



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

JULIANA DOS SANTOS BARBOSA

**NELSON SARGENTO E A CULTURA DO SAMBA:  
ASPECTOS DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA**

---

Londrina  
2013

JULIANA DOS SANTOS BARBOSA

**NELSON SARGENTO E A CULTURA DO SAMBA:  
ASPECTOS DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação, Doutorado em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Londrina, linha de pesquisa Linguagem e Significação/Estudos do Texto e Discurso, como requisito final para obtenção do título de doutora em Estudos da Linguagem

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Edina Regina Pugas Panichi

Londrina  
2013

JULIANA DOS SANTOS BARBOSA

**NELSON SARGENTO E A CULTURA DO SAMBA:  
ASPECTOS DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação, Doutorado em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Londrina, linha de pesquisa *Linguagem e Significação/Estudos do Texto e Discurso*, como requisito final para obtenção do título de doutora em Estudos da Linguagem.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Edina Regina Pugas Panichi  
UEL – Londrina – PR

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Eneida Maria de Souza  
UFMG – Belo Horizonte – MG

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Esther Gomes de Oliveira  
UEL – Londrina – PR

---

Prof. Dr. José Adriano Fenerick  
UNESP- Franca – SP

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Rosane Borges da Silva  
UEL – Londrina – PR

Londrina, 22 de fevereiro de 2013.

*Aos artistas populares, em especial aos  
compositores de samba.*

## AGRADECIMENTOS

Registro aqui minha gratidão e reconhecimento a todas as pessoas que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho, citando algumas de forma especial. Inicialmente, meu agradecimento à Prof<sup>a</sup>. Dra. Edina Panichi, orientadora, que acompanha e incentiva minhas pesquisas desde o mestrado, somando conhecimento e experiência à minha formação, há vários anos. Também aos professores que participaram da banca de qualificação: Prof<sup>a</sup>. Dra. Eneida Maria de Souza, Prof<sup>a</sup>. Dra. Esther Gomes de Oliveira, Prof. Dr. José Adriano Fenerick e Prof<sup>a</sup>. Dra. Rosane Borges da Silva. Agradeço as avaliações realizadas, os desafios lançados e as indicações feitas, que adensaram de forma significativa o presente trabalho.

Minha gratidão ao sambista Nelson Sargento e sua família, especialmente à esposa e produtora, Evonete Belizário, ao filho, Ronaldo Mattos, e à nora, Lívea Mattos. Ao casal Nelson e Evonete agradeço a agradável recepção em seu apartamento durante as entrevistas e a oportunidade de pesquisar a vida e a obra deste baluarte da cultura brasileira. Ao casal Ronaldo e Lívea, sou grata pelo fornecimento de informações essenciais ao desenvolvimento da pesquisa. Aos quatro, o meu muito obrigada pela confiança, cortesia e amizade.

Aos meus avós (*in memoriam*) e aos meus pais agradeço o gosto pelo samba e pelos estudos. Mário Elias, meu avô materno, fez-me conhecer, ainda na infância, as obras de Paulinho da Viola e Martinho da Vila. Minha avó materna, dona “Judita”, foi a ouvinte mais assídua do Estação Samba (arrumava-se toda só para escutar ao programa) e acompanhou, atentamente, a defesa de minha dissertação de mestrado. Minha avó Stella, mãe de meu pai, fez uma simpatia quando nasci, para que eu gostasse de estudar. Juntando tudo, virei uma pesquisadora de samba. E, pesquisar samba em uma casa de bambas é mais fácil, tem sempre alguém para te acompanhar nas pesquisas de campo e discutir o assunto. A começar pelos meus pais: ele foi folião do bloco Bafo da Onça e é torcedor da Mangueira; ela foi do rival, Cacique de Ramos, e é simpatizante da Portela. Apesar de não terem formação acadêmica, Abdon e Fátima são meus grandes mestres na vida. Minha irmã, Luciana, e meu cunhado, Sílvio, são companheiros na vivência do samba.

Tenho vários agradecimentos a meu marido Valdir Grandini, o

Dente. Agradeço-o pelo apoio e torcida em cada momento, desde o teste seletivo até o acompanhamento nas entrevistas, viagens e congressos; pela disposição em contribuir diante dos inúmeros impasses que surgiram em quatro anos de pesquisa; pela garimpagem em sebos e livrarias em busca de livros, revistas e discos de samba; pelo respaldo gastronômico nas grandes jornadas intelectuais; por incentivar-me a continuar e também por lembrar-me a hora de parar; por não ficar incomodado com tantos “mapas do conhecimento” colados nas paredes e com tantos livros espalhados pela casa (até porque também contribuiu significativamente com esse espalhamento). Obrigada por cuidar dos cachorros (Donga e Frodo), das plantas, da casa e de mim. Sou muito grata pela constante parceria e reconhecimento que, com você, a dura jornada de trabalhar e pesquisar foi mais rica, equilibrada e saborosa.

Agradeço também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de estudos que, durante dois anos, me permitiu realizar as pesquisas para esta tese. E aos meus amigos e familiares que enviaram artigos, matérias, imagens e tudo mais o que encontravam sobre Nelson Sargento e o samba, e também àqueles que me acompanharam na feijoada na quadra da Mangueira.

*"O sambista não precisa ser membro da academia,  
ao ser natural em sua poesia, o povo lhe faz imortal"*  
(Candeia)

BARBOSA, Juliana dos Santos. **Nelson Sargento e a cultura do samba: aspectos da criação artística**. 2013. 167f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina.

## RESUMO

Este trabalho investiga as redes da criação artística na obra do sambista Nelson Sargento, a partir de teorias que posicionam o processo criativo e a linguagem na perspectiva dialógica. O aporte conceitual reúne conhecimentos formulados no âmbito dos estudos culturais, no escopo das teorias da criação artística e no domínio das ciências da linguagem. Pensadores da cultura e estudiosos do samba subsidiam as reflexões a respeito das complexas dinâmicas sociais da cultura do samba. Os pressupostos teóricos da Crítica Genética contribuem com as análises sobre a construção textual, posicionando o ato criador na perspectiva de *processo* (envolvendo questões de planejamento, organização, pesquisa e composição) e de *rede* (abordando as conexões do ato criador com o ambiente). Os conceitos de dialogismo e gênero discursivo, formulados por Mikhail Bakhtin, orientam os estudos sobre o discurso do samba, cujas letras são analisadas enquanto enunciados que manifestam especificidades do contexto do qual emanam. A tese também apresenta elementos biográficos e artísticos de Nelson Sargento. Nascido em 1924, o sambista está ligado à escola de samba Estação Primeira de Mangueira há mais de 70 anos, sendo o atual presidente de honra. É compositor, cantor, artista plástico, escritor e produtor cultural. Já atuou como ator e ministra palestras sobre a história do samba, exercendo um importante papel de mediador cultural no universo do samba. Com ênfase nas letras de composições musicais, esta pesquisa investiga os bastidores da criação de Nelson Sargento e atinge dimensões de seu exercício literário, mobilizando conceitos como os de autoria, intertextualidade, metalinguagem, memória, carnavalização e tradução intersemiótica, visando identificar tendências da estética criadora do artista.

**Palavras-chaves:** Cultura do samba. Nelson Sargento. Criação Artística.

BARBOSA, Juliana dos Santos. **Nelson Sargento and the culture of Samba: aspects of the artistic creation.** 2013. 167f. Thesis (Doctorate in Language Studies) - University of Londrina.

### **ABSTRACT**

This work investigates the aspects of the artistic creation of the Samba artist Nelson Sargento, with the help of theories that engage the creative process and the language in a dialogue. The theoretical concept binds cultural studies, theories of artistic creation and language sciences. Thinkers and scholars of Samba support these reflections about the culture of Samba. The textual production is seen as a process (involving planning, organising, researching and delivery) and as a network (addressing the connections of the creative act with the environment). The concepts of dialogism and speech genre of Mikhail Bakhtin, reveal how Samba lyrics reflect the context in which they are produced. The thesis also presents the biography and artistic elements of Nelson Sargento. Born in 1924, he is loyal to the Samba school Estação Primeira de Mangueira for over 70 years, and he is the current President of Honour for the school. Composer, singer, artist, writer and cultural producer, Nelson has worked as an actor and also lectures History of Samba, playing an important role as a cultural mediator. With emphasis placed on the lyrics of musical compositions, this research investigates the artistic creation of Nelson Sargento, through concepts such as authorship, intertextuality, memory, 'carnivalisation' and language translation, evaluating characteristics of the artist's creative process.

**Key words:** Culture of the Samba. Nelson Sargento. Artistic creation.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – Alegoria humana da Escola de Samba Unidos da Tijuca, 2004 .....	41
<b>Figura 2</b> – Primeira versão da fantasia da ala dos dominós.....	41
<b>Figura 3</b> – Segunda versão da fantasia da ala dos dominós.....	42
<b>Figura 4</b> – Versão final da ala dos dominós no desfile dos protótipos.....	43
<b>Figura 5</b> – Ala dos dominós no desfile da Sapucaí .....	44
<b>Figura 6</b> – Entrevista com compositores da escola de samba Beija-Flor, 2009 .....	51
<b>Figura 7</b> – Escolha de samba-enredo na quadra da Beija-Flor, 2009 .....	53
<b>Figura 8</b> – Escolha de samba-enredo na quadra da Beija-Flor, 2009 .....	53
<b>Figura 9</b> – “Pedra do Sal” – aquarela de João da Baiana .....	57
<b>Figura 10</b> – “Cena do samba” – tela de João da Baiana .....	57
<b>Figura 11</b> – Heitor dos Prazeres e seus quadros .....	58
<b>Figura 12</b> – “Moenda” – tela de Heitor dos Prazeres.....	58
<b>Figura 13</b> – “Roda de samba” – tela de Heitor dos Prazeres .....	59
<b>Figura 14</b> – “Favela com tintureiro” – tela de Heitor dos Prazeres .....	59
<b>Figura 15</b> – Tela de Heitorzinho .....	60
<b>Figura 16</b> – Tela de Wanderley Caramba .....	60
<b>Figura 17</b> – Tela de Sérgio Vidal.....	60
<b>Figura 18</b> – Tela de Sérgio Vidal .....	61
<b>Figura 19</b> – Placa de identificação da gafieira Estudantina, 2013.....	67
<b>Figura 20</b> – Violões na sala do apartamento de Nelson Sargento, 2010 .....	70
<b>Figura 21</b> – Nelson Sargento em sua “salateliê”; ao fundo, a estante de discos e livros, 2010.....	71
<b>Figura 22</b> – Roteiro do programa radiofônico “Eles têm história para contar” .....	72
<b>Figura 23</b> – Nelson Sargento em seu apartamento, concedendo entrevista para esta pesquisa .....	73
<b>Figura 24</b> – Documento da mãe de Nelson Sargento, Maria Rosa da Conceição .....	74
<b>Figura 25</b> – Placa em frente ao antigo prédio do Zicartola, 2013.....	80

<b>Figura 26</b> –	Restaurante Zicartola: Zé Kéti cantando acompanhado pelo violão de Nelson Cavaquinho.....	82
<b>Figura 27</b> –	Elenco do Rosa de Ouro, acompanhado por Aracy de Almeida .....	84
<b>Figura 28</b> –	Violão usado por Nelson Sargento no espetáculo Rosa de Ouro .....	86
<b>Figura 29</b> –	Matéria publicada em 01/04/1967, sobre o espetáculo Rosa de Ouro, no periódico “O Jornal” .....	87
<b>Figura 30</b> –	Capas do 2º e 3º discos de vinil do conjunto “A voz do morro” .....	88
<b>Figura 31</b> –	Capas dos discos de vinil gravados pelo grupo “Os cinco crioulos” .....	89
<b>Figura 32</b> –	Caderno B do Jornal do Brasil, de 11 de janeiro de 1997 .....	91
<b>Figura 33</b> –	“Três baianas” – tela de Nelson Sargento.....	93
<b>Figura 34</b> –	Capa do álbum “Sonho de um sambista” .....	94
<b>Figura 35</b> –	Capa do álbum “Encanto da paisagem” .....	95
<b>Figura 36</b> –	Capa do álbum “Inéditas – Nelson Sargento” .....	96
<b>Figura 37</b> –	Capa do álbum “Flores em vida” .....	96
<b>Figura 38</b> –	Nelson Sargento e Moacyr Luz, s/d .....	98
<b>Figura 39</b> –	Capa do álbum “Versátil” .....	100
<b>Figura 40</b> –	Nelson Sargento em show no Japão, 1992.....	101
<b>Figura 41</b> –	Nelson Sargento em show no Japão, 1992.....	101
<b>Figura 42</b> –	Livro “Um certo Geraldo Pereira” .....	102
<b>Figura 43</b> –	Livro “Prisioneiro do mundo” .....	103
<b>Figura 44</b> –	Bilhete de Drummond a Nelson Sargento .....	104
<b>Figura 45</b> –	Livro “Álbum de retratos – Cacá Diegues por Nelson Sargento” .....	104
<b>Figura 46</b> –	Lançamento da 2ª edição do livro “Pensamentos”, 2012 .....	105
<b>Figura 47</b> –	Matéria publicada em 09/05/2001, sem identificação de veículo.....	106
<b>Figura 48</b> –	Matéria publicada no Jornal Extra em 06/06/2005 .....	107
<b>Figura 49</b> –	Logomarca do carnaval 2012 da escola de samba Unidos do Jacarezinho .....	109

<b>Figura 50</b> –	Desfile da escola de samba Unidos do Jacarezinho, 2012.....	109
<b>Figura 51</b> –	Livro “Nelson Sargento – o samba da mais alta patente”.....	110
<b>Figura 52</b> –	Nelson Sargento como embaixador da campanha pelo fim da violência contra crianças e adolescentes, 2013.....	110
<b>Figura 53</b> –	Posse de Nelson Sargento como presidente de honra da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, 2013.....	111
<b>Figura 54</b> –	Nelson Sargento e seu caderno de anotações, 2010.....	117
<b>Figura 55</b> –	Caderno de anotações de Nelson Sargento, 2010.....	117
<b>Figura 56</b> –	Manuscrito da composição “Infra-estrutura” [SIC].....	118
<b>Figura 57</b> –	Matéria publicada no jornal Gazeta do Povo, de 04/02/2013.....	128
<b>Figura 58</b> –	Tela de Nelson Sargento, sem título.....	143
<b>Figura 59</b> –	Tela de Nelson Sargento, sem título.....	143
<b>Figura 60</b> –	Roda de samba em um bar na Lapa, Rio de Janeiro (RJ), 2009.....	148
<b>Figura 61</b> –	Roda de samba do projeto “Samba e botequim”, em Ourinhos (SP), 2011.....	149
<b>Figura 62</b> –	Roda de samba na “Padaria”, na Vila Brasil, em Londrina (PR), 2012.....	149
<b>Figura 63</b> –	Tela de Nelson Sargento, sem título.....	151
<b>Figura 64</b> –	Tela de Nelson Sargento, sem título.....	152
<b>Figura 65</b> –	Matéria publicada no jornal O Dia, em 23/05/2005.....	153

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

<b>CAPES</b>	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
<b>CCSP</b>	Clube da Criação de São Paulo
<b>LIESA</b>	Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro
<b>MIS/RJ</b>	Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>2</b>	<b>SAMBA, CRIAÇÃO E LINGUAGEM</b> .....	18
2.1	A CULTURA DO SAMBA.....	18
2.2	CRÍTICA GENÉTICA: O TEXTO SOB O EIXO DA PRODUÇÃO.....	33
2.3	DIALOGANDO COM BAKHTIN.....	46
2.3.1	Os Ecos do Passado e as Novas Formas de Compor.....	48
2.3.2	O Diálogo de Linguagens no Movimento Criador dos Sambistas.....	56
2.3.3	A Noção de Gênero em Bakhtin.....	62
<b>3</b>	<b>NELSON SARGENTO: VIDA E OBRA</b> .....	69
3.1	DAS PRIMEIRAS IMPRESSÕES.....	70
3.2	O MENINO DO SALGUEIRO E DA MANGUEIRA.....	74
3.3	SARGENTO NELSON: A SERVIÇO DAS RIMAS.....	77
3.4	NOS TEMPOS DO ZICARTOLA.....	80
3.5	COLORINDO O ROSA DE OURO.....	84
3.6	PINTANDO (NAS) TELAS.....	90
3.7	O SONHO DE UM SAMBISTA.....	94
3.8	O ESCRITOR.....	101
3.9	O MEMORIALISTA.....	105
3.10	TANTOS <i>NELSONS</i> .....	112
<b>4</b>	<b>A ESTÉTICA CRIADORA DE NELSON SARGENTO</b> .....	116
4.1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	116
4.2	NOS BASTIDORES DA CRIAÇÃO.....	116
4.3	EMBARAFUSTADO NAS TEIAS DA CRIAÇÃO.....	119
4.4	AS TRAMAS LITERÁRIAS NO MOVIMENTO CRIADOR DE NELSON SARGENTO.....	123
4.5	NELSON SARGENTO E AS REDES CRIATIVAS.....	127
4.6	A CULTURA DO SAMBA NA OBRA DE NELSON SARGENTO.....	130
4.6.1	Tributos Cantados.....	130
4.6.2	Estatuto do Sambista.....	135

4.6.3	Memória do Samba.....	136
4.6.4	Encantos do Samba.....	140
4.6.5	Hinos do Carnaval .....	141
4.6.6	Lugares do Samba .....	145
4.7	AS TONALIDADES DE NELSON SARGENTO.....	154
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>158</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>161</b>
	<b>ANEXOS .....</b>	<b>166</b>
	ANEXO A – Ofício da Secretaria de Direitos Humanos.....	167

## 1 INTRODUÇÃO

Nosso interesse pelo samba como objeto de estudo é resultado de dois movimentos: a incursão feita, durante o mestrado, pelo universo criativo das escolas de samba e as pesquisas realizadas para a produção do programa “Estação Samba”<sup>1</sup>. No mestrado, cursado entre os anos de 2005 e 2007, investigamos a transmutação de formas no processo de criação dos desfiles carnavalescos. No intrincado diálogo de linguagens que ocorre nos bastidores das agremiações carnavalescas, o processo de criação dos sambas-enredo chamou nossa atenção e provocou uma mudança: das *Escolas* de samba para a escola do *Samba*.

Embora o samba esteja na essência geradora e mantenedora das Escolas; apesar de ser o único quesito que esteve sob avaliação dos jurados desde os primeiros desfiles; em que pese os fundadores das escolas serem sambistas; e, ainda, que o ritmo seja a trilha sonora dessas agremiações (nas quadras de ensaios e na avenida), o samba e carnaval são coisas distintas. O carnaval não é feito apenas de samba e o samba não existe somente no carnaval.

A outra influência que nos levou a sair da “Cidade do Samba”<sup>2</sup> para conhecer o *samba na cidade* (nos morros, nos botequins e nas rodas), foi a produção do Estação Samba. Desde 2008, a elaboração do programa demandou a leitura de uma série de obras sobre o assunto, além de vasto levantamento em torno de repertório musical. Essas pesquisas revelaram que o samba desdobra-se criticamente sobre a política, o futebol, os costumes, o cotidiano, o amor, a história brasileira e sobre o próprio samba, transformando tudo isso em poesia. É também uma das culturas exemplares em termos de interações e intervenções: alimenta-se de criações coletivas, com diferentes compositores, instrumentistas e intérpretes estabelecendo constantes parcerias.

Sob essas motivações, descemos do carro alegórico e pisamos no chão dos terreiros cariocas. Em que pese a presença do gênero musical em diferentes regiões do país, nosso foco principal é o Rio de Janeiro, por ter sido esta

---

<sup>1</sup> Programa radiofônico produzido e apresentado desde setembro de 2008 por esta pesquisadora, como colaboradora voluntária na Rádio UELFM - emissora educativa da Universidade Estadual de Londrina. Com edições temáticas e duração de 1 hora, o Estação Samba apresenta semanalmente um repertório musical comentado, contando a história do samba e de sambistas.

<sup>2</sup> Nome dado à área onde são produzidos os desfiles carnavalescos das escolas de samba do grupo especial do Rio de Janeiro. Inaugurado em 2005, o local dispõe de 14 barracões, com 7.200 metros quadrados cada um, além de espaço para visitação e atividades culturais.

cidade, o principal centro irradiador do chamado samba moderno ou urbano. “Nesse vastíssimo acervo que é o da música brasileira, o samba do Rio de Janeiro constitui – seja do ponto de vista musical, seja do poético – uma das mais importantes criações”, afirmam Mussa e Simas (2010, p. 9).

Um passeio reflexivo pelo universo das batucadas nos levou ao nome de Nelson Sargento. Nascido em 1924, o cantor, compositor, ator, escritor e artista plástico é uma *lenda viva* do samba carioca. Frequentou agremiações carnavalescas desde a infância, na década de 1930. Aprendeu convivendo com músicos das primeiras gerações de sambistas, que lhe ensinaram a tocar violão e o fizeram se apaixonar pela poesia do samba. Sua memória privilegiada lhe permite revelar tesouros do universo do samba, falando com a legitimidade de quem esteve lá. É referência, parceiro e fonte de pesquisa para as novas gerações. O jornalista Tárík de Souza<sup>3</sup> lhe conferiu o título de “guardião da história do samba”; o sambista e pesquisador Nei Lopes<sup>4</sup>, o define como “historiador do samba”.

Feita essa escolha, estabelecemos o objetivo geral da pesquisa: investigar a criação artística na cultura do samba, analisando a obra do compositor Nelson Sargento, a partir de teorias que posicionam o ato criador e a linguagem na perspectiva dialógica. Desse modo, o primeiro objetivo específico consistiu-se em construir um aporte teórico, reunindo conhecimentos formulados na área dos estudos culturais, no âmbito das teorias da criação artística e na esfera das ciências da linguagem. O segundo objetivo foi conhecer aspectos biográficos e artísticos de Nelson Sargento, visando localizar a sua figura no contexto da cultura do samba e identificar, no conjunto de sua obra, os materiais mais profícuos para estudo. A análise da estética criadora e discursiva do artista constitui o terceiro objetivo específico, para o qual mobilizamos o aporte conceitual formulado no primeiro capítulo e as informações geradas no capítulo dois, priorizando a produção de Nelson Sargento enquanto compositor, e selecionando, para análises discursivas, composições cujo tema é o próprio universo do samba.

A escolha de sambas autorreferentes é resultado de uma reflexão sobre a importância deste recurso discursivo para a cultura do samba. Ao

---

<sup>3</sup> O recorte de jornal não identifica a data da referida matéria, que tem como título “Criador de poesia afinada”, e é parte do acervo da FMIS/RJ – Fundação Museu da Imagem e do Som do Estado do Rio de Janeiro. Pelo assunto – lançamento da coletânea *Nelson Sargento 80 anos* – deduz-se que foi publicada em 2004.

<sup>4</sup> Entrevista concedida em 02/03/2012, em visita do pesquisador à cidade de Londrina (PR).

priorizarmos o conteúdo das letras, não ignoramos que a melodia tem importante atuação sobre a sensibilidade dos ouvintes, todavia admitimos nossas limitações na área de teoria musical e avaliamos que o estudo linguístico de textos musicados merece uma atenção particular no Brasil. Como afirma Souza (2011, p. 235), o reconhecimento efetivo da música popular por parte da academia é algo recente. Até bem pouco tempo, esse discurso foi relegado ao segundo plano ou desprovido de valor conceitual.

Em nossa pesquisa, visamos identificar de que maneira aspectos da cultura do samba se materializam na criação artística do sambista e, por outro lado, avaliar as tonalidades que a produção cultural de Nelson Sargento imprime neste universo. Os casos escolhidos para análise são aqueles que se mostraram mais profícuos para o nosso propósito de demonstrar o papel determinante que os artistas criadores têm em relação à vivacidade da cultura do samba, seja pela forma como produzem suas obras, seja pelo discurso por elas veiculado. Esta é a nossa tese, formulada a partir da concepção que temos da criação artística como atividade social que institui um campo de símbolos, de valores, comportamentos e práticas. Com esses estudos, pretendemos somar esforços aos estudos da linguagem e da criação, bem como colaborar com as pesquisas a respeito da cultura do samba.

## 2 SAMBA, CRIAÇÃO E LINGUAGEM

O aporte teórico que sustenta nossa pesquisa mobiliza postulados de diferentes áreas do conhecimento: os estudos culturais subsidiam a compreensão do samba para além do gênero musical; os pressupostos teóricos da crítica genética amparam a investigação sobre o processo de criação artística; e as noções de dialogismo e gênero discursivo, advindas dos estudos bakhtinianos, contribuem com a análise dos enunciados das letras de samba. Com base nessa tríade conceitual, identificamos aspectos estruturantes da cultura do samba e algumas tendências do movimento criador dos sambistas, além de darmos enfoque ao discurso do samba a partir uma concepção de linguagem apoiada nas relações discursivas empreendidas por sujeitos historicamente situados.

### 2.1 A CULTURA DO SAMBA

Usado para representar desde um conjunto de valores e tradições humanas, passando pelos sentidos de erudição, cultivo agrícola, práticas artísticas e chegando a designar identidades nacionais ou institucionais, o termo *cultura* abarca variados sentidos. “Uma expressão como ‘cultura dos cafés’ significa não só que as pessoas frequentam cafés, mas que algumas pessoas os frequentam como um modo de vida, o que presumivelmente não fazem quando se trata de seus dentistas”, exemplifica Eagleton (2011, p. 59).

Sem a pretensão de ampliar as complexas discussões em torno do tema, os conhecimentos vindos do escopo dos estudos culturais são colocados aqui principalmente em função da luz que podem lançar sobre a intrincada trajetória do samba no Brasil. Nestas reflexões mobilizamos, principalmente, os pressupostos desenvolvidos por Williams (1958), Hall (2003), Bhabha (1998) e Martín-Barbero (2003).

Rompendo com o sentido de cultura como um domínio separado da vida cotidiana, Raymond Williams é um dos pilares dos Estudos Culturais, que começam a se desenvolver em meados da década de 1950. Sua preocupação inicial é localizar a cultura como algo corriqueiro. “A cultura é de todos: este é o fato primordial” afirma o pensador, desconstruindo definições que historicamente a

colocaram numa redoma. “Toda sociedade humana tem sua própria forma, seus próprios propósitos, seus próprios significados. Toda sociedade humana expressa tudo isso nas instituições, nas artes e no conhecimento” (1958, p. 01).

O autor refuta, essencialmente, duas acepções do termo: a primeira, ele identificou em Cambridge, em uma casa de chá, onde cultura significava “um sinal externo e enfaticamente visível de um tipo especial de pessoa, as pessoas cultivadas”; e a outra, é a que classifica as pessoas pelo grau de conhecimento técnico, sem levar em conta a ética como elemento fundamental: “E esses homens aprenderam habilidades, desenvolveram qualidades e agora as colocam a serviço da mais descarada e gananciosa exploração da falta de experiência das pessoas comuns” (1958, p. 2-3).

A cultura, entendida por Williams como um modo de vida construído coletivamente por meio de processos de aprendizado e esforço criativo, vem ao encontro do que pensamos em relação ao samba, um fenômeno que ultrapassa o gênero musical para abranger um modo de ver o mundo, uma atitude que vai da comida à roupa, da bebida aos gestos. “[É] um modo novo de a gente viver, de sonhar, de pensar e sofrer”, afirmam os compositores Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho, na canção “Sei lá, Mangueira” (gravada em 1968, no álbum “Fala Mangueira”, pela Odeon). De forma convergente, Moura (2004, p. 39) define a roda de samba como a matriz física do gênero musical e chega à conclusão: “não são os sambistas que formam a roda, mas a roda é que forma os sambistas”.

Defendemos, entretanto, que esse *modus vivendi* não é algo pronto e petrificado. Há uma interação mútua entre a roda e os sambistas. A cultura não é somente uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que fazemos das tradições, “não é uma questão de ser, mas de se tornar”, afirma Hall (2003, p. 44). Eagleton também argumenta que os seres humanos não são meros produtos de seus ambientes, nem tampouco esses ambientes são moldados como argila pelas pessoas (2011, p. 14).

Ao romper com antigas correntes do conhecimento, Williams abriu caminhos para uma nova área de estudos. Do escopo dessas pesquisas, uma das linhas de pensamento mais pertinentes para se observar a cultura do samba vem do pensador Stuart Hall, cuja reflexão é feita a partir de um lugar específico: a diáspora. As diásporas são resultado das políticas colonialistas que forçaram a migração de

povos por vários continentes, e o samba é uma manifestação cultural que emerge na diáspora negra afro-brasileira.

De acordo com Lopes (2005, p. 31 – 33), entre os anos de 1532 e 1633, chegaram ao Brasil os primeiros negros escravizados, vindos do continente africano para trabalhar nos engenhos de cana-de-açúcar, localizados nos atuais estados de São Paulo, Bahia e Pernambuco. “E com esses negros chegam seus ‘batuques’ impregnados de um saber ancestral, dando origem aos principais traços musicais da diáspora africana nas Américas”.

A partir de uma perspectiva pós-colonialista, o pensamento de Hall compreende uma percepção aguçada da cena cultural contemporânea. Para o autor, a discussão em torno da cultura não poderia prescindir de um debate que a considerasse em relação às estruturas sociais de poder. Jamaicano de origem, é também a partir de sua própria experiência como imigrante na Grã-Bretanha, que o estudioso faz seu constructo teórico de inspiração marxista.

O olhar de Hall (2003) volta-se para o embate que acontece na “fornalha do panelão colonial”, onde elementos culturais de diferentes origens se encontram gerando configurações híbridas. Longe de sugerir uma relação igualitária neste processo de fusão, o pesquisador assegura que o lugar de encontro entre essas culturas é delineado por relações de poder estabelecidas entre colonizadores e colonizados. Logo, deduz o pesquisador jamaicano, os movimentos de independência pós-colonialistas são, necessariamente, momentos de lutas culturais.

Este fenômeno pode ser constatado na diáspora negra brasileira. O samba de roda tem sua origem na Bahia do século XIX, resultado da herança negro-africana que se mesclou às tradições culturais trazidas pelos portugueses (MOURA, 1995, p. 34). No Brasil pós-colonial, quando o Rio de Janeiro torna-se a capital do país, vários fatores socioeconômicos contribuem para que a província fluminense se transforme numa região de confluência de negros vindos das diversas regiões do país. Nas palavras de Fenerick, neste período “o samba começava, simbolicamente, seu traslado da Bahia para o Rio de Janeiro” (2005, p. 205).

Alojando-se prioritariamente em volta do cais do porto e nas velhas casas do Centro, onde a moradia era mais barata, esses trabalhadores negros logo seriam *convidados* a ocupar outros lugares, como parte do projeto de “remodelação, “embelezamento e saneamento” da cidade, coordenado pelo prefeito-engenheiro Pereira Passos. Esse “bota abaixo” - como bem define Moura (1995) - mandou a

população mal abrigada para a periferia ou bairros e favelas que se formavam às margens do Centro.

Os morros cariocas passam a ser ocupados por barracos improvisados, sem serviços sanitários nem energia elétrica, mas livres de impostos e aluguéis. Um novo Rio suburbano desenha-se “longe do relato dos livros e dos jornais, afastado e temido, visto como primitivo e vexatório. A cidade se reforma. A cidade se transforma. A cidade se transtorna”, reflete Moura (1995, p. 61). Nesse processo de *expurgação étnica*, “instrumentos populares como o violão e o pandeiro eram perseguidos, assim como os macumbeiros, os curandeiros populares e as festas da Glória e da Penha”, destaca Fenerick (2005, p. 31).

Os postulados de Williams (1958) e de Hall (2003) nos dão a clareza do embate cultural que teve como cenário o então distrito federal brasileiro. Afirmando categoricamente que a cultura é de todos, é ordinária, de propriedade de toda a sociedade, Williams quebra o paradigma que localiza a cultura em uma esfera elitizada, separada da totalidade social. A cultura negra no Brasil acontecia ordinariamente nas ruas, nas casas e nas festas do Rio antigo. As atitudes repressivas e o uso de termos segregadores, por parte da classe dominante, nas perseguições às manifestações negras (artísticas e religiosas), ratificam a necessidade, apontada por Hall, de uma compreensão política que leve em conta a sujeira do jogo semiótico e analise a cultura dentro das relações socioeconômicas e da linguagem.

Bhabha adverte que a leitura desses embates culturais não deve ser feita a partir de traços étnicos pré-estabelecidos, mas em função dos momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre lugares” - definidos como espaços que dão início a “novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação” - são marcados pelo caráter dialógico, colaborativo, antagônico e conflituoso (2007, p. 20). Nesta seara, inscreve-se o hibridismo cultural, em substituição ao exotismo do multiculturalismo ou da diversidade de culturas, noções que conotam harmonização e acomodação cultural.

Diante das muralhas sociais construídas pelo “bota abaixo”, no Rio de Janeiro pós-colonial, os sons da música transpuseram as paredes sociopolíticas. Na fronteira entre a cidade “civilizada” e a “subalterna” (espaço chamado de Cidade Nova ou Pequena África), a música popular urbana brasileira encontrou terreno fértil para se consolidar. Nesse “entre lugar” conviviam muitos músicos, profissionais ou

não, e ao som de seus acordes, a nova capital do Brasil crescia sob dois compassos diferentes: com um centro de lazer e divertimento localizado nas regiões da Praça Tiradentes, da Lapa e da Cinelândia, atendendo aos anseios da burguesia, e, paralelamente a esse mundo, desenvolvia-se uma cidade suburbana, com ritmos e interesses próprios, dando origem a uma cultura popular que se mostraria, assim como os novos hábitos das elites, essencial na formação do perfil do Rio moderno.

“Em sua plasticidade, essa cultura popular incorporaria elementos de diversos códigos culturais, sobre os quais as tradições dos negros teriam liderança, e dariam coesão e coerência”, afirma Moura (1995, p. 86). Essa coesão é resultado, principalmente, do forte sentido familiar típico das festas religiosas realizadas pelas mães de santo (ou tias baianas), que sempre terminavam em encontros de música e conversa, solidificando as tradições africanas. A atitude de fortalecer o elo umbilical com a cultura de origem é típica das diásporas, tendo sido identificada também nas pesquisas realizadas entre os migrantes caribenhos no Reino Unido, aponta Hall (2003, p. 26). Em Londrina, a comunidade nipo-brasileira realiza mais de 20 eventos anualmente com o propósito de fortalecer a cultura japonesa e promover a sua integração com o Brasil.

Em condições migratórias, “a mulher constitui a força recriadora de uma sociabilidade primordial, que é ao mesmo tempo encontro e mediação”, defende Martín-Barbero (2003, p. 285). Reconhecemos aí o papel protagonista das mulheres negras do período pós-colonial no Brasil. A mais famosa de todas foi Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, lembrada em todos os relatos sobre o surgimento do samba carioca. Nascida em Salvador, em 1854, Ciata desembarca na capital carioca aos 22 anos, levando seus conhecimentos religiosos e culinários, além de uma filha. Lá, se casa com João Batista da Silva e vai morar na região da Praça Onze.

Em sua casa, depois das festas dos orixás, armava-se o pagode. Partideira, cantava com a mesma autoridade com que cuidava das panelas. Para Sabino e Lody (2011, p. 59), unir comida à dança é uma experiência “perfeitamente integrada e fundamental aos encontros, às formas de reativar memórias de matriz africana”. Os autores lembram que utensílios culinários transformam-se em instrumentos musicais no samba de roda: o prato de louça, cuja borda é friccionada por uma faca de metal, marca o ritmo junto com as palmas das mãos.

Comer, nessas ocasiões, não é um ato de apenas matar a fome, afirmam os autores. Nas liturgias do candomblé, comer é principalmente comunicar. Oferecer comida no santuário assume significado a partir do destino e do sentimento ali presentes. Na culinária das festas públicas do candomblé, o ato de oferecer comida é socializador. Até hoje, nas quadras das escolas de samba, a feijoada é um dos pratos mais famosos nos encontros dos sambistas; também nos botequins, cerveja e petiscos geralmente acompanham as rodas de samba.

A frequência com que as composições do gênero musical tratam deste assunto comprova que a íntima relação entre samba e comida é inseparável do discurso musical. “Batuque na Cozinha” (gravado em 1972, no álbum “Batuque na cozinha”, pela RCA Victor), é título de um samba dos mais antigos, de autoria de João da Baiana. A composição “Pagode do Vavá” (gravada em 1972, no álbum “A dança da solidão”, pela EMI), de Paulinho da Viola, diz que só quem é da Portela conhece o sabor do famoso feijão da Vicentina. Monarco e Paulo da Portela, em “O Quitandeiro” (gravada em 1974, no álbum “História das escolas de samba – Portela”, pela Discos Marcus Pereira) lembram que somente quando “*a bóia tá enfezada*” é que o pagode fica bom. Arlindo Cruz, Jovelina Pérola Negra e Zeca Pagodinho alertam: quem chega tarde ao pagode, fica somente com o “Bagaço da Laranja” (gravada em 1985, no álbum “Raça Brasileira”, pela RGE).

As cozinhas das tias baianas estão na origem formadora do samba moderno. Isso porque, no período pós-colonial, era severa a perseguição da polícia às reuniões dos negros, pois tanto o samba como o candomblé deveriam ser necessariamente extintos numa sociedade que hierarquizava sua multiculturalidade. Nesse contexto, as festas de Ciata tornaram-se tradicionais, formando o ambiente que mais tarde denominou-se roda de samba. Foi numa dessas rodas, em meados de 1916, que nasceu a composição “Pelo Telefone”, registrada por Ernesto dos Santos (o Donga) e Mauro de Almeida como o primeiro samba gravado, a despeito da autoria questionada e da proximidade com o aparentado maxixe. Pivô de uma interminável polêmica, Donga sempre confirmou que o samba seria de sua autoria, relatando inclusive, em entrevista ao Museu da Imagem e do Som, a situação que inspirou a criação da referida canção:

[A criminalização do samba] concorreu muito para que eu lançasse um samba sobre [SIC] as perseguições da polícia. [Porque] nós dávamos um samba e de repente éramos intimados para ir à Delegacia. Você já pensou? Eu tinha minha revolta e fiz o samba, não procurando me afastar muito do maxixe, música que estava bastante em voga. (As VOZES desassombradas do Museu, 1970, p. 80).

A par de tantas divergências em torno dessa autoria, o que vemos aqui, à luz dos estudos culturais, são negociações simbólicas em pleno movimento. Estrategicamente, a letra trata da campanha contra os jogos, um assunto em forte evidência naquele momento. “Isso dá samba, pensei eu. Escolhido o motivo melódico folclórico dos muitos existentes, dei-lhe um desenvolvimento adequado e pedi ao repórter Mauro Almeida que fizesse a letra”. Com a letra: “*O chefe da folia/ pelo telefone/ mandou me avisar/ que com alegria/ não se questione para se brincar*”, o samba teve grande sucesso e “andou de boca em boca” (SODRÉ, 1998, p. 73-74).

Além da letra, a proximidade rítmica com o maxixe, gênero musical reconhecido socialmente, também foi uma tática para facilitar a aceitação da canção. Em outro trecho, a composição exalta o samba e o carnaval, demarcando a tendência afirmativa do gênero: “*Porque este samba, Sinhô, Sinhô/ de arrepiar, Sinhô, Sinhô/ põe perna bamba, Sinhô, Sinhô/ mas faz gozar [...] Viva o nosso Carnaval sem rival*”. São as resistências e concessões apontadas por Bhabha (1998) como constituintes dos processos de hibridização.

Os novos elementos rítmicos vêm acompanhados de mudanças na noção de autoria e na própria função social do samba. Se no samba de roda predominavam as canções de domínio público e a música era *um* entre os diversos elementos da prática cultural, agora a canção passa a ter aspecto preponderante e sua autoria é determinada, requerida e registrada. Assim, o samba vai deixando de ser um elemento exclusivo da tradição ritual para tornar-se um produto a ser consumido por outras classes sociais.

Se Donga deu ao gênero musical um toque amaxixado na tentativa de ampliar sua aceitação social, Sinhô procurou, com o mesmo propósito, profissionalizar a música popular. O autointitulado “Rei do Samba” buscou reverter o desprestígio do violão, pois sabia que a valorização do instrumento, fundamental para o músico popular, iria reverberar de forma positiva no universo do samba. Além disso, inseriu em seu repertório uma série de temas e arranjos propícios para o rádio

e o teatro de revista (FENERICK, 2005). Foi um dos fundadores do mercado musical e também se destaca na transição das composições de domínio público para a criação autoral. De acordo com Diniz, ele foi o primeiro sambista “a exigir, de forma direta, o reconhecimento de sua autoria, com um carimbo nas partituras e uma assinatura personalizada nos discos” (2006, p. 38).

Ao ser definido preponderantemente como gênero musical (em detrimento às conotações de festa e dança até então intrínsecas ao seu significado), o samba iniciou seus primeiros contatos com as agremiações carnavalescas, que surgiam a cada ano, em toda a região do entorno do Centro do Rio de Janeiro. Mas os blocos, cordões e escolas de samba precisavam de uma trilha sonora adequada ao desfile de seus integrantes, já que o samba ainda era muito próximo ao maxixe, sendo mais propício para ser dançado pelos pares em recintos fechados.

Então, uma nova espécie de samba foi cultivada em áreas geograficamente mais elevadas: os morros cariocas - refúgio da população despejada da região central do Rio de Janeiro, que também se tornou reduto de sambistas perseguidos pela polícia. Mais lento e com frases melódicas mais longas, nesse novo ambiente, o samba se libertaria de seu sotaque amaxixado e começaria uma prodigiosa relação com o carnaval. Surge, nesse contexto, a segunda geração de sambistas, que aos poucos predominaria nas ondas do rádio com um samba baseado fundamentalmente em instrumentos de percussão.

Dessa fase, destacamos o sambista Ismael Silva. Nascido na cidade de Niterói (RJ), Milton de Oliveira Ismael Silva ficaria conhecido nas rodas de samba como o “Rei do Estácio”. Seus sambas tiveram grande repercussão no rádio, principalmente por meio da ligação musical/comercial estabelecida com o intérprete Francisco Alves, o “Rei da Voz”. Uma parceria um pouco conturbada, conforme a biógrafa Maria Thereza Soares (1985, p. 7 a 13). Ismael também inaugurou as parcerias inter-raciais no mundo do samba, ao formar com Noel Rosa (compositor branco, de classe média, morador do bairro Vila Isabel) uma dupla para a criação de sambas e marchas. João Máximo, em texto elaborado para a Coleção Raízes da MPB (Folha de São Paulo, 2010), destaca que juntos os dois bambas compuseram 16 sambas e 2 marchas, sendo pioneiros na interação estética entre compositores da classe média e do morro.

Ismael também convivia com intelectuais como Vinícius de Moraes, Lúcio Rangel e Mário de Andrade, com os quais participava, na casa de Aníbal

Machado, dos chamados saraus lítero-musicais. Ao tornar-se um compositor de sucesso, ele declarou que compunha suas músicas apenas tamborilando com os dedos para marcar o ritmo, porque aprendeu a tocar violão somente quando já era músico profissional (SOARES, 1985).

Esses compositores (Donga, Sinhô e Ismael) participaram ativamente dos processos de traduções e negociações que constituíram o samba moderno. Suas alcunhas: Rei do Samba, Rei da Voz e Rei do Estácio já dão pistas daquilo que Hall chama de estética diaspórica - que subverte signos da cultura dominante. Desse modo, atores sociais ligados à cultura colonizada e marginalizada, recebem títulos monárquicos. Esta *apropriação da realeza pelos plebeus* reverbera no discurso das letras de samba, que frequentemente atribuem aos homens e mulheres desta cultura, os títulos de mestre, bacharel, diva, rainha e afins, conforme confirmaremos, ainda neste capítulo, na análise dos metassambas.

O feito de Donga, independente da questão autoral, interferiu diretamente na forma de fruição do samba que, gravado em disco, “rompeu os limites do seu grupo social, deixando de ser evento presencial para tornar-se experiência mediatizada pela fonografia” (NAPOLITANO, 2007, p. 19). A adaptação de arranjos para o rádio e para o teatro de revista, feita por Sinhô, colocou o gênero musical em contato profícuo com a comunicação de massa e com outras classes sociais. A relação com as agremiações carnavalescas estabelecida por Ismael Silva fez com que o samba se tornasse quase sinônimo de carnaval no Brasil. Suas parcerias inter-raciais e o convívio criativo com os intelectuais completam as tendências hibridizantes que marcaram a trajetória do samba.

Nesses encontros socioculturais, o samba moderno transitou de atividade criminalizada a símbolo da brasilidade, num diálogo cheio de cacofonias e silenciamentos. A complexidade desta reconfiguração mereceu, ao menos, duas pesquisas acadêmicas, uma feita por Hermano Vianna, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e outra elaborada por José Adriano Fenerick, no Programa de Pós-Graduação em História Econômica da Universidade de São Paulo (USP). Adotando diferentes perspectivas, os autores enfatizam, respectivamente, o papel das mediações culturais e do fenômeno da Indústria Cultural neste processo.

Hermano Vianna analisa o processo da nacionalização do gênero musical, a partir da reflexão sobre um encontro singular acontecido em 1926, numa

noitada do Rio de Janeiro. O encontro analisado por Vianna juntava, boemiamente, dois grupos bastante distintos da sociedade brasileira da época: representantes da intelectualidade da arte e da cultura, e músicos negros ou mestiços saídos das camadas mais pobres. Para o pesquisador, a transformação do samba em música brasileira por excelência foi resultado de uma tradição de contatos entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras. Em sua opinião, o samba ganha *status* de símbolo nacional por meio de uma construção social, que ocorre fundamentalmente pela atuação de indivíduos que agem como mediadores culturais e pela existência de espaços sociais, onde essas mediações acontecem.

Sem preterir aspectos de natureza antropológica, mas priorizando feições político-econômicas da trajetória do samba, Fenerick avalia que a criação do gênero musical foi “um fenômeno cultural de um país que se modernizava, que queria ter um projeto de nacionalidade expresso por meio de um bem cultural moderno”. Um projeto de criação e difusão que mobilizou (não sem conflitos) morro e cidade, intelectuais e artistas, sociedade e Estado, mediadores e meios de comunicação. O surgimento da sociedade de massa, na opinião do autor, foi decisivo na projeção do samba na década de 1930, quando o ritmo ganha espaço nas rádios e nas gravadoras. Sob o paradigma da modernidade, o samba carioca alcançaria sua identidade, ao mesmo tempo moderna (urbana) e nacional (FENERICK, 2005, p. 25).

Martín-Barbero (2003, p. 251) avalia que a transformação do samba em símbolo nacional “põe em evidência [...] a trama de contradições e seduções que compõe a relação entre o popular e o massivo, a emergência urbana do popular”. Fenerick (2005, p. 85 a 89) confirma que no período do Estado Novo pós-30, Getúlio Vargas assume o poder com a proposta de pôr em evidência uma arte genuinamente brasileira, definindo o samba como um dos nossos mais “legítimos” produtos nacionais.

Assim, chega-se à conclusão de que, longe de significar uma legitimação social, a *promoção* do samba a símbolo nacional contribuiu para tornar o embate cultural velado, muito mais sutil e, conseqüentemente, mais difícil de ser identificado e combatido. As conseqüências se estenderiam por décadas. Em meados de 1970, por exemplo, a censura à composição “Mestre sala dos mares”, de

autoria de Aldir Blanc e João Bosco, retrata a forma como este conflito dissimulado acontecia nos bastidores do poder.

Em entrevista ao *site*: [censuramuscial.com](http://censuramuscial.com), Blanc conta que a música foi feita em homenagem ao marinheiro João Cândido, que liderou a Revolta da Chibata e recebeu o apelido de Almirante Negro – título original da canção. O título, entretanto, foi barrado já na primeira prévia feita pela censura, que não admitia o subvertido sintagma associando o prestigioso cargo de comandante a um negro. Os autores mudaram então o título e mantiveram o conteúdo.

Submetida novamente ao Departamento de Censura, mais uma vez a obra foi barrada e seus compositores resolveram dar um toque surreal ao samba, inserindo enunciados como “glória à farofa, às baleias”. O fato relevante para nossa discussão é que, mais uma vez censurados, os autores receberam finalmente a explicação necessária; o policial esclareceu: eles estavam substituindo palavras como “revolta” e “sangue”, contudo, a causa sistemática da censura à música não era a chibata, mas a apologia ao negro. Blanc revela que ficou em estado de choque perante a primeira manifestação oficial de racismo do Estado presenciada por ele.

O compositor estava diante de um típico conflito de “forças desiguais e irregulares de representação cultural envolvidas na competição pela autoridade política e social dentro da ordem do mundo moderno” (BHABHA, 1998, p. 239). Sob a perspectiva da diáspora, essas batalhas opõem-se ao modelo idealizado de Estado-Nação – delimitador do espaço em que uma cultura deve se desenvolver. A estética diaspórica aponta para uma tendência hibridizante que não se guia pelas cartas geográficas de um projeto nacionalista, instaurando a revisão e a reapropriação de signos identitários.

Outra contribuição de Hall para as reflexões sobre o samba aparece em seu artigo sobre a desconstrução do popular. Partindo do princípio que os estudos sobre cultura popular focados em períodos históricos específicos não dão conta da profunda transformação da cultura das classes populares entre os anos de 1880 a 1920, ele aponta a necessidade de examinar mais de perto a época que começa a se parecer com a nossa. “Escrever a história da cultura das classes populares exclusivamente a partir do interior dessas classes, sem compreender como elas são mantidas em relação às instituições da produção cultural dominante, não é viver no século vinte” (2003, p. 253), considera.

Essa atualização é fundamental para o estudo do samba enquanto fenômeno social contemporâneo. Não desconsideramos, entretanto, conhecimentos teóricos desenvolvidos a partir de outros períodos históricos, que são aqui mobilizados e relidos a partir dessas novas abordagens da cultura popular e de massa. O conceito de carnavalização (Bakhtin) e as noções de diglossia e cenários sociais (Burke), por exemplo, são chaves de leitura interessantes para a análise de aspectos estéticos da cultura popular.

Bakhtin (1987) nos fala de um “tempo alegre” que configura a cultura das classes populares, ao lado da postura cômica e do caráter subversivo de oposição à cultura oficial. Burke (2010) defende que os cenários sociais adquirem importância na medida em que as manifestações populares acontecem nesses lugares públicos, e aponta o domínio de duas variantes da mesma língua (diglossia) como elemento fundamental na interação entre classes culturais distintas.

A presença dos cenários sociais no discurso do samba será abordada ainda neste capítulo, no momento em que tratarmos dos metassambas e a questão da diglossia aparecerá nas discussões em torno dos mediadores sociais. No que tange à carnavalização, o samba traz consigo uma boa dose de irreverência, tanto no ritmo quanto nas letras. Do ponto de vista musical, o samba caracteriza-se pelo uso marcante da síncopa – uma alteração rítmica definida por Sodré (1998, p. 11) como a “ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutro mais forte [...] incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação temporal”, através das palmas e da dança.

Do ponto de vista linguístico, as canções tratam constantemente de alguns temas de forma irônica. Na obra do sambista Nei Lopes, este recurso discursivo fica evidente em várias músicas. Em “Rainha do Lar” (gravada em 1999, no álbum “Sincopando o breque”, pela CPC-UMES) o compositor mostra a situação difícil da mulher na sociedade e satiriza: “*ainda dizem que ela é rainha do lar*”. A composição “Luxuosos Transatlânticos” (feita em parceria com Cláudio Jorge) reage ironicamente à negação do racismo no Brasil: “*Em luxuosos transatlânticos/ os negros vinham da África para o Brasil/ gozando de mordomias faraônicas/ chegavam aqui com ar fagueiro e juvenil*” (gravada em 1987, no álbum Mart´nália, pela 3M).

Acreditamos, portanto, que as lentes bakhtinianas e burkeanas contribuem com a qualidade das análises de nosso objeto de estudo, ao lado dos pressupostos conceituais de Hall, cujas reflexões começam pela constatação da

vasta gama de significados que o termo *popular* traz consigo. No senso comum, por exemplo, algo é popular porque as massas consomem. Outras vezes, a cultura popular é concebida como algo íntegro, autêntico e autônomo. O estudioso opõe-se às duas definições em seu constructo. A primeira, pela perspectiva estritamente comercial, que define o povo como uma massa passiva e manipulável. E a segunda, pelo fato de situar a cultura das classes populares fora das forças das relações de poder e de dominação cultural.

Em sua visão, as indústrias culturais têm de fato o poder de retrabalhar aquilo que representam, o que não significa que agem sobre as pessoas como se elas fossem telas em branco. Por outro lado, afirmar que esses meios não exercem qualquer tipo de influência significa dizer que a cultura do povo pode existir como um enclave isolado. O samba, como vimos, tem sua origem na cultura popular, e a sua trajetória desenrola-se em contato intenso com os meios da indústria cultural. Para o pesquisador:

[...] há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Essa é a dialética da luta cultural (HALL, 2003, p. 255).

Outra definição citada por Hall é a da cultura popular vista como “todas as coisas que o povo faz ou fez”. Sua objeção dá-se, inicialmente, em função da pouca especificidade do conceito: criar pombos, colecionar selo, tudo isso seria cultura popular, questiona o autor. A essência de sua resistência a esta concepção, entretanto, está na constatação de que o ponto nevrálgico deste conceito está em outro lugar, justamente na oposição “pertence/não pertence ao povo”. Um pertencimento mutável, já que “o valor cultural das formas populares é promovido, sobe na escala cultural – e elas passam para o lado oposto. Outras coisas deixam de ter um alto valor cultural e são apropriadas pelo popular” (2003, p. 257).

O carnaval carioca é um exemplo desta mobilidade social. O desfile das escolas de samba, surgido como manifestação eminentemente popular, organizada pelo e para os sambistas, ganhou *status* e, hoje, é um dos eventos que mais movimentam a economia turística do Rio de Janeiro. Exibidos para quase todos os países do mundo, pela Rede Globo de Televisão, os desfiles do Grupo Especial

são grandes espetáculos que atraem turistas nacionais e estrangeiros. O que era popular passou para o lado oposto, conforme se pode constatar mediante uma pesquisa do preço dos ingressos.

De acordo com o *site* da Liesa – Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, o valor da venda em 2013 variou entre R\$ 200,00 (duzentos reais) a R\$ 300 (trezentos reais) para cada dia de desfile, nas arquibancadas especiais, que contam com 23 mil lugares. Os camarotes, que comportam até 30 pessoas, em localizações privilegiadas, chegaram a R\$ 114.000,00 (cento e quatorze mil reais) por dia. Nas arquibancadas populares, posicionadas ao final da pista do sambódromo, com aproximadamente 14 mil lugares, os bilhetes custaram R\$ 10,00 (dez reais).

A opinião dos organizadores é diferente. A revista *Ensaio Geral* (ano XXI, nº 30, fevereiro de 2013), informa que dos 72.500 ingressos para os espetáculos das Escolas de Samba do Grupo Especial, a cada noite no Sambódromo, 11.500 são destinados gratuitamente às comunidades das escolas de samba. Somados aos ingressos mais baratos, totalizam pouco mais de 25 mil lugares. Dados que, na opinião do presidente da Liesa, Jorge Castanheira, “desmontam o argumento de que o Maior Espetáculo da Terra é um show para turistas”.

Em entrevista à *Folha de São Paulo*<sup>5</sup>, Zeca Pagodinho corrobora com a descaracterização das escolas de samba como festa popular. “Antigamente eram 12 escolas, cada uma com seus puxadores. Gente que tinha a característica da escola. Como o Neguinho da Beija-Flor é Beija-Flor até hoje”. Indagado se gosta do carnaval de hoje em dia, o sambista é contundente: “Não tem Carnaval! [...] Acabaram com tudo o que é da cultura. [...] Antigamente o subúrbio era coisa enfeitada. Tinha coreto, baile infantil nos clubes.” O cantor e compositor avalia que a televisão não deveria transmitir apenas o grande desfile da Sapucaí, mas mostrar as manifestações de rua que ainda acontecem.

Hall define a cultura popular como atividade cuja raiz se situa nas tradições e práticas populares, destacando que a tradição - elemento vital da cultura - não tem aqui o sentido de “formas que se fixam para sempre”, mas de uma dinâmica de associação e articulação dos elementos. Ressalta ainda que a essência

---

<sup>5</sup> *Folha de São Paulo*, 4 de fevereiro de 2013, “Entrevista da 2ª”, página A14.

desta definição está em considerar as relações que colocam a cultura popular em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. O ponto crucial do seu pensamento está em observar o processo pelo qual essas relações de domínio e subordinação são articuladas. Em suma, para o autor, a cultura popular é a “arena do consentimento e da resistência” (2003, p. 257-253).

A cultura do samba tem o currículo repleto desses embates. Em meados da década de 1930, o gênero musical projetou-se pelas rádios e vitrolas espalhadas por todo o Brasil, com enorme poder de comunicação e, logo as autoridades governamentais atentaram para esse fenômeno de massa, tentando envolver compositores nas campanhas cívicas. Esses sambistas, que até então falavam sobre o ócio, a boêmia e a malandragem foram incentivados a elaborar composições convergentes com a proposta do Estado Novo, “chegando a extrair alguns sucessos (“O bonde São Januário”, “Izaura”, etc.) com a nova ideologia. Mas para cada canção encomendada, saíam dezenas de outras celebrando a vida noturna, os amores e a malandragem”, pondera Tatit (2004, p. 46).

Localizada no escopo dos estudos da linguagem, nossa pesquisa filiou-se aos estudos culturais, visando compreender melhor a dinâmica social na qual se inscreve a trajetória do samba no Brasil. Os aportes teóricos mobilizados contribuem sobremaneira para o reconhecimento das inquietações estéticas expressas na poética do samba. A interação entre esses conhecimentos permite que as análises das composições musicais revelem a riqueza, muitas vezes não reconhecida, das letras do gênero musical.

Criadas em grande parte por artistas pouco letrados, essas obras trazem inscritas em seus enunciados, feições desse complexo fenômeno social que é o samba. Os estudos desenvolvidos em torno da criação artística e das ciências da linguagem, apresentados a seguir, constituem o instrumental das nossas investigações sobre a estética criadora e discursiva na cultura do samba. Pelo aspecto marcadamente relacional e agregador do samba, nossa opção dá-se pelas linhas de pesquisa que posicionam o ato criador e a linguagem na perspectiva dialógica.

## 2.2 CRÍTICA GENÉTICA: O TEXTO SOB O EIXO DA PRODUÇÃO

A Crítica Genética tem sua origem no final da década de 1960, no escopo dos estudos literários da França. Grésillon localiza seu surgimento como oposição à fixidez do estruturalismo (do qual herda, todavia, os métodos de análise e as reflexões sobre a textualidade) e como uma resposta à estética da recepção, definindo os paradigmas do ato de produção da linguagem. Para a autora, esse novo olhar implica algumas prioridades, como as da produção sobre o produto, da escrita sobre o escrito, da textualização sobre o texto, do dinâmico sobre o estático, da força da manuscrição sobre a forma do impresso (GRÉSILLON, 2002, p. 149).

Os estudos da gênese textual não *inventam a roda*, mas alteram o seu eixo. Há um deslocamento no fato literário e em sua análise mais tradicional. Pensada como construção, a literatura instiga pesquisas que procuram revelar aquilo que a obra pronta não dá conta de transmitir. Ultrapassando a mera curiosidade sobre os bastidores da criação, a crítica genética suscita reflexões sobre o que chamamos de estética da criação. Como o artista constrói sua obra? Como se relaciona com os materiais com que trabalha, com o tempo e com o espaço da criação? O que motiva suas escolhas? Estas questões, que fomentam as origens dos estudos genéticos, já vinham sendo pensadas em outros momentos históricos, a exemplo do escritor Edgar Allan Poe (1809 - 1849) e do poeta Vladimir Maiakóvski (1893 – 1930), apresentados a seguir.

Allan Poe, em seu texto “*The Philosophy of Composition*”<sup>6</sup>, de 1846, já demonstrava interesse num tipo de publicação em que um autor pudesse pormenorizar, passo a passo, os processos pelos quais qualquer uma de suas composições atingia seu ponto de acabamento. Para o autor, a vaidade dos escritores pode ter sido empecilho para um trabalho desta natureza, já que muitos preferem ter entendido que compõem por meio de uma espécie de “sutil frenesi, de intuição estática”. Outro impedimento, na opinião do escritor, pode ter advindo da dificuldade do artista em descrever os passos progressivos de sua produção. Despido dessas duas barreiras, Poe decide desvendar os bastidores de *O Corvo*, revelando que um dos primeiros elementos definidos no processo de criação do

---

<sup>6</sup> Publicado originalmente no *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*, em abril de 1846. Aqui utilizamos a versão disponível em [http://www.ufrgs.br/proin/versao\\_2/poe/index81.html](http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/poe/index81.html), traduzida por Oscar Mendes e Milton Amado.

referido poema foi a extensão. Em sua avaliação, o efeito esperado está diretamente ligado a este fator:

[...] a extensão de um poema deve ser calculada para conservar relação matemática com seu mérito; em outras palavras, com a emoção ou elevação; ou ainda em outros termos, com o grau de verdadeiro efeito poético que ele é capaz de produzir. Pois é claro que a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido [...]. Tendo em vista essas considerações, assim como aquele grau de excitação, que eu não colocava acima do gosto popular nem abaixo do gosto crítico, alcancei logo o que imaginei ser a *extensão*, conveniente para meu pretendido poema: uma extensão de cerca de cem versos. De fato, ele tem cento e oito (POE, 1846).

Em 1926, Maiakóvski também revelava sua inquietação com o assunto, em seu texto *Como fazer versos?*. “Tenho de escrever sôbre [SIC] esse tema” diz o poeta, referindo-se à necessidade de combater a crença que concebe a criação poética como um “levantar inspirado da cabeça, à espera de que a celestial poesia-espírito desça sôbre [SIC] a careca”. Para ele, a essência do trabalho com a literatura não está na avaliação de coisas prontas, mas no estudo do processo de produção poética (SCHNAIDERMAN, 1971, p. 167 e 175). Estes são apenas dois exemplos, entre outros pensadores, como Michel Foucault (1926-1984), Ezra Pound (1885 – 1972) e Paul Valéry (1871-1945), que se interessaram por pesquisas sobre o processo de criação/produção em sua dinamicidade.

Oficialmente, o nascimento dos estudos genéticos dá-se em 1968, quando “por iniciativa de Louis Hay, o *Centre National de Recherche Scientifique* (CNRS) reuniu uma equipe de pesquisadores encarregados de organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine”. A porta de entrada desses estudos no Brasil é a Universidade de São Paulo (USP), que em 1985 sediou o *I Colóquio de Crítica Textual: o manuscrito moderno e as edições*. A iniciativa foi do professor Philippe Willemart (SALLES, 2004, p. 14).

Mas, se a Crítica Genética não inventa a roda, tampouco ela arromba portas já abertas. Seu surgimento traz justamente o caráter científico a esses estudos, estabelecendo parâmetros para o desenvolvimento de pesquisas em torno do processo criativo. De sua origem no âmbito da Literatura, traz como legado o manuscrito literário como seu primeiro e principal objeto de estudo. Considerado o traço visível de um mecanismo criativo, consiste em deixar ver os documentos autógrafos que contribuíram para elaboração de um texto, servindo de testemunha

material de uma dinâmica criadora. O manuscrito “remonta às operações sistemáticas da escritura - escrever, acrescentar, suprimir, substituir, permutar”. Identificando essa rede de operações, o rascunho permite a elaboração de hipóteses sobre as significações possíveis desse processo de criação (GRÉSILLON, 2007, p. 29-30).

Panichi e Contani, em seus estudos sobre os recursos criativos de Pedro Nava, apresentam um material farto para abordagens de natureza cognitiva. Os autores analisam as formas de planejamento, organização e composição do memorialista, que deixa transparecer em seus rascunhos, modos de pensar e expressar-se. O escrever bem, na opinião desses autores, depende do desenvolvimento da capacidade cognitivo-discursiva. E essa habilidade tem origem no processo criativo:

[...] para expressar idéias com coerência e compor frases com boa coesão, conhecimento linguístico apenas não basta: é necessário saber (re)educar o olhar. A mais importante revelação dos arquivos de Pedro Nava é a de que ele não só valorizava essa educação do olhar, mas também conseguia instrumentalizar, com sucesso, os recursos para enxergar, por ângulos especiais, os objetos e as pessoas que o cercavam (2003, p.3).

Bakhtin também discute a relação do autor com a criação: “Seria ingênuo imaginar que o artista somente necessite conhecer a língua e os processos de elaboração dela [...]. Realmente, o artista trabalha a língua, mas não enquanto língua; ele a supera enquanto língua” (1997, p. 208). O poeta, por exemplo, serve-se da língua, mas é condicionado pelo desígnio artístico, ele submete o material (no caso o signo verbal) à sua consciência criadora. O que fica em evidência não é o aparato técnico, mas a estrutura de valores de sentido na qual a criação se desenvolve.

O compositor Oswaldo Vitalino de Oliveira, o Padeirinho da Mangueira, ilustra com propriedade o pressuposto bakhtiniano de desígnio artístico. Sem nunca ter frequentado uma escola, foi no morro da Mangueira que ele formou-se como homem e artista. Autor de cerca de 300 composições, em suas letras decifrou os sentimentos de sua gente, abordou os falares e saberes da favela, exaltou sua escola de samba e retratou o cotidiano do subúrbio carioca.

A canção “Linguagem do morro”, por exemplo, foi criada quando o sambista percebeu que pessoas de outras classes sociais não entendiam o linguajar do morro, muito presente em suas composições. Na letra, percebe-se o domínio de duas variantes da mesma língua (diglossia) e fica evidente que a preocupação de Padeirinho vai além da tradução de terminologias e da indicação de sinônimos, representando um mundo que se organiza na letra e é apresentado para dar-se a conhecer a outrem (outros agrupamentos sociais, outros socioletos), numa busca de interlocução:

Tudo lá no morro é diferente  
Daquela gente não se pode duvidar  
Começando pelo samba quente  
Que até um inocente  
Sabe o que é sambar  
Outro fato muito importante  
E também interessante  
É a linguagem de lá  
Baile lá no morro é fandango  
Nome de carro é carango  
Discussão é bafafá  
Briga de uns e outros  
Dizem que é burburim  
Velório no morro é gurufim  
Erro lá no morro chamam de vacilação  
Grupo do cachorro em dinheiro é um cão  
Papagaio é rádio  
Grinfa é mulher  
Nome de otário é Zé Mané

(“Linguagem do Morro”, composição de Padeirinho da Mangueira e Ferreira dos Santos)

Roland Barthes (1988) lembra que a linguagem não é mero instrumento do homem, mas o constitui e representa sua inserção histórica. A atitude criadora de Padeirinho da Mangueira inverte uma posição social: iletrado, passa a ser educador, passa a traduzir conhecimentos sobre os falares para uma elite social, afirmando a linguagem popular. O sambista Nelson Sargento reconhece que demorou a ter esta noção: “Só depois de muitos anos entendi a grande importância do Padeirinho no contexto da cultura popular. Ele deixou registrado com música, ritmo e rimas, a linguagem das comunidades mais baixas da sociedade” (PAULINO, 2005, p.56).

Os componentes básicos da obra de Padeirinho da Mangueira foram extraídos de caminhos do morro e dos terreiros de macumba. Sem nunca ter sido formalmente alfabetizado, sua linguagem é resultado da sensibilidade de fazer do mundo uma grande sala de aula (BARBOSA, 2010). Vem daí a opção consciente pela língua do povo, usada com talento e criatividade para falar sobre a cultura da periferia. Talvez, não fosse o desígnio artístico de que nos fala Bakhtin, Padeirinho sequer aprenderia a ler e escrever.

Entender o arcabouço em que o ato criador se desenvolve é tarefa dos pesquisadores de crítica genética. Olhando para o aparato técnico usado na criação (rascunhos, anotações, esboços) visualizam-se os indícios do texto em elaboração. Todavia, a proposta consiste em enxergar além desse material enquanto fenômeno físico ou linguístico. Cada rabisco, cada acréscimo, substituição ou supressão pode ser testemunha da busca plástica do artista, das tendências que orientam o seu movimento criador.

O relato do compositor Carlinhos Vergueiro, a seguir, é exemplar em relação ao processo criativo de Adoniran Barbosa que, diante de um fenômeno, faz um voo livre na imaginação criadora, dando originalidade ao texto e mostrando sua astúcia enunciativa. Vergueiro<sup>7</sup>, parceiro de Adoniran em várias composições, narrou que certa vez, eles estavam compondo um samba com a proposta de retratar o cotidiano dos trabalhadores da construção civil. Num determinado trecho da composição, um operário perguntaria ao outro sobre o que trouxe na marmita. Na primeira versão, a resposta ficou assim: “arroz com feijão e bife à milanesa”. Letra e música prontas, Adoniran considera: “Carlinhos, vamos substituir o bife por torresmo”. Indagado por Vergueiro sobre motivo da alteração, ele responde: “porque não existe”. E acrescenta: “vai ser *um* torresmo à milanesa”. “Por quê?”, indaga mais uma vez o parceiro. “Porque é mais triste ué”, finaliza o sambista paulista.

Talvez o bife não retratasse, segundo Adoniran, o cotidiano de um operário que tem pouco dinheiro e acesso restrito à carne em suas refeições. Daí a tristeza. As escolhas lexicais do compositor, famoso por ter sambas que mostram a fala ítalo-caipira das ruas de São Paulo, confirmam sua forte consciência linguística. As mudanças propostas por este cronista do subúrbio paulistano deram um novo sentido ao enunciado, criando um dado original. É uma construção textual que se

---

<sup>7</sup> Depoimento extraído do programa “Por toda minha vida – Adoniran Barbosa”, exibido pela Rede Globo de Televisão, em 28/10/2010, com direção de Fabrício Mamberti, escrito por Teresa Frota.

situa nas brechas da normalização e dos desvios. Ao buscar o inusitado, Adoniran consegue representar com peculiaridade a situação de miséria do trabalhador suburbano, revelando seu jeito de ler/escrever o mundo.

Ao entrar nos bastidores, o crítico genético coloca em cena a figura do escritor e reconfigura o *status* das obras de arte, revelando “o lado inconcluso e incompleto da criação, permitindo que a abordagem dos documentos não mais se restrinja ao texto publicado e ao seu estatuto de objeto intocável e inerte” (SOUZA, 2012, p. 300). Contudo, entrar em contato com o universo criador não significa ter acesso a todo o processo de criação, mas a alguns de seus índices. Avaliando os limites e paradoxos de uma área cujas pesquisas ficam condicionadas à existência de traços escritos da gênese, Grésillon afirma que os dossiês manuscritos são lacunares, ou seja, quase nunca estão completos, e a transcrição mais completa de um pensamento é apenas a parte visível de um complexo processo cognitivo.

A autora reconhece a necessidade de buscar informações na biografia e em correspondências do autor, bem como conhecer a obra no seu conjunto, colher testemunhos de terceiros, pesquisar eventos históricos, além de outras fontes pertinentes (GRÉSILLON, 2007, p. 33 a 42). Nosso estudo segue esta orientação, contando com testemunhos, pesquisa histórica, informações sobre o conjunto da obra de Nelson Sargento, além das principais fontes de informação do artista. Até mesmo porque, os rascunhos do compositor, conforme mostraremos no capítulo 3, registram poucas interferências entre a primeira versão e a obra finalizada, não constituindo a nosso ver, a fonte mais profícua para analisar o processo de criação artística deste sambista.

Souza (2012, p. 301) levanta outra situação que, a princípio, representa uma limitação para as pesquisas genéticas da escrita: o computador, equipamento com potencialidades muito mais destrutivas do arquivo do escritor que as antigas máquinas de escrever. “Os rascunhos desaparecem, ao serem apagados pela eficiência de uma tecla que deleta o que se apresenta como excessivo ou descartável para a finalização da obra”, avalia. A autora também faz um contraponto ao lembrar que, por outro lado, outros recursos começam a surgir, a exemplo da digitalização de rascunhos e outros procedimentos relacionados à memória digital.

Para nossa pesquisa, a era digital não trouxe óbices. A distância geográfica entre a pesquisadora e o artista (cerca de 1.000 quilômetros separam a cidade de Londrina - localizada no norte do estado do Paraná, região sul do Brasil-

da cidade do Rio de Janeiro - capital do estado do Rio de Janeiro, localizado na região sudeste do país) foi muitas vezes reduzida pela rede mundial de computadores, que também viabilizou as entrevistas com parceiros de composição do sambista, além de facilitar a busca de dados sobre sua carreira artística (especialmente no caso de eventos mais recentes, publicados em veículos digitais da imprensa carioca, ou na página que o artista mantém na rede social Facebook).

Foi pelo correio eletrônico que recebemos parte do material analisado e esclarecemos várias questões essenciais para a pesquisa como, por exemplo, a dinâmica de algumas parcerias criativas, já que entre os sambistas, a coautoria pode acontecer de maneiras variadas. É forçoso ponderar que o viés colaborativo das redes digitais, ao instaurar uma forma comunicativa feita *de todos para todos*, também exige cuidado para avaliar a confiabilidade das informações disponíveis na web. Deparamo-nos, algumas vezes, com informações que não conferiam com dados da discografia de Nelson Sargento. Observamos uma tendência, ao menos no caso da música popular brasileira, de o intérprete ter seu nome associados às canções, em detrimento de seus compositores.

Contando com as facilidades geradas pela tecnologia digital, nosso desafio maior foi o esclarecimento a respeito do interesse em analisar um tipo de material, muitas vezes, dispensado pelos próprios artistas, que não veem nos esboços da obra algum tipo de valor. Estudar o processo de criação artística é uma atividade relativamente recente em nosso país, e surge na contramão dos trabalhos desenvolvidos historicamente pela crítica ocidental, marcados pela “censura da presença do escritor na cena literária, impondo-se a linguagem como absoluta e eliminando-se a assinatura segundo padrões de objetividade”, assinala Souza (2012, p. 299).

A crítica genética vem se consolidando no Brasil em um profícuo intercâmbio com a França, permitindo aumentar a densidade de obras publicadas e/ou entregues ao público, contribuindo com a memória cultural do país, além de desenvolver conhecimentos sobre as artes, a cognição entre outros aspectos. Fundada na década de 1980, a Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário promoveu, até o ano de 2012, dez congressos de crítica genética (a XI edição está prevista para julho de 2013) e publicou mais de 20 edições da Revista Manuscrita - periódico que reúne artigos de estudiosos da área.

Com aproximadamente 150 pesquisadores, distribuídos em 15 grupos de pesquisa no território brasileiro, a Associação teve seu nome alterado em 2002 para Associação dos Pesquisadores de Crítica Genética. Isso porque, balizada durante muito tempo pelos manuscritos literários, os estudos de gênese textual expandiram seus horizontes para outras linguagens artísticas, demandando novos parâmetros metodológicos e novas nomenclaturas:

A crítica genética conhecia o prazer da construção literária. O crítico fica, agora, exposto à alquimia do fazer de todas as artes [...] [e] passa a lidar com o diálogo entre as linguagens [...]. Diagramas visuais caminham lado a lado com palavras. Ritmos e rimas. Mapas com espaços ficcionais. [...] Com a dilatação das fronteiras desses estudos, amplia-se o significado de manuscrito. Lida-se assim, com índices de materialidades diversas: rascunhos, roteiros, esboços, plantas, maquetes, copiões, ensaios, *story-boards* e cadernos de artistas (SALLES, 2004, p. 14-15).

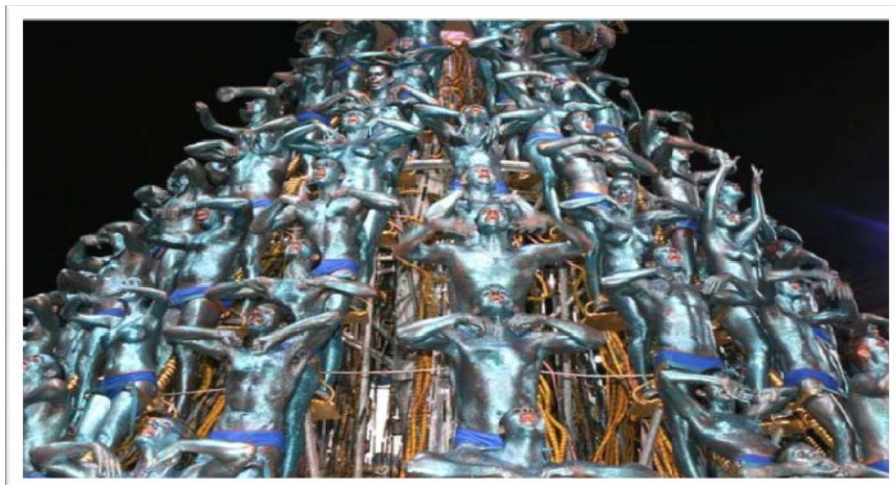
A autora salienta que o Centro de Estudos de Crítica Genética da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) teve um papel relevante nessa expansão. Ao receber alunos de formações e interesses diversificados, agregou pesquisas nas áreas de cinema, arquitetura, artes plásticas, teatro e dança. É neste ambiente que Salles propõe uma nova denominação para o objeto de estudo do crítico genético: documentos de processo. Esses documentos, independente de sua materialidade, contêm sempre a ideia de registro, desempenhando, principalmente, duas funções no trajeto da criação artística: armazenamento e registro. São vestígios que oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo. E isso exige ir além da descrição. É preciso ter um olhar crítico-interpretativo dos registros.

Foi o que fizemos nas análises da estética criadora do carnavalesco Paulo Barros em nossa pesquisa no mestrado. O acesso aos bastidores de sua criação revelou uma tendência pela busca de *imagens em movimento*<sup>8</sup>. A dinamicidade de seus desfiles é garantida, entre outros fatores, pela inserção das chamadas “alegorias humanas” - que privilegiam pessoas fazendo coreografias, em detrimento às tradicionais estruturas estáticas em carros alegóricos:

---

<sup>8</sup> Para mais detalhes ver artigo de nossa autoria: “Imagens em movimento: a estética criadora do carnavalesco Paulo Barros”, publicado no anais do III Encontro Nacional de Estudos da Imagem (ENEIMAGEM), realizado de 03 a 06 de maio e 2011, na Universidade Estadual de Londrina (PR).

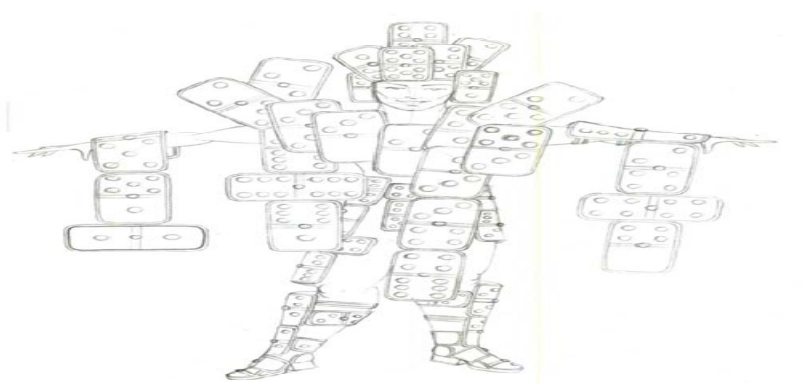
**Figura 1** – “Alegoria humana” da Escola de Samba Unidos da Tijuca, 2004



**Fonte:** Acervo do carnavalesco Paulo Barros

Os documentos de processo pesquisados confirmam a busca pela dinamicidade no percurso criativo de Paulo Barros. Os rascunhos da fantasia da ala dos dominós, por exemplo, do desfile de 2007, da escola de samba Unidos do Viradouro, comprovam que uma obra não nasce pronta. Em sua primeira versão, os dominós estavam fixados na fantasia do folião, com possibilidade limitada de movimentação, conforme figura a seguir:

**Figura 2** – Primeira versão da fantasia da ala dos dominós



**Fonte:** Acervo pessoal de Juliana dos Santos Barbosa

Este protótipo foi recusado e, em sua segunda versão, o figurino foi acrescido de uma bandeira, representando uma peça de dominó, que seria carregada e movimentada durante o desfile pelos componentes da ala. Conforme

Salles (2004, p. 41), “a partir do que o artista quer e daquilo que ele rejeita, conhecemos um pouco mais de seu projeto”. Neste caso, identificamos a busca de dinamicidade para o figurino, que além da bandeira, recebe também uma capa nas costas:

**Figura 3** – Segunda versão da fantasia da ala dos dominós



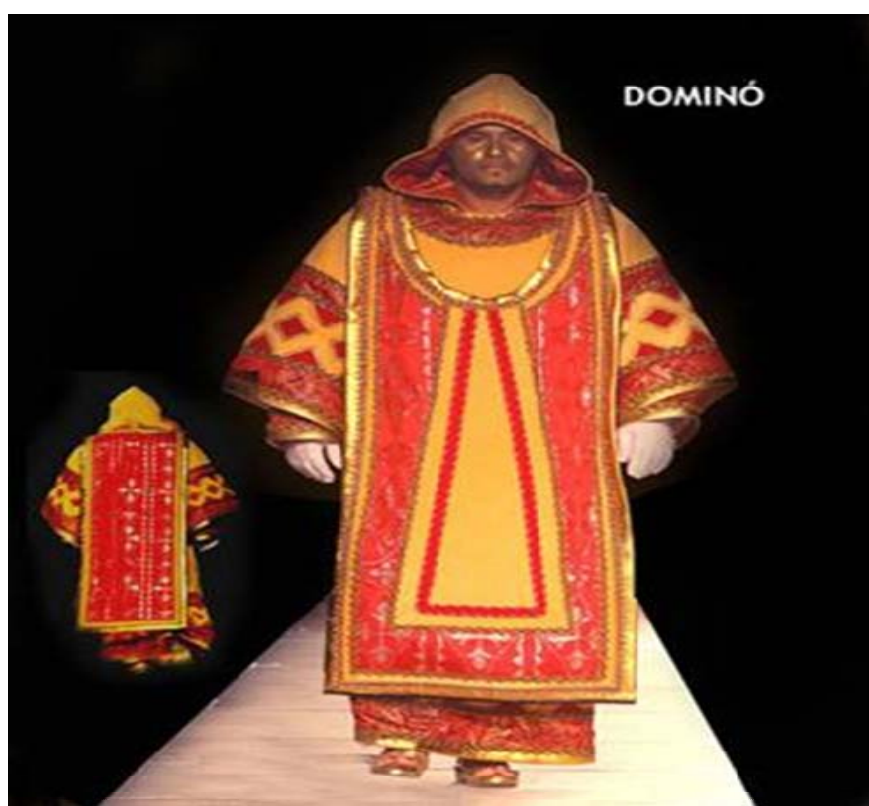
**Fonte:** Acervo pessoal de Juliana dos Santos Barbosa

A obra em criação continuou sendo julgada pelo artista, formando uma complexa rede de operações. Insatisfeito com os resultados até então obtidos, Paulo Barros volta às pesquisas sobre o dominó, encontrando um registro histórico que atribui a origem do jogo aos monges da Idade Média. Sem entrar no mérito da história, nos interessa, aqui, constatar o recorte e a angulação singulares que o carnavalesco fez com esta informação. Ao crítico genético, interessa justamente a tessitura desses vínculos.

A terceira (e definitiva) versão do figurino ganha riqueza em seu significado quando alguns nexos são estabelecidos. Inspirada nas vestimentas dos monges, a fantasia trazia, na parte frontal interna, a imagem de um dominó. Esta

imagem, entretanto, era revelada somente quando os componentes da ala se movimentavam coreograficamente durante o desfile, provocando o chamado “efeito dominó”. Concluímos neste estudo que atos de adequar são permeados por critérios que refletem os modos de desenvolvimento de seu pensamento. O carnavalesco aproveita cada detalhe para comunicar o tema do enredo, buscando clareza e movimento nas mensagens compartilhadas com o público (BARBOSA, 2011).

**Figura 4** – Versão final do figurino da ala dos dominós, no desfile dos protótipos



Fonte: [www.unidosdoviradouro.com.br](http://www.unidosdoviradouro.com.br)

**Figura 5** – Ala dos dominós no desfile da Sapucaí



**Fonte:** [www.unidosdoviradouro.com.br](http://www.unidosdoviradouro.com.br)

Assim funcionam os documentos de processo: são retratos de um espetáculo que acontece nos bastidores da criação. Possibilitam que seja conhecido o papel transformador da percepção – caracterizada pela unicidade da impressão do artista, com a qual ele reorganiza criativamente a realidade, fazendo combinações que transformam objetos em obras de arte. Embora garantam maior amplitude de ação aos pesquisadores, Salles (2004) reconhece que o crítico trabalha sempre com a lacuna existente entre aquilo que é registrado e tudo o que acontece, porém não é documentado. Em decorrência dessas reflexões, a autora sugere novas diretrizes para as pesquisas em torno do pensamento em construção. Em sua obra “Redes da criação: construção da obra de arte” (2006), Salles se apoia em pensadores da filosofia, das artes e nos próprios artistas, para pensar a criação na perspectiva da rede de conexões em torno do ato criador.

Essa noção de rede visa compreender a plasticidade do pensamento em criação, colocando em foco seu potencial de estabelecer nexos. As análises são feitas inicialmente por uma espécie de câmera grande angular, “para discutir as

macrorrelações do artista com a cultura” e, gradualmente, se aproximam do sujeito “em seu espaço e tempo, e das questões relativas à memória, percepção e recursos de criação” (SALLES, 2006, p. 18). O paradigma relacional está no eixo central desta proposta metodológica. Estudar as redes da criação significa atentar para as interações que geram novas ideias ou possibilidades de obras, com o objetivo de compreender como se dão as tessituras do ato criador.

Um famoso episódio<sup>9</sup> da carreira artística de Noel Rosa - o duelo musical travado entre ele e o sambista Wilson Batista, na década de 1930 - ilustra com propriedade a concepção de criação pensada como rede. Segundo Salles, “este conceito reforça a conectividade e a proliferação de conexões, associadas ao desenvolvimento do pensamento em criação e ao modo como os artistas se relacionam com seu entorno” (2006, p. 18).

A polêmica entre Noel Rosa e Wilson Batista começou quando, em resposta ao samba “Lenço no Pescoço”, em que Batista referia-se ao sambista como malandro, Noel compôs “Rapaz Folgado”, alegando: “malandro é palavra derrotista/ que só serve para tirar todo o valor do sambista”. Ao identificar que a música era uma contestação ao seu samba, Batista revidou com a composição “Mocinho da Vila”, descredenciando Noel como sambista legítimo, já que na visão daquele compositor, a cultura do samba estaria ligada aos morros e subúrbios, e não a bairros de classe média, como a Vila Isabel, onde residia Noel Rosa.

Neste duelo musical foram criadas 7 composições. Na mais famosa desavença da música popular brasileira, a interação (mesmo conflituosa) entre Noel Rosa e Wilson Batista constituiu a principal ação geradora de novas possibilidades criativas e, dessa forma, seria insuficiente analisar tais composições fora do contexto em que foram elaboradas. De acordo com Salles (2006, p. 32-33), são as relações que vão sendo estabelecidas durante o processo que constituem a obra. Sob esta concepção, uma conversa, uma divergência ou até mesmo um equívoco podem constituir o mote inspirador de uma obra de arte.

Com nomenclatura distinta, Fayga Ostrower também aborda as inferências constitutivas do processo criativo. Em sua obra “Acasos e criação artística” (1999), ela denomina tais confluências de acasos criativos: são encontros,

---

<sup>9</sup> Para mais detalhes ver artigo: BARBOSA, Juliana dos Santos e PANICHI, Edina Regina Pugas. O diálogo de linguagens na passarela do samba: a vingança do Frankenstein da Vila. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.7, n.2, p. 139-148, nov. 2010.

experiências, associações e combinações, que a autora diferencia de simples coincidências, já que estas podem ser prontamente esquecidas e, alguns acontecimentos, por outro lado, despertam uma atenção especial.

Um acaso significativo, segundo Ostrower, embora seja imprevisto, ele não é de todo inesperado. Há uma espécie de expectativa inconsciente mobilizando a receptividade do artista, que sai em busca de (seus) acasos, não acessíveis a mais ninguém. O artista reconhece de imediato um acaso significativo, estabelecendo uma espécie de consonância com algo dentro de si. E neste mesmo instante o imbuí de conteúdos existenciais, “ligando-os a certos desejos e esperanças, a uma razão íntima e plenamente significativa” para o seu ser (1999, p. 4).

Nas pesquisas em torno das redes criativas, há permanente atenção na contextualização e na ativação das relações que fazem do processo criativo um sistema constituído por interações mutuamente influenciáveis. É neste ponto, entendendo tais inferências como nuances dialógicas da construção da obra de arte, que estabelecemos a interface com o pensamento de Mikhail Bakhtin. Para o autor, ninguém é dono único de um texto – que pertence também ao espaço e ao tempo vivenciado pelo sujeito, e tem como coautores todos aqueles que participam de sua história de vida.

### 2.3 DIALOGANDO COM BAKHTIN

As pesquisas anguladas a partir do conceito de redes recusam o isolamento dos objetos em construção, atribuindo ao crítico a função de tratar a obra como um sistema aberto que troca informações com o ambiente. Busca-se identificar as outras vozes, chamadas também de influências que constituem “a trama de que é feita a história de cada artista”, afirma Salles (2004, p. 44). Esta linha de pensamento tem evidente proximidade com um dos mais conhecidos postulados bakhtinianos, segundo o qual, cada enunciado é um elo na cadeia muito complexa de outros enunciados.

Bakhtin retira a função comunicativa da linguagem do segundo plano (onde foi colocada pela linguística do século XIX) para inseri-la em sua essência. Localiza o próprio locutor como um respondente, afirmando que nenhum locutor é o primeiro a romper o silêncio do mundo, mas alguém que considera os diálogos

anteriores ao elaborar o seu enunciado, fundamentando-se neles ou com eles polemizando.

Em oposição aos estudos da linguagem que, ao avaliar o ponto de vista do locutor, o fazem como se ele estivesse sozinho, sem uma relação necessária com outros parceiros da comunicação verbal, o estudioso russo considera a atitude do ouvinte sempre responsiva ativa: “ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar, etc.”. E essa atitude do ouvinte está em elaboração constante durante todo o processo de audição e de compreensão, desde o início do discurso (1997, p. 290).

Neste mesmo sentido, Bakhtin afirma que as obras se relacionam entre si dentro de uma dada esfera cultural: “as obras dos antecessores, nas quais o autor se apoia, as obras de igual tendência, as obras de tendência oposta, com as quais o autor luta, etc.” (1997, p. 291). Nossa proposta, ao olhar para o ambiente criativo do compositor Nelson Sargento, é tentar captar alguns desses elementos com os quais sua obra dialoga: quem são seus antecessores? E seus principais interlocutores? A quem os enunciados de suas letras poderiam estar sendo dirigidos? Como sua obra se inspira e/ou se desdobra em outras obras?

Na concepção bakhtiniana, a atitude responsiva ativa não diz respeito somente à atitude imediata de resposta, mas também aos casos de compreensão responsiva de ação retardada. O que foi ouvido e compreendido de modo ativo encontrará um eco no discurso ou no comportamento subsequente do ouvinte. Mas até onde ressoa este eco? “Não há limites para o contexto dialógico (este se perde num passado ilimitado e num futuro ilimitado)” define. Para Bakhtin, os sentidos originados em séculos anteriores continuam a reverberar, renovando-se em novos diálogos. Muitas vezes esquecidos, esses sentidos são lembrados e renascem em formas renovadas, em novos contextos. “Todo sentido festejará seu renascimento”, conclui (1997, p. 414).

Podemos aventar, sob esta perspectiva, que o sentido coletivo, advindo da prática do samba de roda, constitui um dos legados que influencia, até hoje, o modo de compor dos sambistas. De acordo com Fenercik (2005, p. 103), em sua modalidade de festa, o samba funcionava como “um agente aglutinador das comunidades negras jogadas no meio da modernidade capitalista – com suas forças desintegradoras”. Nessas rodas, as canções eram elaboradas coletivamente,

constituindo formas de interação e comunicação entre os participantes da manifestação cultural.

### 2.3.1 Os Ecos do Passado e as Novas Formas de Compor

“O gostoso é sentar junto, pensar junto e escrever junto”<sup>10</sup>, declara Elton Medeiros que, mesmo diante das possibilidades interativas proporcionadas pelas novas tecnologias da comunicação, ainda prefere a criação presencial, quando os parceiros têm oportunidade de interagir no mesmo espaço físico. As parcerias criativas na cultura do samba acontecem de formas diversas: às vezes, um faz a letra e outro, a melodia; às vezes, um faz a primeira parte do samba (letra e música) e o outro, a segunda (letra e música também). O sambista Nei Lopes, por exemplo, é essencialmente um letrista embora, muitas vezes, faça melodias também.

Tenho experimentado todas as possibilidades, ou seja, criar letras para melodias de parceiros; criar letras e entregar a melodistas; fazer segundas partes (letra/música) para composições já iniciadas, etc. Então, privilegio mesmo a letra, apesar de às vezes, determinadas melodias induzirem a um determinado assunto<sup>11</sup>.

Pesquisando a velha guarda da Portela, a cantora e compositora Marisa Monte constata que no mundo do samba é difícil encontrar alguém que faça só letra ou só melodia. Em geral, os sambistas fazem as duas coisas. “Normalmente um faz a primeira e outro a segunda. Um tem uma ideia de uma música e o outro desenvolve e conclui essa ideia na segunda parte da música<sup>12</sup>”. Diniz comenta as parcerias de Noel Rosa com Cartola e com Ismael Silva:

O andarilho citadino Noel fazia visitas tão frequentes aos sambistas do morro que vira-e-mexe dormia na casa do compositor Cartola, em Mangueira. A “santa” Deolinda, primeira mulher de Cartola, cuidava de ambos após os porres homéricos que tomavam. Nessas andanças, o poeta da Vila acabou por encontrar seu parceiro mais constante: Ismael Silva, o bamba do Estácio [...] Essa parceria – entre cidade e morro – selou uma linhagem do samba urbano que passaria por Ary Barroso e Dorival Caymmi até chegar ao genial Chico Buarque (2006, p. 60).

<sup>10</sup> Programa Sala de Notícias – Entrevista Especial Carnaval, exibida em 27 de fevereiro de 2010, pelo Canal Futura.

<sup>11</sup> Entrevista feita via correio eletrônico, respondida em 04/03/2012.

<sup>12</sup> Depoimento extraído do filme *O Mistério do Samba* (2008), longa metragem dirigido por Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda.

Soares (1985, p. 18-19) relata que Noel Rosa e Ismael Silva “formaram uma dupla ideal, criando uma estreita cooperação – ora um completando a melodia iniciada pelo outro, ora a letra surgindo como inspiração em sequência. A parceria teve a duração de nove sambas e duas marchas” contabiliza a autora, considerando o saldo ínfimo para dois sambistas tão criativos, que tinham um relacionamento muito amistoso e admiravam-se mutuamente.

Há parcerias que duram décadas, como no caso de Dona Ivone Lara e Dêlcio Carvalho, que em 2010 comemoraram os 35 anos de casamento entre as melodias dela e as letras dele. O modo de compor é praticamente o mesmo desde o início: Dona Ivone faz a melodia e pede a letra a Dêlcio, que vai à sua casa para pensarem juntos. “Quase sempre a melodia já traduz a letra” diz ele na mesma entrevista<sup>13</sup> em que ela declara: “Tenho ele como o maior letrista do Brasil”. A história da música “Sonho Meu” (gravada em 1979, no álbum “Sorriso de Criança”, pela EMI-Odeon), relatada por Mila Burns, ratifica tais declarações:

A canção foi mais um daqueles diálogos mágicos com Dêlcio Carvalho. Dona Ivone não passava um dia sem cantarolar a melodia. Aquelas notas não saíam da cabeça, ela as repetia sozinha, dia e noite. Chamou o amigo e disse: “Tenho essa melodia, e queria que você fizesse a letra, mas queria que tivesse alguma coisa a ver com sonho, porque até sonhando eu canto essa música” (BURNS, 2009, p. 118).

A letra, que se tornaria posteriormente um dos hinos da anistia, na verdade foi inspirada na saudade. Em entrevista publicada pelo jornal O Estado<sup>14</sup>, de Blumenau, Dona Ivone Lara declarou: “a música foi feita para meu marido, que tinha morrido pouco tempo antes e, como estava com saudades dele, fiz a composição com Dêlcio Carvalho”.

Na obra “Histórias das minhas canções”, Paulo Cesar Pinheiro (2010), relata como começou a compor, contando quem foram seus principais parceiros e as situações que inspiraram suas composições. A epígrafe (um poema de sua própria autoria do qual expomos alguns trechos) retrata este tipo de interação criativa:

---

<sup>13</sup> Matéria “Ivone Lara e Dêlcio Carvalho: parceria perfeita”, publicada em 28 de setembro de 2010, no jornal Folha de Londrina, Caderno 2, pág. 6

<sup>14</sup> Disponível em: [www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/pixinguinha](http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/pixinguinha). Acesso em 20/08/12.

Parceria é um casamento, mas que dura  
Porque na parceria não há jura  
[...]  
Parceria é um casamento que não cansa  
Porque não tem contrato e nem cobrança  
[...]  
É desejo ardente da poesia  
Que vai pra cama com a melodia  
Deixando frutos pela vida inteira

(“Parceria”, de Paulo Cesar Pinheiro)

O conceito de autoria no mundo do samba, entretanto, não é algo cartesiano. Configurar como coautor não corresponde necessariamente ao fato de participar criativamente da elaboração da letra ou da melodia. Sempre foi comum a presença de autores que figuravam nessa condição por serem intérpretes, por terem levado o sambista a uma rádio ou a uma gravadora de discos. Há também o caso mais específico dos sambas enredo. Pelo fato de passarem por um processo seletivo que define a trilha sonora do desfile carnavalesco, costuma-se reforçar o *time* de compositores, convidando figuras importantes da comunidade para constar entre os autores, visando fortalecer uma composição que está na disputa.

Em entrevista com os compositores do samba vencedor do carnaval de 2010, da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, constatamos que um dos integrantes não havia participado diretamente da elaboração da letra ou da melodia, mas tinha papel relevante no conjunto, por ser uma liderança entre os sambistas de Nilópolis - região de abrangência da escola. Mussa e Simas confirmam o fato e complementam com o outro lado da moeda: há compositores que de fato criam, mas não assinam a autoria de um samba.

Há tanto casos em que os parceiros são incorporados ao samba por questões de disputa (por serem membros influentes na comunidade da escola, porque podem financiar a disputa, por terem prestígio e assim sucessivamente) como há casos em que o autor não assina a obra (porque está concorrendo em outra, porque não faz parte da ala de compositores, porque a escola de samba impõe um número máximo de parceiros) (2010, p. 187).

**Figura 6 -** Entrevista com compositores da escola de samba Beija-Flor, 2010



**Fonte:** Acervo pessoal de Juliana dos Santos Barbosa

Augras (1998, p. 81) relata que o sambista Cartola, ao planejar um samba-enredo recorria, como qualquer pesquisador acadêmico, a obras de referência. A autora reproduz parte de um depoimento do compositor ao Museu da Imagem e do Som: “Os sambas são uma coisa longa e feita a capricho não é? O sujeito abre um livro, uma história e, então, tira daí toda a história e arranja umas palavras para rimar”.

Nos anexos da tese de doutoramento de Maria Laura Cavalcanti (1993), encontramos uma carta dos carnavalescos Renato Lage e Lílian Rabello, destinada aos compositores. Responsáveis pelo carnaval de 1991, da Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, a dupla de profissionais desenvolveu naquele ano o enredo “Sonhar não custa nada”. Reproduzimos a seguir, trechos da correspondência:

Nossa intenção é ter um samba que chame toda a população para viajar conosco, embarcando nessa fantasia de sonhos, para construir e realizar mudanças e coisas novas. [...] Solicitamos a todos que utilizem em suas obras musicais os verbos na 1ª pessoa do singular ou na 1ª pessoa do plural, para que os ouvintes identifiquem-se, cantem e sonhem conosco. [...] Boa noite! E sonhem com os anjos.

Para Kneller (1978, p. 74) a imersão é uma condição importante neste processo, porque nutre de ideias a imaginação, além de oferecer uma gama de abordagens em relação ao problema, canalizando energias para a busca de novas soluções. A concentração necessária ao pensamento criador exige empenho e paixão, afirma o autor, cuja opinião converge com a do compositor Martinho da Vila:

Para entrar na disputa, não basta fazer um bom samba, é preciso se apaixonar pelo enredo. Somente um compositor apaixonado tem condições de criar uma boa música e escrever bons versos. [...] é bom ter paciência. Nada de sair logo criando o refrão. Calma. Muita calma para ruminar o tema. [...] Com o tema totalmente absorvido, fecha-se os olhos, imagina-se a escola desfilando, as bandeiras girando, as baianas evoluindo, todo mundo cantando, a plateia vibrando (MARTINHO da Vila, 1998, p. 229).

Mas o trabalho não para por aí. No trajeto da criação, o compositor “cantarola, dança sozinho como um maluco movido pelo ritmo da bateria que está lá dentro da cuca”. Sempre cantarolando, vai jogando com as palavras, criando a letra e, em pouco tempo, o samba está pronto. Depois é preciso lapidar o diamante, trabalho a ser feito com calma, junto com os parceiros que vão enriquecer a melodia, costurar a poesia, finaliza Martinho da Vila (1998, p. 230).

Além de ser uma obra quase sempre feita de forma coletiva, o samba-enredo tem como elemento fundamental a disputa. Uma comissão formada geralmente por dirigentes da escola, pelo carnavalesco, e/ou por outros profissionais, é responsável pelo processo seletivo, que vai eliminando os sambas que considerar menos adequados até que fiquem os finalistas. Os sambas concorrentes são apresentados nas quadras nos dias de ensaio, e a comunidade participa cantando e manifestando seu apoio através de faixas, bandeiras, bexigas, fogos e camisetas. Há casos em que dois sambas finalistas são fundidos e transformados num só. “Daí a extensa lista de autores, hoje consagrada pelo apelido popular de *samba em condomínio*” (AUGRAS, 1998, p. 83).

**Figuras 7 -** Escolha de samba enredo na quadra da Beija-Flor, 2009



**Fonte:** Acervo pessoal de Juliana dos Santos Barbosa

**Figuras 8 -** Escolha de samba enredo na quadra da Beija-Flor, 2009



**Fonte:** Acervo pessoal de Juliana dos Santos Barbosa

A partir do resultado, todos devem “aderir” ao hino vencedor, fortalecendo a tradição de que samba perdido não se canta. A partir da definição da composição musical que irá para a avenida, não há tempo para lamentações ou questionamentos, é tempo de aprender a trilha sonora oficial para entoar durante o desfile, afinal, um dos quesitos avaliados pelos jurados é o canto do samba pelos componentes da escola. A canção “Vida de Compositor” retrata este procedimento, sob o ponto de vista dos artistas:

Caiu, meu samba enredo caiu  
 Caiu por terra  
 Meu coração, nada de mágoa, ressentimento  
 Tudo em prol da agremiação  
 Linda melodia, linda poesia, não achei defeito algum  
 Mas samba-enredo só ganha um

(“Vida de Compositor” de Wanderely Monteiro e Álvaro Maciel, gravada em 2004, no álbum “Vida de Compositor”, pela Seven Music).

Em depoimento ao pesquisador Sérgio Cabral, o sambista Mano Décio da Viola, fala a respeito da criação de um samba enredo. Ele conta que num domingo, enquanto dormia, sonhou com uma música e acordou sua mulher para que ela fizesse coro com ele. Era uma forma de testar a melodia. Empolgado com o momento inspirador, confessa que nem foi trabalhar na segunda-feira. Questionado sobre a presença de um terceiro autor, Mano Décio explica que Estanislau da Silva entrou como parceiro porque foi autorizado a “tomar conta do samba, arranjar aquela gravação”, é a chamada *parceria por conveniência*.

Fui à feira, comprei peixe e fiz um almoço. Mais tarde, chegou lá em casa o Rubem Pepé, que tocava violão. Depois, apareceu o Vinte e Oito e, logo depois, o Molequinho foi chegando. Peguei um livro do primeiro ano ginasial da minha filha e foi nascendo o samba *Tiradentes*. Faltava a segunda parte e me lembrei do Penteado. Ele tinha um samba com a primeira parte fraca, mas a segunda muito boa. Quando foi ali por volta das cinco horas, Penteado foi passando e viu aquela rapaziada toda lá em casa. [...] quando encostou, cantamos a primeira parte do samba que eu tinha feito. E repetimos. Quando ele foi tomando gosto, joguei uma pedra em cima dele: “Se você cantar aquela segunda parte, pode ser que ela se case com a minha primeira”. Ele tremeu, mas cantou. Mandei cantar outra vez e, de repente, perguntei: “Pode ficar com essa segunda parte, não pode?” Quando ele autorizou, falei: “Está pronto o samba”. Levamos o samba para o primeiro ensaio da quinta-feira. O Império tomou alma nova. João Gradim, que era presidente, deu aquela força (CABRAL, 1996, p. 313-314).

Este caso junta “sonho e razão, indivíduo e comunidade, regras e estratégias” (AUGRAS, 1998, p. 83). O processo de criação do referido samba envolve uma série de questões peculiares desse universo, como a parceria em que um faz a primeira parte e outro, a segunda; a presença de um terceiro parceiro que não participa na elaboração criativa do samba; o trabalho de pesquisa; a tradução

do livro acadêmico para a linguagem do samba-enredo; o teste musical feito na quadra da escola; além da presença da comida (no caso, o peixe que foi feito para o almoço).

A complexidade das parcerias criativas no universo do samba abarca a questão dos *compositores*. A biógrafa Maria Thereza Soares (1985, p. 48-49) registra um episódio vivenciado pelo compositor Ismael Silva na década de 1920, quando, procurado pelo sambista Alcebíades Barcelos, o Bide, Ismael ficou sabendo que um dos mais ilustres intérpretes do rádio na época, Francisco Alves, queria comprar o samba “*Me Faz Carinhos*”, de sua autoria, e pagaria 20 mil-réis pela obra. Ter uma composição gravada pelo “cantor de sucesso do momento era realmente um sonho”.

Mas, havia um porém: o samba sairia somente com o nome de Chico Alves, “ele comprou, é dono!”, informou Bide. Assim, “*Me Faz Carinhos*” passou a fazer parte do repertório de *autoria* de Francisco Alves. No entanto, o álbum “A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes- Ismael Silva”, gravado em 2000 pelo SESC-SP, traz o nome de Ismael na autoria. A parceria entre os dois transformou-se numa longa relação comercial/musical. Segundo Soares, as transações comerciais feitas por Chico Alves são as mais conhecidas daquela época. “Compositores modestos e principiantes transferiam para ele o direito total de suas músicas, quando muito figurando como meros parceiros ou coautores” (1985, p. 81).

Esta prática não era raridade. Vários cantores de classe média recorriam aos redutos populares do samba em busca de composições, já que naquele período havia uma grande demanda por produção musical, a fim de abastecer os emergentes programas radiofônicos. Desse modo, o centro da criação da canção brasileira sempre esteve nas mãos de artistas que, em geral, exibiam pouca intimidade com a linguagem musical, mas evidentemente dispunham de boa musicalidade, no sentido de reter melodias na memória, reproduzir ritmos percussivos e tocar instrumentos. A partitura escrita sempre ficava a cargo dos especialistas que, “embora fossem mestres em estabelecer essas conversões e em corrigir soluções mal formuladas, não ousavam assumir o papel desses artistas ‘despreparados’ na fase da criação” (TATIT, 2004, p. 72).

Influenciadas por sentidos ancestrais da matriz africana, como o caráter coletivo e a presença agregadora da comida, as parcerias criativas são

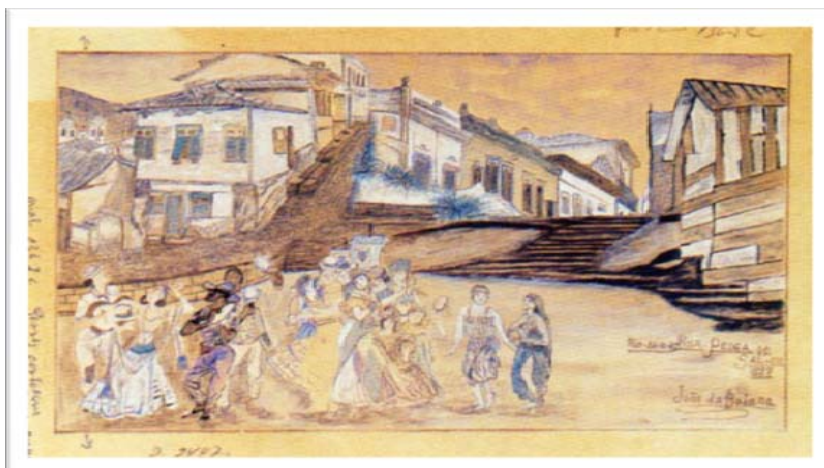
também movidas por dinâmicas típicas da indústria cultural, a exemplo das relações comerciais estabelecidas tanto no aspecto autoral (caso de Francisco Alves), quanto no aspecto competitivo (caso dos sambas enredo). Esta configuração, historicamente marcada por elementos variados e controversos, sanciona o postulado de que as culturas populares não vivem num enclave isolado (Hall) e se desenvolvem no íngreme terreno das oposições e anuências.

### 2.3.2 O Diálogo de Linguagens no Movimento Criador dos Sambistas

Embora Bakhtin concentre seus estudos no elemento verbal, o dialogismo pode ocorrer também entre diferentes linguagens. Plaza (2008) denomina o fenômeno de transcodificação criativa, fundamentado no conceito da tradução intersemiótica. A criação neste tipo de tradução sugere que o autor determina escolhas dentro de sistemas de signos distintos. Cria-se em uma nova linguagem gerando novas formas-conteúdo. Um ditado popular pode ser fonte para composição de uma canção, uma notícia de jornal pode inspirar um roteiro de cinema, uma escultura pode motivar a criação de uma pintura, e assim por diante, infinitivamente.

Nosso apanhado sobre os sambistas-pintores mostra como esses artistas atribuem significados à realidade e expressam as inquietações que os movem através da linguagem visual. De acordo com Diniz, essa tradição começou na década de 1930, com João Machado Guedes, o João da Baiana, “precursor de uma dinastia que passa por Heitor dos Prazeres, Alcyr Pires Vermelho, Dorival Caymmi, Monsueto, Nelson Sargento e Guilherme de Brito, entre outros” (2006, p.30). Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som (1970), João da Baiana confirma que começou a pintar “desde pequeno”, tendo começado pela aquarela e depois passado para o óleo.

**Figura 9** – “Pedra do Sal” - aquarela de João da Baiana



Fonte: Acervo de João do Pandeiro, sobrinho de João da Baiana

**Figura 10** – “Cena do Samba”, de João da Baiana



Fonte: Revista *História do Samba* - n. 20, p. 384

Quem realmente destacou-se no reino das cores foi Heitor dos Prazeres, tornando-se um dos mais expressivos pintores primitivos do Brasil. Participou de exposições internacionais, foi premiado na primeira Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, com seu quadro *Moenda*, e homenageado na segunda Bienal, em 1953. De acordo com a enciclopédia de artes visuais do Itaú

Cultural ([www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)), o sambista iniciou-se na pintura em meados de 1937, como autodidata.

**Figura 11** - Heitor dos Prazeres e seus quadros



Fonte: [www.pinturasemtela.com.br](http://www.pinturasemtela.com.br)

**Figura 12** – “Moenda”, tela de Heitor dos Prazeres



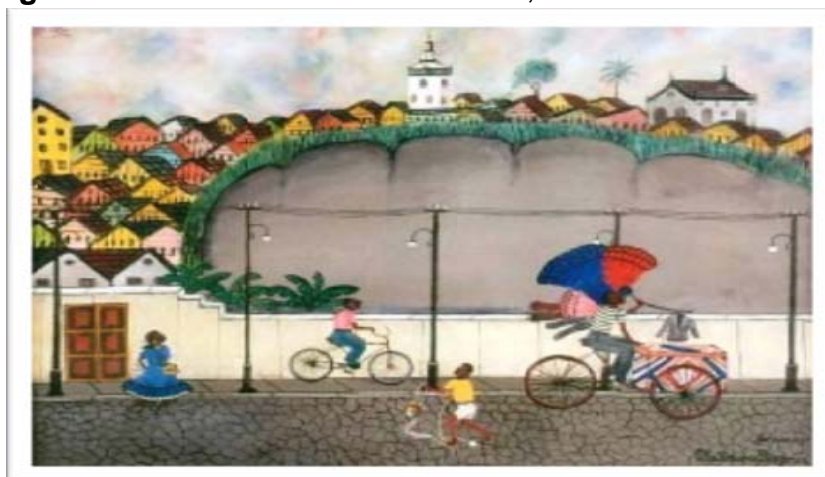
Fonte: [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)

**Figura 13** – “Roda de Samba”, tela de Heitor dos Prazeres



Fonte: [www.pinturasemtela.com.br](http://www.pinturasemtela.com.br)

**Figura 14** – “Favela com tintureiro”, tela de Heitor dos Prazeres



Fonte: [www.pinturasemtela.com.br](http://www.pinturasemtela.com.br)

A constante relação entre o samba e as artes plásticas transformou-se na década de 1980, no projeto Sambistas Pintores, que reuniu vários artistas em uma ação coletiva. Em 2008, a Casa do Artista Plástico Afro-Brasileiro, sob a inspiração do referido projeto, organizou a exposição Pintores Sambistas no Centro Cultural Cartola, reunindo obras de sambistas como Nelson Sargento, Sérgio Vidal, Wanderley Caramba e Heitorzinho.

**Figura 15 –** Tela de Heitorzinho



**Fonte:** Instituto Internacional de Arte Naif - [www.artenaifrio.blogspot.com.br](http://www.artenaifrio.blogspot.com.br)

**Figura 16 –** Tela de Wanderley Caramba



**Fonte:** Instituto Internacional de Arte Naif - [www.artenaifrio.blogspot.com.br](http://www.artenaifrio.blogspot.com.br)

**Figura 17 -** Tela de Sérgio Vidal



**Fonte:** Instituto Internacional de Arte Naif - [www.artenaifrio.blogspot.com.br](http://www.artenaifrio.blogspot.com.br)

**Figura 18 -** Tela de Sérgio Vidal



**Fonte:** Instituto Internacional de Arte Naif - [www.artenaifrio.blogspot.com.br](http://www.artenaifrio.blogspot.com.br)

Embora nosso trabalho tenha como foco principal o signo verbal, consideramos relevante observar em que medida a linguagem visual dialoga com as letras dos sambas. Os sambistas-pintores retratam, principalmente, elementos do cotidiano popular e da cultura do samba, como os instrumentos típicos do gênero musical, o botequim, a comida, entre outros. Assim como nos sambas que falam de samba, esses artistas plásticos deixam registrada a história de sua cultura em imagens. A recorrência temática de imagens do povo e do ambiente popular, além de ser um fenômeno de inspiração e criação, constitui uma forma de afirmação cultural: a invisibilidade social da vida popular leva os pintores a manifestarem-se em suas telas.

Ao tornarem visíveis pelo viés da festa, do convívio e da arte, mundos socialmente ignorados, as imagens construídas pelos sambistas-pintores confirmam as conclusões estéticas de Bakhtin sobre o caráter carnavalesco da cultura popular, em especial, o cultivo da alegria. Além disso, entendemos que essas imagens respondem a uma questão importante: o *desocultamento*. Nas pinturas dos sambistas aparecem lugares significativos para a cultura do samba, como a Pedra do Sal, o ambiente doméstico e os cenários urbanos, temas convergentes com muitas das composições do gênero musical, conforme constataremos a seguir.

### 2.3.3 A Noção de Gênero em Bakhtin

A concepção bakhitiniana de gênero discursivo certifica que o enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada esfera da atividade humana. Os gêneros configuram-se como uma espécie de depósito de formas particulares de ver o mundo e são constituídos por enunciados que carregam consigo as marcas do meio em que são proferidos, seja pelo tema que abordam (conteúdo), pelos recursos linguísticos selecionados (estilo) ou pela forma como são organizados (construção composicional).

Elaborados nos diálogos cotidianos, nos universos profissionais, na esfera científica, nas obras literárias ou em quaisquer outras áreas, esses enunciados podem oferecer pistas a respeito dos valores cultivados numa determinada área profissional, dos lemas e dilemas de uma dada esfera científica, dos costumes, sonhos e angústias de um povo. Ignorar essas noções significa, na visão de Bakhtin (1997, p. 282), enfraquecer o vínculo entre a língua e a vida. “A língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua” afere.

Do ponto de vista dos enunciados das composições musicais, o samba é uma fonte de leitura de mundo. As letras do gênero musical abordam temas como o amor, a política, o futebol, os costumes populares, o cotidiano das periferias, a história brasileira, a história do próprio samba entre outros assuntos. Tatit (2004, p. 70) lembra que a canção brasileira veio ao encontro do anseio de uma população de práticas ágrafas, surgindo como uma forma de falar dos assuntos do dia-a-dia, mas com uma diferença: as coisas ditas poderiam ser conservadas para a posteridade. “Não é mera coincidência, portanto, que essa canção tenha se definido como uma forma de expressão artística no exato momento em que se tornou praticável o seu registro técnico. Ela constitui, afinal, a porção da fala que merece ser gravada”, conclui o autor.

Em tese defendida no Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, o pesquisador Ricardo Azevedo (2004) faz um levantamento a respeito do samba e aponta os temas mais recorrentes em cerca de 7 mil letras localizadas, identificando o tema lírico-amoroso como o mais frequente no repertório do samba. Coutinho (2011) ratifica que a referida temática predomina

historicamente em toda a música popular brasileira, desde a modinha, em meados do século XVIII, até o pagode e a música sertaneja dos dias atuais.

Para Bakhtin, as palavras por si só são neutras e somente adquirem expressividade no interior do discurso. Assim, o valor estético de uma palavra concretiza-se na situação real do enunciado que, por sua vez, pertence a uma esfera discursiva, de onde a palavra é selecionada e onde ela adquire determinado sentido. Este postulado torna-se mais compreensível mediante a concepção de gênero elaborada pelo pensador russo: “Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo que a isso denominamos gêneros do discurso” (1997, p. 279).

De acordo com Azevedo (2004, p. 683), em mais de 500 discos e cd's pesquisados foram raros os casos em que ele encontrou um álbum que não tivesse ao menos uma composição que falasse de samba, “seja como tipo de música, seja como lugar para onde pessoas vão para se encontrar, dançar e cantar, seja como recurso para recuperar a alegria e a esperança”. E isso nos chama a atenção, justamente porque este é um aspecto singular que faz do samba, provavelmente, o ritmo brasileiro que mais fale de si próprio em suas composições. Quase todos os grandes compositores valem-se de procedimentos metalinguísticos em suas canções, dando indícios da importância do referido recurso de linguagem no seio desta cultura. Com uma lista de 215 exemplos, Moura (2004) avalia que o grande volume de situações em que o sambista dialoga com o próprio samba talvez seja consequência do espírito festivo que caracteriza a roda.

Para além da alegria típica com que o universo das batucadas faz suas criações, avaliamos as metacomposições também como forma de afirmação cultural. Originado na arena de lutas entre colonizadores e colonizados, o samba representou a obstinação de um povo escravizado num país que os menosprezou e reпреendeu a cultura de matriz africana. “Mas esse movimento não se fez sem resistência, e a história das manifestações culturais afro-brasileiras, e entre elas o samba, é exatamente essa crônica, de repressão e resistência, ora velada, ora expressa” (LOPES, 2011, inédito).

É a este gênero discursivo, portanto, que nosso trabalho se dedica, buscando identificar as marcas que a cultura do samba imprime em seu conteúdo, estilo e construção composicional. Bakhtin (1997) aponta a literatura como um dos

gêneros mais férteis para os estudos estilísticos, em função de o estilo individual ser inerente ao empreendimento enunciativo literário. Ao contrário, a comunicação oficial de um órgão público, por exemplo, pode ser muito interessante para se entender a cultura organizacional daquela instituição – sua filosofia, seus valores e dinâmicas, estejam estes expressos de maneira explícita ou não -, mas é pouco favorável à identificação de um estilo individual, justamente pelo nível de padronização desse tipo de documento.

A maior parte da comunicação escrita administrativa nas instituições públicas é gerada a partir de modelos normativos e vocabulários pré-definidos, que se alternam apenas relativamente em relação ao assunto tratado. E isso já comunica muito mais que o conteúdo propriamente dito que elas veiculam. As letras de samba, ao contrário, situam-se no primeiro grupo de enunciados. Enquanto gênero discursivo, as composições musicais podem ser classificadas como experiência literária, onde o trabalho de linguagem é feito a partir de códigos artísticos.

Em artigo de autoria desta pesquisadora (BARBOSA, 2012)<sup>15</sup>, analisamos trechos de 30 letras de samba, identificando conteúdos relativamente estáveis, a fim de delinear algumas tendências enunciativas. Partindo da premissa que as letras de samba constituem um gênero propício para refletir a individualidade expressiva, também destacamos algumas construções textuais *sui-generis* utilizadas pelos compositores nessas obras. Para fins de análise, criamos seis categorias que reúnem canções com conteúdos similares: 1) tributos cantados; 2) estatuto do sambista; 3) memória do samba; 4) encantos do samba; 5) hinos do carnaval; 6) lugares do samba.

Os *Tributos Cantados* incluem as homenagens que os sambistas fazem entre si. Alguns são prestigiados em vida, outros ficam com o nome gravado na história através de tributos póstumos. Em “Nossos Pioneiros” (gravada em 2002, no álbum “Uma história do samba”, pela JCV World Sounds), Monarco destaca a importância histórica de Donga, Pixinguinha, Noel Rosa e Ismael Silva; Cartola recebeu tributos feitos por vários compositores; em “Roda de Samba no Céu” (gravada em 2005, no álbum “Brasilatinidade”, pela EMI Music), Martinho da Vila referencia 18 nomes de sambistas; Wilson das Neves e Paulo Cesar Pinheiro citam 21 nomes importantes desta cultura na canção “O Samba é meu dom” (gravada em

---

<sup>15</sup> Artigo inédito: “A linguagem autorreferente na cultura do samba” (BARBOSA, 2012).

1996, no álbum “O som sagrado de Wilson das Neves”, pela gravadora CID); Paulinho da Viola menciona nada menos que 38 sambistas expoentes em “Bebadachama”(gravada em 1997, no álbum “Bebadachama”, pela BMG/RGA). São enunciados marcados preponderantemente pelo conteúdo afetivo e pela intertextualidade: as letras trazem demonstrações de carinho, reconhecimento e admiração, além de fazerem, com frequência, menções a obras do homenageado.

Nessas composições, esses sambistas são comumente reverenciados através de títulos como mestres, rei e dama. O compositor baiano Oscar da Penha (o Batatinha) usa um termo original em sua ode a Paulinho da Viola: “*O samba bem merecia/ ter ministério algum dia/ então seria ministro/ Paulo César Batista Faria*” (“Ministro do Samba”, gravada em 1973 no álbum “Samba da Bahia - Riachão, Batatinha e Panela”, pela Fontana/Philips). A partícula *bem* e o verbo *merecer* no pretérito imperfeito, no primeiro verso, contribuem para expressar a espontaneidade típica da linguagem popular. Com bom humor e criatividade, o compositor afirma a complexidade do samba - que deveria ter uma pasta governamental exclusiva -, e o valor de Paulinho da Viola – que teria méritos para ser a maior autoridade do assunto no país.

As canções classificadas como *Estatuto do Sambista* são aquelas que enunciam posturas e ou valores inerentes à cultura do samba, como a composição “Sambista Perfeito”, de autoria de Arlindo Cruz e Nei Lopes (gravada em 2007, no álbum “Sambista Perfeito”, pela Deckdisc). O enunciado “*Mente aberta no corpo fechado*”, por exemplo, propõe uma postura aberta ao relacionamento com o mundo e, ao mesmo tempo, defensiva, preparada para manter posições firmes “*contra plágio, pedágio e muamba*”. Três termos que sintetizam um vasto universo que ameaça a música brasileira: o plágio; os pedágios cobrados pela indústria radiofônica para difusão (os *jabás*) e a pirataria, que termina retirando do artista parte da possibilidade de viver de sua arte.

Na categoria *Memória do Samba*, reunimos composições que registram mais especificamente a história desta manifestação cultural. A obra “O samba sempre foi samba”, de Nei Lopes e Maurício Tapajós (gravada em 1996, no álbum “Tempo de guarnicê”, pela BMG Brasil), percorre diversos espaços sociais ocupados pelo gênero musical, como a Praça Onze, os morros e os botecos. Também coloca em evidência a força combativa desta cultura, afirmando que o samba “*é fogo*”, “*buscou a liberdade*”, “*nunca foi fácil*”, e, ao se espalhar pela cidade,

formou “*um montão de quilombos*”. Composições como essas contribuem com a memória cultural do samba, retratando tensões que acompanham sua história. O diferencial desta obra, de Nei Lopes e Maurício Tapajós, é que os compositores colocam o samba em perspectiva protagonista, ao contrário de canções que abordam apenas o preconceito sofrido. Aqui o samba reage com coragem e malícia às recriminações.

“Nenhum outro gênero musical brasileiro merecerá de seus criadores, ao longo da história, tantas e tão derramadas declarações de amor como o samba” (MOURA, 2004, p. 66). As obras analisadas na categoria *Encantos do Samba* são formas de exaltação e, algumas, o fazem de forma enfática, alegando que todo sujeito deve gostar do gênero musical, sob pena de ser considerado “*ruim da cabeça ou doente do pé*” (“Samba da minha terra”, de Dorival Caymmi, gravado em 1957, no álbum “Eu vou prá Maracangalha”, pela Odeon). Outras destacam o aspecto inebriante do ritmo, como a composição: “*Samba/ Quando vens aos meus ouvidos/ Embriagas meus sentidos/ Trazes inspiração/ A dolência que possuis na estrutura/ É uma sedução*” (“Apoteose ao samba”, de Silas de Oliveira e Mano Décio da Viola, gravada em 1957, no álbum “A voz do samba”).

Quase toda agremiação carnavalesca tem seu hino, sejam escolas de samba ou os blocos de carnaval. Esses *Hinos do Carnaval* são feitos, na maioria das vezes, por compositores da própria agremiação carnavalesca. Numa dessas ocasiões que fogem à regra, a Portela zangou-se com Paulinho da Viola, que musicou os versos que Hermínio Bello de Carvalho fizera para a Estação Primeira na canção “*Sei lá Mangueira*” - uma das mais belas declarações de amor que a escola já recebeu. A retratação veio, obviamente, em forma de samba, e assim a Portela ganhou de presente o antológico “Foi um rio que passou em minha vida” (gravada em 1970, no álbum “Foi um rio que passou em minha vida”, pela EMI), em que Paulinho da Viola descreve a sensação de um portelense ao ver sua escola na avenida, define a paixão sentida diante daquele azul (que não era um azul qualquer, era o da Portela) com uma imagem metafórica original: um rio que passa e leva seu coração por suas correntezas.

A partir dos estudos de Peter Burke, entendemos que o contexto é importante para o entendimento da cultura popular, já que esses espaços são os cenários em que tais práticas acontecem. No caso do samba, é comum encontrar letras que homenageiam os *Lugares do Samba*: redutos como o morro, a Praça

Onze, a Festa da Penha, os bairros do subúrbio cariocas e botequins. As histórias desses cenários sociais são cantadas pelos sambistas que nasceram, moram ou apenas os frequentam.

A composição “Na Pavuna”, de Almirante e Homero Dornelas, gravada em 1929, é um marco entre os sambas que exaltam seus redutos: “*Vem pra batucada/ Que de samba /na Pavuna tem doutor*”. Foi após o sucesso desta canção que vários sambistas começaram homenagear seus respectivos bairros (FENERICK, 2005, p. 226). Mais recentemente, na composição “Sagrado Lugar”, Dona Ivone Lara e Bruno Castro fizeram um tributo a um dos lugares mais famosos quando o assunto é samba de gafieira, a Estudantina: “*Estandarte carioca/ Gafieira, tiro a dama e começo a dançar /A Estudantina está lá/ é um pedaço da história/ para quem dança um sagrado lugar*” (gravada em 2010, no álbum “Nas escritas da vida” - independente). Fundada em 1928, a casa de dança está em atividade até hoje, na região central do Rio de Janeiro, tendo sido tombada como Patrimônio Cultural Carioca.

**Figura 19** – Placa de identificação da gafieira Estudantina, 2013



**Fonte:** Acervo pessoal de Juliana dos Santos Barbosa

O morro está entre os lugares mais cantados pelos sambistas e definido, maior parte das vezes, como lugar autêntico do samba. Não entendemos, todavia, que esta seja uma postura meramente alienada. Antes, nos parece um viés afirmativo para falar de um espaço marginalizado. Sodré (1998, p. 64) considera que o morro, no contraste com a planície, significa um espaço mítico de liberdade e que

a louvação desse lugar “pode ser entendida como a referência a um dispositivo simbólico capaz de minar o sistema de valor da cultura dominante”.

Concordamos quando Lopes (2011)<sup>16</sup> define os metassambas como forma de defesa, e nos identificamos com a definição de Napolitano (2007), para quem a música popular é uma espécie de repertório de memória coletiva, tendo acontecido no Brasil não somente como um conjunto de eventos históricos, mas como narrativa desses eventos. No sentido diaspórico, o discurso é uma forma de defesa em meio aos embates culturais. Sob a ótica benjaminiana, esses narradores leem a história a contrapelo. Registram fatos cotidianos, muitas vezes ocultos para a grande maioria, exercendo o importante papel de contar a *história dos desestoricizados* (expressão usada Bhabha, 1998).

Neste diálogo com Bakhtin, entendemos que uma obra engloba necessariamente seu contexto extratextual, relacionando-se com outras obras e criadores, com outras linguagens artísticas e com o ambiente em que o ato criador é pensado. Contempla diferentes temporalidades: remete-se de alguma forma ao passado (ao já-dito), desenvolve-se em um determinado presente e projeta-se sobre o futuro, como um elo inalienável da cadeia comunicativa. Fora de seu contexto, os enunciados das composições musicais ocultam indícios que revelam o possível destinatário de uma obra, a resposta pressuposta ali contida, a menção a enunciados anteriores, as marcas de uma época, as características de um grupo social ou de uma identidade cultural, entre outros aspectos.

Com as discussões feitas neste capítulo, buscamos devolver ao samba um pouco da complexidade que lhe é inerente, ofuscada muitas vezes em função de sentidos construídos em meio a embates culturais entre forças desiguais. Tentamos identificar de que forma a estética criadora e discursiva dos sambistas opera no seio de uma cultura que emergiu na fornalha colonial, participou do movimento de independência pós-colonialista e, tendo raízes nas tradições e práticas populares, desenvolveu-se sob o signo da moderna indústria cultural, chegando com vivacidade ao contexto da cibercultura. A partir das formulações aqui desenvolvidas, os próximos capítulos tratam, de forma mais específica, da vida e da obra de Nelson Sargento.

---

<sup>16</sup> Entrevista feita por email , respondida em 04/03/2012

### 3 NELSON SARGENTO: VIDA E OBRA

Este capítulo foi elaborado a partir de levantamento bibliográfico, entrevista focalizada e análise documental. Coletamos dados no acervo da Fundação Museu da Imagem e do Som do Estado do Rio de Janeiro (FMIS/RJ); no conjunto da obra de Nelson Sargento; em duas entrevistas com o sambista (feitas em abril e agosto de 2010); na bibliografia do samba; no documentário “Nelson Sargento”, de Estevão Pantoja; e trabalhamos também com informações fornecidas pela família.

No Museu da Imagem e do Som (MIS) encontramos algumas relíquias, como uma matéria publicada em 1967 sobre o espetáculo Rosa de Ouro - o primeiro da carreira de Nelson Sargento como músico. Os arquivos da instituição contemplam principalmente matérias publicadas em jornais de grande circulação. No Museu, nos deparamos com realidades antagônicas: de um lado a grandeza da nossa cultura popular e, de outro, a falta de valorização da memória cultural em nosso país. A quantidade de material disponível é grande, mas carece de cuidado e tecnologias que favoreçam o acesso e a preservação.

Os livros consultados sobre o universo do samba foram importantes para entendermos as relações de Nelson Sargento com a cultura, o espaço e o tempo no universo das batucadas. Entre as biografias, destacamos as de Padeirinho da Mangueira e Cartola. Na primeira, nos chamou à atenção o perfil memorialista de Sargento: o biógrafo revela que Padeirinho tinha uma faceta de “pensador” e que Nelson Sargento teve a delicadeza de ir anotando para a posteridade alguns de seus aforismos (PAULINO, 2005). Já a biografia de Cartola, de Marília Barboza e Arthur Oliveira (2008) foi reveladora quanto à formação artística de Nelson Sargento, revelando a forte interlocução entre os dois sambistas.

Com base nos dados coletados, discorreremos sobre o menino que cresceu nos morros cariocas, teve uma breve passagem pelo Exército – cujo legado é a patente incorporada ao nome artístico -, pintou paredes e quadros, também *pintou* nas telas do cinema, escreveu poemas, cantou e contou a história do samba, fez shows no Japão e, em fevereiro de 2013, tornou-se presidente de honra da escola de samba Estação Primeira de Mangueira.

### 3.1 DAS PRIMEIRAS IMPRESSÕES

A sala do apartamento - localizado em Copacabana, zona sul do Rio de Janeiro - é decorada com violões, incluindo o antológico instrumento de cordas que ele tocou no Rosa de Ouro. A coleção de discos, na antessala da casa, é farta em quantidade e qualidade, e só não guarda mais raridades que a própria memória (prodigiosa) do sambista. Na estante, troféus e homenagens confirmam que ali reside uma figura importante da cultura brasileira. A presença do verde-e-rosa no ambiente revela a paixão de um mangueirense (recebeu-nos com a camisa da Mangueira), que também é torcedor do Vasco. A presença mais marcante, todavia, é a de Evonete, sua esposa e empresária, com interferências sempre muito bem-humoradas durante as duas entrevistas. Mineira e cozinheira profissional revelou que sempre costuma preparar um feijão para receber as visitas (feijão é uma forma de genérica de referir-se a uma refeição).

**Figura 20** – Violões na sala do apartamento de Nelson Sargento, 2010



**Fonte:** Acervo pessoal de Juliana dos Santos Barbosa

Enquanto ainda nos preparávamos para começar a gravar seu depoimento, o sambista comentou que, poucos dias antes, um jornalista perguntou se ele se sentia realizado. A resposta foi categórica: “Não me sinto realizado. Tenho sempre a intenção de aprimorar o que eu faço. Tenho tantos projetos que vou precisar fazer um acordo com São Pedro, para me deixar por aqui pelo menos até 2030”. Há três meses de completar 87 anos, ele e Evonete planejavam as

comemorações de seu aniversário. Uma data amplamente festejada, todos os anos, com shows e lançamentos.

Nossa primeira entrevista desenrolou-se por aproximadamente duas horas, em sua sala de jantar. Logo que entendeu nosso interesse por seu processo de criação artística fez a primeira intervenção: “- Quer conhecer meu ateliê?”, pergunta. “-Sim”, respondo prontamente. “- Você está nele”, diz o artista, apontando para as telas em elaboração ajeitadas no chão, ao lado da mesa de jantar. Passado pouco mais de uma hora do início da entrevista, uma informação importante: Nelson revela que não gostaria que escrevessem uma biografia sua. Estava aí explicada a (estranha) falta desse material na bibliografia da área.

**Figura 21** - Nelson Sargento em sua “salateliê”. Ao fundo, a estante de discos e livros, 2010



**Fonte:** Acervo pessoal de Juliana dos Santos Barbosa

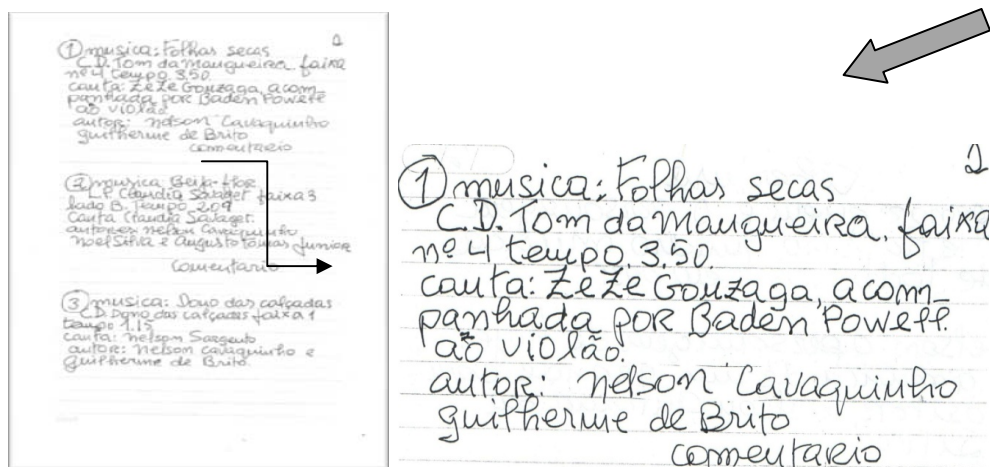
Da segunda entrevista, feita quatro meses depois, destacamos três momentos. O primeiro, quando o compositor falou a respeito do desejo de escrever um livro com trechos de composições que, segundo ele, “valem por toda a obra”, como: “*Luto preto é vaidade/ neste funeral do amor/ o meu luto é saudade/ e saudade não tem cor*” (“Silêncio de um minuto”, de Noel Rosa, gravada em 1940 por Marília Batista); “*Nos olhos das mulheres/ no espelho da sala/ é que vejo minha idade*” (“Meus vinte anos”, de Wilson Batista e Silvio Caldas, gravada em 1968, no álbum “Mudando de conversa”, pela Odeon); “*A saudade é um punhal/ cravado até o final/ no peito de quem ama*” (“Morrendo de saudade”, de Nei Lopes e Wilson

Moreira, gravada no álbum “Na fonte”, em 1981, pela RCA), entre outros exemplos citados de autoria de Cartola, Paulinho da Viola e Candeia.

Também obtivemos a informação de que, além de cantor, compositor, artista plástico, ator e escritor, ele tinha mais uma atividade: produtor e apresentador do programa radiofônico “Eles têm histórias para contar”, veiculado pela Rádio Roquete Pinto (www.fm94.rj.gov.br). O programa vai ao ar às quartas-feiras, às 15 horas, e conta com Agenor de Oliveira na apresentação e Evonete Belizário na direção. Cada edição tem um personagem, que tanto pode ser um sambista quanto um determinado assunto tratado pelos sambistas em suas canções.

A diferença entre este programa e outro, feito a partir de pesquisas bibliográficas, é que Nelson Sargento fala, muitas vezes, com a legitimidade de quem viveu as histórias relatadas. Sua vivência no universo das batucadas representa um diferencial significativo nos comentários feitos sobre a vida e a obra dos sambistas. Chamaremos a esses de programas memorialistas, nos quais fica evidente um dos impulsos mais fortes no trabalho de Nelson Sargento: o de resgatar e deixar registrada a história de artistas populares, muitas vezes pouco (re)conhecidos pelo grande público. Os manuscritos do roteiro comprovam que os comentários são feitos a partir de conhecimentos e vivências próprios, não sendo previamente escritos pelo sambista:

**Figura 22** – Roteiro do programa radiofônico “Eles têm história para contar”



**Fonte:** Material cedido por Nelson Sargento (imagem ampliada à direita)

Em outra vertente, os produtores/apresentadores reúnem sambas que falam de um mesmo tema e discutem a maneira como os compositores tratam o referido assunto em suas composições. “Nós procuramos algumas palavras que estão na música popular como, por exemplo, músicas que falam dos olhos, da chuva, de cigarro”, explica Sargento (2010b). A esses chamaremos de programas literários, cujas edições dão indícios do fascínio que expressões estéticas da linguagem exercem sobre o sambista, um encantamento que se confirma quando somado à vontade de escrever o livro com frases célebres da música popular brasileira.

O terceiro momento foi o encerramento da entrevista. Já nos despedíamos quando fomos informados pelo artista que, desta vez, não sairíamos sem que ele cantasse. “E essa é inédita” anunciou ele, dando os primeiros acordes: “Esta casa vazia/ onde o nosso amor era lindo de ver/ tudo agora é saudade/ dura realidade sem você/ solidão também mora/ nesta casa vazia/ solidária comigo nesta nostalgia”.

**Figura 23** - Nelson Sargento em seu apartamento, concedendo entrevista para nossa pesquisa, 2010



**Fonte:** Acervo pessoal de Juliana dos Santos Barbosa

A visão de Williams, da cultura como todo um modo de vida, foi determinante para interpretarmos o ambiente em que estivemos. No chão da sala, várias telas em elaboração; em seu caderno de anotações, uma série de canções e

poemas em potencial; na estante, a coleção de discos constituindo um rico manancial criativo; na cabeça, ideias novas juntando-se às antigas histórias; na despedida, o gesto gentil de uma apresentação exclusiva. A análise da estética criadora de Nelson Sargento, que faremos no próximo capítulo, passa pela compreensão deste laboratório criativo, bem como pela relação do artista com o macroambiente da cultura do samba. Os dados biográficos, a seguir, também contribuem com nosso entendimento.

### 3.2 NELSON MATTOS: MENINO DO SALGUEIRO E DA MANGUEIRA

Foi no morro do Salgueiro e depois no da Mangueira, que Nelson Sargento teve seus primeiros contatos com o universo do samba. A vivência nesses dois ambientes foi determinante em sua trajetória como sambista. Ele nasceu Nelson Mattos, no Rio de Janeiro, em 25 de julho de 1924. Filho de Rosa Maria da Conceição e Olímpio José de Mattos, em sua certidão de nascimento constava somente o nome de sua mãe, pelo fato de seus pais não serem casados. À época, em casos assim, o cartório registrava como *filho natural*. Anos mais tarde, quando conheceu Olímpio, fez o registro atual (NELSON, 2009).

**Figura 24** – Documento da mãe de Nelson Sargento, Maria Rosa da Conceição

REG. N.º 18.586.

Nome *Maria Rosa da Conceição.*

Filho de \_\_\_\_\_

o de *Laurinda Maria da Conceição.*

Nac. *Brasileira*

Nat. *Distrito Federal*

Idade *46* anos, cor *Preta*

Instr. *Quarta*

Est. Civil *Solteira*

Prof. *Cosmicheira*

Rio, 4 de *Agosto* de 1944.

*Vence da fama do nome do Capitão*  
do CHEFE DA SEÇÃO

Rio, 4 de *Agosto* de 1944.

*Maria Rosa da Conceição*  
ASSINATURA DO PORTADOR

POLEGAR DIRETO

Fonte: Livro *Prisioneiro do Mundo*, de Nelson Sargento

Conviveu pouco com o pai, que era cozinheiro de profissão e morreu de gangrena, depois de um acidente na cozinha de um restaurante. Rosa Maria, a mãe, era empregada doméstica e cozinheira. Durante a infância de Nelson, ela trabalhava na casa de uma família de comerciantes no bairro da Tijuca e quando saiu desse emprego foi morar no morro do Salgueiro, em um barraco alugado. Para se sustentar passou a lavar roupa de várias famílias. Das lembranças da infância, o artista registra o orgulho de ajudar a mãe, entregando as roupas lavadas nas casas das pessoas.

Estudou nas escolas públicas Pareto, Humberto de Campos, Francisco Cabrita e Bezerra de Menezes. Fez o 1º e o 2º anos do ginásio (incompleto) no Colégio Ultra, na Praça da Bandeira. No morro do Salgueiro, contando dez anos apenas teve seu primeiro contato com o mundo do samba, desfilando e tocando tamborim na escola Azul e Branco - agremiação carnavalesca que, futuramente, se juntaria a outras duas escolas do morro, a Unidos do Salgueiro e a Depois eu Digo, para formar a Acadêmicos do Salgueiro, escola do grupo especial do Rio de Janeiro. (NELSON, 2009)

Aos 12 anos foi com a mãe, a convite de Alfredo Lourenço, mais conhecido por Alfredo Português, morar na Mangueira, numa região do morro conhecida como Santo Antônio. Essa mudança de cenário traz consigo fatores determinantes para a vida de Nelson. Lá ele tornou-se compositor e fez seu primeiro samba (em 1947) para a agremiação carnavalesca que o elegeria presidente de honra, mais de meio século depois. O Português, conforme veremos a seguir, era um mediador cultural. Sua casa foi uma espécie de centro criador e irradiador da cultura popular, localizada num dos principais pontos da tradição do samba carioca à época. O empreiteiro da construção civil e compositor de samba fazia parte da ala de compositores da escola de samba Unidos de Mangueira e sua história “está toda na cabeça de Nelson”, conforme afirmam Campos et al (1983, p. 42):

Alfredo Lourenço, meu padraсто e pai de criação na vida e na música era lusitano e veio para o Brasil como ‘contratado’ da Marinha Brasileira por volta de 1930. [...] me ensinou a viver, a fazer samba e a pintar paredes. Alfredo Português tocava guitarra e criava versos de improviso que faziam rir todo mundo no morro. Era um tempo em que Cartola, Gradim, Carlos Cachaça, Zé Criança, Americano, compositores da Mangueira, estavam sempre lá em casa. [...] Quando Alfredo comprou um violão, eu aprendi algumas posições com o Cartola e com o Aluísio Dias.

Na entrevista, Sargento (2010a) conta que sua casa era um “Butantan Musical”<sup>17</sup>: cheio de *cobras* como Cartola, Nelson Cavaquinho, Carlos Cachaca, Zé com Fome, Geraldo Pereira, Gradim, Babaú, Malvadeza e Aniceto, que se reuniam aos sábados e domingos para bater papo, trocar ideias, tocar e cantar. “Era ali, diante de seus olhos que esses mestres compunham e cantavam samba. Nossa casa era uma espécie de academia, onde os catedráticos ensinavam samba aos mais novos” declara. Ele relembra que um dia apareceu no morro um compositor procurando o português que fazia versos bonitos. Era Nelson Cavaquinho, que chegou à sua casa dizendo: “Vim conhecer o amigo e ficar aqui algumas horas”. Ficou mais de seis meses, e a parceria rendeu vários sambas.

Essa *instituição de ensino* formou muita gente. Foi lá, por exemplo, que Geraldo Pereira, sambista contemporâneo de Nelson Sargento, conheceu Cartola, encontrou Nelson Cavaquinho e aprendeu poesia e ritmo. Morando naquele lugar, Sargento ouviu em “primeiras audições” muitos sambas feitos por Pereira. “A casa de Alfredo Português era o primeiro auditório que o Geraldo usava para testar suas melodias. Ia para lá e ficava à tarde e à noite inteira tocando violão e assuntando samba como o Alfredo” (CAMPOS et al, 1983, p. 48).

A princípio, um lusitano ensinando samba pode parecer estranho. Todavia, a ligação de Alfredo com a cultura popular vinha de além-mar. Ele era fadista de Alfama – um dos mais antigos e tradicionais bairros de Lisboa, conhecido por seus restaurantes e casas de fado. Declarado Patrimônio Imaterial da Humanidade pela UNESCO, o fado nasceu nos contextos populares da Lisboa oitocentista, nos momentos de convívio e lazer, conforme informações disponíveis no *site* do Museu do Fado<sup>18</sup>. Assim como o samba, o fado evoca temas do cotidiano e esteve associado às esferas marginais da sociedade. Seus artistas – os cantadores – foram, muitas vezes, perseguidos e presos. A manifestação artística lusitana reestruturou-se temática e melodicamente para subir aos palcos do teatro de revista, e ultrapassou barreiras geográficas por meio da difusão radiofônica. Com forte poder evocativo, a poesia do fado apela à comunhão entre intérprete, músicos e ouvintes.

---

<sup>17</sup> Referência ao **Instituto Butantan** - um dos maiores centros de pesquisa biomédica do mundo, responsável por mais de 93% do total de soros e vacinas produzidas no Brasil, famoso pelo serpentário que além de abrigar animais, realiza extração dos venenos necessários à produção de soro.

<sup>18</sup> [www.museudofado.com.br](http://www.museudofado.com.br)

Pelo visto, Alfredo Lourenço tinha boas experiências para trocar com os poetas populares brasileiros. Nas rodas de samba em sua casa, Nelson, aos 14 anos, ficava por perto, ouvindo e decorando tudo, com uma atribuição bem definida: “Eu estava ali, vivendo aquilo, mas não estava bem enfronhado naquilo. Minha função era buscar a cachaça e a cerveja”. Seu padrasto, no entanto, sempre dizia: “Já que estás aqui, que aprendas alguma coisa”. E o Alfredo “tinha muita paciência comigo, de explicar o porquê Cartola, o porquê Aluísio, o porquê Carlos Cachaça”, rememora Sargento (2010a). E assim cresceu o menino do Salgueiro que foi parar na Mangueira: ao mesmo tempo em que abastecia as rodas de samba, também bebia daquela fonte. Foi nessa época que começou a prestar atenção nas letras dos sambas. Nas rodas do morro provou duma tal de *literatura do samba* e ficou fascinado pelo seu sabor. O menino virou Sargento, mas o gosto ficou para sempre.

### 3.3 SARGENTO NELSON: A SERVIÇO DAS RIMAS

Aos 20 anos de idade, Nelson Mattos ingressou no Exército. “Entrei como voluntário, fui promovido a 3º sargento numa sexta-feira, 13 de setembro de 1946, e licenciado no ano de 1949”, atesta. Na instituição, foi o Sargento Nelson, e na vida civil incorporou a patente ao nome artístico, ficando Nelson Sargento. Nesta época, Alfredo Português foi convidado, ou melhor, *aliciado* (para usar as palavras de Nelson Sargento) por Carlos Cachaça, para integrar a ala de compositores da escola de samba Estação Primeira de Mangueira. Em 1947, fez a letra do samba-enredo sobre o rio São Francisco, tema do carnaval de 1948 da Escola, e entregou ao enteado dizendo: “- Bota música”. Foi assim que Nelson musicou o seu primeiro enredo. “Eu acho que foi a partir dali que eu comecei a me enfronhar mais nas coisas do samba”, avalia o compositor (2010a).

A parceria criativa entre Alfredo Português e Nelson Sargento foi profícua. A dupla foi vitoriosa por vários anos nas disputas de samba da Mangueira, com destaque para “Cântico à natureza - as quatro estações do ano”, com votação unânime dos 17 julgadores. Este samba, feito em 1954, para o carnaval de 1955, é conhecido também como *Primavera* e tornou-se um clássico do gênero, com mais de 20 regravações. Em 1975, a Mangueira o consagrou como um dos 10 melhores sambas de todos os tempos da Escola.

Alfredo ensinou Nelson Sargento a entender o que era uma composição, a construção de uma poesia, a pensar musicalmente e a fazer rimas. “Então, até hoje tenho isto comigo, me considero um escravo da rima”, declara (NELSON, 2009). A relação entre os dois retrata a interação entre gerações, típica da cultura do samba e das culturas populares de forma geral. Uma tradição pertinentemente registrada na composição “Fiz por você o que pude”, de Cartola: “[...] podam-se os galhos, colhem-se as frutas/ e outra vez se semeia/ e no fim desse labor, surge outro compositor/ com o mesmo sangue na veia” (gravada em 1975, no álbum “História das escolas de samba – Mangueira”, pela gravadora Marcus Pereira).

Em 1957, com o falecimento de Alfredo Portuguese, Nelson Sargento foi eleito presidente da ala de compositores da Mangueira, função que exerceu entre os anos de 1958 e 1962. Em depoimento, no CD “Nelson Sargento – Inéditas” (1991), o compositor narra que desfilou pela Estação Primeira por 32 anos seguidos e, depois, foi se distanciando da escola em função de ter mudado de localidade e porque “olhando para a estrutura do samba, eu também fui me entristecendo um pouco, e fui me afastando cada vez mais”. As últimas incursões que Nelson fez em disputas de samba-enredo foram na década de 1990, no entanto, sem classificá-los. Em 1997, compôs “Tambores da Mangueira na terra da encantaria” e, em 1999, fez “O século do samba”, em parceria com Josimar Monteiro e Francisco Blanco. Ao que parece, a motivação para voltar a participar das disputas foi justamente a temática dos enredos nesses dois anos: a Mangueira e o samba.

Quando começou a compor, lembra Sargento, o samba-enredo [como é concebido hoje] não existia. “As escolas tinham o samba de concurso: os compositores recebiam apenas o título do enredo, mas não a sinopse” (2010a). Em sua opinião, este processo era mais propício para que se pudesse compor com mais lirismo e poesia de fato. Porque a sinopse é um texto elaborado a partir de pesquisas sobre o tema que a agremiação carnavalesca vai levar para a avenida. Com esse enredo em mãos, os compositores devem traduzir para a linguagem musical as informações ali contidas. No julgamento do desfile, os jurados observam, entre outros aspectos, o grau de intertextualidade entre o samba e o enredo. O desafio de compor com lirismo e poesia torna-se ainda maior em tempos de desfiles patrocinados, quando as trilhas sonoras das escolas de samba devem exaltar os produtos e/ou serviços do seu financiador.

Para Sargento, o aspecto melódico também ficou prejudicado, pois o tempo cronometrado, dentro do qual os milhares de integrantes de uma agremiação devem percorrer o sambódromo durante o desfile, exigiu um aceleração no ritmo da canção. Talvez isso explique, pelo menos parcialmente, a causa da *mortalidade infantil* de algumas dessas composições, que caem no esquecimento pouco depois da quarta-feira de cinzas. Ao lado disso, vale lembrar, o pouco espaço para o samba nas rádios, contribui com a divulgação limitada dessas canções.

Em palestra<sup>19</sup> realizada em agosto de 2010, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Nelson Sargento afirmou ser de um tempo em que “samba era divertimento da classe pobre”. Sua lúcida reflexão sobre as transformações do carnaval nos remete aos estudos de Stuart Hall a respeito das lutas culturais que acontecem entre diferentes classes sociais que se encontram em posições desiguais de poder. “Quando a classe média chegou às escolas de samba, o sambista não teve coragem de mostrar a cartilha do samba para eles. E eles acabaram impondo a cartilha deles”. Fica evidente nesta fala que Sargento é também um pensador. Ao avaliar que o embate preteriu a participação dos artistas populares, mostra plena consciência das forças que agem sobre a dinâmica cultural.

Não podemos deixar de frisar que nesta batalha, a beleza plástica do carnaval não foi destruída e, que o povo ainda é maioria nas escolas. Os desfiles tornaram-se belíssimos espetáculos cênico-musicais, produzidos por artistas e profissionais de diversas áreas, que trabalham meses na criação de um show ímpar, de cores, sons e movimentos. Também, durante todo o ano, a quadra dessas agremiações carnavalescas reúne seus integrantes em ensaios e atividades comunitárias. O quesito harmonia, que avalia o canto do samba pelos foliões durante o desfile, faz com que a maioria das escolas preserve a presença maciça da comunidade em suas alas, já que pessoas de fora daquele ambiente, provavelmente, não tenham o mesmo desempenho, por não participarem dos ensaios com frequência. Assim, entendemos que a submissão dos enredos aos patrocínios faz parte da ênfase no desfile como mercadoria cultural. O que decai é a qualidade poética de algumas composições e a espontaneidade da participação popular.

---

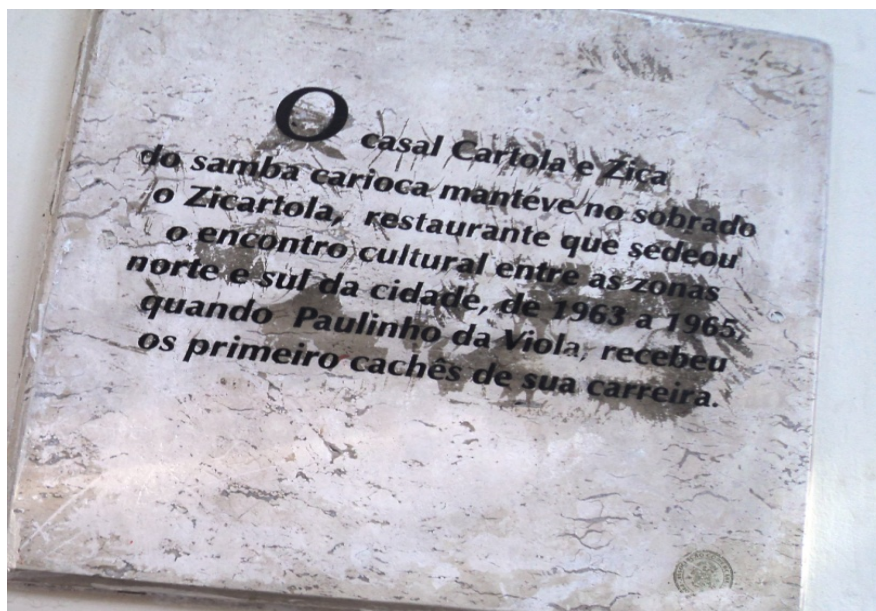
<sup>19</sup> Disponível em [www.puc-riodigital.com.puc-rio.br](http://www.puc-riodigital.com.puc-rio.br). Acesso em 07/01/2013.

O próximo tópico aborda outro ambiente social em que duas culturas distintas encontraram-se. Um espaço definido por Sargento como uma “roda de samba com cobertura”, boa comida, boa música e boa gente – esta, vinda dos mais tradicionais redutos do samba carioca e de lugares onde o samba ainda não havia figurado. Estamos falando do Zicartola.

### 3.4 NOS TEMPOS DO ZICARTOLA

Atualmente, no número 53 da Rua da Carioca, apenas uma placa deteriorada pelo tempo, registra a existência daquela que, talvez, tenha sido a primeira, mas, certamente, foi uma das mais importantes casas de samba (como estabelecimento comercial) do Brasil, tendo funcionado no início da década de 1960, na região central da cidade do Rio de Janeiro. O texto da placa diz: “O casal Cartola e Zica, do samba carioca, manteve no sobrado o Zicartola, restaurante que sediou o encontro cultural entre as zonas norte e sul da cidade, de 1963 a 1965, quando Paulinho da Viola recebeu os primeiros cachês de sua carreira”.

**Figura 25** - Placa em frente ao antigo prédio do Zicartola, 2013



**Fonte:** Acervo pessoal de Juliana dos Santos Barbosa

Para Nelson Sargento, o Zicartola foi um espaço de convivência com sambistas de outras escolas, como Silas de Oliveira, do Império Serrano, Noel Rosa

de Oliveira, do Salgueiro, os portelenses Elton Medeiros e Jair do Cavaquinho, entre outros. Também foi lugar de encontro com a oportunidade de profissionalizar-se como músico. Quando perguntamos sobre a data, somos logo lembrados da essência das coisas: “Data é um negócio muito sério, mas você descobre. Vou falar como tudo começou”:

Começou com a comida que a Zica fazia na rua dos Andradas e uma porção de malandro ia comer. Então alguém teve a ideia: vamos pegar isso e abrir uma casa, botar isso que está acontecendo aqui lá naquela casa. Aí se formou um restaurante que chamou Zicartola (SARGENTO, 2010a).

Cartola nasceu em 11 de outubro de 1908. De acordo com os biógrafos Marília Trindade Barboza da Silva e Arthur Oliveira Filho (2008), ele teve o “micróbio do samba” injetado pelo pai. Na infância, desfilava com a família no Rancho dos Arrepiados - cujas cores (verde e rosa) foram levadas posteriormente para a Mangueira. Com a morte do avô, a família mudou-se para o morro da Mangueira, onde ele conheceu o violonista autodidata Aluísio Dias e o compositor Carlos Cachça, seus parceiros por longa data.

Também passou a integrar o Bloco dos Arengueiros – que deu origem à Estação Primeira de Mangueira, fundada em 28 de abril de 1928, por Saturnino Gonçalves (pai de Neuma), Marcelino José Claudino (Massu), Angenor de Oliveira (Cartola), José Gomes da Costa (Zé Espinguela), Pedro Caim e Abelardo da Bolina. Na busca de apurar a qualidade de seus sambas, Cartola começou a ler poemas. Entre suas referências, os românticos Castro Alves e Gonçalves Dias, além de Olavo Bilac, Camões e Guerra Junqueiro. Na década de 1940, foi convidado pelo maestro e compositor Heitor Villa-Lobos para vários trabalhos e recebeu o título de Cidadão Samba.

Com a morte de sua primeira esposa, Deolinda, em 1947, Cartola deixou a Mangueira, parou de compor e chegou a ser dado como morto. Anos depois, foi encontrado por uma antiga admiradora, Eusébia Silva, a Dona Zica. Ele estava entregue à bebida. Ela inicia então uma verdadeira batalha de recuperação. Voltam para a Mangueira e começam aquela que seria a fase mais importante de sua vida, como homem e como compositor. Em sua nova casa, as reuniões de samba eram constantes.

Zica dava sabor aos encontros dos sambistas com seus quitutes. Com ela, Cartola abriu no início da década de 1960, o restaurante que se transformaria em um importante palco da música popular brasileira: o Zicartola. A revista *História do Samba* (1998, n. 31, p. 602) registra que o local tinha “Zica pilotando o fogão, compondo a feijoada mais famosa do Rio de Janeiro. Cartola temperando o violão, criando seus sambas de antologia. Da soma de ambos resultou o Zicartola: o restaurante onde música era servida com sabor”. Este lugar, podemos dizer, é um signo perfeito da íntima relação entre samba e comida, típica das manifestações culturais de matriz africana.

Conforme Pereira (2008), a casa de samba misturou sambistas da Zona Norte, bossa-novistas da Zona Sul, poetas como Hermínio Bello de Carvalho, jornalistas como Sérgio Cabral e gênios como Paulinho da Viola. “No auge de sua popularidade, o restaurante tinha a Zona Norte cantando no palco e a Zona Sul abarrotando as mesas, a burguesia fascinada por uma música que, até então, praticamente lhe era desconhecida” (*Revista História do Samba*, cap. 31, 1998, p. 603).

**Figura 26** – Restaurante Zicartola: Zé Kéti cantando acompanhado pelo violão de Nelson Cavaquinho



**Fonte:** Revista *História do Samba* nº 31

João Antônio (2007) chamou o lugar de Templo do Samba: um ambiente pra lá de gostoso, com comes e bebes, mulatas e a alma boa de Cartola. Por outro lado, considera que a aproximação da classe média foi responsável por tirar a legitimidade do lugar, “substituindo o cheirinho gostoso das cocadas por perfume francês e uísque”:

Tudo passou a exibicionismo estereotipado, bestices do tipo *pra turista ver*. Falso, truncado, comercializado. Vendável e vendido. [...] Zica e o sambista Cartola estavam cercados por uma parranda da Zona Sul, uma gente colonizada [...] eternamente na moda e que sequer conhecem a diferença entre um pagode e um gurufim. [...] Não era mais o Zicartola de Zica e Cartola, de Nelson Cavaquinho, de Geraldo das Neves (ANTONIO, 2007, p. 40-42).

A casa fechou em 1965. Na opinião de uns, por ter perdido sua essência, na opinião de outros, pela falta de experiência comercial do casal. A despeito de tais fatos, o depoimento de Nelson Sargento revela o valor daquele espaço para a cultura do samba e para sua carreira:

Acontece que frequentava o Zicartola muita gente, e eu não digo pesquisando samba, não no sentido exato da palavra pesquisa, mas lá estava o Hermínio, o Vianinha, o Cacá de Diegues. [...] Então o Cacá de Diegues acabou fazendo um filme que tem Cartola como artista, o Vianinha fez o Opinião, e o Hermínio fez o Rosa de Ouro. Quer dizer, tudo isso foi oriundo do Zicartola, e [...] **foi aí que eu fui chamado para fazer o Rosa de Ouro** (SARGENTO, 2010a, grifo nosso).

As diferentes posições entre João Antonio e Nelson Sargento refletem as tensões típicas desse “entre lugar” – denominação dada por Bhabha aos espaços em que ocorrem os encontros entre diferentes culturas e constituem-se novos signos. Se o uísque e o perfume francês mudaram o gosto e o cheiro do Zicartola, por outro lado, o pandeiro e o tamborim desceram o morro para subir aos palcos dos teatros e aparecer nas telas do cinema. Neste sentido, Sargento é uma figura representativa. Vindo do morro da Mangueira, participou de shows e atuou em filmes, a partir do contato com artistas da classe média.

### 3.5 COLORINDO O ROSA DE OURO

O Rosa de Ouro é considerado um marco na Música Popular Brasileira, inaugurando, em 1965, “um novo tipo de apresentações nos palcos cariocas”, conforme afirma Ruiz (1984, p. 214). Na obra “Aracy Cortes: Linda Flor”, o autor apresenta uma série de matérias publicadas na imprensa da época que avaliou, entre outras formas, o espetáculo como “uma apoteose ao samba autêntico” (Claribalte Passos, no Correio da Manhã, em 8 de agosto de 1965), e “uma peça que deslumbra a platéia” (Teodoro da Silva, na Revista Melodias). Por dois anos o espetáculo correu o Brasil e neste período:

Aracy Cortes voltou às suas noites de grande estrela. Clementina [de Jesus] iniciou carreira fulgurante. Paulinho da Viola já prometia ser o que é. Elton [Medeiros], Nelson Sargento, Anescar do Salgueiro e Jair do Cavaquinho deixaram de ser talentos conhecidos apenas em seus redutos e viraram ídolos, a princípio cariocas, depois nacionais. (Revista História do Samba n. 30, p. 582)

**Figura 27** – Elenco do Rosa de Ouro, acompanhado por Aracy de Almeida



**Fonte:** Revista História do Samba - nº 30

Para Sargento, este espetáculo foi uma espécie de porta de entrada para o mundo artístico, e o encontro entre artistas populares e produtores culturais, ocorrido no Zicartola, foi determinante para que ele se profissionalizasse como músico:

O Hermínio queria um violonista que não soubesse tocar violão... [risos]. Ele queria um compositor que tocasse violão, mas que fizesse de conta que estava no terreiro, na casa dele. Aí tem um lance gozado. O Elton [Medeiros] foi quem me indicou: ‘- Olha, na Mangueira tem o Nelson’. Aí eu ainda não era o Nelson Sargento, era só Nelson. Então Hermínio disse: ‘- Vamos lá na Mangueira então’ (SARGENTO, 2010a)

Elton Medeiros, que conhecia bem a Mangueira (já que era parceiro de Cartola), subiu o morro junto com Hermínio em busca de Nelson, que naquela época era pintor de parede. Chegando lá deixou recado com a então esposa de Nelson Sargento para que ele fosse ao Teatro Jovem. Ele nos conta que recebeu o recado e imaginou: “Só poderia ser para pintar o teatro, e como estava trabalhando, decidi não pegar outro serviço”. Mas o colorido que Nelson daria ao espetáculo seria outro. E para isso, Elton e Hermínio precisaram subir o morro mais duas vezes até que Nelson resolvesse comparecer ao Teatro.

Cheguei lá e eles me perguntaram se eu tinha violão. Eu disse não. Então trata de arranjar um, disseram. Perguntei do que se tratava exatamente e eles me explicaram que era um musical que eles estavam fazendo com Clementina [de Jesus], Araci Côrtes, Elton [Medeiros], o Paulinho [da Viola] (foi aí que eu conheci o Paulinho), o Jair [do Cavaquinho] e o Anescar (SARGENTO, 2010a)

O grupo já estava ensaiando e Nelson, para integrar-se, precisava comprar o violão. Encontrou um violão usado e disse a Hermínio, entretanto, que não tinha como pagar. Hermínio comprou o instrumento. “Eu acho que daí, no Rosa de Ouro, é que eu me enfronhei mesmo no universo do samba”, avalia o cantor e compositor. O emblemático “passaporte” da carreira artística de Nelson Sargento até hoje decora a sala de seu apartamento, como já dissemos no início do capítulo.

**Figura 28** - Violão usado por Nelson Sargento no espetáculo Rosa de Ouro



**Fonte:** acervo pessoal de Juliana dos Santos Barbosa

Foi no Rosa de Ouro que Nelson Sargento conheceu Paulinho da Viola. “Quando ele tocou o samba ‘14 anos’, perguntei ao Jair do Cavaquinho se o samba era do garoto”. Confirmada a autoria, logo o sambista reconheceu estar diante um novo talento da música popular brasileira. Com este espetáculo, Sargento também viajou por muitas cidades do país. “Começamos no Teatro Jovem, no Rio de Janeiro, depois nos apresentamos em Salvador, no Teatro Vila Velha, em São Paulo, no Teatro Oficina e no Paraná, no Teatro Guaíra, onde o Hermínio foi agraciado com o troféu Pinheiro de Ouro”, relata o sambista (2009).

**Figura 29** - Matéria publicada em 01/04/1967 sobre o espetáculo Rosa de Ouro, no periódico O Jornal



**Fonte:** Acervo do MIS – Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro

O espetáculo foi importante para cultura do samba, mas seu término coincidiu com o período de ascensão da Bossa Nova, “o *iê-iê-iê* já vinha tomando conta do mercado” declara Sargento, e era preciso buscar novas alternativas. Foi o que *cinco crioulos* fizeram para garantir que a *voz do morro* continuasse a ser ouvida. O conjunto “A Voz do Morro” foi criado em 1965 por Zé Kéti. Nelson Sargento participou do segundo e do terceiro discos de vinil gravados pelo grupo, formado também por Zé Cruz, Elton Medeiros, Anescar, Jair do Cavaquinho, Paulinho da Viola e Oscar Bigode.

**Figura 30** – Capas dos 2º e 3º LP's do conjunto "A voz do morro"



Fonte: [www.sambaderaiz.net](http://www.sambaderaiz.net)

Gravado em 1965, pela Musidisc, o álbum *Roda de samba 2*<sup>20</sup> traz as seguintes canções: “Recado” (Casquinha e Paulinho da Viola); “Conselho” (Élton Medeiros e Kléber Santos); “Quem vem lá” (Jair do Cavaquinho); “Linguajar do morro” (José da Cruz e Noca da Portela); “A canoa virou” (Élton Medeiros); “Papel reclame” (Nelson Sargento); “Olhos de Maria” (Anescar do Salgueiro); “Samba samba” (Anescar do Salgueiro); “Sorri” (Élton Medeiro e Zé Kéti); “Espetáculo deslumbrante (Jair do Cavaquinho, Miudinho e Zózimo); “Samba da coroa” (Zé Kéti); “Responsabilidade” (Paulinho da Viola); “Pranto ardente (Nelson Sargento e Oscar Bigode) e Olinda” (Alcides Malandro Histórico e Jair do Cavaquinho).

Gravado pela RGE, em 1968, o 2º álbum contém as seguintes obras: “Cuidado” (Carlos Marreta e Nelson Sargento); “A voz do morro” (Zé Kéti); “Exaltação a Tiradentes” – samba-enredo de 1949 do Império Serrano (Estanislau Silva, Mano Décio da Viola e Penteadó); “400 anos de favela (Zé Kéti); “Exaltação à Mangueira” (Aloísio Costa e Enéas Brites); “Tanta tristeza” (Élton Medeiros e Kléber Santos); “Meu barracão de zinco” (Jair do Cavaquinho e Jamelão); “Sinhá não disse” (Paulinho da Viola); “Carnaval que passou” (Anescar do Salgueiro); “Exaltação à Madureira” (Noca da Portela, Oscar Bigode e Poliba); “Aventureira” (José da Cruz,

<sup>20</sup> Dados sobre os álbuns disponíveis no site: [www.sambaderaiz.net](http://www.sambaderaiz.net)

Noca da Portela e Poliba); “Só eu sei” (Carlos Marreta e Nelson Sargento); “Tarde Demais” (Alcides Malandro Histórico e Jair do Cavaquinho); “Noite linda” (Jair do Cavaquinho) e “Meus dias são de sol” (Anescar do Salgueiro).

Sob a regência do maestro Orlando Silveira, os músicos Nelson Sargento, Jair do Cavaquinho, Elton Medeiros, Mauro Duarte e Anescar gravaram, entre os anos de 1967 e 1969, três discos de vinil. O grupo foi chamado de Cinco Crioulos (nome escolhido pelo dono da gravadora, Milton Miranda, inspirado no samba “São Quatro Crioulos”, de autoria de Elton Medeiros e Joacir Santana). Essas duas formações foram as primeiras oportunidades que os sambistas do morro tiveram para gravar suas próprias composições sem intermediários.

**Figura 31** – Capas dos LP’s gravados pelo grupo “Os cinco crioulos”



Fonte: [www.sambaderaiz.net](http://www.sambaderaiz.net)

O primeiro disco de vinil do grupo foi lançado pela gravadora Odeon, em 1967, com os sambas: “O mundo encantado de Monteiro Lobato” – sambanredo da Estação Primeira de Mangueira de 1967 (Batista, Darcy da Mangueira, Hélio Turco, Jurandir e Luiz); “Fica doido varrido” (Benedito Lacerda e Eratóstenes Frazão); “Oh! seu Oscar” (Ataulfo Alves e Wilson Batista); “Brigaram pra valer” (Geraldo Pereira e José Batista); “Vou partir” (Anescar do Salgueiro e José Alves); “Vai dizer a ela” (Nelson Sargento); “Pelo telefone” (Donga e Mauro de Almeida);

“Xica da Silva” (Anescar do Salgueiro e Noel Rosa de Oliveira) – samba-enredo da escola Acadêmicos do Salgueiro de 1963; “Eu nasci no morro” (Ary Barroso); “Aurora de paz” (Cacaso e Éltton Medeiros); “Barba de molho” (Mauro Duarte); “Defensor do samba” (Jair do Cavaquinho).

O volume 2 foi lançado em 1968, pela mesma gravadora, com as seguintes composições: “Primeira escola” (Joel de Almeida e Pereira Matos); “Lavadeira” (Herivelto Martins); “Arrasta sandália” (Aurélio Gomes e Baiaco); “Juro” (Haroldo Lobo e Milton de Oliveira); “Quanta dor” (Adélcio de Carvalho e Mauro Duarte); “Bom conselho” (Anescar do Salgueiro e Edinho); Abre a janela (Arlindo Marques Jr. e Roberto Roberti); “Grande dor” (Dino); “Vaidosa” (Arthur Morais e Herivelto Martins); “Eu só voltarei” (Nelson Sargento); “Desculpar, não desculpei” (Nuno Veloso e Éltton Medeiros); “Eu e o samba” (Jair do Cavaquinho).

Em 1969, também pela Odeon, os músicos lançaram o terceiro disco da série, com os sambas: “Gargalhei” (Arnô Canegal, Augusto Garcez e Henrique Almeida); “Vida apertada” (Candeia e Casquinha); “Em cima da hora” (Russo do Pandeiro e Valdrido Silva); “Só vou dizer” (Nelson Sargento); “Aquela nêga” (Éltton Medeiros e Nuno Veloso); “A sombra do Salgueiro” (Anescar do Salgueiro e Ivan Salvador); “Lamentação” (Mauro Duarte); “Fingiu que não me viu” (Haroldo Lobo e Milton de Oliveira); “Machucando o jiló” (Geraldo Babão); “Solidão” (Jair do Cavaquinho); “Meu amor foi-se embora” (Chico Modesto e Germano Augusto).

Mesmo despontando nos palcos, Nelson Sargento continuava tirando parte de seu sustento da profissão de pintor. Foi pintando paredes que ele começou a pintar telas e acabou pintando *nas* telas. O próximo tópico mostra como Nelson Sargento virou artista plástico e ator de cinema.

### 3.6 PINTANDO (*NAS*) TELAS

Dezenas de exposições, sete filmes, dois comerciais e uma minissérie: este é o saldo de duas carreiras que Nelson não planejou, mas parece sempre ter estado preparado para elas. Sua primeira participação no cinema foi na década de 1960, no longa-metragem “É Simona!” (roteiro e direção de Domingos de Oliveira e produção de Cezar Tedim). “A cena foi feita na Boate da Sucata, hoje Teatro da Lagoa. Fiz também o filme “Dente por dente”, da diretora Alice de Andrade, onde cantei ‘Cântico à Natureza’”. O convite de Domingos de Oliveira foi

resultado do contato que Nelson Sargento estabeleceu enquanto pintava o apartamento do cineasta, em 1966. Lá o sambista conheceu a atriz Leila Diniz, que se tornou sua cliente. “Quando eu ia comprar material, ela ia comigo e ao se despedir, me beijava. Só mais tarde entendi o espanto das pessoas que presenciavam este ato” (NELSON, 2009).

Em 1992, Sargento foi convidado por Estevão Pantoja para fazer o filme “Perdi a cabeça na linha do trem”. O cineasta, na época estudante de cinema da Universidade Federal Fluminense, fez um curta-metragem como trabalho de conclusão de curso, mostrando o ambiente de um botequim. Nesta obra, Nelson canta numa roda de samba no bar Flor da Lapa, fazendo comentários irônicos entre uma música e outra. O filme percorreu o Brasil e participou dos festivais de Gramado e Brasília, além de mostras pela França e Alemanha (NELSON, 2009).

No mesmo ano, o cineasta Luís Guimarães de Castro lançou “Nelson Sargento - Meia hora de arte”. O filme reúne vários *takes* de shows e termina com uma roda de samba na casa de Nelson, em companhia de alguns amigos e dos filhos, Ronaldo, Ricardo, Léo, Rosimar e Rosimeri, além da neta Rosana. Cinco anos depois, Pantoja e Sargento voltaram a trabalhar juntos. Desta vez para produzir o documentário “Nelson Sargento” que registra a história do sambista, contada a partir de seus pontos de vista e de encontros com importantes figuras de sua vida, em lugares relevantes da história do samba.

**Figura 32** – Caderno B do *Jornal do Brasil*, de 11 de janeiro de 1997



**Fonte:** acervo MIS/RJ -Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro

O documentário de Pantoja recebeu vários prêmios: Prêmio Rio Filme para curta-metragem – 1996; Melhor Montagem - Rio Cine 1997; Prêmio Especial do Júri - Rio Cine 1997; Prêmio Especial da Crítica - Rio Cine 1997; Melhor Montagem - Festival de Gramado 1997; Prêmio Multishow - Festival Internacional de São Paulo 1997; Festival de Cinema Rio Cine (Olho de Cristal): melhor ator e melhor trilha sonora; Festival de Cinema de Gramado (Prêmio Kikito): melhor trilha sonora; Festival de Cinema de Brasília (Prêmio Candango): Júri popular; Festival de Cinema de Vitória (Prêmio Marlin Azul); Festival da CNBB (Prêmio Margarita de Prata): melhor filme, roteiro, direção e atuação.

Sargento também prestou seus serviços de pintor na casa do cineasta Cacá Diegues, que o fazia descer várias vezes da escada para cantar samba. Na casa da cantora Elizeth Cardoso a cena repetia-se. No fim, o trabalho sempre demorava mais que o previsto. “Eles não me deixavam trabalhar. Como queriam que o serviço andasse?” comenta Sargento. Da relação com Cacá Diegues veio a participação, em 1999, no filme “Orfeu”, em que interpreta ele mesmo durante um pagode na favela. No mesmo ano, atuou em “Primeiro Dia”, dos diretores Walter Salles e Daniela Thomas, que o consideram extremamente concentrado, estudioso e carismático. “Tem o dom natural da interpretação e [...] as adições que ele trouxe para o roteiro foram incorporadas por causa de sua participação criativa”, atesta Salles (NELSON, 2009).

Participou ainda de uma minissérie e de dois comerciais publicitários (do Shopping Rio Sul e da Cerveja Antártica). Na minissérie Presença de Anita, em 2001, interpretou João - empregado de uma fazenda, um homem do campo. Diferente dos personagens anteriores, desta vez o artista ficou longe do universo do samba. E, como já dissemos no início deste tópico, não foi apenas para essas telas (de cinema) que Nelson Sargento expandiu sua obra, conforme ele mesmo relata:

Aconteceu por acaso. Eu estava pintando paredes, estava emassando uma parede e a massa caiu. Eu não sei porque, fiquei com raiva e comecei a passar aquela massa em cima de uma tábua de caixote. Quando secou, a massa espalhada formava um desenho. Eu tive um desejo e pensei: vou pintar. E pintei uma pintura qualquer (Nelson, 2009).

Aqui nos apropriamos do conceito de *acazos significativos*, de Fayga Ostrower (1999), que o define como um acontecimento que, percebido de maneira

singular, imbuí-se de significados e mobiliza a inspiração do artista, marcando a diferença entre receptividade e passividade. Tocado por este acaso, Sargento elaborou sua primeira tela e mostrou ao jornalista Sérgio Cabral, que não só o estimulou: “Faz mais que está bom”, como promoveu, na sala de sua casa, a primeira exposição do artista plástico, em maio de 1974. Eram sete quadros. O primeiro comprador foi Paulinho da Viola.

**Figura 33** – “Três Baianas”, tela de Nelson Sargento



**Fonte:** Catálogo de obras Nelson Sargento, edição 2009

O artista possui mais de 600 quadros espalhados em várias partes do mundo, do Palácio do Planalto ao gabinete do Presidente da Coréia do Sul. Realizou dezenas de exposições individuais e coletivas, no Brasil e no exterior. Sobre suas obras, ele diz que gosta de jogar com as cores e que o vermelho nunca pode faltar. “Tenho preferência em retratar morros e favelas e as figuras que compõem este cenário” (SARGENTO, 2010a). Embora nossa pesquisa esteja focada no signo verbal, abordaremos no capítulo seguinte o diálogo de linguagens na obra do artista, fazendo um paralelo entre o enunciado dos sambas e o conteúdo veiculado pelas imagens das telas.

### 3.7 O SONHO DE UM SAMBISTA

Nas comemorações de seus 55 anos, Nelson Sargento realizou um sonho: lançou seu primeiro disco individual, o disco de vinil “Sonho de um sambista”, produzido por João Carlos Botzelli com arranjos de músicos reconhecidos, como Luis Otávio Braga, Maurício Carrilho e Luciana Rabelo. Em matéria publicada no jornal O Globo (24/07/1979), Sérgio Cabral afirma que aquele lançamento permitiria, afinal, que o grande público entrasse em contato com a inteligência de Nelson Sargento, “um privilégio até agora dos seus amigos”. Para Cabral, aquele disco poderia significar o início de um período de reconhecimento “mais amplo desse extraordinário compositor e figura humana”. O jornalista desejou que com esse trabalho Nelson pudesse conseguir “mais uns tijolos” para a casa que há dois anos vinha construindo na Baixada Fluminense.

**Figura 34** – Capa do álbum “Sonho de um sambista”



No repertório, as composições autorais: “Triângulo amoroso”, “Infra-estrutura”, “Falso amor sincero”, “Lei do cão”, “Falso moralista”, “Agoniza mas não morre” (gravado anteriormente com sucesso por Beth Carvalho), “Primavera”, “A Noite se repete”, “Muito tempo depois”, “Sonho de um sambista”, “Por deus, por favor” e “Minha vez de sorrir”. O vinil foi lançado em 1979 pela Eldorado e re-editado em CD, em 1995.

Sete anos se passaram para que o sambista lançasse, em 1986, o seu segundo disco de vinil: “Encanto de Paisagem”, pela gravadora Kuarup, produzido por Katsunori Tanaka. O compositor conta como aconteceu: “O Tanaka chegou até a mim através do Henrique Cazes [músico] com a proposta de gravar três discos: o meu, o da Velha Guarda da Portela e do Wilson Moreira.” Sargento e Cazes escolheram o repertório e Tanaka fez a produção do álbum.

**Figura 35** – Capa do álbum “Encanto da paisagem”



Com 12 composições autorais, sendo três em parceria, o álbum conta com os sambas: “Encanto da paisagem”, “Homenagem ao mestre Cartola”, “Vim lhe pedir (com Cartola)”; “Vai dizer a ela”; “De boteco em boteco”, “Idioma esquisito”, “Só voltarei”, “Mar de lágrimas” (com Guilherme de Brito), “Prometo ser fiel”, “A felicidade se foi”, “Amante vadio” (com Zé Luiz), e “Agoniza mas não morre”.

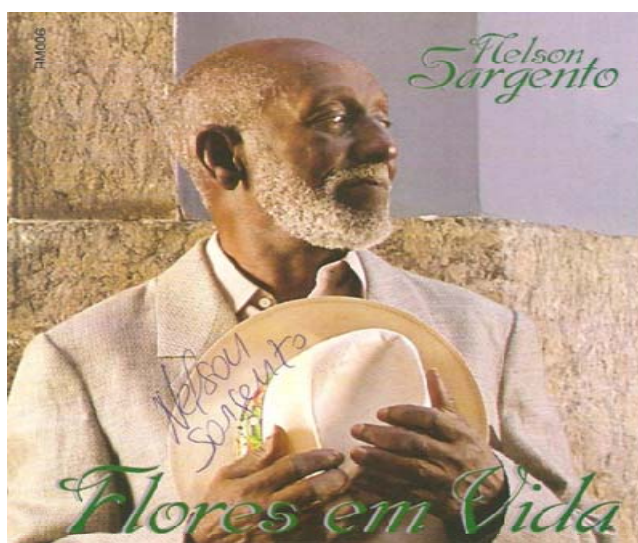
Em 1991, Nelson Sargento lança o seu terceiro LP individual, “Nelson Sargento - Inéditas”, pelo Clube da Criação, em São Paulo. Foi feita uma tiragem de mil cópias, distribuídas como brinde apenas para associados, tornando-se um disco raro, que faz parte do Projeto Preservação da Música Popular. Com direção e arranjos de Zé do Cavaco, o álbum conta com o seguinte repertório: “Berço de bamba”, “Timidez”, “Estratégia”, “Pensa bem”, “Labirinto de dor”, “A Mulher do meu amigo”, “Homenagem a Paulinho da Viola”, “O remorso vai atrás”, “Energia da vida”, “Roubaram minha mulher” e “A mesma fantasia”.

**Figura 36 –** Capa do álbum “Inéditas – Nelson Sargento”



Somente dez anos depois Nelson Sargento lançaria seu próximo álbum solo, “Flores em Vida”, lançado em 2001, pelo Selo Rádio MEC, com onze canções autorais: “A noite se repete”; “Jamais pensei”; “O remorso vai atrás”; “Labirinto de dor”; “Fé em Deus”; “Fundo azul”; “Quando eu te vejo passar”; “Mentia” (com Pedro Amorim); “Energia da vida” (com Marília Trindade Barboza); “Tempo de desejo” (com Marília Trindade Barboza); “A mesma fantasia” e “Conversando com o Brasil”.

**Figura 37 –** Capa do álbum “Flores em vida”



O título deste disco é uma referência à canção de mesmo nome, que Moacyr Luz e Aldir Blanc fizeram em homenagem a Nelson Sargento. Este tributo cantado ilustra com substância a perspectiva dialógica do movimento criador, sob a qual, uma divergência ou até mesmo um equívoco podem constituir o mote inspirador de uma obra de arte (Salles, 2006). A música “Flores em vida” foi feita depois que Nelson ouviu, numa emissora de rádio, que era aniversário de Aldir Blanc, e entrou em contato para parabenizá-lo. De presente, ofereceu-lhe um belo acróstico formando nas iniciais dos versos, o nome do aniversariante.

Acontece que a emissora equivocou-se com a data, ainda faltava um mês para o aniversário. Aldir, no entanto, nem cogitou corrigir o mestre. Optou, junto com Moacyr Luz, por fazer um samba para retribuir a homenagem. O título da canção foi inspirado no trecho de uma composição de outro Nelson, o Cavaquinho: “*Se alguém quiser fazer por mim/ Que faça agora/ Me dê as flores em vida*” (“Quando eu me chamar saudade”, gravada em 1972, no álbum “Nelson Cavaquinho – Série Documento”, pela RCA Victor).

Ele é um samba de quadra da Mangueira  
 que Deus letrou  
 Dá aula sobre a cidade e nessa universidade  
 é o reitor  
 Como ensinou outro Nelson  
 despedida não dá prazer  
 Pra parar com essa mania de sofrer  
 trouxe aqui flores em vida pra você  
 Se a paixão do momento engana  
 Que é bonita  
 O Nelson Sargento diz que acredita  
 Essa é a grandeza que o samba nos legou  
 Em cada tristeza  
 Erguer nosso copo ao humor  
 Se o riso é mais do que o cansaço  
 Mangueira cabe em nosso abraço  
 E toda dor desse mundo  
 Enfeita a nossa fantasia  
 Sargento apenas no apelido  
 Guerreiro negro dos Palmares  
 Nelson é o mestre Sala dos Mares  
 Singrando as águas da Bahia

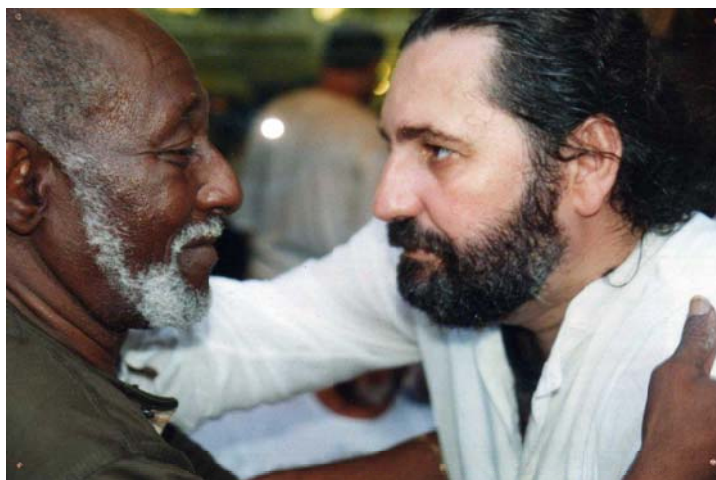
(Composição “Flores em Vida”, de Moacyr Luz e Aldir Blanc)

Na letra, sua formação e vivência, essencialmente extra-acadêmicas, fazem dele reitor na universidade da vida, e seu comportamento muito

gentil, o faz “sargento apenas no apelido”. Há referências a obras de sua autoria, a exemplo do samba “Falso amor sincero” que diz “*O nosso amor é tão bonito/ ela finge que me ama/ e eu finjo que acredito*” (gravado em 1979, no álbum “Sonho de um sambista”, pela Eldorado). A letra dialoga ainda com a composição “Mestre sala dos mares”, de Aldir Blanc e João Bosco, citada no capítulo anterior. O episódio que deu origem a esta obra ocorreu em 1994, conforme relata o próprio Moacyr Luz em seu blog<sup>21</sup>:

Na verdade as comemorações corriam pelos 70 anos dele, Nelson, e uma data dessas sempre merece um samba. Tem mais. Por coincidência estava marcada pro dia seguinte, a gravação de um coro de amigos pro samba *Saudades da Guanabara*, no disco *Vitória da Ilusão* e ele estava convidado. [...] No coro, entre grande amigos, estavam o Albino Pinheiro, Cristina Buarque, Paulinho Pinheiro, Wilson Moreira, Walter Alfaiate, Beth Carvalho e Nelson Sargento, todos regidos pelo Paulão 7 Cordas. Essa é a inspiração.

**Figura 38** - Nelson Sargento e Moacyr Luz, s/d



**Fonte:** Blog do Moa - <http://youpode.com.br/blog/blogdomoa>

O samba foi feito de um dia para o outro, apresentado aos sambistas no próprio estúdio e testado na mesma madrugada em outras rodas de samba. O episódio ilustra como as cadeias relacionais criam obras e circuitos culturais na cultura do samba:

---

<sup>21</sup> Disponível em Blog do Moa, postado em 17/03/09. Acesso em novembro/2011.

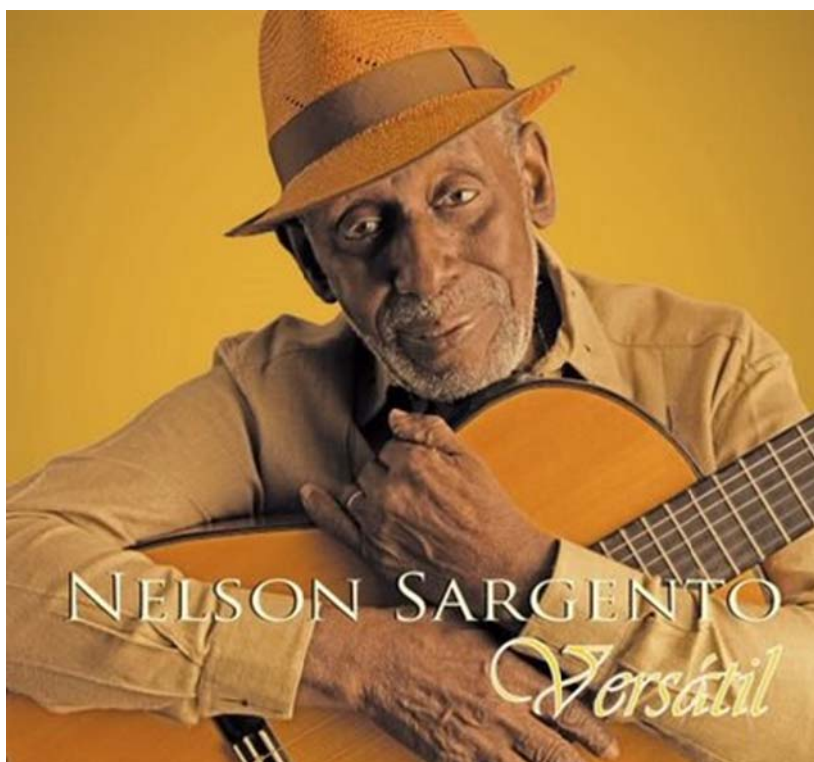
Corremos com o samba e ele ficou pronto a tempo de levar pro [SIC] estúdio no carinhoso encontro que se anunciava. Sala cheia do Estúdio Hara, coro gravado, todos bebericando uma batida de limão, peço atenção pra [SIC] mostrar a homenagem que fizemos a esse baluarte. Moral: Beth aprendeu logo o samba. Saímos dali, juntos, seguindo pra roda que o Monarco comandava na rua da Lapa. Duas da manhã, rumamos pra quadra do Estácio e eu cantei o samba em plena agitação de eliminatória de samba-enredo. Acabei incluindo o *Flores em Vida* no CD *Vitória da Ilusão*, lançado em 1995, e em 1996, Beth gravou o samba no CD *Brasileira da Gema*.

Na opinião de Ostrower (1999, p. 2-4), cada artista tem seu próprio repertório de erros que se transformaram em acertos. São “sempre eventos imprevistos e surpreendentes” que, no entanto, parecem ocorrer em momentos “decisivos na realização de certos objetivos”. Esses *acazos significativos*, segundo a autora, são imprevistos sim, mas não de todo inesperados – ainda que numa expectativa inconsciente.

Sob esta angulação, podemos considerar que Aldir Blanc e Moacyr Luz já tinham uma expectativa latente de homenagear Nelson Sargento, e encontraram, no *acaso* da ligação feita pelo sambista, a oportunidade concreta de manifestarem-se. Ostrower (1999, p. 7) afirma que “a fonte da criatividade artística, assim como de qualquer experiência criativa, é o próprio viver”. Para a estudiosa, todos os conteúdos expressivos na arte são “essencialmente vivenciais e existenciais”.

Aos 84 anos, Nelson Sargento resolveu mostrar sua versatilidade musical e lançou, em 2008, pela gravadora “Olho do tempo”, um disco com ritmos variados: fox trote, bolero e até valsa. E samba também, lógico. No repertório do CD *Versátil*, as canções feitas em parceria predominam, pois do total de 16 composições, 12 têm coautoria, e apenas quatro têm autoria exclusiva: “Nas asas da canção” (com Dona Ivone Lara), “Sinfonia imortal” (com Agenor de Oliveira), “Verão no rosto” (com Maurício Tapajós), “Ciúme doentio” (com Cartola), “Rosa Maria, Flor Mulher” (com Wagner Riso), “Bálsamo”, “Primeiro de abril”, “Acabou meu sossego” (com Agenor de Oliveira), “Parceiro da ilusão” (com Agenor de Oliveira), “Só eu sei” (com Carlos Marreta), “Pobre milionária”, “Falso amor sincero”, “Amar sem ser amado” (com Agenor de Oliveira), “Pranto ardente” (com Oscar Bigode), “Século do samba” (com Francisco Blanco e Josimar Monteiro) e “Ídolos e astros” (com Marinho da Chuva).

**Figura 39** – Capa do álbum “Versátil”

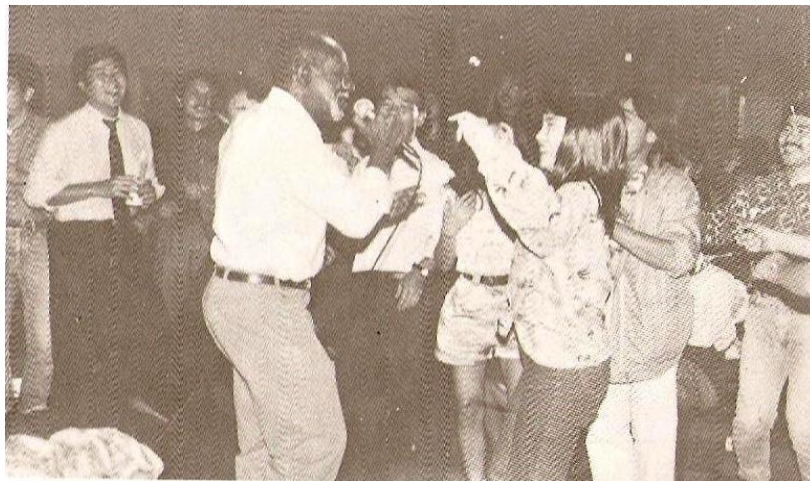


Além dos discos já mencionados, a discografia de Nelson Sargento envolve algumas gravações coletivas: Desde criança sou Mangueira (2010); Samba, saúde & simpatia (2004); O dono das calçadas (2002); Meninos do Rio (2001); Daúde (2000); Esquina carioca (2000); A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes - Paulinho da Viola e os Quatro Crioulos (2000); Mangueira - sambas de terreiro e outros sambas (1999); Chico Buarque de Mangueira (1998); Só Cartola (1998); Casa de samba 3 (1998); Rosa de ouro - volumes I e II (1993); Mudando de conversa (1968); Os sambistas (1967); Rosa de ouro(1967); Rosa de ouro (1965).

Em sua carreira de músico, Nelson Sargento apresentou-se em vários espetáculos homenageando a Mangueira ou sambistas como Cartola, Nelson Cavaquinho, Geraldo Pereira entre outros. Em 1990, excursionou pelo Japão, onde realizou vários shows nas cidades de Tóquio, Osaka, Nagoya, Kiosato e Canazaw. Sobre a turnê no Oriente, ele conta que as plateias eram sempre lotadas e vibrantes, e os músicos muito estudiosos “eles não chegam a improvisar, mas têm uma técnica primorosa. Não complicam para não ter margem de erro. Ensaivamos muito, os ensaios eram gravados e cada músico levava uma fita para estudar”. Lá Nelson

conheceu a Yokohama Mangueira, uma escola de samba da cidade de Yokohama, que sempre desfila com o samba do ano anterior da Mangueira.

**Figura 40 –** Nelson Sargento em show no Japão, 1992



**Fonte:** Livro *Pensamentos*, foto de Marco Aurélio

**Figura 41 –** Nelson Sargento em show no Japão, 1992



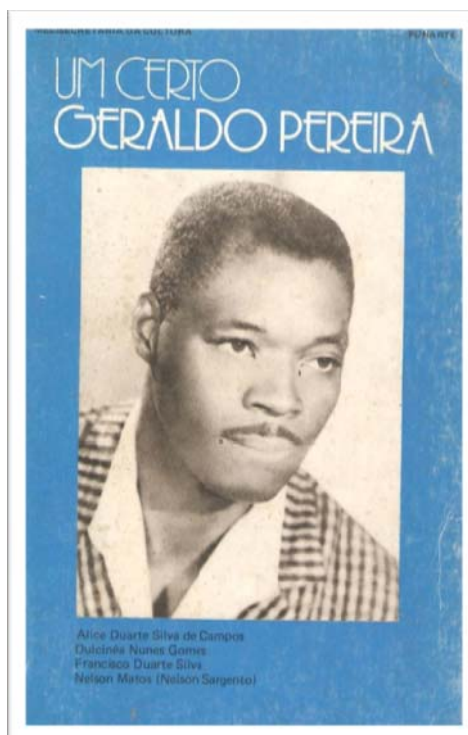
**Fonte:** Livro *Pensamentos*, foto de Marco Aurélio

### 3.8 O ESCRITOR

Às vésperas de seus 60 anos, idade em que muita gente está se preparando para encerrar a carreira, Nelson Sargento começou uma nova expedição pelo mundo das artes, trilhando o caminho da literatura. Com a energia criativa que lhe é peculiar, o então cantor, compositor, ator e artista plástico lança, em 1983, seu primeiro livro: “Um certo Geraldo Pereira”. O sambista biografado foi contemporâneo

de Sargento, na Mangueira. “Era mineiro de Juiz de Fora, mas um sambista 100% carioca”, afirma Sargento (NELSON, 2009).

**Figura 42 – Livro “Um certo Geraldo Pereira”**



Escrito em coautoria com Alice Duarte, Dulcinéia Nunes Gomes e Francisco Duarte Silva o livro sobre a vida e obra de Geraldo Pereira, é uma monografia vencedora do Concurso de Monografias promovido pela Funarte. O trabalho “tirou o prêmio de doutores egressos de faculdades que ele nunca freqüentou”, afirma Marília Trindade Barboza Silva. Na apresentação do livro, a equipe destaca o papel do artista na viabilização da biografia:

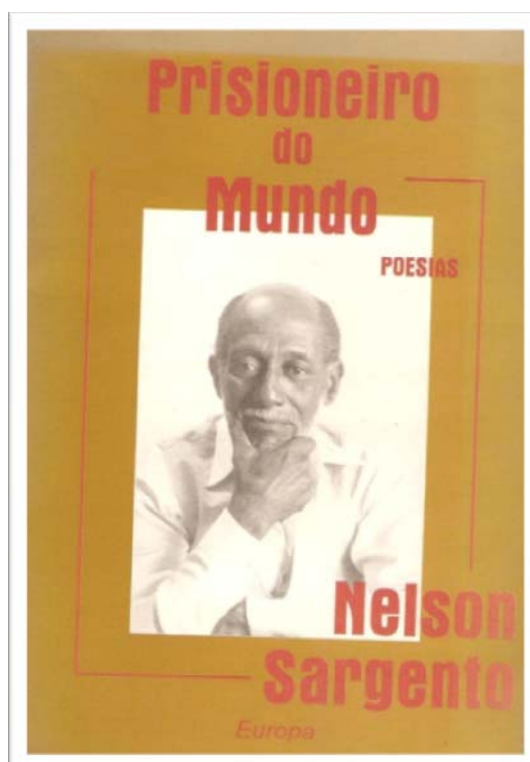
O compositor e sambista Nelson Mattos – “Nelson Sargento” foi peça importante para que penetrássemos no meio do samba e entre os parentes de GTP [Geraldo Theodoro Pereira] despertando, assim confiança em nosso trabalho. Viveu, conviveu, como autor e personagem de muitos fatos. Tinha na cabeça muitos dos ‘inéditos’ de Geraldo Pereira e sabia muitos sambas gravados pelo compositor. Nelson Sargento foi nosso ‘piloto’ enquanto navegamos nas águas do ‘Santo Antônio’ e da Mangueira (CAMPOS et al, 1983)

Em vários trechos do livro, Nelson aparece como uma espécie de consultor que esclarece dúvidas a partir de sua vivência. Das 19 produções inéditas

de Geraldo Pereira, levantadas pelos pesquisadores, a maioria estava “gravada” somente na memória do sambista. Ele lembra, inclusive, o samba que chegou a ser cantado alguma vez: “Esse samba, a Emilinha Borba chegou a cantar uma ou duas vezes no programa do César de Alencar, mas depois não gravou”, diz ele sobre a obra “Gigante do Universo”. Também conhece as circunstâncias em que a obra foi criada, a exemplo de “Pateta”, que segundo Sargento foi feito em resposta a um samba vindo da Portela. “Essa história é verdadeira”, confirma o sambista diante de uma composição sem título que fala de uma mulher que se suicidou diante da infidelidade de seu marido (1983, p. 204-206).

Em 1994, aos 70 anos, Nelson lançou um livro de Poesias: Prisioneiro do Mundo. O livro foi prefaciado por vários amigos e editado pelo Centro de Cultura (CPC) da União Municipal dos Estudantes Secundaristas (UMES-SP). “Os poemas são inéditos, não foram musicados. Eles tratam de diversos assuntos, têm algumas frases soltas. E o livro traz também cartas que Carlos Drummond de Andrade escreveu para mim”, relata Nelson.

**Figura 43** – Livro “Prisioneiro do mundo”



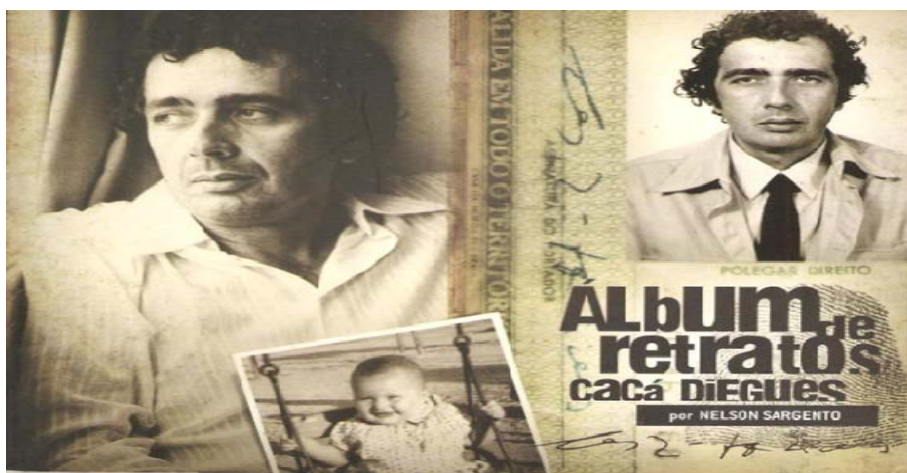
**Figura 44 –** Bilhete de Drummond a Nelson Sargento

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE      Rio, 3.III.1987

Caro Nelson Sargento:

Seu disco me fez companhia  
 nesta semana, e serviu de antecipação  
 romântica ao belíssimo espetáculo público  
 da nossa Margareta. Quanta delicadeza  
 emocional em "Esqueto da Paisagem"! Adorei  
 suas magníficas crônicas. O "muito obrigada"  
 de cráque do seu admirador e amigo, seu saudade  
 igualmente vivinha. Carlos Drummond de Andrade

Em 2007, a editora Folha Seca lançou o livro "Cacá Diegues por Nelson Sargento". Patrocinado pela Petrobrás, através da Lei Rouanet, a obra faz parte do projeto "Álbum de Retratos", de Moacyr Luz, que consiste em reunir em livros o acervo pessoal de fotografias de personalidades da arte e da cultura do Brasil. Para escrever um breve perfil dos fotografados, foram convidadas outras personalidades. O projeto reúne 24 artistas e intelectuais – doze fotografados e doze autores dos perfis.

**Figura 45 -** Livro "Álbum de retratos – Cacá Diegues por Nelson Sargento"

Em 2005, aos 81 anos, lançou “Pensamentos”. Obra prefaciada pelo cantor e compositor Gabriel Pensador, para quem Nelson Sargento é “Doutor da Vida” e o virar das páginas faz quase escutar “um batuque ritmado que lembra o som de um bom surdo na avenida, mas quando a gente vai ver é o coração do dono da caneta, batendo sempre mais forte depois de oito décadas sem sair do compasso”. Em julho de 2012, nas comemorações dos seus 88 anos, o autor lançou a segunda edição da obra, em evento realizado na livraria Travessa, no bairro de Ipanema, Rio de Janeiro.

**Figura 46** - Lançamento da 2ª edição do livro “Pensamentos”, 2012



**Fonte:** Acervo de Conexão Social

### 3.9 O MEMORIALISTA

Afirma Bakhitn (1997) que o sujeito criador manifesta sua visão de mundo pela forma com que se relaciona com as obras de seus antecessores, nas quais o autor se apoia, e outras influências. Entre os antecessores preferidos de Sargento está Cartola, com quem ele aprendeu a compor, fez parcerias criativas e discursivas e lhe prestou homenagens. Em 1999 gravou, pela Rob Digital, o álbum “Só Cartola”, junto com Elton Medeiros (cantor e compositor) e com o grupo Galo Preto. No repertório, mais de 20 composições do poeta fundador da Mangueira: “Quem me vê sorrindo” (com Carlos Cachça), “Alegria”, “Sala de recepção”, “Fiz por você o que pude”, “Tive Sim”, além de outros sambas até então inéditos em gravação.

Essa parceria é percebida nas constantes referências de Sargento ao seu mestre em toda sua produção cultural. Atualmente, é conselheiro do Centro Cultural Cartola, localizado no Rio de Janeiro. Fundado em 2001, o centro cultural reúne intelectuais, artistas, produtores culturais e formadores de opinião com uma filosofia de trabalho voltada para a construção da cidadania pela arte, tendo como principal referência o exemplo de Cartola. De acordo com Monteiro (2012, p. 150), a instituição está voltada para preservar não só a memória de Angenor de Oliveira, mas “outro tanto de coisas relacionadas à cultura brasileira [...]. É um lugar onde pobreza, exclusão social e falta de perspectivas têm cultura e arte como antídoto”

Outros nomes das primeiras gerações do samba estão entre os antecessores com os quais Nelson Sargento dialoga de alguma forma, como Geraldo Pereira, cujas memórias estão registradas na biografia aqui citada. Também, no ano 2000, sob a direção geral de Evonete Belizário e com roteiro criado pelo próprio Nelson Sargento, o show “Um Certo Geraldo Pereira” trouxe à tona a vida e a obra do sambista, intercalando as interpretações com histórias que deram origem às músicas, sempre relacionadas a fatos da vida do homenageado.

Em 2001, o fato repetiu-se com outro baluarte que fez parte do *corpo docente* responsável pela formação do sambista: Nelson Cavaquinho. Para comemorar os 90 anos do poeta dos *cabelos cor de prata*, Sargento participou de um espetáculo produzido por Didu Nogueira e gravou um CD (em parceria com o grupo Galo Preto e com a cantora Soraya Ravenle) lembrando canções antológicas e apresentando músicas inéditas do compositor mangueirense.

**Figura 47** - Matéria publicada em 09/05/2001 sem identificação do veículo



Fonte: Acervo da Fundação MIS/RJ

Em 2005, um show teve como proposta cantar e contar a história do samba. A matéria “Pagode com História”, publicada no jornal Extra, de 06/06/2005, anuncia o encontro inédito de Nelson Sargento com Vó Maria, viúva do sambista Donga (um dos autores de “Pelo telefone”):

**Figura 48** – Matéria publicada no *Jornal Extra*, em 06/06/2005



**Fonte:** Acervo da Fundação MIS/RJ (Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro)

Como afirma Aguiar (1998, p. 21), “recordar é sobrepor ao passado o presente, com sua acumulação de outros tempos passados, ou seja, de experiência. Essa característica da recordação abre caminho para a imaginação criadora, que transfigura o acontecimento lembrado”. Rememorando e desocultando obras de Cartola, Nelson Cavaquinho, Geraldo Pereira e outros pioneiros, Nelson Sargento faz parcerias que transcendem o tempo, recuperando o passado do samba e traduzindo-o com a emoção das coisas vividas.

Numa via de mão dupla, a regravação de canções de sua autoria por sambistas das novas gerações e as homenagens dedicadas a ele exercem papel semelhante. Em 2005, por exemplo, o jovem grupo “Casuarina” inseriu no repertório

de seu primeiro CD a composição “Falso Moralista” – gravada originalmente por Nelson Sargento, em 1979. Assim, palavras e expressões da época como *moçada*, *teatro de revista*, *vedete*, *deitar falação e repartição* (designando local de trabalho) voltaram a circular quase três décadas depois.

No que tange às homenagens, destacamos algumas das mais recentes. Em abril de 2010, tivemos a oportunidade de presenciar a cerimônia de entrega do troféu de Personalidade do Samba a Nelson Sargento, promovida pela Estudantina, com o objetivo de homenagear os baluartes desta cultura. Em 2012, foi a vez do carnaval reverenciá-lo. O tema da escola de samba Unidos do Jacarezinho, do grupo C, do Rio de Janeiro, foi “O samba agoniza, mas não morre: Nelson Sargento da Mangueira e também do Jacaré”. O samba-enredo é de autoria de Andinho do Samba, André Fluido, Cadú Régis, Douglas Monteiro, Leandro Partideiro e Nei Barros:

Lua  
 Noite estrelada me convida pra cantar  
 As grandes obras de um artista popular  
 Um menestrel  
 Com inocência e pé no chão, do tempo de Zagaia  
 Viu-se o sargento abraçado ao violão  
 Ele fez um carreteiro  
 Em terras de Salgueiro com seu tamborim  
 Seu primeiro amor de verde e rosa se vestiu  
 E na primavera  
 A voz do morro lhe sorriu  
 Se o samba agoniza, não deixa morrer  
 De boteco em boteco, faz o chão tremer  
 Negro forte vascaíno, fidalguia do salão  
 Sou baluarte da canção  
 A noite se repete  
 Em sinfonias imortais  
 Prisioneiro deste mundo e Geraldo, autorias magistrais  
 Orfeu da Conceição, (ôô) como ator (ôô), primeiro dia,  
 Se o poeta canta encantos e paixões  
 O trato com amor sincero  
 O sol... desponta, e a aurora vem mostrar,  
 Suas lindas paisagens impossíveis não se apaixonar.  
 Prometo, nunca vou te abandonar  
 Como eu te amo, ninguém mais te amará  
 Que show de vida, vem sambar  
 Surdo Um da bateria é de arrepiar  
 Bate forte continência, com respeito e carinho  
 Pra Nelson Sargento no Jacarezinho

**Figura 49** – Logomarca do carnaval 2012 escola de samba Unidos do Jacarezinho



**Figura 50** – Desfile da escola de samba Unidos do Jacarezinho, 2012

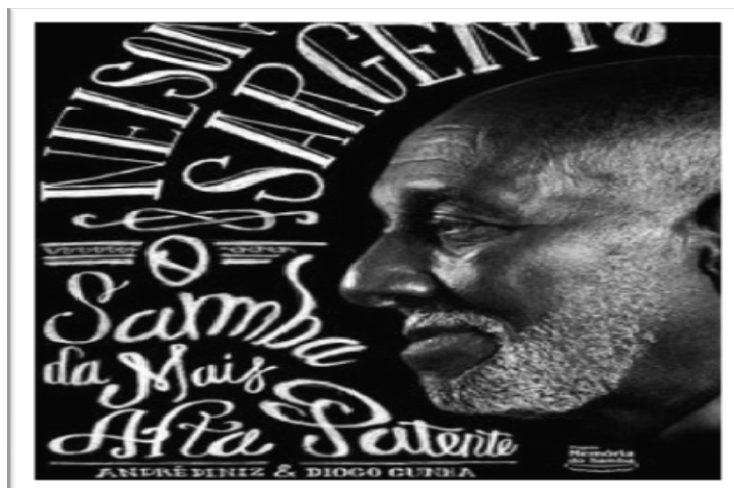


**Fonte:** Acervo de Conexão Social

No mesmo ano, a revista *Top of Business*, responsável por homenagear artistas e empresas comprometidas com o desenvolvimento da cultura e do empreendedorismo no Brasil, realizou no salão nobre do Sheraton Rio Hotel & Resort sua 16ª edição, homenageando Nelson Sargento. Ainda em 2012, superando a resistência do sambista em ter uma biografia escrita em vida, André Diniz e Diogo

Cunha lançaram a obra “Nelson Sargento, o samba da mais alta patente”, através da ONG Oficina do Parque.

**Figura 51 -** Livro “Nelson Sargento: o samba da mais alta patente”



No carnaval de 2013, duas honrarias marcaram a trajetória artística de Nelson Sargento: o convite da Presidência da República, através da Secretaria de Direitos Humanos, para que ele fosse Embaixador da Campanha Nacional de Carnaval pelo Fim da Violência Sexual contra Crianças e Adolescentes, e sua eleição como presidente de honra da Estação Primeira de Mangueira. A divulgação da campanha e a posse aconteceram no mesmo evento, a feijoada realizada em 09/02/2013, na quadra da escola.

**Figura 52 –** Nelson Sargento como embaixador da campanha pelo fim da violência contra crianças e adolescentes, 2013



**Fonte:** acervo pessoal de Juliana dos Santos Barbosa

Com o mote "Não desvie o olhar. Fique atento. Denuncie. Proteja nossas crianças e adolescentes", a campanha visa conscientizar a sociedade sobre a incidência desse tipo de violência em todo o país. No ofício enviado pela instituição (ANEXO B), os coordenadores da campanha afirmam que a escolha por Sargento considerou a liderança, a força e o carisma do sambista no cenário da cultura nacional, visando, desta forma, potencializar os resultados do projeto.

**Figura 53** – Posse de Nelson Sargento como presidente de honra da escola desamba Estação Primeira de Mangueira, 2013



**Fonte:** Acervo pessoal de Juliana dos Santos Barbosa

Na Estação Primeira, Sargento assumiu o posto de Hélio Laurindo da Silva, mais conhecido como Delegado, falecido em novembro de 2012. De acordo com a edição de 12/01/2012 do jornal *O Dia*, a indicação do nome do compositor foi feita pelo presidente da agremiação, Ivo Meirelles, e aprovada por unanimidade pela diretoria. No discurso Sargento falou da felicidade em assumir o cargo e recebeu uma homenagem do neto Pedro Mattos, que cantou (até onde a emoção permitiu) o samba "Flores em vida", tributo de Moacyr Luz e Aldir Blanc a Nelson Sargento.

O primeiro *decreto* do novo presidente foi determinar que todos torcessem pela verde e rosa na segunda-feira (11/02/2013), dia em que a Mangueira desfilou e contou com sua presença no carro abre-alas. Encerrando o evento, o compositor cantou o antológico samba-enredo de 1955, "Cântico à Natureza", acompanhado de seu parceiro de criação musical, Agenor de Oliveira.

### 3.10 TANTOS NELSONS

Compositor, cantor, artista plástico, escritor, produtor de um programa radiofônico, já atuou como ator e dá palestras sobre a história do samba (conforme veremos no próximo capítulo). Sem qualquer formação acadêmica voltada especificamente para estas áreas, frequentou desde a infância as escolas de samba e nutriu-se dessa fonte. Cresceu no morro da Mangueira, onde aprendeu convivendo com músicos das primeiras gerações de sambistas, que lhe ensinaram as primeiras posições de violão e o fizeram apaixonar-se pela poesia do samba. É referência, parceiro e fonte de pesquisa para as novas gerações de sambistas. Com memória privilegiada, revela tesouros do mundo do samba, como um mediador que fala com a legitimidade de quem viveu a história. Tendo vivido momentos de glória e sufoco do samba, bem como as transformações do gênero musical e das Escolas de Samba (às quais se recusou a aderir), contribuiu para que a cultura do samba chegasse a territórios estrangeiros – a exemplo de suas turnês pelo Japão.

Diante de tantos *Nelsons*, nos parece pertinente mobilizar o conceito de mediador para pensar sobre a figura desse artista no contexto da cultura do samba. Burke (2010, p. 106), em seus estudos acerca das mediações e mediadores no período da Idade Moderna, aponta que naquele período, marcado pela ausência do letramento e predominância da oralidade junto às camadas populares, o protagonismo da mediação vinha de membros da chamada “grande tradição”. Os textos disponíveis e os relatos documentados raramente eram colhidos e/ou produzidos por artesãos e camponeses, mas por mediadores que proporcionavam uma aproximação indireta com esta base social da cultura popular da época. Tais fontes, avalia o autor, são indispensáveis, mas não oferecem exatamente ou diretamente o que ele gostaria de saber: como as coisas faziam sentido para as camadas populares.

Contemporaneamente, a questão nos remete aos estudos de Martín-Barbero sobre os meios e as mediações. Estamos vivendo, segundo o autor, uma reconfiguração das mediações, em que os sujeitos interpelam-se e são interpelados, numa sociedade em que os meios de comunicação, como a televisão, têm uma atividade mediadora determinante (2003, p. 13). Ao apresentar o papel mediador dos meios massivos na cultura, o pesquisador não escorrega no equívoco de afirmar que a sociedade é passiva, meramente consumidora ou ideológica e, culturalmente

manipulada pela indústria cultural e pelas estéticas mercadológicas. Tal postura - diz Martín-Barbero referindo à teoria frankfurtiana de Adorno - negaria “a existência de uma pluralidade de experiências estéticas, uma pluralidade dos modos de fazer e usar socialmente a arte” (2003, p. 82).

Relativizando o pensamento adorniano, Walter Benjamin (1994) trata a relação da cultura popular com os meios massivos em amplo espectro, não apenas em sentido negativo de deterioração estética, perda e alienação, mas no sentido de que, nas novas condições de produção e difusão massivas, dá-se a disputa por espaço e hegemonia cultural. Nesse ponto, adentramos em uma questão essencial da reflexão sobre a mediação e os mediadores contemporâneos na cultura do samba, onde tanto há o enfrentamento quanto o intercâmbio:

[...] o valor do popular não reside em sua autenticidade ou beleza, mas sim em sua representatividade sociocultural, em sua capacidade de materializar e expressar o modo de viver e de pensar das classes subalternas, as formas como sobrevivem e as estratégias através das quais filtram, reorganizam o que vem da cultura hegemônica e o integram e fundem com o que vem de sua memória histórica (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 117).

Se, nos primórdios da modernidade, o papel mediador cabia a membros das classes altas e camadas intermediárias, com formação na erudição e vivência da cultura popular, na “tardomodernidade” (MARTÍN-BARBERO, 2003) o letramento, o amplo acesso à informação e a conquista de direitos políticos e sociais trazem à cena o protagonismo popular da mediação cultural. Nas trocas e nos traçados dessa movimentação, o papel do artista popular foi estratégico e não secundário, nem dependente. Foi interdependente. O samba é uma cultura massivamente difundida, conhecida e da qual participam a classe média e a elite, fruindo e criando. No entanto, é uma cultura originariamente popular e de forte intensidade popular nos bairros, nos botecos, nas reuniões domésticas, nas festas e nas quadras das escolas de samba.

Nessa situação de interação, os protagonistas da cultura do samba convivem em situação “bicultural” que é, em si mesma, mediadora. Pixinguinha está ao lado de Villa Lobos no panteão dos músicos, como um de nossos grandes maestros arranjadores. As composições de Cartola, sambista do morro, são reconhecidas pela elegância e elaboração poética. Nelson Cavaquinho tem

aceitação parecida com a de Cartola. Paulinho da Viola é visto como um requintado instrumentista e intérprete. Adoniran Barbosa tornou-se símbolo de cronista social. Padeirinho da Mangueira é um transgressor das autoridades linguísticas e das hierarquias sociais, ao pôr-se a ensinar à classe média e à elite carioca o vocabulário do morro, igualando a importância da compreensão das linguagens.

Martinho da Vila é também escritor com mais de 10 livros publicados. Elizeth Cardoso é tratada como *divina* por suas interpretações. Dona Ivone Lara - compositora, melodista e intérprete - é tratada como *diva* do samba. Zeca Pagodinho foi capa da revista “Bravo<sup>22</sup>”, por ser bem quisto aos olhos da elite cultural. Enfim, são operadores de linguagem, invasores que transpõem tanto o fechamento do mundo acadêmico quanto o fechamento classista da condição intelectual.

Em termos de criadores, destaca-se o papel de Noel Rosa, filho de classe média alta, que deixou a medicina pelo mundo do samba, literalmente subindo o morro e descendo da vaidade. Viveu a boemia com os compositores do morro. Vinícius de Moraes, Chico Buarque, Paulo Vanzolini e Paulo Cesar Pinheiro são outros exemplos de poetas, escritores e compositores que abraçaram o samba como gênero musical e como cultura, tornando-se, nas palavras de Souza, porta-vozes dos desejos populares de transformação social (2011, p. 236).

Nelson Sargento, como mediador cultural é um intelectual popular, que atua em um campo de pesquisa criativa que chama *literatura do samba*. É um particular selecionador de trechos poéticos da literatura, dos sambas e da música brasileira, que para ele constituem objeto de estudo. Ou seja, como mediador popular, invadiu o território de classificações e metodologias que antes eram próprios da classe intelectual e opera com elas. No mundo da comunicação de massa, Sargento é produtor cultural: edita, roteiriza e dirige um programa radiofônico dedicado ao samba e o faz tendo como trunfo sua própria experiência de memorialista e criador popular.

Ante a indiferença com que, muitas vezes, são tratados os compositores e sambistas populares, o sambista atua como memorialista, resgatando a história e a riqueza de personagens da cultura do samba. Ao contrário

---

<sup>22</sup> Revista de circulação nacional, publicada mensalmente pela editora Abril, cuja linha editorial se propõe a contemplar análises aprofundadas das manifestações artísticas e culturais no Brasil e no mundo, além de matérias analíticas e críticas sobre os temas da atualidade.

das camadas populares iletradas da Idade Moderna, que necessitavam de mediadores para deixar registrada a sua história, Sargento é uma fonte primária que pode dizer como as coisas fazem sentido para os sambistas.

É também mediador da história cultural do samba, apontando perdas estéticas que rondam o desfile de carnaval à medida que cresce sua característica de espetáculo turístico e comercial. Aponta, igualmente, contra o empobrecimento poético do samba, quando abusam para torná-lo mercadoria de consumo rápido. Enfim, a cultura do samba e a figura de Nelson Sargento dão testemunhos fartos do protagonismo popular na mediação cultural contemporânea. Fazem contraponto à negação do popular como ativo na história cultural ao produzir e propagar inclusive as metodologias próprias de interpretação do real, do social, do estético, do político e do cultural.

## 4 A ESTÉTICA CRIADORA DE NELSON SARGENTO

### 4.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Destinado a analisar aspectos da criação artística de Nelson Sargento, este capítulo não tem em vista uma abordagem que contemple todas as fases do ato criador. O trabalho crítico está focado na interpretação e não na cronologia do processo de produção artística. Tampouco vislumbramos avaliar a totalidade de seu repertório enquanto compositor; a análise do discurso das letras de samba faz-se a partir de fragmentos de algumas canções de sua autoria. De cada letra, selecionamos determinados detalhes e, em cada detalhe, buscamos os vestígios de uma história que a obra pronta não dá conta de transmitir. A proposta consiste em identificar de que maneira aspectos da cultura do samba materializam-se em práticas criativas e discursivas do artista e avaliar, por outro lado, as tonalidades que sua produção cultural imprime ao mundo do samba.

Neste empreendimento retomamos as considerações feitas nos capítulos anteriores sobre a cultura do samba e a respeito da biografia e do conjunto da obra de Nelson Sargento. Concebemos o samba como um fenômeno cultural que emerge na diáspora negra brasileira e consolida-se no ambiente da comunicação de massa trazendo consigo, portanto, todo o legado deste contexto social híbrido. Da figura de Nelson Sargento destacamos as feições literárias, críticas e memorialistas que marcam sua atuação mediadora no universo do samba, além de aspectos de sua personalidade, como o bom humor, a gentileza e a boa memória, buscando identificar de que forma esses traços perpassam por sua obra.

### 4.2 NOS BASTIDORES DA CRIAÇÃO

“Tá legal, eu aceito o argumento<sup>23</sup>”. Essa foi a resposta dada por Nelson Sargento após ouvir a explicação a respeito da proposta dos estudos de gênese textual. Cantarolando, o compositor foi buscar seus manuscritos e com o material em mãos explicou: “Eu costumo dizer que, para os fatos da vida, há sempre uma música pronta. Eu tenho a mania de procurar essas máximas”. Enquanto

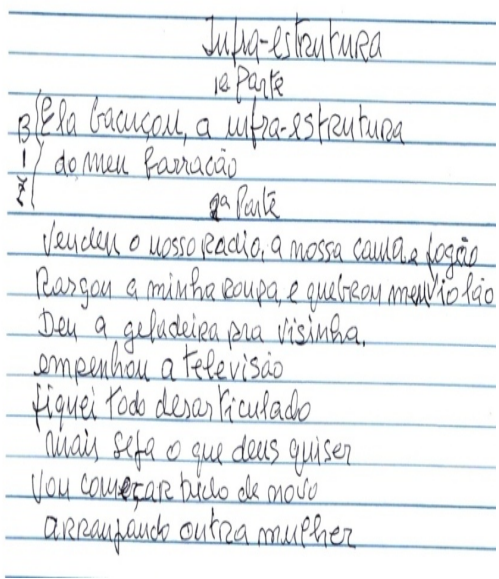
---

<sup>23</sup> Trecho da composição “Argumento”, de Paulinho da Viola (gravada em 1975, no álbum “Paulinho da Viola”)



Quanto aos rascunhos propriamente ditos, Nelson Sargento costuma jogá-los fora a cada vez que passa a limpo uma obra em elaboração. Dos poucos esboços guardados, alguns nos foram enviados posteriormente, mas também se mostraram pouco eficazes para análise, assemelhando-se ao material encontrado nos cadernos, ou seja, com pouca ou nenhuma modificação em relação à obra finalizada. Na figura a seguir, podemos comprovar este fato na composição “Infra-estrutura” (gravada em 1979, no álbum “Sonho de um sambista”, pela gravadora Eldorado). Comparando as duas versões da canção, constatamos que as alterações entre o manuscrito e a letra constante no encarte do álbum, restringem-se a aspectos ortográficos:

**Figura 56** – Comparação entre o manuscrito e a letra constante no encarte do álbum

<b>Manuscrito “Infra-estrutura”</b>	<b>Letra “Infra-estrutura”</b>
 <p>The image shows a handwritten manuscript on lined paper. The text is written in cursive and matches the printed lyrics in the adjacent column, with some minor corrections and a title 'Infra-estrutura' at the top.</p>	<p>Ela bagunçou. A infra-estrutura do meu barracão  Vendeu o nosso rádio  Nossa cama e o fogão  Rasgou a minha roupa  E quebrou meu violão  Deu a geladeira pra vizinha,  Empenhou a televisão  Fiquei todo desarticulado  Mas, seja o que Deus quiser  Vou começar tudo de novo  Arranjando outra mulher</p>

Fonte: Arquivos de Nelson Sargento e encarte do álbum

Em nossas entrevistas com o compositor, identificamos que o interesse estético por uma determinada palavra, um ditado popular, um verso ou mesmo uma expressão cotidiana em voga, constituía um de seus principais motes inspiradores. O que é ouvido ou lido pelo artista e, de alguma forma, lhe agrada, logo entra para sua coleção de enunciados, cuidadosamente registrada em seus cadernos. Salles (2006, p. 68) chama de *coleta sensível* este movimento em que o artista apropria-se daquilo que lhe atrai. São empréstimos, das mais variadas

naturezas, que não carregam o peso negativo da falta de originalidade, mas revelam a diversidade de referências que constitui uma obra.

Assim, entendemos que para estudar o movimento criador de Nelson Sargento, seria preciso uma abordagem dialógica, interessada em localizar fatos lembrados ou músicas ouvidas sendo levados para canções em construção, partes de uma obra reaparecendo em outras criações do próprio artista, a interlocução com seus antecessores, sua relação com a cultura, entre outras possibilidades de inferências. Partindo desta premissa, nosso estudo genético-discursivo pauta-se no conceito de *redes da criação* (SALLES, 2006), baseado na permanente interação da individualidade do artista com o espaço e o tempo sociais da sua criação.

#### 4.3 EMBARAFUSTADO NAS TEIAS DA CRIAÇÃO

“No momento eu estou embarafofustado com a palavra embarafofustado. Eu ouvi esse termo numa música gravada pelo Jorge Goulart e quero fazer uma composição com ele”, disse Sargento (2010a), em sua primeira entrevista conosco. Com o caderno em mãos, leu os versos que viriam a ser a primeira parte da canção: “*Me embarafofustei completamente no seu ohar ardente pontilhado de emoção*”. Nos dois anos que se seguiram à entrevista, por várias vezes, indagamos o compositor a respeito da conclusão da referida obra, recebendo sempre resposta negativa. Neste espaço de tempo, uma entrevista dada pelo sambista Wilson das Neves<sup>24</sup>, confirmou que a pressa não fazia parte do movimento criador do sambista: “Eu fiz uma melodia e mandei para ele colocar letra. Depois de dois anos eu perguntei se estava pronta e ele me falou: ‘Tás com pressa?’”.

Nesse *modus operandi*, identificamos a primeira das muitas interlocuções com Cartola que, em entrevista ao jornal Gazeta, de Vitória (ES), de 09/05/1978, declarou: “Eu não fabrico sambas [...] faço música para você guardar dentro de si eternamente, no seu coração e não apenas na sua coleção de discos” (SILVA E OLIVEIRA, 2008). O sambista dizia que criava devagar “que é para trabalhar bastante cada composição”. De forma semelhante, Sargento (2010b) responde à nossa pergunta sobre a quantidade de obras gravadas: “já disseram por

---

<sup>24</sup> Entrevista no programa Sarau, exibido na *Globonews*, em 14/09/2012.

aí que tenho mais de 500 sambas gravados, na verdade é bem menos, são pouco mais de 100 composições, mas eu me orgulho de cada uma delas”.

Sargento parece não se render às efemeridades de um mundo que luta contra o tempo. Ao contrário, vê o tempo como parceiro e fonte de inspiração: trabalha com esmero poético e com o desejo que a sua criação não seja apenas um produto mercadológico. Dialoga com compositores de *ontem* e de *hoje*, e suas canções misturam temas e palavras retirados do baú com fatos e expressões da atualidade. Entre os parceiros de ontem, Angenor de Oliveira, o Cartola, é um dos mais admirados. Sargento costuma dizer que tinha tanto respeito por ele que nunca teve coragem de lhe propor uma parceria, conforme registram Silva e Oliveira Filho (2008, p. 299). Isso entretanto, não significa que os dois não tenham trabalhado em coautoria:

Uma parceria com Cartola que eu gosto muito é o "Samba do Operário". O samba do operário tem um negócio gozado. Era primeiro de maio de um ano qualquer. O Cartola foi lá em casa e nós começamos a conversar, a falar do primeiro de maio e o Alfredo Português perguntou: "vamos fazer um samba?". Cartola respondeu ao Alfredo: "Manda a letra". Alfredo Português começou a ditar a letra para que eu escrevesse. Cartola empunhou o violão e fez a música. Engraçado, não se cogitou de fazer a segunda parte. Passado um tempo eu falei para o Alfredo, que o samba estava sem a segunda parte. Quando voltei do trabalho, Alfredo me apresentou a letra da segunda parte e eu a musiquei (SARGENTO, 2009).

Com memória privilegiada, Sargento guardou na lembrança muitas canções que o próprio Cartola havia esquecido. Certa vez, cantou um samba e depois perguntou se o sambista mangueirense havia gostado. Ele disse que era bonito e perguntou se era de Nelson, que respondeu: "O samba é seu! Se você me der parceria, eu canto mais oito que você esqueceu". E a parceria entre os dois continuou mesmo após a morte de Cartola, quando Dona Zica fez um convite a parceiros do compositor pedindo que terminassem letras incompletas deixadas pelo sambista. Sargento, então, terminou os sambas: "Vim lhe pedir", "Velho Estácio", "Ciúme doentio" e "Deixa", e depois gravou um CD com músicas inéditas de Cartola, lançado em 1999, pela Rob Digital.

Gravar os sambas inéditos de Cartola era um velho projeto, sem nenhuma perspectiva de ser feito no Brasil. Consegui realizar o meu sonho, mas em Tóquio. Tudo foi produzido e gravado do outro lado do mundo. A maioria das letras reunidas é conhecida dos contemporâneos de Cartola, mas nunca haviam sido gravadas. “Velho Estácio” foi composta nos idos de 30, para prestar uma homenagem à visita diplomática que os coirmãos do Estácio, Juvenal Lopes e Ismael Silva, fizeram ao morro de Mangueira. Foi muito conhecida pelas duas escolas, mas permaneceu inédita em gravações. Era muito comum esse tipo de homenagem. Acrescentei uma segunda parte à letra, 60 anos depois (SARGENTO, 2009).

No caso do “embarafustado”, o tempo de *germinação* foi de aproximadamente dois anos. Como define Anastácio, as anotações feitas nos diários dos artistas são “registros que procuram manter a sensibilidade suspensa, e, portanto, agarrar o sensível, além de criar um estado de duração da percepção”. A partir do que foi registrado, a imaginação criadora recria e altera “elementos já existentes, de modo a procurar uma combinação nova para tais elementos” (1999, p. 42-43). Em 2012, confirmamos que a obra estava pronta. Nelson Sargento foi responsável pela criação da primeira parte (letra e melodia) e seu parceiro, Agenor de Oliveira, fez a segunda parte do samba (letra e melodia também). A tabela, a seguir, mostra trechos da obra referencial e do samba criado:

**Tabela 1** – Trechos das duas composições em que foram utilizados o verbo “embarafustar”

Trechos da composição “Num galho de acácias”	Trechos da composição “Embarafustado”
01 <i>Num galho de acácias amarelas,</i> 02 <i>Uma aranha fez a sua teia,</i> 03 <i>E um besouro, grande amigo delas!</i> 04 <b>Embarafustou</b> <i>na casa alheia!</i>	01 <i>Me <b>embarafuste</b>i completamente</i> 02 <i>No seu ohar ardente</i> 03 <i>Pontilhado de emoção</i> 04 <i>Na volúpia do desejo</i> 05 <i>O que mais almejo</i> 06 <i>É possuir seu coração</i>
05 <i>Tu és uma aranha cor de rosa</i> 06 <i>Por um beijo teu minh´alma anseia</i> 07 <i>Eu vivo uma vida dolorosa</i> 08 <i>Preso nos fios de sua teia</i>	[...] 07 <i>Mas como resistir ao teu feitiço</i> 08 <i>Se o prazer em ser castiço</i> 09 <i>É por minha opção</i> 10 <i>Me <b>embarafuste</b>i, não tem mais jeito</i> 11 <i>Se eu tirar você do peito</i> 12 <i>Vou ficar sem coração</i>

Panichi e Contani (2003, p. 58) defendem que criar é um exercício da capacidade de compor que extrapola a mera junção de ideias, para buscar padrões novos e originais de combinações. No processo de apropriação e recriação,

Sargento e Oliveira ampliaram o sentido metaforizado do termo. No *fox-trot*, o verbo *embarafustar* expressa inicialmente o ato de ficar enroscado na teia feita pela aranha e, somente a partir da linha 5: “*por um beijo teu minh’alma anseia*”, é que o sentido afetivo vai tornando-se mais evidente. Já no samba, a conotação de envolvimento emocional manifesta-se desde a linha 1: “*me embarafustei completamente no seu olhar ardente*”, e intensifica-se na segunda parte (linhas 10 a 12), com os versos: “*se eu tirar você do peito/ vou ficar sem coração*”, que transmitem a ideia de uma interação intensa, impossível de ser desfeita.

Inspirando-se em uma lexia da canção “Num galho de acácias”, Sargento abriu as gavetas do tempo, recuperando um verbo quase em desuso, e reconstruiu o passado de forma singular. Como define Aguiar (1998, p. 25), há uma superposição de planos temporais e “o que retorna não é o passado propriamente dito, mas suas imagens gravadas na memória e ativadas por ela num determinado presente”. Desse modo, além das parcerias criativa e discursiva, o trabalho de criação do samba também estabeleceu o diálogo entre épocas distintas: a música de referência foi gravada na década de 1940, e seus versos ganharam novo vigor mais de 70 anos depois, confirmando a atração poética que a palavra exerce sobre Nelson Sargento.

A linha de pensamento que põe a arte em perspectiva processual, permite-nos “pensar a criação como uma rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém” (SALLES, 2006, p. 17). No caso do samba “Embarafustado”, entendemos que a construção da canção ganhou complexidade à medida que as relações com o tempo, o espaço e a cultura foram sendo estabelecidas. Conclusões essas que, somente pudemos chegar, focalizando a obra como um sistema aberto que interage com o ambiente.

Na produção desta obra, há ainda o diálogo com outro gênero musical, já que a composição que inspirou o samba é um *fox-trot*. Esse tipo de interação aconteceu na criação de outra música, conforme nos relatou Martinho da Vila<sup>25</sup>, coautor, com Nelson Sargento, da canção “Nossos contrastes”. A parceria surgiu com uma melodia que Sargento enviou para ele. “Eu criei a letra e, inicialmente, seria um samba lento. Quando fui gravar, mostrei para o Garrido, do grupo Cidade Negra e ele me disse que poderia ser transformado em rag [SIC]”.

---

<sup>25</sup> Entrevista feita por email, respondida em 09/01/2013.

Feita a prova com o novo ritmo, Martinho mostrou para Sargento e aguardou, com certa apreensão, a aprovação do parceiro. Para sua surpresa, Sargento - considerado por ele um compositor “muito tradicional” - ouviu a canção e disse: “Que legal! O rag [SIC] é música negra, parente do samba. Adorei!”. Mais que ilustrar uma interação rítmica, esta entrevista põe em evidência o interesse de Nelson Sargento pela valorização da cultura negra, um aspecto latente em suas pinturas, mas pouco evidente nas letras de samba de sua autoria.

O estudo da obra de Nelson Sargento revela várias ressonâncias dialógicas como essas, típicas de um mediador cultural: compondo e gravando com diversas gerações de sambistas, interagindo com outros ritmos musicais, buscando palavras de outras esferas culturais ou fazendo palestras em universidades, o artista coloca em contato diferentes épocas, sons, discursos e classes sociais. Uma atitude que ilustra com propriedade a concepção de que a cultura não é somente aquilo que a tradição faz das pessoas, mas aquilo que as pessoas fazem da tradição (HALL, 2003).

#### 4.4 AS TRAMAS LITERÁRIAS NO MOVIMENTO CRIADOR DE NELSON SARGENTO

“Meninos, prestem atenção na literatura do samba, porque ali tem poesia, tem pensamento, tem trova”. Com estas palavras, Nelson Sargento finalizou sua palestra<sup>26</sup> sobre cultura, proferida em agosto de 2010, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Pouco antes de concluir a exposição aos alunos da universidade carioca, ele pontuou: “Dizem que o sambista não é poeta. Mas será que não é poeta quem faz um verso como esse: ‘Tire o seu sorriso do caminho, que eu quero passar com a minha dor’ (Guilherme de Brito)? [...] Não é poeta um homem desses?”.

As letras das canções foram as primeiras responsáveis pela sedução que o universo do samba exerceu sobre o menino Nelson Mattos, que ainda jovem percebeu o caráter ordinário da cultura, ou, como diria Raymond Williams, entendeu que a cultura era de todos, que não estava restrita a pessoas que frequentavam as “casas de chá”. A beleza dos versos criados pelos artistas populares, percebida desde cedo e propagada até hoje por Sargento, ilustra com

---

<sup>26</sup> Disponível no portal PUC Riodigital: <http://puc-riodigital.com.puc-rio.br>

propriedade a discussão de Martín-Barbero (2003, p. 154–155) sobre um tipo de literatura que, “ausente por inteiro das bibliotecas e livrarias de seu tempo, [...] situa-se entre o oral e o escrito, sendo destinada a ser lida em voz alta, coletivamente” – aqui, o autor estava referindo-se à literatura que na Espanha tem-se chamado de *cordel* e na França de *colportage*.

A concepção literária do samba manifesta-se sob diversas formas em Sargento: seja no desejo de escrever um livro reunindo enunciados poéticos de composições de vários sambistas, seja na forma com que maneja os recursos criativos da linguagem, ou no costume de colecionar pensamentos como os de Padeirinho da Mangueira. Ditados populares e expressões em evidência lhe interessam. Prova disto são as várias composições em que o autor utiliza-se desses jargões cotidianos.

Sodré (1998, p. 43) afirma que a característica aforismática ou proverbialista das letras de samba é um legado negro; o provérbio é típico das sociedades tradicionais, que o utilizam, normalmente, como um instrumento educativo, baseado na experiência do saber ancestral. Em Nelson Sargento, este aspecto discursivo faz-se presente em várias obras. No álbum “Sonho de um sambista”, gravado em 1979, localizamos três exemplos: “*Agora vai ser tudo diferente/ é **olho por olho** / é **dente por dente** / não faço mais opção*” (“Lei do Cão”); “*Ela não quer ouvir a voz da razão/ eu não vou consumir tamanha traição/ já disse com sabedoria, alguém que eu não me lembro o nome/ **mulher de amigo meu/ pra mim é homem***” (“A mulher do meu amigo”); “*Você se julga muito bom e até perfeito/ por qualquer coisa **deita logo falação***” (“Falso moralista”).

Na composição a seguir, o artista recorre a uma expressão popular em evidência para falar de relacionamento afetivo: “***Vamos dar um tempo/ pro nosso próprio bem / pra que o nosso amor não morra como a flor***” (“Estratégia”, gravada em 1991, no álbum “Inéditas”, pelo CCSP); Em “Fundo azul”, a mesma inspiração criativa: “*Tanta gente à procura de lazer / **ninguém é de ninguém** /esta é a frase padrão/ **salve-se quem puder/ neste mundo de ilusão***” (“Fundo azul”, gravada em 2001, no álbum “Flores em vida”, pelo Selo Rádio MEC).

Em parceria com Nei Lopes, Sargento compôs na mesma linha discursiva, o samba “Pela sombra” (gravado em 1989, no álbum “Pela sombra”, pela BMG-Ariola): “*Vá com deus/ **vá pela sombra pra não se queimar/ nos braços meus /você jamais repousará/ [...] Siga em frente/ sem retorno, sem parada/ lembre que***

***água passada / não move a pá do moinho não***". A primeira parte da canção, em que aparece a expressão "vá pela sombra", é de autoria de Nelson Sargento (letra e música), e o segundo trecho citado, que parafraseia o ditado popular "águas passadas não movem moinhos", foi criado pelo coautor (letra e música também).

Sob as lentes de nossa pesquisa, visualizamos uma harmônica parceria discursiva gerada pelo uso de provérbios que se completam de forma coesa na letra do samba, confirmando o teor pedagógico do samba aforístico, que se aplica a situações concretas da vida social. Uma interação que se revelou ainda mais significativa mediante o depoimento de Nei Lopes<sup>27</sup>. De acordo com o sambista, a ideia da canção foi de Sargento, que fez letra e música da primeira parte e lhe enviou. "Eu fiz a letra da segunda e da terceira, na expectativa que ele musicasse. Como ele não fez, eu criei também a melodia, com a ideia de unir mais os vizinhos Mangueira e Vila Isabel (onde eu morava)".

Essa união, a que se refere Lopes, se concretiza no aspecto melódico: à primeira parte da letra, feita por Sargento, ele atribuiu uma melodia que remete ao estilo de Cartola - da Mangueira -, e as duas outras partes, de autoria dele, foram adornadas intencionalmente por uma melodia inspirada no estilo de Noel Rosa - de Vila Isabel. Na concepção de Tatit (2002, p. 09), o cancionista mais parece um malabarista: "Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não despendesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo". Nesse *número*, os malabaristas Nei Lopes e Nelson Sargento estabeleceram parcerias criativa, discursiva e rítmica – esta, ligando dois bairros de tradição sambista, aos quais os compositores são relacionados.

Na cultura do samba, esclarece Sodré (1998, p. 44), o discurso proverbial não aparece necessariamente em sua forma literal e acabada, mas se manifesta pelo modo de significação, como na "constante chamada à atenção para os valores da comunidade de origem". A composição a seguir, embora não mencione um provérbio, tem o sentido pedagógico dos ditados populares: "*Sofre de verdade aquele que procura/ só encontrar felicidade/ os inconformados têm muito que penar/ ou então são obrigados com a existência a terminar/ Desde que me*

---

<sup>27</sup> Entrevista feita por email, respondida em 06/01/2013.

*entendo nada me atormenta / eu encaro a vida como ela se apresenta* (“Fé em Deus”, gravada em 2001, no álbum “Flores em Vida”, pelo Selo Rádio MEC).

Há casos em que Sargento associa o discurso cotidiano à poesia: **“Quando eu te vejo passar / uma saudade imensa/ invade o meu ser/ e passa na minha mente/ um filme que tem eu e você”** (“Quando eu te vejo passar”, gravada em 2001, no álbum “Flores em vida”, pelo Selo Rádio MEC). Ao lado da expressão popular “passa um filme em minha mente”, o compositor introduz uma referência à composição “Quando tu passas por mim”, de Vinícius de Moraes e Antônio Maria: *“Quando tu passas por mim/ por mim passam saudades cruéis / passam saudades de um tempo/ em que a vida eu vivia a teus pés”*.

O livro “Pensamentos”, de Nelson Sargento, publicado em 2005, pela editora “Olho do Tempo”, reúne centenas de versos desta natureza. Nas palavras de Agenor de Oliveira, registradas na própria publicação, são “sabedorias adquiridas ao longo de sua história de vida, apresentadas numa espécie de haicai mangueirense. Versos livres em tríades e quadras, frases curtas desprovidas de maiores sofisticções, mas carregadas da poesia cotidiana de Nelson Sargento”.

Sodré chama atenção para outro aspecto linguístico do samba: gerado na experiência da vida real, as letras desses sambas são marcadas por um discurso transitivo, que não se limita a *falar sobre* (discurso intransitivo) a existência social, ao contrário, *fala a* existência. Nas letras de Nelson Sargento, assim como de outros compositores da mesma linhagem, o que se diz é o que se vive, o que se faz. O que não significa uma correspondência direta entre o sentido do texto e as ações da vida real, trata-se, na verdade, de uma posição cultural, como define o autor:

[...] um lugar em que se inscreve o compositor, não por uma decisão puramente racional ou doutrinária, mas por impulso especial de sentido, cujo pólo de irradiação se encontra na transitividade cultural das classes econômicas subalternas. A transitividade se afirma na capacidade da canção negra de celebrar os sentidos vividos, as convicções, as emoções, os sofrimentos reais de amplos setores do povo, sem qualquer distanciamento intelectualista (SODRÉ, 1998, p. 45-46).

Esta habilidade de narrar e trocar experiências, na avaliação de Benjamin (1994, p. 197-198), tem tornado-se cada vez mais rara na atualidade. “São raras as pessoas que sabem narrar devidamente. [...] É como se tivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de

intercambiar experiências”. Usando aforismos e ditados populares, seja em sua forma literal ou não, Nelson Sargento contempla os falares cotidianos do português brasileiro, expressa valores da nossa sociedade, além de afirmar o aspecto didático da música negra em sua obra. Seja pela clareza da letra, pelo sentido pedagógico do discurso ou pela forma como se organiza o texto, muitos de seus sambas falam a partir da postura de um conselheiro, cujo conhecimento é a experiência provada na vida real.

Os estudos sobre a produção artística, desenvolvidos na perspectiva de *processo* e de *rede*, visam justamente desvendar essas conexões estabelecidas nos bastidores. Essa visão nos coloca “em pleno campo relacional, sem vocação para o isolamento de seus componentes, exigindo, portanto, permanente atenção a contextualização e ativação das relações”, define Salles (2006, p. 22). As razões da escolha de uma palavra, da seleção de um pensamento ou mesmo da opção por um tipo de melodia, que vão formar um samba, revelam a plasticidade do pensamento em plena criação.

#### 4.5 NELSON SARGENTO E AS REDES CRIATIVAS

No universo do samba, conforme já afirmamos, é comum o tipo de interação criativa em que um compositor começa uma canção e o outro a termina. Agenor de Oliveira está entre os parceiros criativos mais frequentes de Sargento na atualidade. Os dois encontraram-se numa festa de aniversário e, embora já se conhecessem há algum tempo, nunca haviam feito uma música juntos: “Nelson me perguntou de chofre: ‘Você tem fax em casa?’ Levei um susto. ‘Tenho’, respondi. E ele: ‘Vou mandar uma letra para você musicar’. E fizemos ‘Ternura de um olhar’, ainda inédita”.

Os compositores têm cerca de 20 sambas prontos, numa dupla em que ambos fazem letra e música. “Existem parcerias em que ele me deu a melodia para eu colocar letra; outras em que ele me deu a primeira parte pronta e eu fiz a segunda parte; outras em que fizemos um pouco de cada”, explica Oliveira, que relata uma curiosidade: “Temos um samba chamado ‘Sinfonia imortal’ que começou do fim pro começo. O Nelson me deu a segunda parte pronta, letra e música, e eu tive de fazer a primeira... Só ele”, comenta.

A afinidade entre Nelson Sargento e Agenor de Oliveira perpassa, ao menos, por uma convergência: o valor dado ao aspecto literário do samba. Para Oliveira<sup>28</sup>, que além de compositor é professor de Teoria da Literatura, “a criação da letra consiste numa busca estética pela rima e a melodia constitui uma espécie de adorno da letra”. Nelson Sargento preocupa-se em colecionar os melhores versos, em degustar e utilizar palavras da erudição acadêmica. Entre as leituras preferidas do sambista, as obras de Augusto dos Anjos e Lima Barreto. “A mão que afaga é a mesma que apedreja’, veja a intensidade desses versos. Gosto muito do Augusto dos Anjos pela proximidade da poesia dele com a própria vida”, declara (2010b).

Na rotina do sambista, o enriquecimento do repertório é uma constante: toda semana reúne-se com Paulinho da Viola para conversar e ouvir relíquias do samba, conforme matéria publicada no caderno G, do jornal Gazeta do Povo. De acordo com a matéria, Paulinho da Viola guarda nas estantes de sua casa “uma boa quantidade de LP’s, muitos dos quais arrematados em sebos ou comerciantes de discos usados”. Alguns são relíquias da música popular brasileira “que ele se delicia em pôr para tocar na presença de amigos que vão visitá-lo”. Nas tardes de terça-feira, quem está sempre lá é Nelson Sargento – de quem Paulinho é amigo há quase cinquenta anos.

**Figura 57** - Matéria publicada no jornal *Gazeta do Povo*, de 04/02/2013



<sup>28</sup> Entrevista feita por email, respondida em 31/05/2012.

Esses encontros são, ao mesmo tempo, formas de confraternização e referencialização, remetendo-nos ao conceito de autoria que se constitui nessa interação do artista como o meio, considerado por Salles (2006, 152-153) como algo distinguível, no entanto, inseparável do diálogo com o outro. “A criação é, sob esta ótica, um processo de transformação que envolve uma grande diversidade de mediações”, define. A abordagem do movimento criador, como uma complexa rede de inferências, reforça a contraposição à visão da criação como um revelador e inexplicável *insight* sem história.

Não aventamos retirar o papel protagonista do sujeito criador, mas compreender o ambiente em que se manifesta a sua subjetividade. O compositor se alimenta da multiplicidade de diálogos e, dessas interações, seleciona formas que melhor se ajustem àquilo que ele quer expressar através de suas canções, já que quem cria, tem à sua disposição uma série de opções para traduzir seu pensamento. Na produção de um samba, essas escolhas perpassam (não necessariamente numa ordem pré-estabelecida) pelas seguintes definições: o assunto a ser tratado, o parceiro criativo (quando há) e a linguagem a ser utilizada. Além da melodia, é claro, pois como alerta Tatit (2002, p. 20), o texto de uma canção não deve almejar dizer tudo, “tudo só será dito com a melodia”.

Tais decisões são marcadas pela particularidade do olhar do artista, e os elementos selecionados ganham releituras a partir de suas reflexões e preferências estéticas. Ao crítico genético, mais que conhecer o ambiente criativo de um artista, interessa ter acesso aos modos de aproveitamento desse entorno e compreender (mesmo que parcialmente) este movimento. Tal reflexão, necessária para se pensar a o discurso musical brasileiro, é pertinente para a análise mais específica da estética criadora de Nelson Sargento. O compositor recolhe aquilo que, de alguma maneira, toca sua sensibilidade (como no caso da palavra “embarafustado” ou das expressões populares). E esses enunciados, ouvidos nos discos de sua farta discoteca, nos encontros musicais com Paulinho da Viola, nas leituras ou mesmo nas conversas cotidianas, são levados para seus cadernos, que desempenham a função de armazenamento da matéria-prima de sua criação.

#### 4.6 A CULTURA DO SAMBA NA OBRA DE NELSON SARGENTO

O repertório musical de Nelson Sargento confirma as pesquisas de Azevedo (2004) e Coutinho (2011): o tema predominante de suas composições é o lírico-amoroso. Neste tópico, entretanto, vamos analisar canções cujo veio temático seja o samba e/ou o carnaval, considerando nossa afirmação, no capítulo anterior, de que o uso da metalinguagem constitui um recurso importante para a cultura do samba. De acordo com Hall (2003), o povo da diáspora negra tem encontrado a forma profunda de sua vida cultural na música que, junto com outros elementos, constitui uma importante forma de transmissão e herança cultural:

Esses repertórios da cultura popular negra – uma vez que fomos excluídos da corrente cultural dominante – eram frequentemente os únicos espaços performáticos que nos restavam e que foram sobredeterminados por duas formas: parcialmente por suas heranças, e também determinados criticamente pelas condições diaspóricas nas quais as conexões foram forjadas. [...] [são] posturas, gingados e maneiras de falar (2003, p. 343).

Seja como reverência ao gênero musical, como aula de história ou descrição do ambiente, as obras autorreferentes consolidam uma imagem comportamental, ética e moral em torno do samba abordando seus valores, costumes e ideologias. A diferença entre o que seria um manifesto militante e essas canções é que elas são resultado de um trabalho feito segundo todas as regras da arte e “praticar a arte dá prazer”, como disse Bertolt Brecht (1990, p. 237). E essa diferença faz toda diferença.

Usaremos aqui as mesmas classificações do artigo sobre a linguagem autorreferente na cultura do samba (BARBOSA, 2012, inédito): a) Tributos Cantados; b) Estatuto do Sambista; c) Memória do Samba; d) Encantos do Samba; e) Hinos do Carnaval; e f) Lugares do Samba.

##### 4.6.1 Tributos Cantados

Marcados essencialmente pelo conteúdo afetivo e pela intertextualidade, os tributos cantados deixam registradas a vida e a obra de sambistas, destacando a importância desses personagens que, na maioria das vezes, não têm outra fonte de memória histórica. Na obra de Sargento localizamos tributos cantados dedicados a Cartola, Paulinho da Viola, Xangô da Mangueira e

Dona Ivone Lara, além de outros sambistas citados (de forma não exclusiva) em várias de suas composições. Somente os dois primeiros serão objeto de nossa apreciação neste tópico, já que o terceiro, sobre Xangô da Mangueira, ilustrará a categoria *Estatuto do Sambista*, e, no caso do tributo feito para Ivone Lara, Sargento participou exclusivamente na criação da melodia, que não está no foco de nossa pesquisa.

Seu tributo a Cartola foi apresentado, pela primeira vez, na casa de Dona Neuma, onde acontecia a comemoração dos 59 anos dessa que é uma das figuras femininas mais importantes da Mangueira. A festa ocorreu cerca de seis meses após a morte do compositor, e nesse encontro foram entoados vários sambas feitos em homenagem a ele. Na roda, Sargento era o único que conhecia todos os tributos, recebendo o título de “enciclopédia do samba”.

Mas ele não se deteve às lembranças. Enriquecendo o repertório de composições que narram poeticamente a história do samba, entoou na roda a canção que reúne 15 títulos de sambas do homenageado (em destaque na letra):

Só um **peito vazio** descobre  
 que **o mundo é um moinho**  
 E quando isso **acontece**  
 a **alegria** vai embora...  
 E as **cordas de aço** de um violão  
 solam baixinho  
 Uma canção que se chama  
**Disfarça e Chora.**  
 Eu confesso que  
**Tive, sim, um amor proibido**  
**Vai, amigo** e diz-lhe  
 O quanto eu tenho sofrido.  
 Mas tudo se ajustará  
 Numa grande **alvorada.**  
**O Sol nascerá,**  
**Pouco importa** depois  
 Se estaremos juntos **nós dois**  
 O nosso amor brilhará  
 Numa noite tão linda  
**As rosas não falam**  
 Mas podem enfeitar  
 A grande **feira da vinda**

(“Homenagem ao mestre Cartola”, de autoria de Nelson Sargento, gravada em 1986, no álbum Encanto da Paisagem, pela Rob Digital)

Em comparação às composições do gênero, sua canção destaca-se pelo uso preponderante da intertextualidade explícita e pela ausência do nome do homenageado na letra. O texto se constrói como um mosaico referencial, cujas peças vão sendo encaixadas para formar a silhueta do sambista que recebe o tributo. Uma construção composicional peculiar, em que o conteúdo afetivo fica implícito na própria atitude de referenciar obras, valorizando o talento do homenageado.

Dialogando melodicamente com o estilo de Cartola, o samba do “marechal honorário nas brigadas do samba” foi ouvido com atenção e admiração pelos companheiros, que naquela noite também presenciaram uma de suas falas mais famosas: “Cartola não existiu. Foi um sonho que a gente teve” (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 2008, p.17). Nelson Sargento ainda menciona seu mestre em outras composições de sua autoria, como na canção Berço de bamba: “*Teu poeta maior foi o mestre Cartola, te deu formas e cores e te projetou*” (gravada em 1991, no álbum “Inéditas”, pelo Clube de Criação de São Paulo).

Outra interlocução com Cartola é a resposta à canção “Fiz por você o que pude”, cujo trecho “*E no fim deste labor / surge outro compositor/ com mesmo sangue na veia*”, teria sido inspirado em Sargento e Padeirinho, segundo Dona Zica. Como afirmam os compositores Paulo Vanzolini e Toquinho: “*O samba vem de outro samba, com algum disfarce ou quase / a frase gera outra frase / por sorte sai bem achada / o filho faz outro filho / no fim não se perde nada*”, gravado no álbum “Divino samba meu”, em 2004, pela CPC-UMES. Embarafustado nas redes da tradição, Sargento inspirou-se a criar a resposta musicada: “pelo que Dona Zica me contou, eu e o compositor Marreta fizemos este samba” (NELSON,2009):

**Tabela 2** – Composições “Fiz por você o que pude” e “Mesmo sangue na veia”

Samba de referência	Samba-resposta
<p>           Todo o tempo que eu viver            Só me fascina você, Mangueira            Guerreei na juventude            Fiz por você o que pude, Mangueira            Continuam nossas lutas            Podam-se os <b>galhos</b>            Colhem-se as frutas            E outra vez se <b>semeia</b>            E no fim deste <b>labor</b> surge outro            compositor  <b>Com o mesmo sangue na veia</b> </p> <p>           Sonhava desde menino, tinha um desejo            felino            De contar toda sua história            Este sonho realizei, um dia a lira            empunhei            E contei todas suas <b>glórias</b>            Perdoa-me a comparação            Mas fiz uma transfusão            Eis que Jesus me premia  <b>Surge outro compositor</b>            Jovem de grande <b>valor</b>  <b>Com o mesmo sangue na veia</b> </p> <p>           (Composição “Fiz por você o que pude”,            de autoria de Cartola, gravada em 1975,            no álbum “História das escolas de samba            – Mangueira”, pelo selo Marcus Pereira)         </p>	<p>           Talvez eu seja <b>o valor</b>            Que o amigo citou com <b>o mesmo</b>  <b>sangue na veia</b>            Semente do mesmo <b>galho</b>            A prosseguir o <b>trabalho</b>            Que o próprio vento <b>semeia</b>            Oh! Mestre pode deixar            Não vou lhe desapontar            Jurarei perante a ti            Eu guardarei com fervor            Conservarei com ardor            O que contigo aprendi            Esta Mangueira que amas de coração            E canta com emoção            Em também cantarei            Quero conquistar-lhe novas <b>glórias</b>            E brasões            E suas tradições            Eu juro conservarei            Glorificando o <b>labor</b>            Se eu for <b>valor</b>            Ficarei na mesma teia            Prossequirei trabalhando            Colhendo sementes e plantando  <b>Com o mesmo sangue na veia</b> </p> <p>           (Composição “Mesmo sangue na veia”,            de autoria de Nelson Sargento e Carlos            Marreta, gravada em 2010, no álbum            “Peso é Peso”, pela Tratore)         </p>

Muitos elementos presentes no primeiro samba aparecem no segundo, conforme grifos nossos, mostrando uma interlocução intencional, um diálogo premeditado. Tatit (2004, p. 42) aborda o potencial da canção popular como forma de interação, afirmando que o grande feito dos sambistas foi justamente o “encontro de um lugar ideal para manobrar o canto na tangente da fala”, o que dá naturalidade à elocução da letra e permite o uso do samba como veículo dirigido de comunicação, através dos quais os compositores “mandavam recados aos amigos e aos desafetos, criavam polêmicas e desafios, faziam declarações ou reclamações amorosas”.

Para Salles (2006, p. 117) o importante é compreender os movimentos que levam o artista à obra nessa intrincada rede criativa. Neste samba-

resposta, somente o contexto permite compreendê-lo como uma obra feita de acordo com os princípios da cultura popular, que busca fortalecer os vínculos geracionais. Um princípio que, na obra de Sargento, aparece também em relação às gerações posteriores. Em 1991, por exemplo, ele utilizou o mesmo método de criação para fazer um tributo a Paulinho da Viola, com uma composição que delinea o perfil do sambista, mencionando 15 títulos de sambas de sua autoria, sem citar o nome do homenageado:

No meu tempo de garoto  
 Brinquei de **sinal fechado**  
 E por **amor à natureza**  
 Plantei um **arvoredo**  
 Mas tarde um **coração leviano**  
 Me envolveu na **dança da solidão**  
 Digo com lealdade  
**Quando bate uma saudade**  
 Fico na reclamação  
 Então vejo que nada se perdeu  
**O acaso não tem pressa**  
 Numa mensagem de adeus  
**Só o tempo** lhe trará nova alegria  
 Pra que eu, **num samba curto**  
 Dê um fim à nostalgia  
**Para um amor no Recife**  
 Eu mando um recado  
 Procure a **Dona Santina e seu Antenor**,  
 Pra dizer à **fulaninha**  
 Que é minha vez de sorrir  
 De tudo que se passou,  
 Depois eu vou me enfeitar,  
**Para ver as meninas**  
**No pagode do Vavá**  
 Cantarei com a alma enternecida  
**Foi um rio que passou**  
**na minha vida**

(“Homenagem a Paulinho da Viola”, de autoria de Nelson Sargento, gravada em 1991 no álbum “Inédita”, pelo CCSP)

Nas mãos de Nelson Sargento, o antigo ganha colorido e vivacidade. Fazendo tributos à geração anterior (Cartola), a seus contemporâneos (Xangô da Mangueira e Dona Ivone Lara) e à geração sucessora (Paulinho da Viola), o compositor inscreve-se entre os criadores que fazem sambas que falam de samba,

como recurso de memória e homenagem, imprimindo neste tipo de samba, algumas peculiaridades de seu estilo, como o feito de amalgamar palavras e/ou pensamentos.

Benjamin (2009, p. 502) refere-se a um método de trabalho semelhante, que ele denomina “montagem literária”: “Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursurpiei coisas valiosas, nem me apropriei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça na única maneira possível: utilizando-os”. Da mesma forma, o sambista enaltece a obra de seus homenageados, inserindo-as em sua criação.

#### 4.6.2 Estatuto do Sambista

Entre os sambas de Nelson Sargento, o que mais se aproximou da categoria *Estatuto do Sambista*, foi o tributo a Xangô da Mangueira (feito em parceria com Marreta), que enfatiza a relação deste sambista com a escola de samba, onde, por mais de 50 anos, foi integrante da bateria, diretor de harmonia e intérprete:

Quando Xangô tirar o apito  
 Peguem firme no cabrito  
 Que o samba vai começar  
 E você pastora, em fileira  
 Com sua voz altaneira  
 Me ajude a cantar

Mangueira que foste o meu berço dourado  
 Ralhadamente defenderei teu passado

No cenário do samba  
 Tens a tua tradição  
 No carnaval quando desfilas  
 Causa grande sensação  
 Por isso me ajude a cantar  
 E preste bem atenção  
 Quando Xangô apitar

(“Quando Xangô pegar no apito”, gravado em 1999, no álbum “Mangueira – sambas de terreiro e outros sambas”, projeto do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro)

A atitude de *apitar*, na canção, remete à liderança de Olivério Ferreira, o Xangô da Mangueira. É somente após seu apito que o samba deve começar e as pastoras devem cantar devidamente posicionadas em fileira. Os enunciados “*berço dourado*” e “*causa grande sensação*”, reforçam a relação de admiração do enunciador com a Mangueira. A palavra *ralhadamente*, criada a partir da derivação sufixal do verbo *ralhar*, enfatiza a braveza com que os integrantes da agremiação devem defender a história de sua escola. Os estatutos têm a função de regular as relações entre as pessoas que pertencem a um determinado grupo social. As composições que se enquadram nesta categoria, cumprem função parecida, divulgando posturas comportamentais e valores típicos da cultura do samba.

#### 4.6.3 Memória do Samba

Em se tratando de sambas que registram a trajetória do próprio gênero musical, “Agoniza, mas não morre” é um clássico. É a música mais famosa do repertório de Nelson Sargento, que certamente não pode faltar em nenhum show, a depender do público. A história de sua criação é um pouco diferente do que se possa imaginar. Embora tenha sido feita durante uma das *crises existenciais* do gênero musical, no final da década de 1970, o mote inspirador foi uma situação corriqueira.

Sargento conta que saiu e chegou em casa de madrugada “com o pé na jaca”. Ao chegar, sua esposa à época, que estava doente, acordou e disse: “se eu morresse você nem ia se importar”. Ele respondeu, em ritmo de samba: “fique tranquila, você agoniza, mas não morre”. Indignada, ela devolveu: “E ainda faz samba com a minha desgraça, é?”. Isso foi a chave para que ele realmente fizesse um, aproveitando as discussões que aconteciam sobre a sobrevivência desta cultura. “Aproveitei a deixa e saí cantando o samba, parece até que já estava pronto” (SARGENTO, 2010a).

Samba  
 Agoniza mas não morre  
 Alguém sempre te socorre  
 Antes do suspiro derradeiro  
 Samba, negro forte e destemido  
 Foi duramente perseguido

Na esquina, no botequim, no terreiro  
 Samba, inocente pé no chão  
 A fidalguia do salão  
 Te abraçou, te envolveu  
 Mudaram  
 Toda sua estrutura  
 Te impuseram outra cultura  
 E você não percebeu

(“Agoniza, mas não morre” gravada em 1979, no álbum “Sonho de um sambista”, pela Eldorado)

Discutindo a maneira de compor dos cancionistas, Tatit (2002, p. 20) avalia que, embora uma canção possa ser feita instantaneamente no famoso guardanapo de papel de botequim, “na verdade ela já vinha sendo feita em outros guardanapos, em outras situações, havia dias, meses ou anos”. No entanto, completa o autor, “a naturalidade, a espontaneidade e a instantaneidade são valores preciosos ao cancionista”. Em que pese o depoimento de Nelson Sargento, que quer conferir ao ato de criação do samba em análise extrema espontaneidade, um olhar atento sobre a letra do samba revela a forte consciência a respeito das origens do gênero musical, das forças conflituosas que agiram historicamente em sua trajetória, além do reconhecimento dos espaços sociais que o samba ocupou.

Os adjetivos *negro*, *forte* e *destemido*, por exemplo, afirmam a origem étnica do samba, bem como sua capacidade de resistir em meio às opressões típicas das relações entre colonizadores e colonizados e de lutar contra a exploração social. Três cenários sociais figuram na canção como espaços legítimos do samba: a esquina (ruas), o botequim e o terreiro. Em oposição, o salão, um espaço nobre, representa a elite, a classe social que interfere de forma autoritária na manifestação cultural (vejam-se os verbos *mudaram* e *impuseram*). De acordo com a canção, o sambista sabia lidar com os enfrentamentos declarados, mas foi *inocente* diante de manobras veladas e sedutoras e nem percebeu que a sua arte estava sendo expropriada.

Outra composição do artista, que aborda a trajetória do samba de forma bastante consciente é um samba-enredo que concorreu, sem se classificar, para o carnaval de 2000 da Mangueira. É um daqueles raros casos em que os compositores gravam posteriormente um samba que não foi vencedor nas disputas carnavalescas. Com discurso intertextual e afetivo, típico dos sambas

autorreferentes, esta canção ganha contornos do perfil didático e memorialista de Nelson Sargento.

Em que pese nosso foco em fragmentos de canções, somente a letra completa, neste caso, consegue mostrar a construção composicional da obra. Cronologicamente organizada, vai do primeiro samba gravado, “Pelo telefone” (apesar das polêmicas, é um marco histórico), até o pagode, passando pelas derivações do gênero musical, como o samba de breque, de roda, o samba canção, o samba exaltação e até a bossa nova:

Pisando em chão de estrelas  
 Pelo telefone Donga avisou  
 Que foi assim  
 Que a história do samba começou  
 A nave mãe Praça Onze  
 Fez o seu papel de pioneira  
 João da Baiana, Pixinguinha e Sinhô  
 Anjos negros da cultura brasileira  
 A Mangueira lembra neste carnaval  
 Tia Ciata, Saturnino e Juvenal  
 Cartola, Calça Larga, Ismael  
 Paulo da Portela, Silas e Noel  
 É o século do samba  
 Embalando toda geração  
 No samba de roda  
 No samba de breque  
 No samba canção  
 E também no exaltação  
 Na bossa nova e na dança pé no chão  
 E assim, ele atravessou fronteiras  
 Na voz feminina  
 De Carmen Miranda a Elis Regina  
 Samba agoniza, mas não morre  
 Vai seguindo no pagode  
 No milênio que virá  
 Roda, roda e perde o rumo  
 A verde e rosa é cidadã do mundo

(“Século do samba”, de Nelson Sargento, Josimar Monteiro e Francisco Blanco, gravado em 2008, no álbum “Versátil”, pela Olho do Tempo)

A Praça Onze, palco primórdio dos batuques brasileiros, recebe o título de “nave mãe” e “pioneira”, lembrando a importância, apontada por Burke

(2010), dos cenários sociais para a cultura popular. Os desbravadores do samba, representados pelos nomes de João da Baiana, Pixinguinha e Sinhô recebem a alcunha de “anjos negros da cultura brasileira”, dando ao feito desses artistas, um significado que ultrapassa o segmento social a que pertencem, para reconhecer o fato de enriquecerem a cultura de todo o país.

Ao colocar lado a lado sambistas significativos da Mangueira (Saturnino, Juvenal e Cartola), do Salgueiro (Calça Larga), do Estácio de Sá (Ismael Silva), da Portela (Paulo da Portela), do Império Serrano (Silas de Oliveira) e da Vila Isabel (Noel Rosa), o texto homenageia os baluartes das mais tradicionais escolas de samba do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo, relembra a histórica confraternidade entre essas agremiações, muitas vezes chamadas de coirmãs.

Embora hoje predomine uma severa competição entre as grandes agremiações carnavalescas, vale lembrar que nas primeiras décadas de suas existências, muitos encontros aconteciam entre seus integrantes, especialmente, os compositores. Com a transformação dos desfiles em grandes espetáculos, as relações das pessoas com as agremiações foram alteradas. Assim como acontece no futebol, os profissionais têm seus *passes* vendidos e comprados, mudando de escola de acordo com essas negociações. O resultado é que mínguas os *Jamelões*, *Martinhos da Vila* e *Neguinhos da Beija-Flor*, personagens que se firmaram como ícones de uma escola, enquanto multiplicam-se os casos como os de Dominginhos do Estácio, que já interpretou sambas em várias agremiações, de Paulo Barros, que já atuou como carnavalesco na Viradouro, na Vila Isabel e na Tijuca, e de tantos outros profissionais que trabalham sob a mesma dinâmica de contratação.

Voltando ao samba em análise, além dos 13 sambistas citados, aparecem ainda as cantoras Carmem Miranda e Elis Regina, citadas pelos compositores para representar as mulheres que divulgaram o samba Brasil afora. O hino “Agoniza, mas não morre”, de autoria do próprio compositor, é citado de forma explícita na letra do enredo. O trecho “*roda, roda e perde o rumo*” remete à roda de samba e à coreografia das baianas durante o desfile carnavalesco, além de fazer uma crítica ao movimento histórico do samba e do carnaval, que na visão de Nelson Sargento, perderam parte de sua essência (o rumo) nas guerras culturais com a classe dominante.

A ideia de que a Mangueira tem fama internacional, vem expressa no título de “cidadã do mundo” dado à agremiação verde-e-rosa. A presença da

Escola é bastante acentuada na obra de Nelson Sargento. As cores da Mangueira não estão estampadas somente na sala de seu apartamento e nas camisas. O verde e o rosa também matizam as letras e as melodias de suas canções - diálogos que ratificam sua ação de preservação da tradição, aliada ao encanto que a Estação Primeira exerce sobre o artista. O samba analisado no próximo tópico mostra de forma direta esta fascinação.

#### 4.6.4 Encantos do Samba

Em mais uma declaração de amor à agremiação carnavalesca, Nelson Sargento deixa de lado o tom crítico para fazer uma brincadeira, organizando o enunciado de forma a criar uma expectativa que, ao final, é quebrada com certa dose de irreverência. O primeiro trecho trata de um triângulo amoroso que funciona com perfeição: *“Elas são o meu tudo na vida/ [...] / uma está no lar/ é a minha doce companheira/ às vezes eu fico com a outra a noite inteira”*. A situação, no mínimo polêmica em uma sociedade monogâmica como a nossa, completa-se na segunda parte: *“Assim vivemos bem/ pois ela sabe afinal/ que a sua rival é a Mangueira”* (“Triângulo amoroso”, gravada no álbum “Sonho de um sambista”, em 1979, pela Eldorado).

A letra evoca uma situação de disputa amorosa vivida por um homem dividido entre duas mulheres. A expressão *“o meu tudo”* intensifica a afetividade da relação, por meio de discurso coloquial que remete à intimidade. Ao diferenciá-las, associa valores de esposa a uma delas (que fica no lar e é companheira) e de amante à outra (fascinante, com quem passa a noite inteira). A boa convivência do triângulo amoroso somente se justifica no final, quando o autor afirma que vive bem com as duas, porque a sua companheira sabe que a rival não oferece perigo.

Sob a batuta do Nelson Sargento, o amor ao samba é tratado com humor. A forma como o compositor trata o fascínio que o samba e/ou a escola de samba exerce sobre o sambista é um traço de sua personalidade criativa e remete ao “tempo alegre” de Bakhtin (1997) e também lembra Alfredo Português, seu padrao e *professor* na arte, que “tocava guitarra e criava versos de improviso que faziam rir todo mundo no morro” (CAMPOS, 1983, p. 42).

#### 4.6.5 Hinos do Carnaval

No quesito hinos do carnaval, a *escola de samba demais querida do planeta*, que aparece em quase todos os sambas autorreferentes de Nelson Sargento, teve seu passado *ralhadamente* defendido pelo compositor. Em que pese sua crítica à configuração do carnaval na atualidade (incluindo a própria Mangueira) no samba a seguir, as adjetivações aparecem com primazia, exaltando os pontos positivos da Escola: o “passado de glória” da agremiação, a devoção dos integrantes, o toque peculiar da sua bateria (conhecida como *surdo um*), a tradição que passa de geração para geração. Também fica latente a ideia de magnitude, expressa por palavras e expressões como: “imponência”, “grande”, “aguerrida” e “já ganhou”. Cartola (ícone do samba, da Mangueira, e uma das mais importantes influências de Nelson Sargento) ganha o título de “poeta maior” - uma inversão sintática que dá valor estilístico ao enunciado:

Mangueira  
 Teu passado de glória jamais findará  
 És a oração que eu vivo a rezar  
 Na beleza sonora dos teus sambas  
 Mangueira  
 És divina e maravilhosa  
 É tão envolvente o teu verde e rosa  
 Seleiro de cabrochas e bambas  
 Mangueira  
 A tua imponência te vez grande escola  
 Teu poeta maior foi o mestre Cartola  
 Te deu formas e cores te projetou  
 Mangueira  
 Na passarela és tão aguerrida  
 O povo só grita Mangueira querida  
 E o tradicional “já ganhou”  
 Mangueira  
 Eu me orgulho me ufano de ti  
 Tu és eterna no meu coração  
 Eu sou Mangueira desde que nasci

(“Berço de Bamba” gravada em 1991, no álbum “Inéditas”)

Na próxima canção, o compositor alia humor e crítica, fazendo uma analogia entre as incoerências do Brasil e as da Mangueira. Com fina ironia e

sensibilidade perceptiva, Sargento relaciona contrassensos da realidade social brasileira, e os compara às contradições semânticas dos apelidos de sambistas mangueirenses.

Mangueira  
 É mesmo a cara do Brasil  
 Por tudo aquilo que acontece  
 É diferente do que se previu  
 É diferente do que parece  
 (Bem diferente do que parece)  
 Ir para Índia Cabral queria  
 Mas acabou na Bahia  
 Em onde se plantando tudo dá  
 (Só que não deixam plantar)  
 Quem fez a independência Nacional  
 Foi o herdeiro do trono em Portugal  
 O império era a maior democracia  
 A república que baixaria  
 O favelado é o milagre brasileiro, que sem ter dinheiro  
 Faz sempre carnaval em fevereiro  
 Na Mangueira continua a confusão  
 Cartola usava mesmo chapéu-coco  
 Carlos Cachça bebe água mineral  
 Nelson Sargento de milico tem bem pouco  
 O Preto Rico nunca teve capital  
 Delegado jamais prendeu um só  
 Mocinha há muito tempo é bisavó  
 Pelado era peludo pra chuchu  
 O Hélio Turco nasceu mesmo em Grajaú

(Composição “A cara do Brasil”, de autoria de Nelson Sargento e Arthur de Oliveira, gravado no álbum “Casa da Mãe Joana”, 1998, pela gravadora Natasha)

No Brasil, os equívocos começam desde a sua descoberta e chegam à contemporaneidade. O trecho “*Em onde se plantando tudo dá / (só que não deixam plantar)*” deixa evidente o perfil crítico do compositor. Para falar dos contrassensos da Mangueira, o discurso ganha ares mais bem humorados. O compositor Angenor de Oliveira, por exemplo, usava um chapéu coco, mas recebeu o apelido de Cartola, um tipo bem diferente de chapéu; Mocinha – termo usado popularmente para referir-se às mulheres jovens e não casadas - é uma sambista de idade avançada, já tendo até bisnetos. Sob os auspícios de Nelson Sargento, os problemas do nosso país viram história e são contados em forma de poesia.

O carnaval, alvo frequente de suas reflexões, é um elemento bastante presente em suas criações. Uma abordagem das obras visuais é importante aqui para maior compreensão das obras verbais, em especial, da visão crítica sobre o carnaval. Em ambas as linguagens, há um ponto em comum: a abordagem memorialista. Em suas telas, todas as pessoas são negras, estão em movimento, alguns homens aparecem descalços e outros de sapatos brancos, muitas vezes, tendo o morro como cenário de fundo. Imagens que, aparentemente muito simples, remetem às origens étnicas e geográficas do samba carnavalesco, afirmam o caráter popular e alegre desta manifestação cultural, além de registrarem aspectos simbólicos do vestuário dos sambistas.

**Figura 58** – Tela de Nelson Sargento, sem título



**Figura 59** – Tela de Nelson Sargento, sem título



O discurso visual dessas obras opõe-se ao carnaval contemporâneo - um belo espetáculo, mas bem diferente dos elementos que lhe deram origem. Com cores vibrantes, o artista tingue um passado *roubado*, como ele mesmo define em trecho citado anteriormente: “Quando a classe média chegou às escolas de samba, o sambista não teve coragem de mostrar a cartilha do samba para eles. Então, eles acabaram impondo a cartilha deles <sup>29</sup>”. Os sambas a seguir, em consonância com as telas de Sargento, remetem a um carnaval de outrora:

Joguem confete à vontade  
 Joguem muita serpentina  
 Hoje é carnaval  
 Hoje eu sou pierrô  
 E você é colombina  
 Quando o arlequim chegar  
 Vai encontrar  
 Você nos meus braços  
 E pra gente brincar  
 Nós vamos formar  
 Um cordão de palhaços

(“Cordão de palhaços”, de autoria de Nelson Sargento e Carlos Marreta – gravação não confirmada)

Eu sou folião  
 De todos os carnavais  
 É sempre a mesma fantasia  
 Costume que herdei  
 Dos meus ancestrais  
 De cantar e brincar  
 Com bastante alegria  
 Vejo a multidão  
 A multidão me vê  
 A jogar confete  
 A jogar serpentina  
 Eu sou feliz assim  
 Eu sou feliz assim  
 O carnaval é tudo para mim  
 Carnaval, Carnaval, Carnaval  
 São três dias  
 De loucura total  
 Cada Carnaval  
 Deixa uma saudade  
 Deixa tristeza ou felicidade

(“A mesma fantasia”, de autoria de Nelson Sargento, gravada em 1991, no álbum “Inéditas”, pelo Clube de Criação de São Paulo)

<sup>29</sup> Palestra na PUC-RJ - disponível no portal PUC Riodigital: <http://puc-riodigital.com.puc-rio.br>

As lexias confete, serpentina, pierrô, colombina e arlequim fazem parte de um campo semântico relacionado ao carnaval antigo. O sentido da tradição aparece no enunciado “*costume que herdei dos meus ancestrais*”. No carnaval-espetáculo, uns desfilam e, a maioria, assiste. No carnaval revisitado pela sua memória, ele vê a multidão e a multidão lhe vê, numa interação lúdica, onde se joga confete e serpentina. O tom nostálgico da melodia dá o tom da saudade de um tempo ido.

#### 4.6.6 Lugares do Samba

Associar samba e botequim é um legado que, de acordo com Fenerick (2005, p. 238), devemos a Noel Rosa. As batucadas saem das casas das tias baianas e descem as ladeiras dos morros para encontrarem-se neste local que é, até os dias atuais, um lugar de sociabilidade. A história do samba é repleta de episódios acontecidos neste cenário. O Café Nice e o Zicartola são, em diferentes períodos, apenas dois entre tantos exemplos de bares, botequins e similares que serviram de paisagem para rodas de samba. Fundado em 1928, na Avenida Rio Branco, o Café Nice funcionou por quase duas décadas no local. Diniz considera este o mais importante ponto de encontro da música popular brasileira, onde “se vendiam músicas, formavam-se parcerias, fechavam-se contratos”. Cantor que não comparecesse ao Nice tinha dificuldade de renovar seu repertório e, da mesma forma, os compositores não vendiam suas obras se não frequentassem o local, afirma o autor (2006, p. 68).

O boteco é personagem de algumas composições de Nelson Sargento. Em “Idioma esquisito”, o botequim justifica a criação de uma samba ininteligível, trazendo mais uma vez à tona o bom humor de Sargento. A canção foi feita a partir da junção carnalizada de palavras, cujos novos significantes não formam uma lexia com significado definido.

Fui fazer o meu samba  
 Na mesa de um botequim  
 Depois de umas e outras  
 O samba ficou assim

Estrambonático, Palipopético  
 Cibalenítico, Estapafúrdico  
 Protopológico, Antropofágico  
 Presolopépipo, Atroverático  
 Baturitétrico, Pratoфинandolo  
 Calotolético, Carambolambolu  
 Posolométrico, Pratoфилônica  
 Protopolágico, Canecalônica

É isso aí, é isso aí  
 Ninguém entendeu nada  
 Eu também não entendi  
 (Eu então vou repetir)

(Composição “Idioma esquisito”, gravada em 1986, no álbum “Encanto da Paisagem”, pela Rob Digital)

Essa capacidade de “brincar com” nos remete aos estudos de Gianni Rodari. Em sua *Gramática da Fantasia*, publicada no Brasil em 1982, Rodari fala da importância da imaginação criativa no processo de educação, defendendo uma escola onde a criança não é mais uma consumidora de cultura e de valores, mas uma criadora e produtora de valores e de cultura. Para o estudioso, assim como existe uma *Lógica*, deveria haver também uma *Fantasia* voltada para a arte da invenção. Após três décadas atuando em escolas, Rodari começou a sistematizar seus estudos e experiências sobre a imaginação e sobre as técnicas para estimulá-la. Partindo do pressuposto de que a palavra tem o poder da liberação, ele criou um instrumental para a educação linguística de crianças.

Ainda segundo o autor, o estímulo à invenção de palavras é um bom caminho para despertar a intervenção criativa. Para brincar com as palavras é preciso que elas não estejam presas a seu significado cotidiano, mas “libertas da cadeia verbal da qual fazem parte cotidianamente” (1982, p. 22). Entendemos dessa maneira, que não basta enriquecer o repertório para melhorar o desempenho criativo. Uma quantidade enorme de informações, se não forem trabalhadas pela fantasia constituirão um “maravilhoso armazém de dados inertes”, ou ainda, “um

dicionário que tem todas as palavras [...] mas não tem sequer uma poesia” (MUNARI, 1981, p. 37).

Bakhtin analisa a cultura cômica popular do período medieval buscando mostrar uma profunda originalidade até então não revelada das manifestações do riso, que se opunham à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. O pesquisador define a linguagem carnalizada, principalmente como algo que se caracteriza pelas coisas ao avesso, ao contrário. O que podemos definir, a partir deste pensamento, é a peculiaridade da cultura popular como ação estética criadora capaz de subverter a linguagem e brincar com os signos. Sargento, como um bom criador popular, espontaneamente, aproveita o boteco como lugar de transgressão e embriaguês para ambientar uma brincadeira *nonsense* com as palavras.

Em outro um samba que trata *dos Lugares do Samba*, o compositor fala do boteco sob a perspectiva daquele sujeito que se embriaga numa rotina cíclica. Todavia, depois de gravada esta composição que narra a sina de um dependente alcoólico, o sambista compôs outra canção, em resposta a esta, minimizando a carga negativa da primeira:

Vou de boteco em boteco  
 Bebendo a valer  
 Na ânsia de esconder  
 As dores do meu coração  
 Conselhos não adiantam  
 Estou no final  
 Perdi o élan  
 E perdi a moral  
 Meu caso não tem solução

Eu bebo de mais pro meu tamanho  
 Arranjo brigas e sempre apanho  
 Isso me faz infeliz  
 Entro no boteco  
 Pra afogar a alma  
 As garrafas então batem palmas  
 Me embriago  
 Elas pedem bis

(“Boteco em boteco”, gravado em 1986, no álbum “Encanto da Paisagem”, pela Rob Digital)

A resposta, inédita em gravações, foi-nos apresentada durante a segunda entrevista com o compositor, feita em agosto de 2010. Em contraposição ao samba “Boteco em boteco”, este o mostra como espaço de lazer:

Bebo sim, mas não é por desgosto, não  
Simplesmente eu dou expansão  
Ao meu modo de viver  
Não é tristeza, não é alegria,  
Não é saudade, não é melancolia  
Eu bebo sim  
Porque gosto de beber  
Louca é a criatura que procura afogar na taça  
Seu anseio e a sua desgraça  
Eu não tenho complexo  
Nem a moral recalcada  
Eu só bebo porque gosto, e mais nada

(Letra inédita, feita em resposta ao samba “Boteco em boteco”)

A partir do postulado de Peter Burke, no tocante à importância do contexto para a cultura popular, podemos inferir que a vivacidade do gênero musical e da cultura do samba deve-se, em parte, à existência tão frequente de botequins por todo o país. As fotos abaixo são registros de rodas de samba em que estivemos presente nas cidades do Rio de Janeiro (bairro da Lapa, em 2009), de Ourinhos, interior de São Paulo (em 2011) e em Londrina, interior do Paraná (2012):

**Figura 60** - Roda de samba na Lapa, Rio de Janeiro, 2009



**Fonte:** Acervo pessoal de Juliana dos Santos Barbosa

**Figura 61 -** Projeto Samba e Botequim, em Ourinhos (SP) – 2011



Fonte: Acervo pessoal de Tatiana Oliveira

**Figura 62 –** Roda de Samba na “Padaria”, na Vila Brasil, em Londrina (PR), 2012



Fonte: Acervo pessoal de Juliana dos Santos Barbosa

O projeto “Samba & Botequim” é realizado desde 2010, a partir de um edital de fomento cultural da prefeitura de Ourinhos. Desde então, repete-se ano a ano. Obteve sucesso justamente, porque ao ser concebido partiu da percepção sobre o boteco como *escola* do samba. O samba da “Padaria”<sup>30</sup>, em Londrina, acontece desde 2003, sempre aos sábados. De acordo com a gerente do estabelecimento comercial, Elaine Camargo, as rodas chegam a reunir cerca de 300 pessoas por final de semana, com um público de faixa etária variada, mas com uma

<sup>30</sup> O nome “Padaria” é uma herança do período em que o estabelecimento comercializava produtos alimentícios típicos de mercearia, entre eles o pão. Com o grande movimento das rodas de samba, entretanto, o comércio dos referidos produtos se tornou incompatível. Atualmente a Padaria funciona apenas como botequim, abrindo as sextas e sábados. Lá não tem pão, apenas o samba nosso de cada dia.

afinidade: o gosto pelo samba. Os sambistas que tocam no local se revezam, mas há uma parte fixa, formada por músicos do “Nova Opção” – provavelmente o grupo de samba mais antigo em atividade na cidade de Londrina, formado em 1996. Em centenas de cidades brasileiras, provavelmente encontraríamos botecos de referência do samba com suas histórias.

Além do boteco, o morro também é um espaço social cantado por Nelson Sargento. Conforme Fenerick (2005, p. 231), a visão sobre o morro que o sambista tem “não é exclusivamente geográfica, mas sim de postura diante do samba, é uma visão mítica que vê no morro a fonte de inspiração do sambista”. A composição “Encanto da paisagem” aborda, na primeira parte, um aspecto pouco explorado: a beleza do morro na topografia da cidade.

Morro, és o encanto da paisagem  
Suntuoso personagem de rudimentar beleza  
Morro, progresso lento e primário  
És imponente no cenário  
Inspiração da natureza  
Na topografia da cidade  
Com toda simplicidade, és chamado de elevação  
Vielas, becos e buracos  
Choupanas, tendinhas, barracos  
Sem discriminação

(“Encanto de paisagem”, de Nelson Sargento, gravada em 1986, no álbum Encanto da Paisagem, pela Rob Digital)

A segunda parte da canção, entretanto, traz uma crítica à realidade social do morro, que apesar da beleza geográfica e da representatividade para o samba, é um local onde a vida é marcada pela falta de infraestrutura urbana e de educação para as crianças.

Criança sem futuro e sem escola  
Se não der sorte na bola  
Vai sofrer a vida inteira  
Morro, o teu samba foi minado  
Ficou tão sofisticado, já não é tradicional  
Morro, és lindo quando o sol desponta  
E as mazelas vão por conta do desajuste social

(“Encanto de paisagem”, de Nelson Sargento, gravada em 1986, no álbum Encanto da Paisagem, pela Rob Digital)

Assim como o carnaval, o morro também é retratado por Sargento em seus quadros. Em artigo de nossa autoria (BARBOSA e PANICHI, 2012), abordamos esse diálogo entre texto e imagem, avaliando a capacidade do autor em conferir para a narrativa a vivacidade de um quadro. Consideramos que, ao compor o samba “Encanto da Paisagem”, Nelson Sargento estava, ao mesmo tempo, descrevendo uma representação visual. As cenas descritas são determinantes na produção poética. Para elaborar a composição e, através das escolhas lexicais dar-lhe uma forma acabada, seria necessário colocar a cena descrita diante dos olhos. Para o autor, tal dispositivo visual fez parte de sua vida, daí a facilidade em descrever o espetáculo que permite repassar ao texto uma vivência cujos efeitos o autor foi capaz de avaliar na própria pele. Assim, as pinturas representam a moldura que contorna o discurso poético, fazendo perceptíveis as coisas que as palavras descrevem.

**Figura 63** – Tela de Nelson Sargento, sem título



**Figura 64** – Tela de Nelson Sargento, sem título



Em matéria publicada no jornal *O Dia*, de 23/05/2005, Sargento declara: “Estou planejando acrescentar mais alguma coisa ao meu estilo de pintura, mas não sei bem o que ainda”. E garante que não se perde diante de tantos projetos: “Meu tempo é hoje. Agora estou pensando nos meus quadros. Daqui a pouco estarei pensando nas minhas apresentações e assim por diante”. Suas telas, assim como seus sambas, retratam o cotidiano. Um depoimento do pesquisador Roberto Moura retrata bem esse diálogo de linguagens na obra do artista:

[...] Os sambas de Nelson Sargento são cheios de filosofia condensada em frases de humor e poesia. Os quadros refletem o mesmo olhar sobre o mundo, os habitantes das favelas, alegria fugidia dos bares e os pequenos dramas populares. A cada dia vai ficando mais difícil saber o que é melhor. Se é o Nelson ao vivo. Ou a cores (NELSON, 2009).

Discutida por Julio Plaza (2008), a transcodificação criativa é um conceito que se fundamenta na tradução intersemiótica. A criação neste tipo de tradução determina escolhas dentro de sistemas de signos distintos. Ou seja, cria-se em uma nova linguagem, gerando novas formas-conteúdo. É assim o trabalho de Nelson Sargento: o cotidiano, sua principal matéria-prima, é ressignificado pelo seu olhar por meio de diferentes linguagens artísticas (poesia, música e pintura). Como

afirma o jornalista Tárík de Souza, ele é “um pintor de palavras e poeta dos sons”. O jornal *O Dia* confirma esta pluralidade na matéria “Cores de um mestre do samba”, noticiando que o compositor irá expor suas pinturas, fazer shows e lançar um livro de frases:

**Figura 65** – Matéria publicada no jornal *O Dia*, em 23/05/2005

0014 23/5/05

## Cores de um mestre do samba

O compositor Nelson Sargento expõe pinturas, faz shows e lança livro de frases em julho

Inaugurada sexta-feira passada, a exposição *Encanto da Paisagem*, no Espaço Cultural de Fumas, em Botafogo, apresenta 20 quadros do cantor e compositor Nelson Sargento, 81 anos, que começou a pintar na década de 70. Artista primitivista, Nelson faz questão de retratar na sua obra as favelas e os personagens do samba. “Sempre pinto favelas e coloco as figuras do nosso samba, como os passistas, o mestre-sala, a porta-bandeira e as baianas. Já pintei quadros abstratos, mas foram muito poucos”, conta ele. “Os morros são encantos da paisagem. Gosto mais dos morros do que das paisagens de planície”, diz.

**Exposição segue até dia 12 de junho**  
Fã de pintores como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Van Gogh e Picasso, o compositor e artista plástico pretende inovar nos seus próximos trabalhos. “Estou planejando acrescentar mais alguma coisa ao meu estilo de pintura, mas não sei bem o que ainda”, diz. “O artista plástico fica, normalmente, padronizado. É natural que a gente queira colocar algo novo na nossa obra”, afirma ele. Ao mesmo tempo em que desenvolve seu lado pintor, Nelson Sargento continua compondo e fazendo shows, além de preparar um livro de pensamentos para ser lançado em julho, mês de seu aniversário. “Digo que é uma publicação de frases curtas e incisivas”, afirma. “Uma delas é a seguinte: ‘Sugestões são conselhos disfarçados’. Tem outra: ‘O mundo tem os defeitos que nós colocamos nele’. E não é verdade?”, diverte-se o compositor, autor também do livro de poesias *Prisioneiro do Mundo*.

**Bate-papo no Sesc Petrópolis**

■ No campo musical, Nelson também produz como ninguém. Em parceria com o amigo Agenor de Oliveira, já compôs cinco músicas em meios de três meses. Enquanto as canções não são registradas em novo CD, o artista cumpre sua agenda de shows. Dia 31 participa de bate-papo musical no projeto *Ouvindo no Vinil*, do Sesc de Petrópolis. O artista diz não se perder em meio a tantos projetos. “Meu momento é hoje. Agora estou pensando nos meus quadros. Daqui a pouco estarei pensando nas minhas apresentações e assim por diante”.  
A exposição *Encanto da Paisagem* acontece no Espaço Cultural de Fumas até dia 12 de junho. Das 14h às 18h, Rua Real Grandeza 219, pilótis do bloco B, em Botafogo. O projeto *Ouvindo no Vinil*, do Sesc Petrópolis, recebe Nelson dia 31, às 17h. O artista fala sobre a carreira e canta alguns de seus sucessos. Rua Alfredo Pachá 26. Ingressos: R\$ 6 e R\$ 3 (comerciários, estudantes e idosos).



**NELSON Sargento** mostra 20 telas na exposição “Encanto da Paisagem”

**Fonte:** Acervo da Fundação MIS/RJ – Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro

Nas pinturas de Nelson Sargento, percebe-se a busca pelos melhores efeitos cromáticos e luminosos; em suas criações verbais, fica latente a busca por expressões estéticas da linguagem. A presença de elementos da cultura do samba, como temática de parte de sua obra, cumpre a função de registrar aquilo que *escapa* aos registros oficiais, como a trajetória de artistas populares. Suas lembranças costumam histórias e entrelaçam pessoas numa teia matizada pelas cores do tempo, da alegria e da beleza literária. Como afirma Ostrower (1999, p. 68 a 72), esses detalhes revelam a visão de mundo de um artista, pois seu enfoque existencial está na raiz das decisões seletivas de sua linguagem. Para além dos aspectos estéticos, a criação artística de Sargento registra conflitos, antagonismos e subversão - traços típicos da cultura popular e da estética diaspórica.

Suas criações – cujas matrizes são a história, o ambiente vivencial e as figuras de referência – tecem redes de articulação, convivência e circulação

cultural. E, desse modo, conferem a envergadura necessária para que esta cultura possa ser considerada “rica, viva e popular” como afirma a composição “Esbanjando alegria”, de Bruno Castro e Dona Ivone Lara (gravada em 2008, no álbum “Nas escrituras da vida”, pela Sony Music). Enfim, mais que refletir sobre o samba falando de si mesmo do ponto de vista dos enunciados, é importante considerar esta estética criadora como uma atitude. É um mundo que toma a palavra para falar de si e produzir, nas letras das músicas ou nas imagens das telas, um construto de seu universo referencial e valorativo. Essa atitude é decisiva na constituição de um gênero cuja análise mostrou que os artistas criadores tecem suas redes criativas de maneiras peculiares.

#### 4.7 AS TONALIDADES DE NELSON SARGENTO

Nas análises sobre a presença da cultura do samba na obra de Nelson Sargento, identificamos algumas tonalidades que sua produção cultural dão a este universo. Sua atuação mediadora, sua postura crítica, seu jeito bem humorado, a memória privilegiada, o gosto pela literatura e a vivência com várias gerações do samba imprimem cores peculiares à imagem do samba.

O seu gosto pela literalidade, associado ao perfil memorialista, define uma estética criadora e discursiva peculiar. Diferente do historiador, o memorialista é testemunha da história e traz a emoção do vivido para o seu relato, sendo *autorizado* a tratar de forma subjetiva o acontecimento evocado. Esta subjetividade passa pela forma com que interpreta suas canções. Considerando que a entoação constitui um dos recursos apontados por Bakhtin (1997, p. 309) para expressar a relação emotivo-valorativa do locutor com o objeto do seu discurso, recorreremos aos estudos de Tatit (2002) para afirmar que os cancionistas são artesãos na forma de compor, tendo por base – entre outras coisas, mas acima de tudo – as inflexões entoativas da fala cotidiana.

A gestualidade oral, segundo Tatit, cria uma sensação de verdade enunciativa, que aumenta a confiança do ouvinte no cancionista. Desse modo, compor uma canção é procurar uma dicção convincente. Da mesma forma que o ator ensaia exaustivamente um texto para conseguir o melhor efeito junto ao espectador, as entoações são cuidadosamente programadas para fazer do tempo de sua execução um momento vivo e vivido fisicamente pelo cancionista.

Ao interpretar suas composições, Nelson Sargento agrega valor ao seu projeto comunicativo: coloca emoção, humor ou intensidade (conforme o caso) ampliando o sentido do enunciado. Muitas vezes preterida em relação à expressividade, a comunicabilidade é essencial para que a arte cumpra sua função social (OSTROWER, 1999). A emoção do compositor que cria, se soma ao canto que, enquanto dimensão potencializada da fala, está inevitavelmente vinculado com o corpo e com os estados emocionais do intérprete.

A postura crítica de Nelson Sargento revela-se de forma explícita em algumas obras, a exemplo da composição “Conversando com a juventude”: *“Brasil tanta terra, e você nega / Descaradamente entrega / Para um bando de rufiões/ Brasil, por favor, preste atenção/ Saúde, terra, educação/ São as vigas mestras do país/ [...] És lindo em noite de lua/ Famílias dormindo nas ruas/ Por falta de habitação”* (gravada em 2001, no álbum “Flores em vida”, pelo Selo Rádio MEC). São poucas, entretanto, as criações artísticas de sua autoria que adquirem esta forma *panfletária*. A postura crítica do sambista aparece mais explicitamente em suas palestras, e revela-se com mais sutileza no âmbito artístico.

Em suas obras, uma das características marcantes é a presença do humor, conforme vimos. O uso de um desfecho imprevisto, usado na canção “Triângulo Amoroso” também foi utilizado em “Primeiro de abril”, que narra um encontro amoroso frustrado. Na primeira parte a letra diz: *“Foi numa tarde formosa de abril/ me declarei você então sorriu/ com ternura e afeição”*. Entretanto, quando o beijo iria se consumir, um fato vem à tona, era dia da mentira: *“olhei o calendário ele estava marcando/ dia primeiro de abril”* (gravada em 2008, no álbum “Versátil”, pela Olho do Tempo). O recurso do inusitado também aparece em “Falso amor sincero”: *“O nosso amor é tão bonito/ ela finge que me ama/e eu finjo que acredito”* (gravada em 1979, no álbum “Sonho de um sambista”).

O jogo de xadrez enunciativo, analisado nos tributos cantados, não fica restrito a este tipo de samba na obra de Sargento. No final da década de 1970, a técnica já havia lhe rendido uma participação no programa Fantástico: “Eu sempre gostei muito de novelas e resolvi compor um samba com títulos de algumas delas. Falei para o diretor do programa na época que eu tinha feito um samba. Ele disse: E daí? Quando cantei, ele quis gravar imediatamente”. Assim, Sargento foi uma das atrações do programa da Rede Globo, em 11 de novembro de 1979, faturando um cachê, à época de Cr\$ 1.000,00 (SARGENTO, 2009):

Num **cavalo de aço**  
 O **carinhoso** de **cuca legal**  
 Procurou **Gabriela**  
 Disseram que ela  
 Virou **anjo mau**  
 Ficou muito zangado  
 Mas **o bem amado**  
 Lhe disse depois  
 Coisas do **roque santeiro**  
 Que armou um **rebu**  
 Lá na **bandeira dois**  
 Chamou os **irmãos coragem**  
 Para lhe dizer  
 Está tudo certo  
 Esse é o **homem que deve morrer**

II

Com a **moreninha**  
 Numa **selva de pedra**  
 Viu o **casarão**  
 Na sua **escalada** pela madrugada  
 Encontrou os **ossos do barão**  
 De repente viu tanto o **espigão**  
 E ficou em conflito  
 E **fogo sobre terra**  
 Daí então todos ouviram o **grito**  
**Saramandaia**

(Composição “Tudo Novela”, de autoria de Nelson Sargento)

A técnica de amalgamar enunciados tem um exemplo recente no mundo do samba. Em 2011, o sambista Arlindo Cruz compôs para a Rede Globo uma vinheta de carnaval, reunindo títulos de dezenas de programas da emissora: “*Uma **grande família** é assim/ **vira zorra total**/ quando rola um **auê** / sai até no **jornal nacional**/ **vale a pena ver de novo**/ no **globo rural**” (trecho da composição “Samba da globalização”, de autoria de Arlindo Cruz).*

O *jogo de xadrez* a que nos referimos remete-nos não somente à montagem feita com as palavras, mas nos coloca diante de uma estratégia de conquista de espaço nos meios de comunicação. Assim como Donga usou um tema em evidência para conseguir espaço para o samba, na década de 1910, Nelson Sargento e Arlindo Cruz abrem espaço para o samba na grande mídia com as suas criações. Sobre essas relações entre a cultura popular e a massiva, Hall (2003, p. 343) diz: “repertórios culturais negros constituídos, simultaneamente, a partir de duas direções é mais subversivo do que se pensa”. Todas essas formas, continua o pensador, são formas de “negociações entre posições dominantes e subalternas, de

estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais pré-existentes”. Assim, esses sambas devem ser vistos/ouvidos não simplesmente como um trabalho de construção intertextual, mas como o que eles são – adaptações de espaços contraditórios e híbridos da cultura do samba.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa pesquisa não pretendeu ser totalizadora em torno de seu objeto de estudo. Iniciamos nossas investigações cientes de que os sentidos produzidos por uma obra de arte são variáveis de acordo com o tempo histórico-cultural, e as angulações possíveis são muitas. Também nos era claro que os estudos genéticos não revelam mistérios da criação, antes, valorizam o processo da construção artística. O que tínhamos no princípio desta pesquisa, advindo de estudos anteriores e da vivência, era a percepção de que o samba como cultura particular tinha mecanismos, por meio dos quais transmitia a experiência da criação, as tradições e os valores que lhe permitiam o alimento criativo e a disseminação.

Tivemos um feliz encontro com o texto de Raymond Williams sobre o caráter ordinário e vívido da cultura, especialmente por estar baseado na própria experiência, com fartos exemplos do cotidiano, o que além de ampliar nossa atenção para o que levantávamos na pesquisa, orientou-nos para melhor dispor e ilustrar os dados históricos e estéticos coletados, em conexões conceituais.

Os conhecimentos advindos dos estudos culturais foram determinantes para a eficácia da proposta dialógica adotada em relação ao ato criador e à linguagem. Foi preciso conhecer e interpretar o universo do samba para identificar de que forma ele interage com a criação artística dos sambistas. O aporte teórico mobilizado nos conscientizou da construção da cultura e da invenção da tradição, lançando luzes à identificação de aspectos essenciais do samba.

Para além do gênero musical, concebemos o samba como uma cultura popular, diaspórica e híbrida. Com origem nas classes populares, é carnavalizada, alegre, subversiva e valoriza seus espaços sociais. Gerada na diáspora negra-brasileira, traz consigo o legado cultural dos negros africanos escravizados no Brasil colonial. Na modernidade, vivenciou o embate de forças desiguais de representação cultural envolvidas na competição pela autoridade política e social. Desde o surgimento da Indústria Cultural, aprendeu a gingar na dialética da luta cultural, “onde não se tem vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 343).

Na densa e enorme mistura de povos, raças, culturas e gostos produzida pela globalização, o samba conheceu o ambiente dialógico, conflituoso, colaborativo e contraditório do hibridismo cultural. No contexto da cibercultura, Martín-Barbero vê um conjunto enorme de possibilidades para a cultura popular, especialmente quando as novas tecnologias “estão sendo apropriadas por grupos de setores subalternos, possibilitando-lhes uma verdadeira ‘revanche sociocultural’ (2010, p. 214)”. O novo ambiente cultural e comunicativo, embora não seja objeto de investigação nesse estudo, promete ser profícuo por favorecer a emergência de novos atores na cena social. Aí entra a contribuição que, entendemos, nossa pesquisa pode dar, à medida que dá relevo aos mediadores sociais que a cultura do samba revela e produz.

Nesta complexa trajetória, de mais de um século, vários atores sociais participaram ativamente, dando importantes contribuições para a construção do samba urbano brasileiro: “gente do morro e gente da classe média urbana, intelectuais e descendentes de escravos, o Estado brasileiro e o carnaval, os modernos meios de comunicação e a antiga e tradicional roda de samba”, lista Fenerick (2005, p. 269). Nossa tese, entretanto, põe em evidência o papel dos artistas populares, creditando a eles um lugar essencial na manutenção da vivacidade da cultura do samba, considerando Nelson Sargento (com sua figura cultural e criação artística) uma expressão simbólica neste contexto.

Foi com este entendimento que, colocamos nossos instrumentos de pesquisa a serviço de conhecer esta figura e sua criação. Os aportes teóricos da crítica genética, especialmente da vertente de redes da criação, permitiram-nos conhecer riquezas guardadas nos bastidores criativos do sambista. Com todos os limites inerentes aos estudos genéticos, (considerando a complexidade da criação artística), conseguimos mostrar o que a obra pronta não daria conta de transmitir. Também, orientados pelas noções de gênero discursivo e dialogismo, visualizamos o que algumas letras de samba comunicam para além do conteúdo veiculado por elas. Ao identificarmos no discurso dos sambas as marcas do contexto, no qual ele foi gerado, resgatamos sua historicidade, fortalecendo o vínculo entre a língua e a vida. Enfim, a perspectiva interacionista aplicada à linguagem e à criação revelou obras em diálogo, artistas em conexão e a vida criativa em movimento.

Conhecendo o universo de Nelson Sargento, compreendemos que o sambista age como um mediador cultural, desenvolvendo inteligentes estratégias

para atuar na arena dos embates socioculturais. Estratégias que podem ser reconhecidas nas experiências que estão por trás de sua produção artística: o rico aprendizado com as primeiras gerações do samba, aliado à profunda habilidade de transmissão da herança cultural; a propagação do valor estético das obras dos artistas populares; a capacidade narrativa e o uso didático do provérbio associado à musicalidade; a competência em estabelecer profícuo intercâmbio com a classe intelectual; a desenvoltura em abrir espaço para o samba em terrenos heterogêneos e inclusive na comunicação de massa; entre outras habilidades. Sem qualquer formação acadêmica específica nas áreas em que atua, faz tudo com muita consciência crítica e boa dose de humor.

Identificamos que sua estética criadora é movida pelo gosto literário: é um colecionador de trechos poéticos da música, da literatura e da linguagem cotidiana; é também memorialista: recupera palavras de outras épocas para dar-lhes nova vida em suas criações, além de cantar e contar a história do samba em suas palestras, em suas composições e no programa radiofônico que produz; em seus livros, compartilha a sabedoria adquirida ao longo da vida; em suas telas, pinta as cores e os personagens do morro, do samba e do carnaval, deixando registradas as origens étnica e social dessas manifestações populares. Diante dessa profusão de diálogos, cores, sons, imagens e palavras, concluímos ser improvável a cultura do samba agonizar, muito menos morrer. Finalizamos a tese com a sensação do prazer gerado pelas descobertas e inspirados a continuar com as investigações sobre o tema.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Joaquim Alves. **Espaços da memória**: um estudo sobre Pedro Nava. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1998.
- ANTONIO, João. **Zicartola e que tudo mais vá pro inferno**. São Paulo: Scipione, 2007.
- AS VOZES DESASSOMBRADAS DO MUSEU. **Museu da imagem e do som**. Rio de Janeiro: 1970.
- AUGRAS, Monique. **O Brasil do samba-enredo**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- AZEVEDO, Ricardo. **Abençoado e danado do samba**: o discurso da pessoa, das hierarquias, do contexto, da religiosidade, do senso comum, da oralidade e da folia. 2004. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, São Paulo, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail M. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARBOSA, Juliana dos Santos. **A transmutação de formas e o jogo de linguagens no processo de criação do carnaval 2007**: a Viradouro vira o jogo. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Padeirinho da Mangueira**: a estética da linguagem do morro. Artigo publicado nos Cadernos do CNLF, Vol. XIV, Nº 4, t. 4. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Imagens em movimento**: a estética criadora do carnavalesco Paulo Barros. ANAIS do III Encontro Nacional de Estudos da Imagem (ENEIMAGEM), realizado de 03 a 06 de maio e 2011 na Universidade Estadual de Londrina (PR), p. 1638 -1648.
- BARBOSA, Juliana; PANICHI, Edina. Imagens do samba em transcodificação criativa. In: Encontro Internacional da Imagem em Discurso: 2ª Jornada Internacional de Estudos do Discurso, 1., 2012, Maringá. **Anais...** Maringá. Disponível em:<anais.jiedimagem.com.br> Acesso em: 2012.
- \_\_\_\_\_. **A linguagem autorreferente na cultura do samba**, 2012. Artigo inédito
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas; v.1).

\_\_\_\_\_. **Passagens**. Org. da edição brasileira Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BHABA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRECHT, Bertold. **Brecht poemas 1913 – 1956**. 4ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500 - 1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BURNS, Mila. **Nasci para sonhar e cantar: Dona Ivone Lara: a mulher no samba**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

CAMPOS, Alice Duarte et al. **Um certo Geraldo Pereira**. Rio de Janeiro: FUNARTE/ INM/ Divisão de Música Popular, 1983.

CATÁLOGO de obras de Nelson Sargento – ed. 2009

CAVALCANTI, Maria Laura. **Onde a cidade se encontra: o desfile das escolas de samba no Rio de Janeiro**. Tese. (Doutorado em Antropologia Social no Museu Nacional) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.

COUTINHO, Eduardo Granja. **Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição em Paulinho da Viola**. 2ª ed. (rev.; amp). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011. (Coleção História, Cultura e Ideias, v. 14).

DINIZ, André. **Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

FENERICK, José Adriano. **Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

GRÉSILLON, Almuth. **Elementos de Crítica Genética: ler os manuscritos modernos**. Porto Alegre : Editora da UFRGS, 2007.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HOLLANDA, Lula; JABOR, Carolina; **O mistério do samba**. Produção: Marisa Monte. Brasil, Vídeo Filmes, 2008. DVD, 88 minutos. Documentário.

KNELLER, George. **Arte e ciência da criatividade**. 5ª ed. São Paulo: IBRASA, 1978.

LOPES, Nei. **Partido Alto: samba de bamba**. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

\_\_\_\_\_. **História do samba**. 2011 (Inédito)

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

\_\_\_\_\_. Convergência digital e diversidade cultural. In: MORAES, Dênis (org.). **Mutações do visível**: da comunicação de massa à comunicação em rede. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2010.

MARTINHO da Vila. **Kizombas, andanças e festanças**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

MÁXIMO, João. **Noel Rosa**. Coleção Raízes da MPB, Folha de São Paulo, 2010.

MONTEIRO, Denilson. **Divino Cartola**: uma vida em verde e rosa. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

MOURA, Roberto. **No princípio, era a roda**: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MOURA, Roberto M. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Divisão de Editoração, 1995. (Coleção Biblioteca Carioca, vol. 32)

MUNARI, Bruno. **Fantasia**: invenção, criatividade e imaginação na comunicação visual (Coleção Dimensões). Lisboa (Portugal): Editora Presença; Brasil: Martins Fontes, 1981.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. **Samba de enredo**: história e arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. (Coleção História do Povo Brasileiro)

PANTOJA, Estevão Ciavatta. **Nelson Sargento**. Documentário. Ano: 1997. 22 minutos. Colorido. Disponível em <[www.portacurtas.com.br](http://www.portacurtas.com.br)>. Acesso em: 20 ago. 2011.

NELSON Sargento: vida e obra. Material informativo produzido pela família de Nelson Sargento e cedido para Juliana dos Santos Barbosa. Rio de Janeiro: 2009.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro, Campus, 1999.

PANICHI, Edina R. P; CONTANI, Miguel L. **Pedro Nava e a construção do texto**. Londrina : EDUEL, 2003; São Paulo : Ateliê Editorial, 2003.

PAULINO, Franco. **Padeirinho da Mangueira**: retrato sincopado de um artista. São Paulo: Hedra. 2005.

PEREIRA, Arley. **Cartola**: semente de amor eu sei que sou, desde nascença. São Paulo: Edições SESC SP, 2008.

PINHEIRO, Paulo Cesar. **Histórias das Minhas Canções**: Paulo Cesar Pinheiro. Editora: Leya, 2010.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

REVISTA HISTÓRIA DO SAMBA. Rio de Janeiro: Editora Globo. Cap.30, 1998

REVISTA HISTÓRIA DO SAMBA. Rio de Janeiro: Editora Globo. Cap. 31, 1998

RODARI, Giani. **Gramática da fantasia**. Tradução de Antonio Negrini. 8. ed. São Paulo : Summus, 1982.

RUIZ, Roberto. **Araci Cortes**: Linda flor. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

SABINO, Jorge; LODY, Raul. **Danças de matriz africana**: antropologia do movimento. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 2. ed. São Paulo : FAPESP : Annablume, 2004.

\_\_\_\_\_. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

SARGENTO, Nelson. Rio de Janeiro, 2010a. Entrevista concedida a Juliana dos Santos Barbosa.

SARGENTO, Nelson. Rio de Janeiro, 2010b. Entrevista concedida a Juliana dos Santos Barbosa.

SCHNAIDERMAN, Boris. **A poética de Maiakóvski**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SILVA, Marília T. B. e OLIVEIRA FILHO, Arthur. **Cartola**: os tempos idos. 2. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.

SOARES, Maria Thereza Mello. **São Ismael do Estácio**: o sambista que foi rei. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro, Mauad, 1998

SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas indiscretas**: ensaios de crítica biografia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_. Crítica biográfica e gênese textual. In: TELLES, Célia; SANTOS, Rosa. **Filologia, críticas e processos de criação**. 2012. Curitiba: Appris, 2012

SOUZA, Tárík de. **Tem mais samba**: das raízes à eletrônica. São Paulo: Ed. 34, 2003.

TATIT, Luiz. **O cancionista**. 2. ed. São Paulo: Editora da USP, 2002.

\_\_\_\_\_. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **A cultura é de todos**. 1958. 12p. (Culture is ordinary).

**ANEXO**

**ANEXO A****Ofício da Secretaria de Direitos Humanos**

**PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA**  
**SECRETARIA DE DIREITOS HUMANOS**  
Esplanada dos Ministérios - Bloco "T" – Ed. Sede – Sala 424.  
70064-900 – Brasília-DF  
(61) 2025-3106/3536/3454  
E-mail: [direitoshumanos@sdh.gov.br](mailto:direitoshumanos@sdh.gov.br)

Ofício-Circular nº 02 /2013 – GM/SDH/PR

Brasília, 05 de fevereiro de 2013.

A Sua Senhoria o Senhor  
**NELSON SARGENTO**

Assunto: **Convite**

Prezado Senhor,

1. Todos os anos, o Governo Federal, por meio da Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República – SDH/PR realiza a Campanha Nacional de Carnaval pelo Fim da Violência Sexual contra Crianças e Adolescentes, como forma de conscientizar a sociedade sobre a incidência dessa prática em todo o país.
2. Neste ano, em virtude da necessidade de uma estratégia mais abrangente de comunicação para a proteção e defesa dos direitos de crianças e adolescentes, a campanha de carnaval segue a linha da Campanha Nacional pelos Direitos da Criança e do Adolescente que a partir de agora e ao longo dos próximos meses, abordará diversos temas relativos aos direitos fundamentais de meninos e meninas.
3. O mote da campanha esse ano é "Não desvie o olhar. Fique atento. Denuncie. PROTEJA NOSSAS CRIANÇAS E ADOLESCENTES". É uma chamada para que todos façam sua parte e fiquem atentos aos direitos das nossas crianças e adolescentes e, em caso de violações, não desviem o olhar.
4. Neste sentido, a Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República tem a honra de convidá-lo a atuar como Embaixador da Campanha Nacional de Carnaval pelo Fim da Violência Sexual contra Crianças e Adolescentes.
5. Com isso, esperamos contar com seu apoio como embaixador da nossa Campanha Nacional, convictos de que sua liderança, força e carisma ajudarão a conscientizar e mobilizar a sociedade sobre a incidência dessa prática em todo o país e potencializará os resultados desejados.
6. Será uma honra contar com a sua participação nesta causa tão importante para o nosso país.

Atenciosamente,

**MARIA DO ROSÁRIO NUNES**  
Ministra de Estado Chefe da Secretaria de Direitos Humanos  
da Presidência da República