do Tião, que toca tantã, durante os dois dias que o bar abre, relatou-me o seguinte:

Eu gosto de samba raiz com certeza, mas também gosto de pagode. Acho que é tudo samba. E vivo de música e, às vezes, também não posso escolher o que tocar. Tem pagode chato e pagode bom. Assim como tem aqueles sambistas que são tão ruins quanto os pagodeiros. Agora, a minha levada no rebolo ou no tantã é de samba e eu misturo tudo.

Essa mistura é fruto de um movimento que, no fim da década de 70, reformula as bases do samba. Almir Guineto, filho de Dona Fia do Salgueiro, Jorge Aragão, Ubiracy, o Bira Presidente, Ubirany, Sereno, entre outros, formam o grupo Fundo de Quintal, no Cacique de Ramos, no Rio de Janeiro. Estes cantores e compositores, juntamente com outros

sambistas como Marquinhos China, Adilson Bispo, Dona Yvone Lara, Jovelina Pérola Negra, Zé Roberto, Luiz Carlos da Vila e Luiz Airão e Zeca Pagodinho irão renovar o samba, introduzindo novos instrumentos musicais como o banjo, segundo alguns sambistas, introduzido por Almir Guineto, o repique de mão de Ubirany, o tantã e o rebolo, entre outros instrumentos, além do contra baixo elétrico e da bateria, produzindo uma nova levada para o samba, que entrava no ritmo imposto pela indústria cultural, a massificar sua produção, lançando cantores e compositores, pela primeira vez, com o selo de pagode, sem, contudo, perder de vista suas raízes musicais.

É claro que essa questão é muito controversa e não pretendo aqui desenvolvê-la. Apenas resolvi citá-la, em virtude de uma nova onda, trazida pelo neopagode, em fins da década de 1980 (Raça Negra) e inícios dos anos 1990 (Só Pra Contrariar e, mais adiante, Exalta Samba e Revelação), que desta vez, ao reformular o samba, afasta-o de seus antecessores, sendo motivo de fortes acusações e desagravos.

Neste sentido, a partir dos anos 1990, uma nova discussão se constrói em torno do conceito de samba. Agora, não se fala mais sobre sua origem, sobre a oposição morro/cidade ou sobre questões étnicas, mas sobre sua diferença em comparação com o pagode⁵² e sua difusão em todo território nacional, sob a égide dos binômios samba/velho samba, samba raiz/pagode, samba tradicional/samba moderno. Neste período, há uma preocupação explícita por parte da mídia, de intelectuais e de estudiosos, em delimitar o que, de fato, é um samba raiz, com suas características, versus o que é pagode ou neopagode.

Destacam-se, com este tema, as obras *Nem do morro, nem da cidade – as transformações do samba e a indústria cultural (1920 – 1945)*, do historiador José Adriano Fenerick, e *Samba e mercado de música nos anos 1990*, do musicólogo Felipe da Costa Trotta; ambas recentes e que, de forma direta ou indireta, dão continuidade às reflexões descritas sobre modernidade, tradição e indústria cultural.

A primeira, publicada no ano de 2005, trata da defesa do samba como bem cultural de natureza moderna que não pode ser limitado pelos pressupostos de ordem folclórica que anteriormente pensavam e restringiam a história do samba. A segunda, por sua vez, faz outro

⁵² O termo pagode significava, até a década de 90, uma reunião de amigos ou de sambistas. Na verdade, uma festa, em que se tocavam samba e outros estilos musicais. Atualmente, pagode é sinônimo de samba moderno, é um subgênero do samba que, já no início da década de 1990, acabara virando febre nacional, atingindo milhares de consumidores no Brasil.

recorte espaço-temporal e descreve a história de um dos mais recentes estilos do samba, o pagode. Oferece, ainda, uma curiosa perspectiva sobre seu surgimento ao analisar sua trajetória, o que leva à certeza de que modernidade e tradição continuam a se opor de maneira a tencionar os debates em torno dos significados e das características do samba, no final do século XX.

Nos últimos dez anos, o Bar do Tião viveu essas mudanças estético-musicais dos gêneros que animavam seus encontros e apresentações, mas, sobretudo, a partir do momento em que o bar deixou de ser, nas palavras da Sra. Ivonete, companheira de Tião, “uma família”, quando deixou de ser “casa”, quando, administrativamente, procurou-se cortar os até então fiados realizados pelos amigos de Tião, que penduravam contas gigantescas, quando se passou a cobrar ingressos para a entrada no bar e quando se aumentou o preço das cervejas, para que as pessoas que fossem gastassem o suficiente para dar lucro e garantir o sustento da família e do bar.

O contexto da produção musical, conforme apontado por Seeger (1987) como algo que altera o som e, ao mesmo tempo, que é alterado por ele, manifesta-se à medida que, primeiramente, após a garagem ter sido fechada e, em seguida, em sua transformação em bar, essa improvisação do espaço-material não possibilitou uma acústica que viabilizasse a utilização de instrumentos de couro como o surdo de marcação e o pandeiro, sem que eles fossem amplificados. A transformação, de uma estrutura musical mais amadora, que envolvia ainda laços domésticos e comunitários, para uma forma profissional comercial, alterou não só os negócios, como também o tipo de socialidade, que não mais perpassava uma relação entre iguais, dos bairros, dos amigos e parentes, na intimidade do bar e do lar.

Não existem mais momentos de improvisação e composição musical como aquele em que Tião, em parceria com Rolando, Didi e Pireli do Pandeiro, seu eterno companheiro de samba e de tantas serestas, compuseram o samba “Que figura é aquela/ que figura é aquela/só pode ser o meu bom amigo Pireli/ Ele é ritmista de valor/no curso de sambista tem diploma de doutor/Desce do morro da Caixa/ com sua pinta de bamba/Pireli é a expressão do nosso samba”.

Essas mudanças na forma artesanal de produzir a musicalidade e de administrar o estabelecimento também se refletiram musicalmente pois, agora, não era mais possível que os amigos do bar tocassem a noite inteira, revezassem os instrumentos musicais e o canto das músicas, como há 10 ou 20 anos passados. Depois das mudanças, já havia um público que buscava, além de entretenimento, uma forma mais

profissional de lazer, pois os novos clientes não mais se limitavam aos amigos e parentes, e, desta vez, incluíam professores e alunos universitários, políticos e turistas.

Creio que, por este motivo, enquanto conversava com os músicos do Bar do Tião, não ouvi um comentário sequer sobre o Grupo Samba 7. Em realidade, somente um dos músicos com que conversei durante toda minha pesquisa de campo citou este grupo de sambistas como uma referência do samba em Florianópolis. Uma vez que eles (o Samba 7) continuam fazendo apresentações em aniversários, casamentos, etc., pelo Estado de Santa Catarina, por que motivo foram deixados de lado como referências do samba na Grande Florianópolis?

Uma das razões deste descaso parece-me estar na forma descomprometida com que o Samba 7 faz seus eventos e suas apresentações musicais. Sua instrumentação se constitui num misto de chimbal e prato (louças de bateria), cavaquinho e violão, surdo e pandeiro; seu repertório é de valsas, tangos, sambas, bossas, boleros, *funks* e *beats* das discotecas do fim da década de 70, e, conseqüentemente, seu público é mais velho, um público que os acompanha já faz muito tempo. Então, durante suas apresentações, todos dançam aos passos dos bailes de que participavam naqueles tempos em que os clubes negros existiam. Os passos que se assemelham àqueles dançados nos bailes de charme, um estilo musical que invadiu o Brasil, no início da década de 80. O charme é uma espécie de *funk* mais lento, mais romântico, que pode ser dançado tanto junto como separadamente.

Cantavam sambas de Ismael Silva, Noel Rosa, Vicente Celestino. Tocavam choros de Waldir Azevedo, Jacó do Bandolim e de Ernesto Nazareth, além de muitos boleros, salsas, merengues e músicas de diversos estilos musicais, em ritmo de samba. Era uma verdadeira ‘salada de frutas’. Nas apresentações, os músicos se comunicavam muito com seu público, parecendo uma festa, um evento musical de outrora e dos morros e bairros distantes das décadas de 1940 e de 1950. Um dos músicos do grupo, o Binha, disse-me: “às vezes, nós deixamos as outras pessoas que nos acompanham tocar, porque a cozinha – instrumentos de percussão - dá pra gente trocar, o chocalho, o tamborim; o difícil é trocar as cordas, né?, o violão e o cavaquinho.”

O Samba 7, como os antigos sambistas e chorões, pelo caráter de seus eventos musicais, parecia não se importar com os limites de gêneros musicais como o samba e o pagode, ou pagode versus rock, funks versus boleros, ou seja, para este sambistas e chorões, estas delimitações prévias entre as formas musicais, na realidade, funcionavam como um inibidor, “um verdadeiro balde de água fria”

para o tipo de evento que eles produziam para o seu público. Quando estive lá no Bar do Jacaré para vê-los tocar, ouvia as pessoas pedindo várias valsas francesas, tangos argentinos, músicas como "Quizás, Quizás, Quizás". Eles davam um breque e começavam, cantando: "Pararararará. Yo Siempre que te pregunto que cuando, como y donde tu siempre me respondes Quizás, Quizás, Quizás. Y así pasan los días y yo desesperado, y Tu, Tu contestando, Quizás, Quizás, Quizás". A galera delirava. Rapidamente, os pares se procuravam, para começarem a dançar; se não encontrados, pegavam quem estivesse ao lado. Já vi homem dançando com homem e mulher com mulher. E lançavam-se no ritmo a bailar. Era um estado de êxtase. Alguns choravam, outros sorriam, apontando para lugares imaginários, como que provavelmente sendo os locais em que estas canções eram tocadas antes, outros sacudiam a cabeça, não acreditando no que ouviam.

Suas performances, se comparadas com a dos sambistas e chorões de décadas anteriores se inscrevem em momentos de pura diversão, de espontaneidade, pois se configuram em alternativas musicais quase artesanais, não profissionais, que semelhante às rodas de samba de antigamente, em que os sambistas, chorões e partícipes como Gentil do Orocongo, as Senhoras Lucimar e Maria Francisca, Charuto do Cavaquinho, entre outros, buscavam divertimento. Sua diversidade de gêneros e estilos musicais parece funcionar como uma senha para acessar um mundo em que as linguagens musicais não careciam de enquadramento, limites e conceitos, que no entender destes sambistas e chorões "só empobrece as músicas, não diverte o nosso público e ficava muito chato, já que nós gostamos mesmo é de bagunça", como me declarou o Binha, do Samba 7.

A segunda questão, quanto ao esquecimento do Samba 7 por parte dos músicos atuais, é inerente, no meu entender, ao fato de que, dentro do movimento contemporâneo do samba raiz, a proposta daquele grupo não corresponde às condições estéticas e musicais do empreendimento de tal movimento músico-cultural. Conforme citei acima, não preenche tais requisitos e nem pretende fazê-lo.

Outro ponto que acho relevante nesta reflexão quanto às diferenças entre o samba artesanal de antes e o samba semiprofissional de hoje é a forma com que eles, antigamente, aprenderam a tocar. Conversando com Toninho 7 Cordas, violonista do grupo Samba 7, sobre o samba que se tocava em Florianópolis, em comparação com o samba do Rio de Janeiro, o instrumentista respondeu-me:

Nós aprendemos com eles, do Rio de Janeiro, a tocar o samba. Não. Nós ouvíamos muito o samba que se fazia no Rio de Janeiro, mas, na verdade, eu aprendi mesmo a tocar violão foi com um ceguinho, o Célio, que morava ali perto da antiga rodoviária da cidade, em frente à Escola Técnica Federal de Santa Catarina (atual IFSC), na Avenida Mauro Ramos. O Célio tocava violão muito bem e, na época, eu tocava mesmo era cavaquinho. Eu sempre ia vê-los tocar. Depois, peguei o violão pra aprender com ele. Ele tocava bandolim, violão, cavaquinho e, veja só, o danado era cego, imagina se ele tem os dois olhos!

Outro dia, fui visitar o Sr Nilo, no Teatro da Ubro, e tentei introduzir a discussão do samba de Florianópolis, em contraposição ao do Rio de Janeiro, sem resultado. Porém, muito melhor foi uma história hilária demais que ele me contou sobre o Toninho do Violão e de suas peripécias. Nilo Padilha, nascido no Rio Grande do Sul, natural de Pelotas, chegou a Tubarão, no sul do Estado de Santa Catarina em 1962. Em 1965 já frequentava a boemia de Florianópolis e me contou um dos feitos do galanteador Toninho 7 Cordas:

O Toninho era muito namorador. Ele tocou um baile no 25 e comprou um violão novo. Era um violão bonito, com uma madeira escura, todo brilhoso. E me disse que, naquela noite, iria com uma Dona, *'fazer um mistério'*, que era uma gíria que nós usávamos para namorar, sabe como é. Chegando lá, fomos eu, o Toninho, é claro, e o compadre Luís da Cuíca. Então, o Toninho pegou o violão, todo faceiro, esticou-se todo, e disse: é hoje! Abriu aquele sorriso e começou a cantar: *lalaíá, e pactimbum,bum, tin tin tin meu amor, que saudades da professorinha*, e nada. Começou, então, a cantar um Cartola: *Bate outra vez...* e, por último, um Noite Ilustrada: *Voa, voa, minha andorinha. Voa, tu não podes viver presa, que tristeza, que tristeza*, e nada dessa mulher aparecer ou de janela abrir. O homem já estava que não se aguentava mais. Comprara um violão novo, cantou todas as serenatas, pois ele, sempre conseguia as mulheres das quais gostava. De repente, ele pegou o violão novinho, rapaz, e o quebrou em pedaços, todo, de tanto bater no chão

e nas pedras próximas à janela da moça. Pois tivemos que subir o morro, para fazer aquela serenata que não deu em nada.

Após a descrição de seu Nilo, quando me encontrei com o violonista, Toninho disse-me que, inclusive, essa moça já havia morrido, e que fora essa recusa em aceitar seu amor o motivo de tal infortúnio, pois, depois dele, ela nunca conseguiu amar ninguém e falecera da ausência de tal sentimento em sua vida. Em tom zombeteiro, Toninho concluiu que só seria possível se ela tivesse se casado com ele, justamente porque seu marido havia bebido a vida toda e só batia nela. Lembrava que era uma mulher muito bonita, vistosa, e que o fazia recordar de uma samba de Dorival Caymmi: “a vizinha quando passa/com seu vestido grená/ela mexe com o juízo do homem que quer trabalhar/ ela mexe com as cadeiras pra lá/ ela mexe com as cadeiras pra cá/ ele mexe com as cadeiras pra lá/ ela mexe com o juízo do homem que quer trabalhar”.

Passada a história da seresta mal-sucedida, retornei, insistentemente, ao ponto de partida sobre o samba de Florianópolis e o samba do Rio de Janeiro. Prontamente, Toninho me respondeu:

- Ah sim, desculpe! Desculpe! - Agora, a tua pergunta sobre o samba daqui e do Rio de Janeiro, não é mesmo? Respondi que sim. Ele então começou a refletir sobre a indagação inicial.

- Eu acho que o nosso samba era igual ao deles [o Rio de Janeiro], por que nós aprendemos com eles. Nós ouvíamos as músicas na rádio, nos discos e nas fitas cassetes e tirávamos as notas, os acordes eram “tudo igual, não era diferente não”.

Depois, refiz a questão, indagando-o de outra forma, na medida em que percebi que, para os músicos daquele período, ser diferente do samba carioca significava muito mais do que meramente uma diferença entre um samba e outro, de uma região para outra. Então perguntei ao Toninho:

Mas o samba do Rio de Janeiro é o mais antigo de todos, tudo nasceu lá, não?

É, de fato, lá tem mais malandragem. Tudo começa lá, no Rio de Janeiro. O samba deles é um pouco diferente do nosso, mas não é uma coisa assim, muito diferente, ou melhor, do que o samba daqui. Eles só têm uma pegada, uma batida um pouco diferente

Mesmo reconhecendo a diferença rítmica, o violonista procurou minimizá-la, de forma que ficasse evidente uma similaridade ou aproximação neste universo simbólico entre as formas de tocar o samba em Florianópolis e no Rio de Janeiro, apontando para elas de forma sutil.

A postura de Toninho é corroborada por outros sambistas, no documentário produzido pelo Laboratório de Pesquisa de Imagem e do Som da UDESC, intitulado **“Através do samba”** (2009- 2010). Neste depoimento, o Sr. Carlos Alberto, da Velha Guarda dos Protegidos da Princesa, acentua essa diferença, afirmando:

o samba daqui ainda está engatinhando, se comparado com o Rio de Janeiro. Nossas Velhas Guardas, nosso Carnaval, são muito diferentes do Rio de Janeiro. Eu mesmo, já participo do carnaval há mais de 50 anos e nunca aprendi a tocar um instrumento. Isso, no Rio, não acontecia. Não temos quem toque instrumentos de cordas e, quando muito, um tamborinzinho, um chocalho e olhe lá.

Nesses depoimentos do Sr. Carlos Alberto, da Velha Guarda da Protegidos da Princesa, e do músico Toninho 7 Cordas, há uma clara relação de superioridade do samba carioca e das relações dos integrantes deste “mundo do samba” com o samba e as relações que são estabelecidas entre a musicalidade, ou a sociomusicalidade em ambos os lugares.

É evidente que o Rio de Janeiro, enquanto a capital federal do país até a década de 1960, foi a porta de entrada de modismos que influenciaram a população que tinha poder aquisitivo, mas também influenciou instrumentistas, compositores, músicos e artistas populares, que mesclaram gêneros artísticos e musicais a resultarem em outros gêneros urbanos. A cidade recebeu, ainda, uma grande leva de imigrantes de todos os grupos étnicos no momento pós-escravidão e que, pela diversidade com que se manifestava, proporcionou o desenvolvimento de uma cultura mais eclética e apta a aceitar o “novo”, o “moderno”, tornando-se o Rio de Janeiro um centro político-econômico e cultural de grande porte. Esta ambiência a que foi submetido o morador das grandes cidades, acaba por habilitá-lo ao convívio desvairado e dinâmico das cidades, ao tumulto da vida competitiva da polis e ao ritmo cada vez mais acelerado da vida no século XX.

Entretanto, o que está por trás desta relação hierárquica que se estabelece entre o carioca, o paulista, ou entre o ‘estrangeiro’ ou ‘forasteiro’ é a idéia de uma malandragem implícita, principalmente, aos nascidos no Rio de Janeiro. Nas palavras do Sr, Carlos Alberto, *eles* (os cariocas) *têm mais malandragem*, apontando para um atributo característico da figura do malandro, neste sentido, para uma socialidade deste tipo emblemático, habituado a lidar com o imprevisto e com a perspicácia do cotidiano, para sair de situações controversas. E com o samba não seria diferente. Seu Toninho, por sua vez, também faz uma reflexão crítica sociomusical, afirmando que “o samba deles (dos cariocas) tem mais tempo, né? Tem mais malandragem do que o nosso”.

As vozes destes sambistas indicam que tais relações hierárquicas apresentadas em suas falas representam suas posições diante de arquétipos criados pelo campo social brasileiro, cuja malandragem se projeta como uma estratégia de sobrevivência que tira vantagem das coisas da vida, “que possui uma capacidade sutil, audaciosa e, acima de tudo, inteligente, de manipular todas as leis, regulamentos, fórmulas, portarias, regras e códigos em seu próprio benefício” (DaMatta, p. 297, 1980). Por outro lado, aliam-se a certo determinismo cultural que interpreta esse contato (entre cariocas e florianopolitanos) como a única possibilidade para o desenvolvimento do samba na Grande Florianópolis e das relações que se constroem entre estrangeiros e nativos⁵³ em Florianópolis. Na realidade, esta perspectiva unilateral criada por este determinismo provocou, pelo menos, dois equívocos com relação à história do samba em Florianópolis: o primeiro refere-se ao gênero musical, no qual o samba⁵⁴ é confundido com outro gênero musical, que é o samba-enredo⁵⁵ (ver Tramonte, 1996). Como consequência deste equívoco, a data do surgimento do samba em Florianópolis fica atrelada ao surgimento das escolas de samba na capital catarinense,

⁵³ O termo nativo, aqui, refere-se aos nascidos na região da Grande Florianópolis.

⁵⁵ O samba-enredo, como gênero musical, surge entre o fim da década de 20 e o início da década de 30, marcando o início da canção carnavalesca. O primeiro samba, cantado como música para os foliões do Rio de Janeiro cantarem como um hino, foi “Pelo Telefone”, de Donga, gravado em 1917. Até esse período, não se faziam sambas especificamente para o carnaval. Foi o sucesso do samba de Donga que marca o início da canção carnavalesca. Contudo, é somente a partir da década de 30, com o declínio dos Ranchos Carnavalescos e sua sucessiva substituição pelas Escolas de Samba, que o samba-enredo se consolida como gênero musical (Lopes, 1971; Tinhorão, 1970; Mello, 1998).

respectivamente, em 1948⁵⁶ e 1955. O segundo equívoco está intimamente ligado ao primeiro, pois ao condicionar o surgimento do samba em Florianópolis à ‘teoria dos marinheiros⁵⁷’, cria-se uma espécie de difusionismo do samba, que nasce no Rio e se espalha por todo Brasil, impondo um modelo de samba de forma equivocada, não somente com relação às datas como também com o próprio gênero musical.

Os grupos de samba e de choro que atualmente fazem parte do circuito musical da cidade, diferentemente do Grupo Samba 7, do Grupo Pura Emoção e de alguns outros, consideram-se profissionais. Seu aprendizado musical está ligado ao crescimento dos centros de formação musical e conservatórios de música, e produzem uma musicalidade que respeita os limites rítmico-melódicos de cada gênero musical, possuindo uma instrumentação musical característica de cada gênero específico e um jeito de cantar que os coloca numa posição ou de sambistas ou de chorões. Um destes grupos que toca todos os sábados no Praça Onze é o Número Baixo.

⁵⁶ Em 1948 é fundada a G. R. E. S. Os Protegidos da Princesa e, em 1955, a G.R.E.S. Embaixada Copa Lord.

⁵⁷ Para a autora, em seu trabalho “O Samba Conquista Passagem”, foram os marinheiros que, saudosos da cultura carioca das escolas de samba, fomentaram junto a alguns negros e negras de Florianópolis o surgimento do samba e não somente das escolas de samba.

5.2 O PRAÇA ONZE

Figura 29 - Número Baixo se apresentando no Bar Praça Onze



Fonte: Foto do autor

Há dez anos, em Florianópolis, o Bar e Restaurante Praça Onze era inaugurado pelo músico Amarildo, ex-integrante do grupo Um Bom Partido, considerado o grupo de samba raiz mais antigo de Florianópolis. O Praça, como é conhecido pelos frequentadores, é identificado como uma casa de samba com uma levada muito próxima da do Cacique de Ramos, mais acelerada e com uma quantidade de instrumentos muito característica de outras casas de samba de Florianópolis. O repertório também se diferencia, dando preferência aos cantores e compositores que fizeram parte do movimento de construção do bloco do Cacique de Ramos e, mais adiante, da chamada Grande Família do Cacique de Ramos.

Apresentam-se lá, no Praça Onze, o Grupo Número Baixo (nome de uma música de Arlindo Cruz e Sombrinha que, na época, eram integrantes do Fundo de Quintal) e o Grupo Novos Bambas e, desta forma, os sambas de Zeca Pagodinho sempre são cantados neste espaço, além dos sambas de Arlindo Cruz, Sombrinha, Almir Guineto, Jovelina

Pérola Negra, Grupo Fundo de quintal e de outros sambistas que também fazem parte das Velhas Guardas.

O samba no Praça Onze começa a partir das 13:00 h de sábado, com o Grupo Novos Bambas, e segue até às 22:00h. A partir das dezoito horas, o grupo Número baixo inicia seu repertório e o samba no Praça Onze, que possui um espaço grande para dançar e bater um papo. Além de ser um lugar com uma grande concentração de partícipes, tem uma samba bem equilibrado, com andamento mais rápido. A percussão, neste grupo musical, também tem proeminência sobre os instrumentos de cordas, sendo que os instrumentos do grupo são o surdo, o pandeiro, o reboleiro, o repique de mão, a bateria (chimbau e caixa), que contrastam somente com o cavaquinho, com o violão de 7 cordas e com um instrumento de sopro, geralmente, o saxofone ou a flauta transversal.

Ao contrário do samba no Bar do Tião, o que é possível perceber durante os eventos no Praça Onze é uma forte batucada aos moldes do samba do Cacique de Ramos. Enquanto no Tião o repertório é de sambas da década de 1920 até o início dos anos 80, as músicas selecionadas pelo grupo Número Baixo e pelos Novos Bambas seguem um roteiro que remonta ao surgimento do grupo Fundo de Quintal e de outros sambistas que despontaram durante esse período. Sobre o grupo Fundo de Quintal, no Rio de Janeiro, Marçal do Samba, um dos fundadores do Número Baixo, me contou que

nós crescemos ouvindo samba, principalmente quando se trata de Fundo de Quintal e de Almir Guineto, Zeca, Jovelina. Mas também tocamos sambas de João Nogueira, Paulo César Pinheiro e da Alcione. O que eu acho que muda, em relação aos outros grupos, é a nossa pegada, que é bem mais batucada e mais para cima do que as de outros grupos de samba.

Em seguida perguntei se o estilo que eles tocavam era samba raiz. Marçal, sempre com respostas na ponta da língua, ironizou:

Sei que muitos acham que o nosso estilo de samba não é raiz, mas quem é que define o que é raiz ou não? Nós somos sambistas, consideramo-nos sambistas e, se for assim, Arlindo Cruz não é sambista, então? O Zeca Pagodinho não é sambista também? Acho que esses rótulos aí são de quem tem inveja do trabalho que organizamos. Acho que esses rótulos aí acabam por fazer o músico sofrer, sabe, pois não deveríamos viver

com o rótulo de samba raiz. A música deveria ser mais livre, longe desses preconceitos e rótulos. Por exemplo: um cara como Carlos Caetano, que é sambista, fez uma música pro Zeca, que a lançou nacionalmente. Como foi pro Zeca, todo o mundo diz que é samba. Mas, se o mesmo compositor fizer o mesmo samba e estourar, fazer um puta sucesso com o Grupo Revelação, aí, é pagode, entende? O que faz uma mesma música ser considerada pelos sambistas como dois gêneros musicais diferentes?

Marçal e Guilherme Partideiro (violão de 7 cordas) se referiam a uma crítica que supõe poder determinar quem faz ou não parte do movimento do samba em Florianópolis e a grupos que se rivalizam com o Número Baixo e buscam determinar quais grupos são mais legítimos. Um desses grupos é Um Bom Partido, fundado há quinze anos e com o cd “O Samba na Ilha” lançado em 2000. No sentido da afirmação de quem faz ou não samba em Florianópolis, a concepção de Marçal, do Grupo Número Baixo, me pareceu muito próxima à do Grupo Samba 7, na medida em que suas posições de questionamento do que era ou não samba foram colocadas durante nossas conversas. Para ambos os grupos, as perguntas sobre quem de fato fazia samba na grande Florianópolis não faziam sentido. Cada um, ao seu jeito, considerava que o que tocavam, mesmo com característica distintas, era samba.

Aproveitei o entusiasmo de Marçal para fazer-lhe outra pergunta: você me disse, anteriormente, que o samba de vocês era herdeiro do samba do Cacique de Ramos, que cresceram ouvindo eles, certo? Então vocês copiam as levadas do Almir Guineto, do Zeca Pagodinho e do Fundo de Quintal?

Rapidamente Marçal me respondeu:

Bem, nós fomos criados e crescemos ouvindo eles, mas fomos criando formas, jeitos de tocar o samba. Os grupos que tocavam antes, o Cachimônia, o Mistura Fina, o Liberdade e o Samba 7, contribuíram muito para construir uma levada de samba que se toca hoje em Florianópolis, mas foi a partir do movimento do Cacique de Ramos que o samba foi tomando corpo em Florianópolis.

Então, refiz a questão para um dos cantores do grupo, o Rafael Leandro, sobre a matriz de suas musicalidades: Rafael vocês copiam o

samba do Fundo de Quintal? Eu poderia dizer que vocês são o Fundo de Quintal de Florianópolis?

Olha, nosso jeito de tocar é parecido com o deles, mas tocamos mais pegado, ainda, mais rápido inclusive nas levadas. Acho que é parecido, não igual. Nós aprendemos com eles, mas fazemos diferente.

Após suas respectivas respostas, refiz a pergunta para os dois integrantes do Numero Baixo, Raphael e Marçal, como se eu não tivesse entendido.

Não, não, de forma nenhuma. Eu disse que antes nós fomos criando jeitos de tocar o samba. Por exemplo, meu irmão, o Marreta, toca repique de mão conosco, seu jeito de tocar se baseia nas batidas do Ubirany, do Fundo de Quintal, mas o resultado que ele tira no instrumento é outro. Ele tira então a base do instrumento, os toques e, o resto, ele improvisa. Ele toca, então, do jeito dele. Logo, o resultado é outro, é outro som, é outra levada. No caso do Raphael, é a mesma coisa. A pegada do pandeiro, ele pegou do Bira Presidente, do Fundo, mas ‘tu já percebeu’ que ele não toca igual ao Bira. Por isso, eu falei dos grupos que tocavam antigamente, porque o que as pessoas não entendem é que, em Florianópolis, não existe uma forma de tocar samba e, sim, várias maneiras de tocar o samba. O Bom Partido toca daquele jeito porque se inspirou no samba das décadas de 1920, 1930, nós tocamos do nosso jeito porque o Cacique de Ramos é a nossa inspiração. Cada um depende de sua inspiração, mas, mesmo assim, só isso não diz como você toca. Tem o teu improviso envolvido na batida de cada instrumento.

Fui, durante dois meses, assistir ao Número baixo e me impressionava com o modo com que o samba deles era tocado. É evidente que eu já os conhecia pessoalmente e mesmo tocando, mas nunca havia parado para ouvi-los repetidamente, por minhas preferências musicais.

Quando a música começava, era como se você não pudesse ficar parado e fosse, irremediavelmente, levado a dançar, além do clima de roda de samba que o local proporcionava. Instrumentos como o repique

de mão, o pandeiro, tinham uma proeminência sobre os outros. Justamente pelo tipo de execução que imprimiam. Mesmo assim, este grupo musical, ao mesmo tempo, aproximava seu discurso musical ao do Samba 7, principalmente quanto à crítica ao movimento contemporâneo do samba raiz, quanto à crítica aos conceitos de gênero musical e de seus limites. Mesmo tendo sido o único grupo a citar o Samba 7, era ainda muito claro quanto às contribuições que os grupos mais antigos tinham deixado como marcas de sua musicalidade, já que, segundo Marçal, “foi depois que o Cacique de Ramos surgiu que o Samba de Florianópolis tomou corpo”.

O Praça Onze é uma dessas casas de estilo Açoriano no bairro da Praia Cumprida, em São José. Entra-se pelo restaurante e, nos fundos, há um quintal com capacidade para quase cinco mil pessoas e que recebe um público a procurar diversão, bater um papo, encontrar os amigos para, depois, encarar a noitada, pois ali a festa termina por voltas das 22:00h. Como a maioria das casas de samba de Florianópolis, o Praça Onze não tem uma preocupação gastronômica junto a seu público, pois, normalmente, são servidos salgados, entre eles, pastéis, coxinhas e batatas fritas. O mesmo acontecendo no Bar do Tião, que em seu cardápio apresenta petiscos entre carnes e bolinhos de queijo.

Normalmente, depois de uma passada no Mercado Público, pelo Bar do Noel, os que gostam de se divertir vão para o Praça Onze. Muitos preferem ir mais tarde, já que o samba lá vai até às 22:00h e, depois do Praça, o restante do povo procura uma última parada, antes de acabar a noite. Mas antes, quem toca é o grupo Novos Bambas.

5.3 O GRUPO NOVOS BAMBAS

Figura 30 - Grupo Novos Bambas apresentando-se no Bar Praça Onze, em um sábado.



Fonte: Foto do autor.

Herdeiros de uma família de sambistas e de cacumbis, o grupo do Morro da Caixa D'água do Estreito, com mais de dez anos de estrada, tem em sua composição familiar a principal marca de sua organização e da continuidade de seu trabalho musical e artístico. As performances musicais deste grupo, para serem melhor compreendidas, devem ser analisadas sob uma perspectiva do historiador da performance, pois, retomando as palavras de Lopes (2003), que usei na introdução desta dissertação, este deve “ agir como o químico, para investigar traços que lhe foram deixados e reconstruir o momento passado. Mas, para recuperar a força de tal momento, em favor do presente (a performance na história), deve então transformar-se no alquimista, com seu poder transformador” (2003:12:10).

Digo isto porque, quando ouço o grupo Novos Bambas⁵⁸ tocando, é praticamente impossível não lembrar dos sambas em sua comunidade e dos Cacumbis que seus avós praticavam. As levadas dos instrumentos, o jeito de cantar e de vibrar com suas músicas, tudo lembra a alegria do Morro da Caixa do Estreito.

Este grupo começou a se apresentar quando seus integrantes ainda eram adolescentes, daí o nome de “novos”, e com uma característica marcante em suas marcações e levadas de samba como as batidas herdadas dos cacumbis das macumbas, muito presentes em sua musicalidade.

O Bar do Marquinhos, reduto de samba de Florianópolis, fica no mesmo morro em que o Grupo Novos Bambas nasceu e no qual permanece. Aliás o dono do bar é primo em primeiro grau dos meninos e meninas do grupo musical e eles cresceram participando das rodas de samba, todos os sábados e domingos no bar, que pela geografia familiar fica entre o quintal da família e de seus parentes.

Embora a religiosidade de matriz africana não seja um elemento distintivo entre os familiares do grupo Novos Bambas, visto que a maioria das pessoas com que conversei ter afirmado ser de religião católica ou sem religião definida e, ainda que haja uma forte invasão das religiões pentecostais em todos os espaços da cidade e do Brasil, a percussão da família do Capitão Amaro é permeada de códigos alusivos às batidas das macumbas que ouvimos nos terreiros, atualmente.

Certa manhã de um sábado de outubro, há muitos anos, fui ao aniversário de um amigo, Mestre Campos, com quem tive uma jornada de rodas de samba muito peculiar para quem estava aprendendo os primeiros acordes e se insere no mundo musical precocemente. O Mestre me falou:

Marcelo, amanhã é meu aniversário, vai ser lá no Morro. Lá, com o pessoal da minha família que tu conhece. O Buca, teu xará Marcelinho, teu aluno outro Marcelo, vai ser uma “*marcelada*” só. Minha festa também lá no quintal da família. Minhas irmãs moram lá, cunhado, cunhada... é aquela confusão que tu já conheces, mas o samba vai até a hora que a

⁵⁸ Além das apresentações com sambas no Praça Onze, os Novos Bambas fazem parte de um projeto de atores negros (NAN – Núcleo de Atores Negros) que reivindica espaços para a população negra por intermédio do teatro de rua no município de São José.

gente aguentar. E tu já sabes, né? O samba de lá tem aquela percussão do morro, aquela macumba, aquela batida pegada. Às vezes, parece que tô num terreiro e o engraçado é que só ouço essa batida aqui.

Fomos, pela manhã, para o samba no Morro da Caixa do Estreito e, quando chegamos, avistei um quintal gigantesco, que começava de um lado do morro e que se comunicava com o outro. Era uma família muito grande e mesmo que a minha tivesse a mesma concepção familiar e musical, nem de perto se parecia com aquele *furdunço* organizado para aquele aniversário. O samba já estava rolando solto. Muita percussão, muita cerveja, cachaça e alegria fizeram, daquele dia, um evento fabuloso e cheio de surpresas, pois, aliás, uma roda de samba sem a picardia de uma confusão, o blefe de um desentendimento, uns empurrões e desaforos não é samba, não é mesmo?

O aniversariante, assim que chegou comigo, apresentou-me a sua família e lá estavam os meninos do Novos Bambas. É claro que ainda não existia o grupo, mas, com certeza, ali estava a base que, mais tarde, formaria este conjunto musical. Mestre Campos logo pegou o pandeiro. Pedi para que eu tirasse meu banjo de dentro da capa e começamos a tocar. Lembro que a primeira música que tocamos, um samba calango, creio que de Jovelina Pérola Negra, iniciava assim: “Batedeira de amendoim, só bate pudim porque é feito de pão, bate e soca que vira paçoca... é no pilão, porque tem que socar... é no pilão”.

Em seguida, foram dezenas de samba durante o dia inteiro, quando, por fim, acabou o samba, fomos para casa. E jamais esqueci aquele samba maravilhoso, até porque, depois, fui a muitos mais!

De qualquer maneira, o universo musical do qual emergiu este grupo musical nos diz muito quando se trata de ir prestigiá-los no Bar Praça Onze ou em outros lugares onde se apresentam. Seja na Praça do Centro Histórico de São José, com o NAN, seja no Morro, quando se reúnem para comemorar algum evento familiar, seja nas empreitadas às quais os sambistas se submetem para lograr êxito, numa cidade que tem um circuito de eventos que remunera pouco seus participantes e trabalhadores. Digo isto porque muitas pessoas vivem da música e do samba em Florianópolis e, para sobreviver com os baixos cachês, os músicos têm que se submeter a jornadas de exaustivas apresentações e abrir várias frentes de trabalho, que não se restringem às apresentações musicais: aulas particulares, projetos

pontuais de eventos com ONGs, com o município e com o estado. Enfim, são inúmeras as modalidades que o músico tem que aprender para continuar seu caminho com dignidade.

A maioria dos músicos dos Novos Bambas é formada ou está em processo de formação, em diversas graduações. Conseguiram um feito que seus antepassados não alcançaram, mas veem na relação com suas famílias a possibilidade de se alimentarem através da música e do trabalho. A formação músico-instrumental do grupo é de cordas e de percussão, sendo que as cordas têm um papel secundário em suas apresentações, valorizando-se muito mais outros elementos musicais ligados à percussão. A percussão segue, no pandeiro, com o Roberto, do Morro do Horácio, único integrante que não é da comunidade, Heloísa atua tocando o surdo de marcação e na voz, Eliane no repique de mão, tamborim e voz; Liete, voz e Tupinambá, rebole e percussão em geral. Nas cordas, Diogo, cavaquinho e voz; Tuta no contrabaixo e Alex no violão de 6 cordas.

Tanto os Novos Bambas quanto o grupo Um Bom Partido têm na base de seus grupos relações familiares, e talvez isso explique o fato de permanecerem, há mais de dez anos, no cenário musical de Florianópolis. Mesmo que alguns músicos entrem e saiam de ambos os grupos, num processo comum de reciclagem, de trocas e de desentendimentos que acontece em qualquer relação entre profissionais, a manutenção do grupo é feita com base no núcleo familiar existente, o que os torna cada vez mais sólidos.

Aliás, Piedade, Saveli e Mello, (2006), em seu artigo “Relações de gênero na ilha de Santa Catarina”, a partir da perspectiva dos estudos de gênero e da etnomusicologia, procuraram lançar um olhar sobre o samba de Florianópolis, de modo a analisarem a atuação feminina neste universo musical. Destacaram-se, neste trabalho, os diversos modos de atuação das mulheres, as estratégias usadas atualmente pelas musicistas locais para se estabelecerem no samba da Ilha de Santa Catarina, bem como a maneira com que a sua atuação tem possibilitado a contestação e a transformação dos papéis de gênero ali vigentes. Para isso, os autores tomaram como ponto de partida três diferentes segmentos: o samba de raiz, as escolas de samba e o pagode.

Este trabalho também nos mostra como outros grupos mantiveram em suas bases a presença das mulheres que, na realidade, é o motivo pelo qual muitos dos grupos ainda resistem às dificuldades que o mercado impõe, ao entra e sai dos integrantes que não compreendem a lógico do trabalho de um grupo de samba e de suas ambições

Atualmente, os três grupos, Número Baixo, Novos Bambas e Um Bom Partido, trazem uma gama de instrumentos musicais mais ampla para as suas rodas de samba, como a frigideira, o prato e a faca, muito usados no maxixe, gênero musical anterior ao samba, os ganzás, como agogô, tamborim, chocalho, além de violão de 6 e 7 cordas, cavaquinho e trombone de pisto. As Pastoras “J”, como são carinhosamente apelidadas Joseane, Júlia e Jandira do Um Bom Partido, são as únicas cantoras da formação, variando seu repertório entre partido-alto, calangos, xibas, maxixes, entre outros ritmos parentes do samba. Com uma pesquisa de sambas refinadíssima, elas são capazes de tocarem e de versarem o partido alto durante uma noite inteira ou mesmo de fazerem um tributo ao Mestre Cartola, durante horas.

Dois episódios definem a perspicácia desse grupo tão peculiar de Florianópolis. Um deles aconteceu quando encontrei Jandira, próximo ao terminal urbano de Florianópolis, avisando-me que o Dinho, seu irmão e ex-integrante do grupo viria, passar um final de semana em Florianópolis e que passaria lá, no Praça Onze, para ouvir um tributo que o conjunto organizava no aniversário da morte de Candeia. Quando cheguei ao Praça Onze, já estava cheio, as pessoas dançavam os partidos do Mestre Candeia, saracoteavam a cada levada de partido alto, com versos improvisados pelo grupo, que se misturavam com os de Candeia, considerado pelos próprios partideiros como o melhor de todos os tempos, só comparável ao grande Mestre Aniceto do Império. De repente, a Jandira chama o Dinho para versar e todos começam a chorar. Dinho sobe no palco, que fica no centro do Praça Onze, e começa a cantar versos e mandar “Pididas”⁵⁹ para todas as pessoas que estão tocando na roda, até que alguém resolve comprar a contenda. Pura bobagem, pois no partido alto, Dinho é o grande mestre de Florianópolis. Quem comprou a briga? Sua irmã, Jandira, e a disputa começou. Versaram por mais de três horas, sem que os versos terminassem, até que outras pessoas, inclusive eu, arriscasse a

⁵⁹ As “Pididas” são apelidos, xingações de toda ordem, que são proferidas contra outro, em uma disputa.

trocar alguns versos com Dinho, mas ninguém conseguia derrubar o mestre do improviso. Depois de mais de 4 horas de improviso puro, o próprio Dinho encerra a roda, incólume, sem perder uma disputa sequer. Todos batem palma sem parar, choram, atônitos, com o que acabaram de ver. Foi incrível! Só comparável ao outro evento que descrevo a seguir.

Eu Estava numa roda de samba, na casa da Sra. Catarina, mãe dos integrantes do grupo Um Bom Partido, quando Carlos, marido de Jandira e fundador não só do Bom Partido como das velhas guardas da Protegidos da Princesa, Copa Lord, Unidos da Colônia e Consulado de Samba, contou sobre o concurso de partido alto ganho pela Jandira, no Rio de Janeiro. Não me recordo quem ficou em segundo lugar, somente que o Dinho ficou em terceiro lugar e que a Jandira foi a campeã, desbancando muito partideiro bom. Houve eliminatórias, semifinais e finais, como todo campeonato. E o maior partideiro do Brasil é uma mulher, a Jandira, do grupo Um Bom Partido.

Estas duas descrições nos dão uma rápida idéia da importância deste grupo para o cenário do samba de Santa Catarina. Aliás, o grupo Um Bom Partido abriu as portas para um reconhecimento à produção do samba do estado para o Brasil, sendo uma importante referência para os grupos que vieram mais tarde, além de tocarem com grandes nomes da música popular brasileira como Noite Ilustrada, Guilherme de Brito, Argemiro, Seu Jair do Cavaquinho, entre outros tantos.

Conversando com as pastoras do Bom Partido, no Bar Canto do Noel, onde elas se apresentam todos os sábados, durante a tarde, perguntei à Jandira se ela achava que o samba de Florianópolis era igual ao samba do Rio de Janeiro. Jandira, como sempre, muito perspicaz, disse-me: “Nós ouvimos muito os cantores e compositores do Rio de Janeiro, de São Paulo, da Bahia, mas o nosso samba é diferente. Cada um tem uma levada”.

Então, o que é diferente?

Bem, lembra do nosso primeiro cd? Nós gravamos a tua música “O Samba na Ilha”. Tinha uma música que se chamava ‘novidade’, lembra?

Então, ela começava com uma timba fazendo uma levada do morro, em que a percussão tinha aquela batida. Todas as nossas músicas foram gravadas demarcando a nossa visão de como é o samba daqui, com a batida do samba que a gente ouvia desde pequenas, eu e minhas irmãs e irmãos, lá no Morro da Caixa.

Outra diferença que vejo é que, enquanto no Rio de Janeiro os sambistas de lá, João da Baiana, Pixinguinha, Ismael, né, e outros, tiveram o maxixe, a polca, o choro, o partido alto, como referência, aqui nós tivemos influências dos boi-de-mamão, dos paus-de-fita e de um monte de brincadeiras que foram se organizando antes e depois das rodas de samba. O boi-de-mamão principalmente. Tanto é que os mesmos instrumentos que se usavam para os bois-de-mamão eles usavam para o samba, além das mesmas batidas no cavaquinho.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta viagem que fizemos em torno do samba e do choro em Santa Catarina, pude seguir os vários rastros que foram deixados pelos sujeitos desta pesquisa etno-histórica, que teve seu início com a análise a partir da década de 1940 e de 1950 e que caminhou, não de forma cronológica, até o ano de 2011. As redes de socialidades produzidas por estes sujeitos, negros e negras, e de suas musicalidades, trilham um percurso musical que, apesar de pouco pesquisado, foram importantes para a elaboração desta reflexão sociomusical dos gêneros samba e choro em Santa Catarina, como também, para perceber que estes gêneros musicais possuem sua própria historicidade, seus jeitos e suas maneiras de serem tocados, tendo batidas e sonoridades específicas na região metropolitana de Florianópolis e adjacências.

Apesar de ouvir sobre as dificuldades em se pesquisar a história de negros e negras pobres no sul do país, sobre os empecilhos a tais empreitadas e sobre os problemas, pude engendrar um olhar que faz jus à vida dos que foram esquecidos pela escrita produzida nas ciências humanas, derivada de abordagens mais reacionárias e tradicionais da história política, marxistas e neomarxistas, pois, segundo estas análises, o negro teria um papel secundário no processo produtivo em sociedade e de inferioridade – doutrina fortemente rejeitada pelos estudos socioculturais e pós-coloniais que, na realidade, buscam resolver esse problema de invisibilização teórico, que acaba invisibilizando a presença dos negros no sul do Brasil.

Quem rompeu o manto da invisibilidade dos negros e negras, ou melhor, quem contou a história do samba e do choro e de suas socialidades nas décadas de 1940 e de 1950 foram os mais velhos homens e mulheres das comunidades da Grande Florianópolis que vivenciaram esse universo de eventos musicais e de festas – batizados, casamentos, aniversários – cujos gêneros musicais – valsas, choros, serestas, mazurcas e fox-trots, animavam as atividades socioculturais dos negros, negras e pobres da capital e arredores. A pesquisa desta dissertação apoia-se, inicialmente, no meu trabalho monográfico sobre o samba em Florianópolis, junto às camadas populares das décadas de 1920 a 1950, e que, por meio da oralidade dos integrantes do “mundo do samba”, forneceu elementos para a construção de uma história esquecida e sistematicamente apagada.

Durante o período de 1940 e 1950, o samba e o choro não eram gêneros musicais delimitados e definidos tais quais os conhecemos hoje. Sua história está mais ligada às socialidades dos negros e negras que

viviam no centro de Florianópolis e que, a partir das transformações que a cidade foi sofrendo, como a abertura de ruas, a derrubada de cortiços e casebres, as obras de saneamento e a construção de edifícios públicos, foram paulatinamente expulsos para os morros e bairros mais afastados, onde reelaboraram suas práticas e hábitos por meio de relações de amizade, de solidariedade e de compadrio, necessárias em situações adversas de adaptação e de reorganização de suas socialidades.

Foi na realização das festas domésticas, como as rodas de samba, nos bailes nos clubes negros, nos bailes públicos – domingueiras e retretas – e durante o carnaval que os gêneros musicais samba e choro, também associados pelos nativos ou identificado por eles como eventos festivos ou musicais, encontraram ambiente para seu desenvolvimento. Em suas falas, os sujeitos dizem: “nós fazíamos samba, valsa, mazurca ou seresta, era tudo samba”. Ou ainda: “o samba antigamente era assim, era valsa, choro, samba-canção, fox-trot”. Essa confusão de gêneros e eventos musicais era resultado de um fazer samba de forma espontânea, descomprometida, e tinha a ver com um contexto artesanal de brincar, de dançar e de tocar samba e outros gêneros musicais.

Estas redes, nas quais estavam inscritos sambistas e chorões, além dos partícipes dos universos sonoros do samba e do choro em Florianópolis, conformaram o laboratório perfeito para o desenvolvimento de uma pegada, de uma batida ou sotaque de samba que está presente nas produções rítmico-melódicas dos sambas de hoje, e que podemos ouvir em bares, botecos, restaurantes e biroschas da Grande Florianópolis e em redutos de samba como o Bar do Tião, o Praça Onze e o Bar do Jacaré. Aliás, é no Bar do Jacaré que um dos grupos mais antigos, ainda na ativa, o Grupo Samba 7, tocava todo os sábados, até seu fechamento definitivo.

É a partir daí, deste laboratório musical das décadas de 1940 e de 1950, principalmente, que o samba mistura-se a folguedos e a danças populares, com as brincadeiras de boi-de-mamão, os cacumbis, as cirandas e os paus-de-fita. É nesse contexto, que, sincronicamente, analisei o samba e o choro nas décadas anteriores, a sua similaridade, quase sinonímica, com os eventos festivos e suas influências musicais que, mais tarde, irão compor suas diferenças ante o samba de outros estados do país. E, diacronicamente, as apresentações musicais nos clubes negros, as rodas de samba nos morros, primeiramente descritas pelos sambistas e chorões e partícipes e, depois pelos sambistas de hoje, os bares em que realizei a pesquisa de campo com os grupos Número Baixo, Novos Bambas, Samba 7, Um Bom Partido e os sambistas que tocam no Bar do Tião, nas sextas-feiras e durante os sábados.

Abordar o samba e o choro, em ambas as perspectivas (diacrônica e sincrônica), permite olhar para suas mudanças e compreender melhor a construção de sua sociomusicalidade, até o momento em que o movimento contemporâneo do samba raiz entra em cena. Percorremos, nesse texto, um caminho desde a década de 1940 até a de 1990, quando este movimento cultural invade as cidades brasileiras, buscando apresentar as Velhas Guardas como o espaço mítico da fundação da agremiação, que foi perdido com o passar dos anos e com os avanços de outros aspectos do carnaval.

O movimento cultural do samba raiz ou samba tradicional, diferentemente da forma espontânea de fazer samba antigamente, em Florianópolis, surge com uma proposta, digamos, menos democrática, com delimitações entre os gêneros musicais, com regras quanto ao uso de instrumentos musicais que devem ser utilizados nas apresentações e com uma lista, com um repertório adequado ao estilo dos sambas dos antigos mestres, geralmente do Rio de Janeiro, de São Paulo e da Bahia. Esse movimento surge num momento em que o circuito musical da cidade de Florianópolis amplia sua oferta de trabalho aos músicos, ao mesmo tempo em que, nas casas de samba, em bares e restaurantes, tenta-se oferecer, para um público mais seletivo, o samba de raiz.

Mas o que acontece com a musicalidade dos sambistas e dos chorões antigos?

Ela não desapareceu. Ela permanece através da forma festiva e artesanal de fazer o samba do Samba 7 e de outros grupos como o Pura Emoção e o Raízes do Samba, por exemplo, que por questões metodológicas não pude abordar na Dissertação. E, apesar de ocuparem este lugar histórico no samba em Florianópolis, o Grupo Samba 7 e mesmo sambistas como Mazinho do Trombone ou chorões como Charuto do Cavaquinho não aparecem na fala destes sujeitos que produzem samba na contemporaneidade.

Entretanto, apesar de não ouvir na fala dos sambistas contemporâneos a presença dos antigos sambistas e chorões, podemos ouvir suas influências musicais em redutos como o Bar do Tião, o Bar Praça Onze ou o Jacaré. O que me faz passar para a segunda questão, que permeia toda minha Dissertação. Afinal, qual é a batida, a levada e a sonoridade distintas que o samba de Florianópolis tem?

Conforme apontei antes, o samba em Florianópolis se fundiu com gêneros e estilos e ritmos musicais, além de folguedos, danças e brincadeiras como os paus-de-fita e os bois-de-mamão. Nestes contextos, antes das festas nos morros da ilha e nos bairros mais afastados, os bois-de-mamão antecediam as rodas de samba e os

instrumentos musicais que eram usados nos bois como a rabeca, o cavaquinho, violão e pandeiro, além de pequenos atabaques e chocalhos, eram utilizados também nos eventos musicais em que se tocavam sambas, valsas, choros, mazurcas e fox-trot.

O resultado desses arranjos é uma batida e um sotaque menos acelerado, com frases rítmicas mais curtas, um jeito de cantar mais seco e uma levada mais leve, com relação aos instrumentos de corda, às batidas no cavaquinho e aos dedilhados no violão de 6 ou 7 cordas, e esta diferença somente é percebida quando o samba é executado em comparação com outras formas de tocar samba, como o samba gaúcho, ou o samba paulista.

Para chegarmos a um fim, mas com cara de começo, quero apontar a relevância deste trabalho sobre samba e choro, sobre as musicalidades, sobre sujeitos negros e suas vozes diaspóricas, para um estado que tem um histórico muito racista, se comparado com outros estados do Brasil. Suas falas – dos que viveram e vivem o mundo do samba – contam e recontam a história do negro e da negra em Santa Catarina e na Grande Florianópolis e de muitas páginas constantemente apagadas pela borracha do preconceito e da discriminação racial. Esta etnografia busca, e creio que consegue, ouvir, para então, depois, escrever e inscrever essa proposta antropológica de samba e vida dos sujeitos negros no sul do país.

Quero finalizar este trabalho com mais uma imagem etnográfica. Durante uma apresentação musical no Bar Canto do Noel, do cantor e compositor Tônico Ferreira, filho de Martinho da Vila, no ano passado, notei que ele não estava à vontade ao tocar com o Grupo Um Bom Partido. Gesticulava para os músicos, batia os pés, tentando acelerar o samba, sacudia o corpo, tentando, de algum jeito, modificar o andamento da música. Falava com o pandeirista e com outros ritmistas e pude perceber uma insatisfação com a falta de comunicação com o Bom Partido. Não perguntei para o Tônico o que se passou, porém, já tinha certeza do que havia se passado na roda de samba.

Se me perguntassem o que aconteceu, eu diria que o samba dos cariocas faz tum, que tum tum que tum tum, que tum tum, tuctutum... e ele quis tocar com quem faz tum que tum tum que tum tum cti, tactumtum ctutum... e...

De qualquer maneira, meu amor, eu canto, de qualquer maneira, meu encanto eu vou sambar... ou,

Se no Moca tem samba

No Caixa ou então no Bela

O em qualquer favela, Covanca ou no Dona Adélia

A ilha encanta através dos seus bambas
Que fazem seus sambas que daqueles morros ouvimos dizer.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Hermetes Reis de. (1989) A invenção do litoral: reformas urbanas e reajustamento social em Florianópolis na Primeira República. São Paulo, PUC, 1989. 216p. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- ACKERMANN, Silvia R. (2002). Um espaço e muitas vidas. Abrigo de menores do Estado de S. Catarina em Florianópolis na década de 40. Dissertação de Mestrado apresentada à UFSC.
- AGUIAR, May de. (2001) Experiências negras do bairro Saco de Limões, na década de 1950. Trabalho de Conclusão de Curso de História.TCC, UFSC..
- AMADO, Janaina. (1981) O Grande Mentiroso. Tradição, Veracidade e Imaginação em História Oral. Departamento de História. Universidade de Brasília.
- ARAUJO, Mozart de. (1963) A Modinha e o Lundu no Século XVIII: Uma Pesquisa Histórica e Bibliográfica. São Paulo: Ricordi Brasileira.
- BAUMAN, Richard. (2008) A Poética do Mercado Público: Grito de Vendedores no México e em Cuba. Antropologia em Primeira Mão. PPGAS, UFSC.
- Berber, Karin. 2007. The art of making things stick. In Elizabeth Hallam e Tim Ingold. Creativity and Cultural Improvisation. Asa Monographs 44/Berg: Oxford, p. 25-41)
- BHABHA, Homi K.(1998) O Local da Cultura. Editora UFMG, Belo Horizonte.
- BENJAMIN, Walter. (1986) A Paris do século XIX. Torino, Einaudi.
- _____. (2009) Passagens. Editora UFMG, Belo Horizonte.
- _____. (1975) O Narrador. Ed. Victor Civita. São Paulo.
- BERNARD, C. (2001) O bê-á-bá das Escolas de Samba. Florianópolis. Diálogo Cultura e Comunicação.
- BLUMENBERG, (2005) Abelardo. Quem vem lá? A História da Copa Lord. Editora Garapuvu, Florianópolis.

CABRAL, Sérgio. (1979) ABC de Sérgio Cabral: um desfile dos craques da MPB. Rio de Janeiro: CODECRI.

CERTEAU, Michel. (1994). A invenção do cotidiano: Artes do fazer. Petrópolis: Vozes.

_____. (1996). A invenção do cotidiano II. Morar, cozinhar. Petrópolis: Vozes.

BLACKING, John. [1973] ¿Hay música en el hombre? Aliança Ed. S. A. Madrid, 2006.

_____. (1995). Music, Culture and Experience: selected papers of John Blacking. Edited by Reginald Byron. Chicago: University of Chicago Press.

BOURDIEU, Pierre (1972). Esboço de uma teoria da prática. In: ORTIZ, Renato (org.), Sociologia: Pierre Bourdieu. SP. Ática. 1983.

BESSA, Virgínia de Almeida. (2005) “Um Bocadinho de Cada Coisa”: Trajetória e Obra de Pixinguinha. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP.

BRIGGS, Charles L. (1986) Learning how to ask: a sociolinguistic appraisal of the role of the interview in social science research. New York: Cambridge University Press.

CARDOSO, Fernando H. (2000) Negros em Florianópolis: relações sociais e econômicas. Editora Insular. Florianópolis.

CARDOSO Paulino. J. F (2008). Negros em Desterro: Experiências de populações de origem africana em Florianópolis na segunda metade do século XIX. Itajá, Udesc.

CARDOSO, Vânia Zikán. (2007) Narrar o mundo: Estórias do “Povo” de Rua” e a Narração do imprevisível. Mana: 13(2): 317-345.

_____. (2010) Contar o passado, confabular o presente: a construção da história nas narrativas de pretos-velhos. Ilha. Revista de Antropologia, v? , n ? PPGAS, UFSC.

CARVALHO, José Murilo. (1987) Os Bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi. Companhia das Letras, São Paulo.

_____. (1990) A Formação das Almas: O imaginário da República no Brasil. Companhia das Letras, São Paulo.

- CABRAL, Sérgio. (1997) *Pixinguinha: Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Lumiar.
- CHALHOUB, Sidney. (1996) *Cidade febril. Cortiços e Epidemias na Corte Imperial*. Companhia da Letras. São Paulo.
- CLIFFORD, James. (2002) *Sobre a Alegoria Etnográfica*, In. José Reginaldo Santos Gonçalves (org.). *A Esperiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. RJ: Ed. UFRJ. PP. 63-100.
- COLAÇO, Thais. (1988) *O Carnaval em Desterro no século XIX*. Dissertação de Mestrado Apresentada à UFSC.
- COMAROFF, Jean e John. (1992) *Ethnography and the Historical Imagination: Studies in the ethnography imagination*. Westview, Press.
- CORRÊA, Mariza. (1981) *Repensando a Família Patriarcal Brasileira: Notas para um estudo das formas de organização familiar no Brasil*. Caderno de Pesquisa., São Paulo, (37): 5-16.
- CALLON, Michel (2001), *Redes tecnoeconómicas e irreversibilidad*, *REDES* N° 17, pp. 85-126.
- CALLON, M. (2006) *Luchas y negociaciones para definir qué es y qué no es problemático. La socio- lógica de la traducción*. Revista *Redes*, Vol. 12, N° 23, Buenos Aires, pp. 105- 128.
- DA MATTA, Roberto. (1991) *A casa e a rua*. Rio de Janeiro, Guanabara Koogan.
- DINIZ, André. (2003) *Almanaque do Choro: A História do Chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Jorge Zahar. Rio de Janeiro.
- DOMINGUEZ, M. E. *Suena el Río* (2009). *Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires*. Tese de Doutorado apresentada ao PPGAS-UFSC.
- DUMONT, Louis. (1985) *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco,
- ECKERT, Cornélia. (1994) *A vida em um outro ritmo*. Texto apresentado na XIX reunião da ABA, 27 a 30 de março de 1994. Grupo de Trabalho Antropologia e envelhecimento.
- ELIAS Cosme. (2003) *Sons da Negritude: identidade negra na obra de Wilson Moreira*. Revista de estudos interdisciplinares, UERJ, Rio de Janeiro, nº 1, p. 57-76.

FARIAS, Joice. (2003) A Lagoa da Conceição também é dos pretos. Experiências dos grupos populares do leste da ilha de Santa Catarina (1870-1920). Dissertação de Mestrado Apresentada à UFF, Rio de Janeiro.

FELD, Steven. (1990). Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression (2a Ed.). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

FERNADES, Florestan. (2008) A Integração do Negro na Sociedade de Classes. Editora Globo, Vol. 1.

FERREIRA, Emília e Glauco FERREIRA. (2010) Resenha apresentada na Disciplina de Teoria Antropológica I, PPGAS/UFSC.

FENERICK, J. A. (2005) Nem do morro, nem da cidade – as transformações do samba e a indústria cultural (1920 – 1945). Tese de Doutorado Apresentada a Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. São Paulo.

FOUCAULT, M. (1977) Vigiar e Punir: historia da violência nas Prisões. Petrópolis: Vozes.

GALLO, Fernanda. (2001) Entre becos (In)visíveis. Os significados das moradias para as populações de origem africana em Desterro (1885-1910). Monografia, UDESC.

GEERTZ, Clifford. (1989) A interpretação das culturas. Rio de Janeiro, Zahar.

GUIMARÃES, Francisco (1978). Na Roda do Samba. 2ª edição. Rio de Janeiro, FUNARTE.

GIACOMINI, Sonia Maria. (2006) A Alma da Festa. família, etnicidade e projetos nun clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro. O Renascença Clube. Belo Horizonte, editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ.

GIUMBELLI, Emerson, DINIZ, J.C, NAVES, (2008) Santuza. Leituras sobre música popular: Reflexões sobre sonoridades e cultura. Editora 7 letras, UFRJ, Rio de Janeiro.

GOLDMAN, Marcio. (1999). Lévi-Strauss e os sentidos da História. In: Revista de Antropologia, São Paulo, USP, v. 42, nºs1e2, pp. 223-238.

_____ Como funciona a democracia: uma teoria etnográfica da política. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

HALL, Stuart (2003). A identidade Cultural na pós-modernidade. 7ª edição, Rio de Janeiro.

_____ (2003). Da Diáspora: identidades e mediações culturais. Editora UFMG, Belo Horizonte.

HARTMANN, Luciana. (2005) Performance e experiência nas narrativas orais da Fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre – RS, v.11, n. 24, p. 125-153.

HARTMANN, Luciana. (2011) Gesto, palavra e memória: performances narrativas de contadores de causos. Editora da UFSC, Florianópolis.

HARTUNG, Míriam F. Nascidos na fortuna. O Grupo do Fortunato: Identidade e Relações Interétnicas entre Descendentes de Africanos e Europeus no Litoral Catarinense. Dissertação de Mestrado: UFSC, 1991.

HEAD, Scott.(2009) Gestos que cortam, navalhas que dançam. UFSC, GESTO.

KIEFER, Bruno. (1977) História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX. 2.ed. Porto Alegre: Movimento.

KOFES, Suely. (1994) Experiências sociais, Interpretações Individuais. Histórias de vida, suas possibilidades e limites. Cadernos Pagu (3): pp. 117-141.

LACERDA, Izomar. (2007) “Ilha por quem choras?” Concepções musicais e relações de poder entre músicos do gênero musical choro na ilha de Santa Catarina. Trabalho de Conclusão de Curso, TCC-UFSC.

LATOUR, Bruno. (1994) Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Editora 34.

_____. (2008) Reensamblar lo social: uma introducción a La teoria Del actor-red. Buenos Aires: Manantial.

LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. (1997) A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos. Rio de Janeiro: Relume Dumara.

LEITE, Ilka Boaventura. (1988) População de origem africana em Santa Catarina: Limites da Diferenciação Étnica. Relatório de Pesquisa. Florianópolis, UFSC.

LIMA, Adiles. (2005) Descontinuidades do processo de escolarização dos negros da rua do “peixe frito”, bairro Santo Antonio: tramas da relação poder-saber. Dissertação de Mestrado, UDESC.

LIMA ROSE. ALBUQUERQUE, Cleidi, ALVES, Jucélia. (1990) Cacumbi. Um aspecto da cultura negra catarinense. Editora da UFSC, co-edição Secretaria da Cultura e do Esporte, Florianópolis

LOPES, Antonio Herculano. (2003) O Percevejo. Ano 11 N. 12:5 a 16.

LOPES, Nei. (2008) Partido-alto: Samba de bamba. Pallas, Rio de Janeiro.

MACHADO, Mario César. (1999) Imagens de uma cidade urbanizada dos anos de 1890 a 1930. Trabalho de Conclusão do Curso, TCC, UDESC.

MARCON, Frank. N. (1998) Visibilidade e Resistência em Lages. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Rio dos Sinos – UNISINOS.

MARCON, Fernanda. Música de Festival. Uma etnografia da produção de música nativista no festival Sapecada da Canção Nativa em Lages – SC. Dissertação de Mestrado apresentada à UFSC. Florianópolis.

MARICHAL, María Eugenia. Una mirada “escapista” de la sociología convencional aplicada al derecho: la Teoría del Actor Red y el mundo jurídico. Revista Derecho y Ciencias Sociales. Octubre 2010. N°3. pp.325-344.

MELLO, Maria Ignez. (1997) Música Popular Brasileira e Estudos Culturais. Monografia de especialização em Estudos Culturais. LEC-UFSC.

MENEZES BASTOS, Rafael J. de. (1999) A Musicológica Kamayurá. Ed. UFSC.

_____.2007 “As Contribuições da Música Popular Brasileira às Músicas Populares do Mundo: Diálogos Transatlânticos Brasil/Europa/África (Primeira Parte)” APM N° 96. Florianópolis: PPGAS/ UFSC.

_____.2007a. “Para uma antropologia histórica das relações musicais Brasil/Portugal/África: o caso do fado e sua pertinência ao sistema de transformações lundu-modinha-fado.” APM N° 102. Florianópolis: PPGAS/ UFSC.

MERRIAM, Allan. (1964) The Anthropology of Music. Northwestern University Press.

- MEDEIROS, Ricardo (2000). Zininho. Uma canção para Florianópolis. Editora Insular. Prefeitura Municipal de Florianópolis.
- MOURA, Roberto. (1983) Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro. Funart.
- M.MOURA, Roberto. (2004) No Princípio era Roda: estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes. Rio de Janeiro, Rocco.
- MOORES, Shaun. (1993) Early Radio: The Domestication of New Media Technology. London, Sage.
- MONSON, Ingrid. (1996) Saying Something: jazz improvisations and interactions. Chicago: The University of Chicago Press.
- NAPOLITANO, Marcos. (2001) A historiografia da música popular brasileira (1970 – 1990). Fundação Cultural de Curitiba.
- NASCIMENTO, Abdias. (1978) O Genocídio do Negro Brasileiro: um processo de um racismo mascarado. Paz e Terra. Rio de Janeiro.
- NETTL, Bruno e RUSSEL, Melinda (1998) In the course of Performance. : studies in the musical improvisation. Chicago/ University of Chicago Press. p. 1-23.
- ORTNER, Sherry. (1984) “Theory in Anthropology since the sixties”. Comparative Studies in Society and History. 26, nº1: 126-166.
- OLIVEN, Ruben. (1986) Violência e Cultura no Brasil. Petrópolis, Vozes.
- OLIVEIRA, Samuel de (2003). Heterogeneidades do Choro: um estudo etnomusicológico. Dissertação de Mestrado apresentada à UFRJ. Rio de Janeiro.
- _____ (2000) Choro: Um estudo Histórico e Musicológico. Trabalho de Conclusão de Curso de Música – TCC – UDESC.
- PAIS, José Machado. (1990) O fado e a identidade Luso-Brasileira. Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa.
- PEIRANO, Mariza. (1997) Onde está a Antropologia. In: Mana (online), vol. 3, n.2.
- PIAZZA, Walter. (1971) O Escravo numa Economia Fundiária. Editora Resenha Universitária.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. (1997) *Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades*”. In: *Antropologia em primeira mão*, nº 21. PPGAS-UFSC.

PIEIDADE, SAVELI e MELLO, (2006) “Relações de gênero na ilha de Santa Catarina.

PRESSING Jeff. (1998) *Psychological Constraints on improvisation*. In: *In the course of Performance*. Chicago/ University of Chicago Press.

RABINOW, Paul. (1999) *Representações são fatos sociais: modernidade e pós-modernidade na antropologia*. In: Rabinow, Paul. *Antropologia da Razão*, RJ: Relume Dumará.

RAMOS, Arthur. (1942) *Aculturação Negra no Brasil*. Editora Nacional, vol. 224, coleção brasileira.

SAHLINS, Marshall. (2003) *Ilhas de História*. Rio: Zahar.

_____.(2006) *História e Cultura – Apologias a Tucídides*. RJ: Jorge Zahar Editor.

_____.(2008) *Metáforas históricas e realidades míticas*. RJ: Jorge Zahar Editor.

SANDRONI, Carlos. (2001) *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro(1917-1933)*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.

SANTOS, André (2009) *Do Mar ao Morro: A geografia histórica da pobreza em Florianópolis*. Tese de Doutorado apresentada à UFSC.

SCHECHNER, Richard .(2003) *O que é performance? O PERCEVEJO* ano 11, No 12: 25 a 50.

SEEGER, Anthony. (1987) *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. University Press Cambridge.

SILVA, Marcelo. (2000). *Os Bailes, as casas e a Rua: o samba nas camadas populares de Florianópolis de 1920 a 1950*. Monografia apresentada para obtenção do título de Bacharel e Licenciado em História pela UDESC.

ANAXSUEL, Fernando da Silva. *A pesquisa biográfica e suas travessias: um diálogo sobre experiência etnográfica e imaginação* Unicamp Anais IV SIPEQ.

STRATHERN, Marilyn. (2006) *The gender of the gift: problems with women and problems with society in Melanesia*. Berkeley: Univ. Of California.

_____ (1990). The concept of society is theoretically obsolete. In: T. Ingold (ed). *Key debates in anthropology*. Routledge: London & New York.

TINHORÃO, José Ramos. (1997) *Música popular: um tema em debate*. 3. ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora 34.

_____. (1990). *Pequena História da Musica Popular: Da Modinha à Lambada*. 6ª ed. S.P, Art Editora. Rio de Janeiro.

_____ (1981) *Música Popular – Do Gramofone ao Rádio e TV*. Editora Ática, São Paulo.

THOMPSON, Paul. (1993) *A Transmissão Cultural Entre Gerações Dentro das Famílias: Uma abordagem Centrada em Histórias de Vida*. Ciências Sociais Hoje. Anpocs, Hucitec. Rio de Janeiro.

_____ (1987) *A Formação da Classe Operária Inglesa: A Árvore da Liberdade*. Paz e Terra. Rio de Janeiro.

THORNTON, Robert. (1988) *The Rethoric os Etnographic Holism Cultural Anthropology*. 3(3):285-303.

TRAMONTE, Cristiana. (1996) *O Samba Conquista Passagem: As estratégias e ação educativas das escolas de samba de Florianópolis*. Editora UFSC. Florianópolis,

TROTTA, Felipe. (2006) *Samba e mercado de música nos anos 1990*. Tese de Doutorado Apresentada a ECO-UFRJ. Rio de Janeiro.

VIANNA, Hermano. (1998) *O mistério do samba*. 2ª ed. RJ, Jorge Zahar Editor.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. (2002) *O nativo relativo*. In: *Mana*.vol.8 nº1 Rio de Janeiro.

WAGNER, Roy. (1981) *The Invention of Culture*. University of Chicago Press, Chicago and London.

WEBER, Regina. (1996) *Relatos de Quem Colhe Relatos: Pesquisa em História Oral e Ciências Sociais*. Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, Vol. 39, nº 1, PP. 163-183.

VARGENS, J.B. (2008) Candeia, luz da inspiração. Editora Almadena, 3ª edição. Rio de Janeiro

VÍDEOS E DOCUMENTÁRIOS

SILVA, Marcelo. (2011) O Poder da Criação. Uma etnografia da composição e dos concursos de samba-enredo.

RAMOS, Márcia. (2010-2011) Através do Samba. LIS – Laboratório de Imagem e Som. UDESC.

Documentário TV-Floripa (2003). No Bar do Tião, TV que Tem.

SILVA, Marcelo. (2012) Os sambas do Brasil. Sotaques e levadas do samba em São Paulo, Rio de Janeiro e em Florianópolis.

DISCOGRAFIA

Nei Lopes e Wilson Moreira. A Arte Negra de Nei Lopes e Wilson Moreira, 1980. Som Livre.

LP O samba Na Ilha. Grupo Um Bom Partido de 2000.

LP Candeia, Luz da Inspiração, 1980.