

Samba de enredo e Toada de Boi-Bumbá: a experiência dos compositores na cidade de Manaus

Ricardo José de Oliveira Barbieri – UFRJ

RESUMO:

Tomando como foco alguns dos compositores de escolas de samba da cidade de Manaus, que, em outro período do ano, se dividem entre também fazer músicas para os Bois de Parintins, este trabalho busca investigar as interseções que emergem nas falas, narrativas e experiências desses compositores. Buscamos investigar, quais representações e imagens acerca de seu fazer artístico são elaboradas pelos compositores ao longo desses processos em que se ativam múltiplas esferas de pertencimento a diferentes identidades sociais. Aqui exploraremos em especial o uso da categoria “caboclo” na composição de toadas de Boi-Bumbá e dos sambas de enredo das escolas de samba de Manaus. Num outro âmbito, exploraremos também as redes que ligam o carnaval carioca, o carnaval de Manaus e o Festival de Parintins(AM) e que emergem durante a produção das toadas e sambas.

Palavras-chave: Boi Bumbá; Escolas de Samba; Manaus; Parintins

ABSTRACT:

Focussing on some of the composers of samba schools in the city of Manaus, which, in another time of year, are divided between also make music for the Bois of Parintins, this work investigates the intersections that emerge in the speeches, narratives and experiences of these composers. We seek to investigate, which representations and images about your artistic practice are drawn up by composers throughout these processes that activate multiple balls belonging to different social identities. Here we will explore in particular the use of the category “caboclo” tunes in the composition of Boi-Bumba and sambas of Manaus samba schools. In another context, we will also explore the networks linking the Rio carnival, the carnival of Manaus and Parintins Festival (AM) and emerging during production of toadas and sambas.

Keywords: Boi Bumbá; Samba Schools; Manaus; Parintins;

INTRODUÇÃO: FAZENDO UM SAMBA-CABOCLO

*Salve o guerreiro que não sucumbiu
Caboclo lutou e resistiu
Defendendo a Amazônia
Um paraíso de encantos mil!
Sou a Mocidade de Aparecida a batida do seu coração
No eldorado se fez um tesouro, minha bateria vale ouro
E no swing do rocar e do agogô, solte o grito a soberana aqui chegou!¹*

No final de 2012, meu pai, que é compositor de sambas enredo no Rio de Janeiro me surpreendeu com a notícia de que participaria do concurso para escolha do samba-enredo da Mocidade de Aparecida em Manaus para o carnaval de 2013. Nessa ocasião, eu já desenvolvia pesquisa junto às escolas de samba manauaras. E junto com a notícia veio a pergunta: o que significaria “rocar”, verbo que um dos compositores havia trazido para o refrão principal do samba? Naquele momento percebi que estava diante de uma particularidade na forma de expressão do samba local. Rocar é o verbo que designa a sonoridade do chocalho nas baterias de Manaus e é também utilizado nos grupos rítmicos do Boi-Bumbá de Parintins.

Esse pequeno detalhe da letra de um samba-enredo manauara traz à cena duas festas distintas no calendário da cidade de Manaus, ou melhor, do estado do Amazonas. De um lado, o Festival Folclórico de Parintins, cidade situada no médio rio Amazonas e distante 369km da capital do estado. Esse festival tem sua expressão máxima nas apresentações dos dois Bois Bumbás da cidade: o azul e branco, touro negro da estrela na testa – o Boi Caprichoso; e o vermelho e branco do coração na testa – o Boi Garantido. Do outro lado temos o carnaval da capital do estado, Manaus, cuja principal expressão é o desfile de escolas de samba do grupo principal com oito escolas no sábado de carnaval no sambódromo orgulhosamente considerado por eles como o maior do Brasil.² Na segunda e terça de carnaval acontece ainda um carnaval de trio elétrico com os dois grupos de bois de Parintins, que revela a importância da capital para a projeção dos bois do interior. Esses breves dados sugerem a existência da conexão entre as duas festas. Onde e como buscar e investigar os laços indicados? De que forma a vitalidade dos Bois de Parintins se entrelaça com a experiência do carnaval da cidade? Ou em uma outra formulação: Como a vitalidade das escolas de samba manauaras se entrelaça com a festa do Bumbá de Parintins? Sugerimos que os compositores são um dos mediadores desse entrelaçamento, e a etnografia de sua experiência na composição de sambas-enredo e toadas nos conduzirá nessa investigação.

Entre o “rocar”, ou seja, entre a forma de referir-se ao som de um instrumento musical e o estilo de poetizar o texto de um enredo marcado pela temática local há um longo caminho. Um longo caminho é também

¹Samba de enredo da Mocidade Independente de Aparecida 2013 dos compositores Schneider, Barbieri, Xandinho Nocera e Diley Machado.

²O Sambódromo de Manaus é também conhecido como Centro de Convenções de Manaus. Localizado numa das principais avenidas de Manaus, a Constantino Nery e bem atrás das recém-inauguradas Arena da Amazônia e do Centro de Convenções da Amazônia. Foi inaugurado em 1992 com o objetivo de abrigar os desfiles das escolas de samba e uma escola de artes. O complexo abriga ainda um conjunto de barracões onde são produzidas as alegorias chamado Morada do Samba. Os oito módulos de arquibancada mais os espaços entre eles abrigam um público de 100 mil pessoas, maior capacidade que o sambódromo carioca após obras de ampliação que tem capacidade de pouco mais de 78 mil pessoas.

percorrido pelos compositores ora de samba, ora de toada de boi. E nesse caminho podemos desdobrar um mundo de férteis reflexões que talvez possam elucidar as vias de comunicação entre as duas festas.

A TOADA E SUAS SUBCATEGORIAS

A toada é a música do festival de Parintins que tem por marca seus conteúdos diversificados. Sua temática gira entre a louvação dos itens do boi, a religiosidade do povo, a natureza, o romantismo, o amor e paixão pelo Caprichoso, as façanhas do Boi; ou toadas genéricas para animar a galera, servir de trilha sonora para a apresentação de itens e estratégicas ligadas as lendas e rituais apresentados visualmente na competição festiva. Tudo isso misturando ritmos diferentes que disputam a preferência local como forró, axé, sertanejo entre outros junto do ritmo tradicional do Bumba-meu-boi repaginando e subvertendo os conceitos de tradicional e formando um estilo musical singular do Festival de Parintins. Claro que este conceito não está fechado.

A busca por uma definição do tipo de música “toada” contém em sua trajetória uma forma de categorização nativa comparável aquela que Howard. S Becker utiliza no mundo das artes. Para tanto tomaremos o termo “convenção” definido por Becker como o conhecimento de determinadas regras e valores que permitem a cooperação comum em bases até certo ponto consensuais em determinado mundo artístico. Tomando este esquema analítico de Becker temos a possibilidade de conceber o comportamento diferencial no consumo artístico que fugiria da subordinação mecânica à estratificação social. Becker, portanto, define as convenções artísticas como aquelas que: “(...) cobrem todas as decisões que devem ser tomadas em relações às obras produzidas num dado mundo artístico, mesmo que uma convenção particular possa ser revista para uma dada obra” (BECKER, 1977, p. 212).

Retomando nosso ponto de partida, falamos de música temos as letras como elementos inseparáveis da melodia, ponto em que a análise, por outro lado, pode se complexificar. Particularmente, constatamos essas nuances e influências nas músicas do Boi-Bumbá parintinense. E se tomarmos o mesmo estilo há vinte ou trinta anos atrás constatamos mudanças drásticas e que acompanham as mudanças pelo qual o festival passou. A toada de Boi-Bumbá acompanhou a preferência dos amazonenses, se estandardizou junto do festival como música da região. Neste percurso agregou as mais diversas influências inclusive de participantes de outras festas. Buscando me aproximar ainda mais dessa diversidade é que cheguei aos brincantes dos bois de Parintins e ao quadro em que estão imersos que é o Festival de Parintins, uma competição que definirá qual de dois grupos faz a melhor apresentação tendo como legitimadores um público que acompanha e domina relativamente as convenções particulares deste mundo artístico e os jurados, eleitos pelos Bois como fiscalizadores das regras elaboradas em comum acordo por eles. Sendo assim, podemos começar pelo regulamento do Festival Folclórico de Parintins, onde a toada³ é um dos 22 itens de julgamento:

³O verbete “Toada”, do Dicionário do Folclore Brasileiro, de Câmara Cascudo, traz a seguinte definição: “Cantiga; canção; cantilena. (...) Renato Almeida (História da Música Brasileira, 105) assim define: Outra forma do romance lírico brasileiro é a toada. Canção breve, em geral de estrofe e refrão em quadras. Melancólica e sentimental, o seu assunto, não exclusivo mas preferencial, é o amor, sobretudo na toada cabocla” (CASCUDO, 1999, p. 870).

CAPÍTULO XIV – DOS CRITÉRIOS DE VOTAÇÃO

Art. 36 – Os seguintes critérios a serem considerados pelos Jurados na votação: (...)

11 – TOADA (LETRA E MÚSICA)

Abstrato

DEFINIÇÃO: Suporte lítero musical do festival, elo entre a individualidade e o grupo.

MÉRITOS: Agrega elementos históricos, geográficos, culturais e sociais, desde os momentos primitivos até os nossos dias.

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Melodia, métrica, conteúdo, interpretação, composição e harmonia (REGULAMENTO DO FESTIVAL FOLCLÓRICO DE PARINTINS 2011-2013).

Constatamos, portanto, que, no regulamento elaborado pelos Bumbás, não há nada que defina substancialmente o que seria a toada. Apenas sabemos que há uma relação necessária entre letra e música e que a toada que será avaliada pelo júri deve ser apresentada em um momento definido das performances rituais a cada uma das três noites para julgamento exclusivo deste item citado, ou seja, dentro do contexto da competição. Geralmente uma toada que tenha uma bela letra e melodia no julgamento dos brincantes de cada boi é selecionada pelo grupo a cada ano. Ela não precisa ter sido composta para aquele ano, e é comum que os grupos indiquem antigas toadas de sucesso.

Começaremos a introduzir algumas definições nativas. Farei isso através do olhar dos componentes de um dos Bois, o Caprichoso. A escolha se deu não apenas por afinidade pessoal – por ser um torcedor ainda que distante deste Boi – mas por uma facilidade de acesso ao grupo que caminha ao lado da citada afinidade pessoal. Além disso, no universo dos Bois de Parintins, definir um lado é uma opção sadia e até desejável para os participantes e conseqüentemente o grupo pesquisado, mas que acaba por tolher a observação mais próxima do grupo rival.

Voltemos as definições de toada dos participantes do Boi. Uma delas é de uma importante figura do Boi Caprichoso, Odinéia Andrade. Considerada como uma importante historiadora, ela é apontada como guardiã da memória do Boi Caprichoso e integrante do Conselho de Artes⁴, responsável pela criação plástica e argumentativa das apresentações anuais. Para ela, toada é “o suporte musical do festival. O elo entre o grupo e sua galera”⁵ (ANDRADE, 2013, p. 59). Adiante, a autora nos dá uma definição pouco mais completa do que seriam essas toadas:

É um item abstrato. Todo o cerimonial, todo o ritual da brincadeira do Boi Bumbá acontece sob uma sequência de toadas que têm uma estreita relação com o desenrolar do drama, da história do boi na arena. [...] As toadas são compostas por amantes da brincadeira. São homens e mulheres, artistas insaciáveis da cultura do Boi Bumbá. [...] Em alguns casos, têm partes cantadas e faladas e são acompanhadas pela percussão:

⁴Conselho de artes é o grupo responsável por criar e desenvolver o tema anual do Boi plástica e literariamente.

⁵A Galera é outro item julgado na competição festiva dos bumbás de Parintins. Trata-se do grupo de torcedores que executa coreografias e incentiva a sua agremiação nas arquibancadas com bandeiras, camisas e outros adereços.

uma banda com diferentes instrumentos, que dá suporte à Marujada de Guerra⁶. São o termômetro entre o levantador e a galera e estimulam a sustentação do ritmo. Numa simbiose perfeita esses elementos contagiam com muita garra e energia.

Os conteúdos das toadas são diversificados, havendo sempre um misto de poesia. Eles louvam os itens, a religiosidade do povo, a natureza, o romantismo, o amor e paixão pelo Caprichoso, as façanhas do Boi num sentimento rural e poético. Esse campo fértil favorece o compositor parintinense, permitindo cantar e exaltar todos os segmentos do Boi de maneira admirável, dando à festividade folclórica o cunho de “ópera a céu aberto” (op. cit. p. 59-60).

Vemos que nela a temática local desponta como principal característica já que a religiosidade do povo, a natureza e o amor pelo Boi predominam. De qualquer forma a definição de Odnéia Andrade não nos leva plenamente ao centro da questão.

As toadas podem se desdobrar em muitas outras categorias e de acordo com a temática essas características melódicas podem ainda mudar. Segundo um compositor do Caprichoso as toadas de Galera precisam ser “mais animadas e mais aceleradas” para fazer o público “dançar conforme a coreografia, levantar os braços e pular”. Toadas de ritual e lenda, numa outra direção, precisariam descrever “monstros e animais míticos” com precisão com melodias que contribuiriam para gerar “um clima sombrio e de suspense” antecedente a entrada do pajé⁷. As subcategorias nos ajudam a pensar mais a fundo na definição de toada. Tomemos, assim, o lugar onde elas aparecem de forma destacada que é no processo de escolha das poucas que serão apresentadas na arena como parte da competição festiva em que os bois estão envolvidos.

A ESCOLHA DAS TOADAS PARA O FESTIVAL

Passado o período de eleições para a presidência do Boi Caprichoso – processo que antecede os festivais a cada 3 anos - acontece a apresentação do tema anual.⁸ Em seguida, é convocada uma reunião com os compositores para explanação do tema e apresentação do edital de seleção de toadas. Assim, no final de outubro os compositores interessados foram convocados para tal reunião com o presidente do Boi, seu vice e os membros do conselho de artes do Boi Caprichoso. As toadas do Bumbá estão subdivididas em duas categorias no edital de toadas são “genéricas ou livres” e “estratégicas” e definidas no documento de seleção da seguinte forma: As toadas serão classificadas em livres ou genéricas (galera,

⁶Grupo Rítmico do Boi Bumbá Caprichoso. Uma grande orquestra percursiva formada por 300 componentes divididos em instrumentos como Bumbos (surdos), tarois (caixinhas), repiques, palminhas e chocalhos (rocar). Cada boi dá um nome ao seu grupo rítmico. Enquanto o do Boi Caprichoso é conhecido por Marujada de Guerra, o do Boi Garantido é a Batucada.

⁷Outro item em julgamento no festival, o pajé é personagem importante no auto do Boi Parintinense pois é o responsável por ressuscitar o boi. Aparece durante o ápice das noites de apresentação do Boi, os rituais.

⁸Neste 2014, o tema do Caprichoso será Amazônia Tawapayêra, termo do idioma nheengatu que significa “A grande aldeia mística”.

marujada, vaqueirada, evolução do boi, itens individuais, etc.) e estratégicas (lenda, ritual amazônico e figura típica). (Edital de Toadas do Boi Caprichoso – Festival 2014, p. 1).

Como vemos as toadas livres estão ligadas a itens individuais e são muitas vezes reutilizadas pelos bois em vários festivais acompanhando a apresentação de determinado item e não necessariamente acompanham o tema do ano. Já as toadas ditas estratégicas estão ligadas ao tema do ano e relacionam-se diretamente aos elementos cênicos de apresentação na arena. Ainda que possam voltar em anos seguintes, naquele ano elas tem papel fundamental para o desenvolvimento do tema do Boi.

O processo de seleção das toadas compete exclusivamente ao conselho musical e ao conselho de artes do Boi Caprichoso. Cada toada participante do processo se inscreve com apenas o gasto do estúdio para a gravação e dos músicos que produzirão as chamadas “demo”, nome atribuído a essa gravação para a seleção. Quase 90% das toadas concorrentes foram gravadas pelo levantador de toadas do Boi Caprichoso, David Assayag. As restantes foram gravadas com a voz de antigos levantadores como Arlindo Jr, Prince do Boi, Edilson Santana. Uma pequena parte, entretanto, é gravada por cantores novatos ou ligados ao “boi contrário”, como brincantes do Caprichoso referem-se ao Boi Garantido.⁹

Em 2013, pude acompanhar a primeira fase do processo de seleção de toadas que durou três dias. Para o festival de 2014 foram inscritas 200 toadas, e a primeira fase consistiu na audição de todas as toadas pelo Conselho Musical, formado por 13 pessoas entre elas membros tendo entre eles participantes ligados a parte musical do Boi Caprichoso. Conforme indica o formulário anexo ao edital, no ato da inscrição os compositores concorrentes assinam um termo abrindo mão de direitos autorais referentes as 30 toadas selecionadas. Por outro lado, o edital estabelece um prêmio de R\$ 3000,00 (três mil reais) para as 17 toadas que farão parte do DVD e mais R\$1500,00 (mil e quinhentos reais) para as 30 toadas do acervo.

Dentre as 200 toadas, duas eram de um grupo de compositores conhecidos meus. Eles participavam não apenas no Boi Caprichoso como também das escolas de samba de Manaus enquanto compositores, ritmista e músicos. Uma das toadas foi classificada no formulário de inscrição pelos compositores como “genérica de galera”, a segunda foi inscrita como “genérica de evolução do boi”. A segunda, “Perfeita evolução”, acabou selecionada entre as 17 melhores do concurso. A letra da toada nos dá uma noção de sua classificação como “genérica de evolução do boi”:

⁹Sempre lembrando que a seleção de uma toada composta por um compositor concorrente do Boi Caprichoso na agremiação contrária é passível de eliminação sumária segundo o edital. Ainda assim são corriqueiras as histórias de compositores antigos que tiveram toadas selecionadas nas duas agremiações folclóricas sob pseudônimos.

Boi... Boi... Boi... Boi...

Incendeia essa arena de emoção
mostra tua garra, faz tua evolução
com movimentos em perfeita simetria
o meu eterno campeão!

Evolui, faz a ilha toda delirar
o brilho das estrelas a te iluminar
ginga, balanceia, rodopia,
sua dança enlouquece essa galera
(minha galera!)

Boi Caprichoso é tão bom te amar
o teu bailado contagia e me faz arrepiar

Quem sacode a arena é o Caprichoso
a estrela maior é o Caprichoso
balança o pescoço pra um lado e pro outro
touro negro de veludo, meu boi glorioso!

COMPOSITORES DE TOADA QUE TAMBÉM SÃO DO SAMBA

Com as toadas definidas imediatamente começaram os ensaios da Marujada de Guerra, o grupo rítmico do Boi Caprichoso e outro fator que unia ao menos três compositores era seu pertencimento à Marujada. Esperava que frequentando os ensaios pudesse conseguir algumas palavras acerca do processo de produção das toadas, mas sem sucesso. Alguns por uma timidez inerente a personalidade, outros por desconfiança relacionada a competição do festival folclórico. Temiam que talvez eu fosse espião do boi contrário. Um dos compositores era entusiasta do carnaval carioca. Nos dias em que o encontrei no ensaio, ele não quis falar muito de Boi e dizia nem ter ouvido as toadas escolhidas “agora eu só quero saber de samba, só da Portela”. Sua ansiedade naquele janeiro, quando aconteceram os ensaios, referia-se apenas ao desfile de sua Portela no Rio de Janeiro. E mesmo com a gravação do DVD do Boi se aproximando era notória a ansiedade dos outros compositores com o carnaval. O local de ensaios da Marujada em Manaus situa-se a menos de uma quadra da Mocidade de Aparecida. E naqueles dias de janeiro, os ensaios pré-carnaval se intensificavam. Com o desenrolar do ensaio era possível ouvir mais forte a bateria da Aparecida.

Acabei conversando um pouco mais com Jonas, compositor mais próximo do samba que do Boi. Nos encontramos em um dos ensaios técnicos no sambódromo. Jonas não é assíduo frequentador do

Boi. Nem mesmo esteve presente na gravação do DVD, do qual constava uma toada de sua autoria. No entanto, como ele é muito conhecido no meio dos sambistas acompanhava até mesmo ensaios de outras escolas que não a sua Mocidade de Aparecida. Neste dia, ele fez importantes revelações a mim:

Fizemos as duas toadas em três dias. Quer dizer foram dois dias, o terceiro foi apenas para a gravação. Eu nunca tinha feito toada de Boi, meu negócio era mais samba e algumas músicas para Cirandas de Manaus. (...) Encontrei dois parceiros que trouxeram esboços da letra e fizemos. Coloquei a melodia com o cavaco mesmo nem foi com charango¹⁰. E a coisa foi fluindo. No estúdio demos o arremate final com a ajuda de mais um parceiro. (...) Não sei dizer exatamente essa coisa de preço mas é mais barato que samba, eu acho, pois gastamos só com o estúdio e o cantor acho que em torno de 500 reais por toada. Samba tem essa coisa de torcida em várias eliminatórias que pesa. (...) Eu até agora não sei muito bem dimensionar isso. Ter a toada gravada num DVD e transmitida para todo país no dia do festival. É bem legal né? (Jonas, compositor do Caprichoso e da Mocidade de Aparecida – 26/02/2014).

Todos os compositores, ainda que superficialmente, comparavam sua experiência com as toadas de Boi com aquela com os enredos e temas das escolas de samba de Manaus. No carnaval de Manaus muitas escolas enveredam por temáticas locais em que há exaltação do indianismo, dos costumes ribeirinhos da Amazônia, de marcas do estilo de vida da capital Manaus, momentos da história do estado do Amazonas e costumes considerados caboclos. Ou seja, algo que já detectamos na construção da definição de toada, a valorização de uma identidade cabocla, através do uso de certas imagens, termos típicos, episódios, mitos etc.... Mesmo com todas estas marcas de estilo há ainda uma espécie de calendário das festas em Manaus que leva quase que automaticamente os foliões do carnaval a outras festas no meio do ano. Como vemos na fala de muitos dos compositores de samba e toadas o momento do calendário pré-carnaval faz com que o samba ocupe quase toda sua atenção. Há até certo incomodo em ter que se dividir entre as duas festas. Porém para compreender as escolas de samba de Manaus, não precisamos levar em conta apenas a sua ligação com o Bumbá, mas como veremos as escolas de samba de Manaus se ligam também fortemente às escolas cariocas. O modelo carioca de samba é parâmetro no universo das escolas de samba manauaras. Para tanto, façamos a mesma tentativa de aproximação de um estilo característico dessa vez com o samba de enredo.

O SAMBA DE ENREDO

Para falarmos sobre o samba de enredo temos uma parte do caminho facilitada. O samba tornou-se domínio comum no Brasil. Claro que isso não exclui certa discussão histórica sobre seu surgimento de fato

¹⁰ Instrumento parecido com cavaquinho usado nas apresentações de Boi-Bumbá.

e sua origem.¹¹ Parece-nos que aos brasileiros é fácil reconhecer um samba, mais complicado é diferenciar seus subgêneros que se multiplicam com o passar dos anos. Um destes é o samba de enredo, um dos quesitos de julgamento dos desfiles de escolas de samba.

Vamos começar examinando o regulamento da competição das escolas de samba de Manaus, onde o samba de enredo, ou samba enredo é um dos 10 quesitos em julgamento onde são atribuídas notas de 9 a 10 fracionadas em 0,1:

O samba de enredo é a trilha sonora do enredo, a ilustração poético-melódica do tema que a escola desenvolve durante o desfile. O samba de enredo possui estilo característico, versejar próprio, e exatamente porque não pode ser julgado como peça erudita, mas como expressão de linguagem popular, não lhe devem ser exigidos esquemas rígidos de métrica e rima. O samba de enredo pode ser descritivo ou interpretativo. O samba de enredo só completa seu ciclo evolutivo na avenida. O samba de enredo pode ser bom na quadra, no disco mas não necessariamente acontecer na avenida (REGULAMENTO E MANUAL DO JULGADOR DOS DESFILES DAS ESCOLAS DE SAMBA DE MANAUS 2014).

Como vemos, a natureza do julgamento mais uma vez é vaga. Talvez por que o gênero samba de enredo passou por uma série de mudanças desde seu surgimento nos anos 40. Como sabemos, as escolas de samba em seus primórdios não desfilavam com um samba enredo. Nas primeiras apresentações no carnaval do Rio de Janeiro, sambas com um refrão repetido e improvisos entre essas repetições eram cantados pelos desfilantes. Não havia um tema definido nem mesmo para a dimensão visual das escolas. Logo vieram sambas compostos especialmente para os desfiles mas sem conexão com o tema desenvolvido no ano. Sem entrar no mérito de qual seria o primeiro samba de enredo da história do carnaval, tomemos a definição de Alberto Mussa e Luiz Antônio Simas no livro “Samba de Enredo: história e arte” (2010): “O samba de enredo seria, assim, o poema musicado que alude, discorre ou ilustra o tema alegórico eleito pela escola. Se não há enredo, não há samba de enredo” (op.cit; p. 24).

Notamos que diferente da toada, os sambas enredos não se distinguem entre si na perspectiva de seu uso contemporâneo dentro das performances competitivas. Foram criadas distinções, ou subcategorias na análise de seu desenvolvimento histórico. Isso nos mostra como a utilização de subcategorias é distintiva entre dois contextos festivos e cria mais uma vez códigos internos particulares que servem como convenção aos envolvidos no mundo dos bois de Parintins e no mundo do samba manauara.

Até a década de 60 eram os chamados “sambas-lençóis” com letras extensas e nenhum refrão, exaltando belezas naturais, personagens históricos com forte cunho nacionalista. Os “sambas afro” que marcaram a entrada dos carnavalescos da escola de Belas Artes no Salgueiro. Até chegar no formato atual (MUSSA & SIMAS, 2010).

O que marca o modelo atual de samba de enredo é a estrutura que surge a partir dos carnavais dos anos 90. Ali os sambas passariam a ter quase sem exceção “uma primeira parte, seguida de um refrão de oito versos (ou seja, 16 compassos), e de uma segunda parte também seguida de um refrão de oito

¹¹Apesar de divergirem sobre sua origem africana, no samba, a bibliografia consultada é quase unânime ao atribuir o primeiro registro oficial do gênero na música “Pelo Telefone” de Donga.

versos – que passou a ser chamado refrão principal, dada sua quase obrigatoriedade” (MUSSA & SIMAS, 2010, p.117). Quando tomamos a completa etnografia de um carnaval da Mocidade Independente no ano de 1992 apresentada por Maria Laura Cavalcanti: 2006), vemos que este é o modelo consagrado por boa parte dos concorrentes a samba de enredo do carnaval da agremiação naquele ano¹². Independente de formas ou modelos tomaremos aqui como fio condutor a perspectiva etnográfica, como indicou o estudo mencionado: “os enredos e sambas enredo do carnaval constituem um processo artístico que deve ser entendido no contexto sociológico e cultural do ciclo anual do desfile” (CAVALCANTI, 2006, p. 96).

Do ponto de vista histórico, os sambas de enredo em Manaus parecem ter se desenvolvido a partir de uma trajetória semelhante àquela do RJ, embora eu não tenha encontrado registros que precisem a entrada do samba de enredo no carnaval manauara desde a primeira escola de samba oficialmente reconhecida em 1947, a Escola Mixta da Praça 14. Pesquisando o acervo fonográfico do MISAM¹³ e os acervos de pesquisadores locais¹⁴ pude notar certa semelhança na passagem entre os modelos de estruturação dos sambas de enredo através dos tempos. E as mudanças ocorrem mais rapidamente conforme nos aproximamos dos dias atuais quando o modelo consolidado é o mesmo já citado para o Rio de Janeiro.

OS COMPOSITORES E OS ESCRITÓRIOS DE SAMBA DE ENREDO EM MANAUS

O carnaval carioca é um tema muito caro aos manauaras e creio que a todos os sambistas que não são cariocas. Atualmente a questão tem se acirrado com a atual prática dos chamados “escritórios de samba”. Com essa expressão, os compositores referem-se a um esquema para garantir a supremacia nos concursos de samba que requer altos investimentos monetários, tal como a gravação em estúdio, um grupo de pessoas para apoiar e cantar o samba na quadra, a confecção de camisas, bandeiras e faixas para expressar a adesão a determinado samba. Nos “escritórios de samba” há uma divisão do trabalho em que alguns são responsáveis por compor o samba - e a tarefa ainda pode ser subdividida por um letrista e um criador da melodia, e outros por financiar os possíveis gastos. Outros ainda administram estes gastos escalando os melhores cantores, por exemplo; ou buscando pessoas influentes para a aproximação de determinada escola. A perversidade, citando um compositor que diz não atuar dessa forma, está na ganância destes “escritórios” que buscariam a “vitória a qualquer custo e em muitas escolas de samba por todo o Brasil”. O prejuízo para a qualidade dos sambas segundo outro compositor seria “a pasteurização do samba de enredo perpetuado em um modelo estanque, desgastado”. Este modelo é também responsável pelas grandes parcerias que contam com no mínimo cinco autores para cada samba.

Por dois anos consecutivos a parceria de Jonas foi derrotada no concurso de samba da Mocidade Independente de Aparecida. Nos dois casos por parcerias formadas majoritariamente por compositores cariocas.

Apesar de quase a totalidade dos compositores apontarem a questão dos “escritórios” como o grande problema dos sambas atuais, nunca encontrei um compositor que assumisse a participação no esquema. E em Manaus, com as particularidades apontadas pelos sambistas haveria espaço para os

¹²Ver apêndice 2 “Letras dos sambas enredos inscritos no torneio interno” (CAVALCANTI, 2006, p. 255-267).

¹³Museu da Imagem e do Som do Amazonas

¹⁴Pesquisadores como Josevaldo Souza e Daniel Sales que dispuseram gentilmente seus acervos pessoais.

“escritórios cariocas”? Ou seriam estes argumentos utilizados sobretudo para afastar a participação de compositores considerados forasteiros nos concursos de samba locais?

O depoimento mais explícito sobre o assunto foi o de Claudinho, filho de um dos fundadores de uma reconhecida escola da cidade e portanto muito identificado ao carnaval local, cantor e compositor de uma das escolas do Grupo Especial de Manaus:

Em Manaus temos os ritmistas e músicos mais talentosos e não devem nada para os do Rio. O problema é que aqui falta ousadia. Acho ridículo os que se penduram nos caras do Rio para tirar foto. Pra mim eles não significam nada diferente de mim. Uma vez veio um querendo tirar onda que conhecia isso e aquilo do Rio. Pra mim não disse nada demais. Tenho vontade de conhecer o carnaval do Rio mas para me divertir (Claudinho, cantor e compositor - 12/10/2014).

Há um outro lado. Vários sambistas de Manaus nutrem admiração pelo samba carioca. Isso é histórico e teve seu ápice nos anos 70 e 80 quando boa parte das escolas de samba manauaras gravavam seus LPs no Rio de Janeiro inclusive com sambistas cariocas. Foi assim que nomes conhecidos no Rio de Janeiro como Aroldo Melodia, Carlinhos de Pilares, Nêgo, Jamelão entre outros registraram sambas das escolas, blocos e batucadas manauaras. Em uma das entrevistas sobre a história de uma escola do centro de Manaus, a Balaku Blaku, dois de seus fundadores – Manuel e Armando – relatam os grandes feitos da agremiação: "Tudo que nós sonhamos para escola nós conseguimos. O Jamelão gravou dois sambas nossos". Ao que seu Armando complementa: "A gente ficava aqui numa árvore que tinha em frente à casa dele pensando. Será que um dia a gente vai conseguir? Ouvindo os sambas do Rio de Janeiro. E conseguimos realizar esse sonho". Constatamos assim esse encantamento com o carnaval carioca. Até hoje os sambistas cariocas são convidados para realizarem shows e grandes eventos que lotam as quadras manauaras. O momento da disputa de samba interna às escolas de samba, porém, revela esse acirramento com os cariocas. Defendendo um território criativo frente ao grande poderio das parcerias cariocas, e mesmo talvez para preservarem o desejo oculto de estabelecerem parceria com algum sambista carioca conhecido na cidade. E, de fato, verificamos que raramente as parcerias são formadas sem a presença de algum compositor conhecido na escola em que o samba concorre. Assim temos uma rede social¹⁵ no sentido antropológico clássico (BOTT, 1976) que une sambistas cariocas e manauaras.

Onde estariam então as particularidades que marcam o samba enredo em Manaus? Esta é uma questão que persiste. Talvez um dos caminhos esteja indicado pela outra pergunta: o que liga afinal o samba de enredo as toadas de boi?

Voltaremos agora aos nossos compositores de samba e toada. Um deles, Jonas, elucida:

¹⁵Recuperaremos aqui o principal impulso no desenvolvimento do conceito de rede, que veio do estudo das relações entre famílias, realizado por Elizabeth Bott. Inspirada no conceito de Barnes, ela desenvolveu tipificações que caracterizam os diversos tipos de rede, tomando os estudos com as famílias como parâmetro. Através da amostragem de vinte famílias inglesas, ele dividiu a rede de relacionamentos dos casais em *redes de malha estreita* e *redes de malha frouxa* (BOTT, 1976). Nos casos mais próximos, como nos casos de múltiplo pertencimento que enfocamos, observamos redes de malha estreita, onde o entrelaçamento de seus membros é mais efetivo e visível.

Acho que tem muito mais a ver com o que se diz. No samba ou na toada. Até na ciranda você tem que saber o que diz. Como passar um sentimento na letra ou na melodia. Alguns podem achar diferente, mas é bem parecido em toda música e aqui no Amazonas temos um jeito peculiar de dizer (Jonas, compositor da Aparecida e do Caprichoso).

O que dizer remete à temática dos enredos. Recuperemos Cavalcanti que citando a opinião recorrente dos carnavalescos da Mocidade em 1992 viam o compositor como coautor do enredo (op.cit; p.101). É preciso considerar a forma como o compositor se relaciona com sua própria posição e com aquelas de que depende no processo de criação coletiva (BECKER, 1977) de um carnaval de escola de samba.

Curioso que seja um compositor carioca que aportou em Manaus que nos leve a perceber melhor essa questão do posicionamento do compositor no contexto do processo festivo. Trata-se de Silvio, oficial da Aeronáutica, que por força do seu trabalho veio morar no Amazonas, onde permaneceu por dez anos. Mudou-se no final de 2013 para o Rio de Janeiro. Padrinho de um famoso compositor de escolas de samba cariocas, ele encontrou em Manaus espaço para desenvolver sua “vontade de escrever”. Seu padrinho, que já havia vencido sambas na cidade, o incentivou e foi seu parceiro nos primeiros sambas. Segundo ele, depois de um tempo “pegou a manha”. Diz que para emplacar um samba na cidade é preciso “lidar com as vaidades”, e que “às vezes tem escola que tem ciúme se você vai pra outra”. Isso se justificaria pela intensa rivalidade entre elas. Foi o que levou a brigas que o afastaram da Reino Unido e da Vitória Régia, duas escolas rivais e onde ele venceu o concurso de samba no mesmo carnaval de 2011. O fato de ter vencido em duas escolas no mesmo ano levou ao desgaste dentro da Reino Unido da Liberdade onde passou a ser visto como “falso” e “duas caras” por alguns componentes.

Em 2012, foi autor do samba da Aparecida que, nos últimos anos, rivaliza na disputa pelo título com a Reino Unido o que aumentou ainda mais esse desgaste do mesmo com componentes da Reino Unido. Por outro lado, alimentou ainda mais esse conflito através do samba que ele compôs para a Aparecida. O motivo da rixa seria o uso da palavra “soberana” para descrever a Aparecida no seu refrão principal. O pessoal do Morro da Liberdade, bairro da Reino Unido, ficou possesso. É que a Aparecida tem o maior número de títulos do carnaval manauara por isso seria para a parceira de Silvio, a soberana. Vários sambistas da Reino Unido ficaram furiosos e Silvio não só perdeu o concurso de samba na Reino Unido em 2012 como não concorreria na escola no ano seguinte¹⁶. Geralmente há trechos nos sambas da maior parte das escolas de Manaus de auto exaltação. E geralmente os refrãos principais são reservados para este momento. Acontece que, de forma parecida com o que ocorre no Boi Bumbá, a exaltação de uma escola soa como menosprezo para os adversários. Pude presenciar um encontro entre a Aparecida e outra grande rival histórica da escola no carnaval de Manaus, a Vitória Régia. A Vitória Régia, das cores verde e rosa, ostenta o título de “berço do samba” e, numa disputa bem característica do ambiente carnavalesco de Manaus, é a escola mais próxima da possibilidade de alcançar a Aparecida no número de títulos.¹⁷ Foi recebida na quadra da rival em uma grande festa. No momento em que a visitante cantou seu samba para o carnaval de 2014, muitos torcedores da Aparecida ficaram furiosos com o que

¹⁶Depois de algum tempo, compositores da Reino Unido relataram que boa parte do ressentimento com Silvio seria por um possível plágio no samba concorrente do mesmo em 2012 para a Reino Unido. Silvio teria reutilizado um trecho da melodia de um samba dele na Mocidade Unida da Glória, escola de Vitória – ES.

¹⁷Tem dezoito títulos contra vinte da sua rival Aparecida.

consideraram desrespeito à anfitriã. É que o intérprete da Vitória Régia fez questão de frisar o trecho do samba que dizia “Vitória Régia, a campeã voltou”.

Saber a forma de tocar na rivalidade parece ser algo que une o mundo social da toada, o fazer toada e o mundo social do samba, o fazer samba. Há ainda outras formas e para tal retomaremos a questão do enredo. Em Manaus boa parte dos enredos dizem respeito a temas regionais ou locais. No carnaval 2014 sete das oito escolas do Grupo Especial falaram sobre lugares característicos como a Ilha de Marapatá, a Rua Marechal Deodoro – importante região de comércio popular no centro de Manaus – conhecida como mercado “bate-palma” na cidade; ou mesmo o centro histórico de Manaus. Houve ainda homenagens a personalidades locais como a cantora lírica e ex-porta-bandeira Ednelza Sahdo; e o lutador de MMA – uma modalidade de luta que mistura artes marciais e atualmente faz bastante sucesso no Brasil - José Aldo. A Reino Unido fez um enredo lembrando seus grandes carnavais. A Vitória Régia fez um enredo que valorizava a antecipação da abolição da escravidão no Amazonas¹⁸. Finalmente, a única que se distanciou dos temas locais foi a Sem Compromisso que contou a história da motocicleta.

Assim outra vez voltamos a questão inicial do “rocar” do chocalho. Para fazer samba em Manaus conhecer coisas e utilizar certo linguajar que serve também à produção de músicas no Bumbá. Será que o discurso “caboclo”, a valorização de uma identidade cabocla é tão forte no samba de Manaus quanto no Boi Bumbá?

REDES E CIRCUITOS QUE SE CRUZAM PARA PENSAR AS IMAGENS DO CABOCLO

Para Fredrik Barth os grupos são constituídos pelo estabelecimento de fronteiras dinâmicas entre eles e não por características substantivas contidas em certas tipologias dos antropólogos. Assim, a partir do processo de constituição dos grupos étnicos e da indagação sobre a natureza de suas fronteiras este autor propõe repensar o conceito de cultura:

Em primeiro lugar torna-se claro que as fronteiras étnicas permanecem apesar do fluxo de pessoas que as atravessam. (...) apesar das mudanças de participação e pertencimento ao longo das histórias de vida individuais, estas distinções são mantidas. Em segundo lugar há relações sociais estáveis persistentes e frequentemente vitais que muitas vezes baseiam-se precisamente na existência de status étnicos dicotomizados (BARTH, 2000, p. 26).

Para Barth os grupos étnicos são categorias atributivas e identificadoras empregadas pelos próprios atores para organizar as interações entre as pessoas. Como trazer essas contribuições para nossas indagações sobre a relação entre as toadas e os sambas-enredo na experiência dos compositores manauaras?

Cavalcanti (2002) propôs a interpretação do Boi-bumbá como um novo indianismo por conta da grande valorização de imagens do “indígena” e do regional na festa, esta valorização estaria mesmo na base do sucesso da festa, pois permitiria a ampla identificação de muitos setores da sociedade local com o Bumbá. A “força do gênero musical toadas” (op.cit; p.128) emerge assim um dos pontos da expansão da festa:

¹⁸A abolição da escravidão no estado do Amazonas aconteceu em 10 de julho de 1884.

O bumbá pode, então ser, de fato, visto como um rito ou mito de origem, marcando desde seus primórdios na região, o distanciamento de uma população indígena e cabocla de costumes e crenças “outrora” seus, e sua incorporação e valorização num novo contexto, aquele de sua interação com outros grupos populacionais no meio urbano. O elemento indígena do bumbá é desde a “origem” uma estilização e, de certo modo, uma paródia. (CAVALCANTI, 2002, p.133).

O que a autora bem marca o englobamento elite e povo possibilitado pelo recurso às imagens regionais do caboclo e do indígena como elementos marcantes do Boi-bumbá. Simultaneamente trata-se de uma manipulação da identidade na festa, de uma estilização e até mesmo uma paródia. Vale lembrar que em muitos outros contextos, a categoria caboclo já foi ou é ainda usado como categoria acusatória usada para marginalizar populações rurais no contexto urbano e até mistificar a identificação de etnias indígenas (OLIVEIRA;1997). As muitas imagens de uma identidade cabocla que marcam as toadas do Boi Bumbá de Parintins indicam o quanto a cultura popular pode ser importante na elaboração de imagens e autoimagens do Brasil.

Em um contexto parecido com o amazonense, Carmen Izabel Rodrigues (2008), analisa a identidade (ou não-identidade) do caboclo amazônico. A autora revela a importância de uma escola de samba no relacionamento do bairro Jurunas com a cidade de Belém no Pará como um todo:

Podemos pensar essa categoria como um lugar de representação, ao mesmo tempo um lugar residual e uma fronteira móvel, que avança e recua. Uma cultura cabocla, vista sempre como um lugar residual, não existiria como cultura própria; afirmar-se-ia pela negação; seria então um espaço marcado por um duplo discurso de exclusão: de quem olha e fala do exterior, o caboclo é aquele que está fora da modernidade. (...) É nesses limites e fronteiras conceituais, políticas e éticas, que se abre o espaço para se pensar a questão do caboclo como uma identidade e cultura de resistência (op.cit. p. 292-293).

Assim a autora propõe o caboclo como categoria “intervalar, mediadora entre o de dentro e o de fora”. E justamente, nesse movimento de reflexividade, o caboclo pode constituir-se como uma “fala heterogênea e autônoma, local e nacional, singular e plural” (op.cit. p.294).

Fazer samba e toada em Manaus manipulando categorias como o caboclo amazônico para instaurar uma autenticidade, uma singularidade regional une os compositores em múltiplos pertencimentos ao carnaval e ao Bumbá. Podemos refletir se a categoria caboclo não faz parte de um vasto elenco de imagens que permeiam as relações urbanas. O caboclo no contexto festivo de Manaus, samba ou toada, carnaval ou Boi Bumbá, torna-se estandarte de uma singularidade da cidade frente ao resto do país e do mundo.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Odneia. **A explosão de estrelas no reino do Boi Bumbá**. Manaus: Editora Zoe, 2013.
- BARTH, Fredrik. **O guru e o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria. 2000.
- BECKER, Howard. **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- BOTT, Elizabeth. **Família e rede social**. Rio de Janeiro: Ed.Francisco Alves. 1976.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1999.
- CAVALCANTI, Maria. Laura. **Carnaval Carioca: Dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro, UFRJ. 2006.
- _____. **O indianismo revisitado pelo boi-bumbá. Notas de pesquisa.**” In Sonmalu.Revista de estudos amazônicos. No.2. Ano 2. Manaus: Editora Valer, 2002. Pp.127-136.
- MUSSA,Alberto. & SIMAS, Luiz Antônio. **Samba de Enredo: história e arte**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2010.
- OLIVEIRA, João Pacheco de. **"Pardos, mestiços ou caboclos: os índios nos censos nacionais no Brasil(1872-1980)"** in "Horizontes Antropológicos". Porto Alegre, ano 3, no.6, p.60-83. 1997.
- RODRIGUES, Carmem Izabel. Entre parentes, vizinhos e amigos. In **Vem do bairro dos Jurunas**. Belém, Ed NAEA, 2008.
- SALES, Daniel. **É tempo de sambar: história do carnaval de Manaus(com ênfase às escola de samba)**. Manaus: Editora Nortemania. 2008