

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**  
**Instituto de Ciências Humanas**  
**Programa de Pós-Graduação em Antropologia**



**Raízes Negras, Caminhos do Samba:** Experiências Musicais e  
Transformações na Academia do Samba

**Paulo Henrique Sevidanes Junior**

Paulo Henrique Sevidanes Junior

Raízes Negras, Caminhos do Samba: Experiências Musicais e  
Transformações na Academia do Samba

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 27 de setembro de 2024

Banca examinadora:

.....  
Profª Drª Rosane Aparecida Rubert (Orientadora)

Doutora em Desenvolvimento Rural pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

.....  
Profª. Drª. Cláudia Daiane Garcia Molet

Doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

.....  
Prof. Dr Rafael da Silva Noleto

Doutor em Antropologia pela Universidade de São Paulo

.....  
Prof. Dr. Leonardo Moraes da Silva

Doutor em Musicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas  
Catalogação da Publicação

S511r Sevidanes Junior, Paulo Henrique

Raízes negras, caminhos do samba [recurso eletrônico] :  
experiências musicais e transformações na academia do samba / Paulo  
Henrique Sevidanes Junior ; Rosane Aparecida Rubert, Felipe Merker  
Castellani, orientadores. — Pelotas, 2024.  
142 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em  
Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de  
Pelotas, 2024.

1. Academia do Samba. 2. Diáspora Africana. 3. Carnaval. 4.  
Associativismo Negro. 5. Pelotas. I. Rubert, Rosane Aparecida, orient. II.  
Castellani, Felipe Merker, orient. III. Título.

CDD 301

**Paulo Henrique Sevidanes Junior**

**Raízes Negras, Caminhos do Samba: Experiências Musicais e  
Transformações na Academia do Samba**

Dissertação apresentada ao programa de  
Pós-Graduação em Antropologia do  
Instituto de Ciências Humanas da  
Universidade Federal de Pelotas, como  
requisito parcial à obtenção do título de  
Mestre em Antropologia.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosane Aparecida Rubert

Coorientador: Prof. Dr. Felipe Merker Castellani

Pelotas, 2024

SEVIDANES, PAULO. 2024. **Raízes Negras, Caminhos do Samba**: Experiências Musicais e Transformações na Academia do Samba. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2024.

### **Resumo**

Este estudo aborda a formação e o desenvolvimento da Escola de Samba Academia do Samba, evidenciando como as populações negras em Pelotas-RS criaram e adaptaram suas próprias formas de organização e expressão cultural. O trabalho tem como ponto de partida o cordão carnavalesco *Fica Ahi pra Ir Dizendo*, que deu origem ao Clube Fica Ahi e, posteriormente, à Academia do Samba. Por meio da análise de documentos históricos, como atas e registros institucionais, foi possível identificar as dinâmicas internas que impulsionaram as mudanças nos formatos organizacionais e seu diálogo com as práticas musicais. A pesquisa destaca a importância da Academia do Samba como uma instituição cultural e musical protagonizada por negros. A trajetória dos músicos, as apresentações e os desfiles revelam as experiências musicais que são essenciais para a identidade da agremiação, além de expor as relações sociais e culturais que permeiam essas práticas. A diáspora africana é aqui compreendida como uma rede rizomática, facilitando trocas simbólicas e transformações institucionais, culturais e musicais que marcaram a história da Academia do Samba. Por fim, o estudo contribui para a valorização do carnaval como espaço de expressão, resistência e reinvenção cultural de grupos negros, demonstrando como a música e a organização coletiva são centrais nas preservações e transformações das tradições afro-diaspóricas. A Academia do Samba se consolida como um símbolo de identidade e memória cultural, traduzindo as múltiplas camadas de história, cultura e arte que caracterizam o carnaval de Pelotas

### **Palavras-chaves**

Academia do Samba, carnaval, Pelotas, diáspora africana, associativismo negro

## **Abstract**

This study addresses the formation and development of the Samba School Academia do Samba, highlighting how Black communities in Pelotas-RS created and adapted their own forms of organization and cultural expression. The research begins with the carnival cordão *Fica Ahi pra Ir Dizendo*, which later evolved into the *Clube Fica Ahi* and subsequently the *Academia do Samba*. Through the analysis of historical documents, such as meeting minutes and institutional records, it was possible to identify the internal dynamics that drove changes in organizational formats and their dialogue with musical practices. The research emphasizes the importance of Academia do Samba as a cultural and musical institution led by Black individuals. The trajectory of its musicians, performances, and parades reveal the musical experiences essential to the identity of the group, while also exposing the social and cultural relationships that underpin these practices. The African diaspora is understood here as a rhizomatic network, facilitating symbolic exchanges and institutional, cultural, and musical transformations that shaped the history of Academia do Samba. Finally, the study contributes to the appreciation of carnival as a space for expression, resistance, and cultural reinvention by Black groups, demonstrating how music and collective organization are central to the preservation and transformation of Afro-diasporic traditions. Academia do Samba emerges as a symbol of identity and cultural memory, embodying the multiple layers of history, culture, and art that define the carnival in Pelotas.

## **Keywords**

Academia do Samba, carnival, Pelotas, African diaspora, Black associativism

## **Lista de figuras**

Figura 1 - Ata de Fundação.....	30
Figura 2 - Ata nº1/1965.....	39
Figura 3 - Ensaio Público .....	76
Figura 4 - Ensaio Público.....	77
Figura 5 - Desfile 2023.....	82
Figura 6 - Desfile 2023.....	84

## Sumário

<b>1. Introdução</b> .....	10
<b>2. Memórias Escritas: Uma Análise Etnográfica de Atas</b> .....	18
2.1 Uma Etnografia Documental da História da Academia do Samba .....	19
2.2 Associativismo Negro Pelotense: breve Trajetória .....	21
2.3 Ruas e Salões: O Carnaval Popular e o Ideal Integracionista .....	28
2.4 O Surgimento de Uma Nova Escola .....	32
2.5 Sociabilidade, Comunicação e Cooperação no Contexto do Carnaval ....	34
2.6 Música, Trabalho e Angariação de Fundos .....	37
2.7 Vínculo Inicial .....	39
2.8 Nova Fase .....	42
2.9 Vínculo Contemporâneo .....	44
<b>3 Experiências musicais do Samba: Trajetórias, Tradições e Harmonia na Academia do Samba.</b> .....	46
3.1 Estabelecimento do Contexto de Estudo .....	47
3.2 Interlocutores .....	48
3.3 Trajetória Musical de Felipe .....	48
3.4 Trajetória Musical de Cristiane .....	49
3.5 Trajetória Musical de Wagner .....	52
3.6 Nos Encontros da Academia do Samba .....	54
3.7 Tradição Percussiva na Trajetória de Ita Costa .....	65
3.8 Do canto para a Observação .....	73
3.9 Ensaios Públicos .....	78
<b>4 Diáspora Africana: Raízes e Caminhos do Samba</b> .....	92
4.1 O Samba como Rizoma: Uma Análise Multifacetada .....	98
4.2 Diáspora, Morro e Pampa: A Difusão e as Transformações do Samba no Brasil .....	103



4.3 O Rádio, a Indústria Fonográfica e a Construção da Identidade Musical Brasileira .....	106
4.4 O Samba-Enredo como Forma de Expressão Cultural: Uma Abordagem Multidisciplinar .....	110
4.5 A Escolha do Samba-Enredo na Academia do Samba .....	114
4.6 Samba e Espiritualidade: Rizoma ancestral e reelaboração cultural .....	118
4.7 Explorando os Significados nos Samba-Enredo .....	122
<b>Conclusão</b> .....	134
<b>Referências</b> .....	137

## 1. INTRODUÇÃO

A primeira consideração diz respeito às múltiplas abordagens etnográficas possíveis para analisar uma experiência de performance musical. Nesse contexto, o trabalho de Hikiji (2005) foi especialmente inspirador, pois, ao examinar uma situação etnográfica de performance de música de concerto<sup>1</sup>, oferece um modelo de abordagem muito útil. A pesquisadora desenvolveu uma pesquisa que analisa os significados das performances de crianças e jovens de baixa renda participantes de um projeto governamental de ensino musical do estado de São Paulo, o projeto Guri. Em seu trabalho ela diz que a performance torna visíveis atores e instituição, uma chave de compreensão passível de ser associada à minha pesquisa de mestrado.

Hikiji (2005) sugere que, embora as transformações individuais dos performers<sup>2</sup> sejam significativas, é importante também considerar a performance como uma “finalização de uma experiência,” tal como proposta por Turner<sup>3</sup>. No contexto do projeto Guri, essa experiência é predominantemente coletiva, onde a prática musical conjunta não só favorece a criação de vínculos afetivos entre os participantes, mas também acentua redes de sociabilidade. A dinâmica das apresentações contribui para a ampliação do horizonte social dos jovens, promovendo o exercício da alteridade e resultando na aquisição de habilidades e vivências que os destacam em seus grupos de origem.

Embora os contextos musicais sejam distintos—carnaval e música de concerto— há elementos que são inspiradores para pensar as práticas musicais dentro da Academia do Samba, como a experiência de coletividade que o fazer musical em grupo pode gerar. Nas narrativas dos interlocutores, a prática musical sempre esteve associada à sociabilidade que permeia suas vidas desde muito cedo. É como se a música nunca fosse praticada sozinha; a presença de outros era constante em suas trajetórias musicais. Isso me levou a questionar as razões e de que forma eles praticam música na Academia do Samba.

---

<sup>1</sup> A música de concerto, comumente conhecida como música clássica ou erudita, representa a forma predominante de música desenvolvida a partir das tradições seculares e religiosas do Ocidente.

<sup>2</sup> Que realiza a performance.

<sup>3</sup>TURNER, Victor Witter; SCHECHNER, Richard. The anthropology of performance. 1988

A Academia do Samba se insere no Carnaval de Pelotas historicamente dentro de uma narrativa de organizações negras associativistas no Rio Grande do Sul, que mais tarde, algumas dessas instituições gerariam escolas de samba. A prática musical nesse contexto enfatiza redes de sociabilidade, no contexto dessa pesquisa, essas redes são institucionalizadas nas figuras das escolas de samba. Hikiji (2005) diz que a prática musical coletiva acentua redes de sociabilidade, pelo fato das práticas musicais da Academia do Samba serem sempre coletivas e derivada historicamente de redes de sociabilidade institucionais, me pergunto como a bagagem individual dos músicos contribuem para uma sonoridade e performance coletiva na agremiação e também como a sonoridade, performance coletiva, pertencimento e prática musical em uma agremiação carnavalesca influenciam os músicos individualmente.

Turner (1988) fala sobre uma mudança teórica significativa na antropologia, passando de uma ênfase em estrutura para um foco em processo, e de competência para performance. Essa mudança integra os conhecimentos obtidos do estudo de sistemas simbólicos, como mito e ritual<sup>4</sup>, ao estudo das dinâmicas humanas, destacando os processos contínuos de comportamento interpessoal e intergrupal nas comunidades e redes, considerando campos simbólicos em constante mudança em vez de estruturas estáticas. A perspectiva do autor se alinha com a argumentação Jesus (2013) que diz que é preciso abandonar a ideia de uma estrutura claramente definida para a linguagem, destacando a "morte do significado" conforme Hacking<sup>5</sup>, e assim rejeitar a noção de um sentido dado ou de conhecimento a priori. Em vez disso, a singularidade de cada interação assegura um sentido único a cada momento, a construção do significado se dá em um diálogo constante com o passado, através da ressignificação e reinterpretação de conhecimentos pré-existentes, valorizando a subjetividade e considerando cada experiência como singular.

Dentro da Academia do Samba, as relações interpessoais criam novas possibilidades de sentidos e sonoridades, influenciadas pelas subjetividades dos

---

<sup>4</sup> Turner (2008, p. 75) discute a diferença entre sua definição de "ritual" e as definições de Schechner e Goffman. Enquanto Schechner e Goffman geralmente entendem ritual como um ato unitário padronizado, que pode ser secular ou sagrado, Turner define ritual como a execução de uma sequência complexa de atos simbólicos. Ele cita Ronald Grimes para reforçar sua visão de ritual como uma "performance transformadora que revela principais classificações, categorias e contradições dos processos culturais." Para Schechner, o que Turner chama de "brecha", o evento inaugural em um drama social, é sempre realizado por um ato ritual ou ritualizado.

<sup>5</sup> Contudo, Hacking alerta que "não se pode confiantemente anunciar a morte do significado", uma vez que este pode ser retomado por estudos atuais fundamentados em Wittgenstein, Frege (por Michael Dummett) e Quine. (PEREIRA, 2002)

interlocutores. Esse efeito é particularmente visível em eventos como os desfiles de rua no carnaval, onde surgem composições únicas de significados novos e contextuais a cada ocorrência. Favaretto (2000) define eventos como intervenções que podem ser planejadas ou improvisadas, ocorrendo em locais específicos e permitindo a intersecção de falas, tempos e ações. Esses elementos, simultâneos e descontínuos, desdobram e reiteram gestos e atitudes, explorando o instante da apresentação. Assim, a performance de cada desfilante não é uma simples representação da realidade. Em vez disso, é uma apresentação de novas realidades: o que ainda não existe ou mesmo uma metáfora das realidades existentes. Pode ser uma releitura, subversão, perversão, conversão, transversão, transformação, inversão ou extraversono do que é comum, corriqueiro e cotidiano.

De acordo com Turner (p. 90), ao citar Dilthey, a história recente da filosofia pode ser compreendida através do conflito entre três tipos de *Weltanschauungen*, que não são apenas estruturas cognitivas, mas também incorporam aspectos afetivos e volitivos. Turner utiliza essa abordagem para argumentar que, na antropologia da performance, a verdadeira unidade "espontânea" da performance social não se limita a papéis predeterminados, mas sim ao drama social que emerge da suspensão das normas de interpretação de papéis.

Esse drama social permite uma reflexão profunda sobre ações que inicialmente podem parecer desprovidas de sentido, e é nesse contexto que as *Weltanschauungen*<sup>6</sup> se tornam visíveis e moldam o significado das ações. Os gêneros performativos, então, surgem desse drama social e influenciam a maneira como ele é compreendido e reinterpretado. Turner está argumentando que a verdadeira essência da performance social não é uma simples execução de papéis fixos, mas um drama dinâmico que surge da suspensão das normas estabelecidas. Esse drama social é onde as visões de mundo se tornam visíveis e ganham significado, moldando e sendo moldado pelos gêneros performativos.

Jesus (2013) aborda a performance no carnaval de maneira ampla, destacando a singularidade de cada desfile e a composição de novos significados em cada ocorrência. No entanto, o foco desta pesquisa está na análise da performance musical

---

<sup>6</sup> *Weltanschauung* (alemão): termo que designa a "visão de mundo" ou cosmovisão de um indivíduo, grupo ou sociedade. Refere-se ao conjunto de crenças, valores e concepções que moldam a forma como se interpreta e interage com o mundo. Amplamente empregado na filosofia e nas ciências sociais, o conceito é associado a autores como Kant, Hegel e Dilthey, que o utilizavam para abordar perspectivas subjetivas e culturais sobre a realidade.

dentro desse contexto. Especificamente, examina como a prática musical durante o carnaval pode refletir identidades culturais<sup>7</sup>, também servindo como um meio de expressão coletiva, explorando as dinâmicas de interação entre músicos e público.<sup>8</sup> Segundo Turner (1988, p. 24), os responsáveis pelas performances culturais, sejam eles indivíduos ou representantes de uma tradição coletiva, refletem a natureza através de "espelhos mágicos". Esses espelhos revelam eventos ou relações que, geralmente, passam despercebidos no fluxo contínuo da vida cotidiana. Moldados pelas consciências e suas criações, eles formam vocabulários e regras que permitem novas performances inéditas, oferecendo uma compreensão mais profunda e transformadora da realidade.

Na direção de compreender a prática musical e a performance a partir da antropologia, Turino (2008) observa que, apesar de termos uma única palavra - música - isso nos leva a pensar na criação musical como uma forma de arte singular. Embora saibamos que existem diferentes tipos de música, com uma vasta gama de termos que vão desde os mais amplos como folk, popular, clássica, música mundial, até rótulos mais específicos como rock roots, psicodélico, alternativo, grunge, glam, punk, heavy metal, speed metal, death metal. Categorias musicais são criadas por músicos, críticos, fãs, pela indústria da música e por acadêmicos. Esses rótulos são usados para distinguir estilos e produtos, mas dizem pouco sobre como e por que as pessoas fazem a música que fazem e os valores que sustentam as maneiras como a fazem.

A música é mais do que apenas um conjunto de notas e melodias; é um reflexo das experiências, emoções e valores de quem a produz. Os músicos expressam suas identidades e subjetividades, perspectivas e aspirações por meio da música, moldando-a de acordo com suas próprias vivências e entendimentos do mundo. Portanto, entender plenamente uma peça musical ou um estilo requer mais do que simplesmente rotulá-los; exige uma compreensão mais profunda dos

---

<sup>7</sup> As críticas desconstrutivistas de Gilles Deleuze e Felix Guattari, através da ideia de rizoma, desafiam a fixação de identidades como substâncias estáveis. No Caribe, Édouard Glissant (1981) problematiza as identidades e formações culturais, vendo a experiência caribenha como uma ponte que separa e conecta, sem lamentar perdas de identidades. (Silvério, 2020, p.881)

<sup>8</sup> Alan P. Merriam (1964) foi um importante etnomusicólogo que propôs uma teoria que integrava métodos musicológicos e antropológicos para estudar a música em sua totalidade. Segundo Merriam, a música é um meio de interação social, criada por especialistas (produtores) para ser apreciada por outras pessoas (receptores). Ele também destacou que o fazer musical é uma habilidade aprendida, que permite uma forma simbólica de comunicação entre o indivíduo e o grupo.

contextos culturais, sociais e individuais nos quais eles emergem e são praticados.

Turino (2008) argumenta que, independentemente da categoria musical, os norte-americanos tendem a considerar que estão adquirindo música quando fazem o download de uma canção ou compram um CD, refletindo uma concepção cultural específica do que é música. Em contraste, os músicos indígenas Aymara do Peru, com quem ele trabalhou nos anos 1980, tratavam as gravações de suas músicas de festival como fotografias. Após os festivais, eles ouviam juntos as gravações para lembrar e reviver os momentos da celebração, usando-as da mesma forma que os norte-americanos utilizam fotos de uma recente viagem de férias. Para os Aymara, as gravações eram representações de celebrações e interações sociais, sendo mais sobre o evento e as pessoas do que sobre o som em si. Quando o próximo festival chegava, muitas vezes gravavam sobre as gravações anteriores, já que seu valor de uso—relembrar com amigos nas semanas seguintes à festa— havia sido cumprido.

A análise de Turino (2008) sobre os hábitos de consumo musical nos Estados Unidos pode ser estendida para compreender os padrões de consumo de música ocidentais, por isso, o Brasil não se exclui dessa lógica. No carnaval a música não é apenas um elemento sonoro, também é um instrumento de interação social e expressão cultural. Assim como as populações indígenas mencionadas por Turino, que utilizam gravações musicais como uma forma de lembrar e reviver experiências sociais e festivas, os participantes do Carnaval também recorrem à música como um meio de conexão comunitária. Nesse sentido, a música durante o carnaval não é simplesmente consumida passivamente, mas é vivenciada como parte integrante de uma experiência social mais ampla.

Na direção de detalhar essa vasta experiência Jesus (2013) observa que, ao participar de desfiles de diferentes entidades carnavalescas ao longo de seis anos de investigação de campo, experimentou diversas sensações e situações que registrou como impressões ao longo do processo. Ele destaca que a energia da música é contagiante, com o som das baterias, tambores e vozes gerando sensações que estimulam o movimento e promovem um envolvimento único, tornando quase impossível não ser levado por aquela sonoridade.

Quando participei dos ensaios e desfiles da Academia do Samba, a energia contagiante da música sempre se destacou. Em alguns momentos, em especial em apresentações ou nos desfiles, o som das baterias, tambores e vozes criava uma

atmosfera eufórica. Cristiane me descreveu o desfile como um "momento mágico", ressaltando que o desfile, para ela, é (extra)ordinário. A música nesses contextos parecia envolver os presentes em um laço invisível, mas definitivamente perceptível. Essa experiência, tanto para mim, como para os membros da Academia do Samba e para Jesus (2013) demonstram um poder exercido pela música, capaz de transcender o entretenimento ditado pela forma de consumo ocidental e se tornar uma expressão social e de identificação.

Por ter vivenciado a energia do carnaval, exerço uma comparação com a perspectiva antropológica de ser afetado em campo (Saada, 2005); Goldman, 2003) onde o pesquisador não é apenas um observador, mas também um participante imerso na experiência coletiva. Deixar-se contagiar pela música do carnaval significa, portanto, abraçar a subjetividade e a emoção como elementos válidos e enriquecedores da pesquisa etnográfica. A música, nesse contexto, atua como um catalisador de interação social e emocional, proporcionando outras formas de entender a dinâmica cultural e a construção de significados compartilhados. Ao permitir que a música me afetasse, pude entender ser contagiado pela "mágica" presente no carnaval.

Minha posicionalidade em relação à música é profundamente marcada por uma paixão que se manifestou desde a infância. Cresci cantando diferentes gêneros musicais, o que nutriu uma conexão emocional com a música. Essa experiência inicial foi moldada pelo ambiente em que vivi, particularmente pela minha participação em uma igreja neopentecostal situada no bairro periférico de Santa Cruz, em Volta Redonda, RJ. Nesse espaço, a prática musical era constante, integrando os cultos e reforçando laços comunitários. Essa igreja, assim como muitas outras instituições protestantes no bairro, era marcada pela presença de pessoas negras e de classes sociais mais baixas, incluindo minha família. Contudo, embora o ambiente fosse permeado por elementos culturais ligados à negritude, essa identidade não era explicitamente reconhecida ou valorizada no discurso institucional.

Movido pela paixão por música e pelas experiências que me marcaram durante o meu desenvolvimento, decidi ingressar na graduação em música na Universidade Federal de Pelotas. No entanto, ao chegar ao ambiente acadêmico, me deparei com um currículo eurocêntrico, com ênfase exclusiva em música de concerto ou erudita. Essa abordagem contrastava radicalmente com as experiências

musicais que vivenciei nas instituições associativistas protestantes de minha juventude, onde a música estava profundamente integrada a um contexto social e cultural mais amplo. Nesse cenário, a técnica, embora importante, não era o elemento central.

Foi nesse contexto que meu interesse pelo carnaval, e particularmente pela Academia do Samba, emergiu. Ao observar como uma parcela da população negra de Pelotas se organizou em torno da música por meio de formatos institucionais distintos, percebi uma relação que me era familiar. Na Academia do Samba, encontrei uma dimensão da música que transcende a técnica e abraça seu papel como elemento central em um sistema social e cultural mais amplo. Esse espaço dialoga com as experiências da música como vivência comunitária e expressão cultural, que tão fortemente marcaram minha formação.

Além disso, essa aproximação me levou a refletir sobre a performance musical como um ato que vai além da execução técnica, transformando-se em uma prática de resistência e afirmação identitária. A performance, nesse contexto, carrega marcas das perspectivas afrodiaspóricas, que enfatizam a música como um elemento conectado à ancestralidade, à história e às lutas sociais. Na Academia do Samba, essas perspectivas se manifestam não apenas na sonoridade, mas também na corporeidade, no movimento e na interação comunitária que a música promove.

Assim, estudar o carnaval e a Academia do Samba representa, para mim, uma busca por compreender e valorizar as formas de organização musical que resistem ao eurocentrismo tecnicista e celebram a diversidade dos fazeres musicais e no carnaval essa experiência se intensificou, onde a música é central para a festa. Ao cantarolar a música "Descobrimento ao Contrário" inúmeras vezes enquanto fotografava o desfile e ensaios, senti uma alegria genuína. A vibração sonora da bateria, e a empolgação de já conhecer a música intensificou minha conexão com o desfile. A música me conectava com os foliões ao meu redor, criando um elo que era possibilitado pelo compartilhamento de emoções gerados pela música.

A torcida do público para a Academia do Samba nos desfiles com gritos, cantos e danças me deram a ideia de um só corpo, pela vibração em harmonia que foi gerada. Nesse momento de vibração sonora e musical, "me perdi em campo" já não estava focado apenas em fotografar, mas fui capturado pela sonoridade e torcida pela agremiação, como se as barreiras entre pesquisador e observado tivessem diluído. A música me fez antropólogo, me permitindo experimentar o



carnaval através da emoção e da subjetividade. Parte da felicidade que me ocorreu foi por conhecer os cantores e ver seus esforços nos processos de fazer musical. Nesse sentido, o estudo da performance musical se destaca como uma área de grande relevância dentro da etnomusicologia. Tiago de Oliveira Pinto (2001) caracteriza a "etnografia da performance musical" como um afastamento da análise focada nas estruturas sonoras para uma abordagem que privilegia o "processo musical e suas especificidades". Nesta perspectiva, o pesquisador não concebe a música como um "produto" acabado, mas sim como um "processo" de significado social que gera estruturas que transcendem os aspectos meramente sonoros. A ênfase no processo encontra eco na definição de etnomusicologia proposta por Jeff Titon (1992): "the study of people making music" (o estudo das pessoas que fazem música). Essa definição destaca o papel crucial das pessoas na criação e na significação da música, reconhecendo-a como uma prática social e cultural viva.

## 2. MEMÓRIAS ESCRITAS: UMA ANÁLISE ETNOGRÁFICA DE ATAS

Este capítulo começou a ser configurado a partir de meu contato com um arquivo digitalizado contendo uma documentação da Academia do Samba, que ainda não havia sido explorada academicamente. Estes documentos permitem vislumbrar como era a organização da agremiação nos seus primeiros anos, destacando como participava das transformações do carnaval. A partir deste acervo de arquivos que detalham encontros, decisões e anseios coletivos sobre esta instituição surgiram informações sobre sua história, suas lideranças e o papel desempenhado por esses indivíduos anônimos<sup>9</sup> que fizeram o samba e o carnaval em Pelotas.

A seção seguinte aborda a metodologia da etnografia de documentos como uma ferramenta para compreender as formas de organização associativista desta comunidade carnavalesca em Pelotas, a Academia do Samba. Os documentos incluem registros, documentos administrativos e fotografias, que ajudam no mapeamento do desenvolvimento histórico dos objetivos e atividades. A partir desta abordagem a pesquisa tem o intuito de descrever as nuances de uma “linha temporal” onde as mudanças se desenrolam.

A temática do associativismo negro e do carnaval possuem ampla bibliografia onde são abordadas as mudanças nas formas de organização de ambos, que no Brasil possui uma longa história. A cidade de Pelotas se inclui neste cenário de forma relevante, pois as primeiras associações negras da cidade foram fundadas no século XIX, em um contexto de luta pela abolição da escravidão e por direitos civis, políticos e inserção social para a população negra. Algumas dessas associações, formadas por pessoas negras que estavam engajadas nas lutas políticas relativas ao seu contexto histórico, utilizavam a música como instrumento importante de suas ações.

A música por sua vez é um elemento central do carnaval, uma das principais manifestações culturais do Brasil, onde as escolas de samba possuem um protagonismo. Esse capítulo mostra a agência de pessoas negras na organização de uma escola de samba em Pelotas, que são espaços de sociabilidade, de expressão artística e cultural.

---

<sup>9</sup> Utilizo o adjetivo "anônimos" para destacar que, embora esses sambistas não tenham grande projeção midiática em âmbito nacional, sua relevância para o carnaval e o samba pelotenses é inquestionável, sendo fundamentais para a manutenção dessas manifestações.

## 2.1 Uma Etnografia Documental da História da Academia do Samba

A proposta de análise dos documentos e arquivos da Academia do Samba alinha-se com a perspectiva teórica de Cunha (2004), que nos convida a enxergar os documentos não como registros neutros, mas como construções sociais que refletem as relações de poder e os processos de memória. Ao desvelar as relações hierárquicas, tomadas de decisão, estratégias e mudanças ao longo do tempo dessa organização.

Durante anos estes documentos foram guardados por João Vicente, que atualmente ocupa o cargo de presidente do Conselho Deliberativo. Parte destes documentos foram digitalizados com o intuito de prolongar a “vida” desse material, graças ao trabalho de José Francisco, atualmente secretário da Academia do Samba. As atas, fotos e documentos variados foram digitalizadas e organizadas em um drive online, categorizadas por ano. Esta “forma organização” permite uma análise estruturada da trajetória e do desenvolvimento da Academia do Samba ao longo dos anos. Durante o processo de pesquisa para a formação deste capítulo, tive acesso aos documentos já digitalizados da Academia do Samba. A obtenção dos documentos foi facilitada por meio de entrevistas com o “seu Zé”, José Francisco, e João Vicente. José Francisco, que possui uma longa trajetória na Academia do Samba, foi o primeiro a informar sobre a existência dos documentos.

Neste capítulo, é importante frisar que mesmo que a coleção de documentos digitalizados da Academia do Samba não cubra todos os anos de atividade da instituição, ela abrange uma parte significativa desde a fundação até o presente. A classificação dos documentos foi dividida por anos, de 1949 até 2021. Os interlocutores relatam a possibilidade de existência de outros documentos, mas não se tem certeza quanto à sua localização.

A análise desta série de documentos oferece uma perspectiva sobre o funcionamento da instituição, os desafios enfrentados e as possibilidades de existência institucional negra. O estudo tem como objetivo descrever as estratégias, discussões e opiniões que impactaram tanto a comunidade da escola de samba Academia do Samba quanto as festividades de carnaval no sul do Brasil, das quais esta escola é participante e fomentadora. Como parte integrante da história e das culturas negras da região, a pesquisa busca compreender a trajetória dessa

organização institucional em torno do samba e do carnaval, ainda que não seja possível captar plenamente todas as nuances de suas transformações.

A contraposição entre o aspecto festivo do carnaval e a estrutura institucional que o sustenta é um elemento que merece atenção, pois é importante para a compreensão desse fenômeno. O carnaval é um evento cultural de caráter performativo, marcado pela expressão artística. Por trás dessa aparência meramente festiva, existe uma estrutura institucional associativista negra que garante o funcionamento do evento, em particular no que se refere aos desfiles de escolas de samba.

Segundo Jesus (2013), a reflexão sobre a organização das escolas de samba, especificamente os níveis de "organização formal" e "organização carnavalesca", proposta por Leopoldi (1978)<sup>10</sup>, destaca-se como um recurso valioso para compreender a estrutura dessas agremiações. No âmbito da "organização formal", são abordados os aspectos administrativos e de comando da escola de samba, enquanto o segundo nível, "organização carnavalesca", está relacionado aos elementos específicos do carnaval apresentados pela agremiação durante o desfile. A ideia aqui defendida é que a escola de samba, enquanto espaço social particular, pode tanto reproduzir quanto subverter as estruturas de poder da sociedade mais ampla. Ao analisar as relações entre as diferentes categorias sociais dentro da escola de samba, é possível identificar se essas relações reforçam as hierarquias existentes ou se, ao contrário, promovem formas de organização mais igualitárias e democráticas. Nesse sentido, a escola de samba pode ser vista como um campo de disputa simbólica, onde se travam lutas por reconhecimento e por novas formas de sociabilidade.

Essas instituições desempenham um papel essencial na organização e na logística do evento, garantindo a segurança, a coordenação dos desfiles e a administração de recursos. Essa contraposição entre as festividades públicas e a dimensão organizacional é uma das características a serem exploradas neste

---

<sup>10</sup> Assim, a ideia de *communitas*, como contexto social não-estruturado que é pertinente a uma caracterização mais global do estágio liminar presente dos ritos de passagem (conforme defende Turner, 1974) não teria uma correspondência direta e obrigatória no contexto do rito carnavalesco, em todas as suas modalidades de existência. Existem, sim, inegáveis condições de existência para determinadas relações comunitárias (no sentido da *communitas*) no ambiente carnavalesco, especialmente em contextos de menor formalidade como é o caso dos desfiles de rua dos blocos carnavalescos de rua, blocos de sujos ou blocos burlescos. Entretanto, existe um componente fundamental de contraste com a condição de *communitas* no carnaval que é a competição." (JESUS, 2013, p.58)

capítulo, com o intuito de gerar um conhecimento sobre a organização do carnaval em Pelotas e a burocracia necessária para a sua realização.

## **2.2 Associativismo Negro Pelotense: breve Trajetória**

O associativismo negro desempenhou um papel fundamental na manutenção das identidades negras em Pelotas. O associativismo negro institucional em Pelotas se iniciou em um período de muita repressão racial, e desde essa época com uma relação muito próxima ao Carnaval. A Academia do Samba é parte desse movimento, atuou como um espaço de organização e formulação do carnaval com decisões estratégicas em Pelotas. Deriva do clube social negro Fica Ahí Pra Ir Dizendo, que já se organizava de forma específica, por isso uma escola de samba que nasce a partir do clube herda processos de organização. Para contextualizar a vida social das populações negras na cidade, faz-se necessário compreender que Pelotas historicamente apresenta uma população negra significativa, desde o período colonial brasileiro. Localizada no extremo sul do estado do Rio Grande do Sul, durante muitos anos estabeleceu sua economia para a produção agrícola e pecuária, que não seria possível sem a presença de negros escravizados<sup>11</sup> oriundos do tráfico transatlântico. Na região de Pelotas trabalhavam especificamente nas charqueadas, estâncias, chácaras, casarões e demais empreendimentos urbanos.

Silva (2011) relata que assim como é importante tratar sobre as relações de exploração do trabalho nas charqueadas, também são as conexões sociais dos negros entre si. Com o intuito de dizer que o ambiente onde as charqueadas estavam localizadas também possuíam uma vida cotidiana, a qual estava conectada à dinâmica urbana. Ainda sobre essa vida cotidiana e social, Al-Alam (2017) analisa as narrativas de um viajante, como Nicolau Dreys, francês que viajou por Pelotas, confrontando alguns de seus argumentos. Dreys propôs a ideia de que os trabalhadores escravizados não possuíam qualquer forma de circulação na cidade,

---

<sup>11</sup> HARKOT-DE-LA-TAILLE, Elizabeth; SANTOS, Adriano Rodrigues, fazem a diferenciação entre escravo e escravizado ao dizer que “Escravidão, nessa perspectiva, remete a um campo semântico distinto daquele construído e constituído em torno do vocábulo escravo. Escravo conduz ao efeito de sentido de naturalização e de acomodação psicológica e social à situação, além de evocar uma condição de cativo que, hoje, parece ser intrínseca ao fato de a pessoa ser negra, sendo desconhecida ou tendo-se apagado do imaginário e das ressonâncias sociais e ideológicas a cativeiro dos eslavos por povos germânicos, registrada na etimologia do termo.

que se limitavam apenas ao caminho entre a senzala e o local de trabalho. Essa visão do viajante influenciou outros autores contemporâneos, como o historiador Mário Maestri, que reforçaram a ideia de que a vida dos escravizados estava restrita a essa rota, do charque à senzala, reduzindo assim suas experiências de vida, suas histórias e suas trajetórias, que são de fato muito mais complexas.

Então, falar da vida social organizada institucionalmente, é perceber uma nuance de parte da população negra na cidade de Pelotas. Parte dessas histórias está em relação com as associações negras e as suas motivações. Estas instituições foram criadas por razões diferentes, por essa razão em cada contexto histórico é possível perceber as circunstâncias que motivaram sua formação. Mesmo com diferenças, os elementos que sempre perpassam essas organizações do cordão carnavalesco, clube e escola de samba foram a música e o carnaval, sempre presentes nessa trajetória. Por essa razão, para essa pesquisa torna-se importante abordar o associativismo negro pelotense em relação com os usos da música por estas instituições.

Para contextualizar formas de organização institucional e motivações, João José Reis (1996) mostra um bom exemplo ao relatar sobre as congregações religiosas negras na Bahia, essas associações eram vistas como um espaço de relativa autonomia para os negros. Dentro desse ambiente, os membros dessas congregações conseguiam construir identidades sociais significativas, mesmo em um mundo muitas vezes opressivo e incerto. A participação dos negros nessas associações conferia-lhes um status social e uma identidade positiva na sociedade. Por isso, a identidade social de fazer parte de uma irmandade permitia que esses membros se identificassem não apenas de acordo com seu status legal na sociedade (escravos, libertos ou livres), mas também como integrantes de uma determinada organização e de uma comunidade de pertencimento. Isso os tornava reconhecidos de forma positiva, tanto aos olhos da lei dos homens quanto de deus.

De modo semelhante, em contexto de resistência à escravidão, as organizações religiosas desempenhavam um papel significativo na cidade de Pelotas. Mello (1994) apresenta o caso da Sociedade Emancipadora Deus, Fé e Caridade que exemplifica como esse formato existia também no Sul do Brasil. Essa associação consistia em uma confraria religiosa negra leiga, formada por negros libertos, que tinha como objetivo principal acumular recursos financeiros para a compra de alforria de familiares e indivíduos próximos. Fundada em 1882, essa associação tinha uma natureza religiosa e filantrópica, unindo escravizados, libertos e pessoas livres em prol

da causa abolicionista. Essa iniciativa demonstra como a religião pode ser um meio através do qual a institucionalização de comunidades negras ocorre. Neste contexto, possibilitando ações concretas para a conquista da liberdade e a preservação dos laços familiares.

Além da religião apresentada pelo colonizador ocidental aos negros escravizados, o autor também cita a existência de uma outra instituição importantíssima para a cidade de Pelotas. Mello (2004, p. 18), o Club Carnavalesco Nagô, fundado em Pelotas, no Rio Grande do Sul, em 1882, foi uma importante manifestação cultural e política da população negra brasileira. Porque fazia campanha pela abolição da escravidão, utilizava a oralidade e a escrita para afirmar sua identidade religiosa e étnica, expressando entre o carnaval e a religiosidade nagô uma relação intrínseca. Os autos das congadas e cucumbis, que eram representados pelo clube, eram manifestações religiosas e culturais que celebravam a história e a cultura africanas.

Nesse contexto, algumas relações importantes para as populações negras residentes da cidade de Pelotas ficam evidentes. A manutenção de suas identidades étnicas, religiosas junto ao carnaval, ilustram a importância desta expressão cultural e artística de forma política, neste contexto capitaneadas pelo Clube Nagô.

O carnaval e os festejos foram instrumentos das associações negras na luta abolicionista, como afirma Mello (1994), ao relatar como escravizados e libertos se utilizaram do poder de mobilização conferido pela religião. Dessacralizando esses elementos através da escrita e composição musical, em um desfile do Clube Carnavalesco Nagô que visava a abolição da escravidão. O autor prossegue:

A aguerrida existência do C.C. Nagô, demonstrada pelo constante apelo aos sócios e comunidade feita através da imprensa ao longo dos anos (e não somente em período de carnavalesco) está a demonstrar a importância do sentido de pertença, de pertencimento entre os nagôs. A manutenção de uma rede de auxílios mútuos que se espalha durante todo o ano é o cimento que une os foliões devotos na partilha dos custos, do ritual e da alegria de ser e manifestar sua condição e dos seus pares, que certamente não era a de escravos. (Mello, 1994, p.45-46).

É possível perceber as ações do Clube Nagô, a partir da análise de Loner (2001), ao dizer que as associações negras desempenharam um papel fundamental na luta por melhorias nas condições de vida e oportunidades para a população negra.

Em resposta ao profundo preconceito e discriminação que os negros enfrentavam, eles desenvolveram uma rede associativa diferenciada em comparação com outros grupos sociais. A autora traz a formação de intuições associativistas como resposta ao preconceito racial, enfatizando a realidade em que os negros viviam. Corroboro com parte dessas explicações, pois é inegável que houve resposta ao preconceito racial, mas creio que a formação e organização dessas instituições sejam parte de um processo multifacetado.

Infelizmente, a prática lenta, mas eficaz, de dominação e aculturação logrou desintegrar as experiências e o patrimônio cultural dos afro-brasileiros, exemplificado pelo Club Carnavalesco Nagô. Entretanto, como está sendo explorado em outra pesquisa em andamento, a mobilização da comunidade negra contará com contribuições significativas de diversos foliões. De alguma forma, esses foliões desempenharão um papel crucial na preservação das experiências dos Nagôs nas décadas seguintes. Isso é evidenciado pelo surgimento de cordões carnavalescos como o Depois da Chuva, Chove e Não Molha e Fica Ahí Pra Ir Dizendo, que, ao longo do tempo, transformaram-se em clubes culturais e recreativos. (MELLO, 1994, p. 99-100)

O clube carnavalesco nagô não só trazia em seu nome uma “escura”<sup>12</sup> referência ao continente africano e ao ser negro de forma objetiva, como também suas ações político-artísticas estavam baseadas em preceitos raciais afirmativos. Importantíssimo ressaltar como o autor fala sobre as “*contribuições dos foliões*” e a “*preservação das experiências dos Nagôs*”, expressando como as transformações do carnaval foram agenciadas pelas pessoas adeptas da festividade ao longo do tempo, mas será que as experiências foram preservadas? Ou será que foram atualizadas e transformadas a partir de uma base cultural comum? A transformação dessas práticas culturais está em constante relação com as questões de seu tempo, por isso friso como em cada período histórico as instituições se transformam, do clube Nagô aos cordões carnavalescos negros.

---

<sup>12</sup> O uso do termo “escurecer” em contraposição a “esclarecer” visa desconstruir a associação histórica entre luz e conhecimento, frequentemente vinculada a uma perspectiva eurocêntrica que desvalorizava os saberes e culturas não ocidentais, muitas vezes associados à escuridão. “Escurecer” propõe um olhar crítico e decolonial, reconhecendo a profundidade e a complexidade das narrativas históricas e culturais marginalizadas, especialmente as afro-diaspóricas, como fontes igualmente legítimas de saber.



Continuo a referenciar este pensamento junto a Loner, pois ela descreve como as associações eram múltiplas, desde entidades recreativas até entidades de classe. Serviam como instrumentos de organização na luta por seus direitos como trabalhadores e na resistência contra o preconceito e a dominação branca. A criação destas instituições mostra a pluralidade das “*formas de organização*” das populações negras, que obtinham protagonismo pela diversidade de associações que construíram. Vejamos alguns formatos de organização relacionado ao carnaval:

Eram entendidos como blocos, cordões e ranchos, no contexto do carnaval pelotense, os agrupamentos de foliões sem maior organização, típicos das folias de Momo e também conhecidos como blocos de sujos, e que, assim como os fantasiados que faziam passeios burlescos e/ou apresentavam-se nos bailes de salão dos clubes. Os cordões estariam mais associados às congadas, mantendo resquícios religiosos e satíricos ao mesmo tempo; já os ranchos constituíam-se enquanto “cordões mais civilizados” e de maior complexidade, trazendo em sua formação coro e conjunto instrumental, além de um porta-estandarte e três mestres: um de harmonia para a orquestra, outro de canto para o coro e um terceiro chamado sala, para se ocupar com a parte coreográfica. (BARRETO, 2003, p. 82)

Barreto faz uma distinção das congadas como mais religiosas e os ranchos como “mais civilizados” e “complexos”. Caracterizando como complexidade o formato de organização ocidental musical do coro e orquestra, como se os aspectos religiosos expressos pelos cordões não possuísem a mesma complexidade. Mello (2004) demonstra como manifestações religiosas e carnavalescas podem ser espaços de resistência, onde elementos da cultura dominante são reinterpretados e ressignificados a partir de matrizes africanas. Essa prática exige um conhecimento das linguagens simbólicas e das dinâmicas de poder. A participação do Grupo dos Congos como cordão carnavalesco remonta a 1877, sendo descrito em jornais da época e por cronistas como um grupo modesto, simpático, dono de uma charanga barulhenta e com carros humorísticos. Em 1883, os Congos retornaram, dessa vez angariando fundos para a libertação de escravizados(as) e utilizando uma linguagem similar à dos Nagôs, como observado por Athos Damasceno, “em meio língua de preto.”<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> O termo “pretuguês” foi cunhado pela intelectual e ativista Lélia Gonzalez para descrever uma forma de falar e de ser que mistura elementos do português com estruturas linguísticas e culturais de matrizes africanas, especialmente de línguas banto. O conceito valoriza a oralidade e a resistência cultural

Dessa forma, o Clube Carnavalesco Nagô se utilizava da “religiosidade” como expressão, subvertiam o idioma do colonizador com um posicionamento político assertivo em relação a abolição da escravidão e angariavam fundos para comprar a alforria de companheiros e companheiras escravizados. Apesar de Barreto (2003) não mostrar esta cadeia de ações como complexas, as conexões entre religiosidade/espiritualidade, carnaval, associativismo, música e política não são simples de se analisar.

De acordo com as observações realizadas por Mello (2004), tanto em Pelotas quanto em Porto Alegre, as sociedades dos Nagôs e dos Congos foram as primeiras a defender o fim da escravidão nos desfiles carnavalescos. Elas se destacaram por apresentar carros alegóricos que expressavam o desejo pela “redenção dos cativos” e também por angariar fundos para a compra de cartas de alforria. Essas sociedades, como o C.C. Nagô e o Grupo dos Congos, tiveram origens nas Congadas e surgiram como uma resposta aos bailes burlescos realizados pelas grandes sociedades carnavalescas das cidades desenvolvidas de Porto Alegre e Pelotas, que eram conhecidas por seus atrativos voltados para a elite “civilizada”.

O autor destaca a importância da mobilização da comunidade negra na manutenção da tradição dos Nagôs, ressaltando o papel das novas gerações de foliões em preservar essa rica herança cultural ao longo das décadas. Isso ocorreu por meio de cordões carnavalescos, como o Depois da Chuva, Chove e Não Molha e Fica Ahí Pra Ir Dizendo, que tornaram-se posteriormente, clubes culturais e recreativos, sendo que atualmente apenas os dois últimos permanecem ativos.

Desde os esforços abolicionistas protagonizados pelos escravizados, é possível perceber a ação política destas instituições, atividade que continua no período pós-abolicionista. Ao criar uma rede de apoio mútuo e promover ações voltadas para a melhoria das condições de vida dos negros, essas instituições contribuíam para a manutenção de identidades de forma coletiva. Em sua trajetória, as associações negras têm desempenhado um papel essencial na perpetuação de narrativas positivas em relação à sua própria existência, uma vez que os estereótipos atribuídos aos negros durante o período da escravidão não foram prontamente dissipados no pós-abolição.

---

presente na linguagem das populações negras no Brasil, desafiando as normas coloniais da língua e afirmando uma identidade afro-diaspórica rica e plural (GONZALEZ, 1988).

Essas organizações têm se empenhado na busca pela autovalorização e por sua celebração, tornando-se espaços de mobilização coletiva em prol desses tópicos. Se discursos positivos são propagados através destas instituições e a música é constante na existência das mesmas, surge uma relação através desse panorama. A relação entre discursos propagados por essas instituições e expressões artísticas, samba e carnaval, pode ser exemplificada na cidade de Pelotas a partir de algumas instituições.

A primeira década da República em Pelotas permite vislumbrar a relação existente entre o carnaval, a abolição e os clubes associativistas. A partir da observação desse período é possível perceber uma transformação nas sociedades negras recreativas da região, com o declínio das associações relacionadas à Abolição e o surgimento de novos clubes, como a "Floresdo Paraíso," "Juventude Pelotense," "Satélites do Progresso" e "Recreio dos Operários," que se destacavam nas atividades carnavalescas, teatrais e festivas. Essas mudanças refletem a transformação das formas de organização e expressão da comunidade negra após a abolição da escravidão. Os clubes associativistas se tornam espaços de comunidade, liberdade e manutenção das identidades negras, onde o carnaval possuía um papel importante na expressão e afirmação das "culturas negras".

A década de 1910 marcou um período desafiador para muitas das antigas entidades negras, com o desaparecimento de várias associações. No entanto, tanto os anos de 1908 e 1909 quanto o final da década de 1910 testemunharam o surgimento de novas entidades, sugerindo um processo contínuo de modificação e renovação. Dentre essas novas associações, destacam-se o "Braço é Braço," criado em 1920 e que persiste até os dias atuais, além de outros clubes igualmente importantes e unificadores da comunidade negra, como o "28 de Setembro" e o "Democracia e Progresso." Durante esse período, o cenário teatral também teve um papel proeminente com o "Grêmio Dramático Filhos do Trabalho," que atuou por cerca de 20 anos (1919-1939) e foi elogiado pela qualidade de suas apresentações. Um dos líderes desse grupo, Carlos Santos, chegou a se tornar deputado e associou seu nome ao "Rancho Braço é Braço" em 1929. Além disso, os anos 1920 testemunharam um crescente interesse na preservação da expressão artística, com a formação de novos grêmios e a constituição de sociedades musicais. No entanto, as mudanças também envolveram a reestruturação das entidades, com o desaparecimento das sociedades beneficentes e o surgimento de associações recreativas e carnavalescas. Os anos 1920 marcaram o surgimento dos principais e mais duradouros clubes carnavalescos negros em Pelotas, como o "Chove Não Molha" e o "Clube Fica Aí Para Ir Dizendo," que desempenharam um papel fundamental na consolidação de um vibrante carnaval de rua e de salão nas décadas seguintes. (LONER, 2001, p.250)

Na cidade de Pelotas, as comunidades negras se mostram resilientes e adaptáveis ao longo dos anos, por se reestruturarem dentro de cada contexto histórico. O período das décadas de 1910 e 1920 se torna ilustrativo desse fenômeno de transformação contínua. Embora as antigas entidades tenham desaparecido, surgiram novas associações com diferentes objetivos, como o entretenimento e o carnaval, refletindo a mudança de ênfase das sociedades beneficentes para as recreativas e carnavalescas. Muitas das novas organizações mantiveram a função de unificar a comunidade negra, enfatizando a celebração de suas culturas e identidades.

Mesmo em transformação, algumas similaridades persistem, como a luta contra o preconceito racial e a segregação, que uniu essas entidades ao longo do tempo. As mudanças refletiam a adaptação das comunidades negras a um ambiente em constante modificação, ou eram uma resposta a demandas específicas da época? Os processos de reorganização podem exemplificar parte da experiência das comunidades negras em Pelotas ao redor das artes do carnaval. Enquanto destaca a necessidade de uma análise detalhada para compreender as motivações por trás das mudanças e as implicações das transformações nas formas de organização comunitária.

### **2.3 Ruas e Salões: O Carnaval Popular e o Ideal Integracionista**

Um aspecto marcante da cultura popular pelotense do início do século XX era o folguedo de Momo, que era presente tanto no Fica Ahí e na Sociedade Recreativa Depois da Chuva, e segundo Silva (2011), também foi estabelecido em 19 de fevereiro de 1917, por jovens negros que buscavam celebrar o carnaval daquele ano. A autora prossegue ao dizer que as descrições contemporâneas nos jornais da época apresentavam diversas "definições" para essas formações, abrangendo grupos, cordões, ranchos e clubes que buscavam participar do festejo de Momo. O Carnaval em Pelotas entre 1890 e 1937, com base principalmente em notícias de jornais da época, como aponta Barreto.

Logo após o desaparecimento dos préstitos, o Carnaval pelotense é tomado por inúmeros blocos, chamados indistintamente pela imprensa de cordões, embora também recebam a denominação usual de blocos ou ranchos. Boa parte dessas entidades teve vida curta (o tempo exato de um Carnaval ou, no

máximo, de alguns carnavais, o período necessário para que seus componentes cansassem da folia, casassem ou deixassem a cidade) (BARRETO, 2003, p. 84)

Os cordões carnavalescos, surgidos no final do século XIX, desempenharam um papel central na expressão cultural e resistência da população negra, especialmente no contexto pós-abolição. Esses grupos, formados por pessoas excluídas dos clubes de carnaval mais elitizados, desfilavam pelas ruas celebrando por meio da música e dança. A transformação do Fica Ahí exemplifica as dinâmicas sociais e culturais que moldaram essas manifestações. Ao se converter em um clube associativo restrito à elite negra, o Fica Ahí refletia o desejo de ascensão social e reconhecimento.

E, solicita que os associados presentes levem todos os elementos em consideração no momento da votação acerca da troca de nome de carnavalesco para cultural, mas faz a observação que isso não significa que a Academia do Samba deixaria de desfilar. Esta era a escola de samba do clube, criada sob a forma de bloco carnavalesco, em 1949, na qual estava o associado e membro da diretoria, daquele ano, Flávio Brasil Dias. E, como o nome e a ressalva deixam entrever, era este um grupo que mantinha e manteve a ligação do clube com o carnaval, visto que o clube não desfilava como cordão desde um episódio de violência envolvendo as associadas do co-irmão *Chove Não Molha* no carnaval de 1939. (SILVA, 2017, p.193-194)

Observa-se que o Clube Fica Ahi, ao deixar de realizar desfiles de carnaval, teve sua ligação com essa tradição carnavalesca de rua mantida pela Academia do Samba. A sociedade entre o Clube Fica Ahi e a Academia do Samba, impulsionada pela liderança, garantiu a continuidade da celebração do carnaval, embora com formatos distintos. Inicialmente, observa-se a organização dessas pessoas em torno do carnaval por meio dos cordões carnavalescos. Posteriormente, a criação de um clube associativista marca a segunda etapa desse processo. A partir desse clube, uma nova instituição emerge: a Academia do Samba. Esses diferentes formatos institucionais, que não devem ser vistos como uma evolução linear, mas sim como transformações e, possivelmente, ramificações, estão longe de sinalizar fragmentação. Ao contrário, eles parecem atuar como mecanismos que asseguram a perenidade dessas organizações ao longo das décadas seguintes. Nesse contexto, o Clube Fica Ahí, fundado em 1921, desempenhou um papel fundamental ao criar as

condições necessárias para o surgimento da Academia do Samba. Como destaca João Vicente:

O cara que criou a Academia do Samba dentro do Fica Ahi foi o mesmo... Ele era presidente do Clube Fica Ahi e se tornou presidente da Academia do Samba fora do Fica ahí. Os outros, os antigos que tinham fundado a Academia ficaram furiosos, né? Inclusive porque não aceitavam a Academia fora do Fica Ahi.

A conexão entre o Clube Fica Ahi e a Academia do Samba, apesar de suas diretorias distintas, reflete uma continuidade cultural e social que era mantida através da atuação das mesmas pessoas em ambas as instituições. Essa continuidade ajudava a garantir que tradições e valores fossem preservados e transmitidos de uma instituição para a outra, revelando a forte ligação entre elas. Conforme observado por João Vicente, essa tradição, especialmente valorizada pela velha guarda do Fica Ahí, reforçava a ideia de que a separação entre as duas entidades era inconcebível, evidenciando uma identidade comum que transcende a simples associação administrativa.

Nesse contexto, conforme aponta Silva (2016), as estratégias de inserção social dos negros no Brasil, historicamente, variaram significativamente. Enquanto movimentos como a Frente Negra Brasileira, na década de 1930, focava na adaptação do negro aos padrões sociais dominantes, movimentos posteriores nas décadas de 1970 e 1980 passaram a enfatizar a valorização das diferenças culturais, promovendo a igualdade por meio do reconhecimento das particularidades do negro. Silva (2016) também observa que, embora iniciativas como as dos clubes negros e do Teatro Experimental do Negro tenham sido importantes para a inclusão social, elas sozinhas não foram suficientes para erradicar o racismo estrutural que permeava a sociedade brasileira.

Essa trajetória histórica reflete-se nas práticas do Clube Fica Ahi, que adotava uma perspectiva integracionista nas relações raciais. Tal perspectiva, alinhada com os ideais da sociedade branca dominante, buscava a inclusão dos negros por meio da conformidade com os padrões culturais e comportamentais da elite branca, como uma forma de ascensão social e de obtenção de respeito.

O comportamento pleiteado pela direção do cordão *Fica Ahi* apresentava vínculos estreitos com os ditames sociais da sociedade branca. Valorizava-se a família patriarcal, idealizada nos moldes da família cristã, composta pelo casal reconhecido aos olhos do Estado e da Igreja Católica e os frutos dessa união. O clube aparece como um espaço de evidente procura pelo matrimônio. (PAIXÃO, 2017, p.61)

A aspiração por uma identidade social “mais elevada”, expressa na escolha do nome "Academia do Samba" e no ideal de uma família patriarcal e cristã, revela uma dinâmica interna ao Clube Fica Ahi. A busca por reconhecimento social e a valorização dos padrões da sociedade branca dominante e opressora, como evidenciado pela citação de João Vicente, coexistiam com a afirmação de uma identidade negra específica, marcada por tradições e valores próprios. Essa ambivalência, característica de parte da experiência negra brasileira, reflete a tentativa de conciliar o pertencimento a um grupo social marginalizado com a aspiração à ascensão social. A referência aos "fidalgos" na fala de João Vicente revela a aspiração a um status social, associado à educação e à cultura. No entanto, essa construção de identidade era permeada por contradições, uma vez que a comunidade negra enfrentava diversas formas de discriminação e exclusão social. João Vicente ao responder minha pergunta sobre a escolha do nome da escola me disse:

O nome foi dado como se fosse alunos acadêmicos. Como eles eram fidalgos na época, né? Na sociedade, então eles acharam que acadêmicos seria um nome mais pomposo. Ai pelo estatuo a gente acabou colocando o nome Academia do Samba

A lista de fundadores revela uma diversidade significativa de ocupações, encontramos bancários, mecânicos, pintores, donas de casa, funcionários públicos, entre outros. Essa variedade de ocupações sugere que a "Academia do Samba" contava com a participação de indivíduos de diferentes esferas da sociedade, mas em sua maioria empregados. A ambição de ascensão social, expressa na escolha do nome "Academia do Samba", encontra eco na realidade socioeconômica dos fundadores da escola. A diversidade ocupacional, a presença de empregados entre os fundadores revela a importância atribuída ao trabalho formal como via de acesso a um status social mais elevado. Essas instituições, atuando como redes associativas, desempenharam um papel fundamental na articulação de relações raciais, buscando

promover a ascensão social e econômica de seus integrantes. A análise dos documentos, que classificam os membros por suas funções laborais e estado civil, evidencia a relevância desses aspectos para as identidades e para a dinâmica interna dessas associações. A preocupação com o aumento do quadro social, como demonstra a Ata nº 2/1969, revela a importância da coletividade e da construção de uma rede de apoio mútuo para a comunidade negra em Pelotas. João Vicente destaca:

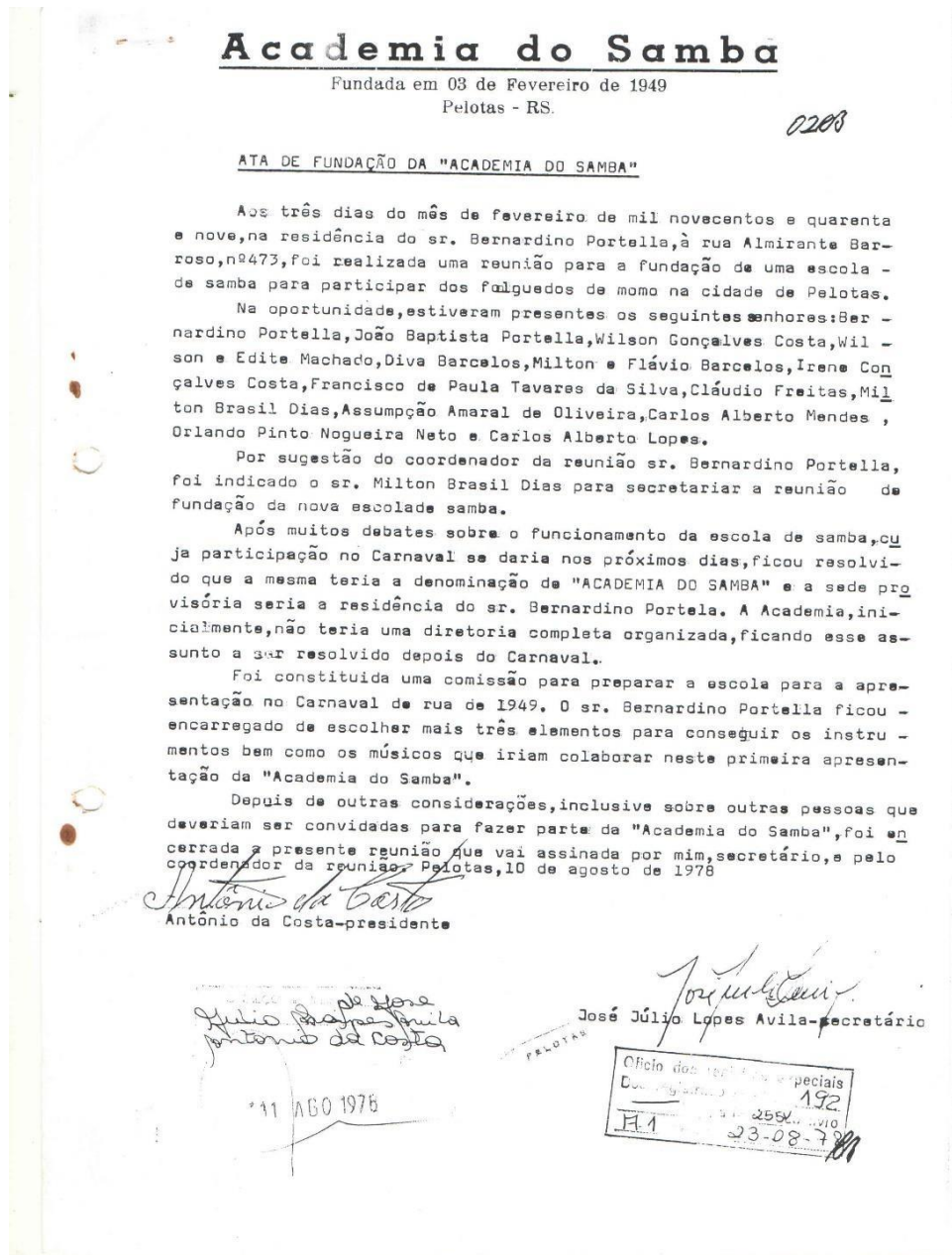
Então dentro da Academia sempre teve dificuldade em fazer o carnaval e de ter um contingente maior porque o pessoal ficava assim meio acanhado de chegar na escola por causa da “pomposidade” que era na época. “Esses cara não vão deixar a gente chegar”, mas não era verdade. Todas as pessoas queriam sair na escola, saíam.

A caracterização da Academia do Samba como “pomposa” por João Vicente evidencia a existência de uma tensão interna ao Fica Ahi, entre a busca por uma imagem elitizada e a participação em atividades culturais populares. Essa ambivalência reflete a complexidade da construção de identidades negras em um contexto marcado por desigualdades sociais e raciais. A valorização de uma imagem de respeitabilidade, associada à participação em manifestações como o carnaval, demonstra as estratégias sofisticadas empregadas por esses grupos para negociar seu lugar na sociedade e afirmar sua identidade. A história do Fica Ahi e da Academia do Samba revela a dinâmica complexa entre a aspiração à ascensão social e a afirmação de raízes culturais, evidenciando a construção de identidades negras como um processo contínuo de negociação e adaptação.

## **2.4 O Surgimento de Uma Nova Escola**

Entre as muitas escolas de samba existentes na cidade de Pelotas, a Academia do Samba, se destaca por ter sido fundada em 1949 por integrantes do Clube Cultural Fica Ahí Pra Ir Dizendo, sendo um marco histórico e cultural por ser uma das primeiras da cidade e talvez do estado. A ata de fundação possibilita vislumbrar este momento importante da jornada da escola.





**Figura 1** – Ata de Fundação. Fonte: Acervo digital da Academia do Samba

De acordo com o documento acima exposto, a fundação da "Academia do samba" foi em 3 de fevereiro de 1949, quando um grupo diversificado de indivíduos se reuniu na residência do Sr. Bernardino Portella para dar origem a essa instituição cultural. O documento apresenta outra data, de 10 de agosto de 1978, que provavelmente foi a data de reedição do documento original. As primeiras atas da escola são todas escritas à mão e são datadas de 1965, mediante a isso é possível que em 1978 a ata de fundação estivesse mal conservada e dada a importância desse

documento foi reescrita de forma datilografada. Quando perguntei para o João Vicente sobre essa diferença de informações sobre as datas obtive a seguinte resposta:

Tem muita coisa que a gente não ficou sabendo porque eles eram muito reservados, os antigos. Eles não davam espaço para nós, sabe? Para nós, eu e o Banha, o pessoal que vivia a Academia, mesmo assim, eles não tinham confiança na gente. Eles não abriam muito as portas para nós. Quer dizer, nós nunca vínhamos trabalhar com eles na diretoria. A gente só começou a trabalhar na diretoria quando eles começaram a adoecer. Aí se deram conta de que a Academia não podia morrer. Até que um deles chegou para nós e disse: "Lamentavelmente, João. Eu sinto muito, mas é com muito pesar que a gente vai entregar a Academia do Samba para vocês".

O senhor João Vicente expressou sua frustração com a declaração: "Poxa, você não tem o poder de confiar em nós?". A análise do interlocutor destaca a dificuldade em obter informações precisas sobre datas ou a redação do documento em questão. Além disso, revela que a diretoria da Academia do Samba, era composta por membros do clube Fica Ahí Para Ir Dizendo. Este episódio evidencia os desafios práticos na obtenção de informações precisas, e também revela dinâmicas internas dentro da estrutura organizacional da escola de samba.

## **2.5 Sociabilidade, Comunicação e Cooperação no Contexto do Carnaval**

A análise das atas da Academia do Samba permite perceber uma dinâmica de sociabilidade, comunicação e cooperação interinstitucional que vai além da organização burocrática, incorporando elementos festivos e musicais, essenciais ao carnaval. Na Ata nº 1/1965, após a instalação dos conselhos, é registrado que os membros celebraram com "líquidos" ao final da reunião. Esse detalhe aparentemente simples mostra a coexistência entre a formalidade institucional e momentos de confraternização, sugerindo uma integração entre as dimensões burocráticas e festivas da vida associativa. Silva (2011) também ressalta, em seu estudo sobre critérios de pertencimento, a importância das festividades, especialmente em um contexto onde a identidade negra era um fator central para participação.

No que diz respeito a comunicação, havia uma rede bem descrita nas atas, que evidencia uma relação com a imprensa na figura de órgãos como: Gráfica Diário Popular, Rádio Pelotense, Rádio Cultura<sup>14</sup>. Como exemplificado na Ata de nº5/1967 pelo recebimento dos cumprimentos pela posse da nova diretoria pela E.S Cultural Ramiro Barcelos. Essas conexões demonstram a articulação da escola para além de rede contatos com a instituições “co-irmãs”, este termo é utilizado para descrever outras associações como: General Telles, Ramiro Barcelos, Chove não Molha, Depois da Chuva e Clube Cultural Fica Ahí Pra Ir Dizendo.

A escola comunicava a realização de rifas, apresentações artísticas em formato de shows e eventos diversos que tinham a intenção de angariar fundos para manter a instituição. As atas descrevem uma rede de comunicação que ocorreu na década de 1960. Silva (2011) descreve uma rede de comunicação semelhante realizada pelos cordões nas décadas de 1910 e 1930.

Os Cordões da cidade informavam suas atividades a seus co-irmãos e sócios, principalmente com o auxílio da imprensa. E nesse sentido, destaca-se a dita imprensa negra, representada na cidade pelo jornal A Alvorada. Esses cordões apresentaram grande inter-relacionamento social, não somente entre eles próprios, mas também com associações classistas ou esportivas, com destaque para a Liga de Futebol Independente José do Patrocínio, fundada em 10 de junho de 1919, e políticas, como a Frente Negra Pelotense, fundada em 10 de maio de 1933. Porém, foi possível encontrar notícias dos eventos proporcionados pelas diferentes associações em outros jornais da cidade, como, por exemplo, *Diário Liberal*, *Diário Popular*, *Libertador* e *A Opinião Pública*. (SILVA, 2011, p.111)

Apesar da distância temporal entre as atas e a citação de Silva (2011), a Academia do Samba parece ter dado continuidade a uma atividade que era realizada pelos cordões da cidade, seus antecessores, comunicando-se com escolas co-irmãs e com a imprensa. Na Ata nº2/1965 é relatado o empréstimo dos instrumentos da bateria da escola para o Bloco Carnavalesco Agente Se Puder. Foi feita a entrega de uma relação deste material para os diretores do patrimônio, no entanto é descrito que alguns destes são de impossível recuperação, e que muitos instrumentos ainda

---

<sup>14</sup> A Sociedade Difusora Rádio Cultura Limitada, foi fundada em 07 setembro de 1933, originalmente em um imóvel na rua Félix da Cunha, 663, no Centro - prédio também conhecido em Pelotas como “Palacete Braga”, de 1881 - por Atahualpa Gonçalves Dias e um grupo de investidores. Anteriormente, neste mesmo local, foi instalada a Sociedade Anônima Rádio Pelotense PRC-3 (primeira emissora a operar no Estado do Rio Grande do Sul, e a terceira do Brasil. (VELEDA, 2018, p.71)

precisam ser localizados, mas não é feita a menção de quantos ou quais. Durante as 5 Atas de 1965 é mencionada a busca pelos instrumentos emprestados, que continuam sem serem encontrados.

O novo tesoureiro Edgar Bottini ao falar sobre a busca pelos instrumentos que foram emprestados na Ata nº2/1967 diz que: “Não devemos levar o assunto para a frente, o que passou, passou. Devemos trabalhar para o futuro”. Estas palavras foram reforçadas por Rui Alves que disse: “O que resta é trabalhar, para o maior engrandecimento da Academia do Samba”. Interessante notar que é escolhida a palavra *displicência* em atas de 1965 para ser referir à membros da Academia do Samba em relação a organização da escola, mas no caso dos instrumentos perdidos o posicionamento é bem diferente, houve um desfecho compreensível por parte do tesoureiro e presidente em relação ao desaparecimento de instrumentos.

Já na Ata nº07/1967 é descrito o empréstimo de 4 surdos ao ginásio Estadual do 4º distrito<sup>15</sup>. A descrição da quantidade dos instrumentos emprestados estabelece uma distinção de registro em relação a documentação anterior, pois anteriormente foi mencionada apenas a falta dos instrumentos sem a possibilidade de localização. Na Ata nº5/1969 vemos novamente a solicitação dos instrumentos para um grupo escolar, pelo qual o requerente se responsabilizava.

Um fator importante para destacar é que os instrumentos musicais faziam parte dessa “troca de favores” entre instituições “co-irmãs”. Estes empréstimos são parte de ações realizadas dentro da rede de comunicação e reciprocidade entre as associações carnavalescas, e nesse caso o aspecto musical serve como elemento da troca. É relatado em ata que ficou combinado de se solicitar ao diretor musical Luiz Mota, uma relação dos instrumentos cedidos ao B.C Agente se Puder.<sup>15</sup>

Além dos empréstimos e comunicações entre as organizações, na ata nº3/1967 é descrito o convite para participação da Academia do Samba na festa esportiva E.S.C Ramiro Barcellos, mas esta visita foi impedida devido a algum problema descrito como “nossa situação”. É possível que seja pela falta de instrumentos, porque era o único “problema” descrito até então.

Não só os instrumentos eram emprestados, mas pessoas, com suas habilidades e talentos específicos, também circulavam nessa rede. O convite para a participação de uma escola na festa de outra gera a oportunidade para exemplificar

---

<sup>15</sup> Na época, o 4º Distrito de Pelotas abrangia a área que hoje corresponde ao município de Capão do Leão, o qual mais tarde se emancipou e tornou-se uma unidade administrativa independente.

esse movimento que continua acontecer nos dias de hoje. A participação de uma escola de samba na festa de outra é um gesto de solidariedade e cooperação entre instituições co-irmãs. Esse gesto pode representar a união de forças e a manutenção de uma rede de apoio. Além desses aspectos, a participação em festas de outras escolas configurava uma oportunidade para troca de experiências e aprendizado mútuo, especialmente em um período anterior à massiva industrialização de instrumentos percussivos. Nesse contexto, cada escola apresentava uma bateria com características sonoras distintivas.

O clube Fica Ahí do qual a Academia do samba é oriunda estava presente nesta rede associativa como exemplificado por Silva (2011), ao dizer que poucas associações carnavalescas foram identificadas estabelecendo vínculos com o Clube Fica Ahí. Dentre essas, o Grupo Carnavalesco 24 de Junho e o Bloco dos Confeiteiros participaram ativamente em diversas atividades conjuntas, como posses de diretorias, convites para coroações de rainhas, e empréstimos de objetos do clube para o bloco.

## **2.6 Música, Trabalho e Angariação de Fundos**

Na Ata nº2/1967, foi descrito um balancete a partir da nova diretoria do ano, mencionando que, devido à falta de documentos, não foi possível detalhar as contas da escola. Apesar disso, foi registrado o valor de NCR\$ 280,00 destinado aos músicos. O documento enfatiza que essa afirmação foi feita verbalmente pelo presidente da escola, o que direciona o entendimento dessa fala para a valorização dos músicos, dado que o presidente frisou a necessidade de remunerá-los. No entanto, na Ata nº7/1967, é mencionado que alguns músicos ficaram sem pagamento, embora não se explique o motivo para isso, percebendo-se que a remuneração não era feita uniformemente. Já na Ata nº2/1968, há um convite para que os músicos tocassem em um churrasco organizado pela escola, porém sem pagamento, apenas com isenção do valor de participação. A música, sendo vital para o carnaval, demonstrava sua importância mesmo fora do desfile, com a instituição voltada para a prática musical, o que justificava recompensar os músicos, seja com pagamento ou isenção.

O prosseguimento dos assuntos deste mesmo documento menciona a realização de um festival com apresentações musicais, exemplificando o uso da música pela Academia do Samba além do carnaval. Na Ata nº7/1967, o então

presidente da escola aborda novamente a realização do festival na Rádio Cultura, onde fica responsável por esquematizar o espetáculo.

A semelhança estrutural entre o associativismo negro nos clubes sociais e na escola de samba é destacada ao mencionar que, na Ata nº1/1966, há uma proposta de apresentação de um pot-pourri de sambas de sucesso da Academia. Esse fator é relevante porque músicos como Wagner Lopes e Cristiane Gomes, da Academia do Samba, relatam que a animação do público é motivada pelas canções populares ou conhecidas, fator que, apesar da distância temporal, ainda é central no carnaval. A proposta de uma apresentação com sambas populares direciona a compreensão dessa decisão para o apelo popular e a interação com o público.

No que tange à organização da escola para angariar fundos, diversas atividades são propostas, como a venda de feijoadas, bolos, rifas, galletos, chás e churrascos. Alguns desses eventos, como as feijoadas e churrascos, contavam com a presença da bateria, destacando a continuidade de ações destinadas à arrecadação de fundos desde as atas de 1965. A Ata nº1/1967 relata a criação de um fundo de resistência para cobrir despesas como fantasias e outros itens necessários para a escola.

Mesmo fora do período carnavalesco, a estrutura musical da bateria era mobilizada pela diretoria para participar de atividades, incluindo shows para angariar fundos. A estética musical e a instrumentação não se limitavam à performance durante os desfiles, mas se expressavam em outros momentos ao longo do ano. Outra prática mencionada nas atas é a "lista de residências," que consistia em buscar apoio financeiro de pessoas e estabelecimentos comerciais, com um caderno para registrar as contribuições. Esse esforço durava cerca de sete meses até o carnaval, como descrito nas Atas nº1 e 2/1967. Entretanto, na Ata nº3/1969, é relatado um problema na captação de fundos, e a solução proposta foi a cobrança de uma taxa dos membros do quadro social.

Pretendo levar as interconexões a sério com o intuito de compreender as transformações ocorridas na prática musical e associativista da Academia do Samba dentro de seus contextos sociais, políticos e culturais. As transformações do carnaval ao longo do tempo são visíveis nas mudanças registradas nas atas, refletindo a capacidade de comunicação com novos contextos e influências. Há dinâmicas de transição de diretorias, que revelam o aspecto estrutural que vai além do festivo, incorporando elementos burocráticos que sustentam a continuidade da tradição.

Por isso, a etnografia de documentos proporciona um olhar sobre esse acervo de arquivos que mostram parte da história organizacional da Academia do Samba. As atas não são apenas registros, mas também são testemunhos do protagonismo de anônimos<sup>16</sup>.

## 2.7 Vínculo Inicial

A ata do clube Fica Ahí nº774 ata de 5 de julho de 1965, que convoca uma assembleia geral extraordinária para discutir o vínculo entre o Clube Cultural Fica Ahí e a Academia de Samba, revela um aspecto fundamental da história das relações entre essas duas instituições: a existência de uma relação institucionalizada desde pelo menos 1965. Essa informação documental permite traçar um marco temporal preciso para a análise das interações entre essas duas importantes entidades da cultura negra em Pelotas.

Em mesma ata houve uma fala do Sr. Francisco P. Moraes, ao enfatizar o "bom nome" e o "engrandecimento" do "Fica Ai", mostra como era importante a reputação e o prestígio desta instituição. O "bom nome" pode simbolizar integridade e respeito, fundamentais para manter a confiança dos membros e da comunidade, em especial sob uma perspectiva integracionista. O "engrandecimento" creio que aponte para o "mesmo lugar" algo que está acima, que se torne melhor. É indicada uma receptividade calorosa dessas palavras mostrando um consenso entre os presentes, e que a preservação desses ideais era importante coletivamente.

Este documento também serve como uma importante evidência histórica ao demonstrar que membros do "Fica Ai" também desempenhavam papéis significativos na Academia do Samba, evidenciando uma interconexão entre as duas instituições desde pelo menos 1965. A menção de Darci Marques, identificado como presidente da Academia, confirma que membros do "Fica Ai" ocupavam cargos de liderança em ambas as organizações. Além disso, o documento faz referência a uma ata de 1964 que marcava o "estágio da Academia", sugerindo que já existia uma organização

---

<sup>16</sup> O uso do adjetivo "anônimos" refere-se ao fato de que os sambistas e membros da Academia do Samba e do Clube Fica Ahí não são amplamente reconhecidos no grande mercado musical do carnaval, que abrange artistas de alcance nacional e internacional. No entanto, sua relevância é incontestável em Pelotas e região, onde desempenham um papel fundamenta

formal e estruturada, refletindo o papel ativo dos associados na condução dos trabalhos.

Ainda na ata de nº774, houve a discussão sobre a união da Academia de Samba ao Clube "Fica Ai", a pergunta de Carlos de Paula sobre o motivo da união, respondida por Darci Marques, aponta para uma decisão tomada em 1958, motivada principalmente pelas dificuldades financeiras da Academia. A decisão de unir as duas instituições, provavelmente, foi tomada em uma assembleia anterior, e a ata de 1965 demonstra que os membros do clube ainda estavam discutindo as implicações dessa união e buscando compreender melhor os motivos que levaram a essa decisão. A pergunta "Se a Academia sai ou não sai?" indica que, mesmo após alguns anos da fusão, ainda existiam incertezas. O assunto foi amplamente discutido nesta reunião, mas não chegaram um denominador comum que "satisfizesse gregos e troianos", como citado em ata.

Ao que parece a Academia do Samba atuava como uma espécie de representante oficial do "Fica Ai" no carnaval, desempenhando o papel nas atividades carnavalescas do clube. A sugestão do Sr. Darci Marques, quando solicita ao vice-presidente Sr. Marcio G. Vargas que exponha o ponto de vista da diretoria, deixa claro que, enquanto o vínculo entre a Academia e o clube estava estabelecido, não havia uma figura específica na diretoria do "Fica Ai" responsável por dirigir o Departamento Carnavalesco. Isso reforça a importância da Academia como órgão cultural e organizacional, preenchendo esse papel importantíssimo, pois neste período a Academia era o Departamento Carnavalesco. O fato de se discutir a saída da Academia, mas ainda exigir que a diretoria aponte um novo responsável para o carnaval, evidencia que o clube precisa substituir a Academia para manter a sua participação no carnaval, o que sublinha a relação simbiótica entre ambas as entidades nesse contexto cultural.

A fala do Sr. Dutra destaca o ponto de partida do "Fica Ai" no carnaval de rua, ressaltando que a organização coletiva em torno do carnaval foi o alicerce inicial para a criação e consolidação do clube. Através do envolvimento nas festividades carnavalescas, os fundadores não apenas firmaram o nome e a posição do clube, mas também começaram a visualizar um futuro que transcendia o âmbito carnavalesco. A menção ao estatuto reforça que o "Fica Ai" foi forjado no contexto do carnaval, mas que, com o tempo, suas ambições cresceram para além das festividades. O fato de o clube já ter vislumbrado, em seus primórdios, projetos como a criação de uma escola



de alfabetização para os filhos dos associados e outras atividades culturais, demonstra como o carnaval serviu como trampolim para um envolvimento mais amplo com o desenvolvimento social e educacional dos seus.

Após a votação que determinou que, caso a Academia se desligasse do "Fica Ai", a Academia teria o direito de levar junto consigo o patrimônio que havia juntado até aquele período, houve uma pausa de 10 minutos para discussão. Esse intervalo ocorreu após a deliberação sobre a preservação dos bens, demonstrando a preocupação do "Fica Ai" em assegurar que, em caso de separação, os recursos adquiridos pela Academia fossem devidamente restituídos a ela.

A reunião refletiu as opiniões divergentes entre os associados sobre o desligamento do Clube. A votação revelou a falta de consenso: 28 votos pelo desligamento, 19 pela proposta da Diretoria e 6 pela proposta de Milton Dias. Após a votação, as declarações dos membros evidenciaram essa divisão, Carlos de Paula, representando a Comissão, aceitou o desligamento com uma atitude conciliatória, afirmando: "Congratulo-me com o desligamento do Clube, sem rancor". Luiz Alberto Mendes expressou seu pesar, dizendo: "Sinto-me sentido com o desligamento, mas coloco-me à disposição do Clube Cultural "Fica Ai", pela Academia". Sr. Dutra desejou: "Perenes felicidades e que a Academia desligada seja o nascedouro de nova entidade", expressando esperança de renovação e continuidade.

Milton Dias, cuja proposta não foi a escolhida, também se manifestou, enfatizando a tristeza associada à divisão: "Os momentos eram de tristeza". Sua fala sublinhou como a divisão entre pessoas que compartilhavam uma matriz cultural e uma paixão comum pelo carnaval gerava um sentimento profundo de pesar. A ata nº774 ata de 5 de julho de 1965 termina com o seguinte texto:

Darci Marques ratificou as palavras de Milton Dias, manifestando seu pesar, porém se colocando disposição da Academia, quer pelo Clube, bem como pessoalmente. Francisco P Goulart: o que foi dito nesta assembleia deve ficar aqui mesmo, deves, que esta assembleia se tornou memorável. Arrematando usou a palavra do Sr. Francisco de Paula Moraes que lamenta o desligamento da Academia do Clube, porque faltou o verdadeiro esclarecimento que era a situação financeira.

É provável que este documento marque o encerramento da primeira aliança formal entre as duas instituições, registrando um momento de transição e reestruturação. No entanto, a história sugere que outros vínculos formais foram

estabelecidos ao longo dos anos, evidenciando a complexidade e a dinâmica da relação entre ambas as entidades. A compreensão dessas conexões é fundamental para desvendar a trajetória e o legado dessas instituições.

## 2.8 Nova Fase

O acervo de documentos começa com a ata de fundação datada de 1949, depois a próxima pasta é referente ao ano de 1965<sup>17</sup>. No dia 16 de novembro de 1965 foi o momento de abertura do novo livro de atas que foi destinado a registrar os acontecimentos da *nova fase* da Academia do Samba. As atas de 1965 apresentam um formato textual descritivo dos tópicos tratados durante as reuniões, que se dividem em seções denominadas "expediente" e "assuntos gerais". Esses registros fornecem compreensão sobre o que eu denomino como "formato de organização", revelando as decisões tomadas pela instituição nesse período. O arquivo de atas referente ao ano de 1965 contém o registro de 5 atas, sendo que a primeira delas se destaca por marcar o início de uma "nova fase" para a Academia do Samba.

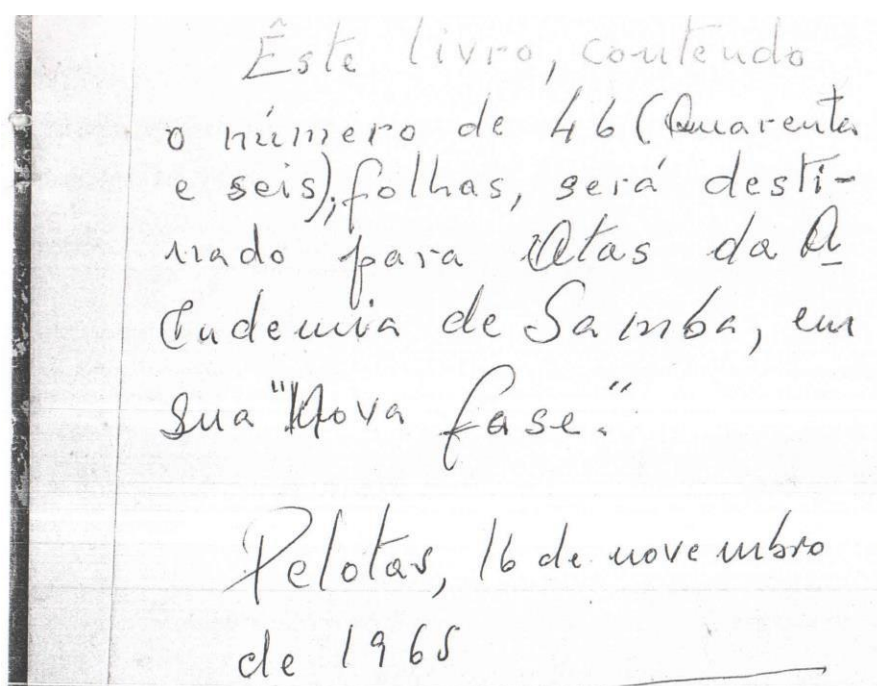


Figura 2: Ata nº1/965. Fonte: Arquivo digital da Academia do Samba

<sup>17</sup> Não há documentos no acervo entre 1949 à 1965.

A nova fase da Academia do Samba correspondente ao biênio de 1965/1966, é marcada pela introdução de uma estrutura organizacional baseada na formação de chapas que determinarão o destino da instituição. O termo "destino" é frequentemente mencionado nas atas, como indicativo dos próximos passos para a Academia. Os cargos eletivos são divididos em dois grupos distintos. O Conselho Executivo, liderado por Carlos de Paula como Presidente, apresenta uma equipe composta por diversos membros, incluindo cargos como Vice-presidentes, Tesoureiros, Secretários, Orador, Diretor Musical, e Diretores de Patrimônio. Paralelamente, o Conselho Constitutivo, formado por figuras como o Vereador Francisco de Paula Moraes e Capitão Alberto Gonçalves, desempenham um papel na configuração e direcionamentos da Academia do Samba.

É relevante destacar também a presença de Ensaíadores, como o Sargento Adão Oliveira, Gilberto Gomez, e Roray Martins, além de Figurinistas como Valdir Ferreira e Valmir Pereira. Esses membros, com suas respectivas funções e contribuições específicas, são peças fundamentais para o funcionamento e a dinâmica da Academia do Samba, evidenciando a diversidade de talentos e habilidades envolvidos na organização.

Em 1967, uma nova diretoria é eleita, e inicialmente estabelece duas metas conforme descrito na Ata nº 2/1967: Encontrar a pessoa jurídica para a escola e definir a pauta para a futura sede própria. O período de transição de cargos é destacado por uma cerimônia específica, durante a qual são enaltecidas as qualidades do antigo presidente, acompanhadas de um discurso que advoga pela unificação da entidade. A realização dessa cerimônia com um discurso específico evidencia a relevância desse momento para os membros da escola, pois o discurso vem em direção do reconhecimento do trabalho dedicado à instituição.

Parece que prosseguir sem a cerimônia de transição de cargos como agradecimento fosse considerado inadequado. Essa prática parece contribuir para a manutenção da continuidade da comunidade, um tema recorrente nas atas, assegurando o destino da instituição por meio do reconhecimento coletivo e institucional do trabalho realizado pelos membros da escola. Na ata nº1/1969 é pedido compreensão com a nova mesa, e não é relatado quando foi a eleição, porém pelo padrão temporal das eleições a diretoria tinha um mandato estabelecido por biênio.

## 2.9 Vínculo Contemporâneo

Os documentos apresentados são atas de reuniões do Clube Cultural Fica Ahí pra Ir Dizendo e documentos/ofícios da Academia do Samba<sup>18</sup>. O Ofício nº 06/2010 marca um dos momentos decisivos na história das relações entre as instituições. A decisão do Clube Cultural Fica Ahí de encerrar esta parceria, apesar da longa trajetória de colaboração e construção conjunta, expõe as dinâmicas políticas institucionais que as influenciam. Embora o rompimento possa ter sido impulsionado por divergências em lideranças ou diferenças na gestão de recursos, o reconhecimento mútuo transcende essas questões. A referência ao sentido cultural e manifestação de raízes comuns demonstram um compromisso conjunto com um objetivo maior, que vai além das particularidades da parceria específica. Mesmo com a entrega das chaves e a solicitação de formalização da cessação das atividades — gestos que simbolizam o encerramento prático da colaboração — a relação entre as instituições continua a ser definida por uma história de troca de experiências.

Na época, a parceria entre a Academia do Samba e o Clube Fica Ahí envolvia o fato de a Academia estar ocupando parte da sede do clube, por meio de um contrato de aluguel. Essa colaboração indicava uma continuidade da relação entre as duas instituições, mesmo após a desvinculação formal. No entanto, uma pesquisa documental mais aprofundada seria necessária para determinar com precisão quando essa parceria contemporânea teve início e como se desenvolveu ao longo do tempo. Infelizmente, essa investigação mais detalhada não foi possível no escopo atual do estudo, o que limita a compreensão completa da reintegração das atividades da Academia na sede do clube.

Já o Ofício Circular nº 015/2011, que registra o convite da Academia do Samba ao Clube Cultural Fica Ahí, representado por Raul Borges Ferreira, para que a Rainha e Duquesinha do clube participassem dos desfiles de carnaval, reforça a continuidade histórica entre as duas instituições. Esse convite completa um ciclo iniciado quando as práticas de desfile de carnaval do Fica Ahí deram origem à Academia do Samba. Essa continuidade é mais um exemplo como as tradições culturais de Pelotas se

---

<sup>18</sup> O projeto de extensão intitulado "Clube Fica Ahi: valorização e reconhecimento do associativismo negro pelotense" (1918-1921) focaram na organização e digitalização do acervo histórico do clube. Atualmente, essa iniciativa dá continuidade ao projeto de extensão "Diálogos interculturais e mediações políticas: contribuições para o bem-viver", que amplia a pesquisa e o envolvimento com questões culturais e políticas relacionadas ao associativismo negro.

transformaram e se manifestaram através dessas duas organizações associativistas negras, permanecendo conectadas pelo carnaval, em um reconhecimento mútuo de suas histórias.

A Ata nº 01/2012, datada de 11 de setembro de 2012, referente à Assembleia Conjunta entre o Clube Cultural Fica Ahi pra Ir Dizendo e a Academia do Samba, permite novos olhares sobre a organização e dinâmicas de poder dessas instituições, essenciais para compreender o vínculo entre elas. Raul Borges Ferreira destacou que o tesoureiro Rubinei Silva Machado decidiu ajudar a Academia do Samba como parte de um compromisso maior com essa ligação histórica, ressaltando a importância de reconhecer essa conexão como fundamental para a continuidade das culturas representadas por ambas.

Muitos membros do Clube Fica Ahí também fizeram e fazem parte da Academia do Samba, revelando um movimento de circulação de agentes dentro dessas organizações associativistas culturais. Os indivíduos que transitam nesses espaços desempenham papéis fundamentais no funcionamento das instituições, moldando e sendo moldados por elas. Ao ocuparem diferentes cargos e funções, suas subjetividades se entrelaçam com as dinâmicas institucionais, criando uma rede de influências mútuas. A dualidade de papéis exercida pelos membros em ambas as entidades é um exemplo da identificação desses agentes com instituições que historicamente têm sido protagonizadas pela população negra.

A pauta (a) da Ata nº 01/2012 tratou do estabelecimento de um preço para o aluguel do salão de festas do Clube Fica Ahí, destacando uma nuance da relação entre as duas instituições. A negociação administrativa entre as entidades demonstra que, apesar do propósito comum, as relações financeiras entre elas são objetivas, com cada uma buscando sua própria sustentabilidade sem comprometer os objetivos do movimento como um todo.

No item 2 da mesma ata, observo que o Clube Fica Ahí pra Ir Dizendo é uma instituição familiar para alguns de seus membros, cujas memórias e afetos foram cultivados ao longo do tempo. Neil Rodrigues Pinheiro, Presidente do Conselho Deliberativo, menciona que cresceu dentro do clube, ressaltando um vínculo histórico e afetivo entre o Fica Ahí e a Academia do Samba. Desde sua juventude, ele destaca que o clube já mantinha uma forte relação com a Academia. O diálogo entre os representantes das duas instituições sobre a necessidade de "se entenderem" sugere

que, apesar das divergências ou desafios, existe uma intenção mútua de preservar essa conexão pacificamente.

A página 2 da Ata nº 01/2012 apresenta a visão de Gilberto Gomes sobre a relação entre o Clube Fica Ahí e a Academia do Samba. Ele expressa preocupação com a história da representação do Clube Fica Ahí, argumentando que o uso de um espaço historicamente marcado pela segregação racial, como o Clube Brilhantes, para as atividades da Academia do Samba, representaria uma ruptura com as raízes da instituição. Essas raízes, ancoradas na luta contra a exclusão social e racial, constituem a essência do clube como um espaço de resistência. A metáfora das raízes utilizada por Gomes pode ser entendida como algo que vai além do mero referencial histórico, sendo também uma metáfora da experiência de ser negro, seus desafios, conquistas e alegrias. As raízes simbolizam a conexão entre o passado e a identidade coletiva do Fica Ahí, que se manifesta tanto no contexto institucional quanto nas subjetividades dos seus membros.

O Ofício nº 001, que formalizou a rescisão da parceria entre a Academia do Samba e o Clube Cultural Fica Ahí, marca um ponto de inflexão na dinâmica social entre as duas instituições. Essa decisão encerra definitivamente a colaboração entre ambas, evidenciando que essas relações nem sempre ocorrem de forma harmônica. O documento, símbolo do rompimento, expõe o jogo de poder constante entre as organizações, mesmo diante de um histórico de colaboração.

### **3 EXPERIÊNCIAS MUSICAIS DO SAMBA: TRAJETÓRIAS, TRADIÇÕES E HARMONIA NA ACADEMIA DO SAMBA.**

Neste capítulo, será explorado as interações e práticas culturais musicais da Academia do Samba de Pelotas, mostrando suas tradições e dinâmicas sociais. Começo com a constituição do campo em Pelotas, situando nosso estudo no contexto específico dessa cidade. Em seguida, será apresentado os principais interlocutores, Felipe, Cristiane e Wagner, através de um relato de suas trajetórias como cantores e suas relações com a música, o samba e o carnaval. Nos encontros da Academia do Samba, uma reflexão sobre os ensaios e apresentações, analisando as rivalidades e coalizões que emergem durante o carnaval.

Passando do canto para a observação, abordo o estranhamento etnográfico que permeia este estudo, enfatizando as percepções e desafios enfrentados. A tradição percussiva será examinada na trajetória de Ita Costa, mestre de bateria, onde discuto a importância da tradição oral na percussão. Além disso, analiso os ensaios públicos e a harmonia na avenida, comparando os ensaios e desfiles de carnaval de 2023 e 2024. Este capítulo pretende oferecer uma visão abrangente dos elementos que constituem as práticas musicais da Academia do Samba de Pelotas, destacando a importância da história social, das práticas culturais e das interações dinâmicas.

### **3.1 Estabelecimento do Contexto de Estudo**

Minha aproximação das pessoas que fazem música na Academia do Samba teve início quando tomei conhecimento da busca da agremiação por um novo integrante para compor a Harmonia<sup>19</sup>, o grupo vocal e instrumental, através de uma colega da graduação em música que estava como bolsista do Coral da UFPEL do qual Cristiane, uma integrante da Harmonia, fazia parte. Mediante a esse contato, pude ter a oportunidade de conhecer Cristiane. Durante IV Encontro de Corais em comemoração dos 104 anos do Conservatório de Música, no dia 18 de setembro de 2022, tive a oportunidade de me aproximar de Cristiane. Após a apresentação, abordei Cristiane e expressei meu interesse em participar da Harmonia da Academia do Samba. Ela prontamente me forneceu o contato de Wagner, microfone 1<sup>20</sup> da Harmonia da Academia do Samba. Em seguida, entrei em contato com Wagner e manifestei meu interesse em preencher a vaga disponível.

Após estabelecer uma comunicação com Wagner, fui autorizado a participar dos ensaios, que são realizados com o objetivo de preparar a agremiação para o desfile de carnaval e outros eventos. Minha expectativa era que esses encontros me proporcionassem uma visão um pouco mais detalhada do funcionamento musical da Academia do Samba. Após o primeiro ensaio pude integrar o grupo da Harmonia no

---

<sup>19</sup> Termo utilizado para nominar os vocais e instrumentos harmônicos da Academia do Samba.

<sup>20</sup> O microfone 1 é o líder da Harmonia da Academia do Samba, responsável por escolher o repertório, puxar o samba e gerenciar toda a harmonia. Sua função central é garantir a coesão musical do grupo, coordenando vozes e instrumentos para manter a qualidade e a energia das apresentações.

aplicativo do WhatsApp, me proporcionando acesso aos áudios e letras das músicas do repertório da escola através de links de armazenamento online.

### 3.2 Interlocutores

A maior parte de meu contato com os interlocutores foi presencialmente, os encontros eram sempre atividades da Academia do Samba, onde havia muitos diálogos e obrigações para o momento, este fato tornava difícil obter informações biográficas. Por essa razão, realizei uma série de conversas através de chamadas online, onde o foco era saber um pouco mais de suas trajetórias de vida ligadas ao carnaval, música e samba. Somente com Wagner foi possível realizar uma visita domiciliar para conhecer sua trajetória.

**Wagner:** Microfone 1, diretor da Harmonia

**Felipe:** Cantor

**Cristiane:** Cantora

**Ita Costa:** Mestre de Bateria

**Beto Ortiz:** Cavaquinista

### 3.3 Trajetória Musical de Felipe

A experiência de Felipe Santos da Silva, cantor na Academia do Samba é carregada de memórias familiares, sua trajetória musical traz consigo reflexões sobre identidade e uma expressão musical que compreende gêneros como samba e pagode. Seu percurso é marcado por uma flexibilidade de estilos e uma busca por representatividade, mostra como o dinamismo sonoro se expressa através de suas experiências.

Desde a infância, Felipe Santos um homem negro de 31 anos, foi embalado pelos ritmos do samba e do pagode, em almoços dominicais regados a música e união familiar. Segundo ele, *“desde pequeno, minha família ia almoçar junto no domingo e cantavam samba e pagode. Pagode dos anos 90 e samba de partido alto. Foi naquela época que me acostumei com o acompanhamento.*



Foi no CTG, que deu seus primeiros passos no canto, porém espaço não o acolhia plenamente. As letras depreciativas e a ausência de representatividade o afastaram daquele ambiente. *“Quando comecei a cantar, foi no CTG (Centro de Tradições Gaúchas). Mas as músicas de lá não batiam comigo, sabe? Não tinham cantores negros e algumas letras até me incomodavam, meio depreciativas, então acabei me afastando um pouco de lá, apesar de gostar.”* Nesse momento, o samba e o pagode se tornaram refúgio de expressão. A letra esperançosa de "Alvorada" o tocou, e a familiaridade com os ritmos o acolheu. *“Samba e o pagode sempre estiveram próximos de mim. As batidas eram familiares, as letras me conectavam. Uma música em especial, "Alvorada", tinha uma mensagem tão positiva que deixou uma marca forte em mim.”*

Minha família é essencial na minha vida musical. *“No ano do samba-enredo "Baile de Máscaras", todo mundo da família desfilou na Academia do Samba. Minha mãe até desfilou como rainha ou madrinha da bateria, e meu avô, avó e tia também estavam lá, participando junto com a gente.”* A Academia do Samba representa a tradição e a história da família, enquanto a banda "É do Polvo" oferece um espaço acolhedor e oportunidade musical.

Já me apresentei em vários lugares, cantando sozinho “voz e violão”, em escolas de samba e bandas. Atualmente, faço parte da banda "É do Polvo", que me acolheu e me dá a chance de crescer cada vez mais. A Academia do Samba é muito importante pra mim, porque representa a tradição e a história da minha família. É um lugar onde me sinto em casa e posso mostrar meu talento.

### 3.4 Trajetória Musical de Cristiane

Cristiane Medeiros Gomes é uma mulher negra de 47 anos, com uma voz versátil<sup>21</sup>, que circula entre diferentes ambientes musicais. A espiritualidade e a paixão pelo carnaval são elementos presentes em sua trajetória, influenciados por laços familiares, assim como a relação General Telles e a Academia do Samba. Desde a infância, Cristiane aprendeu com o samba.

Cresci fazendo parte da General Telles, cresci tellense”. Por ter crescido na região do bairro Porto não tinha muito acesso a outras escolas, pois a quadra

---

<sup>21</sup> O uso do termo “voz versátil” refere-se à capacidade de um intérprete de adaptar sua voz a diferentes contextos musicais, explorando com eficácia uma ampla variedade de estilos, gêneros e técnicas vocais

da General Telles era localizada nesse bairro. Até sabia da existência de outras escolas, mas sempre dentro da General Telles, apesar disso sempre demonstrei interesse em conhecer outras entidades carnavalescas.

Cristiane desenvolveu um interesse por melodias e pela expressão vocal, influenciada pela presença constante da música em sua vida familiar. Desde a infância, sua casa era um ambiente repleto de sons, graças ao envolvimento de seu pai com a música e à vasta coleção de discos de vinil de sua mãe. Esse ambiente estimulante não apenas despertou seu fascínio pela música, mas também a incentivou a explorar suas próprias habilidades vocais. A exposição contínua a diferentes gêneros musicais e a observação das práticas musicais do pai proporcionaram a Cristiane uma compreensão diversificada da música, moldando seu percurso.

Meu pai era músico, tocava sopro, violão e percussão. Eu tocava piano e flauta doce quando era criança. Eu sempre tive um ambiente musical dentro de casa. Minha mãe sempre comprou muitos vinis, e todos os anos minha mãe comprava os vinis dos sambas das escolas do Rio, então o meu ambiente era todos os sambistas do mundo mais os enredos do rio. E na época eu cantava todos esses sambas, eu cantava eu decorava e Alcione principalmente. Eu cantava e não me dava conta.

A prática na umbanda, onde Cristiane atuava como ponteira<sup>22</sup>, foi importante para o desenvolvimento de suas habilidades vocais. A necessidade de utilizar a voz para conectar-se espiritualmente foi fundamental para sua trajetória como cantora.

Eu fui para umbanda, eu fui para uma corrente mediúnica. Todo funcionamento da umbanda ele tem "pontes" que são cruciais para que o desenvolvimento aconteça, para que não tenha problemas mediúnicos no meio da sessão. O ponto precisa ser bem puxado, o tambor precisa ser bem tocado, não pode ter pensamentos fora da corrente e eu via pessoas que estavam cantando para as paredes. E a partir daí eu comecei a trabalhar como ponteira, porque eu queria ver a espiritualidade acontecesse de forma correta. Depois que fui ter contato com a música de forma profissional. Aprendia a respirar, a pausar, aprendia a usar minha voz, tudo que eu não tinha enquanto ponteira. Quando tu estuda música tudo muda, se você não souber usar sua voz... O coral da universidade federal de pelotas me fez evoluir muito enquanto interprete de escola de samba.

Cristiane reconheceu uma mudança em suas habilidades vocais ao começar a estudar música de maneira formal. Habilidades essenciais como controle da respiração e pausas foram introduzidas, contrastando com sua experiência anterior

---

<sup>22</sup> O termo "ponteira" designa a cantora responsável por entoar os pontos nos rituais de Umbanda.

na umbanda, onde esses aspectos eram trabalhados de outras formas. O coral da Universidade Federal de Pelotas influenciou sua jornada de desenvolvimento, permitindo-lhe crescer como intérprete nas escolas de samba e aperfeiçoar sua técnica vocal e expressividade.

Embora o coral da Universidade Federal de Pelotas tenha sido importante no desenvolvimento técnico de Cristiane, se faz necessário questionar a noção de que o aprendizado formal, como o oferecido por corais acadêmicos, seja a única ou a "correta" forma de se aprender música. Essa perspectiva, enraizada na colonialidade do saber, tende a privilegiar métodos ocidentais e formais de ensino, ao mesmo tempo em que invisibiliza e diminui outras formas de fazer musical, como aquelas presentes em tradições populares, religiosas e comunitárias, como a Umbanda. Nesses contextos, a música se relaciona com experiências corporais, espirituais e coletivas, onde o ritmo, o canto e a performance cumprem funções que vão além da técnica e operam como pontes de conexão entre indivíduos e a espiritualidade. O contraste entre o coral e a atuação como ponteira na Umbanda revela, portanto, não uma hierarquia, mas formas distintas de conceber e vivenciar a música.

O encontro com Dani Brizolara, uma cantora da cidade, foi fundamental para Cristiane ingressar na Academia do Samba. Dani, ao reconhecer o talento de Cristiane, a incentivou a explorar novas oportunidades. Isso levou Cristiane a integrar a Academia, onde ela encontrou um ambiente ideal para aprimorar suas habilidades vocais.

A Dani Brizolara, uma cantora bem conhecida na cidade, foi alfabetizada pela minha mãe. Por causa disso, me senti à vontade para pedir a ela para cantar no coral da UFPEL. Falei: "Vou procurar a Dani para tentar entrar no coral". Tentei entrar no coral Circo Operário, mas era muito caro, então fui atrás da Dani. Nunca imaginei que acabaria cantando, as coisas foram acontecendo meio que por acaso.

A partir de então, Cristiane se tornou parte da Harmonia da Academia do Samba, onde sua voz de com um registro grave expressivo mostra versatilidade e habilidade para desenhos harmônicos<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Habilidade de um cantor(a) em mover a voz ou o instrumento de forma fluida entre as diferentes notas que compõem a harmonia de uma peça musical.

Quando entrei em contato com a Dani, consegui uma audição para cantar no Coral da UFPEL. A Dani já era cantora da Academia, mas eu nem sabia disso. Naquele momento, eu não estava torcendo por nenhuma escola de samba, porque tinha tido algumas decepções. Então, a Dani me levou direto para ocupar um cargo na Harmonia da Academia do Samba, lá por 2013 ou 2014.

Para Cristiane, o samba é mais do que apenas um ritmo musical. "O samba vem de dentro do terreiro, ele é de dentro da religiosidade. Não tem como desvencilhar isso, não tem como desligar."

### 3.5 Trajetória Musical de Wagner

Wagner da Luz Lopes é um homem negro de 65 anos, uma figura central na Academia, atualmente exerce o cargo de diretor musical. Compositor e cantor, suas decisões permeiam os aspectos musicais da agremiação, desde a seleção do repertório até organização da Harmonia. Sua relação com a música começou cedo.

Eu sempre fui muito amante da roda de samba dos amigos, aí a gente foi participando e cantando, tocando um pouquinho de violão, era um meio de se integrar quando mais jovem. No reduto onde a gente morava, as festas caseiras nas casas dos amigos, no interior onde a gente morava. Às vezes nos bares, tinha amigos que estavam fazendo, às vezes na casa de um e de outro e às vezes aprendendo também o violão. Foi minha vivência em festas, né? As rodas de samba aconteceram mais tarde, mas sempre as comunidades faziam rodas de samba e a gente estava presente. Eu e um amigo de infância, eu ganhei um toca-discos daqueles de tampa, isso é antigo. Tu tirava a tampa e trazia o prato, a ideia era o LP, colocava o LP. Nós compramos a caixa de um amigo e nós levamos pra nossas festas, pros aniversários pra nossos amigos. Eles diziam: 'Vocês não querem fazer um som lá?' A gente colocava a sacola de LP, um carregava a caixa, o outro o LP, a gente tocava de tudo. Era mais dançante. Muita música internacional, a gente tinha música de samba e do carnaval. Se tocava muito o LP e foi essa vivência assim.

Na trajetória de Wagner, cantor e compositor, a escolha do repertório desempenha um papel fundamental, refletindo tanto sua visão artística quanto sua ligação pessoal e cultural com os sambas que interpreta. Ele busca um equilíbrio entre a tradição e a espiritualidade, selecionando músicas que ressoem com a essência da escola de samba e com a sua própria identidade. A curadoria musical de Wagner é um processo cuidadoso.

O repertório escolho eu. Eu não gosto como outras escolas fizeram dos diretores de bateria escolherem o repertório, não vamos inverter as coisas. A bateria tá ali de acompanhamento e quem tá cantando somos nós. Em outra agremiação nós tínhamos um problema que o diretor da bateria queria escolher o samba que ele queria fazer, as cadências do samba. Se o samba não for dentro da ideia que a gente tem eu não canto, cara. Eu acho que quem tem que escolher o repertório é o grupo musical. A Harmonia da escola ou ala musical. Não vou pegar um microfone pra cantar um samba que eu não concorde.

Wagner, apesar de não ser o responsável pela interpretação da escola, destaca a liberdade concedida pela diretoria, a qual lhe permite fazer escolhas significativas no repertório. Ele explica que, ao conversar com a Harmonia, ele vai decidindo quais sambas vão ser incluídos e quais não serão. Para Wagner, é crucial que, ao cantar, haja prazer na execução, e isso orienta suas decisões.

Eu até aceito sugestões sobre o repertório, mas a palavra final sobre o que vai ser tocado é minha. Justifico isso pelo meu processo. No meu repertório, tenho três sambas da Grande Rio, Salgueiro e Mangueira que toco porque têm uma conotação espiritual. Além disso, busco aqueles sambas mais antigos da União da Ilha, Portela, Mangueira e Salgueiro. Sou muito ligado nessa parte da negritude, que impacta.

Ao adentrar no universo criativo de Wagner, me deparo com uma visão singular sobre o processo de composição. Para ele, a música vai além da simples execução de notas musicais. A composição não é apenas resultado de técnica e estudo, mas também de uma profunda conexão com uma energia transcendental. Ele acredita que a música vem de uma energia superior, uma força divina que guia o processo criativo.

Tem que ter dom pra cantar, pra tocar. Tudo se aprende. E eu sempre acho que é uma mensagem espiritual que vem pra compor. Aquela energia, né? Vem uma energia, é pra quem vive esses eventos entende? Acho que todos recebem uma energia, entende? Os deuses das composições, né? A gente sabe que é o seu intelecto, né? Mas é uma energia que você absorve e transforma em música.

Wagner também enfatiza a importância de cuidar da voz, especialmente após uma cirurgia de corda vocal em 2009:

Eu fiz uma cirurgia de corda vocal em 2009 e 15 dias depois eu tava cantando 10 minutos e descansava 15, e cantava 10 minutos. E fui pra passarela cantando 1h e 15min. Eu rezei muito e pedi proteção pros meus, pra que eu conseguisse vencer essa batalha. Depois dali eu vivo tomando água diretamente, como sempre tomei, é líquido direto.

Assim, Wagner representa uma figura multifacetada, onde música e espiritualidade se entrelaçam, moldando não apenas sua própria identidade, mas também a da comunidade carnavalesca.

### 3.6 Nos Encontros da Academia do Samba

No dia 29 de outubro de 2022, meses antes do carnaval, a Harmonia da Academia do Samba iniciou sua preparação musical com um ensaio privado, marcando o começo de uma série de ensaios essenciais para o desfile. Esse primeiro encontro ocorreu na garagem de João Albio Barbosa Silva, conhecido como João do Ferros então vice-presidente da escola, localizada no bairro Três Vendas. A distinção entre ensaios privados e públicos é fundamental, pois os privados, como este, são exclusivos para os integrantes da agremiação, focados na organização interna e na prática musical. Em contraste, os ensaios públicos, dos quais participei posteriormente, são eventos maiores que antecedem o desfile de carnaval e permitem uma interação direta com o público.

Ao chegar à residência do senhor João, fui calorosamente recebido por ele, um pelotense que ostentava um chapéu branco típico da boêmia do samba e uma camiseta da Academia do Samba. João, que havia morado no Rio de Janeiro por muitos anos, compartilhou com entusiasmo suas experiências no samba carioca. "*Lá em cima o samba é bom!*", exclamou, destacando sua intimidade com o carnaval e as quadras das escolas de samba do Rio. Durante nossa conversa, ele mencionou sua frequência em diversas quadras de escolas cariocas, descrevendo-as como experiências incríveis. João demonstrou um profundo conhecimento das localidades cariocas e sua narrativa afetuosa refletia a paixão pelas manifestações culturais que marcaram sua trajetória no Rio de Janeiro.

Ao contextualizar o propósito da minha presença no ensaio, João prontamente se dispôs a apresentar dois espaços que, ao que parece, para ele eram significativos

localizados próximos à sua garagem/serralheria. O primeiro ambiente era destinado ao assentamento a Ogum, apresentado por ele como o padroeiro da escola, era um grande objeto metálico protegido por uma grade, em todos os locais tinham muito objetos espalhados, menos neste local do assentamento. "Este é um assentamento pra Ogum, é um local sagrado pra mim", explicou ele, com reverência no tom de voz. Me chamou muito a atenção que no meu primeiro ensaio com a Academia do Samba, um símbolo de religião de matriz africana tenha aparecido de forma tão intensa. Uma vez que a relação entre samba e religiões de matriz africana são latentes.

No momento em que o Vice-Presidente João me explicava sobre o ambiente, compreendi que se tratava de um assentamento destinado à escola de samba. Essa informação me entusiasmou, pois percebia uma conexão direta entre a escola e a espiritualidade. Entretanto, mais tarde, descobri que o assentamento não era exclusivo da escola, mas sim de João, que o mantinha por razões religiosas, dado seu papel como Pai de Santo<sup>24</sup>. A espiritualidade emergiu como um tema recorrente naquele dia, introduzido pelos interlocutores. Pretendo retornar a essa temática posteriormente, explorando sua relação com o samba no capítulo 4.

Após a exploração dos espaços externos da residência de João, ele gentilmente me conduziu a uma sala situada dentro de sua casa. Lá, me deparei com uma multiplicidade de elementos que ocupavam o ambiente, notando uma disposição peculiar dos pertences, onde documentos, troféus, cartazes e placas com a logo da Academia do Samba eram armazenados da melhor maneira possível. "*Como a escola não tem sede atualmente, a gente guarda as coisas aqui*", explicou João, enquanto eu observava atentamente a vasta coleção de itens que compunham parte da história da escola de samba. "*Tudo aqui é importante para a escola*", compartilhou o Vice-Presidente João, transmitindo um senso de valorização pela memória e pelas tradições da Academia do Samba. Enquanto percorria o espaço repleto de artefatos, ele revelava a significância de alguns itens e sua conexão com os eventos e conquistas que marcaram a trajetória da escola ao longo dos anos. Essa sala funcionava como um acervo improvisado contendo parte da história da agremiação.

Um pouco após minha pergunta um interlocutor importante para essa pesquisa chega e Cristiane nos apresenta. A conversa com Felipe fluiu de maneira mais fácil, pergunto o que ele faz da vida, ele responde: "*Atualmente estou cursando Direito na*

---

<sup>24</sup> Sacerdote de religiões de matriz africana

*FURG*". Quando soube que ele também estava na universidade senti a liberdade de utilizar mais termos acadêmicos para descrever minha presença ali. Em nossa conversa disse que estava etnografando o ensaio, ele respondeu: "*Que legal, cara! A Academia possui um legado histórico muito importante.*" Citou também a relação da agremiação com o clube Fica Ahí pra Ir Dizendo, esta relação à época não estava clara para mim. Ainda no período de espera para o início do ensaio o cantor mais jovem da Academia do Samba me diz: "*Que bom que você está entrando na Harmonia, cara. A Harmonia está precisando de mais gente jovem*". À época ambos estávamos com 29 anos.

Era a primeira vez que eu encontrava o grupo presencialmente, e inicialmente senti uma certa timidez. Disse para a Cristiane que não tinha conseguido ensaiar todas as canções, mas que a canção "Gerioká" eu sabia por completo, ela me disse: "*Não tem problema, a gente vai aprendendo as músicas aqui no ensaio, vou colocar a pasta aqui com as letras pra você*". E posicionou a pasta com o repertório para que eu pudesse ler as letras das canções durante o ensaio. E me apresentou às canções que seriam ensaiadas, apesar de já terem sido compartilhadas previamente no grupo do WhatsApp.

O clima durante o ensaio era muito festivo, me sentia em um almoço de família em um domingo ensolarado. O churrasco que ocorreu era quase que uma obrigação dada a forma que todos se tratavam e lidavam com o ensaio. O clima de sociabilidade parecia tão importante quanto o próprio ensaio, porque antes e depois do período de sua realização houve muita conversa e risadas. Depois que todos chegaram, gradualmente começou o processo de montagem do equipamento de som, esse momento foi coordenado por apenas uma pessoa e auxiliado por alguns membros da escola. Foi quando Cristiane me passou o microfone dizendo: "*Bora! Vamos passar o som*", me senti animado para o início do ensaio, neste momento sentia que minha participação tinha se tornado "oficial", a responsabilidade de causar uma boa impressão enquanto cantor estava posta, estava esperando para que me ouvissem cantar e que gostassem da minha voz.

Começamos a realizar os ajustes necessários para garantir a sonoridade ideal, no processo conhecido como "passar o som", nesse processo os cantores emitem fonemas, sílabas ou cantamos o trecho de uma canção para que possa ser ajustado as frequências entre grave, agudo e médio na mesa de som de acordo com nossa vontade e sob a coordenação do responsável pelo som. Na minha vez de passar o



som, repeti a clássica frase para testar o microfone “Um, dois, teste”, mas senti que não era o suficiente, então cantei um trecho da canção “Gerioká”, que diz: “Gerioká, E! Oh! Gerioká! Berço de mãe menininha, paraíso de yorubá”.

Queria demonstrar que sabia a canção e queria que ouvissem apenas a minha voz no microfone. Depois que cantei, Wagner disse: “*Tenor*<sup>25</sup>, né?” E eu respondo: “*Não dá pra negar*”, o tenor é a classificação para voz aguda masculina mais comum, como a minha voz é aguda, brincamos. Logo após os colegas cantores seguiram o mesmo procedimento. Após a conclusão dos testes e ajustes, Wagner, figura central na Harmonia, sinaliza para o Mestre Ita Costa que o ensaio iria começar.

Enquanto cantávamos haviam pequenos intervalos entre as canções, onde bebíamos água e conversávamos um pouco. Algumas canções também foram alteradas, das que tinham sido previamente listadas para serem ensaiadas. Enquanto me focava em cantar o texto das canções corretamente, um aspecto específico da prática me chamou a atenção, os momentos de canto solo, que refletem não apenas a hierarquia entre cantores, mas também um respeito pela individualidade. Estes fatores puderam ser percebidos porque na maior parte das canções, os cantores cantam em uníssono<sup>26</sup>.

Contudo, em alguns momentos, há uma clara demarcação de solos, onde um único integrante se destaca diante dos demais. Durante uma dessas situações, enquanto me preparava para entoar minha parte, fui interrompido por Felipe, que tocou meu ombro e apontou com as mãos para Wagner, indicando que era o momento dele sozinho. Foi uma interação sutil que me mostrava uma dinâmica do grupo que até então eu não conhecia. Senti também que havia um cuidado mútuo em valorizar e reconhecer os momentos individuais e uma didática desse funcionamento para quem estava chegando. Há uma canção do repertório que é intitulada “Prelúdio Cristiane”, o próprio título já marca diretamente o momento de destaque da cantora, os solos do Wagner não são identificados por título, mas por consenso geral.

A liderança de Wagner ficava evidente em alguns momentos específicos, perguntei para Cristiane qual seria a próxima música e ela me respondeu que precisaríamos esperar Wagner decidir. Perguntei para Wagner o porquê da supressão

---

<sup>25</sup> O tenor é uma voz masculina de timbre claro e brilhante, que ocupa a faixa mais aguda entre as vozes masculinas.

<sup>26</sup> Uníssono é um termo musical que se refere à execução simultânea da mesma nota ou melodia por dois ou mais músicos ou cantores.

de algumas canções e ele me disse que algumas eram retiradas do ensaio por questões de tempo e outras por já estarem “bem”, que significa que já estavam bem ensaiadas. O “microfone 1”, então assume esta função de determinar o início e o término das músicas. Em alguns momentos, mesmo após o anúncio do fim da música por parte de Wagner, a bateria continuava tocando sob a orientação de Ita. Ita e os percussionistas continuavam a tocar porque isso permitia a observação da bateria sem a sobreposição de sons dos demais músicos. O mesmo não acontecia com os vocais, que mesmo sobrepostos por muitos sons, não possuíam um momento para cantarem a cappella<sup>27</sup> para se ouvirem.

Em alguns trechos das canções pude perceber como os três cantores enfatizavam aquele momento por meio de expressões corporais e faciais, como se colocassem um acento aquela frase ou trecho. Esses acentos expressivos demarcavam uma diferença na dinâmica<sup>28</sup> e também de interpretação. Uma das razões pelas quais eu quis pesquisar a prática musical no carnaval era por acreditar que havia uma certa “paixão” ou “conexão” nas práticas musicais carnavalescas e esses aspectos que procurava julgo ter encontrado no corpo, nas expressões corporais dos cantores, que levantavam as mãos, sorriam intensamente e se olhavam, em especial em trechos como este da canção: “Abre a gira firma o ponto Academia, vem pro xirê pois a cartola é o meu congá, Ogumhê, padroeiro que meu guia Epa! Baba!”

Delazzeri (2018) ao citar Ruth Finnegan (2008) destaca a interligação entre texto, música e performance, descrevendo-os como acontecimentos simultâneos que operam em conjunto em uma canção ou poesia oral. Nessa perspectiva, a voz desempenha o papel de mediadora entre essas três dimensões, corporificando a “letra” da obra. Essa ativação corporificada ocorre durante a performance, indicando que, em última instância, tudo o que é necessário é um ouvinte e uma voz para que a expressão artística seja completa. Eu não pude compartilhar dessas emoções que culminam em interpretações, porque eu estava observando, minha atenção estava voltada para outro aspecto, enquanto os colegas cantores, estavam preocupados em ensaiar e interpretar as canções. Houve outro trecho significativo, onde a expressão

---

<sup>27</sup> A capela é um estilo de performance vocal em que a música é executada sem acompanhamento instrumental.

<sup>28</sup> A dinâmica musical refere-se à variação da intensidade sonora ao longo de uma peça musical.

corporal ficou evidente quando os cantores o entoaram: “Sou azul e branco, não vou negar. Deixa quem quiser falar.”

Esse fragmento, além evocar as cores distintivas da escola de samba, remete a um vínculo de identificação e pertencimento a agremiação. Durante esse trecho pude perceber que os três se olhavam com uma conexão especial com gestos e sorrisos partilhados, dos quais eu não participei com eles, parecia uma comunicação silenciosa que expressava histórias compartilhadas das quais recém estava tomando contato. Digo isto, porque embora tenha aprendido a nutrir um imenso carinho e respeito pela Academia e pelos(as) acadêmicos(as), não tenho o mesmo grau de engajamento à Escola que meus interlocutores.

Enquanto cantávamos percebi que haviam muitas repetições de refrão e das canções como um todo, em alguns momentos quatro ou cinco vezes. Esse foi um fato que me deixou espantado, porque no Bacharelado em canto na UFPEL e em ensaios de grupos musicais populares dos quais fiz parte o funcionamento de ensaio era diferente. Neste ensaio durante as repetições quando havia algum erro apontado eram erros na letra do texto, que eram corrigidos na próxima repetição e com bom humor, quase como uma brincadeira e também havia correções da “estrutura da canção”, se iria para a ponte, estrofe ou refrão. Antes desse ensaio, eu já estava há alguns meses sem cantar durante horas seguidas, e as muitas repetições, o calor intenso e o volume sonoro muito grande me deixaram um pouco cansado.

Enquanto cantávamos “Baile de Máscaras”<sup>29</sup> Wagner olhou para nós, os demais cantores e fez um gesto com a cabeça, indicando que voltaríamos para a primeira estrofe. O refrão da canção estava acabando, e tínhamos duas opções, ou repetiríamos o refrão ou voltávamos para a estrofe. Nem sempre essa decisão era feita por Wagner, Cristiane também estava atenta a “ordem da música” e também direcionava o grupo quando Wagner não o fazia. Neste momento perguntei para Cristiane se ela também ocupava um papel de liderança, ela disse que não, que só ajudava quando Wagner se distraía. Havia um processo de comunicação expressiva por meio de olhares direcionados aos cantores, ao “regente da bateria” e aos músicos dos instrumentos harmônicos. Esses olhares transmitiam não apenas observação, mas também indicações de entrada, pausa, aceleração ou mudança na execução musical, utilizando o corpo para a comunicação.

---

<sup>29</sup> Samba Enredo do repertório da Academia do Samba

A comunicação não verbal<sup>30</sup> foi uma constante durante todo o ensaio, é um artifício comumente usado por músicos que tocam em conjuntos diversos, a priori me chamou muito a atenção, porque apesar de conhecer esses comandos, gestos e movimentos me soaram estranhos por eu não conhecer bem as pessoas que o realizavam e seus significados intrínsecos. Por serem sutis, parece ser necessário uma familiaridade para reconhecê-los, uma certa intimidade no olhar, que é desenvolvida na sociabilidade e na constata prática musical em conjunto que permite o compartilhamento de códigos.

Leda Maria Martins, em sua análise das teorias de Schechner, explora a ampla aplicabilidade do conceito de performance, que abrange desde práticas teatrais experimentais até cerimônias litúrgicas em culturas ritualísticas. Ela destaca como a performance transcende a simples representação ou encenação, revelando estruturas profundas que conectam diferentes práticas culturais e artísticas através de qualidades como repetitividade, transitoriedade e a relação entre performers e audiência. Martins (2003) enfatiza que essas práticas são provisórias e inaugurais, apoiadas em convenções e molduras espaciais e temporais, sendo constantemente sujeitas à revisão e reinvenção. Joseph Roach complementa essa perspectiva ao considerar a performance como uma memória cinética, onde movimentos expressivos servem como reservas mnemônicas que constituem a linguagem cultural.

É dentre desse amplo espectro epistemológico que venho atualmente desenvolvendo minhas pesquisas, que têm por objeto a performance e as cenas rituais, por meio das quais penso o corpo e a voz como portais de inscrição de saberes de várias ordens. Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. (MARTINS, 2003, p.66)

---

<sup>30</sup> Turner (2008, p. 83) sugere que, ao considerar o modelo freudiano da personalidade humana, que consiste em estruturas diferenciadas, mas inter-relacionadas, como o id, o superego e o ego, abrangendo níveis de consciência inconscientes, pré-conscientes e conscientes, podemos supor que os sinais não-verbais são dirigidos por desejos inconscientes do id do emissor e interpretados, consciente ou inconscientemente, pelo receptor com base em algum critério interno. Da mesma forma, sinais podem ser emitidos pelo superego do emissor, ou sistema normativo-prescritivo, e interpretados pelo receptor no nível cognitivo-perceptual do ego, ou no nível inconsciente pelas estruturas do id ou superego.

Na noite de 6 de novembro de 2022, a convite da Escola de Samba General Telles, a Harmonia da Academia do Samba se dirigiu para uma das diversas festas realizadas pela instituição ao longo do ano. Nestes eventos é comum uma escola convidar outras escolas de samba, bandas carnavalescas e grupos musicais para se apresentarem, é uma festa de confraternização, celebração e música.

Eu fui neste evento sem estabelecer contato prévio com o pessoal da Harmonia da Academia do Samba, porque eu soube através do grupo do WhatsApp que eles iriam se apresentar, por essa razão fui com amigos. Fui em um horário distinto da chegada do grupo na quadra da General Telles. O evento estava muito cheio, a maioria das pessoas eram negras, e apesar da quadra ser grande, ainda assim a locomoção era difícil. Por isso, eu só pude ver a Harmonia porque consegui me aproximar do palco, e não tive acesso a eles por estarem em uma área reservada.

Um efeito muito comum com universitários oriundos de outros estados do Brasil quando chegam em Pelotas é andar sempre com os pares e frequentar eventos da “bolha universitária”, este foi o meu caso durante toda graduação, quando início o mestrado e me torno mais atento a esse efeito tento romper essa “bolha”. O trabalho de campo junto a Academia do Samba e ao carnaval Pelotense foi essencial para que sentisse que a bolha tinha sido rompida, pois nos eventos diversos que frequentei os rostos conhecidos da universidade eram raros. Acredito que essa informação seja relevante, uma vez que na cidade de Pelotas, foi incomum em minha experiência testemunhar eventos nos quais a maioria dos participantes eram pessoas negras. E quando considero a profunda relação histórica do samba com a população negra, a reunião expressiva de pessoas negras em um evento centrado no samba destaca ainda mais essa conexão.

Por estar com amigos e um clima mais festivo e descontraído, chego ao evento com a intensão de observar apenas a apresentação musical da Academia do Samba, porém o associativismo negro Pelotense imerso em sociabilidade representado pela figura das Escolas de Samba me saltou aos olhos. Um dos primeiros elementos a se destacar foi o que eu denominaria de “atmosfera” — algo que ecoa os ensaios da Academia do Samba, um clima envolvente de cordialidade no qual o samba se faz presente como elemento articulador.

Apesar das rivalidades estabelecidas entre a Academia do Samba e a General Telles, pude ver a Harmonia da Academia do Samba sendo recebida pelos colegas da

instituição coirmã com cordialidade facilmente percebida entre os integrantes, que se cumprimentavam com demonstrações de afeto. Enquanto eu ouvia a Harmonia da General Telles se apresentar, ainda observava uma interação constante que foi percebida em cada sorriso, cumprimentos e acenos e não apenas entre os membros das escolas “rivais”, mas também a outras agremiações e bandas que participariam. Dentre essas, pude reconhecer alguns integrantes da Escola de Samba Unidos do Fragata, indicando que ao menos três escolas de samba da cidade estavam representadas nessa ocasião.

Em uma entrevista conduzida em 23 de fevereiro de 2024, foi questionado aos membros da Harmonia sobre a rivalidade entre as escolas de samba Academia e General Telles. Em sua resposta, Cristiane comparou essa rivalidade à famosa disputa entre os times de futebol Grêmio e Internacional. No entanto, ficou claro que essa rivalidade é situacional, ou seja, é acionada principalmente em momentos de competição direta entre as escolas, no desfile. Em outros momentos, como durante as festas de Carnaval fora de época, a atmosfera festiva e a "magia" da celebração parecem sobrepujar qualquer sentimento de rivalidade, unindo as escolas em prol da celebração da cultura e da tradição carnavalesca. Hikiji (2005) destaca a manipulação de expectativas, medos, vaidades e do prazer da música como um "intenso aprendizado sentimental" que ocorre na relação palco-plateia. Além da construção de auto-imagens e identidades, o palco e sua "magia" são elementos centrais dessa experiência.<sup>31</sup>

Goldman (2001) assinala alguns momentos e alguns pontos da discussão, cruciais para a superação do dualismo congênito entre organização social e representação mental, e para o exorcismo dos dois fantasmas que insistem em assombrar a segmentaridade, a morfologia e a tipologia. Segundo Goldman (2001), ao discutir a segmentação, destaca a visão de Herzfeld (1987) sobre a universalidade desse fenômeno. Herzfeld argumenta que a segmentação deve ser vista como um aspecto universal da vida política, em vez de um tipo exótico específico. Embora a segmentação seja frequentemente considerada banal, Herzfeld defende que ela

---

<sup>31</sup> Hikiji (2005) enfatiza a dificuldade em verbalizar a experiência do palco, caracterizada como "indescritível" e "mágica". Essa "magia" representa o turbilhão de emoções vivido durante a performance, como "prazer", "emoção" e "satisfação imensa", que podem chegar a "arrepia". No palco, a razão cede à emoção, e a música penetra os poros e alcança o "âmago", aproximando-se do universo das vísceras. Por alguns momentos, abandona-se o plano da consciência.

representa um dos modelos de "relatividade social" presentes em qualquer sociedade. A segmentação organiza alianças políticas com base em critérios genealógicos ou outras formas de distância social entre grupos em disputa.

Wagner e Cristiane possuem a experiência de cantar em outras escolas, inclusive na General Telles, mas nunca participaram simultaneamente dessas duas instituições. Já os percussionistas podem tocar em mais de uma escola ao mesmo tempo sem causar o desconforto que isso causaria com os membros da Harmonia, parece que os percussionistas, figuras centrais para o funcionamento da escola passam muitas vezes despercebidas. A perspectiva de Michael Herzfeld citada por Goldman (2001) sobre a segmentação como um fenômeno universal encontra eco nas dinâmicas sociais das escolas de samba. Herzfeld argumenta que a segmentação organiza alianças políticas com base em critérios genealógicos ou outras formas de distância social entre grupos em disputa. No contexto das escolas de samba, essas alianças e rivalidades são formadas com base em diversos critérios, como localização geográfica, estilo musical, histórico de conquistas e laços pessoais entre integrantes. As escolas de samba do grupo especial frequentemente formam alianças dentro de uma rede carnavalesca, mas as relações pessoais vão para além do carnaval, compartilham recursos e apoiam-se mutuamente em eventos externos.

A competição entre as escolas de samba é um elemento central da cultura carnavalesca. As rivalidades são alimentadas por fatores como histórico de disputas e pela busca por supremacia no desfile, seja ela institucional ou pessoal. Rivalidades históricas, como as entre Academia do Samba e General Telles, se perpetuam através de narrativas e símbolos que mobilizam a paixão dos torcedores. A segmentação revela-se nas relações entre as escolas de samba, evidenciando como a organização social e as representações mentais se entrelaçam. As alianças e rivalidades são exemplos concretos de como a segmentação se manifesta em diferentes contextos sociais.

Cavalcanti (2018) explora a complexidade do conceito de dom, fundamentado no "Ensaio sobre a dádiva" de Marcel Mauss (2003a [1923-24]), destacando a presença simultânea de generosidade e obrigação nas trocas sociais. Ele também examina a significância da competição e do conflito nas interações sociais, com base nas teorias de Georg Simmel apresentadas em "Formas da interação social" (1971). Essas ideias são refletidas em seus estudos anteriores sobre o carnaval carioca (Cavalcanti, 2006a), onde ele argumenta que a rivalidade e a troca social são aspectos

fundamentais que moldam a dinâmica dos desfiles, concursos e outras formas de competição. Essa rivalidade é vista como uma força motriz essencial na cultura popular contemporânea, influenciando tanto a organização quanto a performance dos eventos carnavalescos.

Cristiane também compartilhou memórias de sua infância, frequentando os ensaios da General Telles, onde o ambiente era marcado pela animação e pelo barulho característico. Ela relembrou as brigas amistosas entre os membros da General Telles e da Academia:

Sabe, a gente sempre teve aquelas brigas, lembro bem. Minha tia, a Dinda Santa, era baiana lá da Academia, e tinha também um primo que sempre foi chacota por ser acadêmico. Essa rivalidade, sempre esteve presente e acho que nunca vai deixar de existir, é como time de futebol.

Cavalcanti (2018) explora o conceito de cismogênese complementar introduzido por Gregory Bateson, que descreve um processo intrínseco à dinâmica de grupos, especialmente visível na interação entre os Bois de Parintins. Este fenômeno ocorre quando a divergência entre os grupos se intensifica, resultando em uma interdependência crescente entre eles. Em sua análise, Cavalcanti argumenta que essa interdependência atinge um ponto em que equilibra as forças de ruptura (tendências cismogênicas), estabilizando assim a relação tensa entre os grupos. Esse conceito destaca como a dinâmica de competição e rivalidade entre os Bois não apenas ameaça, mas também sustenta a viabilidade do festival, demonstrando como o conflito pode ser um mecanismo de coesão e continuidade ritualística na cultura popular.

A comparação entre a rivalidade entre os Bois de Parintins (Caprichoso e Garantido) e a rivalidade entre a General Telles e a Academia nas festas carnavalescas em Pelotas revela a presença de dinâmicas competitivas similares em diferentes contextos culturais brasileiros. Nos Bois de Parintins, a competição entre Caprichoso e Garantido não apenas energiza o festival, mas também serve como um mecanismo central para a expressão e reafirmação das identidades culturais locais. A rivalidade é estruturada em torno de tradições distintas, cada uma defendendo suas próprias narrativas, estilos de apresentação e bases de apoio comunitário.

De maneira análoga, a rivalidade entre a General Telles e a Academia em Pelotas também incorpora elementos de competição e identificação cultural. Cristiane relembra as brigas amistosas entre os membros dessas duas agremiações carnavalescas, destacando como as disputas entre seus familiares e conhecidos refletem uma rivalidade enraizada que é passada de geração em geração. Assim



como nos Bois de Parintins, onde as tensões competitivas são essenciais para a atmosfera e a participação emocional do festival, a rivalidade entre a General Telles e a Academia contribui para a animação e o engajamento das festas carnavalescas, além de servir como um meio de afirmar e perpetuar segmentações e suas respectivas fronteiras de pertencimento específicas do carnaval pelotense.

Apesar da rivalidade existente, a atmosfera festiva do evento da agremiação “rival” logo me distraiu. E quando percebo, o momento mais aguardado da noite para mim finalmente havia chegado, quando a Academia do Samba subiu ao palco, tentei me aproximar, mas haviam muitas pessoas, o que dificultou minha aproximação. No palco haviam três cantores, dois violões e um cavaquinista. A comunicação silenciosa na apresentação parece ser uma constante, porque por diversas vezes a observei de forma fluida. Expressões faciais, gestos sutis com as mãos e inclinações de cabeça são os mais usados, indicando repetições, acelerações e pausas.

Esta ação evidenciou uma continuidade clara entre os ensaios e a apresentação, servindo como uma confirmação das decisões tomadas previamente ou como arranjos coletivamente articulados, acionados em momentos específicos das canções. A ideia de arranjos coletivamente articulados sugere que os elementos musicais e performáticos são definidos através de um processo colaborativo, onde todos os membros da equipe contribuem para a construção e refinamento da performance. Isso se tornou particularmente correto quando, no refrão da canção Simões Lopes<sup>32</sup>, a Harmonia retornou à estrofe após algumas repetições, conforme planejado. Após essa execução correta, Wagner sinalizou com um gesto de “joia” para a Harmonia, confirmando a realização bem-sucedida do plano. Esse gesto não só validou o desempenho, mas também destacou a importância do trabalho em equipe e da coordenação entre os membros para alcançar o resultado desejado. A utilização de arranjos coletivamente articulados, portanto, reforça a ideia de que a criação musical e performática é um esforço conjunto, onde cada indivíduo desempenha um papel crucial na realização de um projeto coletivo.

### **3.7 Tradição Percussiva na Trajetória de Ita Costa**

---

<sup>32</sup> Canção do repertório da Academia do Samba

Ita Costa, um dos interlocutores essenciais para o desenvolvimento deste estudo, foi uma das primeiras pessoas que conheci durante o primeiro ensaio. Naquele momento, eu não imaginava o quanto sua trajetória seria crucial para o progresso deste trabalho. Sua trajetória traz consigo uma jornada marcada pela paixão pela música desde a infância. Homem negro, de 45 anos, Ita cresceu em meio aos ritmos do carnaval. Desde muito jovem, ele já se aventurava no mundo dos instrumentos, criando seus próprios tambores improvisados e absorvendo cada batida dos ensaios de sua mãe na escola de samba local. *"A música tá em mim desde criança, minha mãe ia pro carnaval grávida de mim"*, compartilha ele.

Natural do bairro Santos Dumont, na Vila das Corujas, Ita encontrou na escola de samba Clara Bela o palco de suas primeiras experiências musicais. *"Na época de ensaio, todo dia eu ia pro ensaio. Desde pequeno, aprendi a tocar. E assim fui crescendo, não parei mais"*, relembra ele. Aos 10 anos, deu seus primeiros passos na bateria, desfilando nas escolas mirins.

Seu aprendizado ganhou novas dimensões ao lado do mestre Baptista, figura icônica na cena musical pelotense. Foi com ele que Ita deu os primeiros passos como mestre de repique, tornando-se uma peça fundamental na trajetória das baterias locais. *"Com o mestre Baptista, comecei com o tamborim Jamelão, que na época a gente chamava de Jamelão. Inclusive, a primeira ala de Jamelão a virar o tamborim fomos nós, fazendo o carreteiro"*, recorda. Seu compromisso e talento o levaram a assumir o comando da bateria da Academia do Samba no ano de 2021, onde molda seu estilo, mesclando tradição e inovação.

De acordo com Mario Maia (2008), uma peculiaridade interessante entre os instrumentos mencionados por Mestre Baptista em entrevista para a elaboração de sua tese é o Jamelão. O nome chama atenção não tanto pelo instrumento em si, mas pela denominação utilizada. Em Pelotas, o tamborim ou caxeta é conhecido como jamelão, indicando também que Mestre Ita Costa e Mestre Baptista utilizavam o mesmo termo para este instrumento.

“...os jamelões que a gente fala aqui em Pelotas, é o tamborim. Porque uma vez o Jamelão cantou, o da Mangueira, e trouxe esse instrumento aqui em Pelotas, e nós apelidamos aquilo de jamelão, porque foi ele que trouxe, mas é chamado de caxeta. [...] é aquele instrumento redondinho, pequeno né, que bate c’uas vaqueta [Baptista se refere às baquetas como vaquetas] e que vai na frente das baterias, é o primeiro naipe da bateria. [...] É o mesmo tamborim [...] não tem diferença [...] mas jamelão é só aqui em Pelotas [...] é porque o Jamelão veio aqui fazer show e trouxe o instrumento, e quando ele trouxe,

aqui não se usava [...] não se conhecia. Aí ficou o nome daquilo jamelão. Hoje você fala em tamborim, caxeta, ninguém sabe o que que é, jamelão todo mundo sabe. O que que tu toca? E o povo: Jamelão." (BAPTISTA, 2004 citado por MAIA, 2008)

A citação de Mestre Baptista (2004), transcrita por Maia (2008), revela uma particularidade interessante do samba em Pelotas: a denominação "jamelão" para o tamborim. Essa escolha lexical, aparentemente simples, carrega consigo uma rica história que enfatiza as relações afrodiaspóricas presentes nas culturas musicais da cidade. O termo "jamelão" não se limita a um mero apelido regional. Ele é um testemunho da circulação de referências entre as diferentes comunidades originadas pela experiência da diáspora. A presença de Jamelão, o cantor da Mangureira, em Pelotas, serviu como um marco cultural, introduzindo um instrumento e uma sonoridade que se integraram à tradição local. Essa integração, contudo, não se deu de forma passiva, mas sim através de um processo de reinterpretação e apropriação.

Turino (2008) aponta que artistas que representam a si mesmos e sua identidade de grupo por meio de suas obras provavelmente utilizam ícones e índices de identidade conscientes, além de outros sinais de identidade que emergem inconscientemente, a partir de hábitos profundos, como um produto de quem eles são. Por exemplo, na Bahia, Brasil, os blocos afros representam conscientemente seus laços com a herança africana através das performances de carnaval. Eles usam trajes e cantam músicas sobre lugares e eventos na África para enfatizar seu orgulho de serem descendentes de africanos por razões políticas. A música que tocam, chamada samba-reggae, é uma combinação de samba, reggae, funk e outros ritmos derivados de vários estilos afro-americanos do Novo Mundo, tocados em densos conjuntos de percussão. Esses sinais de identificação com a diáspora africana são escolhidos e exibidos conscientemente. Ao mesmo tempo, os aspectos sutis da articulação rítmica e dos estilos de movimento dos dançarinos estão enraizados no fato de que os performers cresceram na comunidade afro-brasileira, aprendendo a se mover e a produzir ritmos de certas maneiras devido a essa experiência.

No caso do samba de Pelotas, a denominação "jamelão" para o tamborim exemplifica essa dinâmica de transculturação mencionada por Turino (2008). O instrumento, trazido por músicos do Rio de Janeiro, foi reinterpretado e ressignificado no contexto cultural local, ganhando um novo nome. Essa reinterpretação contribuiu para a complexificação das identidades afrodiaspóricas no samba de Pelotas. Ita

Costa reflete sobre as diferenças entre o samba no Rio de Janeiro e no Rio Grande do Sul, destacando a importância de preservar características regionais. Para ele, cada escola de samba deve trazer sua marca própria, evitando simplesmente imitar o estilo carioca. *"Tudo que a gente faz, cada um faz diferente"*, enfatiza ele. Essa visão se reflete em seu trabalho, onde busca equilibrar elementos tradicionais com uma abordagem contemporânea. *"Procuro sempre juntar o útil ao agradável. Tem coisas antigas lá atrás que são boas pra caramba, então não tem por que a gente abolir. Tem coisas boas pra caramba"*, reflete ele.

Sonoramente Ita Costa mescla passado e presente, mas a nível da relação entre mestre e percussionista algumas coisas parecem iguais a décadas. A bateria da Academia do Samba é formada por jovens que acompanham o Mestre de Bateria Ita; eles não são necessariamente ligados à escola, independente da agremiação em que Ita estivesse, os membros de sua bateria o acompanhariam. Ita relatou em entrevista presencial que, assim como os membros de sua bateria o acompanham em projetos distintos, ele também, enquanto percussionista, acompanhou Mestre Baptista.

Depois, a gente fez parte da primeira charanga a entrar no Parque. Charanga é a bateria, no caso, que no campo de futebol chama charanga. Eu não gosto, né? Chamo de bateria. E no Pelotas nunca teve charanga, a primeira bateria foi a do mestre Baptista. E na nossa bateria todo mundo xavante, a gente tocava como fosse nosso time do coração. (COSTA, 2023)

Assim como Ita, enquanto percussionista, acompanhou Mestre Baptista na charanga de um time rival ao seu, mostrando seu compromisso com a arte percussiva acima das rivalidades esportivas, os percussionistas que atualmente seguem Ita demonstram uma lealdade similar. Esses jovens músicos o acompanham independentemente da escola de samba em que ele esteja atuando como Mestre de Bateria. Essa mesma lógica de organização das baterias em Pelotas, centrada na fidelidade ao mestre e não necessariamente a uma escola específica, é uma característica marcante da cena musical local. Ita menciona que seus músicos o seguem em diversos projetos, o que reflete uma dinâmica onde a figura do mestre de bateria é central e inspira lealdade e continuidade, independentemente da agremiação.

A fala de Ita, que destaca a importância dos ensinamentos e do acompanhamento de Mestre Baptista, e a observação de Maia sobre a denominação

local de "jamelão" para o tamborim, exemplificam como essas tradições e lealdades são perpetuadas e adaptadas às especificidades regionais. Dessa forma, a organização das baterias em Pelotas e a fidelidade dos percussionistas ao seu mestre refletem uma relação de respeito e continuidade, onde a figura do mestre é central para a preservação e evolução das práticas percussivas.

A transmissão oral das tradições musicais é um pilar fundamental na perpetuação e transformação dos ritmos ao longo do tempo. A oralitura, conforme abordado por Martins (2002, p.27) refere-se ao estudo das performances orais e corporais, incluindo seus processos, métodos e sistemas de inscrição dos saberes. Este conceito explora como a memória, a história e as cosmovisões são transmitidas através das corporeidades, além de examinar a interação entre oralidade e escrita.

Dentro do campo da performance, a oralitura permite analisar protocolos, códigos e técnicas específicas, bem como as convenções culturais associadas à realização, recepção e impacto das performances. No contexto do samba, essa prática se revela como um elemento essencial para compreender as transformações e rearranjos que moldam a sonoridade. A trajetória de Mestre Ita, permeada por aprendizados ao lado de Mestre Baptista, oferece um panorama da transmissão oral na didática percussiva do samba. A convivência entre esses dois mestres, representantes de distintas gerações, evidencia a dinâmica de trocas e adaptações que caracterizam esse processo.

O mestre Baptista tinha uma pegada mais antiga mais rápida, uma pegada mais antiga das escolas daqui. Antigamente era mais puxado, hoje em dia é mais cadenciado. Antigamente não tinha primeiro, segundo, terceira. Era os surdos de marcação de vamo embora, e o resto vinha atrás e vamo simhora. Agora tá mais cadenciado, foi evoluindo, né? Então, tá bem mais gostoso até mais de trabalhar. Mas eu gosto daquele jeito picadinha ainda, acho que a levada tem que ter uma aqui, né? Não tão menos, mas uma coisinha mais puxadinha, pra dar gosto pra quem dança. (COSTA, 2022)

Através da transmissão oral, os saberes musicais ancestrais, como ritmos, melodias e instrumentos, são repassados de geração em geração, garantindo a continuidade destas tradições musicais, em diferentes formatos. A tradição oral não se limita à mera repetição de conhecimentos, mas sim a um processo dinâmico e criativo. Os mestres e instrumentistas afro-brasileiros, ao transmitirem seus saberes,

também os reinterpretam e reinventam, incorporando novas influências e adaptando-os às realidades sociais e culturais de cada época.

Martins (2002 p.20) argumenta que a filosofia africana valoriza profundamente o conhecimento derivado da performance oral, considerando-a crucial para a compreensão e elaboração das experiências de temporalidade. Ela critica a visão preconceituosa europeia que desqualificava a África como continente pensante, atribuindo essa exclusão à falsa dicotomia entre oralidade e escrita enfatizada pelo Ocidente. Este último prioriza a linguagem escrita como a forma exclusiva e privilegiada de conhecimento, promovendo uma concepção linear e progressiva do tempo, sustentada pela escrita alfabética como a principal plataforma para registrar e disseminar suas narrativas e saberes. Em contraste, a filosofia africana reconhece e valoriza outros modos de fixação dos saberes, especialmente aqueles expressos pela voz e suas ressonâncias corporais.

Jesus (2013) fala sobre como a bateria é fundamental para uma escola de samba, funcionando como o "coração" da agremiação. Ela é responsável por manter a cadência necessária para o desfile, "sustentando" tanto o canto quanto a dança dos componentes. O entrosamento entre os diferentes naipes, cada um com sua afinação específica, é essencial para que todos os sons sejam ouvidos de maneira clara e harmônica características e tendências particulares da bateria de cada entidade carnavalesca. A bateria possui uma posição fundamental dentro do carnaval, assim como a percussão para os estudos afro-diaspóricos no Brasil, mas será que "sustenta" a dança e o canto?

Ferreira (1995) diz que as escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro são avaliadas com base em dez quesitos igualmente pontuados, que são: bateria, samba-enredo, harmonia, evolução, enredo, conjunto, alegorias e adereços, fantasia, comissão de frente e mestre-sala e porta-bandeira. A bateria, predominantemente composta por homens, atua como a orquestra de percussão que conduz toda a escola de samba, criando a cadência e o ritmo que energizam os desfiles e impactam profundamente todos os envolvidos. E no carnaval de Pelotas os quesitos são: Comissão de Frente, Mestre Sala e Porta Bandeira, Tema-enredo, Samba-enredo, Bateria, Fantasia e Destaques, Alegorias e Adereços, Evolução, e Harmonia Geral.

No primeiro ensaio da Academia, devido às limitações de espaço, não foi possível acomodar todos os músicos dentro da área coberta. A bateria, formada predominantemente por jovens negros do sexo masculino, encontrou seu lugar na

calçada em frente à casa. Já na Festa Telles, quando entrei na quadra, a organização em formato de show era evidente. O palco da Harmonia, elevado, iluminado e central, era o ponto focal. Em contraste, a bateria ficava ao lado, sem palco ou destaque, assumindo uma posição secundária, assim como no primeiro ensaio, em posição espacial periférica.

A bateria é um quesito de avaliação equiparado a todos os outros historicamente e no carnaval de Pelotas também, mas parece que possui um status secundário em comparação com a Harmonia. Como Wagner disse: *“Eu não gosto como outras escolas fizeram dos diretores de bateria escolherem o repertório, não vamos inverter as coisas. A bateria tá ali de acompanhamento e quem tá cantando somos nós.”* Parece que há uma hierarquia estabelecida onde a harmonia é principal e a da bateria secundária”.

Em continuidade a Festa da Telles, quando a troca de bateria começou, para que outra escola pudesse se apresentar, observei uma comunicação entre os percussionistas. Mais uma vez tive a impressão de que, quando se comunicam entre eles, parecem estar mais descontraídos. Além de serem percussionistas, estes rapazes parecem compartilhar mais do que apenas a mesma função musical em escolas de samba; a harmonia também se comunica mais com seus iguais, pessoas que exercem as mesmas funções em agremiações coirmãs. Nestes encontros, membros de diferentes agremiações não apenas se reconhecem, mas também estabelecem laços de camaradagem que, por vezes, transcendem os limites de suas escolas. Essas ocasiões podem até mesmo resultar em colaborações musicais paralelas ou provocar a movimentação de integrantes entre diferentes escolas, especialmente entre os membros da bateria.

É relevante notar que alguns estudos afro-diaspóricos, etnomusicológicos e historiográficos do samba e do Carnaval no Brasil frequentemente dão pouca atenção à voz, focando majoritariamente na percussão<sup>33</sup>. Isso pode ser observado na predominância da análise da bateria e seus efeitos na performance e na avaliação das escolas de samba. Enquanto a harmonia, que inclui vozes e instrumentos

---

<sup>33</sup> Em seu livro "African Music in Ghana: An Ethnomusicological Study" (1974), o musicólogo ganês Kofi Anyidoho critica a visão colonial da música africana que a classificava como "primitiva" e "sem estrutura". Anyidoho argumenta que essa visão ignora a complexa organização rítmica e harmônica da música africana, bem como sua profunda conexão com a vida social, cultural e religiosa das comunidades africanas.

harmônicos, é um componente crucial do desfile, a ênfase acadêmica tende a sublinhar a centralidade da percussão na construção da imagem e na dinâmica das apresentações carnavalescas. A importância e a imponente da bateria são inegáveis, entretanto, a voz e os instrumentos harmônicos não podem ser considerados elementos secundários. Ambos possuem especificidades estilísticas dentro do samba e são avaliados no Carnaval, desempenhando papéis fundamentais na harmonia e na riqueza musical das apresentações.

Em meu trabalho de campo, procurei focar minha atenção nos cantores, mas sempre observando um cenário mais amplo. A bateria, um conjunto musical impossível de ser ignorado, produz um som volumoso e conta com um grande número de participantes. No primeiro ensaio realizado no dia 29 de outubro de 2022, havia cerca de 20 jovens na percussão, embora esse número seja variável. Mesmo assim, a bateria é o maior grupo da Ala musical da Academia do Samba. O foco do grupo estava claramente na correção rítmica, particularmente em relação a alguns membros específicos. Os ritmistas observavam uns aos outros e ao mestre de bateria, exigindo uma sincronia atenta de movimentos.

Apesar de estar distante da bateria, observei a exploração de elementos como a marcação de tempos fortes e fracos, contratempos e síncope. Essas interações me chamaram a atenção, dado minha formação como músico, onde aprendi a ler e executar padrões rítmicos. Mesmo à distância, notei os padrões rítmicos abordados através de correções; nos intervalos, os percussionistas se ajudavam mutuamente, ensinando “as batidas” uns aos outros, cantando o ritmo e tocando os ritmos com as mãos nos corpos uns dos outros para corrigir partes defasadas. Quando perguntei a Ita sobre seu método de ensino, ele respondeu: *"Estou sempre fazendo oficinas e ensaios com os 'gurus'. Quem quer aprender aparece no ensaio e pega um instrumento e assim vai"*. Percebi que essa didática é muito livre e orgânica.

Minhas perguntas aos percussionistas, utilizando termos técnicos musicais como síncope, tempo forte e fraco e andamento, não tiveram muito engajamento. No entanto, observei que os percussionistas se referem a esses elementos de outras formas; eles usam o corpo, cantam e reproduzem o ritmo uns para os outros. Embora os termos técnicos não fossem empregados, os ritmos eram cantados para orientação ou correção, ou executados pelo mestre como exemplo.

Na regência de Ita, o corpo é essencial. Ele acelera os movimentos das mãos para indicar o aumento no andamento da bateria e sinaliza uma pausa com a palma



das mãos voltadas para os músicos, indicando: "*Mais devagar, mais devagar*". Sua expressão facial também comunica muito nesse processo. Ao analisar a expressão corporal nas manifestações poéticas humanas e, em particular, a presença da voz, Paul Zumthor (2007) explora elementos que transcendem o texto propriamente dito, chegando ao âmbito da performance. Segundo Zumthor, existe um conhecimento "pressentido" que reside na "acumulação de lembranças do corpo, o virtual, como um 'imaginário imanente'" (Zumthor, 2007, p. 82).

Simas (2019) descreve a importância do espírito do carnaval para o povo brasileiro, especialmente para aqueles que foram subordinados através do controle de seus corpos e da desvalorização de suas culturas. Simas refuta a visão daqueles que desprezam o carnaval, associando-o à vadiagem e ociosidade, destacando que a criminalização do ócio das camadas populares foi e continua sendo um instrumento de controle. Embora não se aprofunde mais nesse tema, Simas enfatiza que o carnaval representa uma disputa de corpos e uma performance das diferenças, evidenciando as contradições sociais. Ele observa que a "relação aparentemente amorosa entre o Rio de Janeiro e o carnaval quase nunca foi aceita como um destino sentimental, como certo discurso identitário e falsamente consensual de invenção do carioca quer fazer crer"

Essa análise pode ser relacionada à desvalorização ou subalternização da bateria que pude perceber, manifestada de várias formas, incluindo a posição espacial nos ensaios e apresentações e a desconsideração de suas opiniões sobre o repertório. Em muitos casos, a bateria é relegada a uma posição secundária, que se reflete quando foi colocada em espaços menos privilegiados durante os ensaios e apresentações, quanto simbolicamente, tendo sua voz e contribuições para o repertório e arranjos musicais subestimadas ou ignoradas e sonoramente sendo entendida como "acompanhamento" e "apoio" a Harmonia. Assim como o carnaval reflete uma luta pela valorização das culturas subalternas, a bateria, essencial para a energia e ritmo do desfile, frequentemente enfrenta uma desvalorização que espelha as contradições e hierarquias sociais mais amplas que Simas discute.

### **3.8 Do canto para a Observação**

Houve um ensaio da Harmonia da Academia do Samba na quadra da Escola de Samba Unidos do Fragata, para o qual fui convidado por meio do grupo do WhatsApp da Harmonia. Me comuniquei com Felipe Santos para que pudéssemos ir juntos, porque a quadra era distante de nossas casas. Ao chegar ao local Wagner Lopes já estava lá junto com outros membros da bateria. Estávamos esperando alguns integrantes da bateria chegar para que pudéssemos começar o ensaio, no qual, segundo me comunicou Felipe, Cristiane não estaria presente por ter outro compromisso, o que significava que nesta ocasião as músicas seriam entoadas apenas por vozes masculinas.

A ausência de Cristiane resultou em uma falta perceptível no conjunto de vozes da Harmonia. Como a única integrante que realiza a divisão de vozes, frequentemente adicionando uma terça<sup>34</sup>, sua ausência deixou uma lacuna significativa na textura vocal. Essa divisão vocal é essencial para enriquecer a harmonia e criar camadas sonoras mais complexas. Cristiane faz parte do coral da UFPEL, onde essa prática é exercitada constantemente, o que aprimora sua habilidade em criar arranjos vocais dinâmicos.

Assim que todos os membros da bateria chegaram nós começamos a passar o som, Felipe canta um trecho de uma música e Wagner seguiu com outro trecho, nesse momento me soou como óbvio a diferença na voz desses dois homens. Wagner, mais velho, traz uma voz “mais cheia” e “empastada” com inflexões muito característica de cantores de samba enredo. Dentre as várias funções que Wagner exerce, ele se idêntica muito com a função de “puxador”.

Em entrevista realizada na casa de Wagner no dia 08 julho de 2023, pergunto para ele o que é necessário para ser um bom puxador de samba, ele me respondeu que é necessária uma voz forte que se faça ouvir. O “puxador” na Academia do Samba é o cantor que introduz as canções com falas que possuem o intuito de animar o público, são falas que possuem sua extensão prolongada e com um volume de voz elevado, as “chamadas”. No comentário de Wagner, é possível perceber como o interlocutor adjetiva sua voz, neste caso, conceitua-se “voz forte” como necessária para exercer bem sua função. Wagner também se identifica como tenor, que é a

---

<sup>34</sup> Adicionar uma terça em um arranjo vocal envolve harmonizar a melodia principal com uma segunda voz que canta uma nota três passos acima ou abaixo na escala, criando uma harmonia.

classificação de voz aguda mais comuns entre cantores do sexo masculino, que não o impede de entender sua voz como forte.

Há uma expectativa socialmente construída do que é ser um bom puxador de samba, fortemente influenciada pelas práticas de canto das escolas de samba do Rio de Janeiro, amplamente transmitidas pela mídia de forma massiva. Essa expectativa envolve não apenas habilidades técnicas vocais e conhecimento sobre o formato, cadência e entonação das frases cantadas nas "chamadas", mas também a capacidade de engajar o público. O caráter responsivo, ou seja, à espera de que a técnica exercida seja compreendida e validada pelo público, é crucial, pois o puxador de samba constantemente entoa as melodias e letras esperando uma reação dos espectadores.

Quando Felipe cantou sua parte pude perceber como sua voz é mais aguda e leve que a de Wagner, as duas vozes possuem um grande contraste. Felipe não exerce uma função de puxador de samba, e não apresenta em seu canto características clássicas de cantores de samba enredo, sua voz se assemelha muito mais a nível de inflexões, técnica e sonoridade a música popular "de rádio". Em entrevista Felipe disse que começou a cantar no CTG com músicas tradicionalistas e em rodas de amigos com violão, ocasiões em que cantavam músicas populares, onde a intenção do canto é outra, diferente de Wagner que associa sua voz a uma função específica, a trajetória de Felipe nos mostra uma prática musical que se desenvolveu com outros objetivos e em outros círculos de sociabilidade, diferentes do universo do carnaval.

Depois que passei a minha voz e começou o ensaio, mais uma vez me senti desconfortável por não conseguir me ouvir muito bem, o equipamento de som disponível a volumes muito altos como se quisessem se equiparar ao som da bateria. O grande corpo sonoro produzido pela bateria reverberava forte na quadra praticamente vazia da Unidos do Fragata. É um elemento essencial do carnaval e pelo qual ele é muito conhecido musicalmente, enquanto reconhecia a beleza da prática tinha dificuldades de me concentrar no meu canto.

No dia 29 de outubro de 2022, durante o primeiro ensaio, enquanto cantava pude observar a busca do "técnico de som" pelo equilíbrio adequado entre os diversos instrumentos e vozes, suas expressões faciais e constante atenção a mesa de som demonstravam que havia uma necessidade de que ele estivesse ali, na frente da mesa de som durante o ensaio. Enquanto ele se dedicava à tarefa de criar uma sonoridade

bem ajustada, os cantores apresentavam uma expressão vocal livre e volumosa, pois era a única forma de conseguir se ouvir. Apresentou-se uma dualidade, com certa tensão entre a necessidade técnica de assegurar clareza sonora e o desejo artístico de liberdade expressiva. Os cantores entusiasmados, contribuíam para uma interpretação vibrante, enquanto o técnico de som se esforçava para conciliar essa diversidade de elementos. Nesse ambiente sonoro multifacetado e intenso, eu me via em um desafio: tentar ouvir e distinguir minha própria voz em meio a uma profusão de sons, exacerbada pelo equipamento sonoro que, embora não fosse ideal, não parecia ser um problema para nenhum dos presentes.

A partir dessas experiências refleti sobre como o meu estudo de canto erudito por cinco anos sempre foi fundamentado na importância de ouvir a própria voz enquanto cantava. Nesse ambiente, ouvir a própria voz é incentivado e ensinado como a forma “correta” de se cantar, permitindo ajustes na afinação, na técnica vocal e na expressão musical. Assim, quando participei do meu primeiro ensaio, experienciei um estranhamento significativo.

No pequeno espaço onde ocorreu o primeiro ensaio, o som da bateria e dos outros instrumentos percussivos eram bem mais audíveis do que estava habituado. Acostumado com o acompanhamento de um piano, neste ambiente percebia que conseguia me ouvir e realizar os ajustes necessários para ter um canto “correto”, segundo o que me era ensinado. Quando encontrei dificuldade em me ouvir devido ao grande volume sonoro e à reverberação do ambiente fechado, senti que não conseguia cantar corretamente, pois a base técnica em que sempre confiei parecia fugir sob o peso sonoro da percussão.

A potência sonora da bateria da escola de samba, inicialmente percebida como um desafio acústico, se revelou um facilitador essencial para a imersão na experiência carnavalesca. As vibrações pulsantes transcendiam a mera função musical, conduzindo os participantes a um estado de euforia coletiva. A intensidade do som, longe de ser um obstáculo, se configurava como um elemento fundamental na criação da atmosfera carnavalesca, amplificando a alegria e intensificando a presença física e emocional de cada indivíduo.

Para mim, acostumado à precisão técnica do canto erudito, a bateria representava um universo musical completamente novo. A princípio, a intensidade sonora intimidava, mas logo se tornou um convite para transcender os limites da zona de conforto e me conectar com a energia contagiante festiva que a bateria produzia.

Unir a técnica vocal à vibração da bateria e ao movimento corporal, como fazem os cantores da harmonia, exigiu aprendizado e adaptação. Percebi que, para “me entregar à performance”, precisaria ir além da mera técnica vocal, era necessário mais. Embora não tenha conseguido transpor todos os desafios necessários para cantar junto da bateria, reconheci a partir da minha experiência e observação o quão apurada é a técnica dos cantores de carnaval. Sua capacidade de manter a afinação, controlar a respiração e projetar a voz em meio à potência sonora da bateria é impressionante, demonstrando um domínio técnico.

No entanto, nos ensaios subsequentes, especialmente no ensaio da Unidos do Fragata, a adaptação foi mais difícil. O ambiente musical que encontrei na Academia do Samba exige uma abordagem vocal que nem sempre se alinha com os métodos de treinamento que aprendi. Essa experiência de estranhamento etnográfico me colocou diante da diversidade de práticas musicais e a necessidade de flexibilidade e adaptação ao navegar entre diferentes tradições e contextos sonoros. Cada prática musical, com suas próprias normas e expectativas, oferece uma visão sobre o que significa cantar e fazer música, ampliando a compreensão do que constitui a performance vocal em diferentes contextos.

Turino (2008) sugere que qualquer teoria geral sobre processos artísticos e práticas culturais expressivas deve começar com uma concepção do eu e da identidade individual, pois é nos indivíduos vivos e “respirantes” que 'cultura' e significado musical residem. Ele conceitualiza o eu como composto de um corpo mais o conjunto total de hábitos específicos de um indivíduo, que se desenvolvem através das interações contínuas do indivíduo com seu entorno físico e social. Identidade, segundo Turino, envolve a seleção parcial de hábitos e atributos utilizados para representar a si mesmo para si e para os outros, com a ênfase em certos hábitos e traços sendo relativa a situações específicas. Finalmente, o que geralmente é referido como cultura é definido por Turino como os hábitos de pensamento e prática compartilhados entre os indivíduos. Ele discute a importância dos diferentes modos pelos quais esses hábitos compartilhados vinculam as pessoas em grupos sociais específicos, os quais ele chama de coortes culturais (baseados em gênero, classe, idade, ocupação, interesses, etc.), bem como os padrões mais amplos e abrangentes de hábitos compartilhados que dão origem às formações culturais.

A necessidade de continuar em campo me levou a optar por fotografar os eventos da Academia do Samba, uma vez que essa era uma demanda da comunidade

que precisava ser atendida. Embora eu tenha inicialmente me envolvido como cantor, enfrentando o desafio de me adaptar ao volume sonoro elevado e ao estilo de canto específico da Academia, percebi que essa adaptação não seria viável para mim a longo prazo. A intensidade sonora e a abordagem coletiva do canto diferiam significativamente do meu treinamento e para mim era importante permanecer em contato com o campo mesmo que fosse em outros formatos. Portanto, para manter minha participação útil, decidi redirecionar meus esforços para a fotografia. Esse novo papel me permitiu permanecer engajado e contribuir, capturando momentos importantes e documentando a escola de samba, enquanto ainda me sentia uma parte integral da comunidade.

A partir dos ensaios públicos de 2023, comecei a utilizar a câmera fotográfica do LEPPAIS<sup>35</sup> para documentar os eventos da Academia do Samba. Essa nova função me permitiu mover-me livremente durante os ensaios realizados no Largo de Portugal, oferecendo-me uma perspectiva diferente da que tinha como cantor. Nos ensaios em que participei como cantor, meu foco principal era o canto, que demandava muita atenção e, portanto, limitava minha capacidade de fazer outras observações. Na posição de fotógrafo, no entanto, me senti livre para observar o acontecimento como um todo, capturando detalhes e dinâmicas que antes passavam despercebidos.

### **3.9 Ensaios Públicos**

O desfile de carnaval da cidade de Pelotas de 2023 se aproximava, assim como os ensaios públicos que o antecedem. A Academia do Samba realiza de três a quatro ensaios em locais públicos autorizados pela prefeitura. Esses ensaios funcionam como uma apresentação musical para a população e também como preparação, pois é o momento em que as diferentes alas da Academia podem se encontrar e unir o que foi ensaiado separadamente. É nesse momento que são feitos ajustes entre as performances corporais das diferentes alas: Harmonia, Bateria e Dançarinos(as). Para os três ensaios, solicitei a câmera fotográfica do LEPPAIS para fotografar o evento. Esta era uma necessidade da escola que pude suprir, além de me colocar em uma posição mais confortável, mantendo contato com o campo.

---

<sup>35</sup> Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em Antropologia da Imagem e do Som.

Foram programados três ensaios do ano de 2023, que seriam realizados no Largo de Portugal, no Centro de Pelotas. A agremiação divulgou três datas 03, 10, 15 de março de 2023, tendo o primeiro cancelado. No primeiro dia de ensaio no dia 10 de março de 2023 havia uma presença discreta de espectadores, o que possivelmente influenciou na dinâmica e na energia geral da apresentação. Enquanto os músicos ajustavam seus instrumentos, os cantores preparavam suas vozes para entoar os sambas que seriam apresentados. A interação entre os membros da escola de samba e o público presente era sutil, mas, ainda assim, perceptível. Alguns dos presentes se limitavam a observar em silêncio, enquanto outros, mais engajados, aplaudiam e cantarolavam junto com as músicas.



**Figura 3** – Ensaio público

Durante uma pausa nos ensaios, aproveitei para conversar com alguns dos integrantes da comunidade, buscando entender melhor a relação entre a música, o canto e o público no contexto do ensaio pré-desfile de carnaval. Durante o intervalo pude questionar Beto Ortiz, cavaquinista da Academia, sobre a importância do apoio da plateia durante os ensaios, ele respondeu: *"A presença do público nos ensaios é muito boa, motiva a gente e se não tem público não tem apresentação. A gente fica incentivado a dar nosso melhor."* Essa resposta ressaltou o quão importante é o engajamento do público no processo do fazer artístico.

No último dia de ensaio, o Largo Portugal estava repleto de pessoas, com as alas da escola de samba presentes e algumas já vestidas com suas fantasias de desfile. Para a Harmonia, a principal música a ser ensaiada era o samba-enredo de 2023, “Descobrimento ao Contrário,” previamente selecionado. Além desta, outras canções do repertório da Academia do Samba também foram apresentadas. Ambos os ensaios públicos serviam a uma dupla finalidade: preparavam os integrantes da escola para o desfile e, ao mesmo tempo, ofereciam uma apresentação ao público.

Essa dinâmica diferenciada dos eventos exigia que os músicos estivessem atentos para corrigir possíveis erros relacionados à estrutura das canções, como andamento, letra, afinação e sincronicidade. Nos ensaios públicos, as correções precisavam ser feitas de maneira sutil, ao contrário dos ensaios privados onde a música poderia ser interrompida para ajustes detalhados. A razão para essa abordagem é que nos ensaios públicos, apresentar a canção para o público também é crucial e ocorre simultaneamente à prática musical.



**Figura 4** – Ensaio público

Eu já estava preparado com a câmera para fotografar e neste processo percebo uma mudança sutil na “atmosfera”, uma sensação diferente do último ensaio. Neste ensaio as vezes precisei me desviar de algumas pessoas para conseguir fotografar, havia uma presença bem maior de público, os cantores pareciam mais animados e “entregues à performance”, refletido no volume de voz que utilizavam, nas expressões faciais e movimentos do corpo. Enquanto os músicos demonstravam uma maior



fluidez e entrosamento em suas execuções. Era como se a energia do público se refletisse diretamente na performance dos participantes, criando uma atmosfera de colaboração e celebração coletiva.

A canção “Descobrimento ao Contrário” foi repetida inúmeras vezes. Perguntei a Wagner por que eram necessárias tantas repetições, e ele me respondeu: “*O público precisa conhecer a música. O ensaio é importante, mas há também o elemento da apresentação musical ao público, um contato musical com os espectadores do espetáculo.*” Isso evidencia que, além de preparar os membros da escola de samba, os ensaios públicos também têm a função de familiarizar o público com o samba-enredo. Assim, o público também aprende a canção, tornando-se parte ativa do evento e contribuindo para uma troca característica dos ensaios públicos da Academia do Samba. Conversei com Felipe e perguntei se a sensação de se apresentar para um público como esse era diferente. Ele respondeu afirmativamente, explicando que há um certo nervosismo associado a essas apresentações, o que ele considera um bom sinal. Felipe afirmou que “*quando o cara perde esse nervosismo, as coisas começam a desandar*”. Ele destacou que essa sensação é necessária para a apresentação, diferenciando-a do ensaio e antecedendo a performance de maneira significativa.

Comparando com os ensaios de 2024, que ocorreram nos dias 20, 23 de março e 12 de abril, desta vez em um novo endereço, na Rua Mariana, nº 11, no Bar do Bira, observei algumas diferenças. A Harmonia, bateria e dançarinas se posicionaram em frente ao bar, na rua, em uma roda. Como nos ensaios de 2023, esses eventos também possuíam a dupla funcionalidade de apresentação e ensaio. No entanto, diferente dos ensaios de 2023, todos os ensaios de tiveram um público menor e as alas não estiveram presentes como no ano anterior. Havia uma diferença bem demarcada de proporção entre os ensaios de 2023 e 2024. Em 2024, a falta da presença das alas, e de um público maior fez diferença enorme na energia do ensaio.

A dupla funcionalidade do ensaio de carnaval envolve exercer simultaneamente: a prática musical e a apresentação ao público. Teoricamente, podemos entender essa dinâmica como uma interseção entre dois aspectos fundamentais da performance carnavalesca: a preparação técnica e a interação social. Primeiramente, como músico em um ensaio, é necessário dedicar-se à prática musical, que envolve ensaiar as músicas do repertório. Como Wagner disse por diversas vezes: “*O músico precisa vir ensaiado de casa*”, o líder da Harmonia espera que o ensaio seja, mais prático devido a uma preparação prévia dos músicos. Quando

o ensaio coletivo público acontece requer foco na execução técnica dos instrumentos, na afinação, no ritmo e na harmonia, garantindo que a performance seja precisa e coesa para o desfile.

Por outro lado, a presença do público durante o ensaio introduz uma segunda função para os músicos: a de artistas em interação com sua audiência. Durante o ensaio, os músicos têm a oportunidade não apenas de praticar suas habilidades musicais, mas também de compartilhar sua arte com o público presente. Isso implica em uma troca dinâmica entre os músicos e os espectadores, onde ambos os lados contribuem para a atmosfera e a energia do evento. Os músicos buscam envolver o público com sua música, estimulando sua participação e reação durante a apresentação.

### **3.10 Harmonia na Avenida**

O desfile das escolas de samba do grupo especial do Carnaval de Pelotas de 2023 foi realizado no dia 18 de março<sup>36</sup> na Avenida Bento Gonçalves, contando com as participações da Academia do Samba, General Telles e Unidos do Fragata. Ao chegar, encontrei Felipe Santos para irmos juntos ao encontro dos integrantes da Academia do Samba. Por volta das 22:00, passamos por uma rua fechada exclusivamente para os foliões do grupo especial. Nesse momento, era perceptível a troca de cumprimentos e olhares entre os foliões, o que contribuía significativamente para a atmosfera festiva, alegre e de comunhão. Embora isso possa soar como um estereótipo carnavalesco, foi uma constante observada em muitos trabalhos de campo, onde a festa era importante, como uma regra.

Cavalcanti (2024) discute a unidade da cultura cômica popular baseada na teoria da festa, onde a festividade é vista como indestrutível, mesmo que possa empobrecer-se ou degenerar em certos momentos, nunca se extinguindo completamente. Segundo a autora, a festa é desprovida de sentido utilitário, funcionando como um período de repouso e trégua que permite aos participantes adentrar temporariamente um universo utópico. Neste contexto, a festa libera os indivíduos de preocupações práticas e regras, possibilitando uma expressão de

---

<sup>36</sup> O Carnaval fora de época de Pelotas acontece apenas em abril devido ao atraso no processo de mudança na gestão Assecap, de acordo com Edson Planella. Junto a isso, os repasses do Executivo ocorreram somente em dezembro de 2023. "Tivemos apenas quatro meses para nos prepararmos, por isso ocorreu só agora (o Carnaval)", afirma.

"sabedoria licenciosa" e uma forma de renovação e ressurreição do mundo. O carnaval, em particular, é descrito como um período de universalidade, liberdade, igualdade e abundância, onde as verdades e autoridades são relativizadas e até mesmo invertidas.

A prefeitura de Pelotas cerca com grandes estruturas e cavaletes as áreas próximas às ruas dos desfiles para garantir a segurança e uma logística que favoreça a entrada dos foliões. Com a intenção de criar um ambiente onde somente as pessoas envolvidas com o desfile possam estar presentes, também se delimitam espacialmente locais socialmente complexos. Esses locais agrupam carnavalescos que se identificam como membros e apoiadores das escolas de samba do grupo especial, mas, ao mesmo tempo, essas instituições estão em disputa, mesmo quando não está ocorrendo uma competição avaliativa.

Nos desfiles dos anos de 2023 e 2024, os músicos da Harmonia cumprimentaram e acenaram para integrantes de outras escolas de samba enquanto se deslocavam para o desfile. Em 2023, algumas ruas no entorno da Avenida Bento Gonçalves, no Bairro Centro, foram fechadas com cavaletes para uso exclusivo dos foliões e do staff geral. Em 2024, essa mesma medida foi aplicada na Rua Conde de Porto Alegre, no Bairro Porto. Durante o desfile de 2024, observei Felipe acenando calorosamente para alguém. Quando perguntei se ele conhecia a pessoa, ele respondeu que se tratava de um colega da escola de samba Unidos do Fragata. Felipe, representando a Academia do Samba, comunicou-se afetuosamente com um representante da Unidos do Fragata, evidenciando uma relação de aliança e rivalidade. Esse exemplo ilustra como, apesar da rivalidade inerente às competições, há um reconhecimento mútuo e uma forma de aliança entre carnavalescos, destacando a complexa dinâmica de amizade e competição dentro do ambiente do samba.

Em 2023, quando chegamos ao ponto de partida do desfile, era possível ver as alas se preparando, o único carro alegórico da agremiação a postos. Um pouco antes do desfile começar, encontrei os cantores Wagner, Felipe, Cristiane e Paulo Roberto que estavam visivelmente animados. Aproveitei a oportunidade para perguntar a Cristiane o que ela esperava do desfile e ela me respondeu que queria fazer o seu melhor e aproveitar esse momento "mágico" e único. Cristiane chama o momento de "mágico" como algo extraordinário, e realmente o é. O desfile é o ápice da interação entre o público e os músicos da Academia, sendo um evento aguardado e romantizado.

É o momento onde as diversas alas se encontram, e a presença de um grande público torna-se crucial, pois a relação de resposta da comunidade durante a prática musical é essencial para os músicos, pois essa troca dinâmica entre os artistas e os espectadores é o que faz a “mágica” acontecer.

Rouget (1983) afirma que vibrações fortes, provenientes de fontes sonoras como candomblé, bateria de escola de samba, caixas de som ou discotecas, podem ter um impacto direto no corpo humano. Quando essas vibrações, especialmente as rítmicas, atingem um certo nível de intensidade (volume ou duração), podem levar a alterações no estado de consciência do indivíduo. Pensando nessa “mágica” dentro dos efeitos da música sobre as pessoas, encontro suporte no pensamento de Turner (2008), que discute as ideias de Gregory Bateson sobre o papel das experiências artísticas no desenvolvimento da completude psíquica do indivíduo. Essas ideias encontram respaldo na teoria do “fluxo” proposta por Mihaly Csikszentmihalyi (1988; 1990). Essa teoria ajuda a elucidar como a arte e a música facilitam a integração do self, caracterizando-se por um estado de intensa concentração e absorção total na atividade, onde pensamentos e distrações se dissolvem, permitindo a imersão completa no presente. Cavalcanti (2018), em diálogo com Stephen Greenblatt (1996), explora como a introdução de momentos únicos e memoráveis durante performances culturais pode suspender a noção de tempo ordinário, substituindo-a pela intensidade pura da experiência vivida.

No ano de 2024, antes da clássica chamada de carnaval realizada por Wagner, que abriu o desfile das escolas do grupo especial veio uma fala carregada de novos significados que agregaram sentido a chamada, Wagner disse:

A gente ta aqui pra fazer o nosso melhor, porque existe caráter, as pessoas que estão aqui tem caráter e jamais vão fugir de guerra nenhuma. As questões adversas que se resolvam depois, mas nós temos caráter e estamos aqui.

A postura e expressão facial dos cantores nesse momento mudou, a animação que antes era latente se transformou em cabeças baixas e seriedade no olhar, ao ouvirem as palavras do microfone 1. Eu, que estava a lateral, na calçada da Rua Conde de Porto Alegre, ouvia a introdução do desfile entendendo a importância daquelas palavras. E me percebi em uma posição ambígua, eu não era membro da

harmonia, mas certamente era um rosto familiar aos acadêmicos, e com informações o suficiente para entender o significado das falas.

A "chamada" do puxador de samba Wagner soa como uma convocação para todos a se juntarem ao canto, prestarem atenção ao desfile, parte do público responde vibrando com gritos e danças, expressando o poder de catarse que a música é capaz de gerar, fomentando a atmosfera de euforia coletiva que observei. A chamada pode ser descrita como uma frase musical curta, geralmente composta por poucos versos, como frases. A melodia costuma ser simples e fácil de cantarolar, com intervalos ascendentes e descendentes que criam uma sensação de movimento e entusiasmo. Há uma respirada profunda antes da chamada de Wagner, o ar inspirado é liberado de uma vez, e a expiração vira som.

A interação entre público e músicos é simbiótica, em especial quando o puxador, "puxa", "chama" ou "convoca" os espectadores, esse momento se assemelha a um mestre de bateira que dita o ritmo para os outros instrumentos da bateria, como se a "energia" transmitida na chamada ditasse a intensidade dos primeiros momentos do desfile<sup>37</sup>. Esse efeito pode ser visto como um processo de comunicação, onde os músicos, através de sua performance, enviam sinais que são recebidos e respondidos pelo público. Esta reciprocidade não só aumenta a vivacidade do evento, mas também fortalece os laços sociais e culturais entre os participantes.

---

<sup>37</sup> Schechner (1988) diverge de Turner ao focar na "transformação" como essência do drama social, em contraposição ao conflito e resolução propostos por Turner. Para Schechner, a performance permite que indivíduos experimentem, atuem e sancionem mudanças, afetando tanto os performers (corpo e mente) quanto o público. As transformações podem ser temporárias (entretenimento) ou permanentes (rituais).



Figura 5 – Desfile 2023

No desfile de 2023, Wagner apresentou uma performance marcante, destacando a expressividade de seu corpo como um instrumento de comunicação. Em um momento de ápice sonoro, ele se curvou levemente, tensionando as mãos com intensidade. Essa postura curvada, similar a um mergulho em si mesmo, parecia buscar a força interior que impulsionaria a próxima frase. As mãos, cerradas com força, gesticulavam com paixão, conduzindo o ritmo e enfatizando cada palavra da chamada. O dinamismo de Wagner lembrava o estilo de um locutor de rádio ou narrador esportivo, cuja ênfase vocal é fundamental para transmitir emoção.

Felipe disse que: *“O desfile de 2023 foi marcante, mesmo com as críticas que a escola recebeu. A galera cantou os sambas da Academia com muita animação, mostrando o quanto o samba é importante pra comunidade. Foi emocionante ver todo mundo junto, vibrando e se divertindo.”* É relevante notar que tanto em 2023 quanto em 2024, a Academia enfrentou problemas administrativos durante os desfiles, aspectos que não eram o foco desta pesquisa. Estes desafios administrativos foram tratados de forma separada para permitir uma análise mais aprofundada da performance e da expressão cultural observada nos eventos.

De acordo com Makl (2011), a produção musical destaca a importância do movimento corporal e da percepção multissensorial na criação de música. A música é gerada a partir dos gestos dos corpos em movimento; conforme aprendemos, esses movimentos conscientes são internalizados e se tornam invisíveis, passando para

além do foco da atenção consciente. Durante a prática musical, a sintonia com os parceiros não depende apenas da percepção auditiva, mas também da percepção visual dos gestos. A atenção se desloca do movimento próprio para a sintonia com os movimentos e sons dos outros músicos. Além disso, a energia que empregamos alimenta não só os movimentos, mas também sustenta nossa atenção. Essa energia, quando externalizada, sintoniza vibratoriamente com os demais músicos, circulando no coletivo como rajadas e rastros de energia, manifestando-se na intensidade e velocidade da execução musical.

Os músicos, tanto em 2023 como em 2024, ao perceberem a resposta positiva do público, muitas vezes intensificam sua performance, criando um ciclo contínuo de resposta que eleva a experiência coletiva. A Harmonia da Academia do Samba no desfile era parte desse mecanismo maior, uma série de elementos contidos no carnaval geram um efeito catártico exemplificado em gritos, danças e aplausos do público. Nesse sentido, as práticas vocais também são responsáveis pela geração de públicos, disseminando-se por meio da mídia e da performance e criando novas formas de identidade coletiva, afeto e intimidade. Esse processo pode se desenvolver através de múltiplas e repetidas audições de formas mediadas, que refinam sensibilidades estéticas e éticas (Hirschkind, 2006), ou pela convergência de mudanças políticas e formatos midiáticos, que provocam novas formas de expressão pessoal e política.



Figura 6 – Desfile 2023

No ano de 2024, não consegui a câmera fotográfica junto ao LEPPAIS devido à greve dos servidores da UFPEL. Assim que cheguei, Wagner me perguntou se eu havia levado a câmera, ao que respondi negativamente. Aparentemente, essa era uma função esperada de mim. Além disso, a câmera era meu apoio em campo; com ela, eu me sentia útil para a escola e, ao mesmo tempo, observava os acontecimentos. Sem a câmera, apenas acompanhei o desfile atrás do trio elétrico. Durante o percurso do ano de 2023 fotografei o desfile com as alas, dançarinas(o), o carro alegórico que se moviam ao som da Harmonia que entoou alguns sambas clássicos de seu repertório, como uma espécie de abertura ou aquecimento ao desfile.

Até o ano de 2023 não tinha entendido o “esquenta” como parte do desfile, tudo ainda muito novo para mim, meu primeiro desfile junto a academia. Perto do fim do “esquenta”, notei que a energia dos músicos e em especial a dos cantores estava mais intensa, parece que estavam “dando mais de si” do que em outros momentos de apresentação, como por exemplo nos ensaios com baixo público. A dinâmica musical já iniciava forte, o volume das vozes já estava elevado nas primeiras notas, pois o esperado momento havia chegado, a troca de música aconteceu, eles começaram a cantar o samba “Descobrimento ao contrário”, que foi repetido por diversas vezes até o término do desfile.

Conforme Jesus (2013) descreve, antes de cruzar a avenida, o desfile é meticulosamente preparado. O diretor de carnaval ou comissão responsável verifica o croqui e a organização da agremiação, garantindo a ordem e a fluidez do cortejo. Momentos antes da entrada na passarela, a harmonia, o conjunto vocal e musical e o intérprete se reúnem para o “esquenta”, um ritual de aquecimento que afina os instrumentos, une o grupo e evoca a energia carnavalesca. Sambas antigos, músicas temáticas e “lamentos” – cânticos de reverência ao samba – ecoam na área de concentração, preparando a bateria, o intérprete e a comunidade para o espetáculo.

No ano de 2024, antes do início do desfile, mestre de Bateria Ita assobiou para os demais integrantes e fez um gesto para que juntassem, os percussionistas se reúnem e começam a se aquecer, tocando os instrumentos de forma alternada, concomitantemente a Harmonia também passa o som ao lado do ponto de partida. Perguntei a Felipe que estava perto de mim esperando sua vez de testar o microfone sobre o repertório do desfile, e ele me disse que o “esquenta” incluiria três canções: uma cantada por Paulo Roberto, “Prelúdio de Cristiane”, e “Baile de Máscaras”. O repertório foi dividido entre o “esquenta” contendo algumas canções e a canção



"Descobrimento ao contrário". Com o início do "esquenta", a contagem rítmica realizada por Ita prepara o início da canção, Paulo Roberto começa a cantar, acompanhado pela Harmonia e Bateria. Em seguida, Cristiane canta "Prelúdio Academia" as vezes intitulado "Prelúdio Cristiane", entoando os versos: "Dá licença, por favor, eu sou Cartola! Reduto do samba eu sei que mora lá. Sou sambista e azul e branco é meu coração. Vou agora desfraldar meu pavilhão".

A canção inicia mais lenta do que qualquer outra do repertório da Academia, composto majoritariamente por sambas-enredo, apresenta a voz de Cristiane acompanhada apenas por instrumentos harmônicos até a entrada da bateria na metade da música. Essa escolha evidencia a importância do canto e do texto da canção, pois com um bpm mais baixo é mais fácil de compreender o texto da canção, que parece descrever um vínculo comunitário essencial à prática do samba. A Academia propositalmente inicia suas apresentações musicais com essa obra, destacando a relevância da comunidade e do samba como expressão cultural. Após o esquenta o desfile começa, o carro alegórico sai a frente e logo atrás vem o caminhão com a Harmonia e todo equipamento de som logo após o início da canção "Descobrimento ao Contrário", que é entoada por várias vezes até o final do desfile. Paulo Roberto e Felipe não possuem canto solo no desfile, mas isso definitivamente não retira a relevância sonora da presença desses dois cantores junto a apresentação. O corpo de voz gerado pelos dois, juntamente a Cristiane e Wagner em uníssono deixa o som mais "forte".

A prática musical do carnaval, especialmente em escolas de samba, evidencia a relação intrínseca entre cantar em conjunto e a construção de laços comunitários. A predominância de canções entoadas em uníssono, com poucos solos configura um panorama musical que transcende a mera execução de melodias. Nesse contexto, o canto se transforma em um instrumento de coesão social, promovendo a união dos indivíduos em torno de um repertório compartilhado. A força coletiva das vozes elevadas em uníssono ecoa a força da comunidade carnavalesca, celebrando a tradição e as identidades culturais do grupo.

Weidman (2014) argumenta que a voz é algo material, pois sua produção envolve ações e treinamento do corpo. O conceito de "práticas vocais" ajuda a entender esse aspecto da materialidade. Essas práticas englobam o conhecimento e o treinamento corporal necessários para produzir um determinado som. Como uma "coreografia interna", que diz respeito aos ajustes realizados dentro do corpo para

moldar o trato vocal e emitir um som específico. Além disso, as práticas vocais podem incluir aspectos de performance, como coreografia externa e encenação. Como a voz se relaciona com o corpo durante a performance? Assim como cantores "posicionam" suas vozes internamente, eles também constroem uma associação entre o som produzido e a imagem projetada. Essa associação pode ser mais ou menos consciente, mas nunca é puramente "natural".

A análise da materialidade da voz conecta-se diretamente à prática do canto uníssono coletivo no carnaval. Cada voz individual, moldada por técnicas e práticas vocais compartilhadas, contribui para a sonoridade uniforme e coesa do canto coletivo. Nesse contexto, a "coreografia interna" mencionada torna-se ainda mais relevante. Os participantes coordenam seus movimentos internos, como respiração, postura e articulação, para alcançar a mesma altura e timbre. Essa sincronia vocal reflete a união da comunidade carnavalesca, fortalecendo as identidades culturais e a coesão social através da expressão musical compartilhada e coletiva. O canto uníssono no carnaval transcende a expressão individual, manifestando a força e a união da comunidade.

Através da voz, os participantes constroem identidades compartilhadas e celebram a alegria do carnaval como um evento coletivo. Esta prática vocal não apenas unifica os indivíduos, mas também celebra a coesão social e identidades culturais da comunidade carnavalesca. Weidman (2014) argumenta que as práticas vocais, como canto, falam e recitação, vão além da simples expressão de identidade. Ele propõe que essas práticas possuem um "poder constitutivo", ou seja, atuam na construção da própria identidade e das categorias sociais às quais pertencemos.

O desfile como um todo é o momento de destaque da instituição e dos seus representantes, como diz Hikiji (2005) a performance destaca que esse espaço revela atores e instituições, funcionando como um palco onde identidades são exibidas e autoimagens são construídas, promovendo uma transformação contínua. Segundo Turino (2008), as artes performáticas frequentemente servem como pontos de apoio para a identidade, permitindo que as pessoas se sintam intimamente parte da comunidade através da realização de um conhecimento cultural compartilhado e estilo, bem como através do próprio ato de participar juntos na performance. Música e dança são fundamentais para a formação dessas identidades, pois muitas vezes são apresentações públicas dos sentimentos e qualidades que tornam um grupo único. Ao mover-se e soar juntos em sincronia, as pessoas podem experimentar uma sensação

de unidade com os outros. Os sinais dessa intimidade social são experienciados diretamente—corpo a corpo—e, portanto, no momento, são sentidos como verdadeiros.

No ano de 2023, assim que o desfile terminou questionei Paulo Rico que é o violinista da escola sobre o motivo de tanta energia, mesmo imaginando o porquê e sabendo que o desfile não era uma competição naquele ano, quis indaga-lo sobre e ele respondeu: *"Mesmo não sendo uma competição, é importante para nós mostrarmos o nosso melhor e além de ser uma experiência incrível pra a gente que gosta de carnaval"*. A ausência de caráter competitivo no desfile de 2023 suscitou a expectativa de uma experiência mais experimental e lúdica. A lógica por trás dessa suposição reside na ideia de que, sem a pressão da competição, os músicos poderiam priorizar a expressão artística e a conexão com o público. No entanto, a observação do desfile de 2024 revelou que a falta de competitividade não resultou em um evento menos sério ou mais lúdico em comparação com 2023.

A presença de ensaios preparatórios, públicos e privados, a manutenção do mesmo samba-enredo e a seriedade demonstrada pelos músicos em ambos os anos indicam que a natureza do desfile não foi alterada pela ausência da competição. Isso demonstra o compromisso da escola com a prática artística e a reputação da escola e dos músicos, reconhecidos pela comunidade carnavalesca. Cavalcanti (2024) ressalta o papel fundamental do carnaval como uma festa que transcende o mero entretenimento, sendo um momento de renovação e ressurreição cultural. Através da celebração carnavalesca, as comunidades encontram uma expressão de liberdade, igualdade e uma inversão temporária das normas sociais, refletindo um universo utópico onde a seriedade é substituída pelo riso e pela exuberância ritualística.

Comparativamente, o carnaval de Pelotas também se destaca como um exemplo vivo dessa tradição secular. Em Pelotas, assim como em outras regiões do Brasil, o carnaval não apenas celebra a cultura popular e suas tradições, mas também desafia as convenções sociais e políticas através de desfiles, fantasias elaboradas e performances artísticas. A festividade não se limita apenas aos brincantes, mas envolve toda a comunidade em uma manifestação coletiva de identidades e resistência cultural. Assim como descrito por Cavalcanti, o carnaval de Pelotas é um evento que anualmente reafirma sua relevância histórica e cultural, proporcionando um espaço de renovação e afirmação da cultura popular brasileira.

#### 4 DIÁSPORA AFRICANA: RAÍZES E CAMINHOS DO SAMBA

O termo “diáspora” tem uma longa história; ele deriva do verbo grego “διασπείρω” (diaspeiro), que significa “dispersar” e “espalhar”. Inicialmente, a ideia da dispersão estava ligada tanto a colonização quanto a perda de contato, desaparecimento e até ao esquecimento (Dufoix, 2017: 31), ou seja, parece que, na origem, a palavra diáspora trazia associações mais negativas do que positivas. Na septuaginta – tradução grega dos textos hebraicos que, posteriormente, ficariam conhecidos como o Velho Testamento –, a explicação da experiência judaica do exílio (galut) foi traduzida com a palavra “diáspora”, fato que marcaria profundamente a história do conceito, a qual ficaria ligada a experiência judaica. Somente muito mais tarde, a palavra “diáspora” seria usada também para comentar e se referir a traumas coletivos semelhantes experimentados por outras populações. (SILVÉRIO, 2020, p.879-878)

Silvério (2020) observa que, a partir do final dos anos 1980, a noção de diáspora começou a proliferar nos escritos acadêmicos das humanidades, devido à atenção crescente dada ao tema da identidade no contexto da globalização. Tölölyan (2012) argumenta que essa atenção tem proporcionado um terreno fértil para a valorização do conceito de diáspora, que agora é usado para interpretar mudanças substanciais causadas por novas tecnologias de comunicação e migrações massivas. A noção de diáspora passou a qualificar a condição social e a experiência cultural de expatriados, exilados, refugiados políticos e imigrantes, ganhando uma conotação afirmativa e positiva ao idealizar um "estar no mundo" que se desprende de fronteiras nacionais e rearticula diversas influências culturais em arranjos criativos. Esta renovada visão de diáspora também incorpora noções de transnacionalismo e cosmopolitismo.

Partindo das afirmações positivas sobre “estar no mundo” que o termo diáspora tem evocado academicamente, é possível explorar os caminhos, encruzilhadas, trocas e mutações de informações necessárias para a formação do samba no Rio Grande do Sul. Para isso, é crucial entender como as populações negras chegaram ao Brasil e as experiências que enfrentaram. Por essa razão, Chalhoub (2012) diz que no século XIX, a abolição do tráfico africano de escravos e da escravidão foi um marco significativo, associado ao progresso industrial, expansão de mercados e aquisição de direitos civis. No entanto, a história é fragmentada e contraditória, com formas de escravidão se intensificando em algumas regiões, especialmente nas colônias produtoras de açúcar. Movimentos abolicionistas, como a Revolução Haitiana, e a

abolição britânica no Caribe, marcaram o fim da escravidão em algumas áreas, enquanto outras aprofundavam essas práticas.

A expansão da indústria algodoeira nos Estados Unidos e da produção de açúcar em Cuba aumentou significativamente a demanda por escravos. Nos Estados Unidos, os estados sulistas aprofundaram seu compromisso com a escravidão, enquanto em Cuba, a população escrava cresceu de 85.900 em 1792 para 436.500 em 1841. No Brasil, a expansão da cultura cafeeira no segundo quartel do século XIX também dependia da importação de escravos africanos, com a entrada de africanos crescendo exponencialmente desde a década de 1790. Entre 1801 e 1850, mais de 2 milhões de africanos escravizados chegaram ao Brasil, com 42% dessas importações ocorrendo na primeira metade do século XIX, mesmo após a proibição legal do tráfico em 1850. Este período foi marcado pela construção do Estado imperial e pela expansão dos cafezais no Sudeste do Brasil.

Segundo o autor, é possível perceber as motivações que levaram ao rapto dos africanos escravizados para o Brasil. As muitas populações trazidas constituíram novos hábitos e mutaram outros, Turino (2008) explica que as comunidades de imigrantes frequentemente se definem em relação tanto ao seu lar original quanto ao novo lar. Essas comunidades combinam hábitos do local de origem e do novo ambiente, sendo também influenciadas por modelos culturais de outros lugares da diáspora.

Elas mantêm unidade enfatizando simbolicamente a lealdade ao lar original e através de redes sociais em diferentes locais. Tanto as formações imigrantes quanto as diaspóricas envolvem imigração e uma identificação subjetiva com o grupo. Ao contrário das diásporas, que se caracterizam pela dispersão de grupos a partir de um lar específico, as formações culturais cosmopolitas são definidas por hábitos compartilhados entre grupos dispersos globalmente, sem uma conexão direta com um local de origem. As culturas cosmopolitas são marcadas pela adoção de modos de vida e hábitos de pensamento que transcendem fronteiras locais, enfatizando uma identidade global comum.

O samba e o carnaval, fenômenos culturais marcantes na história do Brasil, exemplificam a dinâmica da diáspora africana nas Américas. Os africanos escravizados e seus descendentes criaram novas realidades culturais ao adaptarem suas tradições às condições locais, resultando em manifestações culturais que incorporam elementos africanos. Paul Gilroy (2001) diz que as produções culturais da

diáspora se distinguem pela sua capacidade de transformar e hibridizar identidades, ao invés de simplesmente reproduzir tradições ancestrais de forma intacta. Essa visão se mostra nas transformações do samba no Brasil. O samba é um exemplo de negociações, pois incorpora elementos de diversas tradições africanas, indígenas e europeias.

Em contraste com as formações culturais cosmopolitas, que são definidas pela adoção de modos de vida e pensamentos globais sem uma ligação específica com um lar ancestral, as produções negras em diáspora mantêm um vínculo simbólico com suas origens africanas, mesmo ao se transformarem em novas identidades culturais. Stuart Hall e outros teóricos da diáspora enfatizam que essas identidades são construídas através de um contínuo processo de negociação e intercâmbio cultural, que desafia as noções de autenticidade e pureza cultural.

Silvério (2020) diz que Édouard Glissant direcionou sua carreira intelectual para problematizar identidades e formações culturais na região, considerando o Caribe como um espaço de múltiplas relações, em vez de lamentar perdas de identidades. Focar nas diásporas africanas, sob a perspectiva desses pensadores, leva a questionar a busca por origens culturais e a possibilidade de um retorno à terra natal.

Gilroy (2001) destaca que o termo "tradição" atualmente não é usado para identificar um passado perdido ou para nomear uma cultura compensatória que restabeleceria acesso a esse passado. Ele não está em oposição à modernidade, nem evoca imagens integrais da África em contraste com a história pós-escravidão das Américas e do Caribe. A circulação e mutação da música pelo Atlântico negro desmantela a estrutura dualista que contrapõe à África, autenticidade, pureza e origem às Américas, hibridez, criouliização e desenraizamento. Há um tráfego bilateral entre as formas culturais africanas e as culturas políticas dos negros da diáspora, passando do cronótopo da estrada para o da encruzilhada para apreciar melhor os detalhes interculturais.

Neste sentido, Silva (2016) mostra em uma pesquisa etnográfica sobre os blocos afro de Ilhéus, Bahia, como as negociações de práticas culturais e processos identitários se dão em campo destacando que esses movimentos visam diferenciar-se, criando modos de vida singulares. Descreve detalhadamente práticas políticas, artísticas, sociais e educativas desses grupos, enfatizando as conexões simbólicas, afetivas e práticas com seus contextos. A autora em diálogo com Agier (2000) e Risério (1981). Dá um bom exemplo de circulação e mutação de influências em práticas

artísticas/musicais ao dizer que o Ilê<sup>38</sup> queria ser um bloco original, conforme constava no seu primeiro cartaz de divulgação. Sua originalidade se manifestava no uso de elementos que buscavam na África sua inspiração, como a indumentária, a música, o nome e os temas. Esses elementos refletiam uma África que passava por Lagos, na Nigéria, e também pelo candomblé do Brasil.

A construção de novas identidades negras, como observada nos blocos afro de Ilhéus, demonstra a capacidade dos grupos afrodescendentes de adaptar e transformar suas tradições em resposta às demandas do presente. Essa dinâmica de reinvenção cultural, que busca conectar o passado ancestral ao presente, encontra eco nas reflexões de Gilroy (2001) sobre a expressão corporal das populações pós-escravas. Gilroy (2001) argumenta que o fazer musical nessas comunidades não é apenas um produto da criatividade sonora, mas também uma manifestação corporal essencial que transcende a música em si, gerando uma experiência coletiva e profundamente enraizada na identidade cultural.

O samba, por exemplo, é mais do que uma sequência de ritmos e melodias; ele é uma expressão realizada pelo corpo. O samba, cria uma linguagem corporal muito específica de um nicho e ao mesmo tempo em que reflete marcas de expressão diaspóricas. Para Gilroy, a performance musical e corporal, marcada pela improvisação e pela gestualidade, constitui uma forma de resistência e afirmação identitária, que desafia as narrativas dominantes. A corporalidade, nesse sentido, não é apenas um veículo de expressão, mas também um campo de disputa simbólica, onde as identidades são negociadas e reconfiguradas.

Em seu trabalho, Opoku (2009, p. 447) faz referência ao conceito de Paul Gilroy sobre o *Atlântico Negro*, que mapeia as culturas negras ao redor da bacia do Atlântico e as localiza em graus variados de proximidade cultural, histórica e política. Gilroy apresenta a imagem dos navios em movimento pelos espaços entre Europa, América, África e Caribe como um símbolo central e ponto de partida para essa análise. Esses navios remetem à atenção para a travessia do meio, para os diversos projetos de retorno redentor a uma pátria africana, e para a circulação de ideias, ativistas e artefatos culturais e políticos.

Opoku ressalta que essas viagens seguiram as correntes atlânticas: a da Guiné, a do Golfo, a de Benguela e a Brasileira. Essas correntes, tanto físicas quanto

---

<sup>38</sup> O Ilê Aiyê, conhecido simplesmente como Ilê, é um bloco afro que se tornou uma das mais importantes expressões culturais do Carnaval de Salvador.

filosóficas, circulam uma alfabetização cultural que transcende as distinções de idioma e nação. Segundo Vévê Clark, essa "alfabetização da diáspora" representa a capacidade de ler e compreender o discurso da África, da Afro-América e do Caribe a partir de uma perspectiva informada e indígena.

Bernardino-Costa (2018), também reflete sobre as ideias de Gilroy nas rotas e nos fluxos culturais da diáspora. O autor relata que embora relevante, essas ideias podem obscurecer a importância das raízes e dos lugares de origem na construção das identidades diaspóricas. Em diálogo com Raji (2012), o autor argumenta que a noção de diáspora pressupõe a existência de um ponto de origem, mesmo que este seja constantemente reinterpretado e transformado ao longo do tempo. Essa perspectiva, que valoriza as raízes e os lugares de origem, é fundamental para compreender as experiências diaspóricas, que envolve tanto a ruptura quanto a continuidade. A criação de novos modos de ser negro, como visto nos blocos afro de Ilhéus, evidencia essa tensão entre a tradição e a inovação, entre a memória ancestral e as experiências contemporâneas.

A expressão corporal distintiva das populações pós-escravas, presente no samba, é um reflexo de diversas comunicações afro-diaspóricas. A análise da performance musical, com seus elementos pré e antidiscursivos, oferece uma compreensão da metacomunicação negra e da sua importância na construção da identidade. Ao invés de buscar a "autenticidade" ou a "essência" do samba, é importante reconhecer a mistura de formas culturais que o compõem. Zeleza (2009) amplia essa perspectiva ao argumentar que a diáspora não é apenas um deslocamento geográfico, mas também um processo de construção identitária. A diáspora africana, com sua história de hibridização e criatividade, é fundamental para a construção de um projeto decolonial que valorize a diversidade e a pluralidade. A relação entre o "aqui" e o "lá" é fundamental para a formação da identidade diaspórica, marcada por um sentimento de pertencimento a ambos os lugares, ao mesmo tempo em que se experimenta a marginalização e a exclusão. Essa dinâmica de transformação, presente tanto no samba quanto na experiência diaspórica, revela a capacidade dos sujeitos subalternizados de resistir e recriar suas identidades, mesmo em condições adversas.

A decolonialidade, conforme defende Bernardino-Costa (2019), necessita urgentemente de um diálogo horizontal que conecte os diversos subcentros suburbanos. A música, especialmente o samba, com sua história de resistência e



afirmação cultural, pode desempenhar um papel fundamental nesse processo de descolonização, ao oferecer um espaço para a expressão de saberes e experiências que foram historicamente marginalizados. Ao valorizar a diversidade cultural e a ancestralidade africana, o samba contribui para a construção de identidades negras, capazes de desafiar as estruturas de poder coloniais e raciais.

O autor prossegue ao dizer que é crucial evitar generalizações, como as que recaem sobre o termo "América Latina". Assim como essa expressão oculta as experiências dos intelectuais negros brasileiros, os estudos do Atlântico Negro também demandam um olhar mais atento às particularidades. A radicalização do projeto decolonial exige a valorização da corpo-política do conhecimento e das raízes (roots), permitindo a construção de espaços de diálogo horizontais e evitando o retorno ao universalismo abstrato. Essa perspectiva, que valoriza as experiências concretas e as lutas locais, é fundamental para a construção de um projeto decolonial que seja verdadeiramente transformador. Ao conectar a análise do samba com os debates sobre a diáspora e a decolonialidade, podemos compreender como a música pode ser uma ferramenta para a descolonização do conhecimento.

Tanto o projeto de decolonialidade quanto a tradição do Atlântico Negro devem se distanciar de formulações genéricas. Afinal, a busca por uma justiça cognitiva passa pela construção de um diálogo equitativo entre diferentes correntes do pensamento político-acadêmico. A trajetória do samba enquanto gênero musical brasileiro, desde quando se pode traçar, nos batuques africanos até sua consolidação como um dos símbolos mais representativos da cultura brasileira, é marcada por uma relação entre tradição e inovação, resistência e apropriação.

A diáspora africana, em transformação e criatividade, desempenha um papel fundamental, pois, ao longo do tempo, o samba sofreu diversas transformações, sendo influenciado por fatores sociais, políticos e econômicos. A comercialização do samba, a partir da década de 1930, e a sua transformação em um produto cultural globalizado, geraram debates sobre a preservação de suas raízes e a autenticidade de suas manifestações. A análise da diáspora africana e de suas expressões culturais, como o samba, permite observar as transformações das identidades negras Brasil a partir de outra ótica.

#### 4.1 O Samba como Rizoma: Uma Análise Multifacetada

As reflexões sobre o samba apresentadas aqui buscam explorar os caminhos de formação do gênero musical e seus múltiplos processos de identificações ao longo do tempo, em vez de apenas apontar suas origens. Desde “suas raízes” nas comunidades afro-brasileiras até sua consolidação como ícone cultural brasileiro, o samba passou por períodos de repressão e marginalização. No entanto, ele conseguiu se reinventar, sendo parte da formação de uma identidade nacional. Assim, as histórias sociais do samba revelam as lutas, resistências e a criatividade das populações negras no Brasil, que, através de suas expressões culturais, contribuíram significativamente para a definição da “brasilidade”.

Palombini (2016), ao referenciar Spirito Santo (2011), discute a diversidade do samba. Ele enfatiza que o samba funciona como um “estuário” que recebe uma variedade de subgêneros, enraizados principalmente nas culturas ovimbundo, bakongo e ambundo, provenientes das áreas que hoje correspondem ao antigo Reino do Congo e à atual Angola. O samba incorpora todos os elementos culturais africanos trazidos para as Américas, mantendo-se receptivo a influências de outras culturas musicais afro-panamericanas. Essa pluralidade cultural é também uma estratégia de sobrevivência para uma cultura que tem sido historicamente marginalizada, se disseminando de maneira furtiva e resiliente pelos interstícios da sociedade.

Essas comunicações afro-diaspóricas, exemplificadas pela figura do navio por Gilroy, encontram eco no trabalho de Vianna (1995) que examina a *transformação* do samba em ritmo nacional brasileiro e elemento central para a definição da “brasilidade”. Ele observa que, ao invés de focar em questões como a origem etimológica da palavra samba, o local de nascimento do samba, ou a identidade dos primeiros sambistas, a verdadeira questão reside em como o samba se tornou um símbolo da identidade nacional. Vianna argumenta que a história do samba é frequentemente narrada como uma trajetória de descontinuidade, onde, em um primeiro momento, o samba foi reprimido e confinado aos morros cariocas e às “camadas populares”. Este período de repressão inicial é caracterizado por uma marginalização do samba por parte da elite social brasileira. Vianna sugere que há uma segunda fase em que o samba, gradualmente, é incorporado e celebrado como uma expressão autêntica da cultura brasileira, ganhando aceitação e promovendo uma identidade nacional unificada.

Há uma história “clássica” do samba contada em muitos trabalhos<sup>39</sup>, como Jost (2015) destaca a relevância da vida comunitária que se desenvolveu na Praça Onze no início do século XX, com ênfase nas casas das tias baianas, como Ciata e Prisciliana. Esse aspecto histórico, detalhadamente explorado pelo antropólogo Antonio Risério (2020) em seu livro *Dorival Caymmi: uma utopia de lugar*, sublinha a importância de reconhecer as peculiaridades do extenso e doloroso processo da escravidão brasileira. Risério argumenta que esse processo moldou um contexto particular para essas mulheres e fomentou uma prática social que estabeleceu na Praça Onze um de seus principais centros e na cidade da Bahia, atualmente conhecida como Salvador, seu “berço” original.

O antropólogo esclarece que a escravidão no Brasil se dividiu em duas fases distintas, cada uma com implicações significativas para a permanência de elementos das culturas africanas na sociedade brasileira. Risério chama a atenção para um possível erro na análise etnográfica brasileira ao examinar a influência das culturas africanas no Brasil, criticando um “nagô-centrismo” que teria simplificado a diversidade do continente africano. Esse viés teria gerado vários equívocos ao tratar a África como um bloco homogêneo, ignorando as diferenças entre suas regiões e estados.

Esse enfoque nagô-cêntrico se justifica pela primeira fase da escravidão brasileira, na qual a maioria dos escravizados era de origem banto, provenientes do sul da África. Essa primeira geração, privada de seus laços familiares e afetivos, enfrentou uma violência física, psicológica e cultural que dificultou a manutenção de suas práticas culturais, religiosas, sociais ou políticas. A falta de conexão com seus semelhantes e a origem de uma região pouco desenvolvida econômica e urbanamente intensificaram esse cenário. Em contraste, durante a segunda fase, com a chegada predominante de escravizados sudaneses e de outras áreas do norte da África, o quadro mudou drasticamente. Esses escravizados mantiveram seus laços familiares intactos e vieram de cidades relativamente organizadas, com uma compreensão mais complexa dos valores comunitários, frequentemente mais avançada do que a das cidades brasileiras da época.

---

<sup>39</sup> Hermano Vianna, em *O Mistério do Samba* (1995), explora a construção do samba como símbolo nacional e discute o papel das “tias baianas” — mulheres negras, muitas delas oriundas da Bahia, que preservaram e difundiram práticas culturais afro-brasileiras no Rio de Janeiro. Essas figuras míticas organizavam festas e encontros em suas casas, como o famoso terreiro de Tia Ciata, que foram cruciais para o desenvolvimento do samba urbano.

Essa estrutura permitiu-lhes preservar de forma mais organizada suas heranças e práticas sociais, essenciais para compreender a força da cultura iorubana no Brasil e sua influência nas práticas religiosas e culturais. Esse dado histórico é fundamental para entender eventos como a revolta dos malês na Cidade da Bahia e várias outras referências culturais, contribuindo para uma visão mais profunda da formação do Brasil.

A história do samba não pode ser encapsulada em uma narrativa simplista que divide sua trajetória em uma fase de repressão seguida por outra de valorização. Essa perspectiva linear de ascensão e superação corre o risco de obscurecer as lutas contínuas das comunidades negras na construção do samba. A ideia de uma brasilidade homogênea e unificada em torno do samba, tal como sugerido em certas abordagens, esconde as múltiplas e contraditórias identidades que coexistem no Brasil, em especial longe dos grandes centros.

A análise de Vianna, que enfatiza a apropriação do samba pela elite brasileira e sua transformação em símbolo de uma identidade nacional unificada, não está isenta de críticas. Embora essa apropriação tenha contribuído para a disseminação do samba, ela também envolveu processos de simplificação e estereotipação da cultura negra, além de sua exploração comercial. Essa apropriação nem sempre foi pacífica ou consensual, revelando contradições que precisam ser consideradas ao examinar a trajetória do samba.

Nesse contexto, é relevante destacar, conforme aponta Cunha (2016), a reverência e estima dedicadas aos sambistas da "velha guarda" e do chamado samba "*de raiz*", que corroboram para uma ideia ou linha única histórica do samba. Estes músicos, ainda que afastados da grande mídia, mantêm uma presença forte na imaginação popular, sendo vistos como guardiões de uma essência genuína da cultura brasileira. A figura do *sambista de raiz*, muitas vezes romantizada, serve como um referencial na construção de uma identidade nacional que se confunde com a essência do Rio de Janeiro e do Brasil. Contudo, a narrativa tradicional do samba, que muitas vezes é contada de maneira linear e gloriosa, tende a simplificar as complexidades das relações sociais e as disputas de poder que moldaram o desenvolvimento do gênero. As famosas rivalidades entre sambistas, embora frequentemente exaltadas em canções, são em grande parte negligenciadas nas discussões contemporâneas.

O poder de atração do samba como gênero musical não se limita à sua capacidade de unificar diferentes aspectos culturais e sociais do Brasil. Ele também desempenha um papel crucial na construção e formulação da identidade nacional brasileira. A ideia de brasilidade, amplamente difundida através do samba, transformou-se em um símbolo nacional. No entanto, ao considerar os formadores do samba "*de raiz*" como guardiões dessa essência, levanta-se a questão: são eles realmente a "*raiz*" ou parte de um rizoma? A metáfora do rizoma, proposta por Deleuze e Guattari, pode oferecer uma perspectiva mais adequada para compreender a multiplicidade das raízes do samba, que se conectam de maneira não linear e se expandem em várias direções.

Esse entendimento do samba como um rizoma se conecta à necessidade de uma abordagem mais crítica e decolonial na análise de fenômenos culturais. Tanto o projeto da decolonialidade quanto os estudos do Atlântico Negro precisam evitar formulações genéricas, que correm o risco de diluir a diversidade das experiências negras e brasileiras. A busca por uma justiça cognitiva requer a construção de um diálogo equitativo entre diferentes correntes de pensamento, como a decolonialidade e os estudos do Atlântico Negro. A história multifacetada do samba pode servir como um ponto de partida para esse diálogo, promovendo uma reflexão sobre questões de identidade, raça, gênero e poder.

Ao abordar a história do samba, é crucial considerar suas dimensões políticas, sociais e culturais. O samba não é apenas uma expressão artística; é também um campo de disputa e de construção de significados, onde se revelam as dinâmicas de poder que moldaram a sociedade brasileira. A análise das contradições presentes na história do samba pode iluminar as formas pelas quais a cultura popular tem sido utilizada como ferramenta de resistência e transformação social.

A teoria do rizoma de Deleuze e Guattari, com suas múltiplas entradas e conexões, sem um ponto de origem único, oferece uma analogia apropriada para o samba. Em vez de uma raiz singular, o samba pode ser visto como uma rede de influências e intercâmbios culturais que se expande em várias direções e épocas. Deleuze (1995) propõe uma concepção de rizoma que contrasta com estruturas hierárquicas como árvores ou *raízes*. O rizoma, com seus princípios de conexão e heterogeneidade, permite que qualquer ponto esteja potencialmente ligado a qualquer outro, desafiando a distinção rígida entre regimes de signos e seus objetos. Essa abordagem sublinha a fluidez e a interconectividade do rizoma, onde as enunciações

coletivas interagem diretamente com agenciamentos maquínicos, revelando o samba como fenômeno cultural multifacetado.

Nesse sentido, Palombini (2016, p. 4), que cita Spirito Santo (2011), diz que o samba incorpora elementos distintos de instrumentação, sonoridade, vestuário e coreografia, todas expressões de musicalidades africanas que encontraram formas únicas de se manifestar no Brasil. Ele argumenta que o sincretismo pode ser compreendido como uma reinvenção realizada pelo negro bantu em sua liturgia, uma estratégia de sobrevivência cultural particularmente utilizada por esses em comparação com os sudaneses. Nessa perspectiva, o "samba de fato" teria origem em indivíduos de cultura angolana que, após saírem do Vale do Café e se estabelecerem em Madureira, desempenharam funções de carregadores de café no porto — um perfil distinto do dos imigrantes baianos.

Ao confrontar essas ideias, Palombini (2016) desafia o mito da hegemonia das culturas iorubá e fon, que foi inicialmente contestado por Yeda Pessoa de Castro em 2001 no campo da linguística, mas que ainda está presente simbolicamente na imagem da casa de Tia Ciata como berço do samba. Além disso, ele questiona o mito da trirracialidade musical, uma noção introduzida pelo botânico bávaro Carl Friedrich Philipp von Martius em 1845 e expandida por Olavo Bilac no poema "Música brasileira" de 1919. Por fim, o autor também problematiza o mito da democracia racial, cuja crítica foi elaborada por Florestan Fernandes em 1964, mas que, segundo Guimarães (2001), continua relevante no âmbito da musicologia, como evidenciado pela obra de Hermano Vianna (1995).

Na direção de compreender o samba dentre suas histórias e comunicações Neto (2017) destaca, que o samba, apesar de todas as dificuldades enfrentadas, continua a se reinventar, mantendo sua relevância tanto como um símbolo de celebração quanto de resistência. A ligação do samba com as raízes da diáspora africana é central para entender essa resiliência, mostrando como o gênero sobreviveu e se adaptou, com práticas rurais e urbanas, incorporando elementos de diversas tradições culturais, incluindo o Carnaval. Essa adaptabilidade reforça a visão do samba como um rizoma, uma rede de influências que se estende além de uma única origem. Carvalho (2020) destaca a riqueza simbólica e estética do samba, enfatizando a importância de analisar os textos musicais e os elementos visuais para compreender suas camadas de significado. Essa perspectiva, ao valorizar a

diversidade do samba, contrasta com as tendências de padronização e comercialização que se intensificaram ao longo do século XX.

#### **4.2 Diáspora, Morro e Pampa: A Difusão e as Transformações do Samba no Brasil**

A formação das identidades musicais brasileiras é um processo histórico influenciado por relações de poder e interações culturais entre diferentes regiões. No contexto do samba, essa influência é notavelmente evidenciada pelas comunicações afro-diaspóricas. O Rio de Janeiro, como epicentro das tendências culturais, desempenhou um papel decisivo na consolidação do samba como o principal símbolo da música nacional. A hegemonia cultural carioca, enalteceu o samba, também obscureceu a diversidade musical presente em outras partes do país, como o Rio Grande do Sul.

A interação entre o Rio de Janeiro e o Rio Grande do Sul ilustra parte do processo de negociação de significados culturais citado anteriormente. As tradições locais afro-diaspóricas se entrelaçam com as tendências hegemônicas, evidenciando a necessidade de reconhecer e valorizar as especificidades regionais na construção da identidade musical brasileira. De acordo com Sodré (1998), o fenômeno da criouliização ou mestiçamento dos costumes resultou em uma transformação significativa dos batuques. Os negros adaptaram suas tradições culturais para integrá-las às festas populares de origem europeia e às novas realidades urbanas. Assim, as músicas e danças africanas passaram por um processo de transformação, modificando elementos e incorporando novos aspectos conforme o contexto social.

O autor diz que a partir da segunda metade do século XIX, com o Rio de Janeiro como sede da Corte Imperial, emergiram novos elementos da música urbana brasileira, como a modinha, o maxixe, o lundu e o samba. Esses estilos, embora influenciados por elementos africanos e europeus, floresceram predominantemente entre a população negra. Após a Abolição, a busca por novas formas de expressão adaptadas ao ambiente urbano adverso desempenhou um papel crucial na evolução da música urbana brasileira. No final do século XIX e início do século XX, a urbanização intensa e a movimentação populacional facilitaram o encontro e o intercâmbio entre diversas tradições musicais. A música popular urbana emergente é o resultado dessas interações culturais, combinando elementos rítmicos e melódicos

de várias origens. Esse processo de transformação cultural permitiu a adaptação das tradições musicais às novas realidades sociais, fazendo da música um meio essencial para a expressão das identidades mestiças e negras. Assim, embora o Brasil estivesse começando a consolidar uma identidade nacional, essa identidade refletia a diversidade cultural do país.

Na direção de compreender as muitas influências do samba de seus trajetos, Vianna (1995) argumenta que, no início do século XX, a música popular no Brasil era marcada por uma grande diversidade de estilos e ritmos. O carnaval, descrito por Oswald de Andrade como "o acontecimento religioso da raça", não era dominado apenas por músicas brasileiras, mas incluía também polcas, valsas, tangos, mazurcas, schottisches e novidades norte-americanas como o charleston e o foxtrot. Nacionalmente, havia uma ampla gama de gêneros, como maxixe, modas, marchas, cateretês e desafios sertanejos. Nenhum desses estilos conseguiu se tornar dominante ou ser considerado o ritmo nacional por excelência, devido à sua popularidade passageira. Essa diversidade musical refletia a formação cultural do Brasil, onde influências internacionais coexistiam com tradições locais, sem que um único gênero se destacasse como representativo da identidade nacional.

Foi só nos anos 30 que o samba carioca começou a "colonizar" o carnaval brasileiro, transformando-se em símbolo de nacionalidade. Os outros gêneros produzidos no Brasil passaram a ser considerados regionais. Essa "colonização" interna feita pelo samba tem um bom exemplo nas respostas do sambista gaúcho Lupiscínio Rodrigues durante uma entrevista ao jornal Pasquim, realizada em 1976. Distinguindo seu estilo musical daquele de seu conterrâneo Teixeira, compositor mais ligado às "tradições" da música gaúcha, Lupiscínio diz:

"A diferença é que eu faço música popular, o Teixeira faz música regional." À pergunta sobre como conseguia afastar essa influência do Rio Grande do Sul de sua música, a resposta é sugestiva: "Eu acho o ritmo brasileiro o melhor do mundo" (Rodrigues, 1976: 68). Lupiscínio nem precisa explicitar que o ritmo brasileiro, considerado popular (coisa que a música regional não seria), só pode ser o samba carioca. (Vianna, 1995, p.111)

A "colonização interna" do samba carioca, iniciada nas décadas de 1920 e 1930, foi um fenômeno cultural significativo no Brasil, com o gênero dominando o cenário musical e estabelecendo-se como o ritmo emblemático do país. A Era do



Rádio foi crucial para a massificação do samba, tornando a música mais acessível e permitindo sua difusão além das fronteiras do Rio de Janeiro. O samba carioca se tornou o padrão da música popular brasileira, muitas vezes ofuscando outros gêneros regionais e solidificando o Rio de Janeiro como epicentro cultural do país. Essa transição do samba, de expressão marginalizada a símbolo nacional, ilustra o processo de apropriação e centralização cultural, consolidando sua posição na cultura popular brasileira e refletindo o diálogo complexo entre diferentes tradições musicais do país.

Durante a transição dos terreiros das tias baianas para a Era do Rádio, o Brasil estava imerso em transformações culturais e históricas. Segundo Neto (2017, p. 18-19), a profissionalização da música popular urbana, liderada por artistas como Donga, João da Baiana e Pixinguinha, marcou o início de uma nova fase na indústria do entretenimento. Este período de modernização cultural coincidiu com o Estado Novo, que visava estabelecer uma identidade nacional moderna. Assim, o samba, como uma expressão cultural mestiça e dinâmica, passou a enfrentar o desafio de se adaptar e afirmar como símbolo da brasilidade, refletindo tensões entre resistência e adaptação. A música enfrentou dilemas relacionados à sua autenticidade e legitimidade nacional durante esse processo de transformação.

Vianna (1995, p. 124-125) acrescenta que, em 1937, o Estado Novo determinou que os enredos das escolas de samba deveriam ter um caráter histórico, didático e patriótico. Essa medida visava utilizar o carnaval como uma ferramenta para a construção de uma identidade nacional unificada. Apesar da imposição, os sambistas abraçaram a oportunidade de ganhar visibilidade e reconhecimento. A partir da década de 1930, o carnaval carioca, com seus desfiles exuberantes e temas políticos, tornou-se um modelo para outras regiões do país, expandindo a influência do samba e consolidando seu papel no cenário nacional.

O apoio do Estado Novo ao samba e ao carnaval foi essencial para a profissionalização desses eventos culturais. Segundo Neto (2017, p. 18-19), o governo de Getúlio Vargas, através de subsídios e incentivos, desempenhou um papel fundamental na afirmação do samba como expressão máxima da brasilidade. A valorização do samba pela elite política e cultural, evidenciada pela declaração do ministro Oswaldo Aranha, ajudou a consolidar o gênero como um símbolo nacional. No entanto, essa apropriação pelo Estado Novo gerou tensões e resistências entre os sambistas, que buscavam manter a autonomia e a autenticidade de suas criações.

Vianna (1995) observa que, apesar da promoção estatal do samba como símbolo nacional, a transformação do gênero em instrumento de propaganda política trouxe contradições. Esse processo, embora tenha contribuído para a popularização do samba, também gerou desafios à sua autenticidade e ao seu papel no imaginário nacional. Durante a década de 1930, a remodelação urbana introduziu novas configurações para os espaços musicais e de lazer na cidade, afetando o samba com mudanças rítmicas, timbrísticas e narrativas. A transformação urbana proporcionou novos cenários para compositores, intérpretes e meios de divulgação, refletindo a adaptação do samba aos "novos tempos". O interesse da intelectualidade pela música brasileira, impulsionado pelo debate modernista em obras de Mário de Andrade e Renato de Almeida, visava resolver questões de identidade nacional e alimentar projetos de modernismo musical.

De acordo com Arnaldo Contier, a busca pelo "genuinamente" nacional pretendia vincular a música a grandes movimentos estéticos e artísticos, como a Semana de 22, promovendo as "*autênticas raízes*" com um caráter moderno e civilizatório. Intelectuais como Francisco Guimarães (Vagalume) discutiam os princípios estéticos do samba, considerando o morro um local mítico do "verdadeiro" samba e criticando a indústria fonográfica por "matar" o samba autêntico.

Essas mudanças e tensões no cenário musical contribuíram para a transição para a Era do Rádio, marcando uma nova fase na integração do samba e de outros gêneros musicais na vida cultural brasileira. A profissionalização e a popularização do samba não apenas moldaram a cultura nacional, mas também prepararam o terreno para o impacto da mídia de massa, que viria a definir as próximas décadas de evolução musical e cultural no Brasil.

#### **4.3 O Rádio, a Indústria Fonográfica e a Construção da Identidade Musical Brasileira**

Grigar (2005, p. 65) analisa a transformação radical provocada pelo rádio e pela gravação sonora na experiência auditiva. Antes dessas tecnologias, a música era vivenciada em contextos específicos e ligados diretamente à sua fonte e local. Com o advento do rádio e da gravação, a música ganhou autonomia, permitindo o surgimento da "audição acústica", onde o ouvinte se concentra exclusivamente nas qualidades sonoras, sem referências visuais. Esse conceito, proposto por Pierre Schaeffer,

redefiniu a natureza da música, que passou a existir em realidades sonoras distintas e autônomas. Simultaneamente, a gravação possibilitou a "audição ambiente", integrando a música ao cotidiano de maneira onnipresente, conforme preconizado por Satie e Milhaud. Dessa forma, a música passou a acompanhar atividades diárias como dirigir, trabalhar e fazer compras. Grigar (2005) demonstra como essas inovações não apenas revolucionaram a maneira de ouvir música, mas também reconfiguraram a própria essência da música.

Essa nova realidade tecnológica não apenas mudou a forma como a música era ouvida, mas também influenciou a forma como os artistas se profissionalizavam e se conectavam com o público. Com a popularização do rádio, os músicos encontraram novas oportunidades para alcançar uma audiência mais ampla e diversificada. A integração do rádio na vida cotidiana possibilitou uma maior exposição para gêneros emergentes e facilitou a transformação do samba em uma expressão cultural amplamente reconhecida. Nesse ambiente, Neto (2017) descreve como Chico<sup>40</sup> usou suas habilidades para adaptar e refinar o samba, inicialmente em contextos marginais e depois projetando-o para o mainstream através do rádio e do disco.

Neto (2017) descreve como Chico utilizava seu ouvido apurado para coletar material bruto nos botecos e refiná-lo, alterando tempos, compassos e frases melódicas para criar novas versões das composições originais. Essa prática, que começou em ambientes marginais e se expandiu para o mundo do disco e do rádio, foi crucial para a profissionalização e popularização do novo tipo de samba. Chico não só atuava como intérprete e compositor, mas também prestava contas e adiantava valores quando necessário, influenciando significativamente a carreira de músicos como Ismael. Antes da chegada do rádio, as oportunidades de profissionalização na música eram limitadas. Pereira (2001) observa que o consumo musical ocorria em espaços como teatros de variedades, circos, cafés, festas familiares e públicas, casas de chope, cinemas mudos e clubes. Esses espaços começavam a redefinir a paisagem urbana do Rio de Janeiro, preparando o terreno para a influência crescente do rádio na música.

---

<sup>40</sup> A trajetória de Francisco de Moraes Alves, conhecido artisticamente como Chico Alves ou Chico Viola, é marcada por uma versatilidade e popularidade que o consagraram como um dos maiores cantores brasileiros. Em 1933, o radialista César Ladeira, reconhecendo sua excepcional qualidade vocal, conferiu-lhe o título de "Rei da Voz", solidificando seu status como um dos mais importantes nomes da música brasileira.

A convergência do rádio, da indústria fonográfica e da cultura popular brasileira impulsionou uma transformação no cenário musical. A busca por hits e a padronização dos formatos musicais, por um lado, contribuíram para a massificação do samba e para sua disseminação em âmbito nacional. Por outro lado, essa mesma busca por um produto comercializado gerou debates sobre a preservação da identidade cultural do gênero. Na década de 1920 e 1930, intelectuais como Francisco Guimarães (Vagalume) e Orestes Barbosa discutiram o lugar e os princípios estéticos do samba, inserindo-o na vertente folclórica urbana. Vagalume via o morro como um território mítico, onde se praticava o "verdadeiro" samba e criticava a indústria fonográfica por comprometer a autenticidade do gênero ao explorar excessivamente o rótulo.

A partir de meados dos anos 1930, o rádio emergiu como uma das principais fontes de entretenimento no Brasil, desempenhando um papel crucial na formação de novas figuras proeminentes na música. Ferraretto (2007) observa que as transmissões de astros como Francisco Alves, o "Rei da Voz", foram recebidas com entusiasmo pelo público, refletindo o impacto crescente da mídia na popularização da música. As audições ao vivo e as apresentações transmitidas pela Rádio Farroupilha<sup>41</sup>, por exemplo, não só atraíam grandes audiências, mas também evidenciavam a capacidade do rádio de moldar e refletir a cultura musical brasileira em um momento de intensa mudança.

Enquanto o rádio ajudava a moldar a paisagem cultural, o contexto urbano do Rio de Janeiro também desempenhava um papel significativo na formação da identidade cultural do país. Camargos (2002) destaca que, no início do século XX, a cidade se estabeleceu como um centro cultural influente, com instituições como a Academia Brasileira de Letras e o Teatro Municipal recebendo apoio governamental e servindo de modelo para outras regiões. Essas instituições não apenas promoviam a cultura, mas também refletiam a crescente importância do Rio de Janeiro como um epicentro cultural e artístico, que influenciava diretamente a música e as formas de entretenimento em todo o Brasil.

Enquanto a influência do rádio e das instituições culturais ajudava a definir o panorama musical, a realidade contemporânea revela uma fragmentação da

---

<sup>41</sup> Com sede em Porto Alegre, a Rádio Farroupilha, integrante do Grupo RBS, é um dos pilares da comunicação no Rio Grande do Sul desde sua fundação em 1935. Ao longo das décadas, a emissora acompanhou a evolução da sociedade gaúcha, moldando e sendo moldada por seus ouvintes. Através de uma programação diversificada e de alta qualidade, a Farroupilha se mantém como referência no rádio brasileiro.

identidade musical brasileira. Vianna (1995) examina a ausência de um projeto nacional unificado para as diversas expressões musicais do país, questionando se o "paradigma mestiço" que anteriormente unificava a música popular ainda é relevante. A fragmentação atual da identidade musical reflete transformações sociais e culturais mais amplas, como a globalização e o avanço das tecnologias da informação, que têm contribuído para uma diversidade de identidades musicais. Essa pluralidade, embora represente uma mudança em relação ao passado, demonstra a riqueza da cena musical brasileira atual, que, ao invés de uma identidade única, oferece uma multiplicidade de expressões culturais que capturam a diversidade do país.

A ascensão do rádio como principal meio de comunicação e entretenimento na década de 1930 teve um impacto na cultura musical brasileira, especialmente na relação entre o Rio de Janeiro e outras regiões do país. O Rio de Janeiro, já estabelecido como o centro cultural e musical do Brasil, não apenas influenciou, mas também moldou as práticas musicais em outras regiões, como o Rio Grande do Sul. A hegemonia cultural carioca, intensificada pelo rádio, ajudou a difundir estilos e tendências musicais, ampliando a influência do samba e outras formas musicais cariocas para além dos limites regionais.

O rádio, ao permitir uma transmissão instantânea e abrangente de músicas e programas, facilitou a circulação de informações e estéticas musicais entre estados. A Rádio Farroupilha, por exemplo, desempenhou um papel crucial em levar os ritmos e a popularidade do samba para o Rio Grande do Sul, influenciando as práticas musicais locais. Essa nova tecnologia de comunicação ajudou a criar uma conexão mais direta entre os centros urbanos culturais e as regiões periféricas, promovendo uma disseminação mais rápida e eficaz das tendências musicais.

Contudo, o rádio não foi o único fator na troca cultural entre o Rio de Janeiro e o Rio Grande do Sul. A mobilidade dos músicos, que viajavam frequentemente entre esses estados, também desempenhou um papel fundamental na troca de influências. Artistas e grupos musicais circulavam por várias regiões, levando consigo novas sonoridades e estilos, e trazendo de volta influências locais que enriqueceriam suas próprias produções. Essa troca constante de ideias e estéticas ajudou a moldar a paisagem musical nacional, promovendo uma fusão de tradições e inovações que transcenderam as barreiras regionais.

Dessa forma, o rádio, como uma inovação tecnológica, foi um veículo crucial para a disseminação das práticas culturais e musicais, mas foi a combinação dessa

nova tecnologia com a mobilidade dos músicos e a dinâmica de troca cultural que realmente facilitou a influência do Rio de Janeiro sob outras regiões, como o Rio Grande do Sul. A influência do rádio e a movimentação cultural entre o Rio de Janeiro e outras regiões, como o Rio Grande do Sul, foram fundamentais na transformação do samba-enredo.

#### **4.4 O Samba-Enredo como Forma de Expressão Cultural: Uma Abordagem Multidisciplinar**

Segundo o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, 2015) o samba-enredo evoluiu de um simples tema ou propósito para se tornar uma estética própria do samba, moldada pela estrutura dos desfiles carnavalescos. Essa estética combina a sonoridade das baterias das escolas de samba com uma forma de canção caracterizada por sua narratividade. Nos anos 1930, os sambas cantados nos desfiles não tinham relação com os enredos, uma prática que mudou gradualmente até o final dos anos 1940, quando os sambas começaram a se alinhar aos enredos, mas ainda mantinham uma composição musical semelhante a outros sambas. Desde então, o samba-enredo se definiu como uma forma musical específica, criada para cumprir uma função determinada no desfile. Nos primeiros desfiles, a falta de conexão entre os sambas e os enredos era evidente, como exemplifica "Chega de Demanda" de Cartola, que foi cantado no carnaval de 1929, antes mesmo da fundação da Mangueira e enquanto Cartola participava do Bloco dos Arengueiros (Cabral, 1996).

Essas transformações do samba-enredo não devem ser vistas apenas como uma evolução linear, mas como vários processos de adaptação e reconfiguração. A partir da década de 1930, as influências crescentes do rádio e a hegemonia cultural do Rio de Janeiro começaram a impactar significativamente a forma e a função dos desfiles carnavalescos. De forma semelhante, o surgimento de patrocinadores privados e a profissionalização das escolas de samba introduziram novos padrões estéticos e comerciais, que transformaram a natureza do samba-enredo. Em vez de uma simples evolução, o samba-enredo passou por transformações moldadas por uma troca dinâmica e por influências externas.

A entrada de patrocinadores privados nos desfiles de escolas de samba, como demonstra Neto (2017), marca um ponto de inflexão nesse processo. A partir da década de 1930, com a entrada de empresas como O Globo, o carnaval passou por

transformações, com a imposição de novos padrões estéticos e musicais. A busca por um produto mais padronizado e comercialmente viável, alinhado aos interesses dos patrocinadores, contribuiu para a moldagem do samba de enredo, impactando a diversidade musical presente nos desfiles. As mudanças no regulamento, como a obrigatoriedade das fantasias de baianas e as restrições aos instrumentos de sopro, revelam uma crescente profissionalização do carnaval, em detrimento da espontaneidade e da diversidade musical das primeiras manifestações.

A busca por um produto visualmente impactante e alinhado com os interesses comerciais dos patrocinadores impulsionou a "espetacularização" do carnaval e do samba. Essa busca por outra estética e pela padronização dos desfiles, embora tenha ampliado a visibilidade do carnaval e gerado recursos financeiros para as escolas, também contribuiu para a perda de elementos e incorporação de novos. A transformação do samba em um produto cultural a ser consumido em massa, moldado pelos interesses do mercado, é um processo que exige uma reflexão crítica.

A 'espetacularização' do samba, como bem apontam Carvalho (2012) e Lucas (2006), é um fenômeno complexo que envolve a apropriação e a transformação de costumes e tradições em produtos a serem consumidos. Ao transformar comunidades em palcos para o turismo, essa dinâmica contribui para a perpetuação de estereótipos e desigualdades, além de banalizar e padronizar manifestações culturais únicas e diversas. A apropriação indevida de elementos culturais, muitas vezes associada ao termo 'canibalismo cultural', resulta em uma perda significativa da identidade e da autonomia das comunidades envolvidas, reforçando as relações de poder existentes.

É importante ressaltar que a comercialização do samba não se limita à sua transformação em um produto a ser consumido, mas também envolve a produção de um conhecimento sobre o samba que privilegia determinadas perspectivas em detrimento de outras. Sávio (2019) estabelece uma conexão entre o racismo e a produção do conhecimento, evidenciando como o racismo epistêmico silencia e deslegitima as epistemologias não europeias. Ao comparar o esquecimento da filosofia afroperspectivista com a violência simbólica sofrida pelo samba nas primeiras décadas da República, o autor revela como a dominação colonial se manifesta não apenas em práticas sociais e políticas, mas também na produção e disseminação do conhecimento, perpetuando hierarquias epistemológicas e negando a validade de outras formas de pensar.

As histórias do samba são marcadas por constantes tensões entre a preservação de suas *raízes* culturais e a pressão para se adaptar às demandas do mercado e às imposições de um modelo de desenvolvimento que muitas vezes desvaloriza a diversidade cultural. A análise crítica do samba, considerando as dimensões históricas, sociais e culturais, permite compreender como esse gênero musical foi moldado por processos de apropriação, comercialização e padronização.

Para uma análise crítica mais abrangente, Raymundo (2015, p.26) nos convida a refletir sobre a intersecção entre literatura e contexto social, revelando que tanto a literatura quanto o samba-enredo são produtos de suas respectivas épocas e moldados por forças sociais, políticas e ideológicas. Essa ideia estabelece uma base sólida para compreender como o samba-enredo, assim como a literatura, reflete e responde às dinâmicas culturais e sociais de seu tempo.

Facin e Freitas (2016, p. 197) ampliam essa perspectiva ao destacarem que os gêneros discursivos, incluindo o samba-enredo, estão em constante transformação e são profundamente influenciados pelas mudanças sociais e culturais. Facin e Freitas (2016) também falam sobre a transformação dos gêneros discursivos, apoiando na visão de Maingueneau (2006) sobre a natureza sócio-histórica dos gêneros discursivos se torna ainda mais relevante. Maingueneau argumenta que a análise de gêneros deve levar em conta o contexto histórico e social, uma abordagem que se aplica diretamente ao estudo do samba-enredo. Raymundo (2015) e Eagleton (2006) corroboram essa visão ao demonstrar que a literatura, e por extensão o samba-enredo, não deve ser analisada apenas em termos de sua estética, mas também em relação ao seu papel como reflexo e agente das relações sociais. A integração dessas abordagens fornece uma compreensão mais abrangente da evolução do samba-enredo, destacando como suas transformações refletem as mudanças nas relações sociais e ideológicas.

A análise proposta por Raymundo (2015) e Eagleton (2006) sobre a influência das ideologias nas obras culturais é complementada pela visão de Ernica e Molina (2016), que oferecem uma perspectiva detalhada sobre o samba-enredo. Ernica e Molina exploram a forma como as canções, incluindo o samba-enredo, são moldadas pelas condições sociais e culturais de seu tempo, enquanto também têm o potencial de transcender seu contexto original, criando significados duradouros. Essa visão está alinhada com a abordagem de Candido (1976), que considera a música como um reflexo das condições sociais, mas também como um meio de expressar experiências



universais. A intersecção dessas perspectivas revela que o samba-enredo é um exemplo significativo de como a música pode capturar e expressar a complexidade da experiência humana, enquanto também é moldada por e molda seu contexto social e cultural. Refletindo sobre suas origens, Wagner conta:

Meu primeiro samba composto foi em 1976 pra uma escola de samba mirim, Super Pateta. Eu saia como passista na Academia e meu primeiro samba foi com um cara parente, né? Da família, que fundou a Mocidade Independente da Várzea. Aí eu fui o compositor do segundo samba deles de 1982/83. O samba não precisa nem ser campeão, mas só de colocar o samba na avenida já é o ápice para qualquer compositor.

Wagner também compartilha sua abordagem como compositor:

O desenvolvimento melódico da letra, às vezes uma letra é muito carregada pela melodia. É aquela música que te emociona juntamente com a letra, é o feeling que a gente vai buscando, né? E eu como compositor tenho sete sambas dentro da escola. A parte melódica eu sou um dos caras que arranco com a melodia. Eu acho que são os deuses da música, né? Essas mensagens espirituais que nós conseguimos captar. Eu costumo desenvolver a melodia com a letra, quando eu componho é assim, mesmo com parceria. O “samba da cerveja” foi terminado aqui em casa porque eles não conseguiam acertar o nó. A gente que é compositor, a gente é abençoado. Já que a gente tem essa graça pra desenvolver a parte musical, abençoado por uma força divina, uma força cósmica.

O samba-enredo, pode ser visto como parte do rizoma das comunicações afro-diaspóricas, é um gênero musical que ecoa e se reinventa continuamente para se adaptar às novas realidades. Através da trajetória de Wagner e da Academia do Samba, em Pelotas, essa dinâmica se torna evidente. O samba-enredo se integra com as comunidades carnavalescas locais. A partir dessa compreensão, é possível explorar como essas dinâmicas se manifestam em contextos locais e descentralizados. Outro exemplo ilustrativo dos caminhos do samba-enredo é a festa de seleção do samba-enredo da Academia do Samba em Pelotas, no Rio Grande do Sul, que destaca sua expansão.

#### 4.5 A Escolha do Samba-Enredo na Academia do Samba

No dia 23 de fevereiro de 2024, realizei uma entrevista com os integrantes da Harmonia da Academia do Samba, no bar em que José Paulo Almeida da Luz gerencia. Me reuni com eles com o objetivo de fotografá-los para que tivessem material de mídia para utilizarem na publicidade da agremiação. Antes de iniciar a sessão de fotos, tivemos a oportunidade de conversar, e gravei nossa conversa. Durante a conversa, procurei rememorar com eles alguns momentos passados da escola, especialmente sobre a escolha do samba-enredo.

Enquanto conversávamos, Wagner lembrou com entusiasmo como a escolha do samba-enredo era um evento significativo. Ele mencionou que, desde 2015, a Academia não fazia concurso e que neste ano houve um grupo específico que compôs sambas para as três principais escolas de Pelotas: General Telles, Academia do Samba e Unidos do Fragata. Cristiane, outra integrante da Harmonia, acrescentou: *"Telles e Academia fizeram concurso para escolha de samba-enredo, mas a Unidos do Fragata não teve, foi escolha direta."* Ela explicou que o concurso de samba-enredo não é uma obrigatoriedade, mas uma tradição que valoriza a participação da comunidade.

A Academia do Samba anunciou pela primeira vez o Festival de Samba-Enredo no dia 22 de agosto de 2022. As inscrições foram realizadas por e-mail, e, ao todo, 11 sambas foram selecionados para a competição. A primeira etapa, a eliminatória, ocorreu na Sociedade Italiana de Pelotas em 12 de outubro de 2022 e contou com 7 sambas dos 11 inscritos. Um júri especialmente convocado para esse evento selecionou quatro sambas. Os sambas selecionados foram:

Samba 01: Grupo Samba dos Lanceiros.

Samba 05: Samba da Panelinha.

Samba 09: Nam Rodrigues e Edu Mendzabal.

Samba 16: Cátia Moura.

Além da competição, o evento contou com duas apresentações fora do concurso: o grupo chamado Samba do Índio e a Harmonia da Academia do Samba. Nos encontros que antecederam a final do Festival de Samba-Enredo frequentemente os interlocutores mencionavam a realização deste evento com expectativa, por isso

pude perceber que representa um momento significativo para a escola. Apesar de saber desta importância, não imaginava que iriam tantas pessoas, quando cheguei a quadra da Unidos do Fragata e me deparei com um pátio lotado, me surpreendi, pois, até então nenhum evento que tinha presenciado da Academia do Samba teve a capacidade de atrair tantas pessoas.

A atmosfera era festiva e sociável, o evento contava com barracas de venda de bebidas e comidas. Entre a multidão, fui reconhecendo alguns rostos de membros da Academia, até que encontro Felipe Santos e Renan Brião. Renan, o atual mestre-sala da Academia do Samba, é um homem branco com dreads no cabelo, é professor de dança e música, é licenciado pela UFPEL em Dança e está cursando uma licenciatura em Música e está na agremiação há quatro anos. Já o tinha conhecido em outros encontros, mas foi nesse evento que tive a oportunidade de estabelecer um contato maior. Felipe e Renan normalmente eram os meus pontos de apoio em grandes eventos da Academia, acredito que por termos quase a mesma idade e sermos universitários, sentia que conseguia me conectar mais facilmente.

Entramos os três em uma sala que fica atrás do palco da quadra, como um camarim, onde só quem iria se apresentar tinha acesso. Assim que entro ouço a apresentação do grupo Samba do Índio, nesse momento poucas pessoas estavam dentro da quadra. O palco estava situado ao final da quadra, com uma entrada lateral exclusiva para músicos e dançarinos. No centro da quadra, diretamente em frente ao palco, havia uma série de mesas e cadeiras dispostas especificamente para os associados, que tinham a responsabilidade de avaliar os sambas. Esta área privilegiada oferecia uma visão clara e direta das performances. Atrás dessa seção destinada aos avaliadores, estendia-se um espaço para o público geral.

Começamos nós três a conversar enquanto aguardávamos os integrantes da escola, pergunto para eles como funciona o evento, porque até então não tinha muitas informações. E eles me explicaram que durante o evento, esses grupos apresentam suas canções ao vivo para serem avaliadas e votadas pelos associados da escola. A partir dessa informação pergunto se haviam outros grupos de “Harmonia” na escola, porque não conhecia os músicos que iriam se apresentar propondo novos sambas-enredo, eles me responderam que os grupos musicais não precisam estar diretamente associados à escola e disseram que qualquer pessoa ou grupo interessado poderia participar.

Eu estava observando a apresentação musical do grupo Samba do Índio que apresentava músicas conhecidas por todos, enquanto nutria uma expectativa pelo momento em que a Harmonia da escola fosse se apresentar, pois, neles queria focar minha atenção. Quando o primeiro grupo estava terminando sua apresentação percebo os membros da Harmonia começarem a se aprontar para sua apresentação. O violonista Solon Silva, “passa um trecho”<sup>42</sup> de uma canção junto a Wagner, pareciam estar decidindo a tonalidade em que a música seria cantada, Felipe e Cristiane pegam seus microfones para testar o som no palco, que mais tarde se transformaria no centro do concurso de seleção, atraindo praticamente todo o público presente. Durante a apresentação da Harmonia da Academia do Samba não haviam tantas pessoas dentro da quadra, apesar de não ter recebido tanta atenção do público presente, houve outra atividade carregada de simbolismo.

Ao som da Harmonia da escola ocorreu uma apresentação de dança da Porta-Bandeira Carol Portela, produtora cultural e professora de dança do município de Pelotas juntamente do Mestre-Sala Renan Brião. Os dançarinos estavam em um espaço em frente ao palco. Durante esse momento, a Porta-Bandeira fez uma pausa significativa, se posicionando diante de uma senhora mais velha, uma ex-Porta-Bandeira da escola. Nesse gesto de reverência, a atual Porta-Bandeira prestou homenagem à sua “mais antiga”, em uma cerimônia de reconhecimento da importância e continuidade dessa prática. A senhora mais velha observava com um sorriso emocionado, expressando seu apreço pela preservação do ato.

A quadra estava repleta de “Acadêmicos”, com uma grande maioria de pessoas de idade avançada. Foi interessante notar que essa homenagem foi realizada ao som do grupo oficial da Academia do Samba, que compreendia o significado desse momento. Embora não tenha recebido tanta atenção do público, o simbolismo presente nessa homenagem, prestada, revela-se importante quando consideramos o associativismo negro pelotense em sua relação histórica e geracional. As eleições de novas mesas administrativas, eleitas no passado como foram citadas no capítulo 1, eram comemoradas pelos associados com festividades e discursos que faziam reverência aos membros que ocuparam cargos anteriormente. Foi impossível não relacionar esses eventos, praticados por membros dessas instituições historicamente

---

<sup>42</sup> Passar um trecho é ensaiar rapidamente um pequeno pedaço de uma canção.

ligadas, pois ambas as cerimônias homenageiam os antecessores que ocuparam os mesmos cargos.

As apresentações dos 4 grupos inscritos estavam prestes a se iniciar, nesse momento o público ocupa a quadra numerosamente. A partir desse instante, percebi que as expectativas que tinha sobre a importância da apresentação da Harmonia precisavam ser deslocadas, pois a Harmonia não parecia ser o centro das atenções. Em sua apresentação houve pouca interação e presença do público, boa parte dos presentes estavam fora da quadra nesse momento.

Os concorrentes do concurso de samba-enredo não possuíam vínculos formais com a escola, sendo uma mistura de compositores veteranos e novos talentos em busca de reconhecimento e espaço na comunidade carnavalesca. Entre os grupos participantes, destacou-se um grupo específico pela qualidade técnica musical superior e pelo número significativo de integrantes. Esse grupo, composto por músicos profissionais e cantores experientes provenientes do Rio de Janeiro, foi reconhecido pela sua excelência e acabou vencendo o concurso, tendo seu samba selecionado como o oficial. Esse fato gerou comentários significativos entre os membros da Harmonia, que consideravam uma vantagem o fato de alguns músicos serem do Rio de Janeiro. Essa relação de admiração em relação ao estado do Rio de Janeiro no contexto do samba aparece de diversas formas nos discursos dos membros da escola.

O grupo campeão optou por uma formação mais robusta, com mais de cinco vocais, enquanto outros escolheram uma abordagem mais intimista, com dois vocais e um violão. Essas diferenças foram cruciais na decisão final do samba, pois, embora as composições não apresentassem grandes discrepâncias, as performances eram bem diferentes umas das outras. A vitória desse grupo não passou despercebida entre os "Acadêmicos", que comentavam animadamente sobre a superioridade técnica e a composição profissional dos vencedores. Apesar das nuances técnicas, todos os grupos seguiram as características musicais do gênero samba-enredo. Os comentários sobre o nível dos grupos circulavam amplamente no evento, sendo confirmadas por diversas fontes. Eles se demonstravam atentos as apresentações, pergunto para Felipe quem ele achava que iria ganhar e ele me responde que o grupo 4 que apresentava o samba "Descobrimento ao Contrário".

Em uma entrevista realizada online no dia 11 de janeiro de 2024, Wagner mencionou que "*a emoção de ter um samba na avenida é indescritível*". Considerando

essa informação, juntamente com as fortes emoções ocasionadas pela competição, posso observar o evento com novas nuances. A apresentação dos sambas-enredo não é apenas um evento musical, pois conforme os grupos apresentavam seus sambas, as demonstrações de apoio por parte das torcidas se intensificavam, manifestando-se através de gritos, faixas e cantos. No entanto, essa intensidade alcançou níveis inesperados.

Em certo momento, percebi uma confusão acontecendo, mas não consegui identificar o que realmente estava ocorrendo. Momentos depois, por meio de relatos de acadêmicos que presenciaram a situação de perto, soube que o confronto entre as torcidas culminou em embates físicos. Essas interações demonstram uma dinâmica de rivalidade por parte de torcidas que não necessariamente estavam ligadas a escola, mas sim torcendo em favor dos grupos musicais, e uma coalizão que permeia o universo carnavalesco, onde por mais que haja competição aguerrida explícita, todos os competidores se cumprimentavam e eram solícitos uns com os outros.

#### **4.6 Samba e Espiritualidade: Rizoma ancestral e reelaboração cultural**

O samba, em sua musicalidade e estrutura social, também pode ser compreendido como um ramo de um rizoma para a expressão da espiritualidade afro-brasileira. Enquanto gênero musical, com ritmos sincopados, elementos simbólicos, cânticos e danças, o samba ressoa de forma semelhante às músicas rituais, evocando um universo simbólico que compartilha características com crenças e práticas religiosas. Destacam-se, nesse contexto, os membros das escolas de samba, em especial da Academia do Samba, que frequentemente também fazem parte de terreiros, estabelecendo conexões entre esses dois ambientes e facilitando a troca de elementos simbólicos. Ao examinar os aspectos musicais e sociais do samba, pode-se entender como essa forma de expressão artística e filosófica se entrelaça com a espiritualidade, contribuindo para a construção de sentimentos de pertencimento.

Essa análise do samba como veículo de expressão espiritual ganha relevância quando se observa o impacto das dinâmicas sociais e históricas sobre as culturas afro-brasileiras. Carvalho (2010) traça um paralelo entre a trajetória das culturas populares no Brasil e a história dos biomas brasileiros, evidenciando um processo de devastação sistemática causado pela expansão de um sistema econômico desigual e

excludente. Desde o período colonial, a elite branca, controladora do Estado e dos meios de produção, ignorou e silenciou as expressões artísticas e as técnicas de espiritualidade dos povos indígenas, africanos escravizados e das classes populares. Esse fenômeno de marginalização e extermínio cultural reflete um projeto de dominação cultural intolerante, “eurocêntrico e católico”, que é paralelo ao modo como as tradições e práticas culturais afro-brasileiras foram historicamente desconsideradas e suprimidas.

Neste contexto de opressão e exclusão cultural, o samba emerge como um espaço de resistência e reelaboração das tradições africanas e populares. O gênero musical é revitalizado nas práticas espirituais e sociais que foram ameaçadas pela hegemonia cultural dominante. O samba se torna, portanto, um dos meios através do qual os elementos da espiritualidade afro-brasileira são afirmados. Rufino (2018, p.175) estabelece uma conexão entre o corpo negro e o tambor, situando essa relação no contexto pós-colonial. Para o autor, o tambor, além de um instrumento musical, representa uma forma de resistência e afirmação identitária, carregando em si uma memória ancestral e uma cosmovisão particular. Ao cruzar o Atlântico, o corpo negro tornou-se o primeiro tambor, incorporando em si as marcas da diáspora e da violência colonial.

Essa relação entre o tambor e o corpo negro como símbolos de resistência e identidade também se reflete na prática do samba no Brasil. A transformação do samba, especialmente no final dos anos 1920, é um exemplo claro de como as tradições africanas e populares foram adaptadas e afirmadas frente à opressão cultural. Marília Barboza da Silva e Arthur de Oliveira Filho (2015) no dossiê do IPHAN dizem que o termo “samba” passou a ter um novo significado com a formação das escolas de samba por descendentes de escravos. Para esses grupos, o samba continuava a ser uma dança de roda e um ritmo que se assemelhava às cerimônias religiosas das macumbas, aproximando-se dos pontos de invocação dos orixás afro-brasileiros. Muitos dos primeiros sambistas, como Elói Antero Dias e Tia Fé, eram figuras proeminentes em terreiros de candomblé, e, conforme relato de Cartola, na época, samba e macumba eram vistos como praticamente a mesma coisa.

Para ajudar a compreender a relação entre samba e espiritualidade Rufino (2019) apresenta a ancestralidade como uma prática política essencial para a ressignificação das histórias e a construção de novos futuros. Ao conectar-se com seus ancestrais, as comunidades em diáspora fortalecem seus laços comunitários,

resistem ao esquecimento e criam novas formas de viver, desafiando as estruturas de poder colonial. Esse processo de não esquecimento é uma ferramenta fundamental para a transformação social, refletindo a importância contínua da ancestralidade na construção de identidades e na resistência cultural. A ancestralidade, portanto, não é apenas um vínculo com o passado, mas uma força ativa que molda a vivência e as práticas culturais no presente, evidenciando sua relevância na resistência e na afirmação cultural das comunidades afro-diaspóricas.

A ancestralidade, como Martins (2021) argumenta, desempenha um papel central na formação das práticas culturais afro-brasileiras, moldando diversas esferas da vida cultural, desde a medicina tradicional até as artes e formas arquitetônicas. Em práticas como o Maracatu, o Jongo, o Samba e a Capoeira, a ancestralidade se manifesta como um princípio essencial, e também como um elo entre o passado e o presente, entre o humano e o cosmos. Esse princípio essencial é um reflexo da conexão profunda entre as tradições africanas e a cultura brasileira, evidenciando como as práticas culturais afro-brasileiras são impregnadas pela influência ancestral. Neste contexto, o samba surge como uma manifestação dessa ancestralidade, traduzindo os princípios e valores africanos em formas de expressão cultural que dialogam diretamente com as tradições religiosas e sociais das comunidades afro-brasileiras.

Sodré (1998, p.14) reforça a perspectiva de que, no Rio de Janeiro, as comunidades negras preservaram e fortaleceram suas tradições culturais através das instituições religiosas que sobreviveram à escravidão. Essas tradições foram mantidas por meio de festas e encontros familiares que mesclavam aspectos religiosos e sociais, permitindo a interação entre diferentes grupos étnicos. Desde o final do século XIX, líderes comunitários, como os tios e tias das famílias baianas estabelecidas, organizaram eventos sociais e danças como o samba, paralelamente aos rituais religiosos do candomblé. O samba, como evidenciado pela composição de Carlos Cachaca em 1923, reflete a integração dessas práticas culturais e a convivência entre o samba e o candomblé, demonstrando como o samba serve como um elemento significativo da ancestralidade negra africana no Brasil. Assim, o samba reinterpreta as tradições africanas, atuando como um elo entre as práticas ancestrais e as expressões culturais contemporâneas no Brasil.

Neste contexto, Wagner exemplifica como a espiritualidade de matriz africana e as práticas culturais do carnaval se entrelaçam em sua vida e obra. Ele compartilha,



ao ser perguntado se enxerga uma conexão espiritual durante as performances no desfile:

Não digo espiritual, mas as vibrações são muito fortes, cara. Antes de sair de casa, eu tenho meu canto aqui de orações, eu tenho Ogum, Xangô, Nossa Senhora Aparecida, São Lázaro, protetor da garganta dos artistas. Toda vez que eu vou pra um ensaio eu faço minhas orações aqui. Me dá paz de espírito, entendesse.

Esta prática de oração e devoção antes dos ensaios mostra como Wagner integra sua espiritualidade afro-brasileira com sua atuação artística no carnaval. Ele reconhece que a energia espiritual e as práticas religiosas são essenciais para sua performance e bem-estar, ilustrando a continuidade da ancestralidade na vida cotidiana e artística. Wagner manifesta a interseção entre sua devoção e sua expressão cultural, mostrando como a espiritualidade é importante para sua prática artística no carnaval. A conexão entre a espiritualidade e a prática musical é evidente na reflexão de Wagner sobre sua vida e tradições religiosas. Ele afirma:

Sou espírita, umbandista de matriz africana. Sim, minha falecida mãe era mãe de santo. Sempre estive envolvido com Umbanda e matriz africana. Aqui no Sul a gente chama de batuque, né? Candomblé é mais do meio do país pro Norte, né? Aqui no Rio Grande do Sul, nós temos a matriz africana como lei de santo, batuque. É o candomblé com outra visão, outra visão é modo de dizer. É cultuado de uma maneira lá e aqui nós cultuamos de outra.

A experiência de Wagner com a Umbanda e o Batuque reflete a diversidade das práticas afro-brasileiras e como essas tradições foram adaptadas na diáspora. Ele destaca a importância da ancestralidade em sua formação espiritual, revelando como as práticas religiosas e culturais se entrelaçam e se transformam. Sobre sua mãe, Wagner compartilha: *"Minha mãe não tinha filho de santo. Ela foi pro chão, ela era pronta, ela era filha de Xangô. Todo mundo chamava ela de Mãe de Santo e sempre envolvida com religião de matriz africana."* A figura materna de Wagner é um bom exemplo da manutenção e transmissão das tradições afro-brasileiras dentro do núcleo familiar, evidenciando a dinâmica intergeracional que permeia a perpetuação de práticas religiosas e culturais. Essa transmissão contínua, marcada pela reconfiguração e pela criação de novas conexões com as raízes culturais e espirituais, demonstra a natureza rizomática da ancestralidade. A ancestralidade, nesse contexto,

não se configura como um conceito estático, mas sim como um fluxo dinâmico de saberes e identidades que se transforma e se renova ao longo das gerações, garantindo a vitalidade das tradições afro-brasileiras.

Wagner continua a tradição familiar e a relação com suas práticas espirituais, mencionando: *"Hoje meu pai de santo é falecido. Eu lavei a cabeça, né? E fui pras mãos de uma mãe de santo, que nos conhecemos desde de jovem."* Wagner e sua mãe de santo, inseridos em uma rede de sociabilidade que interliga terreiros e agremiações carnavalescas, exemplificam a forma como pessoas negras atuam como agentes ativos na manutenção e transformação de suas identidades culturais.

Assim, a prática artística de Wagner ilustra a interseção entre espiritualidade, samba e carnaval, demonstrando como a ancestralidade afro-brasileira não apenas sobrevive, mas floresce através de seus diálogos interculturais. O samba, como um elemento da herança africana, se reinventa e se perpetua através desses diálogos, sendo um presente ancestral em construção de futuro.

#### **4.7 Explorando os Significados nos Sambas-Enredo**

A Academia do Samba, ao longo de sua trajetória, tem se destacado na produção de sambas-enredo, as letras dessas composições, marcadas por uma carga simbólica e crítica, revelam-se como documentos históricos, capazes de iluminar aspectos sociais dos contextos onde estão inseridos. Este subtítulo tem como objetivo analisar a dimensão política e social dos sambas-enredo da Academia do Samba, buscando compreender como esses textos musicais contribuem para a formação da consciência crítica e para a construção de identidades coletivas.

Para realizar esta análise apoio-me sob as ideias de Carvalho (2000) ao defender que a música afro-brasileira deve ser interpretada à luz de sua história social. Segundo o autor, os gêneros musicais possuem a capacidade de revelar, descrever e moldar cenários sociais, geográficos, históricos e estéticos. A estética, entendida em seu sentido original grego de "aesthesis", abrange a percepção, a sensualidade e a sensibilidade. É fundamental analisar os ambientes mencionados nas letras das canções e os cenários simbolizados nas apresentações musicais.

O autor observa que, embora trabalhemos com intertextos, cada composição musical possui uma singularidade irrepetível sob determinadas condições. Assim, a

repetição, conceito central na análise dos gêneros musicais, necessita de uma análise cuidadosa. Ademais, a performance musical é influenciada pela maneira de tocar, dançar, vestir-se e dramatizar, criando um contexto que sugere continuidade e articulação com a letra da canção. Em algumas ocasiões, essa performance resulta em uma mescla improvisada que pode não se repetir da mesma forma.

Facin e Freitas (2016) abordam a análise dos enunciados conforme a perspectiva de Bakhtin (2010), que os organiza em torno dos elementos tema, estilo e composição. Segundo Bakhtin (2010), o tema não se limita ao assunto da obra, mas inclui as circunstâncias vinculadas, como o contexto social e histórico, e as marcas linguísticas. O estilo é definido pelas manifestações específicas da língua, que podem variar de coerções gerais, como as de um relatório de pesquisa, a escolhas particulares do locutor. A composição refere-se à estrutura e organização do enunciado, respeitando as peculiaridades dos gêneros discursivos. Além disso, Discini (2011) enfatiza que a relação entre estilo e ethos permite analisar sistemas de coerções semânticas que fundamentam o sujeito da enunciação. Facin e Freitas (2016) destacam que os gêneros do discurso, como o samba-enredo, são dinâmicos e se adaptam às necessidades sociocomunicativas, refletindo transformações na estrutura e na linguagem ao longo do tempo.

Para analisar os textos musicais, Carvalho (2000) destaca a importância de entender os elementos simbólicos e estéticos presentes em eventos culturais complexos, como tambores, dança, roupas e mímica. Ele argumenta que a atenção aos murmúrios ou cantos, muitas vezes subestimados ou de difícil compreensão, é essencial. Esta estranheza na linguagem, frequentemente fora da norma padrão, torna-se um recurso expressivo intencional e significativo, proporcionando uma rica fonte de análise cultural e social. Isso é evidente, por exemplo, nas expressões das taieiras e dos congos em frente às igrejas.

### **Gerioká – José Jesuíno Soares e Tuca (1987)**

*Gerioká, êo, Gerioká*

*Berço de Mãe Menininha, paraíso de Yorubá*

*Num tempo bem distante, Olorum, Olorum*

*Mandou de Olimpodã, Obatalá*

*Com nobre corte de Eledás, pra criar um paraíso de Yorubás*

A estrofe em questão, ao invocar "Gerioká" e conectar esse local sagrado a Mãe Menininha e ao paraíso yorubá, representa um ato de resistência e afirmação da identidade afro-brasileira. Ao desconstruir a narrativa eurocêntrica da criação e celebrar a ancestralidade africana, a canção ressignifica a própria noção de espiritualidade e cosmologia. A figura de Mãe Menininha, posicionada como um berço, subverte papéis de gênero e reafirma o papel central das mulheres negras na tradição afro-brasileira. Ao evocar o paraíso yorubá, a música desafia a imposição de uma visão de mundo cristã-judaico-ocidental, celebrando a diversidade de cosmologias e a conexão com a diáspora africana.

*De uma galinha d'angola ele fez a terra  
Dos pombos brancos Ayê criou o ar  
Do camaleão dourado fez o fogo e dos caracóis o mar  
Yvâ, axé, abá... E do barro fez nassô yá*

Nesta parte, a canção descreve o processo de criação do mundo usando elementos simbólicos da natureza. A galinha d'angola, os pombos brancos, o camaleão dourado e os caracóis são utilizados como metáforas para os elementos terra, ar, fogo e água, respectivamente. Isso reforça a importância da fauna e da natureza na cosmologia yorubá, onde cada ser vivo é dotado de poder e significado espiritual (axé).

*Da luz da criação, ô criação  
Também nasceu o mal, ô o mal  
Quando a serpente Dã rebelou-se com seu visual  
Ante triste transfiguração por Obatalá foi condenada  
A viver sob o julgo do amor, o amor  
Maior que o mal menor que o nada  
Germinaram as raízes, Ô! Que yorubá cultivou  
Brotar dias felizes no seio da nação nagô*

A menção à nação nagô é fundamental para compreender a diversidade cultural da diáspora africana no Brasil. Os nagôs, originários da região do atual Benin, trouxeram consigo uma rica tradição religiosa, artística e musical. Ao reconhecer a importância da cultura nagô, a música em questão contribui para desconstruir a visão estereotipada e homogênea da cultura afro-brasileira. A experiência da diáspora africana foi um processo de criação e recriação cultural. Dessa forma, a canção se configura como um ato de decolonialidade, contribuindo para a construção de uma identidade negra que não se submeta aos padrões eurocêntricos e que valorize a ancestralidade africana e suas diversas manifestações culturais.

### **Exaltação Academia – Jefinho do Cavaco (2016)**

As canções "Exaltação Academia", composta por Jeferson Souza, e "Prelúdios Academia" oferecem uma base para a análise do pertencimento coletivo, práticas musicais comunitárias e a identidade simbólica que se constrói a partir do envolvimento com uma agremiação de samba. Ambas as canções, apesar de diferentes em ritmo e intensidade, compartilham a temática do orgulho e devoção a uma escola de samba.

*Com muito orgulho eu bato no peito  
Ergo a bandeira pra gritar ao mundo inteiro  
Eu sou azul e branco, não vou negar  
Deixa quem quiser falar.*

O eu lírico, ao 'bater no peito' e 'erguer a bandeira', expressa um sentimento de pertencimento à escola de samba, e também evoca o papel central da bandeira como símbolo identitário. A bandeira, se torna um símbolo da história e valores, ao erguê-la, o sambista está perpetuando a memória coletiva e fortalecendo os laços que unem a comunidade carnavalesca. Os desfiles de 2023 e 2024, em particular, evidenciaram um esse sentimento de reverência à bandeira. Foliões de algumas alas e os que assistiam ao desfile demonstravam um respeito ao enxergarem, reconhecendo-a como um símbolo importante.

*Respeita o pavilhão da mais antiga  
Academia você é minha paixão  
Choro sempre ao te ver passar  
A emoção fica difícil segurar*

Segundo Jesus (2013), 'mais importante que o casal de Mestre-Sala e a Porta-Bandeira é o pavilhão', o que nos indica que a dupla não é um fim em si mesma, mas sim um meio para exaltar a beleza e a importância do pavilhão. O casal, com seus movimentos precisos e elegantes, torna-se um veículo para a expressão da escola de samba, representada pelo pavilhão. É como se o pavilhão fosse o coração da agremiação, e o mestre-sala e a porta-bandeira fossem os vasos que o transportam, garantindo que sua luz brilhe para todos verem.

*Em ver o povo todo aplaudir  
É lindo ver a vibração  
Quando ela entra na avenida  
O teu azul é o brilho do céu infinito  
Com seu branco da paz tão bonito  
Lugar de gente bamba e pura raiz  
Na passarela é tradição*

Essas estrofes destacam a dimensão coletiva do desfile. A vibração e os aplausos do público não apenas reforçam a ideia de comunidade, mas também a celebração da identidade compartilhada. A escola de samba se torna um espaço de união e demonstração de força, beleza e tradição, consolidando a identidade simbólica dos seus membros.

*Ser azul e branco  
É um caso de amor e devoção  
Quem é azul e branco  
Bate na palma da mão*

*Alô nação*

### **Preludio Academia – Cristiane Gomes e Jefinho do Cavaco**

*Chegou, chegou*

*Ora quem chegou*

*Academia chegou*

*Já chegou, já chegou*

A abertura da canção é marcada por um tom de celebração e antecipação. A repetição de “chegou” cria um ritmo lento e cadenciado, contrastando com a intensidade dos outros sambas da Academia do Samba. Essa introdução pausada pode sugerir uma reverência ao momento presente e à presença da escola.

*Dá licença, por favor, eu sou Cartola*

*Reduto do samba eu sei que mora lá*

*Sou sambista e azul e branco é meu coração*

*Vou agora desfraldar meu pavilhão*

Nesta estrofe, a referência à 'cartola' evoca um elemento fundamental da identidade visual da escola de samba. A 'cartola e as luvas', presentes no logotipo da agremiação. Ao 'desfraldar meu pavilhão', o sambista expressa o orgulho de pertencer a essa comunidade e de representar suas cores.

*O nosso coração azul e branco*

*Bate com amor e emoção*

*Sou e serei sempre Academia*

*Esse é o nosso pavilhão*

A canção mais lenta da Academia do Samba proporciona uma experiência auditiva envolvente, que permite ao ouvinte compreender mais facilmente a mensagem da letra. A temática do pertencimento e da identidade simbólica ganha vida através das palavras cuidadosamente pronunciadas para criar um impacto emocional.

Notavelmente, essa canção se assemelha a um louvor a algo ou alguém, e chama a atenção o fato de ser interpretada exclusivamente por Cristiane, que teve sua primeira experiência no canto como ponteira de umbanda. Cristiane parece ser capaz de criar uma atmosfera semelhante a um ponto de umbanda em sua interpretação. A repetição da frase “sou e serei sempre Academia” convida o ouvinte a se identificar com a letra e a “fazer parte dessa história”.

### **Simões Lopes, Seus Descendentes, Nosso Bairro, Nossa Gente – Wagner Lopes**

A canção "Simões Lopes, Seus Descendentes, Nosso Bairro, Nossa Gente" é uma exaltação à história e à cultura do bairro Simões Lopes, em Pelotas, e seus personagens notáveis.

*Simões Lopes, seus descendentes, nosso bairro, nossa gente  
A nossa Academia do Samba audaciosa e genial,  
descortina a cultura e é poesia neste carnaval.*

A canção começa destacando a relação entre o bairro Simões Lopes e seus habitantes. A referência à Academia do Samba como "audaciosa e genial" ressalta o papel da escola como um agente cultural importante da cultura local. Essa exaltação simboliza o orgulho que a comunidade tem de suas raízes e de sua capacidade de transformar vivências cotidianas em arte carnavalesca. A estrofe reflete sobre a época de prosperidade na Fazenda da Graça, destacando o papel do charque na economia local. No entanto, a letra também oferece uma crítica velada ao fato de que o "ouro" representado pelo charque era fruto do trabalho dos escravizados, enquanto os verdadeiros beneficiários dessa riqueza eram os parasitas escravocratas, a chamada "nata" da sociedade. João Simões, simbolizando essa elite, é descrito como a personificação de uma classe que acumulava riquezas às custas da exploração e do sofrimento daqueles que realmente produziam esse tesouro. Ao chamar o charque de "tesouro", a letra critica a apropriação indevida da riqueza gerada pelo trabalho



escravo, destacando a injustiça e a parasitagem inerente ao sistema escravocrata que marcou a história de Pelotas.

*João Simões Lopes Neto,  
poeta, jornalista e escritor.  
Na literatura foi marcante,  
na política, Augusto atuante.  
No comércio se aventurou,  
seu nome na história ficou.*

A terceira estrofe homenageia João Simões Lopes Neto<sup>43</sup>, destacando suas diversas facetas: poeta, jornalista, escritor, político e comerciante. A letra ressalta sua influência. Ao mesmo tempo, a canção reconhece o papel que essa figura desempenha no imaginário social de Pelotas, perpetuando sua memória e influência nas gerações subsequentes e contribuindo para a identidade cultural da cidade.

*Piuú, piuú é o apito do trem,  
levanta Simões! É hora de trabalhar.  
A ferrovia, a produção vai carregando,  
é divisa, é riqueza exportando.*

Os versos sobre o "apito do trem" e a chamada para o trabalho simbolizam a importância central da ferrovia na vida dos moradores do bairro e no desenvolvimento econômico da região. O trem é retratado não apenas como um vetor de progresso, mas também como um elemento essencial da paisagem visual e sonora do bairro, contribuindo para a identidade local. A ferrovia, ao exportar riqueza e conectar a comunidade ao restante do país, personifica o avanço e o crescimento de Pelotas. Essa metáfora ressalta como a infraestrutura de transporte é crucial tanto para o

---

<sup>43</sup> Reconhecido como o principal nome da literatura regionalista gaúcha, João Simões Lopes Neto legou à posteridade uma obra que celebra a história e a "identidade do povo rio-grandense."

desenvolvimento econômico quanto para a construção da memória coletiva e identidade visual do bairro.

*Do castelo, ôôô  
o bairro Simões se expandiu.  
Viva o esporte da massa,  
ali o Xavante surgiu.  
Na igreja de Aparecida,  
padre Ozi fiéis abençoou.  
Com irreverência,  
no Bafo da Onça sambou.*

A quinta estrofe celebra a expansão do bairro Simões Lopes a partir do Castelo<sup>44</sup>, uma referência ao crescimento físico e simbólico da comunidade. A menção ao clube de futebol Xavante reforça o sentimento de orgulho local. Nunes (2011) relata em seus escritos que o padre Ozi Fogaça abençoou o bloco Bafo da Onça<sup>45</sup> desde o seu surgimento e desenvolveu seu trabalho sacerdotal em prol da caridade para com os pobres. Essa ação ultrapassou as fronteiras morais e éticas, levando-o a "abandonar" a igreja e fundar a Comunidade Católica São Jorge no bairro Simões Lopes. Nesse sentido, as práticas e vivências descritas até aqui mostram a proximidade do padre com os necessitados através dos trabalhos sociais que desenvolveu ao longo dos anos como pároco da igreja, demonstrando assim uma alma popular e carnavalesca.

*Ah! O viaduto dos amores  
que ligava a cidade,  
dando esperança aos sonhadores.  
Bairro tão nobre*

---

<sup>44</sup> O Bairro Simões Lopes foi criado em 1914, marcando a expansão da cidade além dos limites da ferrovia. A primeira grande edificação construída no bairro foi o Castelo Simões Lopes.

<sup>45</sup> O Bloco Carnavalesco Bafo da Onça, de Pelotas-RS, é uma tradicional agremiação do carnaval de rua da cidade, conhecida por sua irreverência e forte identidade cultural.

*de figuras talentosas,  
é arte pura em verso e prosa,  
raiz de baluartes é nossa escola.*

Wagner, autor e sambista, utiliza sua vivência e intimidade com o Carnaval desde a juventude para homenagear os talentos que emergem das raízes periféricas do bairro. A canção ressalta a presença de figuras talentosas e a rica tradição artística do bairro, enfatizando que a escola de samba é a base dos baluartes que cultivam e perpetuam essa herança cultural, reconhecendo e valorizando o talento comunitário que floresce nas periferias.

*Vai azul e branco, é alegria,  
aristocracia está presente.  
É o elo contagiante da folia  
na tradição da nossa gente.*

A canção termina com uma exaltação à escola de samba, representada pelas cores azul e branco. A referência à "aristocracia" presente na folia sugere uma nobreza inerente à tradição carnavalesca, que contagia e une a comunidade. A letra reforça a ideia de que a folia é um elo que conecta as pessoas, mantendo viva a tradição e o espírito coletivo do bairro Simões Lopes. A canção "Simões Lopes, Seus Descendentes, Nosso Bairro, Nossa Gente" é um tributo à rica história do bairro Simões Lopes, celebrando suas figuras históricas, instituições culturais e tradições comunitárias. Ao unir elementos da história local com o espírito do carnaval, a Academia do Samba cria uma obra que reforça a identidade coletiva e a herança cultural do bairro, demonstrando a importância do samba como veículo de expressão e preservação cultural.

### **Um Baile de Máscaras na Avenida - 1984**

*Vou viajar nesse céu amarelo, azul e branco  
Eu vou vibrar na Avenida, é o centenário do Pelotas que euforia*

*O esporte na Grécia surgiu, o futebol na China, batalha virou  
Time de tradição nacional que hoje é tema do meu carnaval.*

A canção destaca a celebração do centenário do Esporte Clube Pelotas<sup>46</sup>, utilizando as cores do clube (amarelo, azul e branco) como símbolos de orgulho e tradição. O clube Pelotas, com sua história de tradição nacional, é escolhido como tema para o carnaval, reafirmando a conexão entre o esporte e a cultura popular.

*Galera oi... Olha a Ala aí... É hora da emoção fluir.  
Aguenta firme coração, eu sou raça, sou Lobão!*

Nesta estrofe, o eu lírico evoca a emoção coletiva que o futebol e o carnaval despertam, associando-se ao "Lobão", apelido do clube<sup>47</sup>. Essa identificação demonstra a paixão e a força que os torcedores sentem, criando um senso de comunidade e pertencimento. Conforme Simas (2021), o futebol e o samba percorreram trajetórias diferentes no Brasil até se encontrarem. Enquanto o samba surgiu entre os descendentes de africanos das classes mais pobres, o futebol era inicialmente praticado pelas elites e se popularizou com o tempo. Esta diferença de origens ressalta como ambos, samba e futebol, se consolidaram como expressões de identidade nacional ao longo do século XX.

*Clube Social Esportivo, destaque do interior  
Parque, piscinas que dão prazer nos dias de calor.  
Patrimônio que gera alegria, serviços e até gastronomia.  
Torcedor traduz tua paixão guarneecendo teu pavilhão.*

A estrofe evidencia o papel do clube como um espaço social, não apenas esportivo. O clube não se restringe ao futebol, mas é um local de lazer e convivência,

---

<sup>46</sup> Fundado em 1908, o Esporte Clube Pelotas é um time de futebol da cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul.

<sup>47</sup> "Lobão" é utilizado para se referir ao clube e ao Centro de Treinamento Parque Esportivo "Lobão".

oferecendo diversos serviços que fazem parte do cotidiano dos moradores de Pelotas. O patrimônio do clube se estende para além do esporte, envolvendo cultura, lazer e gastronomia, demonstrando sua importância multifacetada para a comunidade.

*Galeria de grandes astros que teve craques de fino trato.*

*Palmas pro poeta Valmurio, com alma fez o hino áureo cerúlio.*

*Quem não te ama, nunca sentiu emoção*

*É a vitória teu maior galardão*

*Abram alas pra folia o grande baile vai começar*

A canção homenageia os grandes jogadores que passaram pelo clube, assim como Valmurio<sup>48</sup>, o poeta que compôs o hino do time. Esse reconhecimento celebra tanto as figuras importantes do esporte quanto da cultura, unindo as duas esferas em uma mesma homenagem. O sentimento de amor e a emoção evocada pelo clube são enaltecidos, reforçando a ideia de que a vitória no esporte é um símbolo de glória e orgulho. Maciel (2020), em diálogo com Xavier (2009) e Toledo (1996), demonstra que o carnaval carioca é conhecido por mostrar a afinidade entre futebol e samba através de seus enredos. A Beija-Flor, em 1986, homenageou o futebol brasileiro com o enredo “O mundo é uma bola”, enquanto a Estácio de Sá celebrou o centenário do Flamengo com “Uma vez Flamengo”. A escola Tradição, em 2003, destacou o pentacampeonato da seleção brasileira com Ronaldo Fenômeno. Em São Paulo, as torcidas organizadas, como Gaviões da Fiel, Mancha Verde e Dragões da Real, levaram a paixão pelo futebol para a avenida. Pelotas seguiu essa tradição, com a Academia do Samba homenageando o Esporte Clube Pelotas em 2008 e a General Telles celebrando o Grêmio Esportivo Brasil em 2011.

*E é verdade espelho meu*

*Não há ninguém mais feliz que eu.*

---

<sup>48</sup> José Walter de Oliveira, nascido em 16 de janeiro de 1908 e popularmente conhecido como Valmurio, foi um compositor e músico Pelotense.

Esta estrofe evoca a alegria e o orgulho que os torcedores do Esporte Clube Pelotas sentem ao celebrar seu time no carnaval. A felicidade expressa é reflexo de uma identidade que se constrói através do esporte e da cultura local, revelando como o clube e o carnaval se entrelaçam na vida dos moradores de Pelotas.

*Na bola o azul e ouro, é gol e ginga no pé  
No samba a Academia dá show, e no asfalto dá olé.*

A canção finaliza unindo as duas grandes paixões: o futebol e o samba. O time Pelotas, com seu uniforme azul e ouro, é associado ao talento e à habilidade no futebol, enquanto a Academia do Samba é exaltada por sua performance no carnaval. A expressão "dar olé" reforça o domínio e a superioridade do clube e da escola de samba, simbolizando o êxtase que ambos proporcionam aos seus admiradores. A canção "Um Baile de Máscaras na Avenida" celebra a história do Esporte Clube Pelotas e sua influência na cultura local. Ao homenagear o centenário do clube, a Academia do Samba reforça a importância do futebol e do samba como expressões de identidade e pertencimento na comunidade de Pelotas. A intersecção entre esporte e cultura carnavalesca exemplifica a forma como essas tradições se entrelaçam.

## **CONCLUSÃO**

A trajetória da Academia do Samba de Pelotas, desde sua fundação até os dias atuais, ilustra uma história marcada pela manutenção e afirmação de identidades, resistência frente a adversidades e contribuições significativas para a produção de conhecimento. A investigação realizada evidenciou como a Academia do Samba se insere em um contexto social amplo, destacando sua função como ponto de confluência entre a comunidade local, outras instituições culturais e o poder público. Esta instituição não é apenas um grupo musical, mas um centro de sociabilidade.

A pesquisa evidenciou como a tradição oral, a improvisação e a recriação da prática musical estão entrelaçadas nas trajetórias dos interlocutores e na própria história da Academia do Samba. As letras dos sambas-enredo, ao narrar histórias e tradições locais, são entretenimento, e ao mesmo tempo, abordam temas de relevância social, pertencimento racial e a valorização da cultura popular. Esse engajamento reflete um vasto conhecimento da história e da dinâmica social de Pelotas, evidenciando o papel do samba como uma forma de reflexão e produção de conhecimento.

A Academia do Samba de Pelotas representa um patrimônio cultural histórico que necessita ser reconhecido. A pesquisa realizada demonstra a relevância de estudar as manifestações culturais populares para compreender a história e ação de pessoas negras ao redor da música e suas muitas formas de expressão social. A agremiação exemplifica como a música pode transcender sua função recreativa, servindo a propósitos maiores que a mera lógica mercadológica. O samba, nesse contexto, se configura não apenas como uma expressão artística, mas como um veículo para a construção e transformação social.

A escola de samba se apresenta como um espaço onde a prática musical contribui para a afirmação das identidades coletivas. A escola atua como um ponto de encontro para a troca de experiências e a construção de projetos coletivos, desempenhando um papel essencial no fortalecimento do sentimento de pertencimento. Contudo, a análise também revelou uma lacuna significativa na historiografia das instituições culturais afro-brasileiras pelotenses, especialmente no que se refere à prática artística e sua contextualização histórica.

No contexto de pesquisa etnomusicológica afro-diaspórica, onde a percussão é predominante surge a necessidade de explorar novas linhas de pesquisa que são o corpo e performance, abordando o corpo e a voz como partes importantes da experiência musical. Existe uma demanda por uma investigação sobre a voz como um elemento central nas práticas artísticas e rituais relacionadas à diáspora africana e aos povos originários. A etnomusicologia afro-diaspórica brasileira ainda apresenta lacunas significativas sobre a voz, acredito que este estudo possa apontar como os aspectos sonoros e vocais desempenham um papel crucial na transmissão de saberes.

A diáspora africana, ao longo de seus caminhos e raízes, criou um mosaico que se manifesta em diversas dimensões, incluindo o musical e o discursivo. A tradição

oral, oralidade ou oralitura ao servir como um veículo para a transmissão de saberes, permite que as características étnicas da diáspora africana sejam identificadas e adaptadas através de múltiplos caminhos e transformações. Em instituições como a Academia do Samba de Pelotas, essas práticas ancestrais se encontram com o contexto local, gerando uma expressão artística que carrega marcas da herança africana.

As transformações institucionais e musicais observadas na Academia do Samba demonstram muito bem o desdobramento afro-diaspórico na região, exemplificando como a música e a arte podem servir como plataformas para a afirmação e a visibilidade política da presença negra no Rio Grande do Sul. Estes movimentos, desafiam estereótipos nacionais e promovem uma imagem diversificada das comunidades afro-brasileiras, contribuindo significativamente para a construção de uma narrativa que evidencia a relevância e a vitalidade da população negra na região, resistindo e subvertendo preconceitos e invisibilizações históricas.

Através dos ritmos vibrantes e das cores do carnaval, o cordão carnavalesco e a escola de samba transformam a música em um fio condutor de sonhos e mudanças. Em cada batida e em cada verso, ecoa a força de uma herança que, apesar das tentativas de apagamento, se renova e floresce. A celebração, impregnada de tradições africanas, torna-se um palco onde o passado e o presente se entrelaçam, onde a identidade é afirmada e a cultura é ressignificada.

Assim, a Academia do Samba, ao integrar música e carnaval, enfatizam suas raízes ancestrais e também projetam em novas formas de expressão. Através desses desfiles e festividades, a arte adquire o poder de ser veículo de transformação, um meio de afirmar a presença e a vitalidade das comunidades afro-diaspóricas. Em cada passo, cada acorde, e cada coro, a música se torna a ponte entre a memória histórica e o futuro, celebrando a ressignificação desta herança promovendo uma visão inclusiva e da identidade afro-brasileira.



## REFERÊNCIAS

**AL-ALAM, Caiuá Cardoso.** A Negra Força da Princesa: polícia, pena de morte e correção em Pelotas (1830-1857). 2007.

**ARAÚJO, Anderson Leon Almeida de.** Terreiro do santo & terreiro do samba: construções subjetivas dos sambistas sobre sua vivência afro-religiosa. 2013. 113 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Instituto Multidisciplinar, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Nova Iguaçu.

**BARRETO, Álvaro.** Dias de Folia: o carnaval pelotense de 1890 a 1937. Pelotas: EDUCAT, Editora da Universidade Católica de Pelotas, 2003.

**BERNARDINO-COSTA, Joaze.** Decolonialidade, Atlântico Negro e intelectuais negros brasileiros: em busca de um diálogo horizontal. *Sociedade e Estado*, v. 33, p. 117-135, 2018.

**CABRAL, Sérgio.** Escolas de samba do Rio de Janeiro. Editora Lazuli LTDA, 2016.

**CARTOLA, CENTRO Cultural.** Dossiê matrizes do samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo. Rio de Janeiro: Iphan/MinC, 2015.

**CAMARGOS, Márcia.** Semana de 22: entre vaías e aplausos. Boitempo Editorial, 2022.

**CASTRO, Rafael Y.** O ritmo como fenômeno multidimensional nas baterias de escola de samba e no candomblé: pontos de convergência a partir da diáspora africana. 2021.

**CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro.** O ritual e a brincadeira: rivalidade e afeição no bumbá de Parintins, Amazonas. *Mana*, v. 24, n. 1, p. 9-38, 2018.

**CHALHOUB, Sidney.** A força da escravidão. Editora Companhia das Letras, 2012.

**CHARI, Sharad; DONNER, Henrike.** Ethnographies of activism: A critical introduction. *Cultural Dynamics*, v. 22, n. 2, p. 75-85, 2010.

**CLIFFORD, James.** A experiência etnográfica – antropologia e literatura no século XX. 2012.

**CUNHA, Fabiana Lopes da.** As matrizes do samba carioca e carnaval: algumas reflexões sobre patrimônio imaterial. *Patrimônio e Memória*, 2009.

**CUNHA, Maria Clementina Pereira.** Não tá sopa: Sambas e sambistas no Rio de Janeiro. 2016.

**CUNHA, Olívia Maria Gomes da.** Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo. *Mana*, v. 10, p. 287-322, 2004.

**DA SILVA, Ana Claudia Cruz.** Devir negro: Uma etnografia de encontros e movimentos afroculturais. Papéis Selvagens, 2016.

**DE CARVALHO, José Jorge.** 'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina. *Revista Antropológicas*, v. 21, n. 1, 2012.

**DE CARVALHO, José Jorge.** Um panorama da música afro-brasileira. Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia, 2000.

**DELAZZERI, Paola Menegat.** A voz no blues: identidade, questões de gênero e racialização. *Orfeu*, v. 3, n. 2, p. 73-95, 2018.

**DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix.** Introdução: rizoma. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 1, p. 11-37, 1995.

**DOS SANTOS, José Antônio.** Raiou a alvorada: intelectuais negros e imprensa Pelotas (1907-1957). Pelotas: Editora e Gráfica Universitária, 2003.

**FACIN, Débora; DE FREITAS, Ernani Cesar.** Samba-enredo e sua inscrição social: uma análise linguístico-discursiva da situação de enunciação. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, v. 38, n. 2, p. 195-206, 2016.

**FAVARETTO, Celso.** Arte do tempo: o evento. *Sexta-Feira. Antropologia, artes, humanidades*, v. 5, p. 110-117, 2000.

**FERRARETTO, Luiz Artur.** Rádio e capitalismo no Rio Grande do Sul: as emissoras comerciais e suas estratégias de programação na segunda metade do século 20. Canoas: Editora da ULBRA, 2007.

**FLOR, Cauê Gomes; KAWAKAMI, Érica Aparecida; SILVÉRIO, Valter Roberto.** Tornar-se sujeito afro-diaspórico: working with Du Bois, Frantz Fanon e Stuart Hall. *Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar*, v. 10, n. 3, p. 1289-1322, 2020.

**FLUEHR-LOBBAN, Carolyn.** Collaborative anthropology as twenty-first-century ethical anthropology. *Collaborative Anthropologies*, v. 1, n. 1, p. 175-182, 2008.

**GILROY, Paul.** The black Atlantic: Modernity and double consciousness. Harvard UP, 1993.

**GOLDMAN, Márcio.** Segmentaridades e movimentos negros nas eleições de Ilhéus. *Mana*, v. 7, p. 57-93, 2001.

**GRIGAR, Dene.** Audio Culture: Readings in Modern Music. *Leonardo*, v. 38, n. 4, p. 357-358, 2005.

**HALL, Stuart.** A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: Lamparina, 2023.

**HARKOT-DE-LA-TAILLE, Elizabeth; SANTOS, Adriano Rodrigues dos.** Sobre escravos e escravizados: percursos discursivos da conquista da liberdade. *Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade*, v. 3, 2012.

**HIKIJ, Rose Satiko Gitirana.** Etnografia da performance musical: identidade, alteridade e transformação. *Horizontes Antropológicos*, v. 11, p. 155-184, 2005.

**JESUS, Thiago Silva de Amorim.** Corpo, ritual, Pelotas e o Carnaval: uma análise dos desfiles de rua entre 2008 e 2013. 2013. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça.

**Jornal do Comércio.** Carnaval fora de época de Pelotas inicia nesta sexta-feira. 26 abr. 2024. Disponível em: <https://www.jornaldocomercio.com/jornal-cidades/2024/04/1151021-carnaval-fora-de-epoca-de-pelotas-inicia-nesta-sexta-feira.html>. Acesso em: 12 set. 2024.

**JOST, Miguel.** A construção/invenção do samba: mediações e interações estratégicas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, p. 112-125, 2015.

**JUNIOR, Luiz Rufino Rodrigues.** Pedagogia das encruzilhadas. *Periferia*, p. 71-88, 2018.

**LEOPOLDI, José Sávio.** Escola de samba, ritual e sociedade. 1978.

**LONER, Beatriz Ana.** Construção de classe: operários de Pelotas e Rio Grande, 1888-1930. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária-UFPel, 2001.

**LONER, Beatriz Ana; GILL, Lorena Almeida.** Clubes carnavalescos negros na cidade de Pelotas. 2009.

**LOUREIRO, Mauricio A.; PAULA, Hugo B. de.** Timbre de um instrumento musical: caracterização e representação. *Per Musi*, v. 14, p. 57-81, 2006.

**MAIA, Mário de Souza.** O Sopapo e o Cabobu: etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil. 2008.

**MAKL, Luis Ferreira.** Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar. *Outra Travessia*, n. 11, p. 55-70, 2011.

**MACIEL, Everton da Cunha.** Etnografia da performance e agenciamento de uma charanga: estudo etnomusicológico sobre a Garra Xavante. 2020. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pelotas.

**MARTINS, Leda Maria.** Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. 2003.

**MARTINS, Leda Maria.** Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela. Editora Cobogó, 2021.

**MELLO, Marco Antonio.** Reviras, Batuques e Carnavais. A cultura de resistência dos escravos em Pelotas. Pelotas: Editora da UFPel, 1994.

**NETO, Lira.** Uma História do Samba: As Origens. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

**Jornal do Comércio.** Carnaval fora de época de Pelotas inicia nesta sexta-feira. 26 abr. 2024. Disponível em: <https://www.jornaldocomercio.com/jornal-cidades/2024/04/1151021-carnaval-fora-de-epoca-de-pelotas-inicia-nesta-sexta-feira.html>. Acesso em: 12 set. 2024.

**NUNES, Georgina.** As latas fazem ecoar: Santa Fé, a Comunidade Festeira e as Histórias do Carnaval. In: BUSSOLETTI, Denise; GILL, Lorena (orgs.). *Canavales e Carnavais: Fronteiras de uma Outra História*. Pelotas: Editora Universitária/UFPEL, 2011. p. 161-184.

**OKPEWHO, I.** *The New African Diaspora*. Indiana University Press, 2009.

**PAIXÃO, Cassiane de Freitas; LOBATO, Anderson Orestes Cavalcante.** Os clubes sociais negros no Estado do Rio Grande do Sul. 2017.

**PALOMBINI, Carlos.** Spirito Santo Do samba ao funk do Jorjão: ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil (segunda edição, revista e aumentada).

**PEREIRA, João Baptista Borges.** *Cor, profissão e mobilidade: o negro e o rádio de São Paulo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. 2ª ed.

**PINTO, Tiago de Oliveira.** Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, v. 44, p. 222-286, 2001.

**RAPPAPORT, Joanne.** Beyond Participant Observation: Collaborative Ethnography as Theoretical Innovation. *Collaborative Anthropologies*, v. 1, p. 1-31, 2008.

**RAYMUNDO, Jackson.** A poética do samba-enredo: a canção das escolas de samba de Porto Alegre. 2015.

**REIS, João José.** Identidade e diversidade étnicas nas irmandades negras no tempo da escravidão. *Tempo*, v. 2, n. 3, p. 7-33, 1996.

**REMPEL, Débora Larissa; AMORIM, Lauro Maia.** A tradução da identidade linguística afro-americana em *Invisible Man*, de Ralph Ellison: questões de integração racial e negritude no uso do inglês vernacular afro-americano. *Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores*, p. 9-19, 2013.

**RIBEIRO, Ângela Mara Bento et al.** O bloco burlesco Bafo da Onça na ditadura militar: carnaval e cultura em chave bakhtiniana. 2017.

**RISÉRIO, Antonio.** *Caymmi: Uma utopia de lugar*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2020.

**SANTOS, José Antônio dos.** *Raiou a Alvorada: intelectuais negros e imprensa, Pelotas (1907-1957)*. Pelotas: Editora Universitária, v. 7, 2003.

**SCHVARZMAN, Sheila.** O Rádio e o Cinema no Brasil nos anos 1930. In: INTERCOM-XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Brasília: Núcleo de Pesquisa em Comunicação Audiovisual, 2006.

**SIGILIAO, Claudia Couto.** Duas tendências de re-africanização: Rio de Janeiro e Salvador. 2009.

**SILVA, Elisabete de Fátima Farias.** Saber-fazendo tambores com fogo: ancestralidade desde corpo-terra. 2022. Tese (Doutorado).

**SILVA, Fernanda Oliveira da et al.** Os negros, a constituição de espaços para os seus e o entrelaçamento desses espaços: associações e identidades negras em Pelotas (1820-1943). 2011.

**SILVA, Fernanda Oliveira da.** As lutas políticas nos clubes negros: culturas negras, racialização e cidadania na fronteira Brasil-Uruguai no pós-abolição (1870-1960). 2017.

**SILVÉRIO, Valter Roberto et al.** Diáspora africana: caminhando entre genealogias, abrindo novos horizontes. *Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar*, v. 10, n. 3, p. 877-902, 2020.

**SIMAS, Luiz Antonio.** *Maracanã: quando a cidade era terreiro*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2021.

**SIMAS, Luiz Antonio.** *O corpo encantado das ruas*. Editora José Olympio, 2007.

**SODRÉ, Muniz.** *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 1998.

**ST JOHN, Graham (Ed.).** *Victor Turner and contemporary cultural performance*. Berghahn Books, 2008.

**TURNER, Victor Witter; SCHECHNER, Richard.** *The anthropology of performance*. 1988.

**TURINO, Thomas.** *Music as social life: The politics of participation*. University of Chicago Press, 2008.

**TÖLÖLYAN, Khachig.** Diaspora studies. Past, present and promise. 2012.

**VIANNA, Hermano.** *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

**ZUMTHOR, Paul.** Em torno da ideia de performance. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo, 2007.