

SILVA, Marcelo da. "Samba do Irajá: samba de amigos, feito por amigos: uma etnografia do samba na Grande Porto Alegre". *RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 14, n. 40, pp. 47-60, abril de 2015. ISSN 1676-8965

ARTIGO

<http://www.cchla.ufpb.br/rbse/Index.html>

Samba do Irajá: samba de amigos, feito por amigos

Uma etnografia do samba na Grande Porto Alegre

Marcelo da Silva

Recebido: 30.12.2014
Aprovado: 16.02.2015

Resumo: Este trabalho busca lançar um olhar sobre a cultura popular negra da Grande Porto Alegre, a partir do Samba do Irajá, um evento sociocultural itinerante realizado todos os fins de semana em Porto Alegre e arredores nas quadras das escolas de samba, nos clubes e associações comunitárias. Esta paisagem visual e sonora produzida pelas rodas de samba do Irajá organizada por esse grupo de amigos é o lugar onde se deve aprender o samba, é a escola onde o sambista aprende e articula suas sociomusicalidades. Foi através de inúmeros encontros, participações e conversas com o Samba do Irajá que este artigo foi elaborado, buscando compreender quais pedagogias o Samba do Irajá elabora na construção de uma forma de tocar samba na Grande Porto Alegre e adjacências. **Palavras-chave:** Samba de Porto Alegre; Etnomusicologia; sociomusicalidade.

Num dos encontros semanais que tive com os músicos do "Samba do Irajá", no bar chamado Judeu - na Azenha, próximo ao Centro de Porto Alegre - Jesus Machado, um dos integrantes deste grupo de amigos, que fazem samba todos os sábados nas comunidades da Grande Porto Alegre¹, me contava um sonho que a sua companheira Cláudia teve com o falecido Irajá². Segundo Jesus,

no sonho dela (da Cláudia) ela passava pelo cemitério e estavam tocando numa roda de samba o Irajá, o

Pitoco, o Nego Feio, o Aduzinho Fixoc e seu João 7, todos que já se foram (morreram). E ela me disse que o Irajá sempre repetia a mesma frase:

"o samba não pode morrer Cláudia, o samba não pode morrer minha filha".

Depois de ela ter me contado o sonho ficamos pasmos, sentados, pensando no que o Irajá queria dizer com aquilo. Bem, então resolvemos nos organizar e fazer aquilo que o Mestre Irajá havia começado, que era fazer o samba nas escolas de samba fora do período do Carnaval. Já que o nosso carnaval parava em fevereiro e as nossas quadras das escolas de samba ficavam ociosas e sem samba de fevereiro até o mês de novembro todos os anos, quando se dava a arrancada de novo para o carnaval do próximo ano. Por isso resolvemos retomar o

¹A região da Grande Porto Alegre compreende as cidades de Viamão, Alvorada, Guaíba, Gravataí.

²"Irajá" ou Guterres Irajá era o nome do fundador do Samba do Itinerante, que mais tarde dará o nome ao evento sociomusical pesquisado, o Samba do Irajá.

projeto inicial do Irajá (Entrevista com Jesus, em maio de 2013).

Ao acordar, Cláudia, sua companheira, lhe descreveu o que sonhara. Contou os detalhes de seu sonho, da roupa branca que todos vestiam na roda de samba no cemitério, simbolizando a passagem dos sambistas para o mundo dos espíritos, dos desencarnados ou para a “cidade do pé junto” para usar uma expressão de um samba de Zeca Pagodinho, gravado na década de 1980.

Após ouvir cuidadosamente sua mulher, Jesus resolveu marcar uma reunião com os partícipes do antigo samba itinerante³, afastados das suas atividades musicais há dois anos, devido alguns desentendimentos entre seus sócios e integrantes, principalmente porque afetava a circularidade do projeto inicial, que era a de jamais se fixar – tocar eu um único lugar - em qualquer que fosse o estabelecimento, bar, associação ou clube.

Quando finalmente todos os sambistas se comunicaram – Jesus Machado, Rui da Silva Corrêa, João Carlos Nunes, o “Pé”, Marino A. da Silva, “Seu Chumbo” do Banjo, Ademar J. Dos Santos, “Tomatt” da Viola –, decidiram dar continuidade ao que o Mestre Irajá havia iniciado, que era levar o samba a todas as comunidades de Porto Alegre e do Brasil, de uma forma alegre, descontraída, organizada, e com muito compromisso. Fizeram algumas reuniões, chamaram mais amigos interessados em abraçar a proposta do Samba Itinerante e finalmente retomaram esse projeto que já acontecia há quase duas décadas na cidade.

³ O Samba Itinerante era uma samba circular; todos os sábados apresentava-se em uma nova comunidade da Grande Porto Alegre. Um grupo de Amigos se reunia sob a liderança de Guterres Irajá, Seu Chumbo, João 7, Tomatt, entre outros e organizavam vários sambas de mesa nas quadras de Escolas de Samba de Porto Alegre e adjacências.

Essa etnografia é sobre este evento sociomusical, que nas palavras de Rui Corrêa, percussionista e cantor, “já levou mais de cinco mil pessoas para uma única quadra de escola de samba”, aos sábados das 4 da tarde às 11 e meia da noite, horário em que acontece o samba de mesa, organizado pelo Samba do Irajá, nas comunidades da Grande Porto Alegre. Além de mobilizar um grande contingente, este evento de samba traz outras mensagens implícitas através de seus encontros, tal como aproximar as pessoas e as comunidades, trazendo para o espaço das agremiações carnavalescas, homens mulheres e crianças que estão nas suas comunidades, desarticulados, sem perspectivas e lazer. Conforme nos lembra o sambista Jesus, “nós trazemos a família, os amigos, compadres e gente de outras comunidades numa grande comunhão tão comum ao samba”.

Por isso, neste artigo, inicialmente irei falar sobre a construção do Samba do Irajá (Como o Itinerante passou a se chamar Irajá) a partir de sua sociomusicalidade, ou seja, de sua relação com a cidade e com as comunidades do samba da Grande Porto Alegre, apontando a circularidade do evento enquanto um elemento aglutinador e importante elo na elaboração de uma linguagem sociocultural para os sambistas e para a comunidade do samba de Porto Alegre. É a partir do entendimento do local, acerca das rodas de samba da Grande Porto Alegre relacionadas com o Samba do Irajá que pretendo compreender como a socialidade deste grupo de amigos cria uma forma de solidariedade, de comunhão e de identificação com uma maneira de fazer samba no sul do Brasil. O que implica em dizer que fazer samba, tocar numa roda de samba em Porto Alegre não é mera repetição de tocar o samba de Florianópolis ou o samba Paulista⁴. Os encontros produzi-

⁴Para uma abordagem antropológica sobre o samba de Florianópolis ver *Silva (2012)*.

dos pelo Samba do Irajá nos dizem o que os sambistas de Porto Alegre fazem não só nas rodas de samba, mas também como essa socialidade engendrada a partir dessa paisagem sonora e visual, se manifesta para além do evento musical *per se*.

Por isso, mas adiante, busco compreender suas influências musicais e as inspirações do Samba do Irajá, já que estas concepções sociomusicais são os elementos que a cultura popular negra de Porto Alegre reelaborou, e que influenciam a forma como estas práticas musicais de afrodescendentes gaúchos (Prass, 1998, 2004 *apud*, Lucas, 2013) de maneira pedagógica, dialogam e apresentam o samba (gênero musical) como uma forma de aprendizado dialógico do “mundo do samba” (a cidade) com as demais comunidades (coletividades) da Grande Porto Alegre por onde o samba passa.

O Samba do Irajá é um Samba *Itinerante*

Todos os sábados Rui Corrêa anuncia o início do samba de mesa numa comunidade diferente de Porto Alegre e adjacências. Antes da arrancada para mais uma tarde de samba com o Irajá, o coordenador de mesa anuncia com voz de locutor de rádio: “Samba do Irajá, samba de amigos feito para amigos”. A primeira música que os sambistas começam a tocar é de Nei Lopes de Wilson Moreira, sempre tocada dando início ao Samba do Irajá. A letra deste clássico do samba carioca e que ficou conhecida depois do lançamento do LP em 1980 “A Arte Negra de Wilson Moreira e de Nei Lopes”, é:

tem pressa no meu rosto
e no peito lado oposto ao direito uma saudade
que saudade, sensação de na verdade
não ter tido nem metade daquilo que
você sonhou.
Que sonhou, são caminhos são esquemas,
descaminhos e problemas
é o rochedo contra o mar

é isso aí, meu Irajá, meu samba é a
única coisa que posso lhe dar
é isso aí, meu Irajá, meu samba é a
única coisa que eu posso lhe dar”.

A letra deste samba fala do Irajá, subúrbio do Rio de Janeiro, um cantinho de grandes sambistas cariocas, mas neste contexto cantado por Rui, remetia a figura do Mestre Irajá, sempre homenageado pelos sambistas de Porto Alegre como o criador de uma forma de brincar com o samba, também num cantinho de bambas, porém nos subúrbios, nas “quebradas” de Porto Alegre. Enquanto o samba do Irajá dava suas primeiras batidas, os últimos ajustes, o cheiro da costela e das linguiças assadas tomava conta do ambiente. No rosto das pessoas que aos poucos vinham chegando de suas casas após seus compromissos domésticos, era possível ver um sorriso estampado. A maioria se cumprimentava com apertos de mão, abraços acalorados, que normalmente vinham seguidos de perguntas: ‘Como vai?’, ‘Quanto tempo não nos falamos?’, ‘Onde você anda meu compadre?’ – demonstrando o espaço de tempo em que os amigos e compadres não se encontravam para curtir uma roda de samba ou simplesmente botar a conversa em dia.

Esta socialidade intrínseca ao “mundo do samba”, frequentes nesses momentos de interação é o que liga as pessoas às comunidades, aos vários espaços de lazer e de entretenimento das comunidades do samba de Porto Alegre, se estendendo para além destes lugares e se configurando nas relações de vizinhança, de solidariedade e de amizade. Uma grande “comunidade” se forma em torno destes sambistas que dialoga através da roda de samba, do ‘samba de mesa’, como prefere o sambista Rui.

É na roda de samba, nas ‘trocas’ de instrumentos musicais, no convite para uma canja (cantar uma música como convidado), nos gestos para acelerar ou reduzir a cadência do samba, nas

muitas mensagens corporais ou verbais que os músicos lançam no transcorrer do evento, que é possível estabelecer as regras de socialidade da comunidade do samba, através dos eventos musicais do Samba do Irajá. Segundo M. Moura (2004) em sua reflexão sobre o lugar da roda de samba na história do samba,

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

Portanto, a roda de samba é também uma escola na qual os aprendizes de cada comunidade onde estes sambas ocorrem, têm a oportunidade de aprender a cantar e a tocar os instrumentos musicais. Todos os partícipes do Irajá são incentivados a fazê-lo, mesmo sem a habilidade que é normalmente tão exigida naquelas rodas de sambas que são frequentadas pelos verdadeiros bambas do samba brasileiro. O que o Samba do Irajá faz é aproximar músicos, a comunidade, os aprendizes e grandes sambistas e pô-los num mesmo patamar, invertendo esta lógica dos bambas e contrariando a máxima, “samba não se aprende no colégio”, tão cantada e afirmada pelos sambistas no Brasil. É claro que a roda de samba é, para o Samba do Irajá, este colégio.

É na roda de samba que os partícipes do Samba do Irajá aprendem – participando e tocando sem a preocupação de serem bambas. Nos termos de Certeau (1994), aprendem através do “fazer-fazendo”, como o cozinhar de doces e salgados da culinária afro-brasileira, no lavar de pratos e panelas antes e depois das atividades musicais e familiares, varrendo o chão e arrumando os terreiros de umbanda e de candomblé, nas conversas sobre as mazelas da vida e as alegrias do dia-a-dia. Morando

e convivendo com os vizinhos e parentes, caminhando pelos morros e comunidades, numa trajetória que lhes constitui enquanto pertencentes à comunidade, estes partícipes/sambistas transmitem dentro de seu sistema cultural, as informações necessárias a reelaboração das práticas para, através destas transformações, manterem alguns elementos que refaçam a história dos negros, do samba e da cultura popular na Grande Porto Alegre de hoje.

Essa pedagogia do “fazer”, presente nas práticas como a arte culinária, a arte dança e do corpo, da música, representa de certa forma um “comportamento restaurado” (Schechner, 2003) assim como, de certo modo, se torna uma forma de “antidisciplina” nos termos propostos por Certeau (1990). A partir desse mote, interpreto estas festas como sendo uma estratégia que evidencia, ou melhor, que engendra identidades.

Esta “comunidade” de sambistas fala num mesmo idioma, tal qual Monson (1996) aponta sobre a improvisação no jazz em New York. Segundo a autora de *Saying Something: Jazz, Interação and Improvisation*, uma comunidade seria estabelecida, terreno das interações entre sons, pessoas e suas histórias culturais e musicais. A ideia central é a de que os músicos dizem algo sobre eles mesmos através da música, identidade, política e raça, e o fazem através de variados níveis de interação. Com o samba isso é evidenciado em diferentes níveis: nas batidas destes sambas, influências musicais cariocas, paulistas ou gaúchas, nos sotaques rítmicos da percussão uma levada com mais ou menos swing, no corpo dos partícipes que preferem dançar a malevolência do gingado do pagode ou do samba de mesa.

Girando nas Rodas de Samba com o Irajá nas Rodas da Vida

Muitas pessoas com quem pude conversar me diziam que não participa-

vam dos eventos do Irajá desde o tempo em que ainda se chamava Samba Itinerante, já que inicialmente o Samba do Irajá tinha esse nome. Tomatt do violão 6, lembra que na época eles faziam sambas no ‘Tarzan’⁵, ou seja, segundo o violonista,

nós cantávamos sem microfone, nada era plugado né, amplificado. Depois começamos a ligar o violão, cavaquinho e agora é que a maioria dos instrumentos está ligado bem alto. Mas antigamente, dificilmente nós tínhamos como ligar os instrumentos, cantar em microfones e tudo mais. Agora já é normal, sempre tem aparelhagem pro samba começar. (Entrevista com o músico Tomatt, do Samba do Irajá em maio de 2013).

Interessante perceber nesta fala que não há por parte destes sambistas um preconceito com relação à utilização de aparelhagens, instrumentos eletroeletrônicos. Os sambistas mais velhos se adaptaram muito bem a estes recursos, que segundo eles vieram para facilitar a divulgação, a execução e o próprio samba como um todo, ou seja, conforme nos indica Gilroy (1993), temos que construir um caminho que dê conta de abordar estes fenômenos na pós-modernidade, justamente por não haver “contradição entre a produção de culturas e de identidades negras neste contexto”. Para ele, “os processos de modernização/de globalização, criam novos espaços, assim como novos desafios, para o intercâmbio de idéias – redes” (p.45). É o que acontece com o Samba do Irajá, em meio à criação destes novos locais de divulgação do samba (terreiros de batuque, centros comunitários, quadras de escolas de samba). Ou como nos afirma Hall, no contexto de pós-modernismo, “as identidades são formadas e

transformadas, continuamente, em relação às formas pelas quais somos representados ou interpretados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (Hall, 2006, p.13), ficando muitas vezes, - o Samba do Irajá - atrelados e julgados pelos rótulos tradicionais do samba raiz ou samba tradicional.

Enquanto realizava a pesquisa de campo acompanhando o Irajá⁶, entre os meses de março e julho de 2013, pude verificar o quanto a circularidade musical influenciava a sonoridade do grupo em suas apresentações nos diversos espaços socioculturais. A afirmação de Tomatt, sobre o ‘tarzan’ é sintomática neste sentido, já que em suas rodas de samba, a intensidade forte do som é um dos elementos que dialogava frequentemente com o público. Cada semana, de acordo com o lugar em que era anunciado mais um samba, um conjunto de questões como planejamento e organização da estrutura do evento era de responsabilidade da diretoria da associação, clube ou escola de samba que sediava o Samba Itinerante do Irajá.

Neste ‘acordo de cavalheiros’, o Irajá trazia os sambistas, sócios e amigos, além da participação sempre muito forte do público nas canjas, e, em contrapartida, as direções de associações e clubes se encarregavam de fornecer a aparelhagem de som, a carne para os churrascos e as bebidas. Segundo Rui,

nós pedíamos cerca de 10 kilos de carne, cerveja, uma 2 caixas e a sonorização. Só que com o tempo nós íamos nas quadras e clubes e os 10 kilos se transformavam em 5 kilos, e cerveja também não vinha toda. Então tivemos que aumentar os pedidos, a quantidade mesmo das coisas para que nós pudéssemos garantir a comida e a bebida dos músicos (Entrevista com Rui em junho de 2013).

⁵O Tarzan é uma expressão usada pelos músicos do Samba do Irajá atualmente, mas que remonta o Samba do Itinerante, já que se refere ao tempo em que os músicos tocavam sem aparelhagem de som.

⁶É comum as pessoas que frequentam os eventos musicais se referirem ao Samba do Irajá somente por Irajá.

E acrescenta Pé, o responsável por assar o churrasco aos sábados:

na verdade quem assa conhece o peso da carne, já faço isso há muito tempo e a quantidade de carne quando eu pego na mão já sei se tem 6, 7 ou 10 kilos. Muitas vezes vinha bem menos que o combinado, mas nós fazíamos tudo como se fosse o certo. O nosso trabalho era garantido. Não tinha erro. Mas tínhamos que tomar uma atitude, e quanto a isso resolvemos pedir então 20 kilos, porque se viesse à metade, já chegava aos 10 kilos de antes que havíamos pedido no começo, certo! (Entrevista com Pé em maio de 2013).

Restava ao Samba do Irajá, depois da estrutura toda organizada, movimentar o evento com bom samba, que afinal de contas era o que interessava para quem vinha de longe participar dos seus encontros sociomusicais. Com a roda de samba aberta, as pessoas eram convidadas a cantar três músicas de sua escolha. Nestas canjas estavam incluídos sambas, samba-canção, partido alto, samba-enredo, e vários gêneros de samba eram cantados pelos convidados. Alguns pegavam o microfone e ensaiavam os primeiros tons, outros que já cantavam já há algum tempo, apresentavam novas canções e dinamizavam a grandiosidade do evento.

Contudo, conforme citei antes, a sonoridade advinda desta circularidade musical, acabava por causar alguns problemas, na medida em que cada espaço físico apresentava uma característica acústica diferente, dificultando em muito a dosagem e a altura exata/certa do som em cada evento. A diversidade de espaços nos quais acontecia e acontece o samba do Irajá é muito grande. O último samba do qual participei aconteceu na quadra da Escola de Samba Vila Isabel, em Viamão, no início de julho. A coordenação do Irajá alugou um ônibus para o deslocamento dos integrantes – músicos, amigos e sócios, que saiu pela manhã e retornou ao término do evento,

deixando as pessoas o mais próximo de suas residências, na medida do possível.



Quadra da Escola de Samba Vila Isabel em Viamão. Foto do autor.

A passagem de som começou por volta das três e meia da tarde, os primeiros instrumentos a serem testados são as cordas, violão, cavaquinho, banjo, depois a voz e em seguida a percussão. Nesta imagem abaixo, o núcleo de cordas do Irajá está completo, este é, normalmente, o grupo que inicia as apresentações.



Da esquerda para direita, Carlos (violão 7), Vera (banjo), 'Seu Chumbo' (banjo), Tomatt (violão 6) e Márcio (cavaquinho), de pé com o microfone Jesus.

Há nesta ordem, uma hierarquia entre os instrumentos musicais, ficando as cordas com o privilégio de serem afinadas primeiramente, e em seguida, os outros instrumentos. Na Vila Isabel, os lados da quadra que correspondem ao quadrado formado pelo imóvel são abertos e o som acaba por 'vazar para fora' do espaço da agremiação. Conforme apontado por Seeger, o contexto da produção musical (1987), "como

algo que altera o som e, ao mesmo tempo, que é alterado por ele” (p.41), manifesta-se na medida em que a circularidade musical do samba do Irajá faz com que a cada semana os músicos se encontrem num ambiente distinto: um dia fechado, outro dia aberto, às vezes um ambiente misto, como a quadra da Vila Isabel, enfim, a circularidade do evento tem seus prós e contras.

É neste período, entre as tardes de sábado e o início da noite, que os sambistas atraem, encantam, integram participantes e admiradores, e, consequentemente, o cotidiano é interrompido temporariamente, introduzindo-os num tempo especial por meio de elaborada linguagem artística e simbólica (Castro, p.01). Evidentemente que não se trata de esquecer/suspender o cotidiano, até porque há laboriosos preparativos para sua organização. No caso do samba, uma das coisas corriqueiras é contar os espetos e separar as carnes (e uma boa costela gaúcha ou uruguaia é indispensável para estas situações), selecionar os salsichões e as linguças, além do cuidado com as churrasqueiras sempre improvisadas de chão. Mas trata-se de manter com esse cotidiano uma licença poética (*ibidem*), sem dele se esquecer.

No calor das rodas de samba organizadas por esses partícipes do samba de Porto Alegre, entre sons, cheiros e sabores percebe-se um universo marcado pelos laços de amizade, solidariedade, numa atmosfera de lazer e de emoção. Estes afetos que emergem através das músicas, nestas rodas de samba, remetem os sambistas a outros momentos históricos, tempos em que o samba era perseguido, como nos fala o samba de Nelson Sargento, “samba agoniza mais não morre, alguém sempre te socorre, antes do suspiro derradeiro”. E quem socorre o samba de Porto Alegre, da Grande Porto Alegre? São sambistas como Jesus, Rui, Tomatt, Pé, Seu

Chumbo e que formam o Samba do Irajá.

Serão estes partícipes do samba, que através das rodas que promovem, gentilmente chamada por Rui de ‘Samba de Mesa’, que irão articular os eventos musicais do “mundo do samba” de Porto Alegre. Sua articulação com os integrantes do Antigo Samba Itinerante⁷, com o universo das escolas de samba, das comunidades de terreiros, associações de futebol e demais congêneres, propiciou um ambiente favorável à circularidade musical constituinte do Samba do Irajá, na medida em que as muitas rodas de samba acontecem, a cada semana, em lugares diferentes. É nos sambas de mesa que o Samba do Irajá organiza sua relação com sambistas, amigos e com a cidade.

Enfim, partindo para meu primeiro breque, deste enredo ‘sambístico’, uma imagem etnográfica ilustra bem o que busquei delinear até agora, antes de chegar o refrão, momento coletivo de êxtase e de explosão musical deste gênero chamado samba.

Ao chegar à quadra da Vila Isabel, uma mulher disse à outra o seguinte:

- Oi Liz, quanto tempo? A última vez que nos encontramos tu ainda desfilava na *Imperadores* (referência a Escola de Samba Imperadores), lembra?

- Claro, eu ainda era casada com aquele traste, o Valdir. Agora, graças a Deus, além de não mais estar com aquele sem vergonha, também briguei lá na escola e me mudei aqui pra Viamão. Fui bem recebida aqui na Vila Isabel, e por isso fiquei tanto tempo sem te encontrar. Só o Irajá mesmo pra fazer a gente se encontrar né?

- Sim, ainda bem que agora já tem agenda do Irajá aqui pra Vila Isabel em novembro, dia 30, já soubesse?

- Não, mas pelo menos já temos como nos falar logo, logo!. (risos)

As Influências Musicais do Samba do Irajá

Para identificar e analisar as influências musicais do Irajá, irei apresentar como se deu minha inserção na pesquisa de campo com o Samba do Irajá. Optei por fazê-lo somente neste momento, por dois motivos. O primeiro deve-se ao fato de que as próprias influências musicais que serão apresentadas pelos músicos neste trabalho, no contexto do samba do Irajá, é que fizeram com que eu me aproximasse dos seus eventos sociomusicais e, conseqüentemente, que eu fosse aos poucos interagindo com todos, já que como músico, costumava levar meu violão de 7 cordas para tocar um pouco junto com os sambistas, sempre que possível, nas rodas de samba em que participei inicialmente lá no Clube Itinerante, próximo ao Beira Rio⁸.

O segundo motivo, talvez o mais pragmático, é de ordem organizativa, pois desta forma, os apontamentos referentes ao contexto de minha inserção em campo teriam menos agudez, já que este trabalho, em alguma medida, trata-se de uma etnografia de imaginação histórica⁹ - na ausência de um termo mais adequado -, cujo desenrolar precoce de alguns pontos, poderia minimizar a importância desta pesquisa.

Um violão de 7 cordas e o Samba do Irajá

Quando cheguei a Porto Alegre em outubro de 2012, para fazer a seleção de Doutorado para o Programa do qual hoje faço parte, o PPGAS - UFRGS, acabei me hospedando alguns dias na casa de meu compadre, Ragga-

mano Koya, que tem um trabalho musical ligado ao rap, ragga e ao reggae, entre outros estilos de música negra. Ele (Raggamano) me disse que no sábado anterior a prova de seleção, na Banda do Beco¹⁰, haveria o Samba do Irajá e me avisou que o Tomatt também tocaria.

Conheci o Mestre Tomatt, do violão 6 cordas no Clube Itinerante quatro anos antes, numa situação muito interessante, e quem me apresentou foi meu compadre. Era no inverno de 2009 e eu estava em Porto Alegre para participar do CONEB - Congresso Negro Brasileiro. Terminado o evento, numa quinta-feira, resolvi não retornar à Florianópolis, permanecendo em Porto Alegre para ir ao Samba Itinerante, sexta-feira à noite, sábado e domingo durante o dia.

Quando chegamos ao Itinerante, eu e o Koya nos sentamos próximo à roda de samba que recém se formava e observamos enquanto os músicos passavam o som, testavam a sonoridade dos instrumentos musicais - cordas e percussão - e faziam os últimos ajustes para o início do samba. Tomatt logo nos avistou e convidou-me para sentar do seu lado, puxou uma cadeira e pediu que eu ligasse ou, como se fala na roda de samba, que eu 'espetasse ou plugasse minha viola'. Fiquei meio preocupado, pois muitos sambistas me olhavam desconfiados, uns trocavam olhares, outros viravam a cabeça, querendo dizer, "é, quero só ver no que vai dar".

Enfim o samba começou, era uma música do Lupicínio Rodrigues, "Se acaso você chegasse", muito conhecida. O cavaquinho iniciou, fez a chamada e o normal era que o violão de 6 ou 7 cordas fizesse a baixaria para que os instrumentos de percussão entrassem no samba. Notei que os outros dois violões, o Mestre Tomatt e o Carlos 7 não entraram harmonizando o samba e não

⁸Campo de futebol do Internacional Futebol Clube (IFC).

⁹Utilizo-me do termo etnografia de imaginação histórica, nos termos de Jean e John Comaroff (1990).

¹⁰A Banda do Beco é um clube no bairro Cefer, próximo a Av. Antônio de Carvalho, onde organiza-se eventos, rodas de samba e festas dos moradores de comunidades próximas.

fizeram a ‘baixaria’ que lhes cabia. Como só restava eu, não perdi a oportunidade e fiz o que os sambistas chamam de “costurar o samba com as baixarias”. Todos me olharam espantados, não acreditando que era eu quem estava fazendo os acordes. Seu Chumbo, que tocava banjo, me disse depois que fizemos um intervalo: “- Bah nego, mandou ver naquele fado¹¹ do “Lupe”, gostei da viola!

Depois da primeira música senti que todos relaxaram, tocaram mais à vontade e começaram a sorrir. Lembrei-me da idéia de Geertz (1973), que “ser caçoadado em Bali é ser aceito (p.182)”. Ou seja, no início fui recebido com um pouco de estranheza pelos sambistas do Itinerante, com olhares desconfiados e após as baixarias terem sido desferidas no momento certo, cravadas entre as melodias e as batidas do samba de Lupicínio, fui aceito por todos como se fizesse parte do samba há muito tempo.

Daí em diante, todos os anos seguintes eu vinha a Porto Alegre e frequentava o Itinerante, até que no fim de 2012, conforme citei acima, me hospedei no bairro Ipê e reencontrei o pessoal do Samba Itinerante, agora sob um novo formato: era o Samba do Irajá.

Portanto, eu conheci os sambistas de Porto Alegre como pertencentes ao Samba Itinerante e finalizei minha Pesquisa de Campo para a elaboração deste artigo como Samba do Irajá, já que neste novo formato, foram mais de 4 meses acompanhando o evento sociomusical nômade. As possibilidades de descrever e de refletir sobre meu Campo com o Irajá são mudanças ocasionadas pela forma como a etnomusicologia, primeiramente com Merriam¹²

¹¹Fado é uma expressão nativa utilizada pelos músicos e sambistas para se referir a qualquer música que pode ser cantada numa roda de samba. Em vez de dizer que é um bom samba, em Porto Alegre o sambista ou músico diz que é um bom Fado.

¹²Outros autores durante este período que vão de Merriam (1964) até os trabalhos de Nettl

(1964), e depois com Nettl, (2005), se posicionaram sobre o Trabalho de Campo enquanto “um conceito teórico que não aparecia com frequência como um tema que devesse ser debatido, a partir de um contexto mais amplo do projeto de pesquisa” (p. 139). Portanto, Conforme nos aponta Prass (2013), “o Paradigma Etnomusicológico veio transformar as possibilidades teóricas de olhar para os objetos e para os sujeitos musicais” (Prass, p. 296, *apud* Lucas, 2013).

Coincidentemente, não só a forma como a Etnomusicologia refletia sobre a Pesquisa de Campo mudou, como também o formato do Samba do Irajá, conforme citei acima. É claro que estes fenômenos apesar de serem ordens distintas, o primeiro de ordem teórica (etnomusicológica) e o outro de ordem organizativa, de concepção (do Irajá), nos mostram que se os dados não forem cuidadosamente planejados item por item na pesquisa, outros interesses em questão podem demandar muitos problemas e gerar inúmeros conflitos.

Enfim, O repertório do Irajá havia mudado, devido ao incentivo à participação do público e o estilo da roda de samba também. Agora não havia mais cantores ‘fixos’, o número de músicos também aumentou, assim como a coordenação do evento também. Após o início do samba, a cada três músicas os cantores eram alternados, ficando as canjas como a principal forma de circularidade apresentada nos sambas de mesa do Irajá. Aliás, a circularidade física do samba do Irajá – todas as semanas em comunidades distintas – por outro lado e em menor escala, é seguida pela alternância de músicos na roda, que podem ser substituídos a todo o momento.

(2005), contribuíram para uma maior reflexão sobre os procedimentos do trabalho de Campo na pesquisa Etnomusicológica. Chernoff, Monson, Nketia (1974), Shaffer (2001), Feld (2004), Bolhman (2000).

Cabe ainda lembrar que esse receio de entrar numa roda de samba é uma característica muito comum entre a maioria dos músicos iniciantes. No livro “A Roda de Samba”, Moura (2006) não só mostra que a roda de samba foi um importante elemento de aglutinação para sambistas, compositores e partícipes, como também um lugar de bamba, ou seja, só entra na roda de samba quem tem competência para “não deixar o samba cair”, para cantar um refrão de partido alto e versar também, ou ainda tocar somente um instrumento, é claro sob os olhares e ouvidos atentos dos sambistas mais velhos.

É principalmente neste aspecto que o Samba do Irajá difere das outras rodas de samba em que participei por todo o país. Os sambistas do Irajá pensam nos seus sambas de mesa ou rodas de samba como um aprendizado contínuo, e em suas levadas e batidas fazem de sua musicalidade uma sistemática pedagogia cotidiana, onde as pessoas acabam sempre se sentindo convidadas a participar.

Na quadra da Vila Isabel, em Viamão, presenciei um momento tenso entre músicos e instrumentistas da escola de samba que estava recebendo o Irajá e os integrantes da coordenação do samba. Um menino, com aproximadamente 16 anos, pediu para cantar algumas músicas e cantou durante uns 15 minutos. Foram cerca de 3 ou 4 músicas, quando um dos músicos da escola de samba chamou o Sr. Rui e disse:

se não dá pra cantar, não deixa cantar porque o samba cai, o menino não têm condições, desafina e fica muito feio. Não dá, não dá e pronto. Senão todo mundo que não canta vai vir aqui e vão acabar com o samba meu véio (Conversa de Jajá, da Vila Isabel com Rui em julho de 2013).

Logo que ouviu atentamente o que o músico havia dito, Rui virou-se para mim e falou:

eles não compreendem a filosofia, os objetivos do samba do Irajá. Aqui estamos todos aprendendo, ninguém aqui é bamba disso ou daquilo. Se eu tirasse o menino, ou não o deixasse cantar, ele nunca iria aprender. Nosso papel não é reprimir, mas sim ensinar, dar oportunidade para que ele possa aprender e sempre queira vir conosco. Além disso, o pai dele está aí, todo orgulhoso, a mãe também, ou seja, a família dele está aqui contribuindo com a escola, com o Irajá e com o samba, que é quem mais ganha com isso tudo (Entrevista com Rui em junho de 2013).

E na realidade, atitudes como as que o Rui tomou, como a de manter o menino cantando, assim como outras pessoas com algumas dificuldades na roda de samba tem surtido efeito, provando que a pedagogia do Irajá é muito eficaz e estimulante. No fim de junho, quando o Irajá se apresentou na Banda do Beco, no bairro Ipê I, havia um cantor que me contou sobre sua primeira vez, e que agora não perde um samba porque pode sempre cantar, o que em outras rodas seria impossível. Carlos me disse o seguinte:

A primeira vez que cantei eu ainda era muito desafinado. Depois comecei a estudar um pouquinho e fui melhorando. Uma das coisas que me chamou atenção era que eu comecei a ouvir minha voz, não sabia como ela era no microfone. Foi muito estranho mesmo. Então fui participando, escolhendo músicas novas para cantar e agora já está bem melhor, pelo menos é o que eu acho né (risos)! (Entrevista com Antônio Carlos, em julho de 2013, na Banda do Beco, Cefer).

Enquanto me falava isso, ao nosso lado estava Jesus, também coordenador do Irajá, que balançava a cabeça e confirmava o que o aprendiz de samba me descrevia. E completou,

da primeira vez que ele cantou, tu não acredita na diferença. Bem, tu já viu ele cantando né. É isso aí, é isso

que o nós queremos. Que as pessoas participem e aprendam, porque ninguém aqui é melhor do que ninguém. Isso pra nós é sério, mas também é brincadeira (Entrevista com Jesus, em julho de 2013).

Um das coisas que também me chamava muito atenção, entre tantas com as quais convivi acompanhando o Irajá, principalmente como pesquisador – lugar do qual jamais posso prescindir, pois é desse lugar epistemológico que falo – é sobre as influências musicais que percebo nas rodas de samba comandadas pelos percussionistas, cordistas e cantores do “samba de amigos, feito para amigos”. Perguntei sobre estas influências para Sr. Rui e ele me disse que

nós tocamos samba, samba novo, samba velho, partido, alto, sambacação. Pra nós o que importa é fazer samba e boa música. Agora, nosso samba daqui de Porto Alegre é mais swingado, porque temos influência do Bedeu, da Banda Pau-Brasil, o samba do Lupicínio mesmo era diferente. Então nós temos uma influência diferente do samba do Rio, por exemplo. Tu vens de Santa Catarina, lá também é diferente. Quando eu tive no bar do Kal, e nós íamos muito pra lá no tempo que o Irajá era vivo, eu notei que o samba de vocês (Santa Catarina) era mais rápido do que o nosso. Então, na batida, é diferente mesmo e isso é que é bonito (Entrevista com Rui em julho de 2013).

A circularidade musical do Irajá também transcendeu os limites do Estado do Rio Grande do Sul, segundo Seu Chumbo tocador de cavaco-banjo,

o Irajá organizava tudo, ele era sindicalista, trabalhava na antiga empresa que fornecia energia elétrica para cidade. Era uma pessoa também muito séria e rígida, se ele falasse que você estava suspenso do samba por algum motivo, era bom que você nem aparecesse, porque não tocava mesmo

(Entrevista com Chumbo, em julho de 2013).

E segue dizendo Seu Chumbo, nós fomos para muitos lugares do Brasil com o samba Itinerante. Fomos para Alagoas, Maceió, Rio de Janeiro, São Paulo, pra Bahia, Santa Catarina, além de várias cidades no Rio Grande do Sul (*Idem*).

Neste sentido, os músicos do Irajá puderam conviver com sambistas de muitos lugares do Brasil, de Alagoas, São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná, Florianópolis, entre várias cidades do próprio Rio Grande do Sul. O que Rui relata sobre o samba é fruto de experiências com o Irajá e experiências próprias, assim como relata Seu Chumbo.

Numa outra ocasião em que estive na quadra do Goianazes¹³, na Azenha, próximo ao antigo campo do Grêmio, ouvi o Rui dizendo para um rapaz que iria dar uma canja: “olha, só não pode cantar swing, tem que ser samba”. O rapaz começou a cantar e fez sua participação, quando chegou ao fim do evento anotei o que eu havia escutado, e meses mais tarde, perguntei para os coordenadores do Irajá, no bar do Judeu o que significava a frase: “não pode ser swing”.



Da esquerda para direita: Seu Chumbo (Banjo), Jesus (Cantor e percussionista), Tomatt (violão)

¹³Goianazes é uma das últimas tribos de carnaval que saíam vestidos de índios e que hoje restaram somente os camanches, do Morro de São José, Morro da Cruz e os Goianazes, na Azenha. Todas as outras tribos estão extintas do carnaval de Porto Alegre.

6) Pé (percussionista), Márcio (cavaquinho) e Rui (Cantor e percussionista).

Tomatt me perguntou: “você conheceu o Bedeu, a Banda Pau-Brasil? Eles eram os reis do swing de Porto Alegre e o nosso samba tem muita influência deles na levada, sabe”. Por isso as pessoas misturam o swing com o samba. Segundo Jesus, “pra muitas pessoas cantar um Bebeto, ou um Bedeu é cantar samba, mas nós não misturamos, a roda é de samba e por isso não queremos que cante swing”. Para Seu Chumbo, muitos pensam que o Bebeto era o rei do swing, já que ele era paulista, mas os primeiros e mais conhecidos neste gênero foram o Bedeu e a Banda Pau Brasil aqui de Porto Alegre. “O problema é que, pra eles da mídia, eles são do sul, né”?

Essa tensão entre o swing e o samba só pude perceber aqui em Porto Alegre. O samba raiz enquanto um fenômeno de classe média, tem bem demarcado suas fronteiras, e seria praticamente impossível tocar uma música de Bebeto ou da Banda Pau-brasil numa roda de samba no Rio de Janeiro ou em São Paulo, visto que nestes lugares o samba chamado de raiz, praticamente criou todo um itinerário musical e uma linguagem própria do qual estariam de fora outros gêneros que não fossem os que compõem as raízes do samba, gênero musical criado e estilizado, segundo a literatura etnomusicológica e histórica, no Rio de Janeiro.

Por não se tratar de um trabalho sobre as raízes musicais e estéticas do samba, não cabe aqui citá-las ou explicá-las. Este é, sobretudo, um trabalho que aponta para uma forma única de se fazer samba que músicos de Porto Alegre produzem através de eventos musicais que acontecem nas quadras de escolas de samba, nas associações comunitárias, nas sedes de times de futebol, entre outras agremiações congêneres. E esta musicalidade ímpar vem do Samba do Irajá.

Algumas Considerações

Ao estudar este fenômeno que é o Samba do Irajá, na região da Grande Porto Alegre, pude perceber este universo sociomusical das escolas de samba, das comunidades onde estão as rodas de samba, dos pequenos clubes e associações comunitárias e as interações destes espaços culturais, na composição de um itinerário musical ligado as práticas musicais cultura popular negra de Porto Alegre. Longe de pensar nessa reflexão como um fenômeno homogêneo, que abarca toda região da Grande Porto Alegre, este trabalho é sobre o Irajá, ou Samba do Irajá, um dos inúmeros grupos que fazem samba neste pedaço do sul do Brasil. Conforme disse antes, um samba de amigos feito para amigos.

É claro que existem outros espaços de samba na cidade, e muitos destes estão nos bares da Cidade Baixa, da Glória, do Bonfim, entre outros lugares mais conhecidos e redutos de samba da cidade, como também um forte movimento de samba tradicional ou samba raiz, como aponta Lopes (2005), um movimento organizado pelos jovens das classes médias urbanas em todo Brasil, que veem no samba uma forma de inserção e de identidade com o país.

Porém, o que difere o Irajá destes outros grupos ou movimentos é o fato de se constituírem enquanto uma espécie de entidade ou associação de amigos, que juntamente com as comunidades onde seus sambas são organizados, fazem da musicalidade cultura popular da cidade, uma possibilidade de entretenimento, cujo ápice encontra-se no ato de cantar o samba, comemorar com os amigos e viver a vida numa boa. Além disso, a circularidade do evento musical, a forma como as rodas de samba se organizam e a dinâmica destes encontros musicais, nos mostra que o Samba do Irajá preocupa-se com os ensinamentos que podem ser tirados de seus eventos, da musicalidade constru-

ída a partir do conagraçamento de todos, da união das pessoas e das comunidades.

Para os sambistas e partícipes do Irajá, sua sociomusicalidade retoma, de alguma maneira as antigas rodas de samba do tempo em que o samba nem se chamava samba. Era um maxixe, uma marcha, um balanço, ou mesmo um samba. Para eles o samba é um eterno aprendizado e não um “Dom”. É uma forma de levar a vida numa boa ou mesmo com dificuldade. Como diria Zeca Pagodinho, “Deixa a vida me levar, vida leva eu”, ou parafraseando Paulinho da Viola, “Não sou eu quem me navega, quem me navega é o mar, não sou eu quem me navega, quem me navega é o mar.”

Referências

- BOHLMAN, Ph. & RADANO, R. *Music and the Racial Imagination*. Chicago: University Chicago Press, 2000.
- CASTRO, Maria Laura Viveiros. Superproduções Populares. In: Francisco Weffort; Márcio Souza (Orgs.). *Um olhar sobre a cultura brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.
- CARDOSO, Vânia Z. Narrar o mundo: Estórias do “Povo” de Rua e a Narração do imprevisível. *Mana*: v. 13, n. 2, pp 317-345, 2007.
- CHERNOFF, J. M. The relevance of ethnomusicology to anthropology: strategies of inquiry and interpretation. In: Jacqueline DjeDje (ed.) *African musicology: current trends*. Los Angeles, Univ. of California Press, vol. 1, pp. 59-92, 1989.
- COMAROFF, Jean e John. *Ethnography and the Historical Imagination: Studies in the ethnography imagination*. Colorado: Westview Press, 1992.
- FELD, Steven. Doing Anthropology in Sound. *American Ethnologist*, vol. 31, n. 4, pp. 461-474, 2004.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- GYLROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e Mediações Culturais*. São Paulo: Humanitas, 2003.
- LUCAS, Maria Elizabeth. *Mixagens em campo: Etnomusicologia, performance e diversidade cultural*. Porto Alegre: Marca Visual, 2013.
- MERRIAM, Allan. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.
- MONSON, Ingrid. *Saying Something: jazz improvisations and interactions*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- MOURA, Roberto. *No Princípio era Roda: estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- NKETIA, Kwabena. *The music of Africa*. New York: W.W. Norton & Company, 1974.
- NETTL, Bruno e RUSSEL, Melinda. *In the course of Performance: studies in the musical improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 1-23, 1998.
- PRASS, Luciana. *Saberes Musicais em uma bateria de escolar de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? *O Percevejo*, a. 11, nº 12, pp. 25-50, 2003.
- SEEGER, Anthony. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: University Press Cambridge, 1987.

SCHAFFER, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SILVA, Marcelo. *Ué Gaúcho! Em Floripa tem Samba? Uma antropologia do samba e do choro na Grande Florianópolis ontem e hoje*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: Programa de Pós-

Graduação em Antropologia Social/UFSC, 2012.

SILVA, Marcelo. *Os Bailes, as casas e a Rua: o samba nas camadas populares de Florianópolis de 1920 a 1950*. TCC em História. Florianópolis: UDESC, 2000.

Irajá's samba: samba of friends, samba made by friends

A samba ethnography in Greater Porto Alegre

Abstract: This paper seeks to cast a glance at the black popular culture of Greater Porto Alegre, from Samba Irajá, a traveling socio-cultural event held every weekend in Porto Alegre area at the samba schools, clubs and community associations. This visual landscape and noise produced by samba circles of Irajá organized by this group of friends is where one should learn the samba is the school where the samba learn and articulates their socio-musicality. It was through numerous meetings, participations and talks with Samba Irajá this article was prepared, trying to understand which Irajá the Samba pedagogies out on construction of a way of playing samba in Greater Porto Alegre and vicinity. **Keywords:** samba, Porto Alegre RS, ethno-musicology; socio-musicality

