

Diretoria de Patrimônio Cultural  
Fundação Municipal de Cultura

**HORIZONTES  
DO SAMBA**

PATRIMÔNIO CULTURAL — BH



# DOSSIÊ DE REGISTRO DO SAMBA DE BELO HORIZONTE COMO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL

Belo Horizonte  
Dezembro de 2024

# FICHA TÉCNICA

## PREFEITURA DE BELO HORIZONTE (PBH)

**Fuad Jorge Noman Filho**  
*Prefeito de Belo Horizonte*

**Eliane Parreiras**  
*Secretária de Cultura de Belo Horizonte*

**Bernardo Rocha Correia**  
*Presidente da Fundação Municipal de Cultura*

**Carlos Henrique Bicalho**  
*Diretor de Patrimônio Cultural*

**Álan Oziel da Silva Pires**  
*Coordenador do Patrimônio Imaterial*  
*Coordenador do Projeto Horizontes do Samba pela Diretoria de Patrimônio Cultural*

**Vanessa Taveira de Souza**  
*Arquiteta e Urbanista - Diretoria de Patrimônio Cultural*

**Laura Meniconi Rezende**  
*Estagiária de História - Diretoria de Patrimônio Cultural*

**Wambembe da Luz Chitacumula**  
*Estagiário de História - Diretoria de Patrimônio Cultural*



CULTURA



**PREFEITURA  
BELO HORIZONTE**

## COLETIVO DE SAMBISTAS MESTRE CONGA

**Marcos Maia**

*Coordenador geral e coordenador de pesquisa do Projeto Horizontes do Samba*

**Carlos Magno Caetano (Carlitos Brasil)**

*Coordenador de pesquisa Blocos de Rua e Roda de Samba*

**Eliete Luiza Evangelista (Eliete Ná)**

*Coordenadora de pesquisa Presença das Mulheres na História do Samba*

**Leonardo de Jesus da Silva (Leo de Jesus)**

*Coordenador de pesquisa Blocos Caricatos*

**Mário César de Almeida**

*Coordenador do Conselho de Mestres*

**Raimundo Nonato da Silva (Nonato do Samba)**

*Coordenador de pesquisa Escolas de Samba*

**Rosane Pires Viana**

*Coordenadora de pesquisa Presença das Mulheres na História do Samba*



## **UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG)**

**Sandra Regina Goulart Almeida**

*Reitora da UFMG*

**Zélia Inês Portela Lobato**

*Diretora da Diretoria de Cooperação Institucional*

**Jaime Arturo Ramírez**

*Presidente da Fundação de Desenvolvimento da Pesquisa*

**Thais Porlan de Oliveira**

*Diretora da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas*

**Miriam Hermeto Sá Motta**

*Chefe do Departamento de História*

**Heloisa Maria Murgel Starling**

*Coordenadora do Projeto República: núcleo de pesquisa, documentação e memória*

**Bruno Viveiros Martins**

*Coordenador geral e coordenador de pesquisa do Projeto Horizontes do Samba*

**Igor Barbosa Cardoso**

*Coordenador geral e coordenador de pesquisa do Projeto Horizontes do Samba*

*Pesquisadores do Projeto República/UFMG*

**Álic de Sousa Andrada**

**Álvaro Pádua**

**Anna Carolina Viana**

**Augusto Carvalho Borges**

**Cauã Toscano Zenha Leite**

**Christian Henrique Pereira Oliveira**

**Danilo Araujo Marques**

**Francis Augusto Duarte**

**Gabriel Silva Arruda**

**Giovana Vitória Dotta**

**Isabella Caroline de Souza**

**João Carlos Starling do Nascimento Passos**

**Lucas Garabini Cançado**

**Marcela Telles Elian de Lima**

**Marina Morgan**

Nayara Corrêa Henriques Pinto

Taís Gomes

Thiago Borges

Wander Melo Miranda

*Revisão*

Thiago Borges

*Diagramação*

André Luiz Alves Santos e Thalles Duarte Magalhães Coelho

*Editores Eletrônicos*

Camilo de Oliveira Aggio

*Chefe de Departamento da Comunicação Social*

Graziela Mello Vianna

*Coordenadora do Projeto Escutas: grupo de pesquisa e estudos em sonoridades, comunicação, textualidades e sociabilidade*

**PROJETO  
REPÚBLICA  
UFMG**  


**UF *m* G**  
  
UNIVERSIDADE FEDERAL  
DE MINAS GERAIS

## **CONSULTORIA ACADÊMICA**

**Michele Arroyo**

*Consultora em patrimônio cultural imaterial e de pesquisa em História e Ciências Sociais*

**Breno Trindade**

*Consultor de pesquisa em Ciências Sociais*

Esse dossiê é resultado do projeto “Horizontes do Samba”, ação integrante da Política de Proteção ao Patrimônio Cultural de Belo Horizonte, com recursos da emenda parlamentar municipal nº 399, cujo objetivo é apontar diretrizes para um Plano de Salvaguarda para o Samba, considerando o contexto territorial, as condições sociais e imateriais e os processos de transmissão de saberes e práticas.

# AGRADECIMENTOS

Ana Rita de Melo (FUNDEP/UFMG)

Bernardo Rezende (COPI/UFMG)

Blocos Afros de Belo Horizonte

Blocos Caricatos de Belo Horizonte

Blocos de Rua de Belo Horizonte

Bruno Teatini (FUNDEP/UFMG)

Camilo Gan (Bloco Magia Negra)

Centro Cultural Liberalino Alves de Oliveira (CCLAO/PBH)

Centro de Referência das Juventudes (CRJ/PBH)

Cláudio Zazá (Rádio UFMG Educativa 104, 5 FM)

Emergência Cultural

Escolas de Samba de Belo Horizonte

Estudantes da disciplina "Cartografias do samba em Belo Horizonte: escutas, práticas e teorias" do Programa de Formações Transversais da UFMG

Estudantes da disciplina "Som e Sentido" dos cursos de graduação em Jornalismo, Publicidade e Relações Públicas da UFMG

Fábia Pereira de Lima (CEDECOM/UFMG)

Fernando Mencarelli (PROCULT/UFMG)

Fernando Rocha (Conservatório de Música/UFMG)

Flávio de Almeida (CEDECOM/UFMG)

Luiz Antônio Simas

Luiza Glória (Rádio UFMG Educativa 104, 5 FM)

Macaé Evaristo (Assessores e equipe de seu gabinete na Câmara Legislativa Municipal)

Marcilio Lana (COPI/UFMG)

Maria Letícia Seabra (Conservatório de Música/UFMG)

Mestras e mestres do Samba de Belo Horizonte

Mídia NINJA

Mônica Ribeiro (PROCULT/UFMG)

Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte (MIS-BH/PBH)

Museu da Moda de Belo Horizonte (MUMO/PBH)

Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB/PBH)

Reginaldo Lopes (Assessores e equipe de seu gabinete na Câmara dos Deputados)

# REDATORES DO DOSSIÊ

## **Álan Oziel da Silva Pires**

Graduado em História (PUC-Minas), especialista em História da Cultura e Arte e mestre em História Social da Cultura (UFMG). Coordenador do Patrimônio Cultural Imaterial, da Diretoria de Patrimônio Cultural/Fundação Municipal de Cultura. Coordenador do projeto Horizontes do Samba pela Diretoria de Patrimônio Cultural. Autor de capítulo nos livros *História oral e Direito à cidade - Paisagens Urbanas, narrativas e memória Social* (Letra e Voz, 2019) e *Jardins dos Sagrado - Cultivando insabas que curam* (Editora UFMG, 2023).

## **Augusto Carvalho Borges (Guto Borges)**

Mestre em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Coorganizador do livro *Imaginação da terra: memória e utopia no cinema brasileiro* (Editora UFMG, 2012). Pesquisador do Projeto República: núcleo de pesquisa, documentação e memória/UFMG. Como músico e agitador cultural, é figura referencial da retomada do carnaval de rua em Belo Horizonte. Foi colunista semanal na Rádio Inconfidência. Possui artigos e capítulos publicados sobre história e cultura urbana. Atua como professor no ensino médio e em projetos sociais.

## **Bruno Viveiros Martins**

Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor da Faculdade Estácio-BH. Publicou os livros *Clube da Esquina - Trajetória Musical* (Azougue/ Oca, 2024), *Venda Nova* (Conceito Editorial, 2021) e *Som Imaginário: a reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina* (Editora UFMG, 2009). Curador da exposição *Canção Amiga - Clube da Esquina* (CRMM/UFMG, 2017). Coordenador geral do projeto "Horizontes do Samba" pelo Projeto República: núcleo de pesquisa, documentação e memória/ UFMG.

## **Carlos Magno Caetano (Carlitos Brasil)**

Possui graduação no curso de Letras e, atualmente, é mestrando na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Sambista e músico percussionista. Atua há mais de vinte e cinco anos em projetos na capital mineira. Integra o grupo *Nada Mal*, o projeto *Contando a História do Samba*, o *Bloco do Bigode* e o *Bloco Na Cadência do Samba*. É cofundador do Coletivo de Sambistas Mestre Conga.

### **Gabriel Arruda**

Doutorando e mestre em Música pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Integrante do GRET: Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFMG. Pesquisador do Projeto República: núcleo de pesquisa, documentação e memória, também da UFMG. É violonista e cavaquinista, atuando no grupo *Na Cadência do Samba* e no bloco de carnaval *Bloco do Bigode*.

### **Igor Barbosa Cardoso**

Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Coordenador geral do projeto "Horizontes do Samba" pelo Projeto República: núcleo de pesquisa, documentação e memória/ UFMG. Professor do Instituto Casa Viva. Possui artigos, capítulos e livros publicados tematizando história, ensino e divulgação do conhecimento.

### **Leonardo de Jesus da Silva (Léo de Jesus)**

Arquiteto, urbanista, carnavalesco e pesquisador. Bailarino e coreógrafo em dança afro pela Companhia Bataka e Associação Cultural Odum Orixás. Rei momo do carnaval em 2013. Júri do Arraial de Belô. Atuou como mestre-sala, rei de bateria e vice-presidente da Escola de Samba Acadêmicos de Venda Nova. Fundador do bloco Afrodum, do Grupo de Teatro Art Brum, do blog *Carna BH*. Premiado pela UNICEF pelo documentário *Mulher, Negra, Mulher*, em 2008. Cofundador da Abafro e do Coletivo de Sambistas Mestre Conga.

### **Marcos Maia**

Graduado em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Coordenador geral do projeto "Horizontes do Samba" pelo Coletivo de Sambistas Mestre Conga do qual é cofundador. Produtor do documentário *Roda*. Autor de artigos sobre samba e carnaval; curador da exposição *Narrativas do Samba* e do Carnaval de BH no MHAB e de mostras de Cinema, Samba e Carnaval no MIS-BH; comentarista de carnaval na Rádio Itatiaia entre 2020 e 2024; curador/produtor dos shows *Palácio do Samba* em 2024 e cofundador da *Velha Guarda de BH*.

### **Marina Morgan**

Jornalista. Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisadora do Projeto Escutas - Grupo de Pesquisa em Sonoridades, Comunicação, Textualidades e Sociabilidade, vinculado ao Departamento de Comunicação Social, e do Projeto República: núcleo de pesquisa, documentação e memória, vinculado ao Departamento de História, ambos da UFMG.

### **Rosane Pires Viana**

Professora. Graduada em Letras e mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Especialista em Direitos Humanos e Educação pela Faculdade Batista e em Culturas Juvenis pelo Unicentro Newton Paiva. Produziu o Show Musical *Mulheres na Roda do Samba*, em 2020. Organizou o livro *Presença das Mulheres na História do Samba de MG (1920- 2000)* em 2024. Idealizadora e produtora executiva do Projeto *Samba na Roda da Saia*. Atualmente é diretora da Escola Municipal Francisca Alves.

### **Tais Gomes**

Graduada no curso de Licenciatura em Música com habilitação em Educação Musical Escolar pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Foi integrante do grupo de pesquisa Música e Patrimônio Cultural Imaterial (UEMG). Pesquisadora do Projeto República: núcleo de pesquisa, documentação e memória/UFMG. Atua como arte-educadora, com foco na musicalização e dança para crianças.

# SUMÁRIO

<b>Considerações Iniciais .....</b>	<b>13</b>
Histórico dos processos de patrimonialização.....	15
Experiências de registro de patrimônio imaterial em Belo Horizonte.....	17
Coletivo de Sambistas Mestre Conga .....	19
Abrindo a roda.....	24
<b>Capítulo 1</b>	
<b>Metodologia de pesquisa .....</b>	<b>25</b>
1.1. Métodos e ações coletivas, horizontais e participativas.....	25
1.2. Descrição das etapas de trabalho e fases de execução .....	31
1.3. Formulação do conceito “Movimentos do samba” .....	53
<b>Capítulo 2</b>	
<b>História do samba em Belo Horizonte .....</b>	<b>58</b>
2.1. Diáspora afro-atlântica e ancestralidades negras em Minas Gerais .....	58
2.2. Entrudos e carnavais mineiros no século XIX .....	63
2.3. Percursos e trajetórias do samba em Belo Horizonte no século XX .....	74
2.4. Decantando o samba e reinventando a cidade.....	88
2.5. Vivências e práticas das Escolas de Samba.....	127
<b>Capítulo 3</b>	
<b>Os movimentos do samba como referências culturais na cidade contemporânea .....</b>	<b>135</b>
3.1. Rodas de samba, seus lugares e espaços.....	136
3.2. Blocos de rua .....	159
3.3. Blocos caricatos.....	170
3.4. Escolas de samba.....	182
<b>Considerações Finais: samba em movimento .....</b>	<b>202</b>
Ações de Salvaguarda .....	209
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>220</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>236</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Quando você pergunta o quê que nós queríamos, ou queremos né? Que consta... Não sei se eu entendi bem, você acha... O que é que a gente quer falar sobre o samba de um modo em geral, aqui de Belo Horizonte, por exemplo, né? De acordo com que o Silvio [Luciano] tá falando, a gente às vezes tira como exemplo esses compositores como o [Dorival] Caymmi, o Ataulfo [Alves]... Foram e são consagrados [...] agora, quando você fala assim eu fico lembrando, eu fico pensando aqui de nós, sabe? Porque eu vou falar uma série de nomes aqui de Belo Horizonte, que fizeram samba em Belo Horizonte, são de Belo Horizonte, que se eu falar vocês não vão saber quem é. [...] eu pergunto a você: Mário Januário da Silva, quem foi? Pergunto a vocês, quem foi José Dionísio de Oliveira? [...] Jair Silva? [...] Nós mineiros, eu não sei se outros, carioca ou paulista, [...] mas nós temos uma questão assim de ter uma memória curta, o próprio Romulo Paes ninguém fala nele mais[...] Joel Honorato, que foi compositor. [...] Quero dizer, eu estou dizendo agora dos que são esquecidos e que são de Belo Horizonte. [...] Tivemos nomes aí que ninguém conhece, vou falar um nome aqui, que era um grande compositor, que não teve a sorte de ter nenhum samba gravado, que foi o... como é que chama meu Deus do céu? Falo, falo, falo e esqueço o nome dele, que era lá da Lagoinha, do Santo André também... Eu vou falando e depois eu posso lembrar o nome dele...*

**Mestre Conga, sambista de Belo Horizonte,  
em 2011 para o documentário "Roda"**

Nesse pequeno trecho, transcrito do documentário "Roda", de 2011, Mestre Conga, um dos mais aclamados sambistas de Belo Horizonte, chama a atenção para histórias

de sujeitos “esquecidos”, nomes que segundo o mestre “ninguém conhece”. Ironia do tempo ou não, a memória de Conga lhe prega uma peça e, ao fim de sua fala, ele mesmo se esquece do nome de “um grande compositor, que não teve a sorte de ter nenhum samba gravado”. O mesmo Conga foi protagonista de um projeto que visava relembrar as histórias dos antigos sambistas de Belo Horizonte: o projeto Faculdade do Samba. O objetivo era a retomada dos desfiles das escolas de samba e blocos caricatos e a preservação da memória do samba da cidade. Em jornal da entidade, criada em junho de 1995, lemos

Entrevistas em vídeo serão realizadas com nomes expressivos do samba belorizontino (...) Este material será exibido nos eventos de samba e nas comunidades das Escolas. São nomes, histórias e composições que não podem ser esquecidos.

Buscando dar continuidade à escrita dessas histórias e reavivar a memória do samba, dos sambistas e das sambistas da cidade, foi realizada uma reunião pública em 21 de julho de 2023, no Mercado da Lagoinha, um dos berços dessa expressão cultural em Minas Gerais, e se oficializou o início do processo para o reconhecimento do samba como Patrimônio Cultural Imaterial de Belo Horizonte.

A Prefeitura de Belo Horizonte, por meio da Fundação Municipal de Cultura, a Universidade Federal de Minas Gerais, por meio do Projeto República: núcleo de pesquisa, documentação e memória/UFMG, e o Coletivo de Sambistas Mestre Conga, grupo composto por mais de setenta nomes do samba da cidade, promoveram uma reunião pública para discutir uma proposta de pesquisa sobre o samba na capital mineira. A iniciativa realizou um levantamento entre os presentes sobre as demandas referentes à preservação e manutenção dessa cultura na cidade. Visou, uma de forma sistemática, a articulação do samba com a sociedade civil, a comunidade acadêmica e o poder público. O objetivo era, naquele momento inicial, promover o fortalecimento de uma cultura de ação democrática, colaborativa, horizontal, participativa e de origem popular proveniente de áreas historicamente marginalizadas pelo poder público.

O convênio firmou o estabelecimento de formas de cooperação entre a Prefeitura de Belo Horizonte e a Universidade Federal de Minas Gerais, com interveniência da Fundação de Desenvolvimento da Pesquisa (FUNDEP), para a realização de pesquisa necessária ao Registro do samba como patrimônio cultural imaterial, ação decorrente e integrante da Política de Proteção ao Patrimônio Cultural de Belo Horizonte, tendo como parceiro o Coletivo de Sambistas Mestre Conga. Considerando que o Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte/CDPCM-BH aprovou a abertura do processo de registro do samba como patrimônio

imaterial de Belo Horizonte, foi estabelecido o convênio por meio de instrumentos jurídicos específicos, acompanhados de Plano de Trabalho contendo o detalhamento das ações a serem desenvolvidas, os compromissos de cada um dos parceiros, bem como as metas, etapas e fases de execução com prazos de entrega pactuados em acordo mútuo.

Assim sendo, o projeto “Horizontes do Samba. Registro do samba como patrimônio cultural imaterial de Belo Horizonte” - Processo Nº 01-064.983/22-45 é formado pelo Inventário do Samba - composto pelas fichas relativas aos movimentos do Samba: Escolas de Samba; Blocos Caricatos; Blocos de Rua; Espaços de Samba e Rodas de Samba -, um site, cinco episódios de podcasts; cinco programas de rádio educação, duas videoaulas, um minidocumentário e o Dossiê aqui apresentado. Entendendo que as práticas musicais, a corporeidade presente nas danças, nas gingas, os territórios onde o samba se desenvolveu na cidade, as agremiações, os grupos, a trajetória artística das mestras e dos mestres do samba, seus modos de vestir, comer, andar, brincar, sentir, amar, lamentar, resistir e viver e a ritualização da vida própria do mundo do samba são elementos conformadores dessa expressão cultural da cidade, que são, em via de mão dupla, constitutivas da formação histórica e cultural da capital mineira e de destacada contribuição da população negra nesse processo, partimos para o desenvolvimento deste dossiê.

## HISTÓRICO DOS PROCESSOS DE PATRIMONIALIZAÇÃO

A Constituição Federal de 1988 define patrimônio cultural como uma construção social e, em seu artigo 216, firma:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

No artigo anterior, Art. 215, a Carta magna determina ainda que o poder público, juntamente com a comunidade, deve promover e proteger o patrimônio cultural brasileiro:

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

Apesar do pioneirismo da Constituição Federal Brasileira em incluir a dimensão imaterial do patrimônio cultural ainda em 1988, somente doze anos depois o princípio constitucional foi absorvido nas práticas de preservação, por meio do Decreto nº. 3.551, de 4 de agosto de 2000. Nele, o governo brasileiro instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, consolidando assim o Inventário Nacional de Referências Culturais:

Desde então, os Bens Culturais Registrados são os patrimônios imateriais reconhecidos formalmente, pelo Governo Federal, como Patrimônio Cultural do Brasil. Esses bens caracterizam-se pelas práticas e domínios da vida social apropriados por indivíduos e grupos sociais como importantes elementos de sua identidade. São transmitidos de geração a geração e constantemente recriados pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, sua interação com a natureza e sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade. Contribuem, dessa forma, para promoção do respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.<sup>1</sup>

Atrelado ao Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, o IPHAN implementou uma metodologia de ações de salvaguarda estruturadas a partir da criação do Departamento do Patrimônio Imaterial, em 2004. Nesses mais de vinte anos de atuação, mais de quarenta bens já foram registrados como Patrimônios Culturais do Brasil, dentre eles algumas das várias formas de práticas musicais dançadas no território nacional: o Tambor de Crioula no Maranhão, o Samba de Roda do Recôncavo Baiano, o Jongo no Sudeste e as Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. O último, registrado em 2007 no Livro de Registro de Formas de Expressão como Matrizes do Samba do Rio de Janeiro - Samba de Terreiro, Partido-alto e Samba-enredo, é descrito da seguinte forma no site do IPHAN:

No começo do século XX, a partir de influências rítmicas, poéticas e musicais do jongo, do samba de roda baiano, do maxixe e da marcha carnavalesca, consolidaram-se três novas formas de samba: o partido alto, vinculado ao cotidiano e a uma criação coletiva baseada em improvisos; o samba-enredo, de ritmo inventado nas rodas do bairro do Estácio de Sá e apropriado pelas nascentes escolas de samba para animar os seus desfiles de Carnaval; e o samba de terreiro, vinculado à quadra da escola, ao quintal do subúrbio, à roda de samba do botequim. Essas matrizes referenciais do samba no Rio de Janeiro distinguem-se de outros subgêneros de samba criados

<sup>1</sup> Informação retirada do site do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. Disponível em <<https://bcr.iphan.gov.br/>>. Acesso em 20/10/2024.

posteriormente e guardam relação direta com os padrões de sociabilidade de onde emergem. Há autoria individual, porém a performance é necessariamente coletiva e se funda em comunidades situadas em áreas populares da cidade do Rio de Janeiro. O improviso é outro aspecto importante dessa dimensão coletiva e ainda se encontra bastante enraizado na prática amadora ou comunitária dessas formas de expressão – está vivo e presente nos quintais dos subúrbios, nas rodas de samba e terreiros dos morros e bairros populares da cidade. O samba de partido alto, o samba de terreiro e o samba-enredo são expressões cultivadas há mais de 90 anos por essas comunidades. Não são simplesmente gêneros musicais, mas formas de expressão, modos de socialização e referenciais de pertencimento. São também referências culturais relevantes no panorama da música produzida no Brasil. Constituído a partir dessas matrizes, em suas muitas variantes, o samba carioca é uma expressão da riqueza cultural do país e em especial de seu legado africano, constituindo-se em um símbolo de brasilidade em todo o mundo.<sup>2</sup>

O pedido de registro das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro foi realizado pelo Centro Cultural Cartola, em parceria com a Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e da Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA) e reuniu um conjunto de referências historiográficas, como produções acadêmicas, midiáticas, vídeos, fotografias, discografias e testemunhos de mestres e mestras do samba carioca. Entre as ações de salvaguarda sugeridas estavam o incentivo à pesquisa histórica e à produção de biografias, a promoção de encontros de mestres partideiros e versadores, nas próprias comunidades originais dos sambistas (com a presença dos mais jovens) e o registro em áudio e vídeo desses encontros, no intuito de difundir e revitalizá-los.

## EXPERIÊNCIAS DE REGISTRO DE PATRIMÔNIO IMATERIAL EM BELO HORIZONTE

A política de proteção do patrimônio histórico de Belo Horizonte, por sua vez, remonta à década de 1980, quando a demolição Cine Metrópole, uma edificação histórica localizada no entrecruzamento da Rua da Bahia com a Rua Goiás, desencadeou uma grande reação contrária na população da cidade mesmo que, ainda assim, o prédio tenha sido demolido.

Diante disso, para atender melhor às demandas e particularidades do Patrimônio Cultural de Belo Horizonte, foi aprovada a Lei Municipal 3.802/84, que determinou a proteção do Patrimônio Cultural da cidade, estabeleceu os instrumentos para essa proteção e criou o Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de

<sup>2</sup> Informação retirada do site do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. Disponível em <<http://colaborativo.ibict.br/taianacan-iphan/bens-culturais/matrizes-do-samba-no-rio-de-janeiro-partido-alto-samba-de-terreiro-e-samba-enredo/>>. Acesso em 21/10/2024.

Belo Horizonte (CDPCM-BH). Em 1991 a Lei Orgânica do Município de Belo Horizonte incorporou a política de patrimônio em seu texto e, em 2004, a Lei 9000 instituiu na capital o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial:

Art. 1º Fica instituído o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural do Município.

§ 1º - São considerados bens culturais de natureza imaterial:

I - os processos de criação, manutenção e transmissão de conhecimentos;

II - as práticas e as manifestações dos diversos grupos socioculturais que compõem a identidade e a memória do Município;

III - as condições materiais necessárias ao desenvolvimento dos procedimentos de que tratam os incisos I e II e os produtos de natureza material derivados. (Belo Horizonte. Lei 9000/2004)

Desde o estabelecimento dessas leis, receberam o título de Patrimônio Cultural de Belo Horizonte os seguintes bens: Ofício de Lambe-Lambes, Circuito de Teatros e Expressões Teatrais de Belo Horizonte, Quilombos Manzo Ngunzo Kaiango, Luízes e Mangueiras, Festa de Pretos Velhos, Festa de Iemanjá, Quilombo Souza e, mais recentemente, o Largo do Rosário. É na esteira do reconhecimento desses bens culturais que o presente dossiê de registro está contextualizado, tendo sido originado em 2015 a partir do pedido de reconhecimento da Quadra Grêmio Recreativo Escola de Samba Cidade Jardim como Patrimônio Cultural da Cidade. O CDPCM-BH, entendendo que a Quadra da Escola de Samba não era um bem cultural isolado, mas sim vinculada a uma expressão cultural ampla, determinou, por meio da Deliberação CDPCM-BH Nº 049/2015, a realização de um inventário do carnaval de Belo Horizonte no intuito de identificar a existência de outros bens culturais adequados a proteção. Diante da complexidade e diversidade de elementos culturais presentes no carnaval e levando em consideração duas grandes dimensões que o constituem, a partir de diálogo entre a equipe técnica da Diretoria de Patrimônio Cultural e o Coletivo de Sambistas Mestre Conga, optou-se pela realização de um inventário específico para o samba e outro para a festividade do carnaval e seus outros elementos formadores.

Em consonância com a Política de Patrimônio de Belo Horizonte há o processo de reconhecimento da prática musical do Grêmio Recreativo Escola de Samba Cidade Jardim como de interesse cultural do Estado e, logo, também do município, através do Projeto de Lei nº 1.522/2023<sup>3</sup>, de autoria da deputada Andréia de Jesus. Ancorado na história da Escola de Samba Cidade Jardim, o texto da lei reforça o impacto no cenário cultural da cidade e o legado da agremiação para as gerações seguintes, explicitando a necessidade de preservação e reconhecimento não só da G.R.E.S.

<sup>3</sup> O texto integral do Projeto de Lei encontra-se disponível em: < [www.almg.gov.br/atividade-parlamentar/projetos-de-lei/texto/?tipo=PL&num=1522&ano=2023](http://www.almg.gov.br/atividade-parlamentar/projetos-de-lei/texto/?tipo=PL&num=1522&ano=2023) >. Acesso em 21/10/2024.

Cidade Jardim, mas de todas as tradições culturais que enriquecem a cidade. O referido Projeto de Lei foi aprovado em 10 de setembro de 2024, com o seguinte texto:

PROJETO DE LEI Nº 1.522/2023

Reconhece como de relevante interesse cultural do Estado a sede e o acervo da Escola de Samba Cidade Jardim, localizada no Município de Belo Horizonte.

A Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais decreta:

Art. 1º - Ficam reconhecidos como de relevante interesse cultural do Estado, nos termos da Lei nº 24.219, de 15 de julho de 2022, a sede e o acervo da Escola de Samba Cidade Jardim, localizada no Município de Belo Horizonte.

Art. 2º - O reconhecimento de que trata esta lei, conforme dispõe o art. 2º da Lei nº 24.219, de 2022, tem por objetivo valorizar bens, expressões e manifestações culturais dos diferentes grupos formadores da sociedade mineira.

Art. 3º - Esta lei entra em vigor na data de sua publicação.

Fundada em 13 de abril de 1961, no Conjunto Santa Maria, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Cidade Jardim fez sua estreia no carnaval de Belo Horizonte em 1962 e, desde então, desfilou em todos os carnavais oficiais da cidade.

## COLETIVO DE SAMBISTAS MESTRE CONGA

*O samba é o martelo e o prego  
O trabalho da gente  
O oxigênio do nosso viver  
E essa corrente não pode romper  
Queremos um abraço  
Um aperto de mão do poder  
Sem samba não tem trabalho  
Não tem cachê  
Pra gente seguir essa luta  
Pedimos a compreensão  
Use a lei para ajudar o cidadão  
Chega mais!  
Chega mais  
Precisamos de auxílio  
Chega mais  
Precisamos de atenção  
O auxílio é o lenitivo*

*Pro sambista não ficar na mão  
O samba é resistência  
Faz parte da sua história  
Não queremos esmola  
Nem mesmo um pedaço de pão  
O nosso cantar é de paz  
E leva e traz alegria  
Em busca de igualdade e harmonia*

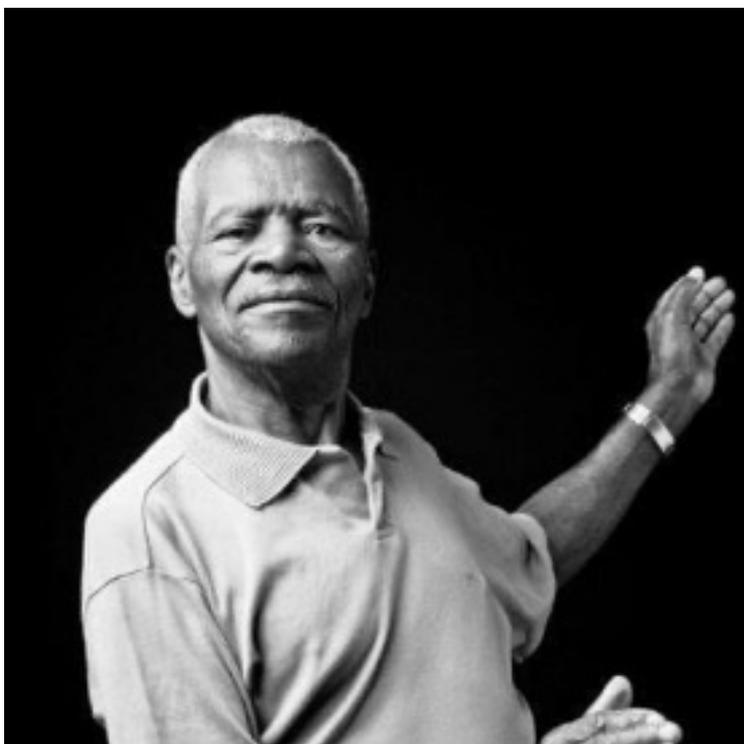
### Trecho de "Lenitivo", de Cabral e Carlitos Brasil

O samba-canção "Lenitivo", ou samba do Coletivo, mostra a luta de um grupo de pessoas que teve início em 2020 e deu origem ao processo de patrimonialização a que nos referimos neste Dossiê. Em agosto daquele ano, por iniciativa de Marcos Maia, historiador e pesquisador do samba de Belo Horizonte, Chiquinho Maciel, liderança de movimentos sociais e assessor parlamentar, e Zeca Magrão, músico de longa carreira, foi criado um grupo de whatsapp reunindo sambistas de Belo Horizonte e região para discutir alternativas para enfrentar essas dificuldades: naquele momento delicado da pandemia de Covid-19, quando as atividades culturais presenciais estavam suspensas, muitos músicos tiveram significativa perda de renda. Assim nasceu o Coletivo de Sambistas Mestre Conga, que tem promovido diversas ações em prol do samba e dos sambistas na capital mineira.

O coletivo leva o nome de José Luiz Lourenço, conhecido como Mestre Conga. Cabe, portanto, antes de mais nada, trazer um pouco da história desse ícone do samba de Belo Horizonte. Nascido em 1927, em Ponte Nova, na Zona da Mata mineira, dedicou mais de setenta anos de sua vida à preservação e difusão das tradições afro-brasileiras. Filho do lavrador e sanfoneiro Luiz Balduino Gonzaga e de Cacilda Lourenço, desde a infância, na década de 1930, teve contato com diversas manifestações populares como calango, o samba rural, a folia de reis e o congado, que deu origem ao seu apelido.

Em 1950, Conga foi um dos fundadores do Grêmio Recreativo Escola de Samba Inconfidência Mineira, a escola de samba mais antiga em atividade em Belo Horizonte. O sambista teve um papel fundamental ao introduzir o samba-enredo nos desfiles carnavalescos da cidade, que até então utilizavam temas improvisados. Em 1948, conquistou o título de "Cidadão do Samba", um concurso que movimentava o período de carnaval das décadas de 1940 e 1950. Mesmo com uma longa trajetória no samba, Conga só gravou seu primeiro disco, "Decantando o Samba", aos 79 anos,

em 2006. Hoje, com 97 anos, ele é considerado uma memória viva do carnaval de Belo Horizonte, participando de projetos culturais, documentários e apresentações esporádicas. Sua contribuição para o samba e para a cultura popular mineira permanece inestimável.



**José Luiz Lourenço, Mestre Conga.**  
Fotografia Elmo Alves.

Carregando esse legado, o Coletivo de Sambistas Mestre Conga atua em diferentes frentes em busca do reconhecimento e da valorização da obra musical das sambistas e dos sambistas na cidade. É desse grupo, composto por diversos atores ligados ao universo do samba da capital mineira - dentre musicistas, compositores, passistas, carnavalescos e apreciadores -, que foi criada a iniciativa deste processo de patrimonialização convergente com a Deliberação CDPCM-BH N° 049/2015. É a articulação de seus integrantes, em reuniões com o Projeto República: núcleo de pesquisa, documentação e memória/UFMG e a Fundação Municipal de Cultura/PBH, em atividades culturais e na produção de pesquisa que tem origem esse estudo: o “lenitivo” da luta desse Coletivo, mas sobretudo de décadas de luta da cultura do samba de Belo Horizonte, conforme buscamos demonstrar neste documento.



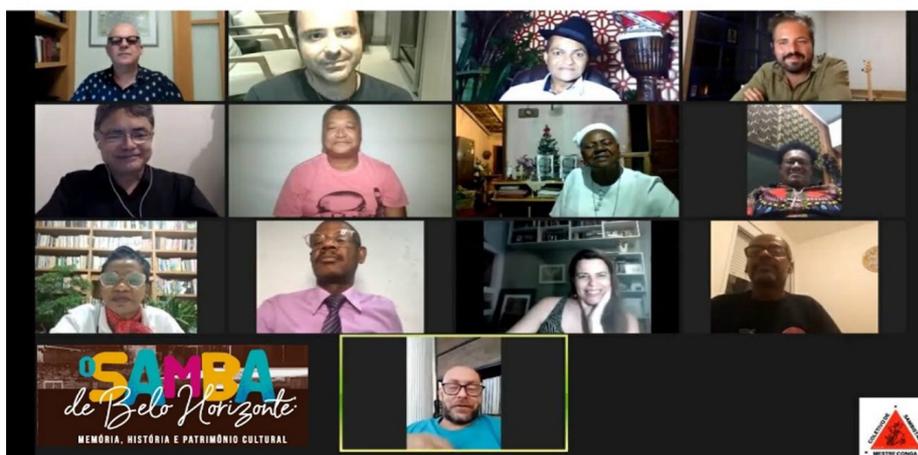
Reunião do Coletivo de Sambistas Mestre Conga com a equipe da secretária municipal de cultura de Belo Horizonte, Eliane Parreiras, e da presidente da Fundação Municipal de Cultura, Luciana Feres.

Dessa maneira, o Coletivo de Sambistas Mestre Conga, grupo composto por cerca de setenta nomes do samba da cidade e seis coordenadores, deu seguimento ao projeto iniciado pela Faculdade do Samba quando no dia 5 de abril de 2021 realizou, com auxílio técnico da Midia Ninja, a *live* com o tema “Memória, História e Patrimônio do Samba de Belo Horizonte”. A *live* foi realizada em meio à pandemia da COVID19 e contou com a participação do escritor e professor Luiz Antônio Simas, Léo de Jesus, Rosane Pires Viana, Zu Moreira, Dona Elisa, Marcos Maia, Nonato do Samba, Françoise Jean, Mário César, Gabriel Portela, José Newton Menezes e Bruno Viveiros. O evento foi transmitido online e ao vivo. A *live* foi assistida ao vivo por mais de 250 pessoas, gerando grande repercussão na cena cultural belorizontina.



Material de divulgação da *live* Samba de Belo Horizonte: memória, história e patrimônio cultural.

O Coletivo de Sambistas Mestre Conga, durante essa atividade, convidou a Fundação Municipal de Cultura e a Universidade Federal de Minas Gerais, por meio do Projeto República: núcleo de pesquisa, documentação e memória/UFMG, para iniciar o processo de reconhecimento do samba como patrimônio cultural de Belo Horizonte. Dessa maneira, a comunidade do samba da cidade assumiu o protagonismo que se estendeu ao longo de todo o processo de registro do samba como patrimônio cultural imaterial da cidade.



Print da tela da *live* Samba de Belo Horizonte: memória, história e patrimônio cultural.

A partir da realização da *live*, considerada um marco na história do samba de Belo Horizonte, o Coletivo de Sambistas Mestre Conga iniciou um processo de mobilização para se levantar recursos para financiamento do seu processo de patrimonialização na cidade. Esse objetivo foi atingido com a aprovação da emenda parlamentar municipal nº 399, assinada pela então vereadora Macaé Evaristo.



Mobilização dos sambistas na portaria da Câmara Municipal de Belo Horizonte.

A reunião pública realizada no dia 21 de julho de 2023, no Mercado da Lagoinha, formalizou, perante a sociedade, o início dos trabalhos de pesquisa para o reconhecimento do samba como Patrimônio Cultural Imaterial de Belo Horizonte, apresentando as metas a serem atingidas segundo o Plano de Trabalho escrito de maneira coletiva, horizontal e participativa pelo Coletivo de Sambistas Mestre Conga, Projeto República: núcleo de pesquisa, documentação e Memória/UFMG e Fundação Municipal de Cultura/PBH, em diálogo com a comunidade do samba da cidade

## **ABRINDO A RODA**

O texto que se segue traz a seguinte divisão: o primeiro capítulo apresenta a metodologia utilizada no desenvolvimento da pesquisa e produção do processo de registro do samba, trazendo todo o caminho percorrido pela equipe de pesquisadores e seus parceiros envolvidos na realização das metas a serem atingidas

Já o segundo capítulo se propõe a percorrer a história do samba em Belo Horizonte entre as encruzilhadas formadas por resquícios de um passado afro-diaspórico e novas perspectivas de futuro em um presente aberto, poroso e lacunar, entremeado por percursos, trajetórias, vivências experiências dos compositores da cidade. Dessa forma, a própria canção popular, enquanto uma forma delicada de narrativa, é quem nos guia pelos vários caminhos e descaminhos da memória e do esquecimento na capital mineira.

O terceiro capítulo analisa de maneira aprofundada os “Movimentos do Samba” na atualidade, visando compreender seus aspectos sonoros, coreológicos, sociais e culturais. É nesse capítulo que vemos todo o complexo social, econômico e cultural do samba de Belo Horizonte, com destaque para as sambistas e os sambistas, compositoras e compositores, assistidas, instrumentistas, ritmistas, cantoras e cantores, regentes, mestras e mestres de bateria, carnavalescas e carnavalescos, aderecistas, presidentes e diretores de escolas de samba, de blocos caricatos, cozinheiras e cozinheiros, apreciadoras e apreciadores do samba, além das rodas de samba, dos grupos, espaços, praças, ruas, palcos, avenidas e lugares onde vivem e viveram.

O Dossiê é concluído com as considerações finais que apontam as ações de salvaguarda, levantadas durante todo o processo de trabalho elencadas de maneira sistemática.

# CAPÍTULO 1

## Metodologia de pesquisa

Neste capítulo, visamos descrever as ações e práticas metodológicas de pesquisa adotadas ao longo do processo de levantamentos de fontes históricas; sistematização de dados e informações; diálogos e debates com outros projetos, grupos de pesquisa e instituições parceiras fundamentais para análises e reflexões; elaboração de conteúdo baseados nas definições de conceitos, linhas narrativas e eixos temáticos, além da produção e finalização dos resultados de pesquisa.

### 1.1. MÉTODOS E AÇÕES COLETIVAS, HORIZONTAIS E PARTICIPATIVAS

O projeto “Horizontes do Samba: registro do samba como patrimônio cultural de Belo Horizonte” tem como uma de suas principais características o fato de comportar um Dossiê participativo em que os detentores, por meio do Coletivo de Sambistas Mestre Conga, não apenas tiveram a iniciativa de se mobilizar para reivindicar o registro do bem cultural, mas se colocaram de maneira compartilhada e horizontal ao lado de pesquisadores da academia, por meio do Projeto República: núcleo de pesquisa, documentação e memória da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em todas as etapas do projeto: desde o cotidiano das reuniões semanais da equipe de pesquisa, passando pela organização das oficinas e reuniões, entrevistas com sambistas, confecção das videoaulas, produção de podcasts e programas de rádio, elaboração do conteúdo do site, direção e concepção do documentário, até a escrita do Inventário e desse Dossiê. Por um lado, tal atuação fortalece os vínculos dos detentores em relação ao patrimônio cultural a partir de um exemplo propositivo e participativo dos sambistas, além de abrir um campo rico e diverso de conhecimento sobre manifestações culturais populares, no caso o samba de Belo Horizonte.

Assim, a metodologia utilizada no projeto Horizontes do Samba tem como perspectiva o protagonismo da participação dos sambistas como pesquisadores de seu próprio universo, apropriando-se do lugar da pesquisa para a organização de sua autoimagem. De tal processo participativo, inclusive, surgiu a ideia da categoria “movimentos do samba”, criada e constituída nas discussões da equipe de pesquisa em que

os próprios detentores que, refletindo sobre as formas de sociabilidade particulares nos vários territórios e práticas culturais no mundo do samba belorizontino, perceberam cinco lugares dos movimentos do samba que, dado a sua análise e caracterização, embasaram a confecção das fichas de inventário, a saber: escolas de samba, blocos caricatos, blocos de rua, rodas de samba e espaços de samba. Além dessa assunção de responsabilidade por parte dos detentores envolvidos diretamente no projeto, foi de considerável importância a constituição de um Conselho de Mestras e Mestres da Cultura do Samba que veio reforçar esse traço participativo a partir da experiência de pessoas e entidades imantadas da ancestralidade inerente ao samba.

No cenário estadual e nacional em que se insere o projeto Horizontes do Samba, figuram outros processos de patrimonialização com forte traço participativo, como o caso das comunidades apanhadoras de flores de sempre-vivas na região de Diamantina, em Minas Gerais, que contou com o reconhecimento da ONU. Tal como o Inventário do Samba de Belo Horizonte, esse processo teve a centralidade na participação ativa das comunidades. O movimento das apanhadoras de flores de sempre-viva que se deu a partir da constituição da Comissão em Defesa dos Direitos das Comunidades Extrativistas Apanhadoras de Flores de Sempre-vivas (Codecex), se organizou coletivamente não só com o objetivo do reconhecimento, mas também visando a sobrevivência, manutenção e preservação dessas comunidades e dos seus modos de vida – inclusive em relação aos conflitos com os parques federais e estaduais na coleta de sempre-viva.

Importante ressaltar que foi a partir dessa mobilização que se iniciou a pesquisa que resultou no reconhecimento como patrimônio cultural da ONU e, posteriormente, no registro no IEPHA. Nos dois casos, os detentores (Coletivo de Sambistas Mestre Conga e Comissão em Defesa dos Direitos das Comunidades Extrativistas Apanhadoras de Flores de Sempre-vivas - Codecex) se organizaram não apenas em busca do reconhecimento como patrimônio cultural, mas também na busca por seus direitos e na própria forma de contar e narrar suas práticas culturais; as apanhadoras de sempre-viva empenhando-se em preservar seu sistema tradicional e o Coletivo de Sambistas Mestre Conga buscando melhorias e políticas públicas para o incentivo aos movimentos do samba.

A prioridade dos detentores do samba de Belo Horizonte foi a busca do reconhecimento do samba como patrimônio cultural através do chamado ao poder público (Secretaria Municipal de Cultura e Fundação Municipal de Cultura) e às instituições acadêmicas de pesquisa, produção e divulgação do conhecimento (UFMG) para aderirem ao projeto. Entidades que prontamente atenderam ao chamado, entendendo também a importância dos sambistas como protagonistas em todas as etapas do projeto, inclusive na busca pelo financiamento. Assim, os detentores não abriram

mão da responsabilidade de elaborar, planejar, gerir, coordenar, pesquisar e escrever sua própria história.

Outra característica importante, nesse sentido, foi o compartilhamento das coordenações do projeto: a coordenação geral teve representante da Universidade Federal de Minas Gerais e dos detentores, por meio do Coletivo Mestre Conga, assim como as coordenações de área que também foram compartilhadas. Ambas as partes, corpo de pesquisadores da UFMG e detentores, foram coordenadores e pesquisadores do projeto. Isso fez com que esse compartilhamento de decisões e saberes fosse elemento definidor na busca e exame dos processos de salvaguarda que a pesquisa apontou. Assim, a dinâmica participativa dos detentores, sabedores de sua própria realidade, serviu de base para a construção das diretrizes aos processos de salvaguarda que veremos no capítulo final deste dossiê.

A busca dessa horizontalidade entre as entidades participantes – movimento social dos detentores, universidade federal e poder público municipal – foi constitutiva de um processo dinâmico que, apesar de dificuldades relativas a quadros normativos institucionais, resultou na efetivação de práticas entre sambistas e acadêmicos que vêm avançando, mesmo que lentamente, nas pesquisas sobre o patrimônio imaterial.

Dessa maneira, o papel do Coletivo de Sambistas Mestre Conga e do Conselho de Mestras e Mestres da Cultura do Samba efetiva o compromisso desse projeto com a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, assinada em Paris, no ano de 2003, que propõe no seu artigo 15: “assegurar a participação mais ampla possível das comunidades, dos grupos e, quando cabível, dos indivíduos que criam, mantêm e transmitem esse patrimônio e associá-los ativamente à gestão do mesmo”.

Outro exemplo do diálogo estreito com os detentores do saber, e que converge para a necessidade de ampliação do recorte e categorias de análise do estudo, foi a realização da 1ª Reunião Pública, realizada no dia 21 de julho de 2023. Nessa ocasião, também foi considerada a importância de se investigar a ancestralidade africana presentificada pelo samba e sua reafirmação como um dos berços da cultura brasileira, mineira e belorizontina; a importância histórica das matriarcas do samba na cidade; a atenção ao universo simbólico do samba composto pela sabedoria advinda do cotidiano das ruas na capital; o repertório musical de autoria de compositores e a relevância de instituições comunitárias que colaboraram para a constituição do samba como patrimônio cultural de Belo Horizonte.

Esses elementos referenciados apontam para a necessidade de um estudo que aborde o samba não somente em seu aspecto musical, mas como expressão de um modo de vida com características peculiares e, para esse fim, necessita de ampliação do tempo previsto para a pesquisa.

A riqueza dessas e outras participações requer, da equipe de trabalho, composta por pesquisadores da UFMG e integrantes do movimento social representado pelo Coletivo, uma escuta atenta, reflexão detida sobre novas abordagens e fontes de pesquisa que por sua vez imprimem um ritmo mais lento à realização do estudo. Essa participação dos detentores revela conhecimentos, acervos e práticas culturais que necessariamente terão que ser inventariados e não estavam previstas no escopo inicial de categorias a serem analisadas, mas se mostraram fundamentais para a compreensão e caracterização do samba em Belo Horizonte.

Por meio da pesquisa, a constatação da grande diversificação dos movimentos do samba (rodas de samba, escolas de samba, blocos de rua, blocos caricatos e espaços do samba) em cada uma das regionais da capital colocou em suspenso a ideia de um processo único de constituição do samba em Belo Horizonte. Além disso, o contato direto com temas, tidos em primeiro plano como específicos, ampliou o horizonte de expectativas da pesquisa tais como a construção e utilização dos instrumentos; a presença de ritmos e gêneros musicais; o diálogo com as religiões de matrizes africanas; a experiência irmanada a outras expressões culturais como a capoeira e o congado; a vivência das mulheres em todas as fases de gestação e disseminação da linguagem do samba.

Para analisar, refletir e melhor compreender esse processo relativo aos aspectos metodológicos, foi realizado um mapeamento mais aprofundado da presença das comunidades do samba nas nove regiões da capital. A partir desse levantamento foram promovidas oficinas e reuniões de trabalho com pesquisadores especialistas convidados; debates com mestras e mestres da comunidade do samba e o diálogo com um público interessado diverso, que vem se estabelecendo na cidade nos últimos anos. Em acordo com o Plano de Trabalho, que consistiu na realização de uma Reunião Pública, aberta à cidade, para informar sobre a realização do Inventário e Dossiê sobre o samba, foram traçadas estratégias de divulgação do projeto, publicizando a ação e possibilitando a “escuta” não apenas das comunidades do samba, diretamente interessadas no desenvolvimento do projeto, mas também dos belo-horizontinos como um todo, incluindo produtores e agentes culturais, jornalistas, pesquisadores, professores, estudantes e o público em geral.

A elaboração da peça gráfica de divulgação ficou sob responsabilidade da Fundação Municipal de Cultura. Ela foi postada nas redes sociais digitais da FMC, do Projeto República: núcleo de pesquisa, documentação e memória/UFMG e do Coletivo de Sambistas Mestre Conga. A atividade gerou grande repercussão em Belo Horizonte em função, também, da circulação de matérias jornalísticas publicadas na grande mídia.



Flyer de divulgação da Reunião Pública no Mercado da Lagoinha.

O diálogo com o público presente (composto por 59 pessoas de acordo com lista de presença organizada pela DIPC) foi fundamental para o desenvolvimento dos trabalhos. Entre as sugestões, comentários, avaliações, questionamentos e indicações de temas feitas pela plateia para a equipe de pesquisa, foram mencionadas:

- A ancestralidade africana do samba e sua importância como uma das matrizes fundantes da sociedade brasileira;
- A relação com outras manifestações da cultura popular como a capoeira e o congado;
- A construção dos instrumentos musicais característicos da linguagem sonora como o pandeiro e a cuíca;
- A sabedoria construída lado a lado com o cotidiano da cidade, como o manuseio das plantas medicinais utilizadas pelas benzedeiras na cura de enfermidades;
- A relação de irmandade com as religiões afro-brasileiras, como o candomblé praticado em terreiros, centros e casas de santo espalhados pela capital;
- A presença histórica das mulheres e sua atuação como matriarcas do samba;
- A obra artística de personalidades individuais e agremiações coletivas que contribuíram para a construção desse gênero artístico enquanto uma voz pública integrada pelas comunidades das várias regiões de Belo Horizonte.

Ainda dentro desse princípio de participação e colaboração, foi reafirmada a importância do diálogo democrático e horizontal com toda a comunidade do samba de Belo Horizonte. Além das indicações listadas acima, foram mencionados outros temas significativos para análise: a percepção de que o samba não é apenas uma manifestação musical, mas uma forma de entendimento do mundo que contempla uma visão de passado, presente e futuro; a valorização de iniciativas que buscaram escrever a história do samba na cidade em contextos anteriores como a “Faculdade do Samba”; a recuperação da memória de trajetórias individuais de personagens como Lourdes Maria, Mestre Conga, Wilton Batata, Gilson Melo, entre outros; a possibilidade desse inventário colaborar com o posterior registro de manifestações coletivas específicas do samba de Belo Horizonte, como, por exemplo, o bloco Leões da Lagoinha e os blocos caricatos, manifestação tipicamente mineira.

g1

MINAS GERAIS



## Samba de Belo Horizonte quer reconhecimento como Patrimônio Cultural da cidade

Primeiro passo foi dado com reunião pública realizada nesta sexta-feira (21), no Mercado da Lagoinha.

Por Zu Moreira, TV Globo — Belo Horizonte



Matéria publicada no portal eletrônico G1 sobre a Reunião Pública.

Essas diretrizes foram importantes para a execução das atividades comprometidas com os propósitos do projeto e a disseminação de informações atinentes às atividades por ele desenvolvidas. Elas visaram a constituição de suficiente acervo analítico para o desenvolvimento e ampliação do debate público em torno do registro do

samba como patrimônio cultural imaterial, especialmente no que concerne a políticas de difusão e preservação da memória e educação em direitos humanos e cidadania.

A realização das atividades de mobilização e disseminação de informações conta com o conhecimento e a experiência do diálogo entre a comunidade do samba e a comunidade acadêmica na realização da sistematização das atividades desempenhadas, bem como na adoção de uma dinâmica reflexiva e propositiva para a formulação de metas que potencializam os resultados de pesquisa. A definição das estratégias metodológicas empregadas para construção do projeto inclui participação em reuniões periódicas de trabalhos; participação em oficinas com consultoria especializada em patrimônio cultural imaterial; visita aos arquivos e acervos públicos e privados; realização de entrevistas com os detentores do saber; levantamento e análise de fontes documentais, fílmicas, iconográficas, discográficas; identificação do repertório historiográfico e do corpus documental; fixação do conteúdo em linhas de pesquisa; indexação do conteúdo em suportes de tecnologia digital e audiovisual e em um conjunto complementar de ferramentas pedagógicas de educação.

São estratégias metodológicas ancoradas na participação ativa dos sambistas na reflexão sobre conteúdos e sua organização; detalhamento das matrizes normativas que orientam a pesquisa que embasa a produção do Inventário, a escrita do Dossiê, a produção do documentário, videoaulas, podcasts, programas de rádio educação, além criação do site “Horizontes do Samba”. Os detentores também exercem importante papel nas oficinas de formação dos pesquisadores, na definição das categorias de pesquisa, eixos temáticos, linhas narrativas, processo de aquisição do saber, discussão das políticas de acervos, mapeamento das comunidades do samba da cidade nas nove regionais de Belo Horizonte.

## **1.2. DESCRIÇÃO DAS ETAPAS DE TRABALHO E FASES DE EXECUÇÃO**

### **1.2.1. Realização de reuniões semanais da Equipe do Inventário**

Um projeto que envolve dois setores tão distintos como o mundo do samba e o mundo acadêmico necessita de interação permanente, objetivando trocas, reflexões, ações e tomadas de decisões que mantenham o projeto em um trabalho constante de mobilização. Dessa maneira, foram realizadas reuniões presenciais e virtuais semanais entre as equipes do Coletivo de Sambistas Mestre Conga e pesquisadores do Projeto República/UFMG. Esses encontros foram fundamentais para a organização

partilhada das ações previstas (oficinas, pesquisas de campo, registros orais, construção do mapa do samba, parcerias com projetos de pesquisa da UFMG, planejamento e execução do documentário, videoaulas, teases, podcasts, programas de rádio, escrita de fichas, constituição do Conselho de Mestres e Mestras)



Reunião semanal da equipe de trabalho na sala do Projeto República da Faculdade Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH/UFMG).

### **1.2.2. Realização de reuniões com a Fundação Municipal de Cultura/PBH**

Foram também realizadas reuniões periódicas da equipe de pesquisa do projeto Horizontes do Samba com os representantes da Fundação Municipal de Cultura/PBH para discussão de temas gerais sobre o processo de registro, definição de eixos teóricos e metodológicos, análises de conteúdo, avaliação das ações em andamento, desenvolvimento de atividades, organização das metas previstas no Plano de Trabalho. Em algumas oportunidades essas reuniões eram abertas para toda a equipe de pesquisadores, objetivando uma maior capilaridade nas informações e decisões.

### **1.2.3. Realização de oficinas mensais com a consultoria acadêmica**

Realizadas mensalmente no Conservatório de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), as oficinas duravam cerca de quatro horas nas quais os integrantes do Coletivo de Sambistas Mestre Conga e os pesquisadores do Projeto República/UFMG, em interação com a consultoria especializada de Michele Arroyo e Breno Trindade, refletiam de maneira densa e detalhada sobre quais as melhores metodologias para a organização e produção das entregas previstas no Plano de Trabalho, além de reflexões práticas e teóricas sobre o conteúdo da pesquisa. Foi nas oficinas mensais, em diálogo com a consultoria de pesquisa especializada em patrimônio

cultural imaterial, que foi construída a categoria de movimentos do samba, como define Nonato do Samba em trecho para o documentário desse projeto Horizontes do Samba:

Porque o samba ele tem vários movimentos das escolas de samba, tem os movimentos dos blocos caricatos, tem o movimento dos blocos de rua, tem os movimentos das rodas de samba, dos lugares de samba que são muitos (tem as casas de samba, os terreiros de samba, tem os quintais de samba, tem as praças de samba). E todo esse movimento leva as pessoas para uma interação, para uma sociabilidade onde essas pessoas se encontram, se conhecem, trocam ideia, namoram, se casam, fazem amizades e às vezes se torna trabalho, passam a trabalhar juntos, constroem alguma empresa juntos. Tudo através de um movimento de encontro nos espaços de samba ou de reduto de samba. Esse é o movimento do samba.

Nas oficinas também se construíram mapas/cartografias do samba da cidade, se pensou a divisão e classificação dos conteúdos das fichas de Inventário, entre outras ações fundamentais para as ações e entregas dos resultados de pesquisa.



Oficina sobre patrimônio cultural imaterial com os consultores acadêmicos Michele Arroyo e Breno Trindade no Conservatório de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

#### **1.2.4. Realização de debate com o projeto “Quem foi que inventou o Brasil - A música popular conta a história do Império e da República”**

O projeto Horizontes do Samba realizou vários diálogos e debates durante o processo de trabalho, contando com contribuições e colaborações importantes que ajudaram a balizar as análises e reflexões sobre o samba em Belo Horizonte. Esses foi o caso do jornalista Franklin Martins, autor do projeto de pesquisa que publicou os quatro volumes “Quem foi que inventou o Brasil?”, além do site na internet

[www.quemfoiqueinventouobrasil.com](http://www.quemfoiqueinventouobrasil.com) sobre a relação entre a canção popular e os fatos, eventos e personagens da cena política nacional

Ele iniciou seus trabalhos em 1997 e, desde então, reuniu aproximadamente mil e quatrocentas composições que narram a história do País entre os anos de 1822 e 2002. O pesquisador e especialista na produção musical brasileira do Império e da República debateu com os integrantes do projeto Horizontes do Samba, a fim de trocar informações sobre as ferramentas e metodologias de trabalho que possuem a canção popular como principal fonte de pesquisa para a escrita da história do Brasil.



Debate com o jornalista e pesquisador Franklin Martins, coordenador do Projeto “Quem foi que inventou o Brasil” na sala do Projeto República da Faculdade de Filosofia e Ciência Humanas (FAFICH/UFMG).

### **1.2.5. Realização de debate com o projeto de pesquisa “Percurso: uma cartografia das africanidades em Belo Horizonte” da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)**

O diálogo entre o projeto Horizonte do Samba e o grupo de pesquisa Percurso: uma cartografia das africanidades em Belo Horizonte foi de fundamental importância para se pensar a presença negra em todos os quadrantes de Belo Horizonte e como ocorreu a resistência da comunidade afrodescendente aos vários processos de diásporas internas impostos pelo poder do Estado aos remanescentes da população negra do antigo Curral Del Rei após a inauguração da cidade em 1897. Nesse sentido, o debate com o cenógrafo, arquiteto e professor Cristiano Cesarino foi decisivo no sentido de abrir outras perspectivas referenciais para o objetivo da pesquisa de cartografar as trajetórias, experiências e vivências da população negra na cidade, a

partir da perspectiva das memórias, lembranças e recordações presentes nas narrativas musicais do samba belorizontino.

Outra questão importante foi a reflexão em torno do direito à existência dos corpos negros no território da cidade planejada a partir de princípios republicanos, positivistas, racionalistas e higienistas sociais que fundamentaram o projeto assinado por Aarão Reis, engenheiro chefe da Comissão Construtora da Nova Capital. Nessa ocasião, o professor apresentou alguns resultados dos trabalhos de sua equipe de pesquisa, que visavam o mapeamento da presença negra efetuado por meio de uma base cartográfica que continha as trajetórias, memórias e ficções levantadas nos vários territórios que compõem a capital. Em outras palavras, ele exibiu uma versão preliminar de um mapa georreferenciado contendo dados investigados, selecionados e analisados pela pesquisa em diálogo com as idas e vindas, chegadas e partidas próprias do movimento das comunidades negras entre cada região de Belo Horizonte durante seus cento e vinte sete anos de história.

Já a conversa com a pesquisadora desse mesmo grupo de pesquisa Josemeire Alves, historiadora e autora da tese de doutorado *Para além do horizonte planejado: racismo e produção do espaço urbano em Belo Horizonte (séculos XIX e XX)*, defendida na UNICAMP, em 2019, foi essencial na medida em apresentou informações e reflexões sobre fontes de pesquisa acerca dos escravizados no Curral Del Rei desde o período colonial até o final do século XIX. Também foram debatidos aspectos históricos e modos de vida da população negra em Belo Horizonte nos primeiros anos do século XX, contexto histórico de fusão de antigas manifestações culturais de origem afro-diaspórica como o lundu, o maxixe, o jongo, os ranchos, entre outros, na conformação da linguagem estrutural do samba, enquanto um gênero musical moderno.



Debate com o cenógrafo, arquiteto e professor Cristiano Cezarino, coordenador do Projeto Percursa: uma cartografia das africanidades em Belo Horizonte na Escola de Arquitetura (EA/UFMG).



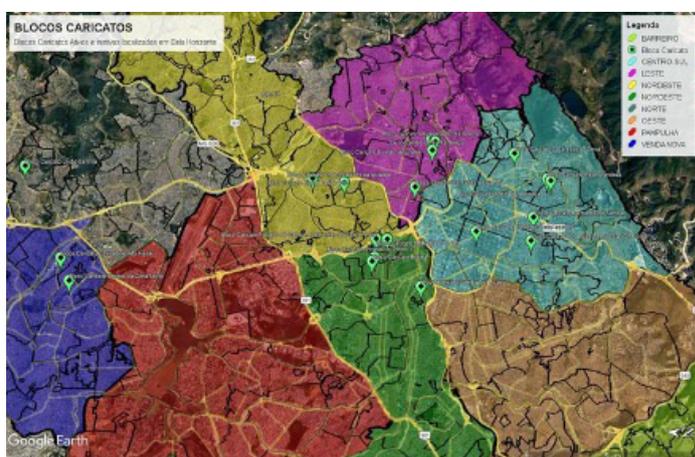
Debate com a historiadora Josemeire Alves, pesquisadora do Projeto Percursa: uma cartografia das africanidades em Belo Horizonte na sala do Projeto República da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH/UFMG).

### 1.2.6. Elaboração da cartografia do samba em Belo Horizonte

Durante as oficinas no Conservatório da UFMG, a equipe do projeto Horizontes do Samba refletiu e construiu vários tipos de mapas do samba na capital, baseados nas pesquisas de campo e na vivência dos sambistas. Como o objetivo era uma reflexão que considerasse a própria experiência dos participantes do projeto, optou-se inicialmente pela construção de mapas artesanais desenhados em papel kraft a partir da memória dos sambistas e pesquisadores presentes na oficina. Foram divididos dois grupos que, partindo da mesma tarefa lançada – construir o mapa do samba de Belo Horizonte –, chegaram a mapas diferentes, mas que contribuíram bastante para a construção de olhares diferenciados e pontos de vista diversificados. Posteriormente, os pesquisadores do Projeto República/UFMG, utilizando a ferramenta Google Maps, efetivaram o mapeamento virtual de vários pontos, selecionando lugares na cidade e marcando cores específicas para cada movimento do samba.



Oficina de construção coletiva do mapa do samba em Belo Horizonte no Conservatório de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).



Detalhe do mapa virtual do samba de Belo Horizonte resultante da pesquisa realizada pelo projeto Horizontes do Samba.

### 1.2.7. Participação no “Programa de Formação Transversal em Culturas em Movimento e Processos Criativos” da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

No segundo semestre de 2023, os professores do Departamento de Comunicação Social Nísio Antônio Teixeira Trindade e Graziela Valadares Gomes de Mello Vianna abriram espaço para pesquisadores do projeto Horizontes do Samba e representantes da comunidade de sambistas da cidade ministrarem aulas no âmbito do Programa de Formação Transversal em Culturas em Movimento e Processos Criativos, uma iniciativa da Pró-Reitoria de Graduação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que busca ampliar a formação complementar organizada em grandes temáticas, que oportunizam o aprofundamento dos estudos numa perspectiva crítica e multifacetada, envolvendo diversos campos do saber. Assim, a disciplina “Cartografias do samba em Belo Horizonte: escutas, práticas e teorias”, coordenada pelos dois professores, teve como objeto de estudo o samba como patrimônio cultural de Belo Horizonte; o movimento de escolas, blocos de rua, blocos caricatos, rodas de samba e grupos de samba; as personalidades e suas territorialidades a partir da escuta das experiências e vivências próprias da comunidade negra; a presença de sambistas no rádio mineiro; as paisagens sonoras da cidade; visita a acervos públicos e privados contendo fontes de pesquisa e, por fim, o mapeamento dos espaços do samba na cidade.



Aula sobre o samba de Belo Horizonte da equipe do projeto Horizonte do Samba no curso “Cartografias do samba em Belo Horizonte: escutas, práticas e teorias” na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH/UFMG).



Aula de Augusto Borges sobre história do carnaval de Belo Horizonte no curso “Cartografias do samba em Belo Horizonte: escutas, práticas e teorias” na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH/UFMG).



Aula "Mulheres no Samba" de Rosane Pires Viana no curso "Cartografias do samba em Belo Horizonte: escutas, práticas e teorias" no Conservatório de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).



Visita dos alunos do curso "Cartografias do samba em Belo Horizonte: escutas, práticas e teorias" ao acervo de Ronaldo Coisa Nossa.



Visita dos alunos do curso "Cartografias do samba em Belo Horizonte: escutas, práticas e teorias" à G.R.E.S. Unidos da Zona Norte.



Oficina de percussão realizada durante o curso "Cartografias do samba em Belo Horizonte: escutas, práticas e teorias".



Aula sobre história do samba de Belo Horizonte com Mário César e Marcos Maia no curso “Cartografias do samba em Belo Horizonte: escutas, práticas e teorias” no auditório do Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB/PBH).



Visita dos alunos do curso “Cartografias do samba em Belo Horizonte: escutas, práticas e teorias” ao acervo do Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB/PBH).



Visita dos alunos do curso “Cartografias do samba em Belo Horizonte: escutas, práticas e teorias” ao acervo do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte (MIS-BH/PBH).

### 1.2.8. Participação no 55º Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Em julho de 2023, o Projeto República: núcleo de pesquisa, documentação e memória/UFMG e o Coletivo de Sambistas Mestre Conga submeteram uma proposta para o 55º Festival de Inverno da UFMG, promovido pela Pró-reitoria de Cultura (Procult), oferecendo diferentes modalidades de atividades. O mestre-sala Léo de Jesus e a porta-bandeira Kele Ricartti ministram uma oficina sobre a característica da dança de casal no desfile das escolas de samba. Por sua vez, os historiadores Mário César e Marcos Maia apresentaram narrativas sobre a história do samba no Brasil e reflexões sobre a relação entre fontes históricas e patrimônio cultural imaterial, tendo o samba de Belo Horizonte como referência. Já Rosana Pires Viana e Eliete Ná apresentaram o workshop “A presença das mulheres na história do samba: interpretação e performance”.

Por seu turno, Carlitos Brasil e Nonato do Samba ministram “Das rodas às escolas de samba: enredo e percussão”. Nessa oficina, os participantes foram convidados a simular uma roda de samba, tocando e participando como público. Além disso, foi realizada a mesa redonda “Etnografia do samba em BH: memória, identidade e patrimônio cultural”, mediada por Bruno Viveiros, com a participação da historiadora Michele Arroyo e do antropólogo Breno Trindade – consultores acadêmicos do projeto Horizontes do Samba –, que compartilharam as experiências de cartografia social, as metodologias etnográficas para escuta dos coletivos culturais e o conhecimento das práticas de pesquisa nos espaços urbanos para reconhecimento e salvaguarda como patrimônio cultural. Ao fim, a Velha Guarda do samba de Belo Horizonte fez uma apresentação de roda de samba no Conservatório de Música da UFMG.



Roda de Samba realizada no Encerramento do 55º Festival de Inverno no Conservatório de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Foto Bruna Acácio.



Roda de Samba realizada no Encerramento do 55º Festival de Inverno no Conservatório de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Foto Caio Marqz.



Debate sobre o samba de Belo Horizonte com Bruno Viveiros, Breno Trindade e Michele Arroyo no 55º Festival de Inverno no Conservatório de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Foto Caio Marqz.

### 1.2.9. Formação do Conselho de Mestras e Mestres da comunidade do samba e Encontro com os Sambistas

A fim de constituir o Conselho de Mestras e Mestres da comunidade do samba, o Coletivo de Sambistas Mestre Conga fez reuniões específicas com os detentores do saber e discutiram os critérios da escolha, levando em consideração a participação feminina e a relevância dos sambistas de Belo Horizonte. No dia 1º de julho de 2024, por exemplo, houve um encontro dos integrantes do Conselho no Bar Baluartes do Samba, onde se discutiu o processo de patrimonialização do samba, as demandas e

sugestões dos sambistas. Esse momento também possibilitou que alguns dos integrantes do Conselho - Fabinho do Terreiro, Arabela Arimathea Gonçalves, Fauze Elias Nacle e Marcelo Nereu Caetano - pudessem ser entrevistados pela equipe de pesquisa audiovisual do Projeto República/UFMG com o objetivo de produzir o documentário e as videoaulas para o projeto Horizontes do Samba.

**ENCONTRO COM O CONSELHO DE MESTRES E MESTRAS DA CULTURA DO SAMBA**

DIA 01 DE JULHO (SEGUNDA) ÀS 15H

RUA VICENTE RISOLA, 625 - BAIRRO SANTA INES, BH (ESQUINA COM RUA MIRABELA) NO BOTIQUIM BALUARTE (ANTIGO ALMA BRASILEIRA)

- RODA DE CONVERSA E
- RODA DE SAMBA DOS MESTRES E DAS MESTRAS

O EVENTO SERÁ GRAVADO PARA A PRODUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO QUE INTEGRA AO DOSSIÊ DE REGISTRO DO SAMBA BH COMO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL.

COLETIVO DE SAMBISTAS MESTRE CONGA

Flyer de divulgação do encontro do Conselho de Mestras e Mestres do samba no Bar Baluartes do Samba.

Com o objetivo de informar os setores do samba - escolas de samba, blocos caracatos, blocos de rua, rodas de samba e bares de samba - foi realizado outro encontro com sambistas no Centro de Referência das Juventudes (CRJ/PBH). A reunião deu continuidade ao processo de escuta e troca com os setores e territórios do samba, quando mestres, mestras e sambistas tiveram a oportunidade de ouvir e perguntar aos membros do Coletivo de Sambistas Mestre Conga e à consultora Michele Arroyo sobre o processo de patrimonialização do samba de Belo Horizonte.



Marcos Maia, Léo de Jesus, Carlitos Brasil, Michele Arroyo e Nonato do Samba na mesa do Encontro com os Sambistas no Centro de Referência das Juventudes (CRJ/PBH) de Belo Horizonte. Fotografia Christian Oliveira.



Reunião com representantes de diversos segmentos das comunidades do samba de Belo Horizonte no Centro de Referência das Juventudes (CRM/PBH). Fotografia Christian Oliveira.

### 1.2.10. Produção da Série temática “Decantando o Samba de Belo Horizonte” de programas de rádio educação em parceria com a Rádio UFMG Educativa 104,5 FM

Ao longo desse processo de trabalho, a parceria entre o Coletivo de Sambistas Mestre Conga e o Projeto República/UFMG produziu uma série temática especial com cinco episódios sobre a história do Samba de Belo Horizonte para o programa Decantando a República da Rádio UFMG Educativa 104,5 FM. A emissora conhecida como a “estação do conhecimento” é responsável pela difusão e divulgação dos resultados de pesquisa e de informações de interesse público não restrito à comunidade acadêmica. Ao abordar questões sociais, culturais e políticas de âmbito nacional, a Rádio UFMG Educativa propõe um novo passo dado pela universidade em direção ao encontro com a sociedade, fortalecendo o seu princípio básico e fundamental de universalização do saber.

O programa Decantando a República, vinculado ao Departamento de História da UFMG, foi pensado para alcançar o maior número de ouvintes possível, sem um “público-alvo” definido. Nesse sentido, é necessário evitar os chamados “chavões acadêmicos”, certo tipo de linguagem específica que restringe o assunto em questão ao círculo fechado do preciosismo acadêmico. Sua linguagem se caracteriza pela interatividade, acessibilidade, objetividade e proximidade ao mundo cotidiano, sem, no entanto, perder a densidade que requer o discurso histórico. Além disso, o texto de locução deve fugir ao formato tradicional da sala de aula, em que o conteúdo é transmitido aos alunos de forma “professoral”. Uma das estratégias para fisgar o ouvinte é, por exemplo, enfatizar como certos procedimentos narrativos próprios da canção popular – como ironias, sarcasmos, metáforas jocosas, jogos de palavras

- são utilizados na forma de elementos lúdicos e humorísticos com que compositores populares lançam seus olhares sobre o passado.

É importante ressaltar que os pesquisadores envolvidos na produção dos programas de rádio participam de todas as fases do trabalho: definição das séries temáticas, elaboração das pautas, pesquisa histórica, seleção de repertório musical, escrita dos textos, locução, acompanhamento técnico no estúdio de gravação. Ou seja, ao exercer as diferentes atividades necessárias para o resultado final do processo, os estudantes desenvolvem outras habilidades que dizem respeito à construção transdisciplinar do conhecimento, articulando diferentes áreas do saber como História, Língua Portuguesa e Comunicação.

Dessa forma, a emissora reafirma o compromisso básico assumido pela universidade de criar um espaço de sociabilidade propício à diversidade dos saberes e capaz de ampliar a circulação do conhecimento para amplas camadas da população, considerando que nem todos os segmentos sociais têm acesso à educação e cultura, condições básicas da cidadania. Esse processo resulta na democratização do conhecimento em construção permanente. A Rádio UFMG Educativa 104,5 FM reforça o caráter público da universidade, por meio de um veículo de comunicação que diminui distâncias, aproxima diferentes experiências de vida e abre novos horizontes de expectativas para alunos, professores, e, fundamentalmente, para o cidadão comum. Com esse intuito, foi realizada a série temática “Decantando o samba de Belo Horizonte” com produção de Augusto Borges e Bruno Viveiros, locução de Eliete Ná e trabalhos técnicos de Cláudio Zazá.



Gravação da série “Decantando o Samba de Belo Horizonte” de programas de rádio educação com Eliete Ná e Cláudio Zazá no estúdio da Rádio UFMG Educativa 104,5 FM.

### 1.2.11. Produção de Série de podcasts em parceria com o projeto Escutas - Grupo de Pesquisa em Sonoridades, Comunicação, Textualidades e Sociabilidade do Departamento de Comunicação Social/UFMG

Outro resultado de pesquisa do projeto Horizontes do Samba foi a série de podcasts produzidos em parceria com o Departamento de Comunicação Social da UFMG. Os responsáveis pela produção dos episódios foram as alunas e alunos dos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda, na disciplina Som e Sentido, ministrada pela professora Graziela Valadares Gomes de Mello Vianna, coordenadora do projeto Escutas - Grupo de Pesquisa em Sonoridades, Comunicação, Textualidades e Sociabilidade. Durante o projeto, cerca de 190 estudantes tiveram a oportunidade de ouvir as entrevistas das sambistas e dos sambistas Dona Cazuzza, Dona Eliza, Sônia Pereira, Mestre Conga, Ronaldo Coisa Nossa e Nonato do Samba, dadas ao Coletivo de Sambistas Mestre Conga no projeto "Memórias do samba de BH" - registradas em *lives* no perfil do Coletivo no Instagram - e, a partir delas, editaram o programa sonoro.

Entre 2023 e 2024, as alunas e alunos também participaram de atividades como definição de pautas, criação de roteiros, gravação de entrevistas, produção em estúdio de rádio. Dessa maneira, eles entraram em contato com o universo do samba, acessaram os espaços de religiosidade, de formação musical, escolas de samba, bares e rodas de samba citados nas entrevistas. Levando em consideração o intuito do presente projeto, tanto o processo de produção dos podcasts durante a disciplina "Som e Sentido" quanto os resultados finalizados servem, desde já, como ações de salvaguarda. Além dos podcasts, o grupo de pesquisadores do Departamento de Comunicação Social realizou outras ações no sentido da produção e divulgação do conhecimento para além do âmbito da parceria com o Projeto Horizontes do Samba, tais como:

- **Conferência (on-line)**

La samba à Belo Horizonte (Brésil): des cartographies sonores d'un territoire travers la ville et le temps (idioma: francês)

Atelier Images-Sons-Mémoires (ATISM), abril 2024. Laboratoire de Recherche Historique Rhône-Alpes (LARHRA) - Université de Lyon (França)  
Programa do atelier disponível em: [larhra.fr/laboratoire/seminaires/seminaire-atelier-images-sons-memoire-atsim/](http://larhra.fr/laboratoire/seminaires/seminaire-atelier-images-sons-memoire-atsim/)

- **Conferência (presencial)**

Nouvelles cartographies sensibles: la cartographie sonore comme méthode de recherche et d'enseignement (idioma: francês)

Conferência de abertura da residência científica e artística de Graziela Mello Vianna na Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme - Université Aix-Marseille (França)

Aix-en-Provence, maio 2024: <https://doi.org/10.58079/11xez>

- **Conferência (presencial):**

Le sonore sensible - Restitution, Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, Université Aix-Marseille (França)

Aix-en-Provence, junho 2024: <https://doi.org/10.58079/122e4>

- **Publicação de artigo em periódico internacional**

Mello Vianna, Graziela; Morgan, Marina. La samba brésilienne: la voix (in)visible des femmes noires - Artigo (no prelo) aceito para publicação no periódico *Sonorités* da Association Française des Archives Sonores, Orales et Audiovisuelles - dossier: Voix du Sud, ISSN: 2109-9537 (prevista para 2025)



Debate com alunos dos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda, na disciplina Som e Sentido, ministrada pela professora Graziela Mello Vianna do Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH/UFMG).



Debate com Nísio Teixeira, professor do Departamento de Comunicação Social da UFMG e coordenador do programa "Batuque na Cozinha" da Rádio UFMG Educativa 104,5 FM na sala do Projeto República da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH/UFMG).



Participação da professora Graziela Mello Vianna no Encontro AMIS UFMG - Perspectivas e reflexões sobre arquivo e acervos sonoros e audiovisuais: experiências Brasil-França: cartografia, mídia e mediação no auditório do Centro de Atividades Didáticas 2 (CAD2) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

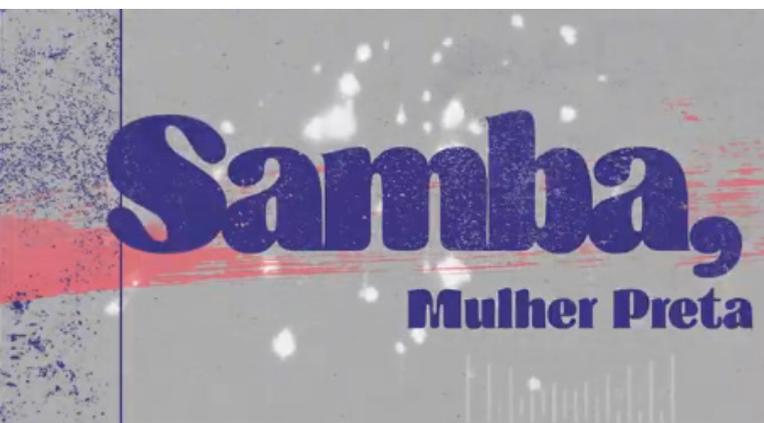
### 1.2.12. Produção de videoaulas

Por meio das indicações temáticas realizadas durante a 1º Reunião Pública, no Mercado da Lagoinha, em 21 de julho de 2023, foram selecionados, por meio de eleição entre integrantes do Coletivo de Sambistas Mestre Conga e do Projeto República/UFMG, dois temas para o início das atividades de entrevista, a saber: “A presença histórica das mulheres e sua atuação como matriarcas do samba” e “A obra artística de personalidades individuais e agremiações coletivas que contribuíram para a construção desse gênero artístico enquanto uma voz pública integrada pelas comunidades das várias regiões de Belo Horizonte”.

Escolhidos os temas, passou-se para a eleição dos nomes a serem entrevistados. Entre as várias sugestões elencadas, chegou-se ao acordo de entrevistar Dona Eliza e Dóris do Samba sobre o tema da presença das mulheres no samba de Belo Horizonte e Gilson Mello e Ronaldo Coisa Nossa para refletirmos a trajetória de personalidades do samba belo-horizontino. A professora Graziela Mello Vianna, ao lado de seus estudantes e bolsistas, desenvolveu o trabalho do roteiro de entrevista, após os historiadores Augusto Borges, Bruno Viveiros e Igor Barbosa Cardoso lecionarem aulas para suas turmas, tematizando o processo de patrimonialização do samba, a história do samba e da presença negra em Belo Horizonte. Os roteiros foram revisados pelos pesquisadores do projeto Horizontes do Samba.

No decorrer das entrevistas, viu-se a necessidade de complementar algumas falas, possibilitando a entrevista da pesquisadora, professora e produtora cultural Rosane Pires Viana. Tendo em vista as informações levantadas nas entrevistas, os pesquisadores do Projeto República/UFMG visitaram acervos públicos, como a Hemeroteca Histórica da Biblioteca Pública de Minas Gerais, o Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte (MIS-BH) e o Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB), e também alguns acervos particulares, como do próprio sambista Ronaldo Coisa Nossa.

A partir das cinco entrevistas e da pesquisa iconográfica, tivemos como resultado as videoaulas “Samba, mulher preta”, em que se narra os desafios históricos das artistas pretas em ingressar nas casas de show de Belo Horizonte, mas também as formas de resistência e conquistas desses espaços, evidenciadas, por exemplo, pelos projetos Cantando e Contando a História do Samba e Samba na Roda da Saia; e, no segundo momento, a videoaula “Mestres do samba de BH”, em que se narra a trajetória de vida de Lourdes Maria, apelidada de “Tia Ciata de BH” por Mestre Conga, dada sua relevância na cena local, e Ronaldo Coisa Nossa, cuja trajetória no samba belo-horizontino demarca a importância da relação entre o samba e territorialidades periféricas, a exemplo do Buraco Quente, na Pedreira Prado Lopes, e do bairro Caiçara, onde a formação do bloco carnavalesco É Coisa Nossa visou a organização dos moradores em torno de melhorias na infraestrutura da região.



Videoaula “Samba, mulher preta” sobre a participação da mulher na história do samba de Belo Horizonte.



Videoaula “Mestres do samba” sobre as trajetórias artísticas de Lourdes Maria e Ronaldo Coisa Nossa em Belo Horizonte.

### 1.2.13. Produção de Documentário e Teaser

O documentário também foi realizado com base na participação do Coletivo de Sambistas Mestre Conga e pesquisadores do Projeto República/UFMG. Além das entrevistas já realizadas para as videoaulas, alguns membros do Coletivo - entre

eles, Nonato do Samba, Carlitos Brasil, Marcos Maia e Léo de Jesus – também foram entrevistados, a fim de explicar sobre a constituição da Faculdade do Samba, importante organização que incidiu no retorno dos desfiles das escolas de samba em Belo Horizonte; do próprio Coletivo de Sambista Mestre Conga, com a fomentação das *lives* no período da pandemia; da sintetização de alguns conceitos chaves sobre a dinâmica do samba em Belo Horizonte, como “movimentos do samba”; da caracterização de alguns desses movimentos, como dos blocos caricatos e das rodas de samba, levando em consideração as especificidades instrumentais, indumentárias e de sociabilidade de cada um. Algumas imagens de rodas de samba foram gravadas: o Samba da Madrinha, comandado por Dona Eliza, tendo Lúcia Bosco como convidada no dia da gravação, e da roda de samba de Waldir Gomes e Banda no Bar do Cacá. Foram realizadas pesquisas iconográficas adicionais em acervos públicos como o Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte (MIS-BH), e privados, como de Lúcia Bosco e Dona Eliza, para a composição do documentário e do teaser.



Produção e gravação de entrevista realizada com o mestre Nonato do Samba em sua residência.

### 1.2.14. Elaboração das fichas de Inventário

Durante o desenvolvimento do projeto Horizontes do Samba, uma das ações mais importantes foi a elaboração de fichas de Inventário que organizam e sistematizam as informações sobre os cinco diferentes movimentos do samba da cidade.

As fichas foram escritas a partir de entrevistas realizadas durante o processo de inventário e das *lives* realizadas pelo Coletivo de Sambistas Mestre Conga durante a pandemia de Covid-19, além de análises documentais que contemplaram lugares, saberes, sambas antigos, formas de expressão, festejos/celebrações, mestres(as) relacionados ao samba da capital mineira. Tinham como objetivo principal possibilitar o conhecimento sobre a “imaterialidade” da prática cultural: os modos de falar, andar, celebrar os elementos da ancestralidade presentes nessa expressão cultural na cidade e o conjunto de sentidos sofisticados, saberes e fazeres que redefinem modos de vida das comunidades do samba.

A partir dos elementos identificados nas fichas de inventário e interlocuções com a comunidade de interesse, foi possível identificar as principais demandas relacionadas à cultura do samba e sua recriação no território da cidade, bem como a identificação de sua cadeia produtiva, sua economia criativa e as ações de salvaguarda necessárias para a perpetuação do samba belo-horizontino. Todas as fichas trazem um relato detalhado sobre as origens dos movimentos, transformações pelas quais eles passaram ao longo dos anos, organização atual, relações com as comunidades nas quais estão inseridos, conexões com outros movimentos do samba, ameaças à continuidade e ações de salvaguarda, que podem existir para que eles sejam preservados, além de fotografias e entrevistas com os detentores do saber sobre o samba de Belo Horizonte.

O primeiro dos movimentos do samba considerado nas fichas de Inventário foi o das Escolas de Samba de Belo Horizonte. Na ficha, foram apresentadas informações acerca da quantidade de Escolas de Samba na cidade - doze escolas ativas que desfilaram no carnaval de 2024; duas escolas inativas, apesar de existirem juridicamente, e vinte e uma escolas extintas. Assim como a das Escolas de Samba, a ficha de inventário sobre os Blocos Caricatos apresenta informações importantes sobre esse movimento, mostrando como os blocos caricatos são uma manifestação cultural belo-horizontina. Atualmente, existem sete blocos caricatos em atividade, tendo todos eles desfilado no carnaval de 2024; quatro blocos inativos e treze blocos extintos.

Na ficha sobre os Blocos de Rua de Carnaval de Belo Horizonte foram considerados aqueles cujas temáticas estão relacionadas ao samba ou à ancestralidade africana (Blocos Afro) e que desfilaram pelo menos uma vez entre os anos de 2018 e 2024: foram encontrados quarenta e dois blocos que desfilam em diferentes regionais da

cidade. Em Lugares e Espaços de Samba, temas da quarta ficha de inventário, foram classificados em diferentes categorias bares, casas de samba e espaços públicos. Os bares e as casas de samba compreendem os espaços privados onde ocorrem ou ocorreram regularmente, shows solos, e/ou apresentações de artistas e grupos musicais de samba. Já os espaços públicos integram os locais das apresentações que ocorrem, com alguma regularidade, em vias públicas - avenidas, ruas ou praças.

Entre os bares e as casas de samba identificados, quinze estão situados na região Noroeste, treze na Nordeste, sete na Leste e Centro-Sul, além de onze nas demais regiões do município. Dentre os espaços públicos foram identificados oito espaços, destacados pelos sambistas participantes da pesquisa e mencionados na série de entrevistas “Memórias do Samba de BH”, realizada pelo Coletivo de Sambistas Mestre Conga.

As Rodas de Samba também foram consideradas na elaboração das fichas de Inventário, compondo a quinta e última delas. A Roda de Samba é uma prática socio-cultural com forte apelo sonoro, onde o caráter rítmico e o tecido percussivo têm papel de destaque. De modo geral, as rodas de samba se situam em territórios diversos, desde casas de famílias; porta ou interiores de bares de periferia; feiras livres; praças públicas; bares dedicados ao samba; além de bares e espaços com apresentações musicais em geral, onde são realizadas rodas de samba em dias específicos. Algumas rodas de samba apresentam-se em locais e dias fixos; outras têm um caráter mais itinerante. Em Belo Horizonte, foram identificadas cinquenta e uma Rodas de Samba, que se apresentam em trinta e três locais da cidade. Deste total, seis Rodas de Samba não se apresentaram em 2024.

### 1.2.15. Produção do Site “Horizontes do Samba”

O site “Horizontes do Samba” foi pensado a partir da importância na atualidade dos usos das tecnologias digitais interativas e audiovisuais. Elas são essenciais porque fornecem as ferramentas necessárias para que se complete aquilo que chamamos de “operação historiográfica”. Ou seja, são ferramentas de mediação: ligam ideias a lugares, transferem para o público o acesso a um conhecimento que não deve permanecer encerrado entre os privilegiados que podiam saber. Essas são também ferramentas importantes por permitirem o trabalho e o contato de professores, estudantes e pesquisadores com o material documental e a narrativa histórica construída acerca do samba de Belo Horizonte: a construção de uma teia interativa de visualização de fontes; as características de formação dessa teia que incluem múltiplas possibilidades de itinerário, acasos, eventos em sequência não linear; sendo capazes de navegar pelo site utilizando conteúdos e estruturas como guia para selecionar texto, vídeo, imagem, áudio.

O uso dessas tecnologias tem mais uma função: produzir a visualização de uma escrita sustentada por uma rede de fragmentos de leitura transversal e múltipla que constitui igualmente uma forma própria de escrita da história – uma escrita de natureza visual e espacial. Mostrar, através de um painel digital interativo formado por fragmentos do passado, significa intensificar a presença do “específico histórico” – o elemento que entra na narrativa, não para provocar uma expansão descritiva do enredo, mas como traço significativo que visa enunciar algo inteligível para compreensão do acontecimento. E, é claro, significa, também, revelar aquilo que diversas forças políticas no interior de nossa sociedade colaboraram ou conspiraram para esconder. No caso do site “Horizontes do Samba”, que contou com desenho, identidade visual e projeto gráfico de Thiago Borges do Projeto República/UFMG, seu objetivo é levar a um público amplo e diverso os resultados obtidos ao longo de dois anos de pesquisa sobre esse gênero musical na cidade e com eles a sabedoria ancestral das mestras e mestres do samba de Belo Horizonte.



Tela inicial do site “Horizontes do Samba”.

### 1.3. FORMULAÇÃO DO CONCEITO “MOVIMENTOS DO SAMBA”

*Seriam os movimentos do samba [no plural], porque quando a gente fala do samba a gente tá falando de uma cultura complexa e que envolve várias vertentes, né? E não dava pra gente focar em uma dessas vertentes e deixar as outras todas e depois fazer um novo inventário, um novo dossiê, então [...] era para a coisa [a pesquisa do inventário] criar um foco em todos os movimentos de samba que existem em Belo Horizonte: os movimentos dos bares, das rodas, dos terreiros, das Escolas de Samba, dos blocos. Então são esses os movimentos, que têm momentos na carreira [de um sambista], que eles se sucedem, né? Eles vão se alternando, mas o samba vai sempre sobrevivendo, através até dessa alternância de poderes na escala do samba, sabe? Eu acho que a gente... tudo que passou a raça negra no Brasil e tudo que a cultura negra passou, a gente encontrar sinais de cultura negra na nossa sociedade é um milagre. E a gente deve esse milagre a essa sabedoria que o samba tem de se reinventar a todo momento. [...]*

*Porque se a gente dissecar qualquer movimento do samba ele não é sozinho, ele não veio do oco da parede e ele não sobrevive sozinho por muito tempo. [...] A cena do samba em Belo Horizonte hoje, ela é um mosaico, onde uma coisa [um dos movimentos] ganha uma evidência, mas a outra coisa [outro movimento] nunca desaparece por completo. [...] Eles [os movimentos do samba] dialogam de maneira autônoma, irresponsável [risos] e não é uma coisa que eles querem não, sabe? É uma coisa simplesmente que acontece. [...] Quando eu falo de maneira irresponsável e involuntária é porque são os componentes de um movimento e outro, e ali levam coisas que estão acontecendo, convida pessoas para participar de outro movimento, então existe uma conversa, mas não é uma coisa orquestrada, sabe? Não é uma coisa levada a buscar um objetivo a ser atingido [...] A conversa existe, mas não é uma conversa consciente, uma conversa produtiva. Eles se frequentam porque é [são] do samba. E na falta de um... a Escola de Samba começa a ensaiar em janeiro, o quê que eu vou fazer até em janeiro? O bloco tá [acontecendo], então eu vou no bloco, sabe? Ah, os blocos estão parados, então eu vou no bar do Cacá. Eles se frequentam [...] Por que o quê que acontece com o sambista? Sambista não é aquele cara que toca, aquele cara que canta... o sambista*

*não é só o cara que toca, o cara que canta, o sambista também é o consumidor de samba, e o consumidor de samba ele precisa do samba como ele precisa do ar para respirar, você tá entendendo? Então ele vai procurar o samba onde tiver o samba naquela hora. Tem o dia que a gente está atentado, está com alguma coisa atrás da orelha te incomodando, e você coloca uma música na sua casa e vai fazer uma comida, vai fazer tal tal... Você precisa ser alimentado [também] por essa coisa do samba. Graças a Deus, o samba se provou uma coisa necessária para sociedade brasileira [...] Então ele vai sobreviver, vai continuar, por causa disso: porque as pessoas precisam de samba na vida. Então a pessoa está sempre consumindo samba, então isso cria esses movimentos e essa presença e essa circulação de pessoas nos movimentos do samba em Belo Horizonte.*

Mário César, 21 de junho de 2024

Durante o processo de pesquisa e da elaboração do Inventário do samba em Belo Horizonte foram realizadas diversas atividades, dentre elas pesquisas em acervos, entrevistas com mestres e mestras do samba, reuniões públicas, cursos, atividades educativas, eventos acadêmicos e oficinas de formação. Nessas últimas, foram trabalhadas e discutidas, com a presença de pesquisadores e sambistas, as características, histórias e demais aspectos que envolvem a cultura do samba na cidade. Em meio a essas reuniões e como fruto do processo como um todo, uma espécie de conceito foi condensado por Mário César de Almeida: a ideia de "Movimentos do Samba". A partir dessa concepção, foram definidos cinco grandes movimentos do samba em Belo Horizonte, a saber: as Rodas de Samba; os Lugares e Espaços de Samba; os Blocos de Rua; os Blocos Caricatos e as Escolas de Samba.

Antes de entrarmos propriamente na análise de suas ideias, é importante explicar quem é Mário César, um dos grandes expoentes do samba da capital mineira: ex-presidente da Escola de Samba Unidos dos Guaranys, passista, compositor, membro do Coletivo de Sambistas Mestre Conga e professor de História. É também um cidadão crítico e participativo, figura importante no cenário cultural da cidade. Bastante reconhecido e respeitado pelos pares, ele lança um olhar perspicaz sobre a história de Belo Horizonte a partir de sua vivência no samba:

A minha família, ela mexe com as escolas de Belo Horizonte, desde a primeira [Escola de Samba Pedreira Unida]. O meu tio Antônio Benedito, ele foi passista da [Escola de Samba] Pedreira Unida, ele era um chofer de praça, como se dizia antigamente. Depois, o meu tio Sambista [apelido do tio], José Ambrósio, ele foi diretor da [Escola de Samba] União Surpresa, que ensaiava ali onde hoje é o Mercado da Lagoinha. Já o meu pai, ele desfilava na Comissão de Frente da [Escola de Samba] Unidos dos Guarany's, antes de eu começar. E aí, quando foi no ano de 1980, eu lembro porque eu estava na força aérea, o meu compadre, o Chiquinho, me chamou para ir para Escola de Samba [Unidos dos Guarany's], que ele estava mexendo na Ala de Passistas. Eu nem sabia que eu sambava nessa época. Aí eu fui. Fui passista da Unidos dos Guarany's, dali a dois anos já me tornei diretor da Ala de Passistas, depois fui ser mestre-sala e, depois, vice-presidente da escola, e [então] fui presidente da Escola de Samba durante 20 anos. [...] Tem uma passagem na minha infância que ela é muito interessante, que a minha mãe me levou para ver o desfile da União Surpresa que era dirigida pelo Sambista, que era o meu tio. E aí a gente estava lá, minha mãe estava com três crianças e o tempo fechou, mas antes a gente conseguiu ver o desfile da Cidade Jardim [...] Eu tinha 7 anos [...] No outro dia eu cheguei e acordei em casa e pedi à minha mãe: "ô mãe, quando eu crescer" [Mário se emociona] tempo... "quando eu crescer você deixa eu ser sambista?" Aí ela falou assim: "Se for por uma boa Escola de Samba, pode!" [risos] E aí foi né? E eu me sinto muito realizado, porque hoje eu sou exatamente esse sambista que eu queria ser aos sete anos.



Mestre Mário César de Almeida.

Partindo da perspectiva de Mário César de Almeida e de sua trajetória exemplar de vida, buscamos compreender os Movimentos do Samba. A ideia-conceito concebida por ele guiou a construção deste Dossiê e do projeto "Horizontes do samba" como um todo. Em um primeiro momento, a ideia de que "a cena do samba de Belo Horizonte é um mosaico" nos parece fundamental. Em seu depoimento, percebemos

que as partes desse mosaico se tratam, justamente, do que buscamos definir aqui como Movimentos do Samba. Num mosaico, é pelo ajuntamento de pequenas partes que conseguimos visualizar a figura completa, ou seja, a imagem que se pretende representar. Em outras palavras, a obra de arte feita através de um mosaico só pode ser plenamente contemplada após o agrupamento de partes menores, numa ordem específica que as relaciona e dá significado ao todo. Assim é o samba para o mestre Mário César: algo que só pode ser compreendido se encarado como um conjunto de partes que se comunicam, mas que têm, cada qual, um papel específico. Essas partes seriam, então, os Movimentos do Samba.

Em seu argumento, o sambista faz uma análise crítica sobre algumas características desses movimentos, que são partes vivas, reinvenções constantes do samba, frutos da resistência de uma cultura negra: “a gente encontrar sinais de cultura negra na nossa sociedade é um milagre. E a gente deve esse milagre a essa sabedoria que o samba tem de se reinventar a todo momento”. Enquanto expressão negra em um país de formação conhecidamente escravista e racista, o samba tem sua constituição intrinsecamente ligada a processos de tensionamento e enfrentamento das culturas hegemônicas, se desenvolvendo, a rigor, de forma subalternizada (SPIRITO SANTO, 2016). O próprio entendimento do samba, desenvolvido no senso comum – de que o “ritmo” seria “símbolo nacional” – nasce em meio a processos de negociação simbólica, marcados por nítidas e bem definidas relações de poder (LAUERHASS, 1986; PARANHOS, 2005; PEREIRA, 2011; CAVALCANTE NETO, 2018; LEOPOLDI, 1978; LOPES, 1981, 2015; RODRIGUES, 1984; SODRÉ, 1998). Contudo, todo esse movimento, como reitera Muniz Sodré (1998), não legitima o samba enquanto uma expressão cultural e “tampouco promove [os sambistas] economicamente como classe social” (Idem, 1998, p.59). Voltando à reflexão de Mário César de Almeida, o samba, para poder sobreviver, precisou se reinventar e essas reinvenções criaram justamente esses Movimentos, que são expressões ou vertentes de uma mesma matriz.

Esse caráter vivo dos Movimentos do Samba pode ser verificado quando observamos o trânsito dos atores entre eles: “eles se frequentam”, como bem disse Mário. O sambista nos revela que esse deslocamento dos apreciadores e praticantes do samba ocorre também quando eles não podem ir às Escolas de Samba, participando dessa forma dos Blocos de Rua, e que quando os blocos “estão parados, frequentam o bar do Cacá<sup>4</sup>”. Em outras palavras, esses atores – passistas, cantores, instrumentistas, carnavalescos, foliões e apreciadores – circulam entre os movimentos pois “precisa[m] do samba como ele[s] precisa[m] do ar para respirar, você tá entendendo? Então

---

4 Bar dedicado ao samba, situado na rua Andiroba, nº 20, bairro São Paulo, região nordeste de Belo Horizonte.

ele[s] vai [vão] procurar o samba onde tiver o samba naquela hora. [...] Você precisa ser alimentado [também] por essa coisa do samba”.

Por fim, na medida em que o samba os “alimenta” e propicia o “ar para respirar”, é através do trânsito dessas pessoas que os Movimentos do Samba se estruturam e garantem a sobrevivência dessa expressão em Belo Horizonte: “ele [o samba] vai sobreviver, vai continuar, por causa disso: porque as pessoas precisam do samba na vida delas”. A circulação de pessoas praticando o samba entre os diferentes movimentos é o que cria e o que mantém conectadas as partes fundantes inerentes à essa cultura complexa a que chamamos samba. Os Movimentos do Samba em Belo Horizonte aqui definidos são, conforme buscaremos demonstrar, os próprios elementos indicados para proteção, ou seja, as expressões definidoras do processo de patrimonialização.

## CAPÍTULO 2

# História do samba em Belo Horizonte

Nesse capítulo, visamos analisar os entrecruzamentos entre tempos e espaços que conectam a ancestralidade africana com o samba da cidade por meio da reflexão sobre memórias e esquecimentos, rupturas e permanências desde a diáspora transatlântica; o enraizamento da cultura negra durante a colonização de Minas Gerais; os entrudos e práticas carnavalescas no século XIX; a conformação moderna das narrativas musicais dos sambistas belorizontinos, além das trajetórias, percursos e vivências desses artistas na capital mineira ao longo do século XX.

### 2.1. DIÁSPORA AFRO-ATLÂNTICA E ANCESTRALIDADES NEGRAS EM MINAS GERAIS

A história da escravidão no Brasil começa na África e é inseparável da história africana. O “miolo negreiro do Brasil”, na expressão de Luiz Felipe de Alencastro, está no reino de Angola, um entre muitos, ainda que fosse o mais rico e poderoso. Mas o que chamamos de África Subsaariana tem uma longa história anterior à ocupação portuguesa, está aberta à África mediterrânea, e aos dois oceanos – Atlântico e Índico – que se constituem como fronteiras porosas e, acima de tudo, permeáveis. Dizendo de outro modo: nunca existiu somente uma África.

A diáspora transatlântica e a escravidão dos povos africanos na colônia portuguesa da América do Sul são o nosso momento traumático, o processo mais importante de várias histórias com consequências incontornáveis para compreendermos o País atual. Com ou sem ressentimentos, os povos escravizados ficaram dentro dos brasileiros, qualquer que seja nossa origem, lembra Alberto da Costa e Silva. Por mais de três séculos foram enviados à força, para o Brasil, na condição de escravizados, cerca de 4.900.000 africanas e africanos. Esse é um dos maiores deslocamentos humanos da história moderna. Uma migração extremamente violenta que alterou costumes, culturas, estruturas sociais e políticas no país inteiro.

Até o século XIX, não se escapava da escravidão. Ela tomou o Brasil de norte à sul, e, por ser disseminada de tal forma, não foi apenas mais um dos privilégios de grandes

senhores de engenho de açúcar, minas de ouro e fazendas. Padres, militares, funcionários públicos, artesãos, comerciantes, pequenos lavradores, pobres e remediados e até libertos eram donos de um ou mais escravizados. Dessa forma, a escravidão ultrapassou o próprio conceito de “sistema econômico”: ela embasou condutas, acentuou desigualdades sociais, fez de raça e de cor dois supostos definidores de diferenças fundamentais, estipulou etiquetas de mando e obediência e construiu uma sociedade submetida ao paternalismo e à hierarquia de poucos sobre muitos.

Não existe forma de apagar a experiência social da escravidão de nosso passado, nem de suas consequências para a construção e consolidação da Democracia no presente. O aperfeiçoamento de uma cultura política democrática na sociedade brasileira depende de uma reflexão crítica sobre sua história. A experiência da escravidão persiste ainda em tempos atuais, nas cidades contemporâneas – nas “dependências para empregadas” e nos elevadores de serviço –, na nossa gramática, no cotidiano de preconceito social e na culpabilização dos mais pobres, em sua imensa maioria formada por negras e negros. No País, seus habitantes convivem com duas realidades diametralmente opostas: a assimilação cultural e a exclusão social mantidas por um racismo estrutural, e por uma hierarquia arraigada em privilégios.

As populações africanas trouxeram para o Brasil uma importante contribuição intelectual que não é sequer notada entre nós. Os livros de história tradicionais não mencionam, em sua grande maioria, por exemplo, as técnicas de mineração, fundição de metal, desenvolvimento da criação extensiva de gado, grandes artesãos, artífices, profissionais negros no século XVIII e XIX. Existe um entrecruzamento de culturas africanas que forneceu cultura, conhecimento, saber e arte para a formação do Brasil. Somente quem desconhece as Áfricas pode enxergar o quanto há de africano nos gestos, nos sons, nos jeitos de ser, compreender e de viver da população brasileira. Contudo, esquecemos quanto o Brasil é extremamente africano. Para evitar que esse processo se estabeleça por completo sobre nosso presente é preciso visitar nossas raízes: as contribuições do africano e das culturas – banto, fon, ioruba, congo, constituídos de povos bantos – ao Brasil.

São Tomé e Benin foram os principais portos pelos quais os escravizados eram trazidos à força do continente em direção à América, na travessia do Atlântico Sul. Grande parte dos africanos escravizados eram enviados para a colônia portuguesa. Os povos fula e malês, vindos da Guiné, estão entre os primeiros a chegar no Brasil. As duas maiores populações são formadas por bantos, vindos do Congo, Angola e Moçambique, e nagôs, vindos do Daomé, Nigéria e Sudão. Esse povos, por sua vez, são diversos: benguelas, caçanjes e rebolos, vindos de Angola; cambindas e muxicongos, vindos do Congo; êues, fons, gás, txis, tapas, gruncis e mandingas, vindos da Costa da Mina (engloba: Costa do Marfim, da Guiné e dos Escravos); fantis e ashantis vindos

da Costa do Ouro e de Gana; malês, biafadas, manjacos, balantas, brames, felupes, banhuns, baiotes, bijagós, papeis, nalus, vindos da Guiné; macuas e anjicos, vindos de Moçambique; egbás ou iorubanos, fulas, haussás e kanures vindos da Nigéria.

Durante a diáspora, os africanos escravizados que se tornavam companheiros nos navios negreiros denominavam a si próprios de malungos. Esse nome, quando relacionado com o termo *kalunga* – que significa “mar” –, pode ser compreendido como “companheiro de travessia”, e “companheiro de sofrimento”, também como “companheiro na travessia para a morte”. Essas embarcações também eram conhecidas como “Tumbeiros” e nelas desde o início dessa viagem forçada, mulheres e homens recriaram suas vidas enfrentando terríveis condições de violência. Dessa forma, os diálogos entre as diversas Áfricas iniciavam-se desde esse momento, com os escravizados compartilhando doenças e dores, e, acima de tudo, culturas, amizades, crenças, segredos de cura, rituais e religiosidades. Práticas, ritos, palavras, ritmos e sons sagrados foram viajaram com seus atabaques, e nos territórios da América foram adaptados, mesclados ao catolicismo, aos saberes indígenas e à cultura popular. Esses conjuntos de saberes foram disseminados entre cultos, cantos, danças, formas de cozinhar alimentos ou confecção do vestuário em um processo de reinterpretação, reinvenção e de recordação. Ao longo dos séculos, se forjou no país o que hoje é a cultura negra contemporânea. E entre elas, o samba.

Foram transportados para as Américas de oito a onze milhões de africanos escravizados durante todo o período do tráfico negreiro. Desse total quase cinco milhões de seres humanos tiveram a colônia portuguesa como destino. Rio de Janeiro, Salvador, Recife, Fortaleza, Belém e São Luís eram os principais portos importadores e distribuidores de escravizados entre o século XVI e o século XIX. Quando os portugueses encontraram o ouro na região das Minas, no século XVIII, o porto do Rio de Janeiro ganhou maior impulso. Nesse período, os escravizados eram encaminhados imediatamente para Minas Gerais. A capitania foi ocupada com rapidez e em período muito curto de tempo, tendo início a exploração aurífera nos anos 1690 e alcançando seu ápice por volta de 1730 e 1740. A mineração somente diminuiu a partir da década de 1750. Na época em que o ouro de lavagem – encontrado à flor da terra – começou a sumir de suas vistas, os mineiros canalizaram volumes cada vez maiores de água para retirar as camadas de terra que cobriam os depósitos auríferos.

Essa operação somente foi realizada com a utilização forçada da mão de obra negra escravizada, em boa parte originária da África Ocidental (Camarões, Nigéria e Senegal), África Central (Angola, Congo e Gabão) e, em menor número, da África Oriental (Moçambique). Desde o começo da mineração, escravizados africanos foram vendidos e comprados em grande quantidade para a retirada do ouro das Minas: entre 1721 e 1722, já existia na região uma população de cativos estimada em 45.554

negros, número que aumentou para 95.366 em 1745 e chegou a 174 mil em 1786. É ilustrativo desse expressivo contingente humano, de origem africana em Minas, o dicionário de Costa Peixoto – obra nova na língua geral da mina (1741) – que possivelmente foi ferramenta fundamental na relação das autoridades e senhores com os escravizados de Vila Rica, falantes de línguas do grupo ewe-fon (da Costa da Mina/ Golfo do Benin), que fora corrente na localidade naquele contexto (CASTRO, 2003).

Reter alguma coisa das raízes culturais africanas foi outro ingrediente indispensável para formar a capacidade de resistência dos escravizados no Brasil. Com o correr do tempo, essas raízes foram modificadas, enriquecidas e recriadas no novo ambiente da escravidão. Mas, na medida em que estavam se transformando naquilo que seria a cultura negra da América portuguesa, elas também produziram sua própria dinâmica e serviram de base para a construção de uma vida lúdica e em relação com o sagrado, que funcionou como uma importante ferramenta de identidade coletiva e resistência grupal, expressas, por exemplo, no candomblé, umbanda, nos reinados/guardas e na capoeira.

Um dos elementos mais característicos das contribuições africanas para a constituição da nossa cultura são os aportes das línguas africanas (sobretudo as de origem banto) ao português brasileiro nos campos lexical, semântico, prosódico e sintático, como atestado pela etnolinguista Yeda Pessoa de Castro (1995; 2002; 2017). Os terreiros de candomblé e outros espaços de culto afro-brasileiros, com sua “língua-de-santo” foram e são os principais pontos de difusão dessas contribuições. Nesse contexto, a relação com o sagrado mediado pela musicalidade, corporeidade, folhas e matas ocupam um lugar de destaque. E isso se aplica perfeitamente a Belo Horizonte, porque desde antes de sua formação, ainda no arraial do Curral Del Rei, há registros da existência de expressões do sagrado de matrizes africanas. Esse fato é demonstrado por Mariana Ramos de Moraes (2010) a partir de denúncia presente no livro da Devassa, de 1756 e 1757, sobre o caso de calundus na região da fazenda Bento Pires, hoje imediações da Pampulha e Venda Nova.

Outra referência da presença negra no Curral Del Rei, e exemplar das tensões entre invisibilização e resistência afro-brasileira, é o Largo do Rosário formado pela Capela de Nossa Senhora do Rosário, inaugurada em 1819, que tinha em seu adro o Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Localizado onde hoje há entroncamento entre as ruas Bahia, Timbiras e adjacências, esse Largo foi demolido em 1894, sucumbindo diante da ação determinada e implacável da Comissão Construtora da Nova Capital de demolir todas as edificações situadas nos limites da atual avenida do Contorno. Para substituí-la, uma nova capela foi erguida na esquina da Avenida Amazonas, ruas São Paulo e Tamoios, inaugurada em 1897 sem nenhuma referência à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Em 2022,

a localidade onde se situava o Largo foi reconhecida como Patrimônio Cultural de Belo Horizonte, por ser um referencial de ancestralidade, na perspectiva das tradições banto da qual as comunidades de reinados e guardas são herdeiras.

A perspectiva histórica necessária para a compreensão do reconhecimento do Largo precisa estar ancorada na leitura e análise da tessitura das lutas de movimentos sociais negros de Belo Horizonte, que buscam o reconhecimento oficial sobre a presença e contribuição do povo negro para a formação dessa cidade. O espaço é reconhecido e ocupado por ações culturais afro-brasileiras que o entende como lugar de memória que precisa ser reafirmado no contexto urbano de Belo Horizonte, cidade historicamente marcada pela segregação e invisibilização do negro em seu espaço e escrita de sua história.

Marca forte e renitente, a herança da escravidão condiciona nossa cultura, a configuração de nossas cidades – a nação se define a partir de uma linguagem pautada em cores sociais. Essa herança condiciona o desempenho da democracia brasileira e tem impacto na formação da cidadania republicana. Como se fosse um verdadeiro nó nacional, a violência está encravada na mais remota história do Brasil, país cuja vida social foi marcada pela escravidão. Fruto da nossa herança escravocrata, a trama dessa violência é comum a toda a sociedade, se espalhou pelo território nacional e foi assim naturalizada. Se a escravidão ficou no passado, sua história continua a se escrever no presente. E a experiência de violência e dor que ela produziu se repõe, resiste e se dispersa na trajetória do Brasil moderno, estilhaçada em milhares de modalidades de manifestação, no apagamento e /ou apropriação das contribuições das matrizes africanas para nossa cultura, no racismo religioso, racismo estrutural ou genocídio da juventude negra.

Em constante processo de resistência com manutenção, adaptação, reterritorialização de seu universo simbólico, os africanos e seus descendentes foram criando uma tessitura cultural com fios de origens diversas, mas preservando valores civilizatórios trazidos de seu continente, tais como a ancestralidade e a valorização dos mais velhos, circularidade, corporeidade, oralidade e musicalidade. A música tem sentido vital para os povos africanos. Os sons têm papel fundamental e se integram à vida, à família, ao trabalho, aos mercados, à caça, à relação com o sagrado e às festas. Há mais de cinquenta instrumentos musicais de origens africanas integrados à música brasileira, alguns deles são: atabaque, adufe, agogô, balafom, berimbau, carimbó, caxambu, candongueiro, chocalho, cucumbi, elogidam, grumpli, guzunga, ganzá, gongom, ilu, inhã, marimba, mulungu, olojá, pandeiro, pererenga, puíta, quissange, rincador, socador, tambu, triângulo, ubatá, vuvu, xequer, zimba.

Não por acaso, é no campo da musicalidade e sua reverberação no corpo que as heranças das matrizes africanas são mais pulsantes. Ícone da cultura brasileira, o samba é evidência disso, a começar pelo termo que designa este ritmo musical e suas variações e danças a elas vinculadas. Samba é uma palavra de origem banto, do kikongo/Kimbundo, se referindo a rezar, orar, com festividade (CASTRO, 2022; LOPES, 2006). A sua base rítmica guarda correspondências com a musicalidade do candomblé da Nação Angola (também de tradição banto) com seu típico ritmo, o cabula.

## 2.2. ENTRUDOS E CARNAVAIS MINEIROS NO SÉCULO XIX

As raízes culturais africanas estão presentes também no carnaval brasileiro, uma de nossas principais festas populares. Em cada localidade ganhava uma conformação específica. Em termos gerais, era uma brincadeira, guerra de água, perfume, farinha e outros líquidos, que tomava as ruas e os espaços domésticos das pequenas e grandes cidades do Brasil Império nos dias anteriores à quaresma. De origem portuguesa, esta prática foi introduzida nas vilas e povoados mineiros durante a exploração aurífera no século XVIII e se popularizou, tornando-se a principal brincadeira realizada durante o período carnavalesco.

No período colonial, o Entrudo era praticado por todos, diferindo somente as nuances e sentidos que cada segmento tinha da festa. Já na primeira metade do século XIX, essa celebração passou a ser considerada imoral pelas elites, que passaram a adotar as festas inspiradas nos modelos europeus, especialmente os bailes de máscaras de Nice e Veneza. A partir da década de 1830, as autoridades mineiras criaram diferentes leis para extinguir essas práticas das cidades e da província de Minas. Na imprensa local, na administração pública, na polícia e em parte dos grupos emergentes, o entrudo foi duramente repreendido e considerado como uma brincadeira imprudente. Apesar das proibições e sanções, manteve-se presente nos festejos carnavalescos durante o todo o século.

Com a implantação da República, diversas localidades do Estado promulgaram códigos legais que proibiam expressamente o entrudo nas cidades e definiram que as autoridades tinham a permissão de quebrar as bancas e multar aqueles que ainda vendessem limões ou laranjas artificiais. Esses elementos foram incorporados à brincadeira sendo denominados “limões-de-cheiro” ou “laranjas-de-cheiro”, que eram pequenos objetos feitos de cera com água em seu interior e serviam de “munições” durante a “guerra” também já mencionados. As inúmeras repressões e perseguições ao entrudo levaram ao desaparecimento gradativo dessa prática durante os

dias de carnaval, sendo ainda possível encontrar seus resquícios nas batalhas de confete e purpurina. Conforme foi noticiado no jornal *Minas Gerais* em 5 de fevereiro de 1895:

Apesar das proibições, durante o período carnavalesco, as ladeiras e ruas das cidades mineiras como Ouro Preto, são tomadas por uma multidão de foliões de todas as idades e classes sociais. A euforia do carnaval se manifesta a partir das brincadeiras, pilherias, fantasias, música e desfiles de blocos tradicionais. Essa celebração foi introduzida em Minas Gerais no século XIX por estudantes e membros das elites locais, que buscavam trazer o requinte dos bailes e festas europeias para a província e extinguir as antigas práticas do entrudo. Com o passar do tempo, essas celebrações foram apropriadas por diferentes grupos sociais, tornando-se uma festa plural com diferentes expressões.

As festanças são ritmadas pelos cortejos dos blocos e cordões, Zé Pereiras, atrações locais, apresentações musicais e festas particulares. Geralmente, iniciam na sexta-feira de carnaval e terminam na Quarta-Feira de Cinzas, tendo uma duração aproximada de cinco dias. Os preparativos começam um mês antes, ou até mais, e contam com ensaios de percussão e dança, pequenos eventos particulares e encontros dos foliões conforme foi noticiado pelo jornal *Diário de Minas* em 8 de fevereiro de 1889:

**Camara municipal de Ouro Preto**

De ordem superior, transcrevem-se para conhecimento do publico as seguintes disposições do art. 38 e paragrapho unico do Estatuto Municipal :

«Art. 38. Nem nos povoados, nem fóra delles, se permittirá a renovação dos antigos e proscriptos folguedos denominados—entrudo—queima de Judas—dansas de batuque—, prohibidas estas sob qualquer tecto, ainda mesmo em logar ou sitio deshabitado.

Paragrapho unico. Não se comprehendem nesta disposição os entretenimentos de entrudo no interior do lar e entre janellas ou varandas fronteiras, desde que não alcancem os transeuntes, n'ò se estendam ás ruas, nem por estas se exponham á venda objectos a esse fim destinados.»

Serão, pois, rigorosamente punidos, pela policia municipal, de accordo com a estadual, as contravenções a estas disposições, como sejam :

Lançar agua, limões d'agua, etc. sobre os transeuntes.

Secretaria da camara, 5 de fevereiro de 1895.—Servindo de secretario, *Pedro Augusto T. de Padua.*

(10—1)

**De Ouro Preto**

8 de Fevereiro

A velha Villa Rica começa a reanuar-se com a proxima exploração do magnéz, iniciando-se os trabalhos em principio de Abril.

Esse grande empreendimento é dividido ao distincto engenheiro dr. Joaquim Francisco de Paula, efficazmente secundado pelo capitalista tenente Juvenio Periquito de Souza Rodrigues.

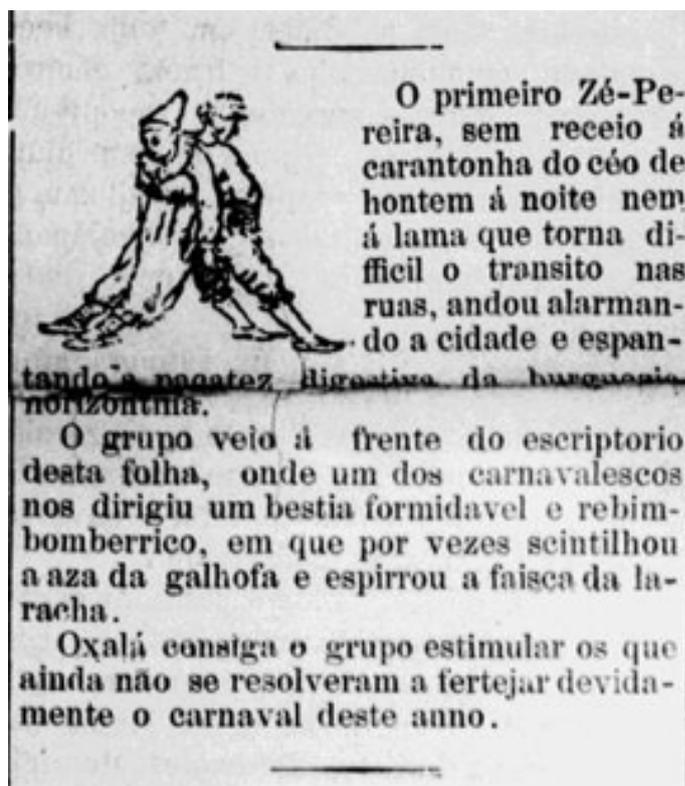
— Os festejos carnavalescos terá ainda maior esplendor que no anno pasado. Todas as noites retumbantes *Zé Pereiras* percorrem as ruas da cidade annunciando a chegada do Momo.

A rua Tiradente vae ser toda illuminada a gaz acetileno, já estando montado o respectivo aparelho. A rua direita e a freguezia de Antonio Dias do ser promptamente ornamentadas, estando em construcção diversos coretos onde tocarão bandas de musica durante os dias de carnaval.

Será feita ruidosa manifestação regular aos excursionistas que d'essa cidade vem chegar em trem especial

Em Minas Gerais, alguns carnavais conciliam tradição com novos contornos da festa. Na antiga capital Ouro Preto, os blocos tradicionais compartilham a cidade com as festas promovidas pelas repúblicas de estudantes. Nos primeiros dias da festa, um grupo de crianças e adultos vestidos de capetinhas anunciam o desfile do bloco Zé Pereira dos Lacaios. Esse bloco carnavalesco é considerado o mais antigo do Brasil e foi fundado no ano de 1867 por funcionários do palácio do governo de Minas. A marca principal do desfile são os bonecos gigantes com os personagens Zé Pereira, Baiana e Catitão e outras figuras históricas da cidade como Sinhá Olimpia e Tiradentes.

Os dias de folia são acompanhados de desfiles de outros blocos da cidade, apresentações musicais nos principais largos e praças da cidade e festas nas repúblicas estudantis. Na cidade de Diamantina, as folganças carnavalescas também são animadas pelos blocos tradicionais como Sapo Seco, fundado em fevereiro de 1923, Banda Fogosa, Balão Mágico e Zé do Caixão que geralmente abrem o carnaval. Em Belo Horizonte, em 1899, dois anos após a sua inauguração, era possível ouvir o tambor do Zé Pereira, visitando a redação do jornal *Diário de Minas*, conforme noticiado em 15 de janeiro de 1899:



A visita aos jornalistas foi uma estratégia utilizada para chamar atenção dos foliões da cidade para o carnaval que seria realizado no mês seguinte. Segundo a matéria jornalística de 11 de fevereiro do mesmo ano, o desfile do Zé Pereira foi um sucesso:

Próxima à Belo Horizonte, a histórica cidade de Sabará sempre conciliou novidade e tradição em seus carnavais. A programação conta com desfiles e cortejos de blocos e ranchos pelas principais ruas e largos. Próximo a lagoa da reta, eles desfilam com carros alegóricos e foliões ricamente fantasiados. Existem as agrêmiações que invadem as ruas do centro histórico com cortejos tradicionais como os do clube Mundo Velho, fundado em 1896, Bloco do Banho, Ranchão, Paraíso dos Moralistas, Piranhas do Morro, Sapatão, Tapa na Peteca e Clube dos XV. A festa ainda conta com apresentações de artistas locais e rodas de samba que se seguem até a Quarta-Feira de Cinzas.

Além das cidades históricas, os diversos carnavais se espalham por Minas Gerais, reunindo milhares de foliões em blocos caricatos e cordões. Cada região do Estado recebe diferentes atrações. Santa Rita do Sapucaí, no Sul, Itapeçerica e Abaeté, no centro-oeste, Uberlândia, no Triângulo Mineiro, e Paracatu e Patos de Minas, no Alto Paranaíba, programam o carnaval com apresentações musicais e desfiles de diversos blocos caricatos, que tomam suas ruas nos cinco dias de festa. Cidades como Juiz de Fora também são referências para a celebração, congregando tradição e modernidade em meio aos festejos. Os bailes carnavalescos no antigo Curral Del Rei foram descritos, em 1897, por Francisco Martins Dias, pároco da Matriz da Boa Viagem no antigo arraial e autor do livro *Traços históricos e descritivos de Belo Horizonte*, no qual apresenta notícias e outras “festas profanas”:



A dança, geralmente, falando tem sua utilidade higiênica e até, dizem, faz parte da civilização atual; torna-se, porém, inconveniente e fonte de corrupção de costumes pelas circunstâncias que de ordinário acompanham-na, como quando é feita entre pessoas de diferentes sexos, e que, não primam por sua seriedade, educação e bons costumes. São, portanto, inconvenientíssimos os bailes carnavalescos, e outros promovidos por moços e rapazes pândegos, devassos e viciosos com o intuito único de expandirem paixões criminosas, manifestarem afetos indignos e imorais; e as tais danças chamadas “batuques”, onde naufragam muitas donzelas e raparigas incautas, se perdem muitos moços e se desencaminham muitos esposos. (DIAS, 1897, pp. 36 e 37)

É visível todo o peso do racismo na visão do padre sobre as manifestações culturais próprias da cultura negra presentes no Curral Del Rei na virada dos séculos XIX e XX. A descrição citada acima acerca das danças, bailes carnavalescos e batuques nos remetem ao tempo em que o antigo entrudo deixa, pouco a pouco, sua forma original até se transformar no carnaval propriamente dito. Quando o pároco Francisco Martins Dias menciona a “dança”, de forma genérica, muito provavelmente está se referindo à umbigada, forma de convidar os dançarinos para bailes e danças de origem bantu no Brasil.

Ainda no século XIX, os antigos “bailes carnavalescos” que preocupam tanto o padre Francisco Martins Dias recebiam a denominação original de “entrudos” como foi dito anteriormente. Em março de 1897, antes da inauguração da nova capital de Minas Gerais, ocorrida em 12 de dezembro daquele ano, o carnaval já era comemorado em Belo Horizonte. Segundo, Jorge Fernando dos Santos, no livro *Belo Horizonte em letra de Música*:

Pode-se dizer que BH “deu samba” antes mesmo de ser inaugurada. Seu primeiro carnaval foi festejado em 1897, com a terça-feira gorda caindo em 2 de março. Na ocasião, operários travestidos de mulheres desfilaram com os rostos pintados em carroças enfeitadas, seguindo da Praça da Liberdade até a Avenida Afonso Pena. Seria uma das origens dos futuros blocos caricatos. Dois anos depois, foi fundado o Club Demônios de Luneta, dedicado exclusivamente à folia. A partir daí, com o surgimento de blocos e sociedades carnavalescas nos moldes daquelas do Rio de Janeiro, não levaria tempo até que os corsos saíssem às ruas da cidade. (SANTOS, 2023, p. 35.)

Uma prática realizada durante o entrudo era o trote, que consistia em pregar pequenas peças em pessoas conhecidas a fim de incorporar ou fazer incorporar à comunidade um determinado indivíduo. Os trotes mobilizavam a formação de grupos com o objetivo de pregar peças que acarretavam chacotas e escárnios, implicando uma injúria moral, não apenas física, à "vítima". Por essas e outras razões, conforme notícia do jornal *Diário de Minas* de 16 de fevereiro de 1899, o entrudo ainda era combatido dois anos após a inauguração de Belo Horizonte:

Dessa forma, no final do século XIX, as autoridades insistiam em criar diferentes leis para extinguir de vez uma vez por todas as práticas festivas em Minas Gerais. Na imprensa local, na administração pública, na polícia e em parte dos grupos emergentes, o entrudo foi duramente reprimido e considerado como uma brincadeira imprudente. Outra estratégia para tentar afastá-lo das ruas era prestigiar o desfile de corsos, garantido pela força policial que fiscaliza não apenas a conduta dos foliões como também o pagamento das licenças conforme publicação do *Diário de Minas* em 14 de fevereiro de 1899:

### Carnaval

Os festejos dos dois últimos dias de Carnaval corresponderam à animação e brilhantismo do primeiro de que demos notícia minuciosa na nossa última edição. O tríduo consagrado a Momó nos deixou as mais doces recordações, e em abono da população horizontina devemos dizer de já consignar que nenhum instigável incidente perturbou a ordem e alegria que presidiram às festas nos três dias, e que é digno de ficar registrado antes de tudo, porque ainda nenhuma festa de carácter exclusivamente popular conseguiu atrair maior concorrência de povo que esta.

A tarde começava a debandada dos bairros afastados para os pontos centrais da cidade, visando a romaria principalmente a avenida da Liberdade e rua da Bahia; as janellas escadadas, nos passeios e terraços ostentava-se o que Belo Horizonte possui de mais elegante, e em ordinariamente destes pontos que se travava para a rua o jogo de confetti e de serpentinas.

O jogo do entrudo, felizmente, não conseguiu vingiar, e os raros sujeitos de mau gosto que se arriscaram a jogar um ou outro limão desistiram para logo de tal modo que não houve mais incidentes.

Terminaram na avenida da Liberdade, onde era maior a aglomeração de populares, tornando difícil o trânsito.

Ahí lavrava mais intenso o reboliço da festa, durante a noite porque a iluminação era realmente deslumbrante e foi por sem dúvida o traço mais elegante dos festejos populares.

Durante o dia o tempo não ameaçou aguaceiros importunos e haterias indelicadas; as tardes flammavam como apothecose, risonhas e luminosas; porém é fora de duvida que o que mais concorreu para o esplendor do Carnaval foi a multidão que acudia à festa, avida de distrações que não sobejam nesta Capital, como se sabe. Além disto, instinctivamente convergiu para um só ponto, e seria conveniente que em todas as festas populares se tentasse alcançar este resultado.

DIA 13

### POLICIAMENTO DA CIDADE

Do gabinete do dr. Chefe de Policia recebemos communicação que durante os tres dias de carnaval nesta Capital, o policiamento das ruas, casas de espectaculos e bailes publicos fica dirigido do seguinte modo:

Dia 12 — Durante todo o dia será encontrado em sua residencia o dr. Chefe de Policia para providenciar sobre qualquer occorrença ou queixa, e a noite na Secretaria permanecerá o subdelegado capitão Lopes.

Dia 13 — Durante o dia dirigirá o policiamento da cidade, permanecendo em seu gabinete na Secretaria o dr. Delegado Auxiliar, sendo a noite encontrado no mesmo local o subdelegado capitão Lopes.

Dia 14 — Durante o dia dirigirá o policiamento o delegado capitão Alexandre Coutinho, que será encontrado na Secre-

Lopes, quando da inspeção da cidade.

Durante os tres dias e noites mencionados, além das patrulhas, percorrerão os diversos pontos da cidade, officiaes de ronda com instrucções das auctoridades para receberem queixas e providenciarem de prompto sobre qualquer occorrença.

Quanto a espectaculos e bailes publicos só funcionarão aquelles, cujos talões de licença, tiverem o visto do dr. Chefe de Policia.

Ainda assim, o jornal *Diário de Minas* trazia notícias sobre a prisão e o espancamento de um folião por agentes da polícia em Belo Horizonte:

Pelo visto na matéria jornalística, o carnaval desde seus primeiros momentos na nova capital era tratado pelas autoridades policiais de duas maneiras: caso o folião fosse pertencente a uma das Sociedades Carnavalescas como os Diabos de Luneta ou tivesse dinheiro suficiente para pagar pela entrada no baile no Salão Recreativo Luso-Brasileiro seria respeitado como cidadão no exercício de seus direitos; caso não estivesse fantasiado a caráter ficaria à mercê do abuso da violência policial. A diferença entre o carnaval "oficial" das Sociedades Carnavalescas, além de bailes promovidos por salões como o citado acima e a folia, que transgredia as regras europeizantes da civilidade e dos bons costumes seguidas pela tradicional família mineira, deixou marcas na história de Belo Horizonte. A propaganda do seleta salão foi anunciada, por exemplo, no jornal *Diário de Minas* em 11 de fevereiro de 1899:



**BAILES  
CARNAVALESICOS**

NO  
**Salão Recreativo Luso-Brasileiro**

NOS DIAS  
**11, 12, 13 e 14**

Este salão está luxosamente adornado com um bosque artistico, folhagens e galliardetes; magnifico bufet para bem servir ao publico e todos os habitués deste aprazivel lugar de diversões.

**Viva o Carnaval !!!**

Segundo o historiador Abílio Barreto, 1899 pode ser considerado como o primeiro ano do carnaval belo-horizontino. A afirmativa é baseada na criação do clube carnavalesco Diabos de Luneta que foi destaque da folia naquele ano. Essa associação seguia o modelo de organização das grandes Sociedades Carnavalescas criadas em outras capitais como Rio de Janeiro, Salvador e Porto Alegre. Elas eram formadas por grupos sociais com maior poder aquisitivo que desfilavam pelas ruas da cidade durante o carnaval, apresentando luxuosas fantasias entre outros adereços.

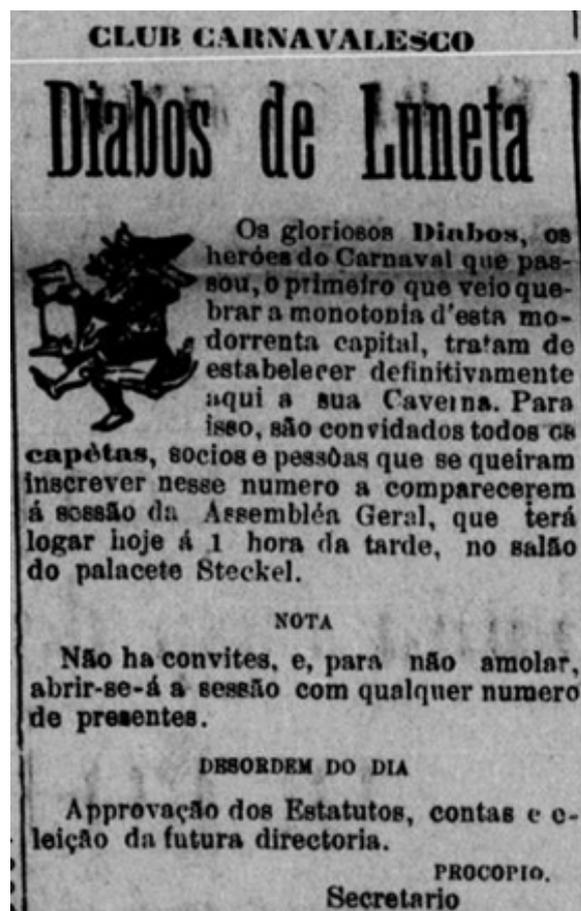
Nesse contexto, estabeleceu-se um novo formato de festa: os desfiles e bailes das sociedades carnavalescas em oposição às folias de caráter popular. Ou seja, essas agremiações tinham a intenção de abolir as práticas entrudescas, pois segundo o desenvolvimento pleno de uma cidade baseado na mentalidade colonizadora eurocêntrica, o progresso social passaria também por uma ideia de “faxina geral”, de higienismo social, de cura da desordem, impondo o mesmo padrão de comportamento ocidental para a sociedade brasileira, ou seja, um único modelo de festa seria admitido. Dessa forma, se estabeleceu um contraste entre a festa popular do entrudo - praticada pela população em geral - e a folia de exibição organizada pela elite econômica e política de Belo Horizonte. No dia 11 de fevereiro, o referido desfile era manchete na primeira página do jornal *Diário de Minas*:



Sociedades carnavalescas como o Diabos de Lunetas realizavam prêmios burlescos e de gala, nos quais seus sócios desfilavam luxuosamente vestidos. Após os desfiles, dirigiam-se para os salões, nos quais realizavam o baile restrito aos associados. Ambas as formas de carnaval, tanto a Sociedade quanto o Baile foram criados com o mesmo propósito: acabar com o entrudo, considerado uma manifestação “bárbara”, “rude” e “africanizada” da cultura popular e não condizente com os hábitos europeus. Esse caráter seletivo é verificado no anúncio de uma reunião entre os associados da Sociedade Carnavalesca Diabo de Lunetas no *Diário de Minas* em 1º de julho de 1899:

Por outro lado, em vários casos, as Sociedades Carnavalescas apresentavam também sátiras, ironias e críticas a essa mesma realidade política e social. Outra característica dos carnavais promovidos por essas associações eram os “Carros de Ideias” ou “Carros de críticas”. Na definição de Maria Clementina Pereira Cunha: “O carro alegórico, por mais que os organizadores de prêmios o quisessem variar, era como é - no fundo, sempre a mesma coisa, objeto só para os olhos. O carro de crítica fazia o povo rir, levando-lhe a alma um pouco adiante. Tudo dependia do espírito, da mordacidade, do grosso e do fino da sátira.” (CUNHA, 2001, pp 126-127.) Tratando-se dos Diabos de Luneta é nítida a influência das tradicionais sociedades carnavalescas do Rio de Janeiro. Para Maria Thereza Chaves de Mello:

Caso mais notório e longo é o das sociedades carnavalescas como a dos Tenentes do Diabo, dos Democráticos ou dos Fenianos, nas quais a crítica social e política aparecia em seus “carros de ideias”. Fatos do ano anterior ou desagradados mais constantes eram mostrados nos seus concorridos e populares desfiles primorosamente reproduzidos por Ângelo Augustini, o prodigioso caricaturista da Revista Ilustrada. Nesses carros, personagens graduados da sociedade, inclusive e especialmente o imperador, eram impiedosamente satirizados em figurações de imediata decifração popular. Mesmo ideias abstratas, como a liberdade, por exemplo, conseguiam ser descritas com clareza quanto aos objetivos a serem atingidos. (MELLO, 2007, p. 55)



Não sabemos ao certo se esse foi realmente o primeiro carnaval comemorado em Belo Horizonte conforme afirma Abílio Barreto. Uma coisa é certa: as pesquisas nos jornais da época indicam que esse foi o primeiro desfile dos chamados “Carros de Ideias” ou “Carros de críticas” pelas ruas da capital realizado por uma Sociedade Carnavalesca em Belo Horizonte. A edição do *Diário de Minas* em 11 de fevereiro de 1899 publica a programação da folia e o percurso a ser realizado pelos foliões pelas ruas da cidade:

**Programma**

I Abrem o prestito tres clarissimas re-tumbantes, seguindo-se uma banda musical, e logo após o carro de estandarte, a sombria, a phantastica e azoelizada

**CAVERNA OU**  
O carro de estandarte  
Das espiões de altíssimas necessidades  
Fue illustradas serpentes porvidas  
Ciguas que foram em milhões transformadas II  
Erguendo poso vos, advoscaz nuanhas  
Berto, malhas, em brevo castigadas I

II Em seguida desfilará o carro de homenagem á Imprensa — essa grande trombeta de Josephat.

III Este expone ao carro da imprensa um cento com durs gentilissimas criticas, arrastado por Sarranos de castigado e sem larda.

IV Uma condola deslizando sobre a superficie calma de um lago phantastico. Nymphéas, cactos, flores aquaticas, e espigando delhu um corombo de avocados allianças, Zé Pizaria Jr. FANTIL.

V. Carro de socios, esufizantes do graña e espirito.

VI Carro de critica. A FIDELTYA GERAL.  
Cobree, o cobree, ende estão que não responde? Em que bolso, em que cofre ta lo coedado, neste mundo de Deus?

VII Therapeuticos para os males que nos annoberban  
Hi-oi, scabores! Poderosos sauto.  
Vide-os nos fracos, na seringa agendo!  
Novas da patria e cultivos ajudas...  
Mas ajuda... de custo.

VIII Carro com socios

IX Carro de critica. O expoito do exilio.  
No Brasil precabemente  
Tudo, todo anda soldado!  
Falls só sejar a gente  
O tal feroz excomungado.

O resto se reaccya para emprehender os espectadores do carnaval de 1899.

Pelas dificuldades que o trajecto offerce o prestito deixará de ir á Praça da Liberdade e de ir ao largo dos funcionários. O Club pede aos moradores das ruas da Bahia, Guajajaras, Avenidas Affonso Penna, Liberdade, ruas dos Caethés, S. Paulo, Espírito Santo, Bernardo Guimarães e Avenida Amazonas para ornarem as ruas e enfeitarem as fachadas de suas casas. Outrosim, espera que as pessoas de mau gosto se privem do prazer de atirar-lhes agua, porque, hydrophobos como são, os Filhos das Chammas tem particular ogeriza ao liquido elemento.

O clube Diabos de Luneta, fugindo das formas de organização das manifestações e dos folguedos mais tradicionais e reconhecidos como negros, procuravam uma nova forma de expressão, aceita pela sociedade da época e dentro dos limites da “legalidade”. Para tanto, utilizavam adereços para se distinguir dos adeptos do entrudo como trajés de gala, charanga com instrumentos europeus tocando marchas e dobrados, programas escritos em que anunciam o padrão social exigido para participar da festa. Ou seja, a proibição de “foliões indesejados” era justificada pelo fato de que o entrudo era cada vez mais desqualificado pela imprensa em geral e pelas autoridades, que também buscavam outras formas de comemorar o reinado de Momo de maneira mais “civilizada”. Dessa forma, o destaque do Carnaval deixava de ser o entrudo e passava a ser o luxo dos préstitos. Por outro lado, os chamados “Carros de Ideias” e “Carros de críticas” convidaram os foliões a pensar e a cidade e o Brasil da época conforme o *Diário de Minas* em 11 de fevereiro de 1899:

**Carnaval**

Decididamente que o club Diabos de Luneta vai fazer um successo no domingo, exhibindo os seus carros de ideas e de critica. O nosso reporter poud lobrigar por uma fresta do barracão algo do que alli se manipula no vasto laboratorio do espirito e da galhofa. Mephistophalica é quem dirige pessoalmente os trabalhos, mettendo na retorta o genio de Alfredo Ribeiro, e da retorta começam de sair as flammmas da inspiração a um cheiro acido de enxofre. A cada canto silva de espaço em espaço a serpe de uma allusão, coaxa uma ironia, espouca um foguete de assobio, estredida a piada mordaz.

O carro allegorico da Caverna é deslumbrante, com a sua tryptis chamme-jante de lantejoulas e ourapéis, de rila-ctytes fuzilam, e ja lá estão as curvas douradas em que deverão sentar-se quatro diabinhos, membros do senado de Averno.

O carro allusivo á nova capital, a seringa, o ovo, a cafeteira, o ?, o carro dos socios etc. etc. são deslumbrantes! Nada mais podemos adiantar, a não ser o itinerario que o prestito deverá seguir no domingo.

Elle se formará no barracão da serraria, subindo pela avenida da Liberdade, rua Bernardo Guimarães, descendo pela rua da Bahia até á avenida Affonso Penna, percorrendo as ruas de S. Paulo, dos Caethés, avenida Amazonas, voltando á avenida Affonso Penna, rua da Bahia, Guajajaras e avenida da Liberdade.

Os Carros de Ideias e os Carros de Críticas foram uma atração à parte do desfile carnavalesco, pois eram polêmicos, atrevidos e bem-humorados. Dessa forma, eram transformados em críticas políticas e sociais contundentes. Eles faziam as pessoas pensarem sobre a realidade vivida de uma forma lúdica e divertida. Por essa razão, alcançaram grande popularidade. O carnaval tornou-se mais vivo e barulhento já que colocava o dedo em feridas abertas da sociedade ao satirizar fatos e eventos políticos, costumes e padrões sociais, personagens famosos. Além disso, os carros promoviam uma ocupação crítica e ruidosa das ruas, democratizando o espaço público e amplificando as vozes dissonantes numa esfera política pouco ou nada afeita ao diálogo entre opiniões contrárias e à livre circulação das ideias. Ao perambular pelas ruas de Belo Horizonte durante o carnaval, os Carros de Ideias e de Críticas colocavam algumas das principais questões políticas do momento na boca dos foliões, como o alto custo de vida na cidade e o aumento dos impostos:



Segundo Paulo Krüge Corrêa Mourão no livro *História de Belo Horizonte de 1897 a 1930*, os carros dos Diabos de Lunetas eram ricamente decorados. Todos eram movimentados por cavalos. O ponto de partida para os desfiles era o edifício do Congresso e tinha início com uma apresentação da banda de música do Primeiro Batalhão Militar. Os carros eram acompanhados pelos sócios da sociedade carnavalesca e foliões com tambores e clarins. Ao longo do trajeto ocorreram as batalhas de serpentina e confetes. Algumas famílias colocaram bancos e cadeiras nas calçadas em frente ao porão de casa para assistir a festa. A algazarra era grande quando grupos de mascarados tomavam conta das ruas entre um e outro carro que aguardava para percorrer a cidade. Segundo o autor, nos três dias de carnaval, vinte e dois carros desfilaram pelas ruas da capital.

Vários deles apresentavam um tema específico ou questão em debate não apenas no cenário político local, mas que também dizia respeito ao Brasil da época. Ao final, o carnaval transformou a cidade no palco de um debate de ideias que ganhavam ressonância com as fantasias e os versos cantados pelos foliões. Algumas dessas

críticas eram naturalmente veladas, mas é certo que sátiras eram alusivas à personagens políticas com endereço certo conforme é descrito no *Diário de Minas* de em 12 de fevereiro de 1899:

Mesmo que fosse por meio de uma forma de autopromoção dos padrões culturais europeus realizados pela elite econômica de Belo Horizonte, os Carros de Ideias e de Críticas podem ser analisados também como uma intervenção direta na vida política da cidade recém-inaugurada, colocando em cena narrativas musicais, alegóricas e carnavalescas carregadas de signos e símbolos com o objetivo de balançar a opinião pública, reinventando ruas, avenidas, esquinas e praças em espaços de debate em torno do bem comum.

Em 1899, durante três dias de fevereiro, a capital de Minas Gerais, planejada de maneira positivista, racionalista e excludente, ainda que ocupada por uma população escassa, foi democratizada pelos foliões, seus batuques e gritos de carnaval.



### 2.3. PERCURSOS E TRAJETÓRIAS DO SAMBA EM BELO HORIZONTE NO SÉCULO XX

Dentre as manifestações culturais afro-atlânticas, o samba, assim como o carnaval, é uma das mais populares na região sudeste. O termo “Samba” também designava dançarinas de cultos africanos - as “sambas” se destacavam pelo seu modo de dançar com as mãos nas cadeiras, agachando-se e levantando-se num gingado peculiar -, mas o ritmo surgiu no Brasil, inspirado nas dançarinas afro. Estas possuíam grande destaque nos festejos de momo, pela sua característica forma de dançar, balançando os quadris. As origens do samba estão ligadas à mistura de várias outras manifestações urbanas e rurais como o lundu, maxixe, umbigada, jongo, batuque, polca, chorinho. Diversas dessas manifestações foram vivenciadas em Belo Horizonte nos primeiros anos de vida da nova capital de Minas Gerais, inaugurada em 1897.

Muito já se discutiu sobre o caráter segregador da tessitura urbana de Belo Horizonte. Inscrição fundada, ou não, pelo desenho original apresentado pelo engenheiro chefe

da Comissão Construtora da Nova Capital, Aarão Reis. O projeto foi criado tendo como marca sensível de sua fisionomia as enormes distâncias entre as diversas e desiguais experiências urbanas que a marcaram. Essa é uma constatação que projeta, também no âmbito da memória, exclusões, ou seja, das projeções que Belo Horizonte faz de si mesma e que eventualmente imagina como sendo o seu passado, existem evidentes e incontornáveis pontos cegos. Contudo e apesar da cegueira das elites republicanas, positivistas e higienistas sociais que construíram a nova capital inaugurada em 1897, filha primogênita do golpe de estado que destronou a monarquia em 15 de novembro de 1889, os sons negros se fizeram presentes na cidade desde seus primeiros anos. Conforme o *Diário de Minas*, publicado em 20 de setembro de 1899:

O lundu citado na notícia é um termo que designa um gênero musical e uma dança derivadas dos atabaques africanos introduzido no Brasil por escravizados vindos de Angola. Existe uma variedade de grafias que incluem lundum, landu, londu, loundum a partir das quais se discute, com controvérsias, suas origens semânticas e históricas. No Brasil do século XIX, relatos tratam do lundu como “dança dramático-religiosa” com movimentos coreografados e também como um gênero musical cantado e acompanhado ao som de tambores, ganzás, chocalhos, violões e violas com cordas de arame, tipo de cantiga encontrada no país em vários centros urbanos. Nesse caso, ele é nomeado também “lundu-canção”. Seus versos eram invariavelmente cômicos, irônicos, indiscretos, assim como a dança era considerada indecente, lasciva e imoral por ser acompanhada por palmas, braços para o alto e umbigadas. Em Minas Gerais, no século XVIII, a referência ao “quente lundum e o vil batuque” aparece, por exemplo, nas *Cartas chilenas*, cujos versos satíricos são atribuídos ao poeta e conjurado Tomás Antônio Gonzaga, que descrevem a cena de uma dança noturna nos bastidores do Palácio do Governador, Cunha Menezes, em Vila Rica. Voltando à Belo Horizonte, no dia 16 de agosto de 1899, o mesmo jornal noticiava uma noite de lundu como atração imperdível:



**CIRCO ZOOLOGICO BRASILEIRO**

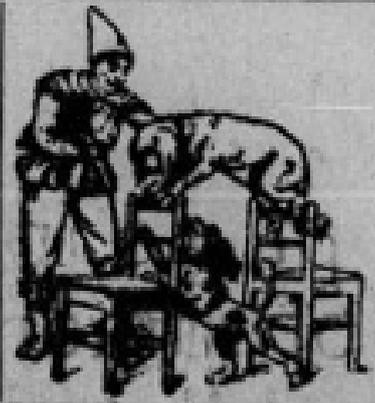
**HOJE ! ————— HOJE !**

Em benefício da capella de Santa Efigenia

Trabalhos novos ensaiados especialmente para esta função.

---

**Ao circo!**



**Ao circo!**

---

O domador Deolinda exporá o Tigre, exhibindo diversos trabalhos com este feroz animal.

O PALHAÇO BENJAMIN reserva para esta noite um **lundu** baliao de fazer cocogas á platea, além de chistosas pilherias com que vai delectar o Zé Povo desta Capital.

Uma de banda de musica de Congado, tocada de 7. horário de noite

**As horas do costume**

---

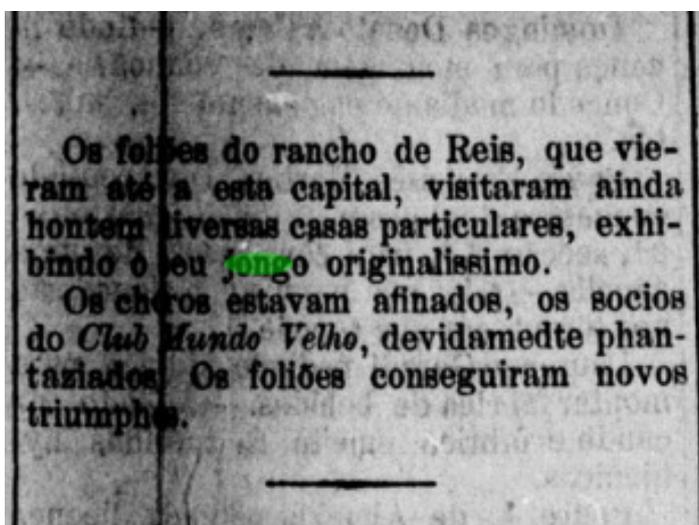
**EXTRAORDINARIO SUCESSO**

Ainda no ano de 1899, era anunciado pelo *Diário de Minas*, no dia 7 de janeiro, após as comemorações que finalizam o período natalino com a festa dos Santos Reis, o “jongo da liberdade”. Também conhecido como caxambu, o jongo é uma dança de roda afro-brasileira originária de Angola e ritmada pelo toque dos tambores e versos cantados por solistas ou mestres, em que homens e mulheres, em pares ou grupos, realizam passos fortes e ritmados e coreografias de rodas girando no sentido contrário aos do ponteiro do relógio. Essa manifestação foi iniciada pelos escravizados de origem banto que trabalhavam nas fazendas de café e cana-de-açúcar na Zona da Mata mineira. Além do baile, o caxambu conta com práticas rituais como a reverência aos tambores no momento da entrada na roda e a umbigada como forma de convidar os dançarinos para o baile. Realizava-se à luz da fogueira, em torno da qual reuniam os escravizados. Seus versos são entoados na forma de pontos cantados,

trazendo enigmas e significados ocultos transmitidos de geração em geração pela sabedoria dos mestres jongueiros. A dança é ritmada somente pela percussão do toque de três tambores: o Caxambu, o Candongueiro e o Tambu. Esses três se diferenciam pelo tamanho e pela gravidade sonora. Na referida notícia, o jongo e a folia de reis se mesclam pelas ruas da capital mineira.



Já a folia de Santos Reis, também mencionada na reportagem, é uma manifestação comum nas regiões Centro-Oeste e Sul do país. A festa religiosa celebra os Três Reis Magos em visita ao menino Jesus. Os foliões que participam do cortejo, organizados em grupo, visitam as casas no período entre o Natal e o dia 6 de janeiro. Além dos músicos, o grupo também se compõe de dançarinos, palhaços e outras figuras folclóricas, caracterizadas segundo as lendas e tradições de cada localidade. Todos se organizam sob a liderança do Mestre da Folia e seguem em reverência aos passos da bandeira, cumprindo rituais tradicionais repletos de mística e riqueza cultural. No dia seguinte, em 8 de janeiro de 1899, o jongo era novamente notícia na cidade:



Outro termo citado na notícia acima é o “rancho”, agrupamento de pessoas denominadas pastoras e pastores que dançam e cantam portando instrumentos como violão, viola, pandeiro, cavaquinho, ganzá, prato e algumas vezes flauta. A música executada em seus desfiles aos poucos foi adaptando-se a essa função, consagrando-se com o tempo em um gênero denominado “marcha-rancho”. Os ranchos carnavalescos têm origem popular e desfilam com porta-machados, porta-bandeiras, mestres-salas, misturando elementos do catolicismo popular e festeiro, tradições africanas diaspóricas e manifestações folclóricas rurais, influenciados pela migração de retirantes pobres dos estados do Norte e Nordeste pelo país.

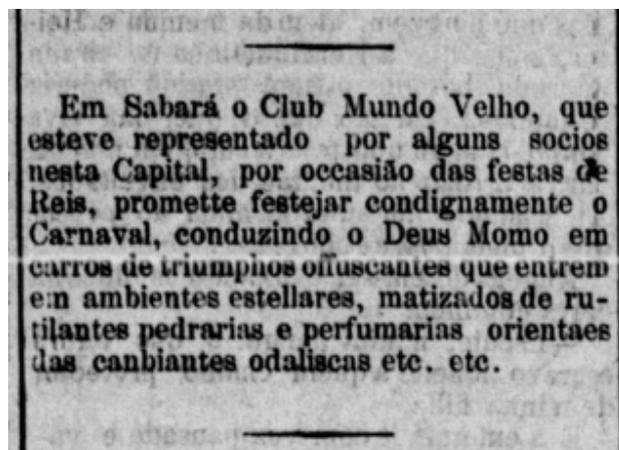
No caso das formas carnavalescas populares, ocorreu um desgaste natural dos formatos de cordões, ranchos e blocos que havia feito muito sucesso na virada dos anos entre os séculos XIX e XX. Os cordões, por sua vez, foram um resultado dos rituais religiosos afro-brasileiros que trouxeram, para o contexto carnavalesco, elementos das congadas, cucumbis e procissões religiosas. Eles eram formados, predominantemente, por negros que saíam às ruas com seus estandartes, fantasias, com destaque para a de índio, e tocando batuques africanos. Esses grupos eram vistos pela elite com desconfiança e a eles eram atribuídos um caráter selvagem, agressivo e assustador. Por sua vez, os ranchos trouxeram formas mais amenas de expressão popular, tocando modinhas e cantigas no lugar dos batuques.

Nos centros urbanos, os ranchos mais organizados passaram a contar com a participação de artistas, intelectuais e jornalistas na elaboração de seus enredos e alegorias. Devido à mistura de elementos populares e eruditos, os ranchos foram considerados um verdadeiro elo entre o carnaval popular e o carnaval das elites, realizado pelas Sociedades Carnavalescas. Já os blocos situavam-se entre os ranchos mais amenos e os temidos cordões. Os integrantes dos blocos desfilavam coesos, unindo certa organização com doses de espontaneidade. Apesar da sua forma mais descontraída (ou talvez por causa disso), os blocos, sem maiores pretensões de enredos, carros alegóricos e fantasias sofisticadas, sobreviveram e reinventaram-se ao longo do século XX, ao contrário do formato dos ranchos e cordões que acabaram desaparecendo gradualmente.

Também citado na matéria jornalística, o Clube Mundo Velho de Sabará, considerado atualmente o terceiro Clube Social Negro mais antigo do país. Fundado no dia 2 de março de 1894 por ex-escravizados e seus descendentes como opção de lazer e cultura, ainda está em atividade. O endereço atual, Rua Marquês de Sapucaí, nº 389, no centro da cidade, com uma área de 729 metros quadrados em sede própria, é datado da década de 1930. No clube, foi criado o bloco carnavalesco Mundo Velho, uma das mais antigas agremiações do gênero existente em Minas Gerais. No final do século XIX, a fundação dos Clubes Sociais Negros está relacionada à proposta de

se criar um espaço de resistência e sociabilidade para mulheres e homens negros, num contexto após a abolição formal da escravidão em 1888. As atividades desses clubes envolviam bailes dançantes, festas, blocos carnavalescos, dentre outras formas de lazer e reunião voltadas para o fortalecimento dos laços sociais da comunidade negra. Segundo notícia publicada pelo *Diário de Minas*, em 12 de fevereiro de 1899, o mesmo Clube Mundo Velho era responsável animar o carnaval em Sabará:

Na época, os festejos das Folias de Reis, apropriados pela cultura negra, dialogavam diretamente com os novos contornos adquiridos pelo carnaval. Por seu lado, a Festa dos



Santos Reis configura-se como uma das manifestações e rituais próprios de uma crença de faces múltiplas e sua alegre devoção ao Natal. As folias - geralmente dotadas de um teor dramático sublinhado por cânticos, danças, louvores e desfiles - e seu enredo alegórico ligado ao ciclo das festas católicas denotam um cunho profético e, ao mesmo tempo, social. Ao misturar diversas linguagens, os autos natalinos seriam uma apresentação artística não restrita ao conagraçamento religioso, mas também à poesia, à canção e ao teatro. Afinal a fé não é uma só. Pelo contrário, ela possui vários matizes.

A linguagem teatralizada das Folias de Reis nasceu no período medieval como uma manifestação ligada ao teatro apresentado em praças e em portas e adros das igrejas. Durante a colonização portuguesa do atual território de Minas Gerais, esse ritual é miscigenado após o diálogo com a religiosidade negra, visto que, segundo algumas versões criadas pela cultura popular, Balthazar, um dos três reis magos, era oriundo do continente africano, ou das proximidades do Reino de Sabá, sendo geralmente representado com a pele negra. Outras versões próprias do senso comum, dizem que seu rico e abastado reino ficava em um ponto desconhecido entre o Golfo Pérsico e a Arábia Feliz.

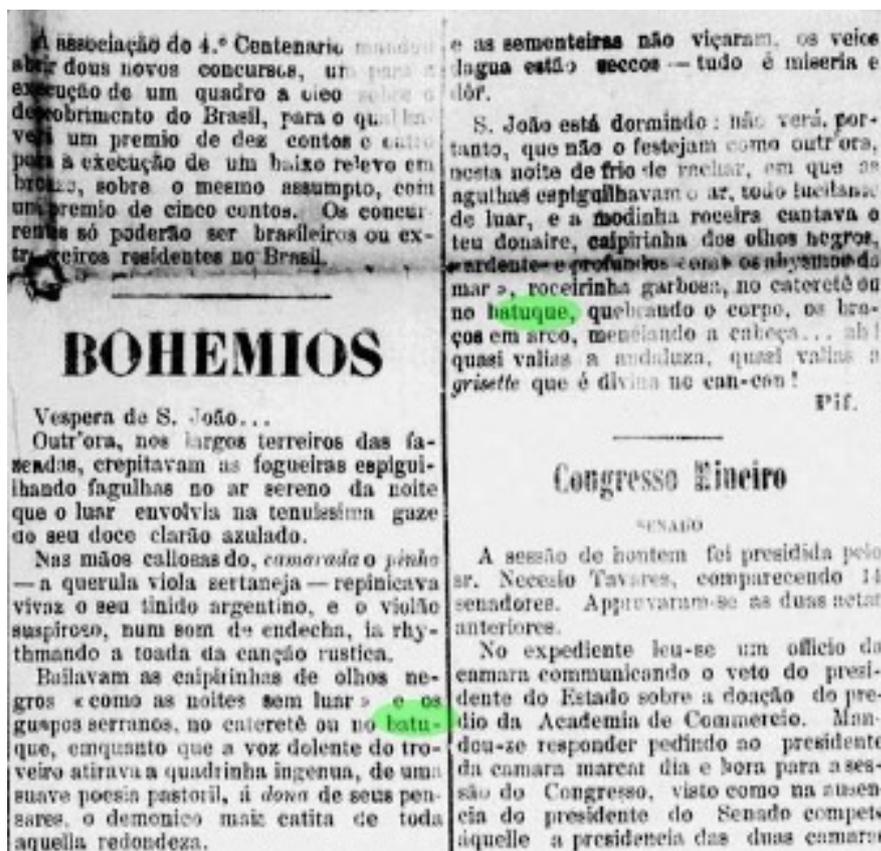
A relação entre a Folias de Reis e ancestralidade africana presentificada pelos batuques também é lembrada tempos depois por Raul Tassini, em seu livro de memórias *Verdades históricas e pré-históricas de Belo Horizonte: antes Curral Del Rey*, publicado em 1947, em que relembra a visita à casa de uma personagem chamada "Maria dos Reis", uma remanescente do Curral Del Rei:

O terreno era delineado por dois lados de divisas naturais, o Ribeirão do Arrudas e o rio Cardoso. Na bifurcação desses rios, lado oposto do terreno, em direção à casa da chácara, ficava a casa de Maria dos Reis, pequenina cafua, paredes de adobe e coberta por telhas curvas. Nas redondezas, todos a conheciam, Maria era seu nome. Reis, no entanto, não o era, nem do seu marido, o José Vicente. Sendo organizadora da Folia, bando que cantava e dançava pelas casas dali, na época dos Reis, herdara esse nome. Para mim, criança de meus oito ou nove anos se tanto, nada melhor do que ouvir a caixa no bumba bárbaro. Dada a batida início naquele instrumento, eu deixava tudo e corria às margens do ribeirão (...) não sei traduzir o gosto estranho das músicas de Maria dos Reis com seus cânticos também esquisitos. Durante o dia, o casebre de adobes, tinha a povoá-lo apenas a chefe do bando, Maria dos Reis, animando os arredores com o bum-bum-bum da caixa. (...) Ela era meio arte, meio feitiço. À noite o rumor no casebre aumentava, e as vozes confundiam-se na escuridão da noite, lá fora; dentro a lamparina piscava com mais sono, muito mais, do que aqueles que ensaiavam há muitas noites, até de madrugada. (...) Casa cheia; confusão louca de batuque, com homens e mulheres, mulatos, brancos e pretos. Quero ver, titio, quero ver! O tio então carregou-me, e eu vi, extasiado, e ouvi quando Maria dos Reis falou: "O ensaio vai começar; oi minha gente, quem tem Deus, tem tudo!" Ela mesma dá o apito, e da caixa foge o som em exalância: Pará-pá, pá, pá! Pará-pá, pá, pá - Pum, pum, bum - Pum-pum-bum Pum-pum-bum ... Os duetos formavam-se ora com um ora com outro; também as umbigadas começavam: "A primeira umbigada é papudo quem dá. Eu também sou papudo, eu também quero dá". Já é noite alta. Maria dos Reis dá o apito estridente, e diz: "Moçada, amanhã, outra vez ensaiar" e no dia 24 nós vamos cantar na casa de Sá Tereza. (TASSINI, 1947, pp. 99-100.)

A umbigada, citada no trecho acima, foi uma palavra praticamente proibida tida como uma prática lasciva e pecaminosa. Na umbigada, os dançarinos movem-se em círculos até um par se dirigir ao centro da roda e ali executam um solo coreografado um defronte para o outro. As entradas e saídas dos pares são coordenadas pelos próprios bailarinos. Quando termina o tempo de exibição, os solistas se aproximam, erguem os braços e inclinam o torso para trás, encostando os umbigos e logo se afastam um do outro com um giro do corpo. Esse gesto, propriamente dito, é denominado umbigada e tem origem na região do antigo reino do Congo. Os participantes da roda batem palmas e entoam cantigas guiadas pelos mestres. Os versos são cantados alternadamente, no primeiro momento um solista entoa e o coro repete na íntegra.

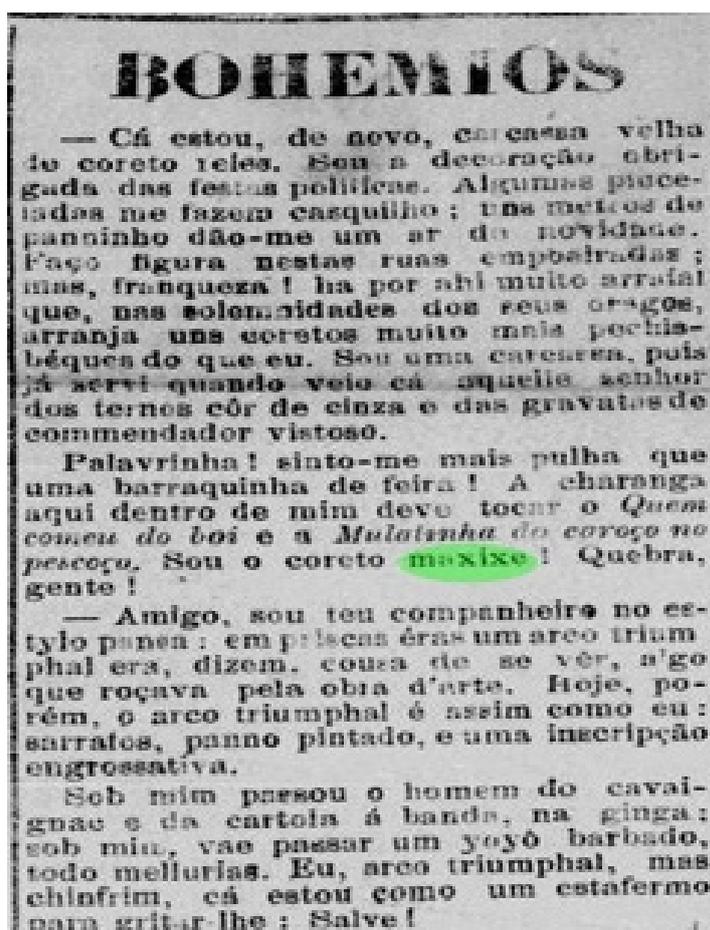
Os primeiros relatos sobre essa dança foram registrados pelos viajantes e folcloristas que percorreram Minas Gerais na primeira metade do século XIX. Essas celebrações eram associadas à devoção aos santos do período junino, aos padroeiros locais, a São Benedito, Santa Luzia, São José e outros santos da igreja católica. Eram descritos como "danças ou candombes", sendo perseguidos pelos senhores mais severos e tolerados por outros que tratavam como "divertimentos" da escravaria. As umbigadas eram realizados às altas horas da madrugada reunindo mulheres e homens.

Mesmo com a repressão das autoridades policiais, a manifestação permaneceu nas comunidades rurais formada por libertos e descendentes de escravizados assim como nas cidades em áreas com grande presença de população negra. Voltando ao ano de 1898, a coluna “Bohemios” apresenta uma notícia sobre a véspera de uma festa de São João em Belo Horizonte publicada no dia 23 de junho no *Diário de Minas*:



O batuque, citado de forma genérica na reportagem do jornal, é uma dança caracterizada por palmas e sapateados ritmados apenas por tambores e pandeiros. Os instrumentos de percussão emprestaram seu nome à dança de origem africana. A batida de pé e de mão é convite ao parceiro e à parceria para entrarem na roda. Em sentido amplo, o termo foi utilizado pelos colonizadores para designar, de modo geral, todas as danças próprias da cultura negra, como, por exemplo, a umbigada. Durante a diáspora do Atlântico Sul, a palavra “batuque” é usada pelos portugueses para referir-se também às festas e folguedos africanos marcados pelo compasso dos atabaques. No início das rodas, esse compasso é lento. À medida que os dançarinos se alternam nos movimentos em círculos e no centro da roda, pouco a pouco, sua velocidade aumenta. No centro, dois parceiros de sexo oposto avançam e batem a barriga um contra o outro realizando a umbigada. Os batuques nunca têm hora

para acabar, duram até o raiar do dia. No século XIX, em muitas cidades de Minas Gerais, os batuques foram perseguidos pela igreja católica, fazendeiros proprietários de escravizados e forças policiais. Como é possível verificar pela reportagem acima, não era apenas durante o carnaval que o som dos atabaques era ouvido. Em Belo Horizonte em seus primeiros anos de existência. Assim como o maxixe que era notícia numa publicação do *Diário de Minas*, no mesmo dia 20 de setembro de 1899:



O Maxixe é uma dança urbana criada no Rio de Janeiro, por volta anos 1870, a partir do diálogo entre a polca de origem europeia, tocada ao piano nos salões da corte imperial, com o choro executado por exímios músicos negros e pardos nas ruas da então capital do país. Esses últimos eram chamados de chorões e criaram o novo gênero musical utilizando violão, cavaquinho, pandeiro, flauta, clarineta e outros instrumentos de sopro em festas e apresentações em que eram executados gêneros europeus como valsas, mazurcas e a própria polca, além do tango argentino. A adaptação desses elementos com a síncope dos batuques e tambores africanos foi responsável pela criação de uma dança envolvente caracterizada pelos passos rápidos e movimentos quebrados por rebolados, volteios e remelexos sensuais.

A configuração definitiva do maxixe enquanto gênero musical aconteceu da fusão desses diferentes ritmos na região carioca denominada “Pequena África” formada por lugares e bairros como Cidade Nova, Estácio, Saúde, Gamboa, Santo Cristo, Praça Onze, Canal do Mangue, Centro e zona portuária do Rio de Janeiro. Quem também traz notícias sobre o maxixe e outros gêneros musicais de origem negra que agitavam a noite na Belo Horizonte nas primeiras décadas do século XX é Pedro Nava. Segundo o memorialista, em seu livro *Beira-Mar*, era muito comum entre os jovens da época descer a Rua da Bahia em direção à zona boêmia em busca de uma cidade que somente era conhecida na madrugada:

Dessa hora em diante, descer era fazê-lo para os cabarés, os lupanares - para a zona prostibular da cidade, em suma. Nessa hora notava-se como que um branle-bas no Clube Belo Horizonte, onde se encerrava as rodas de jogo, esvaziava-se a sala de leitura, passava o último cafezinho, as luzes iam se apagando; no Trianon, onde vários habituês pediam suas notas, arrastavam as cadeiras, levantavam-se e davam até amanhã aos que ficavam, ao Otaviano, ao Mário e tocavam. Acontecia o mesmo no Bar do Ponto, no Fioravanti, no Estrela. Formavam-se grupos e todos tomavam a mesma direção, em Afonso Pena, sob os ficus, até virarem em Espírito Santo, Rio de Janeiro ou São Paulo que eram as caudais que desaguavam no quadrilátero da Zona. Esse compreendia tudo que ficava entre Bahia, Caetés, Curitiba e Oiapoque, vasta área de doze quarteirões de casas. A partir da crista da Caetés, as ruas ladeiravam até despencaram no Arrudas. Assim, esse trecho da cidade ficava numa depressão. Para nele chegar era preciso marchar rampas abaixo e daí o significado especial de descer dado pelos belorizontinos à ação de ir à zona, à patuscada, à farra, ao cabaré lá embaixo. (NAVA, 2003, p. 60.)

No trecho citado acima, Pedro Nava refaz o percurso dos belorizontinos entre as duas cidades: a Belo Horizonte diurna, ordeira, pacata, trabalhadora e a Belo Horizonte noturna, boêmia, rebelde, contraventora, fora da lei e dos bons costumes. Esse cenário é um dos redutos da boemia na capital. Nele, o escritor sai às ruas durante as altas horas da noite em busca de respostas para os enigmas da metrópole moderna. As sombras favorecem sua interação com a cidade proibida. Para ele, é justamente no período noturno que as mazelas e conflitos urbanos tornam-se mais nítidos. Em seu passeio noturno, Nava está interessado nos detalhes ilegíveis encobertos pelo véu da mesmice diurna. Ao percorrer a cidade, ele contracena com boêmios, dândis, prostitutas, malandros, sambistas e toda uma gama de figuras marginais. Com seu olhar ele traduz as migalhas, os restos e sobras da vida dos desclassificados da ordem urbana:

Fomos até São Paulo, atravessamos a Avenida do Comércio - iluminada como La Rambla, La Granvia - a rua Guaicurus que era o pedaço de Marselha jogado no sertão; uma torre de babel deitada, onde se falavam todas as línguas: francês, espanhol, brasileiro do nóou(r)te, dô sull, mineiro de Pirapora,

Januária, Montes Claros, do Centro, do Triângulo, da Mata, das terras verdes e das terras das águas, olhamos as portas abertas da Petronilha, da Leonídia e, mais em baixo, e Oiapoque, a fachada misteriosa da Elza Brunatti, fechada e cadeado no portão: aquilo era sinal de deputado, senador, desembargador, secretário ou então quem sabe? - se deliciando-se lá dentro. Dobramos à direita contornando o Palácio das Águias e diminuimos o passo diante do portão também inacessível da Olímpia. (NAVA, 2003, p. 61.)

O nome completo era Olímpia Vasquez Garcia. Nasceu na Espanha, mais precisamente na Segóvia, em 1888. Cresceu, decidiu fazer a América: desembarcou em Belo Horizonte com uma mão na frente, outra atrás e uns trocados que juntou no Rio de Janeiro; aumentou o pecúlio exercendo de mundana nos cabarés afrancesados da avenida Afonso Pena, economizou furiosamente, abriu um bordel na avenida Oiapoque, criou um salão de danças no porão. Nunca mais deixou a cidade. Virou madame Olímpia, a mais famosa dona de cabaré da história de Belo Horizonte. Para os coronéis do interior, era Dona Olímpia. Multiplicou várias vezes seu capital com três cabarés: o Éden Cabaré, na avenida do Comércio, atual Santos Dumont; o Palace, também na avenida do Comércio; o Cassino Montanhês, na rua Guaicurus.

No balcão, madame Olímpia fiscalizava tudo e todos. Em geral, costumava fazer uma entrada majestosa com o movimento já alto - vinha honrar seu salão. Entrava vestida com simplicidade, sem pintura, joias nenhuma. Cumprimentava os doutores, sorria aos políticos, falava com os coronéis, sussurrava ordens ao leão de chácara, encaminhava mulheres às mesas, concedia um aceno aos estudantes, caixeiros e gigolôs. Em seguida, subia impaciente ao balcão de onde só saía em caso extremo: a chegada de um freguês muito importante ou o estouro de uma briga no salão. No primeiro caso, madame Olímpia descia soberana com ar de ascenso empresarial. No segundo, a conversa era outra. Apesar dos leões de chácara especialmente contratados e dos dois ou três soldados de polícia encarregados da proteção ao cabaré, os fuzuês eram frequentes. Na hora do rolo, ela não tinha dúvidas: esguia, ágil, forte, descia girando acima da cabeça uma bola de bilhar enfiada numa meia de futebol e acabava com a briga - e, às vezes, também com o crânio de dois ou três. Ficou conhecida pelo senso comercial, pelo *savoir-faire*, pela valentia, pela impunidade, pelas misteriosas proteções de que dispunha.

Em todos os três, o mesmo sucesso. E o mesmo refinamento: eram cabarés caros, muito caros, frequentados por doutores, políticos, fazendeiros - gente importante, com dinheiro no bolso e disposta a gastar. Muitas luzes, espelhos enormes nas paredes, orquestras de primeira. Segundo Nava, em qualquer um desses endereços, era possível ver ou ouvir de tudo desde os mais requintados até os mais acessíveis como o Baile da Rosa:

De dentro vinha gritaria de pura alegria ou de pancadaria de rufiões em puta ou de polícia em todos? – saber quem hade? – e trocando chuvas com mulatas, pretas e brancas debruçadas nas janelas balões da rua festiva, chegamos ao destino que nos propusemos: o baile da Rosa. Seu bordel era um vasto casarão quadrado, suas cinco ou seis janelas de frente, pintado de claro e àquela hora fervendo de gente no portão do lado esquerdo. Ele dava para escadas que de um lance subia para o andar do prédio e outro mergulhava para o porão habitável. Entrava-se neste e era um deslumbramento de salão. Pé-direito baixo. Luzes profusas, teto coalhado de lanternas japonesas, correntes de papel de seda, fios de bandeirinhas multicores, festões, lanças de serpentinas, franjas de flores. Espelhos na parede multiplicavam as luzes, as sete cores, os oiros dos instrumentos de metal, as pratas das flautas e clarinete. Não era orquestra, mas banda de música e aquilo ia do trombone ao flautim, da bombardina à flauta, do fagote ao bumbo, aos tambores ao triângulo. (NAVA, 2003, p. 61-62.)

Na verdade, a música se espalhava por toda a zona boêmia de Belo Horizonte. Em meio à arquitetura neoclássica e entre ruas ainda sem calçamento, feitas de terra vermelha onde as enxurradas abriam longas fendas sinuosas. Na noite de Belo Horizonte, havia boêmios demais farejando algo emocional para os sentidos desejosos de arte: teatro, canto, dança, música. Atentos às várias oportunidades do corpo e aos prazeres intensos do espírito, boêmios eram os personagens da cidade que atravessavam a escuridão noturna seduzidos pela suspensão das horas e do sono. Tateavam na noite o volume das paixões, o peso dos afetos, a aspereza dos encontros. Outros, porém, saborearam uma rota própria quase perdida noite afora. Era o tempo em que se comprava uma garrafa de éter, um pacote de algodão e dois *bonecos* de cocaína nas farmácias, bebia-se absinto nos cabarés. Qualquer que fosse o motivo pelo qual o boêmio atravessava a noite, em Belo Horizonte ele era sempre uma criatura suspeita. Assim como eram suspeitos também certos gêneros musicais:

O ar estava pesado de calor, de perfume barato, acrimônia de suor, relentos de cerveja e dos cheiros mais agudos do éter, dos vinhos, dos vermouths, dos anis escarchado e do Kummel – que era então o chique do mulherio. Sentávamos, perto de uma sala de jantar oval, ocupado pelo coronel Drexler (que pelo visto descera antes de nós) e o grupo de seus amigos. A cerveja ali jorrava em cachoeira. Ele, muito animado posto que carrancudíssimo, dava vozes de comando à banda (onde havia vários instrumentistas seus subordinados). *Agorra o “Canjerrês”. Agora “Essa nega querr me dar”. Ou o “Pé de anjo”, o “Me leva me leva”, o “Pois não”, o “Vou me benzer”, o “Pemberê”.* A orquestra atacava de rijo. Era o ritmo conhecido da dança excomungada: um maxixe. Logo, o mingote saiu com a Maria-dos-Olhos-Grandes. Ele atraiu-a pela cintura, braço esquerdo levantado, caras coladas, sem ao menos cuspir a ponta do charuto que quase lhe queimava os beiços arroxeados e rompeu nos passos. Começou deslizando depressa ao tempo em que vogava e remexia as cadeiras sintonizado ao movimento empolgante das nádegas do par. (NAVA, 2003, p. 62.)

Durante muito tempo, até os anos 1960, os cabarés da zona boêmia da rua Guaicurus e adjacências disputariam com a própria praça Vaz de Melo, a preferência dos notívagos de plantão na cidade. Para Márcio Rubens Prado,

Nos anos 1940 e 1950, a rua Guaicurus liderava com a hostil concorrência da praça Vaz de Melo, a zona boêmia de Belo Horizonte. Embora fosse (e seja) uma rua curta, de apenas seis quarteirões. Começava na Praça da Estação e terminava na rua Curitiba. Esse domínio das noites de alegria e pecado era um retângulo limitado, a leste, pela Avenida Santos Dumont; na Rua Rio de Janeiro; a oeste; pela avenida Oiapoque; ao norte, pela rua Curitiba; e, ao sul, pela rua São Paulo. Um trepidante quarteirão onde pontificava o Montanhez. Acolitado, entre muitos, pelo não menos cabaré Chantecler, que ficava em baixo; e por hotéis de rotatividade cósmica - Magnífico e Maravilhoso, pensões de intensa frequência - Inglesa, Aurora, da Conceição; e um cardume de bares e botecos, sendo de inteira decência citar o Bar dos Aliados e a Leitaria São Paulo. Essa profusão de endereços era o destino e o refúgio para boêmios, intelectuais, estudantes, músicos. (PRADO, 2010, p.22)

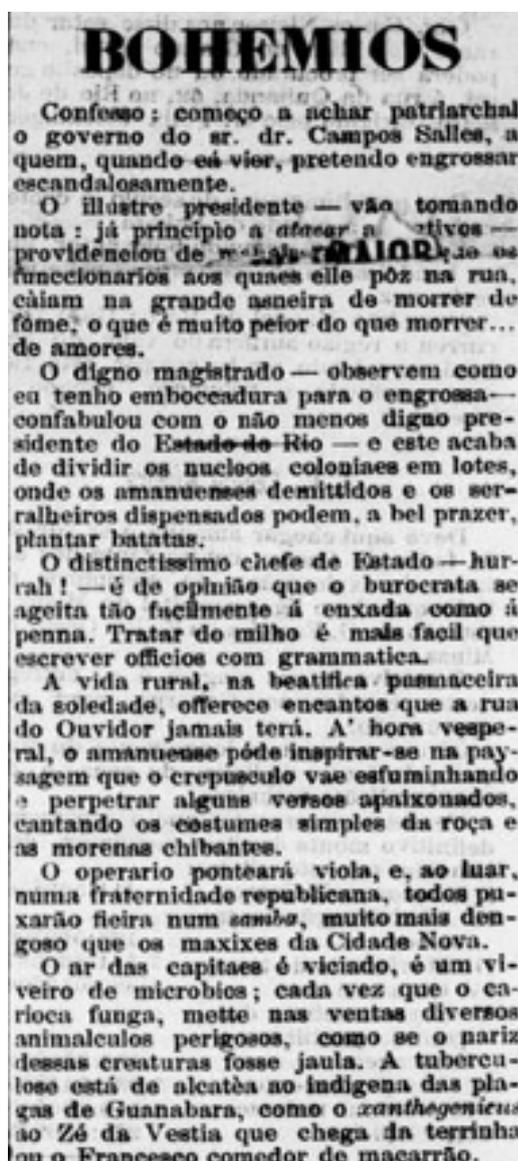
Segundo o autor, o Montanhez era o principal palco das grandes orquestras da cidade que tocavam os mais variados ritmos musicais e contavam com alguns dos melhores instrumentistas da capital:

Ao fundo, uma escada de três ou quatro degraus, onde se postava a orquestra. Ou melhor, as orquestras, que se revezavam em performances inesquecíveis. Formada ao estilo das *big bands* americanas, mereciam mesmo o nome de orquestras. Tinham os naipes de metais, madeiras, cordas e percussão - completíssimos. As mais lembradas e queridas orquestras eram dos maestros Castilho e Delê. (...) Uma música me ficou na memória: O Guarani, de Carlos Gomes, tocado pela orquestra de Castilho em ritmo de samba, o que fazia o salão fervilhar. Muitos anos depois que sabendo que o espetacular arranjo era de autoria de outra lenda da música brasileira, o maestro Radamés Gnattali. Na hora do descanso da orquestra, um pequeno conjunto mantinha os dançarinos ocupados. No geral, um trio de piano, contrabaixo e guitarra. Houve um afinadíssimo conjunto de tangos, magnificamente, comandado por um argentino desgarrado que apareceu por aqui. (...) As orquestras e os pequenos conjuntos do Montanhez foram notáveis escolas, onde, sob o comando dos maestros Delê e Osvaldo Castilho, aprenderam e brilharam nomes como Célio Balona, Hélius Vilela, Serrinha, Túlio Silva, Biê Prata. Mauro Coura Macedo, Erasto Meniconi, e dezenas de outros. (PRADO, 2010, p. 29-30)

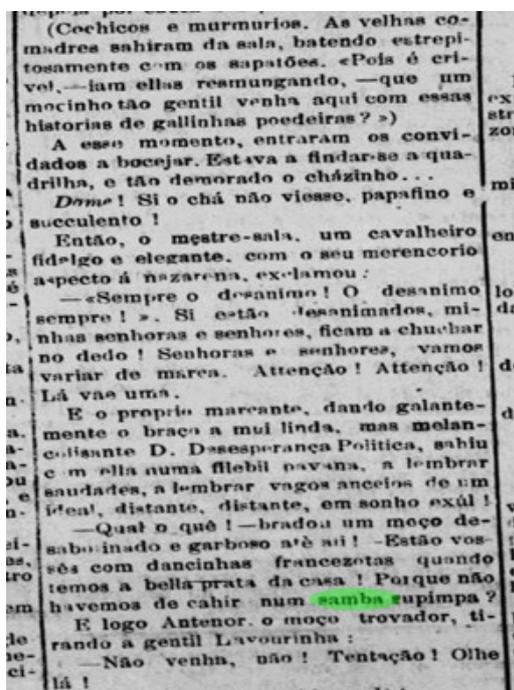
Entre todos esses ritmos e gêneros musicais, o samba tinha um lugar mais que especial. Foi também no ano de 1920 que Belo Horizonte recebeu a visita de uma das maiores atrações do samba carioca na época. Segundo Jorge Fernando dos Santos:

Em 1920, com 55.527 habitantes, BH recebeu a visita dos Oito Batutas, o famoso regional carioca formado por Pixinguinha, Raul Palmieri, José Alves, China, Jacó Palmieri, Luiz de Oliveira, Donga e Nelson Alves, além do violonista convidado João Pernambuco, autor do clássico Sons de carrilhões. A estreia da temporada foi no Cinema América, numa quarta-feira, 21 de janeiro. Houve apresentações também no Cine Theatro Comércio (de 800 lugares) e no Theatro Municipal da Cidade. A presença do grupo, que seria o primeiro conjunto a se apresentar na Europa, entusiasmou os músicos locais. Há que se lembrar que os cinemas exibiam filmes mudos, animados por pianistas ou pequenas orquestras. Isso com certeza garantia o sustento de muita gente. (SANTOS, 2023, p.39.)

A influência do samba carioca em Belo Horizonte é importante. Contudo, a palavra “samba” já circula nos jornais da capital mineira desde seus primeiros anos, conforme é possível ser verificado na coluna “Bohemios”, assinada pelo escritor Pif, no dia 1º de março de 1899.



Ainda no ano de 1899, o samba era notícia na coluna “Ephemeros”, assinada por Décio, na edição do dia 18 de novembro no mesmo jornal:



## 2.4. DECANTANDO O SAMBA E REINVENTANDO A CIDADE

Foi todo esse universo cultural aglutinado em torno do samba que escapara à experiência da capital planejada pelo engenheiro Aarão Reis em 1897: distante do centro, *locus* privilegiado do poder, iam sendo formuladas outras tantas cidades, a saber, cidades vividas e imaginadas. A exclusão da população negra do centro urbano fez com que a própria cidadania fosse colocada do lado de fora da Avenida do Contorno. Essa outra Belo Horizonte foi e ainda é habitada por personagens como o Maioral Odorico, Célio Bangalô e Parafuso, que se reuniam na Escola de Samba Remodelação do bairro Floresta por volta do ano de 1947. Quem recorda os nomes e as memórias de uma Belo Horizonte quase apagada da nossa história é o Mestre Conga na canção “Consulta”

Consultei o meu coração  
Para saber  
O que eu sinto de verdade  
Ele respondeu que é saudade  
Dos amigos da Floresta  
Onde o ponto de união  
Era a Remodelação  
Lá deixei meu coração

Fato muito natural  
Onde está mestre Odorico,  
O amigo maioral?  
Morreu Célio Bangalô  
E Parafuso  
Nosso improvisador  
Meu Senhor<sup>5</sup>

Consultar o coração, em outras palavras, significa perguntar ao “cordis” o que lhe é mais sensível, é recolher no mundo dos afetos o sentimento mais caro, aquilo que falta, que merece ser presentificado, ou seja, significa recordar algo que merece ser lembrado. Nessa canção, Mestre Conga consulta seu coração para lembrar amigos do passado que compartilharam com ele as vivências do antigo carnaval de Belo Horizonte. Este, por sua vez, é uma narrativa em disputa entre presentificação da população negra na capital mineira e o poder do esquecimento. A história do Carnaval de Belo Horizonte é marcada por idas e vindas. Como festa de rua, com seus pequenos cortejos ou com seus grandes bailes privados, ele esteve presente desde a fundação da cidade. Como revela o próprio Mestre Conga:

Antes da Pedreira Unida, tinha os blocos-choro, que lá no Rio eram chamados de rancho. Aqui tinha o Original, do Barro Preto; o Aracati do São Pedro; o Marabá e o Índio Guarani, que não tem nada a ver com a Escola Unidos do Guarani de hoje. Os blocos caricatos só surgiram em 1948, na época em que fui Cidadão-Samba pela Remodelação da Floresta. Esta escola ficava na divisa da Floresta com o Horto. Antigamente, tinha ali o chamado Beco da Baleia, que pegava na Rua Pouso Alegre até a Salinas no Santa Tereza. Naquela época, os desfiles não tinham enredo. Predominavam as baianas e as odaliscas. Tinha também os casais de baliza na frente do cordão e a bateria encerrando o cortejo. Era muito gostoso! Durante a guerra, predominou o Carnaval dos clubes, porque o governo proibiu os desfiles de rua. A partir de 1946, muitos daqueles blocos não saíram mais na avenida. Foi então que começaram a surgir as escolas de samba com seus enredos e o Carnaval mudou para sempre. (SANTOS, 2023, p. 223.)

Mas há quantas anda a memória e a história de Belo Horizonte? Será que a vida de seus moradores somente pode ser contada a partir do ponto de vista de uma mesa num café na Rua da Bahia, da calçada da avenida Afonso Pena ou em um banco da Praça da Liberdade? Muito se fala sobre a falta de memória da capital dos mineiros. As histórias dos subúrbios da cidade moderna, racional e republicana, forjada pelos planejadores da época e se apresenta para nós quase sempre na forma de uma desconcertante ausência, ou ainda, uma incógnita. Nesse caso, a pergunta que fazemos é: como, enfim, saber o paradeiro da população negra de Belo Horizonte, dado que

<sup>5</sup> Mestre Conga (Intérprete). “Consulta”. Mestre Conga (Compositor).

até mesmo os registros sistematizados dessa história são raros e escassos, embora sua presença seja evidenciada por suas práticas culturais ligadas à tradição do samba noticiadas na imprensa?

Mestre Conga é um dos grandes personagens do samba de Belo Horizonte. José Luiz Lourenço nasceu em Ponte Nova e mudou-se com a família para a capital quando tinha seis anos. Cresceu participando das congadas de uniforme branco com fitas coloridas, dançando com guizos amarrados nos tornozelos. O apelido ele ganhou quando ainda era menino no bairro Floresta. Ele carrega em seu nome artístico uma manifestação cultural própria da ancestralidade africana que, assim como o samba, coloca a história da população negra da cidade em contato direto com a cultura diaspórica do Atlântico Negro: os congados, também conhecidos como reinados, são cortejos de tambores acompanhados de danças e cantos realizados por inúmeras comunidades negras em Minas Gerais. Os Reinados incluem, além dos cortejos, a instauração de um império, no qual se inserem vários elementos, atos litúrgicos, cerimoniais e narrativas que reinterpretem as travessias dos negros das Áfricas para a América.

Durante o calendário festivo outras práticas são incorporadas pelos congadeiros como novenas, levantamento de mastros e bandeiras, coroações de reis e rainhas, procissões, cantos, danças e banquetes coletivos. Os congados têm origem nos cortejos religiosos provenientes da coroação dos reis e rainhas negros ainda no período colonial. Essas expressões culturais se caracterizavam por séquitos de dançarinos acompanhados por toques de tambores, danças e coroação de uma corte real encarregada de conduzir os objetos sagrados e profanos da festa. As coroações remontam aos processos de cristianização dos povos nativos da região denominada Congo-Angola, no centro do continente africano.

A partir do século XIX escasseiam as referências aos reis de nação. As festas comemorativas da eleição de reis congos passaram a ser descritas por vários observadores nacionais e estrangeiros de passagem pelas cidades mineiras. Cada guarda apresenta uma hierarquia própria em que a autoridade central é o capitão regente, aquele que conhece os saberes mágico-religiosos, sendo capaz de administrar e manter a disciplina do grupo. Os congos apresentam coreografias ritmadas em filas com tambores agitados e vestem calças e camisas coloridas. A festa de Nossa Senhora do Rosário é o ponto culminante de um ciclo de práticas litúrgicas que orientam a vida dos congadeiros.

Mestre Conga é um exemplo vivo do diálogo dos congados com o samba, ocorrido em Belo Horizonte. Essa é uma das peculiaridades do gênero musical praticado na capital mineira. Na juventude, ele foi também um excelente dançarino, destacando-se

nos salões do Original Clube do Barro Preto. Integrou a Escola de Samba Surpresa e recebeu o título de “Cidadão-Samba” em 1948, em concurso promovido pelos Diários Associados. É um dos fundadores do Grêmio Recreativo Escola de Samba Inconfidência Mineira. Também morou no Rio de Janeiro, onde desfilou na Avenida Presidente Vargas, frequentou o Teatro Popular de Solano Ribeiro e atuou como ator no filme *Alvorada de Glória*, do diretor Gino Palmizzano.

Na história do samba de Belo Horizonte, Mestre Conga é um dos compositores que, em meio ao diálogo entre a linguagem musical e a imaginação cultural, assume o papel de pensar a cidade. Ou seja, um artista engajado nos grandes debates das questões urbanas que retira seu conhecimento do cotidiano prático das ruas. Melhor dizendo, Mestre Conga é o principal representante do samba belorizontino, de uma genealogia de compositores populares capazes de inventar, ao longo do século XX, uma tradição construída a partir de uma multiplicidade descontínua de eventos que vão ganhando novos sentidos com o passar dos anos. A tentativa de forjar no tempo uma relação com a memória capaz de reconhecer, atualizar e transmitir o conhecimento herdado dos antepassados faz parte do esforço do compositor popular para perpetuar sua trajetória virtuosa, além de um legado de interpretação, conhecimento e pensamento crítico acerca da cidade e de seus habitantes.

Nesse mesmo sentido, Dona Eliza também faz parte dessa genealogia de sambistas que nos ajudam a conhecer melhor os fragmentos da história de Belo Horizonte e que ainda teimam em existir num presente aberto e lacunar, porém cada vez mais entregue a um individualismo exacerbado que coloca em risco a ideia de uma cidade com origens e destinos comuns. Ela é uma das mais importantes compositoras da história da cidade. Natural de Águas Formosas, trabalhou de doméstica durante muitos anos e se orgulha, hoje, de ostentar vários cadernos onde guarda suas tantas letras. Em uma delas, “Comunidade Negra e o Rei Tambor” (parceria com Gilson Melo), narra a história de Belo Horizonte, vista do ponto de vista do povo negro, ao qual a experiência de cidade, enquanto memória urbana, raramente faz parte dos livros de história, porém ainda possível de ser encontrada, sobretudo, nas pistas deixadas pelo próprio samba:

Negros de Luanda  
Dançam jongo e jogam capoeira  
Dos blocos dos sujeitos estou  
Dos caricatos, tem o Zé Pereira  
O novo milênio se inicia  
Um século já se passou  
Eu nasci lá na Pedreira  
E de novo no samba aqui estou  
A velha guarda de novo me leva

Hoje estou de bem com a vida  
A comunidade está em festa  
Vai me seguir nessa avenida  
Negros do Rosário  
Aqui se instalaram desde  
Os tempos do arraial  
Os negros libertos  
Tijolo por tijolo  
Ergueram a nova capital  
Sou da paz, eu sou Umbanda,  
Pretos velhos, Saravá!  
Odojá, Odojá na Pampulha,  
Que beleza a festa de Iemanjá  
Comunidade negra de Belô  
Curral del Rei,  
Que rei que é?  
É o rei, é o rei  
É o rei tambor  
Que na Avenida  
Vem mostrar o seu valor<sup>6</sup>

A letra desse samba é uma verdadeira aula de história sobre a ancestralidade africana e a diáspora transatlântica. A começar do seu primeiro verso, que parte de um dos principais portos de onde eram enviados, de maneira compulsória, os escravizados que chegaram às Minas: Luanda, capital de Angola, é o maior porto utilizado pelos portugueses para o tráfico marítimo de escravizados da África até o Brasil e onde se fala a língua Kimbundu, da qual se origina um extenso vocabulário utilizado no português brasileiro e, sobretudo, nas comunidades tradicionais afro-brasileiras de matriz cultural banto, como nos reinados/guardas e no candomblé da Nação Angola. O conceito de Nação consiste na:

designação da origem dos africanos para as Américas como escravos. Estabelecida, geralmente, a partir do nome da região de onde provinham ou do porto onde eram embarcados, ela quase nunca esclarece a real identidade étnica desses africanos. Assim, por exemplo, sob a simples denominação "angola" pode se encontrar indivíduos dos umbundus, luandas, luangos, dembos, jingas, bangalas, songos, libolos, (rebolos) etc. O uso do vocábulo estendeu-se para qualificar as comprovadas ou supostas origens de cada linha ritual dentro dos cultos afro-brasileiros. Exemplo: a nação de Queto; a nação de Angola, etc. "De nação" é a expressão usada para designar determinada linha de culto tida como africana em relação a outra já brasileira. (LOPES, 2006, p.118)

<sup>6</sup> Dona Elisa (Intérprete). "Comunidade Negra e o Rei Tambor". Dona Elisa e Gilson Melo (Compositores).

Em seguida são citados o jongo, comentado anteriormente, e a capoeira, outra manifestação cultural afro-diaspórica presente hoje em todo o território brasileiro e em mais de 150 países, com variações regionais e locais criadas a partir de suas “modalidades” mais conhecidas: as chamadas “capoeira angola” e “capoeira regional”. Os principais aspectos da capoeira, como prática cultural desenvolvida no Brasil, são o saber transmitido pelos mestres, como reconhecidos por seus pares, e a roda, onde a capoeira reúne todos os seus elementos e se realiza de modo pleno.

Já a Umbanda, também citada na letra da canção de Dona Elisa e Gilson Melo, é uma religião brasileira baseada na incorporação de entidades e espíritos ancestrais através de tranSES mediúnicos provocados pelos toques de atabaques e pontos cantados. Seus ritos mediam práticas religiosas de origem indígena, africana e europeia, que variam de acordo com as características regionais de cada terreiro, cabana, tenda e casa de santo, como seus espaços rituais são denominados. Neles são realizados os rituais e giras executados periodicamente e contam com rezas, toques de tambores e cantos que induzem a incorporação do médium, também conhecido como “aparelho” e “cavalo”. As principais entidades cultuadas em Belo Horizonte são os Preto-Velhos, Caboclos, Exus e Bombogiras<sup>7</sup>, sendo considerados os espíritos de ex-escravizados, indígenas, povos que habitavam as ruas das cidades, e meretrizes, respectivamente.

Os médiuns oferecem atendimento à comunidade, prescrevendo receitas baseadas na mistura mágica de ervas para os consulentes. Nos centros urbanos, como Belo Horizonte, os fiéis também se reúnem em alguns espaços públicos para celebrar as entidades. Um exemplo dessa expressão pública é a Festa de Pretos Velhos, que ocorre no bairro da Graça, na Praça Treze de Maio, popularmente conhecida como a Praça do Preto-Velho, em comemoração ao dia da Abolição da escravidão, homenageando os Pretos-Velhos, espíritos populares nos terreiros como grandes conselheiros e guias, mencionados em “Comunidade Negra e o Rei Tambor”. Esse festejo ocorre anualmente desde 1982, no sábado mais próximo ao dia treze de maio e foi reconhecido, em 2019, como Patrimônio Cultural da cidade.

Já no sábado mais próximo ao dia 15 de agosto, data correspondente no catolicismo com a “Assunção de Nossa Senhora”, acontece a Festa de Iemanjá-Encontro com Iemanjá, desde 1958. Essa celebração também foi reconhecida como Patrimônio Cultural de Belo Horizonte em 2019 e se constitui com uma das principais referências negras da cidade. Nesse festejo, vários terreiros de Umbanda e alguns de Candomblé praticam seus rituais na orla da lagoa da Pampulha em homenagem à rainha do mar, também lembrada pelos compositores na letra do samba. Nas proximidades do

---

<sup>7</sup> São várias as terminologias e grafias utilizadas para designar essa entidade feminina tais como: Bongbogirá Pombagira, Pombójira, Pambujira, Pombujira, Pombojira, entre outras.

antigo córrego da Pampulha, ainda nos tempos do Curral Del Rei, eram realizadas cerimônias do Calundu, práticas rituais caracterizadas por batuques, danças, indução ao transe e a possibilidade de realizar adivinhações sobre doenças e moléstias. Essas práticas possuíam significativa incidência nas Minas Gerais, a ponto de historiadores como Luiz Mott e Laura de Mello e Souza fazerem menção à região como a “terra dos calundus”! Grande parte dos rituais de calunzeiros do passado se mantém viva com os saberes praticados nos terreiros de Candomblé e Umbanda na Belo Horizonte do século XXI.

Perseguidos sob a denúncia da feitiçaria, portanto passível de coerção tanto dos tribunais laicos quanto religiosos, os calundus configuraram-se como faceta importante das crenças religiosas de africanos e seus descendentes. Durante o século XVIII diversos habitantes das vilas mineiras foram denunciados aos tribunais eclesiásticos, acusados de praticar o calundu. Em 1756, no Curral Del Rei, a liberta Francisca Correia, Mina, e seu companheiro, Manoel da Rocha, Benguela (cativo de Ignácio Xavier da Rocha Villa Verde) organizaram um Calundu, bastante frequentado por moradores, que recorriam às suas habilidades de cura. A casa de Francisca e Manoel era localizada na Fazenda do Bento Pires, nas imediações de onde está presente hoje a imagem de Iemanjá.

Ainda no Curral Del Rei, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, também citada na canção, desempenhou papel essencial no enfrentamento da violência e do arbítrio impostos pela diáspora atlântica. Tendo como referência sua Capela e seu cemitério, que compõem o Largo do Rosário, como mencionado anteriormente, a irmandade do Rosário desenvolveu várias formas de resistência e estratégias de luta pela liberdade, promovendo associações comunitárias vinculadas à religiosidade popular, com o objetivo de promover práticas solidárias voltadas para a defesa de seus direitos, valores e culturas. Uma ação política fundamental de contestação da ordem escravocrata era, por exemplo, a realização de festas e quermesses com objetivo de reunir fundos para a alforria de escravizados por meio compra de “cartas de liberdade”. Em 1897, segundo o padre Francisco Martins Dias em seu livro *Traços históricos e Descritivos de Belo Horizonte*, as festas promovidas pela Irmandade do Rosário eram animadas por vários instrumentos de percussão:

O Reinado fazia-se regularmente na primeira domingo de outubro, dia este de grande gala para os pretos, por ser o de sua festa predileta. Nesse dia ostentavam-se pelas ruas garbosos, e alegremente dançando ao som cadencioso de seus tambores, de seus adufes e de suas sambucas, produzindo fortes e vibrantes pandorgas - tudo em honra e louvor da Senhora do Rosário, como diziam eles. Na capela rezava-se ou cantava-se a missa; e à tarde, a cerimônia da deposição dos reis velhos com seu estado maior, e a eleição dos novos, que deveriam exercer no ano futuro. (DIAS, 1897, p. 50)

Nesse passeio pela cidade invisibilizada, outra compositora do samba de Belo Horizonte também nos convida a conhecer melhor a história da cidade: Lourdes Maria. No samba “Dá licença”, ela nos conduz na subida em direção às habitações construídas desde muito cedo em torno do Morro das Pedras. A partir dos anos 1930, devido às diversas remoções realizadas para configuração dos bairros de classes mais abastadas como o Gutierrez, a Cidade Jardim e o Santa Lúcia, a ocupação do Morro das Pedras viria a se adensar de tal forma que seria construído ali o conjunto habitacional Santa Maria. Lá passaram a acontecer as famosas rodas de samba que, por volta dos anos 1960, eram frequentadas pelos grandes bambas do samba belo-horizontino.

Entre eles, Lourdes Maria que, em 1938, com apenas onze anos de idade, vinda de Esmeraldas, esteve no desfile à frente da Escola de Samba Pedreira Unida, colaborando na construção da história do carnaval na cidade. Talvez isso a tenha movido, nos anos seguintes, por territórios marcadamente masculinos, tendo ajudado a fundar algumas escolas de samba, como a Monte Castelo e a Unidos do Barro Preto. Tãmanha era sua desenvoltura na cena musical da cidade que ganhou o apelido de Lourdes *Bocão*, em referência à sua fama de imbatível nas disputas de sambas-enredo do carnaval. Este é o cenário criado pela canção “Dá licença” gravada pela cantora Lúcia Santos:

Escuta meu amor  
No morro a cuíca já roncou  
Olha meu amor  
Até a lua cheia já brilhou  
Já meu vou  
O morro de Santa Maria  
Me chamou  
Dá licença,  
Já me vou  
O morro de Santa Maria  
Me chamou  
Eu deixar o samba meu bem?  
Não, não pode ser  
Eu nasci na Vila,  
Na cidade morro não tem  
Eu gosto de você meu bem  
Mas gosto do samba também.<sup>8</sup>

A visão de Belo Horizonte enquanto um cenário em disputa se justifica na medida em que tratamos aqui não apenas de culturas esquecidas, mas muitas vezes combatidas de forma ativa. A pecha de ilegalidade que paira sobre as comunidades periféricas é

<sup>8</sup> Lúcia Santos (Intérprete). “Dá licença”. Lourdes Maria (Compositora).

sempre associada à desordem. Também é importante lembrar que a percepção da desordem leva a processos que visam a transformar a rua em lugar apolítico. Ou seja, num território em que reina o silêncio, a solidão, a invisibilidade e no qual sujeitos sociais indesejados pela elite econômica são banidos da face moderna da metrópole.

É justamente contra essa ideia de cidade construída de maneira excludente que se levanta a compositora Lourdes Maria, numa canção bastante provocativa chamada “Eu fiz um samba assim”. Conhecida, entre muitas alcunhas, como a “duquesa” do samba de Belo Horizonte, Lourdes Maria é reverenciada por cantoras e cantores de várias gerações da capital como Lúcia Santos que gravou, em sua homenagem, o CD “A dama mineira do samba”, em 2013. No disco, foram interpretadas pérolas do repertório da compositora. Entre elas, a canção “Eu fiz um samba assim” é reveladora de uma cidade invisibilizada:

Eu fiz um samba assim  
Eu fiz um samba  
Pra você cantar pra mim  
Eu fiz um samba no morro  
Nossa rainha do samba  
Não tem faixa nem coroa  
Não tem sandália dourada  
Nem baiana de cetim  
Pra ser rainha  
Só precisa ser decente  
Ter um falso rebolado  
E tocar um tamborim  
Fiz um samba no morro  
Eu fiz um samba assim  
Pra você cantar pra mim  
Você diz que meu samba  
É de arruaça que nasce  
Na roda de cachaça  
Na porta de botequim  
Vou lhe provar  
Que meu samba é social  
Quando desce lá do morro  
A minha raça é bem legal  
Fiz um samba no morro  
Eu fiz um samba assim,  
Pra você cantar pra mim.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Lúcia Santos (Intérprete). “Eu fiz um samba assim”. Lourdes Maria (Compositora).

É impressionante como a topografia da desigualdade integra com tanta clareza o cenário urbano de Belo Horizonte. Contudo, o que buscamos entender é que para além do isolamento severo dos corpos negros nos espaços que a capital mineira planejou, parece ter sobrevivido, em meio às culturas suburbanas, algo de uma inteligência insubmissa de cidade. Existe uma outra Belo Horizonte que não foi construída no espaço, mas na arte, na cultura e no pensamento. Um exemplo é o mundo do trabalho: a República decidiu quem iria trabalhar, mas principalmente quem não iria trabalhar por aqui.

Essa decisão tinha contornos notoriamente raciais e, muito provavelmente, foi tomada logo ali, na Praça da Liberdade, sob o olhar do busto da República cravado na fachada do Palácio do Governador. O Estado fez a promessa de zelar com isonomia pelo destino dos habitantes da nova capital, mas, no entanto, olhou para eles de maneira sempre desigual. Em um dos refrãos mais cantados nas antigas rodas de samba de Belo Horizonte, os Irmãos Saraiva trataram de esclarecer a distinção no samba “Vida de Pobre” gravado Bira Favela:

Pobre só come carne  
Quando morde a língua  
Bebida de rico é whisky  
Champanhe de pobre é pinga  
Pobre só come arroz com feijão  
Rico só caviar, camarão  
Pobre só anda de lotação  
Rico só de avião  
Com essa lei o pobre não pode viver  
Tem mesmo que morrer de fome  
E aprender a votar para um dia vencer  
Falei pra você  
Estou fazendo essa comparação  
De um homem pobre com um tubarão  
Um ganha muito e o outro não  
É sempre assim, meu irmão  
Pobre só ganha para o consumo  
Pobre é igual à cachimbo, doutor  
Só leva fumo  
Com essa lei o pobre não pode viver  
Tem mesmo que morrer de fome  
E aprender a votar para um dia vencer  
Um dia eu chego lá.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Bira Favela (Intérprete). “Vida de Pobre”. Mauro, Plínio e João Saraiva (Compositores).

“Vida de pobre” é uma espécie de retrato da realidade social não apenas de Belo Horizonte, mas do Brasil. Ao compor esse samba em forma de crônica do cotidiano vivenciado pela grande maioria dos pais, os Irmãos Saraiva assumem o lugar de pensadores da cidade. Espécie de intelectuais da cultura, os compositores populares constroem um saber crítico em consonância com a tradição musical brasileira, que se destaca pelo olhar aguçado sobre as reais condições de vida da população. Em meio à tradição de nosso cancioneiro popular, certos compositores assumem o papel de observar e analisar criticamente a realidade à sua volta. Em Belo Horizonte, os Irmãos Saraiva não são os únicos a assumir essa vocação do samba de querer cantar o mundo público. Dessa forma, eles atuam como cidadãos críticos, engajados nos grandes debates políticos da cidade e do país.

José Miguel Wisnik aponta a capacidade de o cancioneiro sintetizar a cultura brasileira entre o erudito e o popular, entre o subdesenvolvimentismo e a industrialização, entre as estruturas arcaicas e provincianas e a modernização, entre a cultura de massas e das raízes culturais nativas, o cosmopolitismo e a tradição folclórica. A partir dessas e outras oposições dualistas que integram uma “lógica paradoxal” e contraditória, a canção popular forjou, ao longo do século XX, uma expressão artística peculiar, capaz de pensar o Brasil.

Mais do que isso, a capacidade criativa e o diálogo estabelecido com outras linguagens culturais e com o pensamento social e político fizeram com que a canção brasileira se constituísse no debate público como uma espécie de “gaia ciência”. Em outras palavras, a combinação entre o pensamento intelectual, o questionamento filosófico, o lastro literário e a originalidade musical e poética, próprias da canção popular, acarretaram profundas consequências para a vida brasileira. Emergiu desse diálogo uma linguagem artística capaz de emitir uma opinião sobre si mesmo e sobre um país ainda em busca de sua fundação. Em Belo Horizonte, o olhar crítico sobre a realidade engendra a tradição do samba.

“Morro do Pau Comeu” é composição dos Irmãos Saraiva que apresenta um dos muitos itinerários invisibilizados da cidade, revelando a força das inscrições suburbanas da capital. Esse partido alto dos Irmãos Saraiva passeia pelo percurso formado por algumas favelas, cuja memória é amplamente apagada da história: Ventosa, Pindura Saia, Pau Comeu. A narrativa apresenta sobre alguns bem-humorados personagens, como é comum nos sambas gravados pelos três irmãos Mauro, Plínio e João:

Eu já morei  
No Morro do Pau Comeu...  
Já morei lá na Ventosa,  
E lá no Pindura Saia  
Namorei Maria Rosa  
Eita morena traia,  
Andava fazendo macumba  
Pra eu casar com ela  
Fiquei sabendo de tudo  
Nunca mais fui na favela  
Conheci o Pai Jaú  
Sujeito endiabrado  
Só dormia num baú,  
Tinha corpo fechado  
Macumbeiro de mão cheia  
Morreu de pneumonia  
Enganou toda ciência  
Aceitou filosofia.<sup>11</sup>

Dada a capacidade dos sambistas de analisar o universo existente ao seu redor, eles podem ser considerados como cronistas da cidade. Seu olhar se dirige às questões culturais e políticas, construindo um saber perspicaz que articula sempre arte e vida. Esse é o caso desse samba que retrata as diferentes faces de personagens marcados pela complexidade humana como o Pai Jaú às voltas com a ciência, a filosofia e a macumba. Esta última, em especial, não é retratada como o instrumento musical de percussão africana, mas em sua designação derivada do senso comum ligada a uma visão preconceituosa e racista, na qual as religiões afro-brasileiras são entendidas como supostos feitiços e bruxarias. Seria uma ironia?

Emerge desse diálogo uma linguagem artística capaz de emitir uma opinião sobre um país ainda em busca de si mesmo. Santuza Naves chama a atenção para uma característica da canção popular brasileira veiculada pelos meios de comunicação de massa como o rádio, a televisão e, mais recentemente, a Internet: a capacidade crítica de o compositor interpretar a realidade existente à sua volta. A autora pensa o compositor como o “intelectual da cultura”, quer dizer, aquele que possui uma percepção aguçada da vida contemporânea e que utiliza a linguagem das pessoas comuns para expressar seu pensamento sobre as questões próprias de seu tempo.

A trajetória dos Irmãos Saraiva e de muitos outros sambistas belo-horizontinos se enquadra perfeitamente nessa categoria de análise. A formação do conjunto musical remonta aos idos dos anos de 1950, quando o irmão mais velho e já falecido,

---

11 Irmãos Saraiva (Intérpretes). “Morro do Pau Comeu”. Mauro, Plínio e João Saraiva (Compositores).

Pedro Saraiva, era um dos mais respeitados compositores de Belo Horizonte. Filhos de Gumerindo, também músico, os Irmãos Saraiva fazem parte da memória da cultura popular da capital. No samba “Morro do Pau Comeu”, os compositores recordam uma cidade de amplo acento negro, com suas lendas, lugares de saudade, histórias ficcionais ou não – o mais importante aqui são as existências não-canônicas, perpetuadas pela canção. Nessas espacialidades mistas, é importante notar ainda que a narrativa preserva a memória de uma cidade habitada por pessoas de carne e osso. Ao longo da gravação, os intérpretes enviam saudações para diferentes integrantes das comunidades e personalidades do samba de Belo Horizonte como a “rapaziada da Cabana do Pai Tomás, Pedreira Prado Lopes, Marinho Pantoni e Jadir Ambrósio.”

Este último, Jadir Ambrósio, talvez seja um dos mais belo-horizontinos sambistas da cidade. Nascido em Vespasiano, mas criado desde a infância no bairro Cachoeirinha, era canhoto e tocava o “violão do avesso”, não invertendo as cordas. Ele foi o primeiro músico negro a estudar no Conservatório Mineiro de Música, onde enfrentou o racismo dos colegas até ser reconhecido como um dos grandes instrumentistas da capital. Em seu disco gravou “Do Lado de Lá”, um samba que parece versar sobre essa capital dividida nem tanto pela Avenida do Contorno, mas por outros referenciais, como o Ribeirão Arrudas. Salta aos olhos outro traço distintivo: o hábito do batuque, ou seja, Jadir define aqui a própria música como uma marca cultural e social de um território.

Na letra do seu samba, a cidade é dividida pelo curso das águas do Ribeirão Arrudas, onde, se de um lado temos a área urbana na forma do centro comercial da cidade, do outro, temos o bairro da Lagoinha, o epicentro onde se desenvolveu a cultura suburbana de Belo Horizonte. Ou seja, um modo de ser, agir e estar no mundo que ocupa as brechas, frestas, lotes vagos, pontos cegos, desvios, improvisos, descuidos e desacertos do planejamento urbano. Dessa forma é o rio que margeia essa outra cidade vivida enquanto um território aberto, livre e desimpedido para o encontro democrático e horizontalizado com a cidadania. No batuque de Jadir Ambrósio, a zona suburbana é fonte límpida e cristalina de dinâmicas culturais na qual a cidade é sempre seu lado de fora e ainda está por fazer-se. Segundo Jadir Ambrósio em “Do lado de lá”:

Do lado de lá do rio  
Dá gosto a gente brincar  
Lá é terra de batuqueiro  
E eu gosto de batucar  
Tum, tum, tum  
Ô lê, lê, ô lá, lá  
Se aqui não tiver batuqueiro

Vou me embora pra lado de lá  
Do lado de lá tem batuque  
Do lado de cá não tem  
Pro lado de lá eu não vou  
Pro lado de cá ninguém vem<sup>12</sup>

Em sua letra, o rio é a fronteira natural entre a cidade invisibilizada e a capital moderna, republicana e positivista. Outra característica marcante na obra de Jadir Ambrósio e demais sambistas belorizontinos, além de criar um mapa sonoro da cidade, é capacidade de lidar com a difusão pelos meios de comunicação de massa como uma das marcar definidoras dessa modalidade de canção crítica. Assim, as composições de Jadir Ambrósio seria “publicista”, ou seja, é um exemplo de que a linguagem musical no Brasil apresenta, principalmente por meio do samba, fragmentos do cotidiano individual e coletivo, associado à vida política e social em comunicação direta com o povo nas ruas.

As ruas da capital, por sua vez, são observadas atentamente pelo samba belorizontino nas mais variadas formas e maneiras como na composição “Rua da Bahia”, gravada em 1961, por Orlando Sales. A marchinha foi o gênero musical escolhido pelos compositores Rômulo Paes e Gervázio Horta para cantar um dos principais corredores culturais da cidade, num momento de grandes transformações. A narrativa busca no passado resquícios de uma sociabilidade que, aos poucos, se esgotava. Ao mesmo tempo que a marchinha diverte os foliões, ela passeia pela história de Belo Horizonte:

Ê, ê, Maria  
Está na hora de ir  
Pra Rua da Bahia  
Ai, seu moço  
Saudades do meu Colosso  
A boia era dois mil reis  
E o Grande Hotel  
Dos coronéis  
As águas já rolaram  
Na rua da Bahia  
Mais do que  
Em Três Marias  
Ai que bom  
Um chopp no Triannon  
Carnaval não havia ciúme  
Nas batalhas de lança perfume.<sup>13</sup>

12 Jadir Ambrósio (Intérprete). “Do lado de lá”. Jadir Ambrósio (Compositor).

13 Orlando Salles (Intérprete). “Rua da Bahia”. Rômulo Paes e Gervásio Horta (Compositores).

Seus versos lembram o Grande Hotel, localizado na esquina da Rua da Bahia com avenida Augusto de Lima, que ficou famoso por hospedar os principais líderes das oligarquias rurais que dominaram o cenário político durante a Primeira República (1889-1930). Conhecidos como “os coronéis”, eles desembarcavam na Praça da Estação com destino ao Palácio da Liberdade e pernoitavam no Grande Hotel, após desembolsar vultosas quantias em dinheiro nos cabarés da madame Olímpia. O tradicional restaurante Colosso, por sua vez, era um estabelecimento frequentado por jornalistas e estudantes onde o chamado “Prato Feito”, o popular PF, possuía o preço mais acessível dos arredores. Já o elegante bar Trianon, aberto desde os tempos de Pedro Nava, Carlos Drummond de Andrade, entre outros, era frequentado por homens de maior poder aquisitivo. Cada um ao seu estilo marcou a vida social da cidade, figurando na memória de diferentes gerações de boêmios da primeira metade do século XX.

Em 1961, data em que é lançada a composição, esses personagens passaram a frequentar a galeria do Edifício Malleta, construído na mesma esquina em que funcionou o Grande Hotel. Nesse mesmo ano, no dia 1º de janeiro, o presidente Juscelino Kubitschek inaugurou a barragem de Três Marias, considerada a maior do Brasil até então, com 2,7 quilômetros de extensão, 75 metros de altura e capacidade para 19,5 bilhões de metros cúbicos de água. Porém, a usina só entraria em funcionamento em 25 de julho do ano seguinte. 1961 foi o último ano em que os foliões brincaram com o carnaval cheirando o lança-perfume. Em 18 de agosto, o presidente Jânio Quadros assinou um decreto proibindo seu consumo, visando moralizar a festa do Rei Momo. Conforme entrevista de Gervásio Horta sobre a sua famosa parceria com Rômulo Paes:

“Rua da Bahia” nasceu nessa mesma rua. Rômulo e eu éramos frequentadores assíduos do Estrela, que ficava em frente ao Trianon. Ele ficava com sua turma no fundo do bar, com todo orgulho e máscara. Eu, no balcão, perto da porta. Certo dia, em 1959, fiz uma marchinha (Ê, ê, Maria/ Tá na hora de ir pra rua da Bahia/ Floresta não presta, Bonfim não é pra mim/ Faça sol ou faça frio/Toda hora todo dia/ eu vou pra rua da Bahia...) O cantor Isnard Simone, que era amigo do meu tio Tote, vivia grudado no Rômulo. Quando lhe mostrei a marchinha, ele chamou o compadre para ouvir. Rômulo, que com toda a grosseria, arrancou a letra da minha mão, dizendo que não era nada daquilo. Para minha surpresa, ao me ver no outro dia, veio sorridente cantando a música com letra que seria gravada. No final, completei (As águas já rolaram/ Na rua da Bahia/ Mais que do que em Três Marias...). Dali nós percorremos os bares do centro, cantando e mostrando a música para todo mundo. Terminamos a noitada no Ponto Chic. Ficamos amigos e o Rômulo permitiu que eu entrasse pra turma. (SANTOS, 2023, pp. 200-201)

A marchinha “Rua da Bahia” é um dos maiores sucessos da carreira de Gervásio Horta e Rômulo Paes. Este último é ainda autor de outros versos famosos: a “vida é essa, subir Bahia, descer Floresta”. Quem nunca ouviu esse bordão que, por muito tempo,

traduziu de forma perfeita o ritmo do cotidiano de Belo Horizonte? E não é por menos: essa espécie de desabafo tornou-se lema da boemia artística de sua época e virou um dos ditos populares mais usados pelos moradores da cidade. Simples e objetivo, o bordão virou verso de uma das marchinhas de carnaval mais populares da cidade. Além disso, Rômulo Paes esteve entre os boêmios que ciceroneou Noel Rosa, entre janeiro e abril de 1935, na noite belo-horizontina. Segundo João Máximo e Carlos Didier, biógrafos do sambista da Vila Isabel:

São várias as rodas boêmias da Belo Horizonte desses tempos. A dos jovens estudantes e a dos velhos paus-d'água, a dos intelectuais que se reúnem no Café Estrela como Elpídio Canabrava, Pedro Nava, Affonso Dutra, Stênio Caldeira, Carlos Drummond de Andrade e a do pessoal da música com a qual Noel Rosa vai travando contato. Um dia ele descobre a existência de uma PRC-7, Rádio Mineira, em pleno coração da cidade. Fica sabendo que a emissora funcionava precariamente, quase em caráter experimental no porão do edifício do Conselho Deliberativo, esquina das Ruas da Bahia e Augusto de Lima com um modesto transmissor no bairro Carlos Prates. Noel toma um ônibus na Floresta e vai conhecer a Rádio Mineira. (...) Os novos amigos o convidam para comer, por apenas dois mil reis, o famoso prato feito do Colosso, restaurante que fica a uns cinquenta metros da Rádio Mineira. Lá, todos juntos, improvisaram em plena tarde uma roda de samba. (...) Juntos cantam pelo microfone da Rádio Mineira, frequentam as biroscas dos bairros mais afastados, vão à zona boêmia animar com seus violões as tristes noites das mulheres da vida (...). A zona boêmia se estende ao longo de três ruas paralelas, a Avenida do Comércio, a Oiapoque e a Guaicurus. A turma de rádio percebe que Noel Rosa é bandeira valiosa, sujeito cujo violão, e cujas músicas encantam de tal maneira as mulheres que eles, como amigos de tão talentoso e ilustre visitante, acabam tirando suas vantagens. (...) O carnaval está próximo. Belo Horizonte, 950 metros acima do mar, 250 mil habitantes, é toda animação. Mas nem as noites de sábado e domingo, dedicadas às batalhas de confete, que o pessoal da terra prefere chamar de "cariocadas", fazem Noel sentir menos falta do Rio. Em praticamente todos os bairros, os blocos se preparam para sair com suas fantasias de sujo, seus estandartes de papelão, seus ritmistas improvisando instrumentos, batucando em latas de banha, em caixas de sapato ou, quando muito em tamborins baratos. Não muito longe de onde Noel está hospedado, um desses blocos, os Foliões da Floresta, promete sair esse ano mais animado do que nunca. É organizado pelo "turco" Nagibe e congrega, na maioria, moradores da rua Itajubá. (...) A não ser pelo círculo reduzido de amigos da Rádio Mineira e por um ou outro boêmio como Rômulo Paes, jovem da terra que ousa seus sambinhas e sonha em vê-los um dia gravados por Francisco Alves e Carmem Miranda, pouca gente em Belo Horizonte sabe que Noel está aqui. (MÁXIMO, DIDIER, 1990, pp. 347-359)

Os sonhos de Rômulo Paes o levaram longe. Ele foi autor não apenas do bordão "a vida é essa, subir Bahia, descer Floresta", mas também de vários outros sucessos gravados por nomes como Alaíde Costa, Blecaute, Carlos Galhardo, Cauby Peixoto,

Noite Ilustrada, Dircinha Batista, Moreira da Silva, Anjos do Inferno, Dalva de Oliveira, Emilinha Borba, Orlando Silva e Luiz Gonzaga, entre outros. Compositor, diretor artístico das rádios Mineira e Guarani, apresentador de auditório, jornalista, membro da Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música (SBACEM), mas acima de tudo boêmio, ele frequentava todas as casas noturnas, conhecia todos os personagens e transitou, com a mesma elegância, pelos inferninhos da rua Guaicurus, pelo bar Mocó da Iaiá, pela Praça Vaz de Melo, Gruta MetrÓpole, Café Palhares, Bar do Ponto, pelo luxuoso auditório da Rádio Inconfidência no terceiro andar da Feira de Amostra e pelos salões do Minas Tênis Clube. Dada a sua importância, hoje seu nome está gravado em um monumento inaugurado em 1995, na rua da Bahia, esquina com avenida Álvares Cabral, no centro da capital. Numa homenagem feita por Gervázio Horta e Celso Garcia, os antigos parceiros relembram Rômulo Paes através da canção “Cidade Alta”.

Estamos sentido a sua falta  
Na cidade alta  
Vem, queremos a presença sua  
Em nossa rua  
Vem participar da nossa alegria  
Vem Rômulo Paes  
Vem para a Rua da Bahia  
Hoje Belo Horizonte está em festa  
São tantas as recordações  
E o consolo que nos resta  
É ter você em nossos corações  
A vida, a nossa vida é essa  
Subir Bahia, descer Floresta.<sup>14</sup>

Esse samba em tom de saudade foi gravado pelo conjunto vocal Nós & Voz, recorda o nome de Rômulo Paes, mas também uma cidade perdida no tempo. Quem também se aventurou pela Belo Horizonte que ficou no passado foi Mestre Conga. Principalmente, a avenida Afonso Pena, quando a principal via pública da cidade se transformava em passarela para os desfiles das antigas escolas de samba no mês de fevereiro. Hoje em dia a praça Sete de Setembro, localizada no cruzamento das avenidas Amazonas e Afonso Pena, é considerada o umbigo da cidade. O local é o escolhido tanto pelos torcedores dos times de futebol da cidade para comemorar suas conquistas esportivas quanto por aqueles que reivindicam seus direitos em manifestações políticas.

Porém, nem sempre a Praça Sete reinou sozinha no coração dos belo-horizontinos. Para que isso acontecesse, ela desbancou o famoso Bar do Ponto, que deu nome à

<sup>14</sup> Nós & Voz (Intérprete). “Cidade Alta”. Gervázio Horta e Celso Garcia (Compositores).

toda uma região próxima a ele, localizada nas imediações do abrigo dos bondes, que depois veio a ser o Mercado das Flores na esquina entre a avenida Afonso Pena e a rua da Bahia. Quando o ponto final dos bondes foi desativado, as atenções da cidade se voltaram para a Praça Sete. E não era por menos, com o tempo, em torno do obelisco, foi se criando um verdadeiro ponto de convergência do trânsito, do comércio, da vida social, política e cultural da capital mineira. Na visão de José Bento Teixeira de Salles, é também por volta dessa época que termina a melhor fase do carnaval na rua da Bahia:

A rua da Bahia registrou o apogeu e a decadência do carnaval belo-horizontino. Nas décadas de 30 e 40, além do movimento na Afonso Pena, a folia se concentrava no quarteirão da rua da Bahia, entre a rua Goitacazes, em torno do Trianon e da Elite. Já pela manhã, os boêmios e foliões calibraram nos bares, cujo movimento crescia a partir das 2 horas da tarde (...) na verdade, bebia-se bem - cerveja, cachaça ou gim, pois o uísque era coisa de grã-fino e empreiteiro rico. E não faltavam também boas doses de lança-perfume para cheirar ou atirar na menina a ser conquistada. O clima era de absoluta confraternização. Pouco a pouco, cresciam os momentos e a alegria nos bares, trançavam pingüços pra lá, foliões pra cá e se formavam cordões de marmanjos, em fileira, pela rua afora. As moças podiam entrar na Elite - grande vitória feminina na época - mas no Trianon era reduto exclusivo dos homens (...) mais tarde, o fechamento do Trianon e da Elite coincidiram com a decadência do carnaval de rua. Ainda assim a Gruta Metrópole acolheu os últimos remanescentes da boemia carnavalesca. Era divertido ver os fantasiados bissextos ou a ladainha do Mané Fogueteiro, com o bandolim do Lafaiete, um crioulo de dois metros de altura, tocando velhas marchinhas para consolo dos saudosistas que financiavam os músicos. (SALLES, 2005, pp. 50-51)

A decadência a que se refere o autor em suas memórias diz respeito ao carnaval da Rua da Bahia, pois a festa continuaria firme e forte em outros pontos da cidade. A folia voltaria a tomar de assalto a própria Rua da Bahia, por exemplo, nos anos 1970 com a criação do bloco carnavalesco Banda Mole em 1975. Antes disso, o carnaval mudaria de endereço para a Praça Sete. Muita gente não deve se lembrar, mas foi talvez em torno da praça que se desenrolaram alguns dos melhores carnavais de Belo Horizonte. Isso é o que garante o Mestre Conga no samba "Praça Sete", gravado em 2006.

Ai...  
Tanta saudade que eu tenho  
Dos nossos carnavais  
Os velhos tempos  
Que não voltam mais  
Minha linda colombina  
Arlequim nosso terror  
Na avenida Afonso Pena

A Praça Sete acabou  
Fantasias coloridas  
Nossa escola na avenida  
Explosão de alegria  
Dia e noite, noite e dia  
Os clarins anunciam  
O Rei Momo que chegava  
De confete e serpentina  
Até às cinco da matina  
Onde está nossa bandeira  
Tamborim e agogô  
Nota dez na bateria  
O que era doce terminou.<sup>15</sup>

Nesse samba memorialístico, Mestre Conga relembra os velhos tempos do carnaval perdidos no tempo. Ele é testemunha ocular de uma história de grandes transformações em termos de manifestação cultural das comunidades negras de Belo Horizonte. O carnaval, mais especificamente, situa-se em um processo mais amplo da emergência do ritmo do samba e de sua afirmação em um símbolo da cultura nacional. O vazio deixado pelas antigas formas de manifestação carnavalesca como o entrudo, ranchos e blocos foi sendo preenchido, aos poucos, por novas expressões da folia, como as escolas de samba. Assim como aconteceu até a década de 1930, as manifestações carnavalescas da capital mineira foram se transformando, ao longo de todo o século XX, fortemente influenciadas pelo que ocorria nos festejos cariocas. Na época, a “Escola de Samba Pedreira Unida” foi a pioneira do carnaval belo-horizontino. Fundada por Mário Januário da Silva, conhecido como Popó, e José Dionísio da Silva, vulgo Xuxu, na comunidade da Pedreira Prado Lopes, ela desfilou pela primeira vez em 1937. Segundo o jornalista Acir Antão:

Essa escola teve o luxuoso auxílio de um maestro, que foi o Hervê Cordovil, compadre do Xuxu, um dos fundadores. Xuxu tocava tamborim na orquestra e no regional da rádio Guarani. Ele era um sujeito pardo, de cabelo de fogo e voz rouca. Foi meu vizinho no Nova Esperança. Meu pai tinha um bar, e ele sempre ia lá, onde tive a oportunidade de ouvir suas histórias. O Grande Otelo veio do Rio para ver o primeiro ensaio da Pedreira Unida, veja você! (SANTOS, 2023, pp.293-294.)

No ano seguinte, um de seus fundadores, Mário Januário da Silva, também conhecido como Popó, foi o vencedor no primeiro concurso “Cidadão do Samba” promovido pelo jornal *Estado de Minas*. Por volta dos anos de 1940, a imprensa tinha uma participação muito ativa no carnaval de Belo Horizonte devido à promoção de

<sup>15</sup> Mestre Conga (Intérprete). “Praça Sete”. Mestre Conga (Compositor).

concursos - como o de Rainha do Samba, organizado pelo jornal *Folha de Minas*, e o de Cidadão Samba, produzido pelo jornal *Estado de Minas* - e da organização de batalhas de confete - a Batalha do Galo, da *Folha de Minas* e a Batalha Real, do *Estado de Minas*. Esses eventos acolhiam também desfiles das escolas de samba e dos diversos blocos da cidade. Na avaliação do Mestre Conga:

A Praça Sete não mudou muito não. Ela era o ponto de encontro da rapaziada mais nova que dançava nas gafieiras. Naquele tempo, o pessoal de poder aquisitivo pequeno frequentava as gafieiras, enquanto os grandes iam aos bailes do Montanhez. Depois veio o Alhambra, na esquina de Rio de Janeiro com Guaicurus. Então a Praça Sete era isso. A gente se encontrava ali durante a semana, batia papo e depois cada um pro seu lado. Uns iam encontrar a namorada, outros iam dançar ou procurar mulher. A gente ficava contando casos de quem namorou, quem roubou a namorada de quem ...O carnaval na Afonso Pena era muito bom. (SANTOS, 2023, pp. 222-223.)

Assim como a Praça Sete e a avenida Afonso Pena, recordados pelo Mestre Conga, vários outros lugares de sociabilidade pública da cidade foram cantados pelos sambistas demonstrando seu interesse em decifrar a história de uma cidade que muitas vezes renuncia ao seu passado. Um importante espaço da cidade que se destaca pela presença da cultura popular é o Mercado Central. O primeiro Mercado Municipal de Belo Horizonte foi construído em 1903. Localizado na avenida Afonso Pena, onde hoje se encontra a Rodoviária, o mercado foi erguido no mais antigo ponto comercial da cidade, formado pela rua Caetés e Avenida do Comércio, atual Santos Dumont. O lugar era o ideal para abrigar os comerciantes que desembarcavam na Praça da Estação vindos do interior para vender suas mercadorias na capital. Sua estrutura metálica, importada da Bélgica, chamava a atenção de qualquer visitante que passasse por ali até 1929, quando foi demolido. Na época, o mercado ficou pequeno para o grande número de fregueses, sendo transferido para a avenida Paraopeba, atual Augusto de Lima.

O endereço é o mesmo até hoje, mas o lugar que conhecemos atualmente não. Nessa fase, o mercado aumentou seu número de lojas e diversificou sua freguesia, possuindo açougues, barbearia, bares, agência dos correios entre outros serviços. Porém, seus produtos eram comercializados a céu aberto e com sérios problemas higiênicos. Por essa razão, em 1969, o mercado foi remodelado para oferecer mais segurança, comodidade e hospitalidade, tornando-se um dos melhores cartões de visita de Belo Horizonte. Não por acaso, o Mercado Central foi transformado em tema para um samba de Gervásio Horta interpretado por Serginho Beagá:

Eu vou também  
Tomar um chopp e bater papo  
No Mercado Central  
Me sinto bem com meus amigos  
No Mercado Central  
Sentindo cheiro de pequi  
Eu vou comer um doce abacaxi  
Saborear um bife com jiló  
Como é bom estar aqui  
Yes o americano diz  
Bonjour diz pra mim um bom francês  
O argentino com cara de feliz  
Diz que do Mercado é freguês  
E eu que sou mineiro por tradição  
Gosto do mercado meu irmão  
E eu que sou mineiro de coração  
Gosto do mercado meu irmão.<sup>16</sup>

Gervázio Horta é um dos sambistas mais atentos às transformações do cenário urbano na capital mineira. Ele nasceu em Teófilo Ottoni e chegou a Belo Horizonte ainda garoto. Foi o antigo parceiro Rômulo Paes que apresentou o Mercado Central para o amigo recém-chegado do interior. Segundo lembra o próprio sambista:

O Rômulo ficava lá até umas três da tarde. Depois seguia para o Mocó da Iaiá, Toniolo, Rosário, Café Palhares ou Pólo Norte. Só voltava para casa lá pelas cinco da matina. Naquela época, o Mercado era um amontoado de barracas de madeira, tudo muito rude e pouco atrativo. Com o passar do tempo, tudo melhorou. Gosto muito dali pelo cheiro. Sobretudo o cheiro de pequi, que cito na letra do meu samba. O cérebro tem dispositivos para ativar memórias visuais, gustativas e olfativas. Sabe-se que o cheiro é o grande mentor da memorização, remontando até a tenra infância. Pelo faro, os animais encontram água e alimento. O Mercado é uma espécie de embaixada do interior de Minas. O local é sortido de quiosques que representam as regiões do Estado, como o Norte-Nordeste, minha região, minha referência. Um dia, eu e o Serginho Beagá saímos de um estúdio de gravação e fomos almoçar num dos restaurantes do Mercado. Na passagem, encontramos o João Dias, ou João Durinha, do Rei da Feijoada. Ele nos apresentou alguns diretores da Associação do Mercado e propôs que eu fizesse uma música para o lugar. Foi assim que o samba nasceu, e pouco depois o Serginho gravou. (SANTOS, 2023, pp. 342-343)

Tempos depois da vinda de Gervásio Horta, chegou à capital outra artista nascida na mesma região do Estado. Ela ficou conhecida no Brasil inteiro. Clara Francisca Gonçalves era uma jovem de dezesseis anos quando passou a residir em Belo Horizonte em 1958. Vinda de Caetanópolis, cidade localizada no centro de Minas

<sup>16</sup> Serginho Beagá (Intérprete) "Mercado Central". Gervázio Horta (Compositor).

Gerais, ela foi morar no bairro Renascença. Seu primeiro emprego na capital mineira foi na fábrica de tecidos que funcionava nesse mesmo bairro. Nos dias de folga, frequentava as quermesses e festas da igreja Santo Afonso Ligório.

Quem comandava o coro da igreja era ninguém menos que Jadir Ambrósio. Além de maestro do coral, ele colaborava com as barraquinhas na quermesse, além de organizar festas, bailes e um concurso de talentos no bairro Renascença. Grande sambista da época, ele era também uma ponte com os programas de auditório do rádio mineiro. Quando escutou a voz da tecelã interpretando “Por causa de você”, composição de Dolores Duran e Tom Jobim, soube imediatamente que estava diante de uma grande promessa de sucesso. Jadir Ambrósio levou a cantora novata para apresentar-se em programas de auditório de grande popularidade da época como o do apresentador Aldair Pinto na Rádio Inconfidência, a mais importante emissora de rádio de Minas Gerais numa época em que revelou talentos como Agnaldo Timóteo, Nelson Ned e Eduardo Araújo, entre outros.

A cada apresentação em show de calouros no rádio como “Escada para o sucesso” e concursos como “A voz de Ouro ABC” ela interpretava sambas do repertório de Dalva de Oliveira, Angela Maria e Elizeth Cardoso, levando plateias ao delírio e conquistando admiradores por toda a cidade. Com isso trabalhava durante o dia na fábrica e, à noite, desenvolvia sua carreira artística como cantora em bandas de baile e eventos sociais. Nesses primeiros anos de carreira, tornou-se uma das mais famosas *crooners* em bares e boates da capital. Segundo Vagner Fernandes, em seu livro *Clara Nunes: guerreira da utopia*:

A partir daquele momento, a agenda artística começou a tomar todo o seu tempo. Tinha horário para se apresentar nas festas e boates. Clara se tornaria crooner em points noturnos de Belo Horizonte, como nas boates Meia-Noite, Triunfo (no centro da cidade, entre a rua Rio de Janeiro e Goitacazes), Peter’s Bar (na Avenida Amazonas) e Almanara, na Tupinambás com Rio de Janeiro. Nesta última, apresentava-se os artistas mais famosos do país. Funcionava a partir de meia-noite e era bem frequentada pela rapaziada endinheirada de BH. As prostitutas tinham o local como alvo predileto. Quando saía das boates, era comum Clara Nunes esticar até os bares e pequenas casas de shows do agitado edifício Arcângelo Malleta (avenida Augusto de Lima com rua da Bahia) como o Lua Nova, o Pelicano, a Cantina do Lucas e o Berimbau, onde a turma da boemia e os músicos em ascensão batiam o ponto. (FERNANDES, 2007, pp. 50-51.)

Foi no ano de 1962 que ela pediu demissão na fábrica de tecidos do bairro Renascença para dedicar-se de corpo e alma à carreira musical, adotando o nome artístico que ficou famoso no Brasil inteiro: Clara Nunes. O primeiro passo já tinha sido dado. Na época ela já tinha um contrato assinado com a Rádio Inconfidência, localizada no

prédio da Feira de Amostras na Praça Quatorze de Fevereiro (depois rebatizada Rio Branco e hoje conhecida como Praça da Rodoviária), tornando-se a cantora mais famosa da cidade.



Prédio da Feira Permanente de Amostras. Data: 1962. Acervo: MHAB/PBH.

Um ano antes ela foi coroada “Rainha do jubileu de prata” da emissora. Nessa oportunidade fez sua primeira gravação no disco *Os Vibrantes 25 Anos da Rádio Inconfidência*, lançado em 1961. Nesse LP, ela interpretou a canção “Vida Cruel” de Jadir Ambrósio e Wilson Miranda:

Eu acho natural  
Você sentir saudade  
Do tempo de solteiro  
Das noites de farra  
Do vinho e da música  
E dos companheiros  
Só não acho natural  
Eu ficar em casa  
Tão abandonada  
Enquanto você vive  
Dançando nas boites  
Até de madrugada  
Lembro-me ainda

As bonitas juras  
Que você fazia  
Tudo era amor  
Tudo era esplendor  
Tudo era alegria  
Lia em seus olhos  
Um mundo repleto  
De felicidade  
Mas tudo quimera  
Tudo ilusão e falsidade<sup>17</sup>

Essa foi a também a primeira vez que o nome de Jadir Ambrósio aparece no selo de um disco. A gravação do LP foi um marco para a cena musical da cidade. Até então, as gravações de disco eram feitas de forma quase artesanal. Outro fato importante foi a inauguração da TV Itacolomi, em 1955, com equipamentos de última geração que impulsionaram a vida cultural da cidade. As gravações do LP *Os Vibrantes 25 Anos da Rádio Inconfidência* foram feitas no estúdio do canal de televisão conhecido como a “TV dos Mineiros”.

Em Belo Horizonte, ela se apresentou ainda nos grandes palcos com as melhores orquestras como no Clube Belo Horizonte, Minas Tênis Clube, Olímpico, Jaraguá entre outros. Em 1964, a rádio Guarani, pertencente aos Diários Associados, ofereceu a ela um contrato irrecusável tirando-a do cast da Rádio Inconfidência. Com a mudança de emissora, ela passava a apresentar seu próprio programa na TV Itacolomi, também pertencente ao grupo de veículos de comunicação do empresário Assis Chateaubriand, com seus estúdios no 24º andar do Edifício Acaiaca, nas esquinas das ruas Tamoios, Espírito Santo e avenida Afonso Pena em frente à Igreja São José. No canal de televisão ela comandou o programa “Clara Nunes Apresenta”. A partir daí, atingiu o estrelato. Atualmente é considerada um dos grandes nomes da música popular brasileira em toda a sua história.

Jadir Ambrósio foi o padrinho musical da cantora em Belo Horizonte. Ele que nos últimos vinte anos de sua vida se tornou budista, nasceu em Vespasiano no ano de 1922, mudando-se para Belo Horizonte com quatro anos de idade, vindo com sua família no caminhão de leite do Seu Nico Pedrosa. Depois de capinar as ruas da capital, chegou a iniciar seus estudos no Conservatório Mineiro de Música sendo ele o primeiro homem negro por lá. Porém, logo foi seduzido pelo mundo da canção popular e do rádio. Foi tocando sambas e modas de viola que Jadir circulou por toda a cidade. Tocou pistom desde muito cedo na famosa Corporação Musical Santa Cecília, a Banda do Espanhol, com o mestre Luciano Vasques, do bairro Santo André.

---

<sup>17</sup> Clara Nunes (Intérprete). “Vida Cruel”. Jadir Ambrósio e Wilson Miranda (Compositores).

Além de sambista, foi também compositor de outros gêneros musicais. Suas composições alcançaram sucesso nacional gravadas por Luiz Gonzaga, Castatinha & Inhana, Blecaute, Trio Nordestino, Marinês, entre outros. Desde que se estabeleceu na capital, o coração de Jadir Ambrósio bateu forte pelo bairro da Lagoinha. Segundo ele próprio, em seu samba “Saudade da Lagoinha”:

A maior tristeza minha  
Foi quando acabaram  
Com a praça da Lagoinha  
Ali, vivi a minha mocidade  
Por isso hoje recordo com saudade  
Quem não se lembra  
Do Cinema Paissandu  
Da pensão da Dona Rosa  
Do boteco do Seu João  
Onde os poetas e sambistas reuniam  
Tinha muita cerveja e cachaça  
Muito amor, muita paixão  
Mas droga não havia não  
Tinha muita poesia, muito samba  
Rico de inspiração  
A turma da Lagoinha  
Era uma turma bamba  
Era o quartel general do samba  
Era o quartel general do samba  
Era o quartel general do samba  
Era o quartel general do samba.<sup>18</sup>

A Lagoinha é um dos tradicionais berços do samba da cidade. Por essa razão, é cantado e decantado em versos, prosas e melodia que também ajudam a contar a história da capital mineira. Boemia, prostituição, malandragem e tradicionais famílias muito pacatas, convivendo no mesmo espaço urbano – essa era a principal característica do bairro Lagoinha nos anos 1940 e 1950. O nome do bairro vem da proliferação de pequenas lagoas que existiam no local e que foram sendo drenadas para a construção da nova capital.

Separado do centro comercial pelo ribeirão Arrudas, pela linha férrea e pela Avenida do Contorno, o bairro Lagoinha já foi conhecido como a Lapa mineira. À época da destruição do velho Curral Del Rei, a região começou a ser ocupada por grandes chácaras de propriedade de imigrantes, principalmente italianos. Localizada numa área habitada por pessoas sem grande poder aquisitivo, a Lagoinha passou a abrigar trabalhadores de vários setores sociais, indicando que a expansão urbana

<sup>18</sup> Jadir Ambrósio (Intérprete). “Saudade da Lagoinha”. Jadir Ambrósio (Compositor).

vinha desenvolvendo-se da periferia para o centro, ao contrário do pretendido pela Comissão Construtora chefiada pelo Engenheiro Aarão Reis. Essa é a Lagoinha cantada na canção “Praça Vaz de Melo”, composta por Celso Garcia e Jair Silva e gravada por Acir Antão:

Não há entre nós um paralelo  
Eu na praça Vaz de Melo  
E ela tão longe de mim  
E assim de cachaça em cachaça  
Vou vivendo ali na praça  
Botequim em botequim  
Sou todo da Lagoinha  
Assim como ela só minha  
E eu sou seu bem querer  
Sair dali eu não posso,  
Esse é o problema nosso,  
Eu prefiro te esquecer.<sup>19</sup>

A praça Vaz de Melo foi um dos epicentros da Lagoinha e do samba de Belo Horizonte. Vários sambistas desfilaram seu talento pelo lugar. O jornalista Carlos Felipe Horta conheceu muitos deles. Em especial a dupla de compositores que criaram essa canção em parceria. Segundo ele:

Jair Silva era pretinho, gordinho e baixinho. E existia um problema que o incomodava. Havia um outro Jair Silva na cidade, que era jornalista do Estado de Minas e ficou famoso assinando a coluna *Oropa, França e Bahia*. Então, todo mundo confundia aqueles dois. Chegavam perto do compositor e diziam que gostaram muito dos seus artigos. Ele reagia dizendo: “eu não escrevi merda nenhuma”. O outro, por sua vez, ficava bravo quando alguém o elogiava por causa de um samba do xará. Dizia: “esse povo fica fazendo samba e ainda assinam com meu nome”. Essa dicotomia é fundamental para entendermos o Jair Silva compositor. Ele era assíduo na Lagoinha e frequentava o grupo de cantores pobres, mas era também muito chegado na turma do Rômulo Paes e do Roberto Andrade. Havia ali uma panelinha, formada pelo grupo da SBAT e da SBACEM, cujo líder incontestado era o Henrique de Almeida, o homem forte dos direitos autorais em Minas. Eram autores de classe média, que ganhava dinheiro com música, coisa rara naqueles tempos. O Jair era da turma pobre. (SANTOS, 2023, pp 231-232)

As duas siglas citadas significam respectivamente: Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e a Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música (SBACEM). Pelo relato do jornalista, as rivalidades, vaidades, rachas internos,

---

<sup>19</sup> Acir Antão (Intérprete). “Praça Vaz de Mello” Celso Garcia e Jair Alves (Compositores).

panelinhas, brigas de egos e disputas movidas por interesses individuais que, infelizmente, demarcam o universo do samba belo-horizontino ainda hoje – e que somente servem para enfraquecer a cena musical da cidade em nome do personalismo, do individualismo exacerbado e do ressentimento – acontecem desde longa data. O parceiro de Jair Silva na composição “Praça Vaz de Melo”, por exemplo, ficou famoso como o “rei dos auditórios” e, certamente, despertou a inveja de muitos “colegas” de profissão.

Celso Garcia nasceu em Ponte Nova, mudou-se para a capital com treze anos. Ainda criança começou a participar dos programas de calouros. Após apresentar-se no programa “A hora do recruta” de Rômulo Paes foi contratado pela rádio Guarani. Depois passou pela TV Itacolomi e Rádio Inconfidência. Ainda nos anos 1940, foi *crooner* no late Clube na Pampulha e cantor da famosa Orquestra do Delê. Em 1954, ele recebeu o prêmio de cantor “Mais querido de Minas” promovido pela Revista do Rádio. Na época, Celso Garcia era visto em todos os quadrantes da cidade. Talvez por essa razão ele tenha composto “Santa Tereza”, uma das marchinhas mais famosas de Belo Horizonte que retrata justamente um dos meios de transporte da época: o bonde

Foi pra Santa Tereza  
Que aquela beleza  
O bonde pegou  
Vou pra Santa Tereza  
Com aquela beleza  
Eu juro que vou  
Se a dona é boa  
E se dá bola pra mim  
Seja no Carlos Prates  
Calafate ou Bonfim  
Seja em Lourdes  
Renascença ou Santo André  
Com mulheres fico louco  
Vou correndo, vou a pé.<sup>20</sup>

Durante os anos 1940 e 1950 não havia boemia no bairro de Santa Tereza como atualmente. O lugar era um tradicional reduto de militares em função do quartel que ainda hoje fica localizado na Praça Duque de Caxias. Quem era passageiro do bonde de Santa Tereza e amigo de Celso Garcia foi o jornalista Carlos Felipe Horta. Segundo ele:

Naquela época, eu dava aulas na Penitenciária de Mulheres, que ficava lá nos fundos do bairro. O bonde era a única maneira que eu tinha de chegar lá.

<sup>20</sup> Celso Garcia (Intérprete). “Santa Tereza”. Celso Garcia. (Compositor).

Tinha um trajeto curioso. Ele entrava pela rua Salinas, pegava a Paraisópolis e voltava pelo mesmo caminho que hoje é percorrido pelo ônibus da região. Naquele tempo, a praça de Santa Teresa era dos militares, ali ficava o quartel do Batalhão de Guardas e a praça era deles. Quando você virava, já estava na divisa do Horto, de tradição boêmia. Naquela época, o Santa Tereza não tinha boemia e a Praça Duque de Caxias era uma área de segurança... O Celso foi acima de tudo um criador de jingles. Ele fez jingles para todo mundo. A TV Itacolomi, por exemplo, tinha quase que só ele pra fazer suas músicas. Celso viveu de compor jingles por muitos anos e, nas horas vagas, fazia obras maravilhosas que ele mesmo gravava. O detalhe é que nunca quis sair de Belo Horizonte. Eu cansei de conversar com ele sobre isso, mas nunca teve coragem nem interesse de tentar a carreira no Rio ou São Paulo. (SANTOS, 2023. pp 264-265.)

Uma das linhas do bonde da época tinha seu ponto exatamente na Praça Vaz de Melo, que era a porta de entrada e o coração do bairro Lagoinha. No final do expediente de trabalho, quem era de “família recatada” descia do bonde na Vaz de Melo, subia rápido pelas ruas Além-Paraíba, Itapecerica, Diamantina e ia dormir. Já os boêmios, pelo contrário, seguiam devagar pela avenida Antônio Carlos ou pela rua Rutilo, olhando o movimento dos *dancings*, espiando a porta dos *rendez-vous*, escolhendo uma mesa nos botequins; os menos abonados desciam um pouco mais até as ruas Mauá *de baixo*, Jaguarão, Paquequer e Bonfim, onde se concentrava a zona do baixo meretrício de Belo Horizonte.



Praça Vaz de Melo. Data: Anos 1940/1950. Acervo: MHAB/PBH

Foi durante os anos 1940 e 1950, o grande apogeu da Praça Vaz de Melo. Tempo do *footing*, das serenatas e dos bailes com orquestras famosas, que duravam toda a noite nos *dancings* da praça Vaz de Melo; tempo dos Leões da Lagoinha desfilando soberbos no carnaval mais animado da cidade; tempo de conversas em voz alta nos botequins famosos, por onde passaram anônimos turbulentos, corações solitários, gigolôs respeitáveis e personagens ilustres, como registra Luís Roberto da Silva em seu livro *Doce dossiê de BH*:

O tradicional bairro da Lagoinha era uma atração à parte. Durante o dia o comércio era movimentado e o trânsito de veículos intenso. À noite, a situação era outra. Havia uma boêmia pesada marcada pela violência. Mortes, roubos e brigas eram comuns. A Lagoinha tinha também seus tipos famosos como: a Lambreta, a Maria Tomba Homem, o Cintura Fina, todos estavam sempre envolvidos com brigas, dando trabalho à polícia. (SILVA, 1998, p.159).

Todos os três personagens mencionados pelo autor são exemplares da vida precária enfrentada por uma população colocada à margem da sociedade. Todos eles viveram também na fronteira entre a realidade e a ficção construída pela imaginação cultural veiculada por artistas na tentativa de reinventar a Lagoinha enquanto um cenário lírico-afetivo. Luiz Morando, porém, busca contornos mais nítidos não apenas à vida de Cintura Fina, mas também à própria realidade em torno da zona boêmia da capital mineira na biografia *Enverga, mas não quebra: Cintura-fina em Belo Horizonte*:

A partir de julho de 1953, Cintura Fina se tornará mais amplamente conhecida da imprensa, da polícia, do meio judicial, de peritos de medicina legal, dos frequentadores da região de meretrício do centro e dos bairros Bonfim e Lagoinha. Sua trajetória é sustentada e marcada: 1. por diversas atividades laborais - cozinheira, faxineira, lavadeira, gerente de pensão, profissional do sexo, alfaiate, cabeleireira, enfermeira, gari; 2. por delitos cometidos - lesão corporal, furto, roubo, receptação; 3. por contravenções penais - vadiagem, conto do suadouro, escândalo em via pública, desordem e "para averiguações"; 4. por quinze processos criminais com ré e três como vítima (acessei e li esses dezoito; porém há pelo menos mais um não localizado); 5. por certas habilidades - força física, esperteza, destreza para lutar, trabalhos manual e braçal, mas especialmente a principal delas: o manejo da navalha; 6. pela religião - inicialmente católica, posteriormente umbandista, protegida de Xangô e Omolu (MORANDO, Luiz. 2020, p. 27.)

Seu nome de batismo era José Arimatéia de Carvalho da Silva. O nome com o qual entrou para a história era Cintura Fina, a personagem mais famosa e temida de Belo Horizonte por longos anos e que ganhou as telas de televisão do Brasil inteiro, em 1998, com a adaptação do livro *Hilda Furacão* de Roberto Drummond para a minissérie da Rede Globo. Cintura de mulher magra, com visual exuberante, além, é claro, da inconfundível navalha amarrada a um cordão na cinta elástica, o palco de seu

reinado era a zona boêmia. A travesti mais famosa da cidade botava qualquer um para correr, inclusive a polícia. É o seu biógrafo Luiz Morando que revela:

Esse conjunto de elementos compôs na vida de Cintura Fina uma dinâmica própria entre o trabalho, os delitos e as contravenções, a boemia, as delegacias e penitenciárias (Em Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Uberaba) seu afeto, sua gargalhada alta e sonora, ao lado de proteção dedicada aos mais fracos nas disputas nas ruas, ajudarão a constituir uma figura ambígua, ambivalente, às vezes indecifrável, às vezes aberta, às vezes aberta à leitura clara, em todas essas situações vibrante. Tudo isso aponta para um grande quebra-cabeça com várias peças perdidas, lacunas a serem preenchidas, contradições expostas, movimentos inesperados, processos de degeneração. Tudo isso participou da construção de um ser humano que deixou a vida em 18 de fevereiro de 1995. (MORANDO, Luiz. 2020, p. 27.)

Hoje em dia, a história do samba em Belo Horizonte, a face mais visível da Lagoinha, e a vida de Cintura Fina, são imensos quebra cabeças. O bairro foi quase inteiramente demolido e o que sobrou vem sendo sugado pelo complexo de viadutos que se esparrama em direção à Pampulha. O cheiro, os moradores em situação de rua, as ondas de lixo quebrando pelas calçadas, os prédios sucateados e as casas deterioradas continuam a contar a história dos seus moradores. Há quem diga que por lá também vagam fantasmas indicando o vazio de uma perda, a solidão de uma ausência, o abandono do lugar. Tempos depois, quem ainda faz questão de recordar os bons tempos da Lagoinha é o Mestre Conga interpretando um dos sambas de sua autoria, "Eterna Paixão".

Você foi a maior inspiração  
Na grandeza do meu samba  
Na alegria de boêmio  
Oh! Musa dos poetas  
Era tão grande a emoção  
Ô Lagoinha  
Minha eterna paixão  
Na praça Vaz de Melo  
Encontrei compositores  
Cercada de brechós  
A praça dos amores  
Só me traz recordação  
E o que ficou foi  
Nossa Senhora  
Da Conceição.<sup>21</sup>

21 Mestre Conga (Intérprete). "Eterna Paixão". Mestre Conga (Compositor).

Em 2003, ano em que Mestre Conga gravou o samba “Eterna Paixão”, a Praça Vaz de Melo já não existia mais. Para muitos habitantes de Belo Horizonte, parte da própria história do bairro Lagoinha e da cidade havia se perdido para sempre. Em entrevista, o compositor relembra a motivação que o fez criar esse samba:

Nessa música, que quis falar exatamente da Praça Vaz de Melo. Tinha um fuzuê grande ali na praça, que era entrada e saída da Lagoinha e da Pedreira. Ali perto ficava a Feira de Amostras e a praça de esportes do Paysandu. Era um ginásio coberto, onde aconteciam lutas de boxe, luta livre e tinha também um cinema, que eu sempre gostava de frequentar. Passava muitos filmes bons e o ingresso era barato. Frequentei muitas rodas de samba da Lagoinha. Lá eu conheci o Jadir Ambrósio, o cantor Lagoinha e outros sambistas de valor daquela época. Com “Eterna Paixão” eu quis homenagear a Lagoinha que não existe mais. (SANTOS, 2023, p.244.)

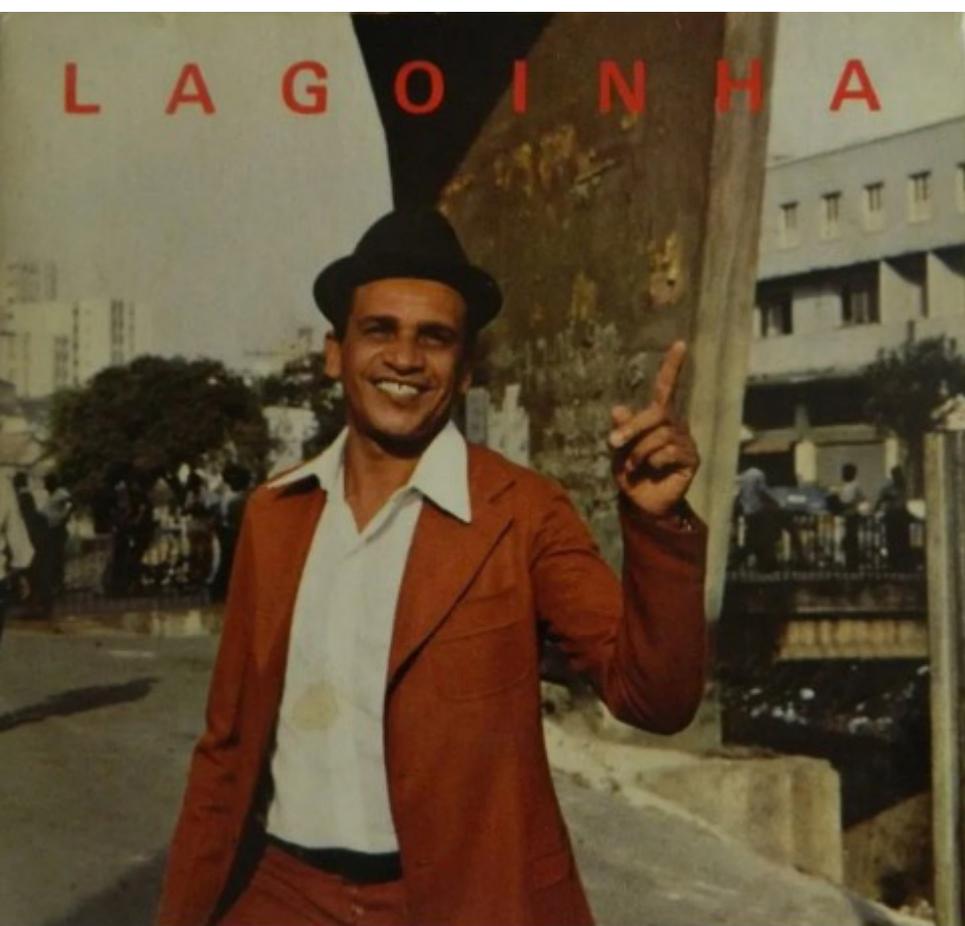
Além do Mestre Conga, em 1980 quem também apelava mais uma vez para o samba na luta contra o poder do esquecimento era a dupla Gervásio Horta e Milton Horta. Não se pode falar da história de Belo Horizonte sem mencionar o bairro da Lagoinha. O local foi o destino escolhido por muitos dos habitantes do Curral Del Rei, assim como de boa parte dos operários que trabalharam na construção da capital e, após sua inauguração, ficaram à margem da Avenida do Contorno, limite simbólico entre a cidade moderna e a periferia.

Ao longo do século XX, o bairro ganhou o status de reduto boêmio da capital. Durante o dia, cidadãos comuns transitam em seu trajeto diário entre a casa e o local de trabalho. Com o cair da noite, a Lagoinha passa a ser habitada por notívagos, insones, malandros, sambistas, cafetões, policiais, mulheres de reputação duvidosa e, sobretudo, boêmios. Até pouco tempo atrás, era muito comum ver todos esses personagens pela madrugada na antiga Praça Vaz de Melo. Ela, como foi dito anteriormente, não existe mais. Assim como boa parte do bairro que, desde a década de 1980, vem perdendo sua identidade com as intervenções que transformaram a Lagoinha em um simples corredor viário com várias pistas alargadas. “Adeus Lagoinha” é o samba triste no qual Gervásio Horta e Milton Rodrigues Horta fazem sua despedida da Praça Vaz de Melo. A composição foi eternizada na voz do cantor Lagoinha:

Adeus Lagoinha, adeus  
Estão levando o que resta de mim  
Dizem que é força do progresso  
Um minuto eu peço  
Para ver seu fim  
Praça Vaz de Melo da folia  
Da gostosa boemia  
E de muito valentão  
Vou lembrar Joel compositor

E os amigos lá da praça  
Lembrarei com emoção  
Coisas da matéria eu não ligo  
Mas preciso de um abrigo  
Para o meu coração.<sup>22</sup>

A Lagoinha é um universo próprio e particular na história de Belo Horizonte. A Praça Vaz de Melo era apenas um dos pontos de maior ebulição cultural da Lagoinha. O parceiro de Gervásio Horta nessa canção é mais conhecido como Lagoinha, um dos grandes sambistas da cidade. Ele começou a carreira artística tocando percussão. Em 1955, participou da inauguração da TV Itacolomi. Sua primeira gravação em disco ocorreu em 1957. Foi cantor contratado das rádios Guarani e também da Itatiaia, quando essa última ainda mantinha seus estúdios em Nova Lima.



Capa do compacto lançado por Lagoinha com a gravação de "Adeus Lagoinha". Data: 1980. Acervo Privado

Lagoinha era figurinha carimbada nos programas de Aldair Pinto. Foi esse radialista e apresentador de auditório que batizou Milton Rodrigues Horta com seu nome

<sup>22</sup> Lagoinha (Intérprete). "Adeus Lagoinha". Gervásio Horta e Milton Rodrigues Horta (Compositores).

artístico. Lagoinha ganhou fama fora de Belo Horizonte, vencendo o Concurso Carnavalesco Ary Barroso promovido pela Rádio Inconfidência. Mais tarde apresentou-se no Programa José de Alencar, campeão de audiência na Rádio Nacional. Sobre o samba “Adeus, Lagoinha” ele relata que:

Na verdade, essa música foi feita pelo Gervásio e eu entrei na parceira de gaiato. Naquela época, e até hoje, o cantor só tem direito autorais sob o registro fonográfico. Então, eu fiz lá umas coisinhas na música e assinei a parceria com ele. Fui o primeiro a gravar esse samba e tenho uma recordação muito boa daquele tempo. A TV Globo até hoje fez uma gravação muito boa comigo. Eles me colocaram com um pé sobre a rodoviária e o outro em cima de um hotel que havia perto da antiga Feira de Amostras. Aquilo me deu muita projeção na cidade. Inclusive, eu gostaria muito de ter a filmagem, mas nunca consegui uma cópia na emissora. Quando eu cantei o samba, fui um dos que choraram de emoção ao testemunhar o fim da velha Lagoinha. Anos depois, compus uma resposta àquela letra do Gervásio. É um samba chamado Lagoinha de ontem e de hoje. A letra fala que, se ontem eu disse adeus Lagoinha, hoje eu digo bom-dia metrô. (SANTOS, 2023, pp. 242-243.)

Outro lugar com identidade própria dentro desse universo é a Pedreira Prado Lopes. Reza a lenda que da Pedreira Prado Lopes saíram as pedras que construíram Belo Horizonte, em fins do século XIX, e por isso teria sido lá que os trabalhadores permaneceram, fundando assim uma outra cidade. Trata-se de uma população urbana formada por operários, lavadeiras, pedreiros, sapateiros, ambulantes, “ferrinhos”, comerciantes, marmiteiros, ou seja, homens e mulheres pobres de toda ordem. Eles representam, historicamente, uma comunidade à margem da avenida do Contorno, mas não longe do olhar dos sambistas e de escritores como Wander Piroli:

Outro dia, quando estava amanhecendo, acabamos na Pedreira Prado Lopes. Vocês ao menos já ouviram falar dela, principalmente de sua má fama. É talvez a favela mais antiga da cidade. E costumava ser a mais temida. A própria polícia, para entrar lá, vai em bando e armada de todos os trabucos. Quando era menino, papai, quase todos as tardes, percorria, comigo e minha irmã, as vielas estreitas e tortuosas, aqueles barracos grudados e encavalados uns nos outros. Meninos de pé no chão e sem camisa nos seguiam. Caras desconfiadas, olhavam através das frestas das janelas dos casebres sem entender a súbita intromissão daquele mundo, onde, por bem ou por mal, teimam em exercer o direito à vida. (PIROLI, 200,3 p. 56.)

Belo Horizonte, Lagoinha e a Pedreira Prado Lopes na visão do escritor, assim como de grande parte dos sambistas, se formaram fora dos planos em torno de espacialidades marcadas por filiações coletivas operadas através de experiências culturais como a formação de bandas musicais, festividades, paróquias, agremiações, irmandades, reinados, times de futebol. Essa experiência viva de luta por direitos foi construída

também em resistência frente aos deslocamentos forçados pela exclusão realizada pelos poderes públicos. Ou seja, ao longo do tempo, as fronteiras tensionadas de Belo Horizonte se desenharam não apenas com a existência de habitações precárias de trabalhadores em áreas urbanas, como a Pedreira Prado Lopes nas áreas exteriores à Avenida do Contorno. A cidade republicana, durante muito tempo, tentou silenciar a Lagoinha ou, simplesmente, apagá-la do mapa. Contudo, a região não apenas cresceu como também se expandiu para dentro da avenida do Contorno ao tomar para si a Praça Rio Branco onde ficava o famoso auditório da Rádio Inconfidência, conhecida atualmente como Praça da Rodoviária, assim como toda a zona boemia nas adjacências da rua Guaicurus. Na visão de Wander Piroli, toda a região pertencia à Lagoinha.

Antes de mais nada, é preciso reconhecer: a Lagoinha era um bairro imperialista. Não abria mão da Bonfim, inclusive e principalmente da Paqueta - uma rua de um quarteirão só, que abastecia sozinha todo o noticiário policial de Belo Horizonte. Com sobra, é claro. Do outro lado, pegava também a rua Diamantina, embora algumas pessoas que ali moravam não gostassem de ser da Lagoinha. Mas eram. E no fundo, tinham um certo orgulho. Como falar do bairro sem mencionar o Cine Paissandu? Foi lá, sentado no cimento, que assisti ao "O encouraçado Potemkin", do Enorme Eisenstein. Nas suas arquibancadas vi ainda muita luta livre com Tatu, o clássico Tatu, e o sujo Mesnick, que de alguma maneira era limpo. Pois não se apresentava no Paissandu? Como não se lembrar da Feira de Amostras e da Inconfidência? E do Lakmé, que, além de auditório, servia para o carnaval? Foi no Lakmé superlotado que cantou Orlando Silva, tendo ao fundo a grande orquestra da rádio, com todos os seus metais. - Calma, minha gente - disse ele para a plateia aflita. Vou ficar aqui a noite inteira com vocês. E cantou um sucesso atrás do outro, até depois da meia-noite. (...) E a Zona Boêmia, santo Deus! A Zona também pertencia à Lagoinha. Por direito de casta, no mínimo. A Guaicurus se destacava com o Montanhês, o Chantecler (embaixo do dancing), os hotéis Majestic, Maravilhoso, as pensões (entre elas a Pensão Inglesa, com um incrível z), as mulheres, os homens de inútil mão no bolso e cigarros no beijo: Cintura Fina enfrentando uma guarnição de guardas-civis. Armado apenas de uma gilete, era só quepe que voava. Muito pouco, três policiais para subjugar o Cintura Fina. Que viessem outros e outros. (PIROLI, 2003, p. 22-23)

Dessa forma, Belo Horizonte foi também inventada por laços culturais e coletivos de pertencimento reinventados, seja pelas palavras de Wander Piroli, seja pelo batuque afro-diaspórico dos atabaques, como lembra Dona Elisa na canção "Rufar dos Tambores". Segundo seus versos:

Fala tambor  
Pandeiro agora  
Vem cavaquinho  
Quem entra no samba não chora  
Fala tambor ...  
Lá na Pedreira nasceu

O rufar desses tambores  
Quando lá se plantam rosas  
Da pedra nasceram as flores  
Fala tambor ...  
Ao sair lá da Pedreira  
E andar pelo Morro das pedras  
Pra chegar no Acaba Mundo  
Depois de andar pela Serra  
Fala tambor ...  
Esse samba é nagô  
Nasceu na Pedreira  
De outrora e de lá  
Vem o tambor que hoje  
Faz batucada de roda  
Fala tambor ...  
Quem foi lá sambar sambou  
Mas quem foi pra cantar, cantou  
E do morro pro asfalto  
No peito levou  
Fala tambor...<sup>23</sup>

Desde o momento áureo da Lagoinha que a Pedreira Prado Lopes, com suas cafuas e seus barracos, em cujas portas os habitantes exibiam sua pobreza econômica, já não possuía lugar na Belo Horizonte concebida por Juscelino Kubistchek, prefeito da capital entre 1940 e 1945. Ele, que mais tarde ficaria conhecido nacionalmente como “Presidente Bossa Nova”, fez o que pode para expulsar os moradores das margens da avenida Antônio Carlos que conduzia os turistas ao recém-inaugurado cartão postal da cidade: o Conjunto Arquitetônico da Pampulha. Para desgosto de JK, a favela celebrou sua permanência e aí continua, fincada em uma das bordas avenida Antônio Carlos. Foi para festejar a vitória da comunidade e a memória da primeira escola de samba de Belo Horizonte que o Mestre Conga compôs o samba “Lágrimas sentidas”

Pedreira querida  
Querida Pedreira  
Terra de gente boa  
Rainha que já não tem coroa  
Esta saudosa pedreira  
Já foi a nossa querida Mangueira  
Rola minha lágrima sentida  
A falta que ela me faz na avenida  
Que coisa bela  
Tenho saudade dela  
Recordo a lua cor de prata  
E o sorriso de nossa querida mulata

<sup>23</sup> Dona Elisa (Intérprete). “Rufar dos Tambores”. Dona Elisa (Compositora).

Samba mexe com a gente  
Como é gostoso  
Esse barulho diferente<sup>24</sup>

Na época, para reinventar Belo Horizonte, Juscelino Kubistchek decidiu que era necessário remover a Pedreira Prado Lopes, imaginava ele, expulsar simplesmente seus habitantes para fora da cidade. No lugar da favela, justificava Kubistchek, seria construído um bairro com “condições técnicas satisfatórias”, mas sem mais lugar para os antigos moradores, pois a região não seria periférica. Contudo, nenhum deles arredou o pé. Como alternativa ao amontoado de cafuas e barracos que formava a Pedreira Prado Lopes, o prefeito da capital propôs a construção de um conjunto habitacional. Assim, em outubro de 1940, foi definido o projeto do Instituto dos Aposentados e Pensionistas dos Industriários, conhecido como IAPI.



Ponto de Abertura da rua Pedro Lessa na Pedreira Prado Lopes. Data: 1940. Acervo: MHAB/PBH.

Nos anos 1940, a capital implantou várias indústrias, abandonando seu perfil original de cidade administrativa. O setor de serviços também continuava a crescer com o fortalecimento do comércio. O centro da cidade tornou-se, então, uma área valorizada, principalmente para a construção de edifícios, e passou a sofrer forte especulação imobiliária. Para liberar o centro, enfrentar o problema da moradia na região - ou, como diziam os maldizentes, esconder a Pedreira Prado Lopes da visão de quem se dirigia para a Pampulha - e tentar ordenar a região da Lagoinha, Juscelino Kubistchek

<sup>24</sup> Mestre Conga (Intérprete). “Lágrimas Sentidas”. Mestre Conga (Compositora).

iniciou a construção desse conjunto habitacional no bairro São Cristóvão, localizado na avenida Antônio Carlos. O que não adiantou nada: a favela não se deixou esconder, contornou o obstáculo e ainda se impôs à vista de todos, com seus barracos e casebres. Para finalizar com chave de ouro, o mandato de JK na prefeitura, os moradores ainda desfilaram na avenida Afonso Pena com o retorno do carnaval após o término da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), como recorda o Mestre Conga:

Pra não pôr o título de Pedreira, que já deu nome à outra música minha, eu chamei este samba de “Lágrimas sentidas”. Quando cito a Pedreira, estou falando da Pedreira Unida, que foi a primeira escola de samba da cidade. Foi naquele período do Estado Novo, em 1938, mas terminou em 1940. Quando o Brasil entrou na guerra, ocorreu um cerceamento às manifestações populares, como o carnaval. Com isso, o Popó foi pra São Paulo. Xuxu e outros fundadores da escola se recolheram à Vila Santa Esperança, ali perto do bairro Santo André. Eu era muito jovem naquela época. Perdi meu pai aos 16 anos e fiquei com mais liberdade, porque geralmente os pais são mais severos que as mães, não é? Fiquei mais solto, podendo participar do carnaval. Quando a guerra terminou, o povo saiu às ruas fazendo batucada, soltando foguetes no maior fuzuê. Foi aquele arrastão de alegria! Então, foi lembrando desse tempo que eu fiz “Lágrimas Sentidas”. Em 1946, no primeiro carnaval depois da guerra, eu desfilei na Escola de Samba Surpresa, formada por remanescentes da saudosa Pedreira Unida. Bons tempos aqueles. (SANTOS, 2023, pp. 290-291.)

Dessa forma, a Pedreira Prado Lopes se impôs no caminho da moderna Pampulha, contradizendo Juscelino Kubistchek e, de quebra, ainda comemorou o final da Segunda Guerra na Europa. Seis anos depois, uma personagem ficcional da Pedreira Prado Lopes ficou famosa no cenário nacional por meio de uma canção de Rômulo Paes: “Sebastiana da Silva”, gravada por Dalva de Oliveira em 1951:

Morava lá num casebre  
Bem no alto da Pedreira  
Sebastiana da Silva  
Com a profissão de copeira  
Um dia, foi convidada  
Pelo maioral do lugar  
Pra ser a porta estandarte  
Mexer com as suas cadeiras  
Fazer que vai, mas não vai  
Sapatear e cantar  
Sebastiana da Silva  
Não negou a sua raça  
Desceu com a escola de samba  
E conquistou uma taça  
Achou que era uma glória  
E cheia de denço, ficou  
Quando um nosso matutino

Seu retrato publicou  
Mas Sebastiana da Silva  
Pecou como qualquer mortal  
Ficou crente de si  
Trocou barracão por um palacete  
Um moreno de praia pelo seu maioral  
Vestiu o bolero, deixou o organdi  
Porém, o destino traçou  
Estava escrito em sua mão  
Sebastiana da Silva, voltou um dia  
Pro alto do morro, pra sua gente,  
Pro seu barracão.<sup>25</sup>

A letra do samba conta a história de uma copeira, moradora da Pedreira Prado Lopes, que um dia, em seu casebre simples, se viu convidada para ser porta-bandeira numa escola de samba. Destacou-se no desfile, “conquistou uma taça”, apareceu no jornal, envaideceu-se, mudou-se do morro. Mas sua história por entre palacetes e “morenos de praia” não deu muito certo. “O destino escrito em sua mão” a fez voltar “pra sua gente, pro seu barracão”, demonstrando que seu lugar era ali pelo resto de sua vida. Não deixa de ser curioso, no entanto, que uma história invisibilizada sobre a Pedreira Prado Lopes e sua escola de samba tenha se tornado sucesso na voz de uma das cantoras conhecidas como rainha da chamada “Era de Ouro” do Rádio, como Dalva de Oliveira. Segundo o jornalista Acir Antão:

“Sebastiana da Silva” surgiu muito antes de Dunga e Jair Amorim fazerem “Conceição”, que seria imortalizada pelo Cauby Peixoto. O tema é muito parecido. A personagem Sebastiana da Silva era uma cabrocha da Pedreira Unida que se encantou ao ver o seu próprio retrato publicado no jornal Estado de Minas, o nosso matutino daquela época. O Rômulo fez a música e a letra. Ele fazia músicas muito difíceis de serem interpretadas. “Sebastiana da Silva” era uma delas. Tem uma divisão difícil. (...) As duas narram a história da cabrocha que deixa o seu pretinho para se encantar com o asfalto e a fama. Depois da glória, ela volta pro morro e pro seu barracão. Rômulo conheceu bem a cidade e deve ter conhecido alguma mulata que desfilou na avenida pela Pedreira, que foi a primeira escola de samba da cidade. (SANTOS, 2023, p. 293)

Conforme atesta Acir Antão, não sabemos ao certo, mas é possível que a personagem ficcional criada por Rômulo Paes, além de ter nascido na Pedreira Prado Lopes, era pertencente à comunidade do Buraco Quente, famosa pela valentia dos malandros e capoeiras que habitavam o lugar. Quem conhece bem lugar é o sambista Ronaldo Coisa Nossa. Sobre os movimentos dinâmicos da história de Belo Horizonte,

<sup>25</sup> Dalva de Oliveira (Intérprete). “Sebastiana da Silva”. Rômulo Paes. (Compositor)

a resistência frente à violência da exclusão é um aspecto importante que a população suburbana da cidade incorporou ao seu modo de vida ao longo dos anos. A vivência provisória dos moradores de vilas e aglomerados e suas diversas formas não planejadas de ocupação urbana é uma luta diária.

Um reflexo dessa vivência é o improviso com que os sambas de enredo apresentados nos desfiles na avenida Afonso Pena de outrora eram cantados na forma de um partido alto onde o único ponto fixo era o refrão. Esse mesmo improviso é a marca de nossa cultura periférica, caracterizada pela sobrevivência, sempre precária, é verdade, pois não foram raros os exemplos de remoções, deslocamentos forçados, recorrentes e constantes, em verdadeiras diásporas urbanas. Em Belo Horizonte, essa é uma história de muitos personagens. Entre eles, do próprio Ronaldo Coisa Nossa. O sambista revela parte dela numa canção autobiográfica chamada justamente “B.Q. (Favela)”. Seu título é uma referência direta a famosa região dos bambas mais respeitados da velha Pedreira Prado Lopes: o “Buraco Quente”

Favela é uma obra de arte inacabada  
Carinhosamente assim observada  
Respeitosamente como questão social  
Dia e noite barracões sendo construídos  
Reformados, demolidos  
É Vila na Lagoinha o berço da capital  
Favela não dá suas fotos iguais  
A todo momento se diferencia  
É como o porto do sol, alvorada, voo de pardais  
Só que transformações naturais à revelia  
Favela é abrigo de histórias diversificadas  
Está nas manchetes mais variadas  
Notícias que no dia a dia se lê  
Dedico essa obra ao exemplo  
No qual me inspiro  
Louvo sua bandeira e admiro  
Afinal de contas  
Meu berço B. Q.<sup>26</sup>

O *samba* possibilitou a emergência de uma cultura crítica e de resistência, que fundiu a vida política da população negra da cidade, o cenário urbano em constante transformação e sua vinculação com os temas concretos da vida cotidiana. A linguagem rebelde apropriou-se dos espaços públicos, criando, dessa forma, uma comunidade imaginada e partilhada entre os moradores pobres, periféricos e pretos espalhados pela cidade, porém invisibilizados ao longo dos mais de cento e vinte anos de história

<sup>26</sup> Ronaldo Coisa Nossa (Intérprete). “B.Q. (Favela)”. Ronaldo Coisa Nossa. (Compositor).

da capital mineira. Ao cantar e mapear a paisagem sonora da cidade, os sambistas expõem suas opiniões, agregam comentários, favorecem a controvérsia, discutem e trocam pontos de vista, incorporam novas informações ao debate de sua época, questionam a realidade vivida. Em outras palavras, eles integram públicos diversos, fator fundamental para a ampliação da esfera pública e da democratização do espaço urbano. Esse seria o lugar do diálogo, por excelência, e da criação de uma outra narrativa possível sobre as origens e os destinos de Belo Horizonte.

## 2.5. VIVÊNCIAS E PRÁTICAS DAS ESCOLAS DE SAMBA

“Que a moda pegue e em breve vejamos outras escolas”. Com esta frase o jornal *Estado de Minas* de 19 de janeiro de 1937 encerra sua matéria que noticia o desfile da primeira escola de samba de Belo Horizonte de que se tem registro. É a escola de samba Pedreira Unida, na favela Pedreira Prado Lopes, localizada na região noroeste da capital mineira. A entidade foi fundada pelos sambistas Mário Januário da Silva e Dionísio José de Oliveira, respectivamente, Popó e Xuxu.

Falar das vivências e práticas do samba em Belo Horizonte é falar dos criadores e produtores dessa arte popular: as sambistas e os sambistas da cidade, com suas mestras, seus mestres e maiorais. Assim como a escola de samba Pedreira Unida, o Conselho de Mestras e Mestres do Samba de Belo Horizonte do projeto “Horizontes do Samba” é composto por mulheres e homens que apesar das dificuldades, dos altos e baixos, dos conflitos internos e externos ao samba, dedicaram suas vidas a esse universo cultural e artístico. Mas o que seria esse mundo do samba para nossas mestras e mestres do presente e do passado? Para Maria Alice Rezende Gonçalves, autora do artigo “O samba é o dom: sobre as velhas guardas e a presença da dádiva nas relações de sociabilidade” (2018), podemos entender o “mundo do samba” como um “campo social”. Essa é uma ideia de Pierre Bourdieu:

Um campo social é um “sistema” ou um “espaço” estruturado de posições ocupadas pelos diferentes agentes do campo. As práticas e estratégias dos agentes só se tornam compreensíveis se forem relacionadas às suas posições no campo [...]. Esse espaço é um espaço de lutas, uma arena onde está em jogo uma concorrência ou competição entre os agentes que ocupam as diversas posições. [...] Em luta uns contra os outros, todos os agentes de um campo têm, contudo, interesse em que o campo exista. Eles mantêm, portanto, uma “cumplicidade objetiva” para além das lutas que os opõem. (BOURDIEU apud CATANI et al., 2017, p. 65, citado em GONÇALVES, 2018, p. 257).

Da “cumplicidade objetiva” à “cumplicidade das trocas”, tanto do tempo de Popó e de Xuxu como nos dias atuais, as práticas culturais do samba baseadas nas trocas e embaixadas, por exemplo (visita que as escolas de samba faziam entre si) “são responsáveis pela criação de redes de solidariedade e reciprocidade que mantêm vivas suas agremiações, contribuem para a construção da identidade da localidade onde a agremiação se situa como também fortalecem a etnicidade afro-brasileira” (GONÇALVES, 2018, p. 255).

Dessa maneira, é importante em um Dossiê sobre o samba traçar as vivências e práticas de seus movimentos do passado que, inevitavelmente, reverberam nos movimentos do samba do presente. Dossiê fundamental, entre outras razões, por narrar a história do samba de Belo Horizonte. Lembramos o filósofo Ricoeur, para quem, nas palavras de José Carlos Reis, o “tempo vivido torna-se tempo humano na medida em que é articulado de forma narrativa e a narração ganha todo seu significado quando se torna uma condição da experiência temporal” (REIS, 2012). Além dos movimentos do samba, existe um outro que é o movimento consciente da necessidade de resgatar a memória do samba no Brasil. Todos os movimentos que, ancorados na ancestralidade africana, fincaram pé na modernidade das cidades brasileiras com o ímpeto de resistir às investidas dos poderes econômico e político.

E nessa batalha sabemos que no estado de Clara Nunes e Geraldo Pereira o samba não alcançou o nível de reconhecimento de outros setores artístico-culturais. Até hoje não se tem uma cadeia produtiva do samba que sustente as milhares de pessoas que vivem e sobrevivem das atividades culturais e econômicas. Em relação à memória, durante muito tempo, a história do samba de Belo Horizonte esteve longe da atenção dos pesquisadores, jornalistas e mesmo de alguns artistas do gênero. Mas um olhar atento nos jornais de época nos revela que a história dos ranchos, blocos e escolas de samba, compostos majoritariamente por mulheres e homens negros, não deixou de se expressar e ocupar territórios na nova capital e de construir, à sua maneira, o que Raquel Soihet chama de “cidadania paralela”. Referindo-se ao carnaval carioca das primeiras décadas do século XX, Soihet trabalha com

[u]m quadro em que os populares, limitados em termos de ocupação espacial, excluídos da participação política, expressavam seus anseios e necessidades utilizando-se de formas alternativas de organização, vinculadas ao campo da cultura - elemento de coesão e de construção da identidade desses segmentos -, através da qual edificavam uma cidadania paralela. (SOIHET, 1998, p.121)

Desde a inauguração de Belo Horizonte, esta tática empregada pelas comunidades do samba introduziu e manteve o gênero na capital por tempo suficiente para propiciar o surgimento de escolas de samba já na década de 1930, menos de dez anos

após o surgimento desse tipo de agremiação no Rio de Janeiro. Assim, em matéria do jornal *Estado de Minas* de 19 de janeiro de 1937, lemos sobre a fundação daquela que pode ter sido a primeira escola de samba da cidade:

#### DESCEU A ESCOLA DE SAMBA DA PEDREIRA

E alcançou sucesso no centro da cidade, ante-hontem no Rio e na Bahia, estão hoje em moda as escolas de samba, que substituíram os chamados choros. O violino, o trombone, o saxophone e enstrumentos parecidos deram lugar ao tamborim, ao pandeiro, á cuica. O Sambista toma do seu instrumento de som secco e faz barulho. E do meio daquelle rythimo bem brasileiro, sáem os sambas quentes, originaes, buliçosos. É a inspiração que aparece e a musica real sahindo cadenciada e normalmente. Hontem, a cidade viu a primeira Escola de Samba concorrendo para o brilho do Carnaval. A Escola de Samba Pedreira Unida, lá da Pedreira Unida, desceu do morro e veiu para o centro mostrar uma novidade. E a turma do Conde mereceu grao dez, não só por apresentar coisa nova, como tambem pelo apuro em que se apresentou. Em ponto de bala estava a Pedreira Unida. Que a moda pegue e breve vejamos as outras escolas seguindo a do Conde.

Após a fundação da Escola de Samba da Pedreira Unida surgiram outras como a Escola de Samba Original e a Escola de Samba Primeira. Mas antes, ao visitarmos os acervos de jornais de época, como *Folha de Minas* e *Estado de Minas*, notamos a presença quase constante do samba durante as coberturas de carnaval que já começavam a acontecer nos anos anteriores. Abaixo algumas citações do samba nos dois principais jornais da cidade:

*Folha de Minas*, 15 de janeiro de 1935 - "'POR CONTA DO BENEDICTO' 'Morena do Bar do Ponto' e 'Samba de Parauná' - São duas canções carnavalescas citadas como marchinha de cordão de Fra Diavolo e Duque."

*Folha de Minas*, 16 de janeiro de 1935 - "'NA ORGIA, SAMBINHA DEDICADO A NÓS', música e letra de José Benício Lima."

*Estado de Minas*, 3 de dezembro de 1935 - "'MÚSICAS MINEIRAS PARA O CARNAVAL DE 1936' - Mais uma composição para o concurso de marchas e sambas do Estado de Minas (...). Orgia de Malandro (samba) de Lincoln Ernesto que por sinal inscreve quatro composições."

A popularidade do gênero musical era notícia na coluna "Rádio" do jornal *Estado de Minas* de 23 de dezembro de 1935, assinada pelo colunista Klakson que comentava sobre a demasiada importância que a Rádio Inconfidência dava ao samba:

O rádio em Minas está com ares de se tornar o quinto poder da República, tal o "elan" com que se tem lançado à conquista das massas e ao domínio das opiniões (...) não é verdade que a crítica tenha se desinteressado da música fina (...) causa espanto ver alguém proclamar em letras de forma que os críticos de rádio só cuidam de samba (...) O rádio, como o jornal, é

o órgão das massas e como tal tem que reservar uma larga fração das suas atividades à música que brota das multidões, como a vibração mais rudimentar e todavia significativa, das raças em fusão no plasma das nossas origens ethnographicas.

O samba em Belo Horizonte continuou sua trajetória com as escolas de samba e blocos caricatos participando de eventos então tradicionais do Carnaval belo-horizontino, como a Batalha Real, promovida pelo *Estado de Minas*, e a Batalha do Galo, promovida pela *Folha de Minas*. Mas outra batalha interrompeu os festejos populares de rua no Brasil: a eclosão da Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945). Na *Folha de Minas* de 22 de fevereiro de 1944 lemos:

O CARNAVAL NA CIDADE - Como era esperado, a guerra determinou absoluto colapso no Carnaval de rua, em Belo Horizonte. Praticamente nada houve nos dois primeiros dias do Tríduo de Momo que revelasse o interesse da população pelos folguedos tradicionais. As avenidas e as praças não mudaram seu aspecto cotidiano e raramente se via um fantasiado. Em compensação, os clubes e entidades recreativas viveram grandes noites.

Com a paz na Europa e o restabelecimento das instituições e das liberdades democráticas após o fim da ditadura do Estado Novo (1937-1945), o carnaval brasileiro de 1946 recupera seu vigor. Em Belo Horizonte esse retorno favorece a fundação de novas escolas de samba e a criação de novos blocos caricatos. Nova conjuntura que propiciou manchetes empolgantes como essa de 3 de março de 1946 no *Folha de Minas*: "Inicia-se hoje o brilhante 'carnaval da vitória' em BH". A matéria anuncia que todas as escolas de samba, blocos, Zé Pereiras e ranchos desfilarão nas ruas do centro de Belo Horizonte. Então a riqueza do período da década anterior é retomada, inclusive com a tradição das primeiras escolas de samba do Rio de Janeiro e de Belo Horizonte: o improviso na avenida - que na capital mineira adentra nos anos de 1950.

As memórias do período iniciado na década de 1930 em Belo Horizonte chega aos nossos dias, como vimos, principalmente através das matérias de jornais da época. São comuns reportagens de jornais noticiando a participação do gênero em concursos de música, concursos de rainhas do samba e relatos das batalhas carnavalescas. Era o tempo da confecção de instrumentos percussivos de maneira improvisada, bem como dos cantos das pastoras e dos versadores que encantavam a plateia que muitas vezes interagia com o canto da escola. Nas palavras do compositor Jadir Ambrósio, temos um fragmento da experiência do improviso nos desfiles das escolas de samba:

A escola de samba descia cantando, descia o morro cantando [com as pastoras] “Salve a Pedreira Unida, salvo o Morro onde eu nasci, salve a escola de samba Pedreira Unida, a primeira que eu conheci”. Aquilo era uma beleza. Aí improvisava o partido alto, onde que (sic) os sambistas improvisavam o verso na hora (...) o outro respondia e o coro entrava outra vez. Era lindo!”

Esses artistas equivaleriam aos atuais intérpretes de samba-enredo, modalidade que substituiu o samba de improviso nos desfiles das escolas de samba. No samba improvisado, um refrão fixo, previamente composto, era entoado em canto responsável pelas pastoras (coro de mulheres) e demais brincantes. Na sequência, os versadores completavam o samba com improvisos que eram tirados na hora de acordo com o instante vivido ou, em outros casos, com versos resgatados da tradição popular, que eram adaptados para a situação do momento. Em muitos casos havia mais de um versador por escola. O improviso era uma característica das agremiações populares do início do século e que ecoou nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro até a década de 1940, quando foi substituído pelo samba-enredo. Na então capital do país, o processo de consolidação do samba-enredo culmina em 1946 quando no artigo 9 do regulamento do concurso das escolas de samba, temos o decreto de morte do improviso nos desfiles: “É dever dos compositores da escola ou de quem responder pela segunda parte dos sambas não improvisar, trazendo a letra completa” (CABRAL, 2016, Cap. 8).

Em 1956, pela primeira vez tivemos o samba-enredo em Belo Horizonte. Três escolas aderiram à novidade, a Escola de Samba Unidos da Brasilina, que foi a campeã, saiu com o enredo “Princesa Isabel”, a União Serrana, desfilou com o enredo “As Riquezas de Minas Gerais”, conquistando a segunda colocação, seguida pela Inconfidência Mineira do Mestre Conga, que apresentou o enredo “Tiradentes”, conforme notícia publicada no jornal *Folha de Minas*, de 16 de fevereiro de 1956, anunciando a vitória da Escola de Samba “Unidos da Brasilina” no Concurso do Grande Desfile Carnavalesco de Belo Horizonte:



É nesse ano que, através do Departamento de Turismo da Prefeitura Municipal, temos uma oficialização incisiva do desfile de rua das escolas de samba de Belo Horizonte. Seguindo a definição clara e objetiva das autoras de *Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas*, entendemos como “oficial” aquele desfile em que as escolas recebem subvenção regular da Prefeitura e têm “um dia e um local certos para desfilar, dentro do programa oficial do carnaval elaborado pelo Departamento de Turismo”. (SILVA; SANTOS, 1980)

Na época, o desfile passa a ser realizado no domingo de carnaval. A Batalha do Galo, promovida pela *Folha de Minas*, não é realizada, fazendo com que este jornal se alie a prefeitura para a promoção do evento. O jornal *Estado de Minas* mantém a tradição da realização da Batalha Real na última quinta-feira, antes dos “tríduos momescos”. Essas batalhas eram concentrações carnavalescas que reuniam agremiações como as escolas de samba e blocos, que atraíam grande contingente de pessoas. Em muitas havia concursos carnavalescos voltados para as entidades participantes. Rivais também em seus eventos, o *Estado de Minas* realizava a Batalha Real e o *Folha de Minas*, a Batalha do Galo. Publicada no jornal *Folha de Minas*, de 8 de fevereiro de 1948, destaca a “festa mais popular do carnaval em Belo Horizonte.” O artigo exalta a tradição e o entusiasmo dos foliões, mencionando a presença de diversos blocos e escolas de samba da cidade.

No ano seguinte a prefeitura continua a apoiar de maneira regular, a imprensa se unifica na cobertura e os desfiles passam a ter regras e quesitos, lembrando o modelo do carnaval carioca. No *Estado de Minas* de 26 de fevereiro de 1957, lemos:



Na tarde de ontem, na sala do Sr. Cleto Filho, chefe do Serviço de Turismo e Recreação do Departamento de Educação e Cultura, da Prefeitura Municipal (...) foi realizado o sorteio para a ordem de desfile das 9 escolas que participarão dos festejos carnavalescos deste ano.

Em meio à fundação das escolas de samba no Brasil e suas posteriores transformações, nos deparamos com o cenário moderno das cidades brasileiras, que engendra complexas relações entre o mundo do samba e os atores econômicos e políticos de uma modernidade que se impunha. Pensamos, aqui, nas relações do samba e do carnaval com os meios de comunicação e com a política. Relações que, diga-se, continuam até a atualidade. Assim, uma contextualização é necessária. Nas décadas de 1930 e 1940, o samba faz um movimento de adaptação ao projeto de legitimação da chamada Era Vargas. E o faz para ser aceito e valorizado em um movimento mais consciente do que se imagina.

Segundo Martín-Barbero, no contexto latino-americano, existia uma barreira ao enquadramento urbano da música negra: a tradição rural das manifestações (MARTÍN-BARBERO, 1997). Observando como eram cantados os primeiros sambas nos desfiles das primeiras escolas de samba, percebemos claramente esta barreira apontada por Martín-Barbero. Como já dito, os sambas nos primeiros carnavais das escolas de samba - no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte - eram improvisados na hora do desfile. A partir de proibições e de novas regras estabelecidas pelos organizadores, que exigiam letras completas dos sambas, o improviso foi perdendo espaço e ficou restrito às rodas de samba e esquinas das cidades. Após a regulamentação da Constituição de 1937 através do Decreto-Lei número 1.949, de 30 de dezembro de 1939:

criou-se (...) um sistema de censura e de fiscalização para controlar todas as atividades artísticas: cinema, teatro, rádio, execuções de discos, apresentações de grupos musicais ou teatrais, cordões, ranchos e estandartes carnavalescos. Eram proibidas as improvisações em qualquer tipo de espetáculo público. (CONTIER, 1998)

Outro elemento importante, agora ligado aos chamados meios de comunicação de massa, é que no âmbito da ainda incipiente indústria cultural brasileira dos anos 1930, o improviso já havia sido abolido das rádios - que passavam por um processo de modernização tecnológica. Sua imprevisibilidade não se adaptava às gravações radiofônicas, que exigiam sambas completos e previamente ensaiados. Na radiodifusão, o primeiro exemplo a aderir tal modelo foi o chamado “Programa do Casé”, na Rádio Philips do Brasil, em 1932. As relações da comunidade do samba e seus movimentos de samba são significativamente alteradas. É um processo fruto do desenvolvimento dos meios de comunicação, como se houvesse uma remodelação da territorialização de parte dos movimentos do samba. Para Thompson:

o desenraizamento foi a condição para a reimplantação das tradições em novos contextos e para a nova ancoragem das tradições em novos tipos de

unidades territoriais que iam além dos limites das localidades compartilhadas. As tradições foram deslocadas, não perderam, porém, sua territorialidade: elas foram remodeladas para serem reimplantadas numa multiplicidade de lugares e religadas a unidades territoriais cujos limites ultrapassavam os da interação face a face. (THOMPSON, 1998)

No caso do samba, essa remodelação da territorialização ocorreu na avenida e reimplantou-se em novos contextos e lugares: o samba-enredo linear substituiu os improvisos fragmentados e o disco diminuiu o papel da memória; perdeu-se a variedade de temas com o *aqui e agora* da composição improvisada e ganhou-se o país através da Rádio Nacional (FENERICK, 2002).

Em Belo Horizonte, outro processo de mudança surgiu na segunda metade da década de 1960 quando, através da Escola de Samba Cidade Jardim, temos a introdução das alegorias de mão. Antes, no Rio de Janeiro, a partir de 1962, a Império Serrano já havia assimilado a adesão de intelectuais e artistas plásticos como Arlindo Rodrigues e Fernando Pamplona, o que influenciou e revolucionou o desfile como um todo. É a partir desta década que surge em Belo Horizonte uma geração de escolas de samba que perdura até os carnavais dos dias de hoje e que chegou a participar, nos anos 1980, de desfiles superiores aos de São Paulo. Mas, no início da década seguinte, um ocaso se instalou na folia da cidade, e assistimos à suspensão dos desfiles das escolas de samba e blocos caricatos. Ambos ressurgiram por volta do ano 2000, mantendo, apesar dos obstáculos, o calendário do Carnaval até os dias de hoje, agora com os blocos de rua que reúnem centenas de milhares de pessoas.

Mas os blocos caricatos e as escolas de samba ainda não tiveram o reconhecimento e atenção à altura do seu potencial. Refletir sobre essa trajetória e construir um diagnóstico sobre essa prática cultural é um bom começo. Tefletindo e ampliando o olhar e a escuta, agregamos palavras de Juarez Guimarães, que ligam as vivências e práticas do samba do começo do século passado até os dias de hoje:

O morro e a cidade: as repúblicas livres dos bares e da boemia carioca, uma sociologia da expansão do samba. Ali deu-se o rito de passagem, o contágio salvífico, a peste benigna fraternidade. No ambiente saturado de nacionalismo da Era Vargas, o samba fez seu caminho para a identidade brasileira. Tornou-se para todos: o brasileiro, o mulato inzoneiro. Da ideologia do branqueamento que alimentou as políticas de imigração, apenas algumas décadas haviam se passado. Mas a cultura já havia feito seu trabalho, amorosamente deslegitimando o *apartheid* social vigente e suas engenharias de dominação. (GUIMARÃES, 2009, p. 210)

## CAPÍTULO 3

# Os movimentos do samba como referências culturais na cidade contemporânea

Neste capítulo, apresentaremos, descreveremos e sistematizaremos as referências culturais do samba de Belo Horizonte que, juntas, configuram movimentos que sustentam o samba da cidade e que, portanto, serão indicados para inscrição nos Livros de Registro do Patrimônio Imaterial. Apresentaremos informações e dados de pesquisa essenciais para o trabalho de investigação, análise e compreensão aprofundadas dos elementos indicados para proteção, pois caracterizam e conformam o samba da capital mineira. Esses conteúdos também foram organizados por meio do preenchimento das Fichas de Inventário de cada uma das categorias/Movimentos abordados neste estudo, que são baseadas em depoimentos orais, pesquisas de campo, bibliográfica, documental, em acervos públicos e privados. São os seguintes Movimentos e categorias:

- **Rodas de Samba** - categoria Forma de Expressão
- **Lugares e espaços de Samba** - categoria de Lugares
- **Blocos de Rua** - categoria Forma de Expressão
- **Blocos Caricatos** - categoria Forma de Expressão
- **Escola de Samba** - categoria Forma de Expressão

É importante ressaltar que para efeitos de inscrição nos Livros de Registro, embora apresentemos uma série de lugares, não há uma indicação para proteção específica deste ou daquele lugar, dada a dinâmica e rotatividade dos espaços que abrigam as rodas de samba na cidade. O samba é vivo e se movimenta pela cidade constituindo seus lugares conforme as oportunidades e situações e, sobretudo, a partir das influências do mercado. A partir do entendimento de que a Roda de Samba é uma forma de expressão fundamental do bem cultural em estudo, as ações de salvaguarda devem incidir sobre os lugares que a acolhem, ainda que não estejam listados neste Dossiê e possam vir a surgir posteriormente a essa pesquisa. Essa mesma lógica se aplica às formas de expressão Escolas de Samba, Blocos Caricatos e Blocos de Rua

que podem, por diversos condicionantes, vir a ter baixas em suas unidades vinculadas ou mesmo serem ampliadas.

### 3.1. RODAS DE SAMBA, SEUS LUGARES E ESPAÇOS

Entre os Movimentos do Samba referidos neste Dossiê, a Roda de Samba e seus “lugares e espaço” são de suma importância para a compreensão da dinâmica das manifestações sociais e culturais que envolvem esta expressão cultural na cidade. Assim, vamos descrevê-las evidenciando suas características musicais, coreológicas, seus aspectos estéticos e socioculturais. As rodas de samba são elementos constitutivos dos lugares e espaços que surgem como referência do samba. Logo, as rodas de samba, seus lugares e espaços serão tratadas em conjunto, neste mesmo tópico. Optamos por trabalhar na categoria de Lugares com duas tipologias: a) bares e casas de samba e b) espaços públicos.



Roda de Samba realizada pelo grupo AfroGalpão no bairro Carlos Prates. Acervo grupo AfroGalpão.

Entre as práticas culturais coletivas desenvolvidas nos espaços de samba estão alguns festejos comunitários como festas religiosas, bem como ensaios e oficinas musicais. Contudo, conforme já mencionado, as Rodas de Samba merecem destaque tanto

pela frequência em que ocorrem quanto por sua simbologia. Nei Lopes (2015) nos traz uma interessante descrição sobre as Rodas de Samba. Para o autor, a Roda de Samba seria uma

espécie de reunião em que se canta e toca samba. O fenômeno verifica-se desde antes de seu desenvolvimento como gênero [samba] e da organização das agremiações do tipo Escola de Samba. De início, ocorria, informalmente, em determinados locais, inclusive em quintais de residências, como a da legendária Tia Ciata, na Pequena África carioca. Com o tempo as reuniões foram tomando o caráter de rituais periódicos, “obedecendo a uma estrutura padrão, com regras e modelos sempre muito claros para seus participantes” (Moura, 2003, p.23), tanto músicos e cantores como espectadores eventuais. Entretanto, apesar das regras, a Roda de Samba é, antes de tudo, lugar e oportunidade de diversão e entretenimento onde o sambista se sente realmente em casa. (LOPES, 2015, p. 243)

Esse encontro direcionado à prática do samba em suas diversas matizes musicais, coreográficas e sociais é o cerne do desenvolvimento cultural dos espaços de samba que buscamos descrever.

### 3.1.2. A Roda de Samba e a organização do espaço

Um dos aspectos interessantes a ser descrito é a forma como a Roda de Samba organiza o espaço dos bares e casas de samba. O nome “roda” não é mero acaso: numa Roda de Samba as pessoas se posicionam ao redor de uma mesa. Essa disposição conta com uma primeira camada, a dos musicistas (percussionistas, violonistas, cavaquinistas e cantores), e com mais uma ou duas, mais externas, onde se agrupam passistas (dançarinos) e o público de maneira geral. Essa forma de organização influencia diretamente na dinâmica dos bares e casas de samba. Em volta da mesa central são dispostas outras pequenas mesas e toda estrutura para atender ao público, como os balcões onde são retiradas bebidas e comidas, a cozinha e os banheiros. Bons exemplos desse tipo de organização estão nos bares Opção, no bairro Caiçara; 3 Pretos Bar, no Jardim Montanhês; o Bar do Cacá, no bairro São Paulo; o Barracão Nossa Roda, no bairro São Bernardo.

Apesar da disposição clássica da Roda de Samba ser realmente em círculo, em alguns locais ela se organiza de outra forma, como num palco ou espaço semelhante, onde os musicistas se posicionam lado a lado. Nesses casos, mesmo dispostos em linha reta ou em meia lua, as apresentações também são chamadas de Rodas de Samba, o que evidencia, de certa forma, a força dessa expressão no meio. Bons exemplos de onde essas rodas acontecem são o Botequim Madureira, no bairro Aparecida; o Baluartes do Samba, no Santa Inês; o Aquilombar, na Lagoinha. O que vale frisar é

que, apesar das diferentes possibilidades de organização, existe uma centralidade e uma relação direta entre a organização do espaço e a formação/constituição das Rodas de Samba: elas ditam como os lugares de samba irão funcionar, tanto espacialmente, quanto comercialmente.

### 3.1.3. Espaços de sociabilidade pública

Antes de passarmos para as descrições propriamente ditas, cabe pontuar a existência e a importância dos espaços públicos para o samba. O que chamamos aqui de espaços públicos são lugares onde as manifestações ligadas ao samba ocorrem e onde o acesso é livre, como feiras, praças, avenidas e ruas, além de espaços simbólicos para a comunidade negra de Belo Horizonte, como o monumento à Iemanjá (Av. Otacílio Negrão de Lima, nº 260, Pampulha) ou a Zumbi (Rua Manaus, s/nº Esquina com Avenida Brasil, Santa Efigênia). Esses locais existem enquanto pontos de encontro e fruição e neles ocorrem Rodas de Samba com certa regularidade. Assim como nos bares e casas de samba, as Rodas de Samba dos espaços públicos acontecem em torno de uma mesa, regadas à bebida, comida e bastante interação com o público.

### 3.1.4. Bares e casas de samba

Atualmente, Belo Horizonte registra mais de 100 bares e casas de show onde o samba é praticado ou se faz presente. Distribuídos em todas as regiões da cidade, listamos aqui alguns “sambas”<sup>27</sup> e espaços: Casa da Família (antigo Pagode da Piscina), no Santo André; Purarmonia, no Castelo; Restaurante Porto Seguro, na Renascença; Meritíssimo, no Barro Preto; A Gosto de Deus Butiquim, no Funcionários; Bar Opção, no Caiçara; Botequim Madureira, no Aparecida; Clã Espaço de Cultura, no Aparecida; Belka Quintal Botequeiro e Bar do Cacá, no São Paulo; 3 Preto Bar, no Caiçara; Nosso Quintal, no Cachoeirinha; Saruê com Unidades Caiçara, Castelo e Funcionários; O Candiá, no Prado; O Moringueiro, no Graça; Juramento 202, no Pompeia; Botequim Baluartes, no Santa Inês, Estação Santê, no Santa Tereza; Barracão Nossa Roda, no São Bernardo; Tatu Bola, no Santo Antônio; Aquilombar, na Lagoinha; A Toca Beer, no Glória; Arena Ataíde, no Caiçara; Ensaio Bar (Bar do Sô Marcelo), no Aparecida; Via Valle Pub, no Vale do Jatobá (Barreiro); Botequim do Walter, em Santa Tereza; Estabelecimento Bar, na Serra; A Autêntica (antigo Lapa Multshow), no Santa Efigênia; Pizza Bar, na Floresta; Ziriguidun, no Caiçara; A Casa de Cultura, no Santa Efigênia; Utópica Marcenaria, no Santa Lúcia; Restaurante Paladino, na Pampulha; Dalva

<sup>27</sup> O termo samba é também comumente utilizado para designar os eventos onde ocorrem as rodas de samba.

Botequim Musical, no Funcionários; Centro Cultural Cento e Quatro, no Centro; Samba da Eneida e Bar do Carlão, no Glória; Quadra da Escola de Samba Cidade Jardim, no Conjunto Santa Maria; Mercado Distrital de Santa Tereza, em Santa Tereza; Mercado do Cruzeiro, no Cruzeiro, Mercadinho da Lagoinha, na Lagoinha; Samba da Feirinha, no Grajaú; Roda de Samba da Feira Hippie, na Feira da Avenida Afonso Pena, no Centro. Os bares ou casas de samba aqui descritos são espaços onde regularmente ocorrem Rodas de Samba com algum apelo comercial, sejam lugares inteiramente dedicados às rodas ou que dedicam parte de sua programação semanal a essa manifestação cultural.

Normalmente, uma mesa é montada no centro do bar, com várias cadeiras em volta, onde os instrumentistas e cantores se sentam para realizar a Roda de Samba – o espaço ao redor da mesa, por sua vez, é ocupado pelo público, que participa dançando e cantando. Nesses eventos é comum o consumo de bebidas alcoólicas tanto por parte do público quanto por parte dos músicos. Os espaços se utilizam da venda de bebidas e “tira-gostos” como forma de manutenção dos locais e fonte de renda. Os músicos normalmente são remunerados com a arrecadação de couvert artístico ou cachê fixo.

Uma característica interessante presente em boa parte dos bares e casas de samba de Belo Horizonte é o fato de vários deles funcionarem nos quintais e terreiros das casas dos próprios sambistas. Como exemplo, podemos citar o bar Opção, no bairro Caiçara, os bares do Cacá e o Belka Quintal Botequeiro, ambos no bairro São Paulo; A Casa da Família, no Santo André; Clã Espaço de Cultura no Aparecida; e o antigo Quintal da Divina Luz, no São Marcos.

Tal característica parece reverberar uma tradição observada no Rio de Janeiro no início do século XX, onde as casas das tias baianas – migrantes negras vindas da Bahia, que se estabeleceram no Rio a partir do final do séc. XIX – eram ocupadas por festejos musicais de matrizes africanas. Para muitos pesquisadores, foi através da manutenção desses espaços e festas que muitas expressões e práticas musicais de origem africana se consolidaram. Com o samba não foi diferente (LOPES 1986; LOPES & SIMAS, 2015; FRANCESCHI, 2010; SODRÉ, 1998; MOURA, 1983, NETO, 2017).

Conforme já pontuado, compreendemos o samba enquanto uma cultura da diáspora negra no Brasil. Diversos trabalhos discutem as matrizes africanas presentes no samba e em todo seu processo de formação estética, social e cultural (MOURA, 1983; 2004; SANDRONI, 2001; SPIRITO SANTO, 2016). Mais do que isso, contudo, é necessário entender como tais origens denotam um movimento de diáspora, materializado no processo de escravização de diversos povos negros africanos trazidos para o Brasil (SPIRITO SANTO, 2016). Concordamos aqui com Stuart Hall em seu entendimento

de diáspora, não apenas enquanto metáfora de deslocamento e desterritorialização, mas também e principalmente como um modo de produção cultural, uma espécie de experiência intelectual, consciência e identidade que perturbam modelos fixos (canônicos) de cultura: uma maneira de significar o novo mundo no qual se está inserido (HALL, 2003).

É também nessa direção que buscamos compreender a formação desses bares e casas de samba em Belo Horizonte: talvez uma dessas formas de resignificação da diáspora esteja presente na criação desses locais. São espaços em residências de sambistas, numa esfera particular, mas que, em dado momento, começam a ter uma relação com o público externo – enquanto estratégia de sobrevivência material/cultural, de reconhecimento perante a sociedade ou enquanto um local de sociabilidade em determinada comunidade. Na sequência, buscamos descrever como ocorrem as práticas musicais e como se organizam esses lugares, além de trazeremos alguns relatos sobre as sociabilidades e as vivências existentes nessas casas e bares.

### 3.1.5. A economia dos lugares de samba

A Roda de Samba é um dos fios condutores da experiência cultural do samba, levando em consideração os aspectos sociais, musicais e coreológicos da expressão cultural. Somado a isso, conforme já pontuado, os espaços de samba, mesmo se tratando do quintal das casas dos sambistas, são utilizados também como espaços comerciais – espécies de casas de show – onde a atração musical é a Roda de Samba. Dessa forma, cria-se, concomitantemente, uma cadeia de comércio de comidas e bebidas. Em geral, os recintos oferecem petiscos como porções de carne, batatas e mandiocas fritas, galinhada, feijão tropeiro e, com alguma frequência, feijoada. São alimentos que fazem parte de um *ethos* desses locais: o consumo de comidas compõe de maneira intrínseca o contexto do samba.

Essa relação fica ainda mais evidente quando se trata do consumo de álcool: de maneira geral, o consumo de bebida alcoólica é praticado por boa parte pelos adultos que frequentam esses espaços, sendo parte constitutiva da experiência de um samba. São bastante consumidas doses de cachaça, drinks como a caipirinha e, principalmente, cerveja. É uma ação costumeira tanto para os espectadores quanto para os musicistas, refletindo uma prática de sociabilidade. Ou seja, a interação entre os participantes dos sambas passa pelo uso recreativo da bebida alcoólica, utilizada, entre outras coisas, como instrumento de desinibição e socialização.

As rodas também parecem se desenvolver à medida que o público fica mais “à vontade” sob o efeito do consumo de álcool: a dinâmica impõe um crescendo às rodas,

que executam repertórios mais animados à medida que os espectadores ficam mais ébrios e passam a interagir mais com os músicos. Devido ao comércio de comidas e bebidas, esses espaços se tornam, também, locais de trabalho de uma série de profissionais como garçons, seguranças, cozinheiros e auxiliares de limpeza. Por último, vale destacar o trabalho dos próprios músicos que compõem as rodas, que muitas vezes sobrevivem do dinheiro arrecadado via *couvert* artístico ou *cachê*.

Em Belo Horizonte é possível observar a ocorrência dessas rodas em todos os dias da semana, sendo a maior predominância nos finais de semana. Podemos citar, às segundas-feiras: Sambatismo, no Baixaria; Kizomba do Povo, na Arena Ataíde; às terças-feiras: Samba do Rafa & Convidados, no Bolotas Bar; às quartas-feiras: Encontro de Gerações (quinzenal com a Velha Guarda do Glória) no A Toca Beer; às quintas-feiras: Bira Favela e Convidados, no Botequim Baluartes e Samba Que Te Quero (com o Grupo Nossa Roda), no Barracão Nossa Roda. Aos finais de semana a quantidade de Rodas de Samba aumenta consideravelmente, e alguns destaques são: às sextas-feiras: Valdir Gomes e Convidados, no Bar do Cacá e Samba da Jú, no 3 Preto Bar; aos sábados: grupos variados de samba (Grupo Nada Mal, Coletivo Docilaré, Direito de Sambar, Samba da Ari, Davi da Figueira, e outros), no Botequim Madureira e Pagode do Rei, no Purarmonia; aos domingos: Samba de Madrinha (com Dona Eliza), no Juramento 202 e Roda de Samba do Opção Bar, no Opção Bar.

### 3.1.6. As práticas sonoras nas Rodas de Samba

A Roda de Samba é uma prática sociocultural com forte apelo sonoro, no qual o caráter rítmico e o tecido percussivo têm papel de destaque. Podemos pensar em três grupos básicos constitutivos das práticas sonoras que envolvem uma Roda de Samba: o grupo da harmonia, o grupo da percussão e o grupo do canto – que trabalha a melodia e a poesia do samba. A harmonia é constituída por alguns dos seguintes instrumentos: violão, violão de 7 cordas, cavaquinho e banjo, mas a configuração varia bastante entre os grupos de samba. O Grupo Essência (bar Opção), por exemplo, traz violão de 6 cordas, violão de 7 cordas e cavaquinho; o Grupo Nossa Roda (bar Butiquim Nossa Roda), traz uma formação com apenas cavaquinho e violão de 7 cordas; já o Simplicidade do Samba (3 Preto Bar), traz todos os 4 instrumentos: violão, violão de 7 cordas, cavaquinho e banjo.

Dentro do tecido percussivo, a “cozinha” da roda de samba, a variedade de instrumentos é ainda maior, mas podemos pensar num conjunto básico presente em praticamente todas as rodas: surdo, pandeiro, tamborim e tantan. São esses instrumentos que criam, a partir de um conjunto diverso de claves rítmicas, a identidade sonora percussiva das rodas – que se desenvolve, na maioria das vezes, em compasso binário.

Somam-se a eles uma série de outros instrumentos, como congas, carrilhões, repique de mão, repique de anel, repinique, caixa-clara, tantan de marcação, agogô, cuíca, reco-reco e chic-chic. Esses instrumentos desempenham funções semelhantes dentro da conformação estética sonora das rodas, acompanhando o grupo básico de percussão e contribuem, principalmente, para os floreios, variações rítmicas e dos timbres comumente observados.

A junção da harmonia com a percussão cria o tecido base para o desenvolvimento das melodias, normalmente cantadas<sup>28</sup> por instrumentistas, que tocam e cantam, ou por intérpretes dedicados ao canto - bons exemplos desse trabalho de cantor solo podem ser vistos no Samba da Ju (3 Preto Bar) e nas rodas do mestre Nonato do Samba (Baluartes do Samba). Outra proposta também muito comum é a execução de coros uníssonos em um processo de pergunta e resposta entre o cantor principal e o restante da banda (Grupo Essência, Grupo Nada Mal, Grupo Simplicidade, dentre outros) ou, ainda, com o coro guiando o samba como um todo (Grupo Nossa Roda).

A seguir detalhamos um pouco mais as características básicas de cada instrumento constituinte das práticas sonoras da Roda de Samba e as diferentes maneiras de tocá-los.

### 3.1.7. Instrumentos e formas de se tocar

Na análise da execução dos instrumentos é importante frisar a lógica cíclica e de repetição dos instrumentos de harmonia e de percussão. Tal característica é observada em todos os Movimentos do Samba que buscamos descrever neste dossiê. Felipe Trotta (2011) ressalta a importância desse elemento:

A repetição é o elemento estrutural da criação musical, responsável pelo reconhecimento de estilo, de motivos, de ideias musicais, que funciona também como eixo de inteligibilidade e compreensão simbólica da obra musical. Sem repetição de modelos, de frases, de sonoridades, de narrativas, de trechos e ideias, as músicas são simplesmente incompreensíveis, e seu interesse, praticamente nulo. (TROTТА, 2011, p. 43)

Segundo Henrique Cazes<sup>29</sup>:

<sup>28</sup> Com menos frequência nas rodas que observamos, a utilização de aerofones, como clarinetes, flautas e trombones, se fazem presentes e conduzem a melodia dos sambas.

<sup>29</sup> Cazes faz uma análise direcionada ao cavaquinho que aqui extrapolamos para os instrumentos presentes nos movimentos do samba de maneira geral.

Essa inteligibilidade [...] no caso do acompanhamento de samba [...] não trata apenas de uma relação entre quem toca e quem ouve, mas também abrange [...] a comunicação entre os que realizam a execução do samba e ainda, no plano mais íntimo do sambista, um apoio indispensável para a memorização de melodias. (CAZES 2019, p.3)

Nesse sentido, a repetição de claves rítmicas, que ocorre também nas células melódicas e harmônicas, é algo que define a experiência sonora das Rodas de Samba. Dentro do samba uma das claves executadas parece servir de maneira mais constante como referência básica, umas das formas de representá-la seria a seguinte:

Samba: X.X.XX.X.X.XX.



Figura X - Clave rítmica básica do samba.

Na notação acima o "X" marca a célula tocada (ou tempo forte), e o "." a célula "muda" (ou tempo fraco), que pode ser tocada ou não, como uma pausa. Na Roda de Samba essa clave rítmica básica é normalmente tocada pelo tamborim, contudo possui um poder de ação tão forte que, ainda que não esteja sendo tocada efetivamente (o que é até mais comum), guia o desenvolvimento musical do samba. Uma vez feita a introdução sobre as práticas sonoras em geral, seguimos para a descrição dos instrumentos.

### 3.1.7.1. Surdos

Os surdos são espécies de membranofones de som grave, tocados com as mãos e com baquetas. Com caixa de ressonância redonda, de aro entre 20" e 22" e ~60cm de altura, são instrumentos de fabricação industrial. Possuem corpo de madeira ou metal, membrana de pele de animal ou sintética e três pés de apoio, ajustados para

que o instrumentista toque sentado, em altura próxima aos cotovelos Geovane Silva, percussionista do Grupo Essência BH (bar Opção), explica que o surdo tem como função principal manter a marcação das músicas, destacando o tempo forte e o tempo fraco do compasso binário - tipo de compasso característico do samba.

A função do surdo, tanto na bateria do Bloco de Rua, ou numa Roda de Samba, ou numa Escola de Samba, o surdo é o coração da situação ali. Ele dá a pulsação, o tempo, para os outros instrumentos se guiarem, né? Ele tem menos notas justamente para manter a marcação ali, manter a pulsação, ali na situação. (Geovane Silva, 1º de abril de 2024)

O toque ou levada básica do surdo consiste em um “toque preso” - quando a baqueta percute a membrana do instrumento junto da mão, que abafa o som - seguido de um “toque solto” - quando a baqueta percute a membrana do instrumento livre. Existem, também, outras variações e floreios que utilizam mais notas ou até mesmo o toque no aro do instrumento. São variações que seguem sempre a lógica de marcação mencionada, criando a referência de compasso para os outros instrumentos, destacada por Geovane. Dentro do cenário das Rodas de Samba de Belo Horizonte podemos destacar os músicos Simão de Deus (Os Baluartes do Samba), Fabíola de Paula, Totove Ladeira (Zé da Guiomar); Diguinho (Grupo Nossa Roda); Nego Percussa (Roda de Samba do Bar do Carioca), Nanda Bento (de família tradicional do samba e atuante em vários projetos) e Carlitos Brasil (Grupo Nada Mal), conhecidos pela execução dedicada e apurada do instrumento.



Simão de Deus. Fotografia: Nonato do Samba.

### 3.1.7. 2. Pandeiros

Assim como os surdos, os pandeiros também são instrumentos percussivos da classe dos membranofones, constituídos por aros redondos de madeira ou acrílico, variando entre 9" e 12". Os pandeiros têm média ~3,5cm a ~5cm de altura e possuem aberturas espaçadas no aro, onde se colocam uma ou mais rodela de metal, chamadas platinelas, comumente feitas de latão ou cobre. Existem dois tipos de pandeiros, os pandeiros de nylon, cujas membranas são feitas de nylon, e os pandeiros de couro, cujas membranas são feitas de pele de animal. Com características timbrísticas próprias, porém bem próximas, os dois instrumentos costumam ser utilizados em uma mesma Roda de Samba a depender do arranjo pretendido pelo pandeirista. Samir Valente, percussionista do Grupo Sambatismo, é um exemplo de instrumentista que varia entre o pandeiro de nylon e o pandeiro de couro para trazer diferentes sonoridades na execução de diferentes sambas.

É um instrumento que se toca com as mãos - uma mão segura e agita o instrumento, enquanto a outra percute a membrana - e possui diferentes variações de toque ou levadas, compostas por 5 tipos de movimentos básicos: o tapa, executado com a mão aberta no meio da membrana; o toque com a base da mão e a ponta dos dedos, mais próximo a borda do pandeiro, visando o som das platinelas; o polegar solto na pele, entre a borda e o centro do instrumento, produzindo uma nota mais grave; e o movimento de prender a pele ou membrana com a mão que segura o instrumento, de forma a se obter um som mais abafado na execução dos outros toques. Cada um desses movimentos emite um som com timbre específico e, utilizando-se dessa multiplicidade de sons, o pandeiro é manejado numa lógica cíclica, com desenhos que se repetem em claves rítmicas bem definidas. O pandeiro, de maneira geral, atua preenchendo a teia sonora percussiva com notas curtas e floreios sincopados.

Alguns mestres e mestras deste instrumento em Belo Horizonte que merecem destaque são: Alaíde e Zazá (In memoriam), Marcão do Pandeiro, Solange Caetano, com mais de duas décadas no Grupo Essência BH; Hamilton Ferreira, partideiro do Morro das Pedras; Frederico Lazarini (Nego Vei), atuante no samba e no choro, Luiz Carlos do Pandeiro e Raimundo do Pandeiro, duas grandes referências do instrumento e membros do Conselho de Mestres do Inventário do Samba; Samir Valente, do Grupo Sambatismo; e ainda Alcione Oliveira e Analu Braga.



Alcione Oliveira  
Fotografia Carla Ferraz

### 3.1.7.3. *Tantans*

Os tantans são uma espécie de membranofone de forma arredondada, possuem aro entre 10" e 14", e ~50 e ~70cm de altura. O corpo do instrumento é feito de metal ou madeira, e a membrana de pele sintética, muitas vezes sobreposta por um tipo de napa ou de couro animal. É um instrumento de sonoridade grave, tocado com as mãos, posicionado deitado, transversalmente no colo do(a) performista, junto a seu corpo.

Três sonoridades básicas são exploradas na execução do tantan: a sonoridade mais grave, golpeando com a mão próximo a borda da pele; o som mais agudo, quando se golpeia, com a mão aberta, a parte central da pele; e o som do corpo do instrumento, mais seco, com a mão golpeando a madeira/metal, normalmente nos tempos fracos.



Edmar Simplicidade.  
Fotografia Léo (Samba Top).

Essa categoria de instrumento possui várias formas e tamanhos, o que traz nomes específicos para cada uma delas: temos a timba, que é um instrumento menor, possuindo corpo cônico - que se afunila na direção da parte aberta do instrumento; e o rebolo, um pouco maior do que a timba, que possui corpo com largura mais homogênea. Ambos exercem a função de preencher os espaços deixados pelo som do surdo na Roda de Samba e/ou a função de marcação do ritmo nas dinâmicas musicais em que o surdo se ausenta. Por fim, temos o maior instrumento da família, que é o tantan de marcação, utilizado nas Rodas de Samba acústicas, e que exerce a mesma função do surdo.

Também utilizado para floreios, o tantan é um instrumento bastante popular nas Rodas de Samba. Em algumas delas, é comum ver instrumentistas executando o tantan ao mesmo tempo em que tocam o surdo, combinando as duas sonoridades e ampliando o leque de variações rítmicas.

### 3.1.7.4. *Tamborins*

O tamborim é um tipo de membranofone de pequeno porte: é um instrumento percussivo de som agudo, forma arredondada, aro 6" e altura aproximada de ~4,5

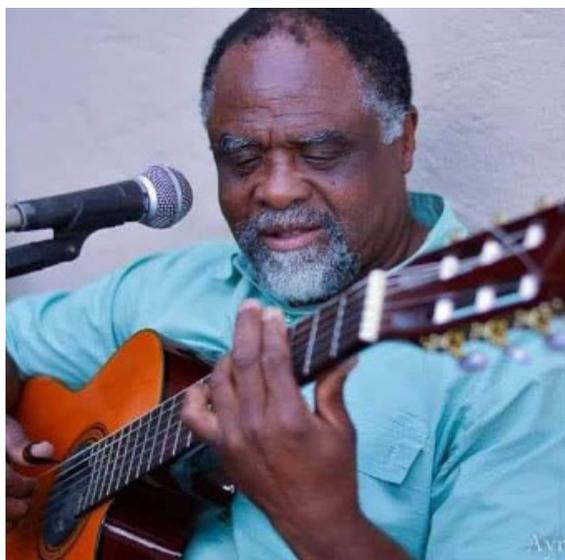
cm, com membrana de nylon e corpo de alumínio. Esse instrumento é tocado com uma baqueta de madeira ou uma a baqueta de varetas de plástico/silicone - quando tocado “em carreteiro”<sup>30</sup> na execução de sambas enredo. O toque é feito com uma mão que segura o tamborim, enquanto a outra traz a baqueta para percutir a pele. A mão que segura o instrumento é por vezes utilizada para tocar a pele, com os dedos, na parte do fundo do aro, emitindo um som bem suave.

Um dos instrumentos mais tradicionais no samba, o tamborim é também um dos mais característicos: quando é tocado, traz a célula rítmica básica do gênero - a clave rítmica mencionada no início desta seção. Mas, para além do ritmo clássico, variações na performance do instrumento, como floreios e variações da clave base, também são observadas.

#### 3.1.7.5. Violão de 6 cordas

O violão de seis cordas é um cordofones, com o corpo (caixa de ressonância) fabricado em madeira, em formato grande e arredondado e com uma abertura também arredondada na parte da frente, por onde o som se propaga. Tem um braço alongado para além do corpo, onde as cordas são estendidas. Para a formação dos acordes, das notas de solo e dos bordões, pressiona-se as cordas com os dedos de uma das mãos e, com a mão oposta, toca-se as cordas, produzindo o som através de sua vibração.

O violão de 6 cordas possui um conjunto de tarraxas localizado na extremidade do braço para afinar as cordas do instrumento. A afinação padrão das 6 cordas do instrumento é (da mais aguda para a mais grave): a primeira corda em Mi, a segunda em Si, a terceira em Sol, a quarta em Ré, a quinta em Lá e, finalmente, a sexta em Mi. As cordas dividem-se em duas regiões: a região mais aguda, onde se encontram as três primeiras cordas e onde são explorados solos e os sons agudos; a região mais grave, com a quarta, quinta e sexta cordas, onde são explorados os sons graves e os baixos na execução.



Marraia. Fotografia Ayra Mendes.

<sup>30</sup> Nesse toque o instrumento é percutido com os braços levantados, segurando-o à altura do peito, em uma sincronia do movimento da mão “virando o tamborim” e da baqueta “golpeando o tamborim”, acertando-o na “ida” e na “volta” do toque. Essa levada é ouvida principalmente na execução de sambas-enredo.

De maneira geral, o padrão rítmico do violão dentro do gênero samba acompanha o padrão da célula rítmica do tamborim, com variações de estilo para cada violonista. A função básica do violão de 6 cordas é harmonizar as melodias cantadas, acompanhando o canto e os solos. Grandes instrumentistas fizeram e fazem o nome no violão de 6 cordas dentro do gênero do samba em BH, como o saudoso Mozart Secundino, que já não nos acompanha, e os que seguem atuando como Geraldinho Alvarenga; Marraia, violonista no Grupo Essência BH; Júlia Nascimento, atuante principalmente nas rodas de samba femininas, como o Batuque de Beauvoir; Renato Prates, músico do Samba de Vinil; Sorriso; Andinho, referência vinda do Alto Vera Cruz; Arthur Pádua e Dé Lucas, integrante do grupo Na Cadência do Samba.

#### *3.1.7.6. Violão de 7 cordas*

Esse instrumento possui, basicamente, as mesmas características descritivas do violão de 6 cordas, com pequenas diferenças no tamanho da caixa de ressonância (que é, geralmente, um pouco maior) e no braço, que é mais largo em razão da sétima corda. A afinação das seis primeiras cordas segue o mesmo padrão do violão de seis cordas, e a sétima corda, mais grave, é afinada ao gosto do(a) instrumentista, com predominância da afinação em Dó. Quando não há, numa roda, o violão de 6 cordas, o violão de 7 cordas faz o acompanhamento harmônico das melodias cantadas, alternando a execução da linha de baixos da música, feita nas cordas mais graves – o que é chamado no meio de “baixaria” ou “bordões”. Na presença do violão de 6 cordas, o violão de 7 fica mais livre para fazer floreios e improvisos, além da execução da linha de baixos.

Em Belo Horizonte, há grandes referências de instrumentistas do violão de 7 cordas, como Daniel 7 cordas; Waltinho 7 cordas (In memoriam) e os que seguem atuando como Geraldo Magela; Fernanda Vasconcelos; Thiago Delegado; Alex 7 cordas; Betinho Moreno; Anderson Augusto; Airton Cruz e Thiskey.

#### *3.1.7.7. Cavaquinhos e banjos*

Cordofone de 4 cordas, o cavaquinho é um instrumento feito de madeira, com corpo (caixa de ressonância) pequeno, com cerca de ~60cm – apesar das medidas menores, se assemelha bastante com o violão, tanto visualmente quanto na forma de construção. É tocado com palheta e produz sons agudos que compõem o leque de timbres característicos das Rodas de Samba. O cavaquinho possui duas funções básicas numa Roda: a do acompanhamento e a dos solos. Sobre os cavaquinhos, cabe destacar o papel das “levadas” ou “palhetadas” utilizadas no acompanhamento:

A palhetada [...] [trata-se do] padrão rítmico executado pelo cavaquinho, que vai fornecer as informações mínimas necessárias para que um samba seja cantado: tonalidade, andamento e caráter, e que através de sua repetição se constituirá na estrutura básica do acompanhamento do samba. (CAZES, 2019, p.3)

Normalmente baseadas na clave rítmica básica, com toques cíclicos e sincopados, as palhetadas possuem uma série de formatos que são incorporados nas formas de execução próprias de cada instrumentista. Em outras palavras, é comum se ouvir nos sambas que “cada cavaquinista desenvolve a sua palhetada”. O banjo, instrumento de corda semelhante ao cavaquinho, também possui 4 cordas, som agudo e tamanho pequeno. Contudo, ele se diferencia do segundo pelo corpo, que tem o tampo composto por uma membrana de couro e uma parte de metal: essa característica confere ao banjo um som mais metálico que o cavaquinho. Em relação às palhetadas, aquelas feitas ao se tocar banjo são normalmente mais rápidas, utilizando-se de uma série de floreios.

Em Belo Horizonte não podemos deixar de citar os instrumentistas de cavaquinho: Mestre Dario e Rudney do Cavaco (In memoriam); Tarcizo Cezário, instrumentista histórico do antigo grupo Os Difusores do Samba; Fernando Bento, carreira solo e vários projetos; Fábio Miudinho, atuação no choro e do Grupo Sambatismo; Warley Henrique, grande cavaquinista de carreira solo; Pagé, que, dentre outros projetos, atua no projeto Samba de Madrinha de Dona Eliza; Dudu Braga e Fabrício Cássio, do Grupo Nossa Roda. Os instrumentistas de banjo Glauquinho, do Simplicidade Samba, Melão e Sandinho são personagens de “responsabilidade” no instrumento.



Rudney do Cavaco e seu pai Thriskey, violonista - fotograma Rudney do Cavaco.

### 3.1.8. A transitividade discursiva, as letras, a dança e a sociabilidade

Alguns pontos interessantes das Rodas de Samba em Belo Horizonte parecem ir ao encontro da análise proposta por Muniz Sodré (1991;1998) em relação ao samba carioca. Para o autor, a experiência coletiva do samba se daria da confluência entre três fatores: 1) a expressão das poesias como expressão dos espaços, da vivência, de “opiniões, fantasias e frustrações”, 2) a síncope como impulso provocador do movimento do corpo e 3) o envolvimento com a prática como forma de reafirmação,

onde se verificaria “uma filosofia da prática cotidiana”. Da confluência desses fatores surge o conceito de “transitividade discursiva”, que corresponde à “qualidade [que] decorre da reelaboração de situações concretamente vividas e do uso da linguagem como instrumento de conhecimento e de ação” (GARCIA, 2021, p.3):

A transitividade se afirma na capacidade da canção negra de celebrar os sentimentos vividos, as convicções, as emoções, os sofrimentos reais de amplos setores do povo, sem qualquer distanciamento intelectualista. Nesse tipo de letra, não há categorização nem análise (SODRÉ, 1998, p. 45)

O autor nos diz ainda, nessa mesma direção, que o samba “não fala sobre”, mas “fala a própria experiência”. É nesse sentido que chamamos a atenção, neste tópico, para diversas composições e o teor de suas letras ou poesias. São composições que são a própria vivência dos sambistas, os locais que frequentam, onde vivem ou viveram, suas trajetórias de vida e que retratam os personagens do samba da cidade. César de Aguiar, compositor, intérprete e radialista, começou a cantar com 9 anos de idade e aos 17 já cantava nos bares e casas de show da zona boêmia de Belo Horizonte da década de 1950. Como compositor, nos conta um pouco dos lugares que frequentava na capital mineira das décadas de 1950 e 1960:

Samba: Memórias de Belo Horizonte  
Compositor: César Aguiar

Um sanduíche no Fausto da Lagoinha  
no Bar do Coelho, 10 tostões  
uma cerveja Cascatinha

Os irmãos, Plínio, João e Mauro Saraiva, conhecidos como “Irmãos Saraiva”, compositores com grandes sambas na história dos desfiles da cidade, como A Lenda da Esmeralda, O Cavalo Alado, A Gata Borracheira, nos contam sobre o bar do João, antigo estabelecimento da Lagoinha:

Samba: Bar do João  
Compositor: Irmãos Saraiva

Lá tem carteadado, uma fezinha restrita,  
lá frequenta o Rui Chapéu, e também o Carne Frita

Passando pelos bairros e morros de Belo Horizonte, alguns sambas nos contam um pouco da vivência dos sambistas, retratando histórias de amor e saudade. Uma outra referência bastante presente nos sambas de compositores de Belo Horizonte são as Escolas de Samba da cidade. José Dionísio de Oliveira, o Xuxu, um dos fundadores

da Pedreira Unida, primeira escola de samba de Belo Horizonte, homenageia a “primeira escola que conheceu”:

\*Samba sem nome  
José Dionísio de Oliveira (Xuxu)

Salve a Pedreira  
Salve o morro onde eu nasci  
Salve a nossa escola de samba Pedreira Unida  
A primeira que eu conheci.

Além dos espaços e locais de convivência, os sambas nos falam das pessoas, sambistas, instrumentistas e participantes da cultura do samba. Mais um exemplo está em outra composição dos Irmãos Saraiva, onde aparecem dois sambas da cidade, o compositor Ataíde Machado e o violonista Inácio Simone:

Belo Horizonte linda  
  
Do amigo Ataíde Machado  
Quando fazia os seus belos sambas  
O rei do quibe fica lotado  
[...]  
Quem não lembra ainda  
Da famosa esquina do aflito?  
Passava no Benedito  
Comprava um relógio bonito.  
Inácio Simone no seu violão  
Tocando uma linda canção  
No pátio da feira de amostra  
O povo aplaudia de copo na mão.

Sobre a vivência no samba, as rodas e a prática musical, Dona Eliza, cantora e compositora, muito celebrada nos espaços de samba de BH, nos fala sobre “ser” o samba e da trajetória e das amizades que construiu ao longo dos anos:



Dona Eliza. Fotografia: Elmo Alves.

Dona Eliza - Me deixe tocar o tamborim  
Composição: Dona Eliza

Me deixe tocar o tamborim  
Me deixe tocar o cavaquinho  
Carnaval é assim  
É assim que se faz,  
Que se toca, que se canta neste país  
É assim que se faz carnaval  
Este o festival de um povo feliz  
Se entro na Roda de Samba  
Cantar e sambar, este é o meu ser  
Nessa roda só entra quem sabe samba gingar e mexer.

Música: Samba da maioria  
Composição: Dona Eliza

Quem foi que quebrou o violão?  
Quem foi que quebrou meu cavaquinho?  
Tentou destruir minha canção  
Nem canta meu samba com carinho  
O samba não tem maioria  
No samba não tem contestação  
Quem canta e samba nessa hora, ô  
Não chora nem sofre o coração  
No samba conquistei amizades  
e da amizade o prazer  
O samba me traz felicidade  
Por isso eu canto pra você.

Ronaldo Coisa Nossa nos fala em “Sarta fora que é rabis” de uma certa forma de se portar, um “respeito” com os sambistas nas Rodas de Samba:

Samba: Sarta fora que é rabis  
Compositor: Seu Ronaldo Coisa Nossa

Eu vi você numa Roda de Samba chegar  
Se encostar na parede e mostrar que de samba não gosta  
Nem uma palavra, um sorriso ou solfejo  
Fez muxoxo aos meus arpejos,  
Afinal quem você é?  
Respeita a nata que se encontra no ambiente  
Aqui é lugar de samba quente  
Se não gosta dê no pé.

Raimundo do Pandeiro, percussionista e compositor, canta o amor às rodas de samba e ao próprio samba em “Deixa clarear”:

Samba: Deixa clarear

Compositor: Raimundo do Pandeiro, Arthur Carvalho

Deixa amanhecer  
Deixa clarear  
que eu só saio do samba  
depois que o dia raiar  
Com tanta gente bamba  
na roda de samba cantando pagode  
Entra na roda quem pode  
Quem é bom de samba  
e quem sabe versar  
[...]  
Samba é coisa tão bela  
Que o belo se curva ao seu esplendor  
Samba é a arte que cura  
A parada dura de um desamor  
Samba é verdade é fato  
Somos um caso de amor  
Por ele eu brigo eu mato  
Mas não vou me embora  
se o dia não clareou.

Esse amor ao samba é tema também de duas jovens sambistas, cantoras e compositoras, Marina Gomes e Giselle Couto:

Música: O samba é meu guia  
Compositora: Marina Gomes

O samba é meu guia  
Fiel desenredo  
Não preciso de magia  
Para o meu dia-a-dia

É uma luz que irradia  
Trazendo a alegria  
É a mais bela folia  
Que invade o meu ser

Essência e verdade  
Eu canto a realidade  
Trago aqui do lado esquerdo  
Trato tudo com muito amor  
No verso dolente ou num pranto sem dor  
A cadência sempre será o meu enredo

Ritmo guerreiro  
Meu companheiro  
Com quem compartilho a minha fé  
E os meus segredos

[...]

Música: Meu chão  
Compositora: Giselle Couto

Não venha reclamar maldizer o samba  
Se você não compreende deixa como está  
Não venha reclamar maldizer o samba  
Se você não compreende deixa como está

É como um braço de rio no seu desafio a caminho do mar  
O samba que corre na veia, coração bambeia sem descompassar  
O samba te pega, abraça, afaga te laça não deixa escapar

O samba te faz sonhador  
Te dá paz e amor  
Na vida, no lar  
Te deixa na cara do gol.

A poesia do samba é reflexo do cotidiano desses compositores e compositoras belo-  
rizontinos e, cantados durante as Rodas de Samba, são reafirmações de identidade,  
modos de viver e da cidade onde vivem. Por fim, as letras são também importantes  
formas de compreender a história de Belo Horizonte, através do olhar do samba, um  
olhar da periferia. Guto Borges (2018) nos traz um pouco desse papel do samba ao  
nos contar uma história do subúrbio da cidade, uma história dos espaços, lugares,  
práticas e pessoas que não figuram na história “oficial”:

É colocada, quase sempre, a dificuldade na documentação e registro dessas  
histórias e, de fato, as ferramentas de planificação e poder que vigoraram  
século adentro, fosse na projeção da cidade ou no exercício violento do  
poder, foram determinantes na formulação não apenas de experiências dis-  
tantes de cidade, mas também por desenhar uma topografia mnêmica bas-  
tante desigual por aqui. Ou seja, alguns espaços mereceram maior destaque,  
um posto mais alto, e não apenas nos níveis infraestruturais e administrativos,  
mas também no registro e na formulação de uma imagem de cidade e sua  
memória. [...] Dessa forma, seria muito interessante se pudéssemos entrever  
uma história insubmissa de cidade que foi vista, vivida, mas principalmente  
narrada do ponto de vista de uma cultura suburbana. (BORGES, 2018, p.151)

### 3.1.9. A dança

Seguindo os pontos apresentados por Sodré, a dança seria um elemento intrínseco  
da experiência de uma Roda de Samba. Para o autor, o toque sincopado do samba  
é o impulso do movimento:

Síncopa, sabe-se, é a ausência no compasso de marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutro mais forte. A missing-beat pode ser missing-link explicativo do poder mobilizador da música negra nas Américas. De fato, tanto no jazz quanto no samba, atua de modo especial a síncopa, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal – palmas, meneios, balanços, dança. É o corpo que também falta – no apelo da síncopa. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço. (SODRÉ, 1998, p.11)

Em termos musicais, dentro de um compasso a síncope ocorre quando uma nota é executada fora do tempo de marcação. Assim, onde normalmente se tocaria uma nota, fica “faltando” algo e, na interpretação de Sodré, o espaço deixado pelo toque sincopado seria preenchido pelo movimento do corpo. A síncope seria, então, o motor da dança. Nas Rodas de Samba, as danças acontecem basicamente em dois formatos: danças solos e a dois. As danças nessas duas configurações podem assemelhar-se bastante (em relação aos passos dados quando se dança sozinho ou acompanhado, num diálogo entre dançarinos) ou diferenciarem-se na mesma medida (como no caso do samba de gafieira, por exemplo).

Nas danças solo, os pés pontuam e se alternam em movimentos na seguinte sequência: um passo um pouco à frente, outro para o lado e então para trás, sempre em movimentos curtos, arrastados e alternando os pés. O movimento do quadril é solto, ligeiro e acompanha a movimentação dos pés. Já os braços seguem basicamente em três posições: soltos, fixos com as mãos e cotovelos na altura do tórax, alternando as direções, e abaixados com o dorso das mãos na cintura. O balançar da cabeça de um lado para o outro tenta seguir o quebrado do quadril. A diferença do movimento entre os pés das mulheres e os pés dos homens pode variar, mas não é uma regra: as mulheres costumam sambar na meia ponta, como se estivessem de salto, deixando a cintura mais disponível para o movimento – já que o corpo se impulsiona para a frente –, trazendo mais leveza para a dança, enquanto os homens usam mais o calcanhar, fazendo com que a movimentação ganhe mais peso.

O sapateado é comumente referido como “samba no pé”. Para os ambientes pequenos, onde não há possibilidade para movimentações espaçosas de dança, ele é muito utilizado e as pessoas dançam sem se deslocarem, sambando junto às mesas. A dança a dois pode ser explorada nas Rodas de Samba que acontecem em ambientes mais amplos. De par enlaçado, as duas pessoas se juntam e realizam passos padronizados da gafieira, sendo mais comum observar o “balanço” e o “passo básico”. O balanço consiste numa marcação lateral, pontuando alternadamente os pés para o lado. É feito de maneira espelhada entre a dupla, que se posiciona frente a frente. O outro pé marca ao lado do que pontua, para marcar o contratempo da música. O

corpo acompanha os pés com uma inclinação, indicando o balanço. O passo básico é feito levantando os pés do chão, com a marcação de duas pisadas no lugar e uma avançando (recuando para um dos pares), enquanto o quadril segue solto, acompanhando a transferência de peso.

Existe uma série de variações desses passos, e aqui buscamos descrever alguns deles. O que vale mencionar é que a presença de dançarinos com passos característicos é algo comum de ser observado nas Rodas de Samba, mas há também quem fique se movimentando ao redor da roda demonstrando apenas o impulso corporal causado pelo estímulo da música. Outros gestos e posturas também compõem a cena da roda, a exemplo dos giros em torno de si mesmo, rodar a saia, levar as mãos à cintura, fazer movimentos ligeiros e arrastados dos pés, além do bater das palmas das mãos e os pés. Vários passistas, dançarinos, compõem esse cenário nos espaços de samba da cidade, como Mário César, Sandra Veneno, Sicatrina Paula, Kele Ricart, Raquel Moçambique, Léo de Jesus, Gilberto Santos, Aline Caldeira, Mari Lopes, Negah Andrade e Toninho Chapéu.

### 3.1.10. Sociabilidade dos espaços

Por fim, como último ponto constitutivo da transitividade discursiva do samba, é importante entendermos os movimentos de sociabilidade que ditam “uma filosofia da prática cotidiana”. Um ponto de análise importante está na interação entre o público e o privado. Conforme já apontado, muitos desses locais são as próprias residências dos sambistas e suas famílias e, ainda que essa não seja a realidade de todos os espaços, a presença de familiares e amigos próximos, atuando como musicistas, garçons, cozinheiros e em outras tarefas é muito comum. Uma placa no balcão do Bar Opção (Caiçara) nos ilustra essa dimensão:

Tal conformação afirma um aspecto comunitário dos espaços, onde a prática se estrutura principalmente entre os sujeitos e seus pares, por laços familiares, fraternos ou de vizinhança. Aprofundando um pouco mais essa análise, podemos dizer que são nesses espaços, durante os “sambas”, que condições socioculturais são reafirmadas através de símbolos que remetem a gostos, orientações, valores, hábitos de consumo e modos de vida semelhantes. Carlinhos Visual, radialista, cantor e compositor, nos fala um pouco sobre essas características do samba:

Então o samba me ensinou muita coisa, o samba me levou a lugares que eu nunca imaginaria de ir, o samba me deu muitos amigos, o samba me deu casa pra morar, eu só tenho que agradecer o samba. Eu sou um homem privilegiado, eu sou um sambista privilegiado. Feliz, cara! [...] O samba me ensinou muito, o samba se tornou o meu professor. Então o samba se tornou

pra mim o arroz com feijão que eu preciso todos os dias. Estou com 61 anos de idade e eu sempre vivi de samba.[...] O samba pra mim é tudo, o samba é a minha vida, o samba é a minha essência, o samba é a minha verdade. [...] o samba te ensina você conversar, o samba te ensina você ser amigo, o samba te ensina tudo.

A configuração desses espaços de samba se dá pelo acolhimento de moradores dos bairros e regiões próximas, pelos conceitos compartilhados de “música” e “samba” e por esse espaço tradicional de um bar ou casa de samba, referência de sociabilidade para determinados grupos. São locais em torno dos quais se estruturam formas de sociabilidade e representações simbólicas, fundamentalmente pautadas pela prática musical das Rodas de Samba.

O quê que tem de roda samba né, gente? Roda de samba é importante e é a semente de tudo, sabe? Por quê? Porque ela é espontânea, a pessoa não precisa ser craque, a pessoa aprende na Roda de Samba. Mesmo que toque um pandeiro ali, tal tal, ela fica olhando. Tem gente que pega um sarrafo de madeira e pinta assim as posições, sabe? A Roda de Samba, ela tem essa coisa de estar mais próxima do povo do samba, sabe? [...] é importante que elas se mantenham autênticas para continuar alimentando esse povo do samba. Ela vai lá, busca onde não tem nada, na favela, na rua, e traz pro samba. Dali a pessoa aprende, vai para os grupos, vai para os palcos, então a Roda de Samba, ela é essa mina de água pura, tipo assim, né? [...] Ela é essa água pura que vai alimentando o samba da cidade. Sabe? Onde a pessoa tem um contato mais perto com o compositor, com a música que é cantada no lugar dele, com o músico que toca no lugar dele. Qualquer dia ele pede uma canjinha, bate uma panela, bate qualquer coisa e ele vai fazendo parte dessa corrente de crescimento do samba. Então assim, eu acho a Roda de Samba a raiz que está mais próxima das populações, que ainda acontece perto do morro, né? [...] Então, eu acho que a Roda de Samba é fundamental para o crescimento e para que o samba de Belo Horizonte perdure. [...] Sem Roda de Samba fica difícil. Então eu acho que as rodas de samba têm essa responsabilidade, de se manterem autênticas e ao alcance do povo. (Mário César)

Eu frequentava a própria favela onde eu nasci, que foi acontecendo e foi chegando o samba. Sabe? Aí aquelas Roda de Samba, aquela juventude toda da minha idade e aí, eu me interessei pelo instrumento, pela elegância que o samba tem. (Carlinhos Visual)

De nascença é um termo que eu costumo brincar, porque desde meses [de idade] que eu tenho relatos de eu cantando samba [risos] por isso a brincadeira [sambista] de nascença. [...] Segundo contam meu pai, minha mãe e Beto meu irmão [...] Eu descia do berço dormindo e cantava casa afora de madrugada. [...] eu tinha 6 anos de idade e o Wanderley [jogador] do Cruzeiro me ensinou a tocar surdo [...] Eu ficava olhando os instrumentos, ficava olhando o violão era maior que eu. Eu colocava o violão assim do jeito que o povo fazia e raspava a mãozinha do jeito que o povo fazia e colocava o dedinho ali. Aos 7 anos, [de idade] eu comecei a tocar violão. (Jussara preta)

Eu aprendi com meu tio, meu tio era batuqueiro também [...] Meu tio chama Valdir, apelido de Lôca. Ele fazia o samba dele lá, e um dia eu me coloquei a ir, ele tinha a turminha dele lá do futebol e os cara fazia um samba, antigamente, que não tinha nem pandeiro [...] era um atabaque, um surdo, um agogô, um chic, tamborim... tinha que ver os caras tirando um som, cara [...] ficava o Valmir lá, com 10 anos de idade assim [olhando] não podia entrar porque [era] de menor [menor de idade] era bom demais [risos][...] foi aí que eu comecei a aprender a batucada. (Valmir do repique)

Há mais ou menos 45 anos atrás eu morava numa comunidade ali na Savassi que era o beco do Kadar, que fica no bairro Funcionários na rua Santa Rita Durão [...] Eu nasci e fui criado ali [...] Um dos vizinhos era muito fluente na música [...] Ali acontecia, no terreiro que eu morava, algumas rodas de samba de vez em quando, quando tinha um aniversário, quando tinha alguma festividade. Reuniam-se ali vários músicos tocando uma Roda de Samba com piston, saxofone, com trombone, surdo, pandeiro... e ali eu passava, né? No terreiro e via, aquele movimento musical, acha aquilo ali interessantíssimo. O Bira participava dessa Roda de Samba, o Bira e o Raimundo do Pandeiro [...] Com o passar do tempo [...] eu comecei a me relacionar com o samba. (Nonato do Samba)

Primeiramente, Jairo é um crioulo de periferia, né? De favela, oriundo aqui da pedreira Prado Lopes, tenho 60 anos, onde meus filhos todos nasceram aqui no beco São Lourenço [...] Eu sou oriundo do samba, do samba mesmo. [...] Minha vida foi no samba, desde pequeno. (Jairo, Memórias do Samba de BH)

Indo um pouco além do conceito trazido por Sodré (1998), é a imbricação desses diversos tecidos, sejam eles da poesia, da dança, da prática musical, da comida e da bebida, das relações familiares e comunitárias, de todos os aspectos da sociabilidade e dos espaços, trazidos nas falas dos sambistas, que compõem esse Movimento da “complexa cultura” do samba: o Movimento das Rodas de Samba, seus lugares e espaços. Visando completar o “mosaico” que estrutura o samba na capital mineira, seguimos com a descrição dos outros Movimentos do samba em Belo Horizonte.

### 3.2. BLOCOS DE RUA



Bloco de Carnaval "O Leão da Lagoinha". Data: Anos 1950. Acervo: BELOTUR.

Os festejos carnavalescos estão presentes nas ruas da capital mineira desde sua fundação, no século XIX, e seguiram se desenvolvendo ao longo do século XX (DIAS, 2012, PEREIRA FILHO, 2006). Os Blocos de Rua, em suas variadas formas, sempre compuseram o cenário dos folguedos belorizontinos e a partir do final da primeira década do século XXI pode-se notar um crescimento vertiginoso dessa manifestação cultural em Belo Horizonte. É válido destacar que hoje (2024), principalmente devido aos Blocos de Rua, o carnaval de Belo Horizonte chegou a contar com 5,5 milhões de foliões, segundo dados oficiais da Prefeitura. A estimativa foi de mais de 500 blocos, tendo vários deles ligações diretas com o samba. São estes últimos que circulam entre espaços, pessoas e grupos do samba de/em Belo Horizonte, citados por Mário César, que buscamos descrever aqui.

A expressão cultural a qual nos referimos aqui como Bloco de Rua, de maneira sucinta, é de um corpo performático ligado ao carnaval, com vocação a ocupar espaços amplos como ruas, avenidas e praças, com um caráter apresentacional e ao mesmo tempo participativo, juntando festa, percursos, sons, danças e gestos. A prática sonora é um elemento importante, desenvolvida de forma a permitir a participação de pessoas mais e menos experientes, crianças e adultos, foliões amadores ou profissionais.

Os Blocos de Rua subdividem-se em diversas categorias. Neste dossiê, nos interessamos principalmente pelos Blocos Afro e pelos Blocos em Roda, cujas características conversam diretamente com o assunto aqui tratado: o samba. Procuramos especificar tais características e destacar as diferenças entre esses blocos e os demais Blocos de Rua do carnaval belorizontino. Os Blocos de Rua podem ser divididos em quatro ou cinco extratos: a bateria<sup>31</sup>, com seus diversos naipes; a banda de apoio, com instrumentos harmônicos e a voz; o naipe de dança, ou “corpo de baile”, junto aos artistas cênicos; os foliões.

### 3.2.1. Bateria

A bateria é construída por uma imbricação de instrumentos/partes: um tecido percussivo (com membranofones e idiofones) numa lógica cíclica, tendo como resultado “levadas” que servem de cama sobre a qual se desenvolvem textos mais lineares da banda de apoio e do canto. Há também uma série de intervenções incidindo sobre as levadas, como floreios, breques e/ou outras convenções que articulam pontos estratégicos do texto sonoro, adicionando movimento. A bateria funciona como um grande instrumento coletivo, criando uma espécie de ilusão sonora, numa ideia de unidade, na qual o caráter rítmico da percussão tem papel de destaque.

Uma vez ocupando os espaços públicos, como as ruas da cidade, a disposição dos instrumentos segue uma ordem que remete à formação das baterias das Escolas de Samba. Essa organização tem uma relação direta com a percepção sonora e a funcionalidade de cada naipe de instrumentos dentro do conjunto percussivo.

Em um primeiro plano temos os instrumentos agudos, como tamborins e rocares, seguidos pelos instrumentos de timbre médio, como as caixas-claras. Por último temos os surdos, cuja sonoridade mais grave impacta na manutenção do andamento, dando a sustentação da bateria. Essa disposição varia de acordo com o tamanho da bateria: para baterias pequenas e médias essa formação acontece em um único plano, enquanto nas baterias maiores, com 200 ou mais ritmistas, essa disposição pode se repetir algumas vezes, ou seja, há uma repetição da formação básica ao longo da bateria, para que a percepção do público se dê de forma mais homogênea e espacializada. Em outras palavras, os grupos com mais integrantes funcionam como um ajuntamento de várias baterias pequenas.

---

<sup>31</sup> Ainda que a bateria seja parte importante e muito comum nos Blocos de Rua, é possível se observar a ocorrência de alguns blocos que se utilizam apenas da banda de apoio para a realização de seus desfiles. É o caso do “Filhos de Clara”, bloco criado em homenagem à cantora mineira Clara Nunes. São blocos que, mesmo não constituindo uma bateria, refletem o caráter musical, festivo, carnavalesco, além de uma vocação para a ocupação dos espaços da cidade, como ruas, avenidas e praça, característicos dos Blocos de Rua.

Conforme destaca Geovane (2024), chefe do naipe de surdos e um dos coordenadores do Bloco do Bigode, as baterias dos Blocos de Rua se caracterizam também por executarem um repertório que perpassa diversos estilos musicais. O músico resalta também as semelhanças entre as sonoridades produzidas pelas baterias dos Blocos de Rua e as baterias das Escolas de Samba<sup>32</sup> quando executam um mesmo ritmo musical (samba-enredo):

Com relação à sonoridade, por exemplo, uma Escola [de Samba] vai tocar basicamente samba enredo, né? [...] pode ter algumas bossas, variações, um trequinho ali pode variar em outro ritmo, mas é basicamente o samba enredo, o ritmo da Escola [de Samba]. E o bloco ele varia mais, né? Ele toca um pouco de tudo, toca reggae, toca axé, toca forró, toca merengue... passa pelo samba enredo, pelo samba, samba duro, né? [...] Agora, se estiver tocando o mesmo ritmo não dá pra ouvir e falar assim: "Ó, isso aí não é uma bateria de Escola, é uma bateria de bloco!". Porque quando cai no samba-enredo, equilibra.

### 3.2.2. Instrumentos

Para detalhar um pouco melhor o tecido percussivo da bateria, podemos dividi-la em 4 naves básicas, com os seguintes instrumentos: os surdos, as caixas/taróis, os repiques e os tamborins. Outros instrumentos como agogôs, xequerês, alfaias, timbaus, atabaques e rocares complementam e/ou desempenham funções semelhantes aos naves básicos.

#### 3.2.2.1. Surdos

Os surdos nos Blocos de Rua são espécies de membranofones de som grave, tocados com as mãos e com baquetas. Possuem caixa de ressonância redonda com aros entre 16", 18", 20" e 22" e entre ~30cm a ~60cm de altura. São instrumentos de fabricação industrial com corpo de metal e membrana de pele de animal ou sintética. Com a função principal de manter a marcação das músicas, são divididos em três camadas: os chamados surdo de primeira (22"), surdo de segunda (20") e surdo de terceira (16" e 18"). Apesar da diferenciação sonora - à medida que o tamanho do aro diminui, o instrumento soa mais agudo - em alguns estilos musicais não há diferença entre o que é executado pelas três camadas.

Para os estilos em que essa diferenciação de execução é evidente, existe uma prática de divisão de movimentos mais ou menos estruturada, como é o caso da execução

<sup>32</sup> Trataremos das Escolas de Samba com mais detalhes na sequência do texto.

de sambas e sambas-enredo. Neste último, o surdo de primeira e o de segunda, com sons mais graves, executam a marcação estritamente binária, numa espécie de pergunta e resposta entre os dois tipos de surdo (um toca no tempo forte e o outro no tempo fraco de um compasso 2/4). O surdo de terceira, por sua vez, entra como forma de preenchimento, com seu toque estruturado percorrendo os tempos vazios da teia pulsante criada pelos outros surdos mais graves, com mais notas e mais sincopado.

### 3.2.2.2. Caixas/taróis

As caixas - também chamadas de caixas de guerra ou caixas-claras - e os taróis são também membranofones, porém de som agudo e com duas membranas, nas partes superior e inferior da caixa de ressonância. A caixa de ressonância é redonda, assim como nos surdos, contudo mais estreita (14") e com altura variando entre ~8 a ~20 cm. São instrumentos de fabricação industrial com corpo de metal e membrana de nylon. Possuem uma esteira afixada numa de suas membranas, de forma que, ao ser percutida a membrana, a esteira vibre junto - característica singular de seu timbre. São tocadas com baquetas de madeira de ponta afunilada e são consideradas instrumentos de sustentação, com toques de curta duração e de execução rápida, preenchendo a teia polifônica do conjunto da bateria. Junto dos tamborins, evidenciam as características rítmicas de cada estilo musical, permitindo ao ouvinte diferenciá-los. Rafael Leite, sambista, percussionista, professor de música e produtor musical ressalta a importância e a tradição das caixas na formação das baterias e explica sua origem, função e dinâmica na caracterização dos andamentos da execução musical:

A caixa é um instrumento importante em blocos e baterias [...] essa coisa de cortejo de bloco, isso tudo vem de tradições, de heranças de desfiles militares, de cortejos. Na época em que o carnaval nem era de Escola de Samba ainda, né, que eles chamavam de curso, de ranchos, de grandes sociedades, toda coisa da história do carnaval mesmo, essa coisa do cortejo era influência das marchas militares, né? A caixa de guerra, como o próprio nome fala, ela ditava o andamento da tropa. [...] A importância da caixa é que ela dita o andamento, [...] a velocidade que as pessoas pisam no chão, assim como o surdo também, que é o bombo, o bombo militar. [...] isso tudo dita o passo, né?

### 3.2.2.3. Repiniques

O repinique é também um instrumento do tipo membranofone, com duas membranas de vibração e tem um som mais agudo e seco, se comparado com as caixas, além de maior volume. Possui caixa de ressonância redonda, variando entre ~30 e ~40 cm de altura, com aro entre 8" e 12". É um instrumento de fabricação industrial,

com corpo de metal e membrana de nylon, considerado um instrumento de preenchimento, com execução mais livre, permitindo mais variações e floreios, tocado com a mão e com baquetas. Dois tipos de baquetas são utilizados nos Blocos de Rua: uma baqueta de madeira curta (~25 cm) e outra de nylon um pouco maior, medindo cerca de ~40 cm. A baqueta curta normalmente é utilizada quando o toque é feito intercalando mão e baqueta, já as baquetas maiores são usadas em par, tocando-se o instrumento somente com as baquetas.

Há ainda, nos repiniques, uma característica distinta dos demais instrumentos da bateria: a das “chamadas” para as “bossas”. De maneira geral, na mudança de ritmo, início de novas músicas, frases musicais ou nos breques, seguindo arranjos próprios em cada música, o instrumentista realiza um toque que introduz ou “chama” o movimento dos outros naipes, sempre num pequeno jogo de pergunta e resposta entre o repinique e a bateria. Essas variações conjuntas, em pontos determinados das músicas, são chamadas “bossas”. Rafael Leite destaca também a função de manutenção das células rítmicas básicas do repinique:

A função do repinique, além da entrada, o repinique dá a entrada da bateria e também faz as bossas. As bossas que são arranjos, ou cortes, como chamam as pessoas. O repinique também tem a função, junto com a caixa da estabilidade rítmica, né? Enquanto a caixa tá tá cá lá cá tá cá lá cá tá, o repinique tá tu palá cá tu palá cá tu, né, dando um brilho ali. Que seria mais ou menos a batida da caixa, dependendo da escola, com um sabor, dando um brilho, dando algumas viradas.

#### 3.2.2.4. *Tamborins*

Membranofone de membrana única, com caixa curta e redonda de ~4 cm de altura e aro de 6”, o tamborim é um instrumento de fabricação industrial com corpo de metal e membrana de nylon. Possui um som agudo e é tocado nos Blocos de Rua com uma baqueta característica, que possui entre 3 e 5 varetas em sua ponta. É tocado com uma das mãos segurando o instrumento e com a outra percutindo a membrana com o uso da baqueta. De toque curto e som seco, com pouca sustentação, os tamborins evidenciam as características rítmicas de cada estilo musical, executando a clave rítmica base do conjunto da bateria. Apesar da presença marcante no toque cíclico característico das claves, é também bastante utilizado nos floreios.

Igualmente, é digno de nota o toque do tamborim virado, ou tamborim de carreiro, muito utilizado também nas Escolas de Samba e Blocos Caricatos. Nesse toque, o instrumento é percutido com os braços levantados, segurando-o à altura do peito, numa sincronia do movimento da mão “virando o tamborim” e da baqueta “golpeando o

tamborim”, acertando-o na “ida” e na “volta” do toque. Essa levada é ouvida principalmente na execução de sambas enredo.

### 3.2.3. Regente de bateria

A coordenação desse conjunto de instrumentos percussivos, com características próprias e com execuções rítmicas diferentes, fica a cargo do regente. O regente ou a regente de bateria se utiliza de gestos corporais, em geral com os braços, mãos e dedos, além de um apito para coordenar/reger a bateria durante sua execução, ditando as entradas, variações rítmicas, os breques e os floreios de cada naipe. Normalmente, trata-se de uma pessoa bastante respeitada pelo conjunto de ritmistas, o que auxilia na manutenção da ordem/organização nos ensaios.

### 3.2.4. Banda de apoio

O papel da banda de apoio, ou banda base, consiste em criar a harmonia e desenvolver a melodia das músicas a serem executadas. É normalmente formada por musicistas profissionais e instrumentos variados, como guitarra, violão, cavaquinho, guitarra baiana, baixo elétrico, bateria, percussão e, menos usual, acordeão. O trabalho da banda de apoio passa também por guiar, junto da regência, o discurso apresentacional do Bloco de Rua, controlando as dinâmicas do repertório, trazendo *crescendos* de animação e entusiasmo durante as apresentações. A linha melódica dos blocos fica a cargo de cantores que normalmente trabalham com um repertório bem variado e amplo.

### 3.2.5. Repertório

O repertório dos blocos varia bastante, perpassando diversos estilos musicais, como axé, funk, MPB, samba, samba enredo, marchinha e até boleros. Entre os diversos blocos da capital, é importante destacar ainda uma característica a respeito do repertório: é comum que os blocos tenham seus chamados “hinos”, normalmente marchinhas que contam parte da história do bloco e/ou destacam personalidades da comunidade em que estão inseridos. O bloco Leão da Lagoinha, um dos Blocos de Rua mais tradicionais. Por fim, existem ainda blocos onde são utilizados instrumentos de sopro (aerofones), normalmente da família dos metais, como trombones, trompetes e tubas, que complementam o aspecto melódico das bandas de apoio, ou até substituem a função dos cantores. Contudo, sua expressão aparece de forma menos frequente nos Blocos de Rua em Belo Horizonte.

### 3.2.6. Desfile

De maneira geral, os blocos realizam uma apresentação musical e coreográfica chamada “desfile” nos dias de carnaval ou nas semanas próximas ao feriado. São apresentações com várias horas de duração, em locais específicos da cidade, mas normalmente em espaços relacionados com a comunidade, o bairro ou os fundadores do bloco. O desfile é observado em três formatos básicos: o desfile com cortejo, o desfile parado e o desfile em roda - ainda que o bloco não realize um deslocamento num trajeto definido, a apresentação é chamada de “desfile” entre os praticantes.

O desfile com cortejo ocorre, normalmente, com a banda de apoio e regente em cima de um carro ou trio elétrico seguido da bateria e dos foliões, percorre trajetos pré-determinados e, em alguns casos, possui cordas de proteção entre banda/bateria e público (foliões). Os blocos parados funcionam em um formato próximo ao de um show: normalmente um palco é montado para a banda e regente, de frente para a bateria, também separada do público por uma corda. Como a designação diz, é um bloco em que não há cortejo - o bloco “não anda”. Por fim, no bloco em roda a apresentação acontece com os músicos sentados, em volta de uma mesa, simulando uma grande “Roda de Samba”, também sem cortejo. Cabe reiterar que a disposição dos instrumentos nos blocos durante a apresentação é organizada por filas, separadas por naipe, normalmente dos mais agudos (tamborins) para os mais graves (surdos). Com exceção dos Blocos em Roda, as baterias e a banda de apoio tocam de pé. Por fim, um ponto central em boa parte dos desfiles está em sua temática ou tema. Em muitos casos, é comum que o desfile e a própria constituição do bloco se pautem por uma temática específica, seja uma homenagem, como no bloco

“Filhos de Clara”, dedicado ao repertório da cantora mineira Clara Nunes, ou temas específicos, variando de ano a ano, como o bloco de Aline Calixto, cujo tema, em 2024, foi “Carnaval Super Fantástico” - com repertório de músicas que refletem a infância nas décadas de 1980 e 1990. Também são comuns temas que circundam os participantes e organizadores dos blocos, como por exemplo o bloco Na Cadência do Samba, ou o bloco Velha Guarda do Samba, ambos buscando homenagear os bambas da cidade de Belo Horizonte. Como veremos adiante, os Blocos Afro têm em sua concepção temática ligada a manifestações culturais afro-brasileiras.

### 3.2.7. Dança

Parte importante dos desfiles está na dança. A partir da sonoridade e temática que envolve o desfile, muitos blocos organizam uma ala de dança fechada para montar coreografias e explorar passos de um determinado ritmo. Quando o bloco se

apresenta em forma de cortejo, geralmente o naipe de dança é responsável por “puxar” todo corpo performático, numa série de passos que são previamente combinados/ensaiados para esse momento do deslocamento. No desfile parado, ou quando durante o cortejo o bloco não se desloca, muitas vezes as pessoas da dança convidam os foliões e o pessoal da bateria para interagir e dançar. Nos Blocos de Rua, os dançantes não se limitam a um desenho coreográfico específico e, por isso, não se posicionam em um lugar fixo no espaço cênico: a forma de organização varia, comumente, entre linhas e roda. Saias longas e rodadas, adereços de cabeça e outros acessórios atuam enquanto parte das coreografias, conferindo movimento e constituindo uma identidade estética visual ao grupo.

### 3.2.8. Algumas singularidades dos Blocos Afro

Os Blocos Afro belo-horizontinos têm em sua constituição pautas de combate ao racismo, intolerância religiosa, fortalecimento e difusão da cultura afro-brasileira. Durante o cortejo de carnaval essas lutas políticas se apresentam por meio das representações cênicas, da instrumentação e dos ritmos tocados. São constituídos principalmente por pessoas negras e a maioria deles têm ligação com os territórios de candomblé e/ou umbanda, periféricos da cidade.

O tecido percussivo da bateria dos Blocos Afro se assemelha com a dos demais Blocos de Rua, mas a utilização de agogôs, agbês, pandeirão árabe, atabaques, congas, pandeiros, caxixis, patangomes, dunduns e djembês são mais frequentes. Nota-se que o repertório dos Blocos Afro tem influência dos toques e cantigas presentes nos ritmos como afoxés, capoeira, maculelê, reinado e candomblé. A dança, no geral, também se desenvolve a partir de movimentações presentes nos contextos dessas manifestações e exploram, por exemplo, ritmos e variações de ijexás, congos, barraventos, ramunha, e as performances construídas a partir de arquétipos dos orixás<sup>33</sup>. A sequência de movimentos geralmente é coreografada, mas há também o momento do improvisado, onde ocorrem os solos de percussão e dança. Além disso, são blocos que também executam ritmos e fazem representações cênicas presentes nos Blocos de Rua em geral, como o próprio samba.

Em alguns casos, podem ser vistos alguns atos cênicos pontuais durante o cortejo

---

<sup>33</sup> De acordo com Lopes (2015) a denominação “orixá” se refere às divindades, masculinas, femininas ou de dupla natureza, de origem ioruba ou nagô, cultuadas no candomblé baiano, no xangô pernambucano e em outras formas deles derivadas.

de carnaval, como a lavagem da rua, o lançamento de águas de cheiro e o banho de pipoca, proveniente de rituais religiosos de matriz africana. Lideranças religiosas e políticas por vezes são convidadas para fazerem alguma exposição oral ou mesmo uma performance antes de iniciar o cortejo, demonstrando a interação e o respeito dos Blocos Afro com os ambientes/casas/terreiros religiosos. Fora do período de carnaval, os blocos se articulam para desenvolver diversas atividades com as comunidades em que estão inseridos, como trabalhos de formação com atividades gratuitas ou com valores acessíveis: são ministradas aulas de música, canto, dança, capoeira e outras práticas cênicas musicais.

O Afoxé Ilê Odara, pioneiro entre os grupos de afoxé da cidade, data de 1979 e ficou conhecido como o primeiro bloco da cidade a se autodeclarar como Bloco Afro. Além disso, potencializou a criação de outros, cuja presença aumentou consideravelmente a partir dos anos 2000. Esses grupos carnavalescos possuem uma dinâmica organizacional de agrupamento, no intuito de fortalecer suas ações. Como exemplo temos a associação ABAFRO – Associação dos Blocos Afro de Minas Gerais –, que reúne cerca de sete blocos e o já tradicional Kandandu, outra forma de conjunção desses grupos carnavalescos, fruto das articulações da ABAFRO com o poder público. Nesse caso a Belotur organiza o evento, que se dá com o encontro de Blocos Afro, parte da programação do carnaval de Belo Horizonte.

O Kandandu é realizado desde 2017 e acontece nos primeiros dias da folia, funcionando como um dos momentos de abertura oficial do carnaval. Os blocos Oficina do Tambolelê, Fala Tambor, Angola Janga, Magia Negra, Kizomba, Afoxé Bandarê, AfrOdum e Samba da Meia Noite, são alguns dos Blocos Afro que já se apresentaram no palco do Kandandu, realizado no centro da cidade, normalmente na Praça da Estação. Vale mencionar que além da ABAFRO e do Kandandu, há outras formas de organização com menor número de blocos, além de blocos que atuam de forma mais independente.

### 3.2.9. Algumas singularidades dos Blocos em Roda

Os Blocos em Roda são caracterizados por simularem uma grande “Roda de Samba”. Há uma ampliação no número de participantes tocando em relação a Roda de Samba tradicional – geralmente são formados naipes, com várias pessoas tocando um mesmo instrumento de forma sincronizada. As principais singularidades desses blocos estão no repertório, dedicado sobretudo ao samba; na instrumentação, onde surgem com bastante presença pandeiros, surdos, tantãs e tamborins (instrumentos típicos de Roda de Samba) e na banda de apoio, normalmente formada por cavaco, violão e violão de 7 cordas – formação também comum das rodas de samba.

Esse tipo de bloco ocorre em espaços públicos, como é característico dos Blocos de Rua, mas com a bateria tocando sentada, em volta de uma grande mesa. É comum que apenas instrumentos de harmonia e as vozes dos intérpretes sejam amplificados, sonorizados. Solange Caetano, uma das idealizadoras do bloco Na Cadência do Samba, explica a experiência do “desfile” no último carnaval:

[...] foi mágico, né. Eu tinha um sonho de realizar esse projeto há muito tempo, e consegui realizar, colocar ele na rua, colocar para apresentar em um prazo pequeno [...] conseguir que todo mundo ficasse satisfeito, não só quem estava tocando, mas os foliões também [...] foi uma experiência, não tem como falar muito, gente do céu! Foi uma experiência muito boa, [...]. Juntar a velha guarda, juntar quem nunca tocou, com quem tá tocando, pra mim tá todo mundo aprendendo ali, sabe. Até quem já toca tá aprendendo.

A regente e musicista Solange Caetano ainda faz uma diferenciação entre o Bloco em Roda dos demais Blocos de Rua:

A diferença que eu vejo é que a gente quer exaltar o samba, né? Na minha visão é não deixar o samba morrer, né? Manter ali aquele repertório de samba, de músicas antigas, trazer as músicas novas, trazer os cantores da velha guarda. Então a diferença é a Roda de Samba ali, dele [o bloco em roda] ser parado, dele ter instrumentos de samba. A diferença dele é essa, que nossos instrumentos são de samba, é uma Roda de Samba e a gente canta samba. É tudo envolvido em homenagem ao samba.

### 3.2.10. A interação com o público

Além dos aspectos sonoros e coreográficos da música e da dança, um dos pontos de maior destaque na observação/participação de um desfile de um Bloco de Rua é o aspecto da interação social. Seguindo Turino (2008, p.61) “o interesse e a emoção do público se constituem enquanto motivos para se ir a apresentações ao vivo, em vez de simplesmente ficar em casa ouvindo gravações”. Mesmo sendo um elemento comum a diversas outras manifestações culturais, no caso do Bloco de Rua parecem-nos fundante, como são a prática musical e a coreográfica. Os foliões vão aos blocos porque gostam de estar com pessoas com as quais possuem alguma identificação, para verem e serem vistas, para socializarem, para reverem ou conhecerem novas companhias e amizades. Jairo Nascimento, presidente do Bloco Leão da Lagoinha, nos relata um pouco desse momento de interação com o público:

Carnaval é aquele que a família vai, vai criança. Para você ter uma ideia, minha sogra tem 89 anos, ele veste de homem<sup>34</sup> e vai desfilando no Leão. A dona Ana, ela morreu com 98 anos, tem um documentário no Youtube, do Leão da Lagoinha [...] a Dona Ana, na cadeira de rodas, o neto dela, já tinha comprado o pacote para Porto Seguro [cidade da Bahia], ela falou: “você não vai viajar, vai ser meu último ano, você vai me levar para desfilando no Leão da Lagoinha”. Eu até arrepio. Ela desfilou conosco e depois de uma semana ela faleceu. Aí a filha dela, está no documentário, ela fala: “a maior alegria da minha mãe foi voltar a desfilando no Leões da Lagoinha”, ela foi uma das fundadoras do Leão da Lagoinha.

Geovane nos traz também um pouco desse momento de alegria vivenciada nos blocos:

O bloco de rua, na minha visão, é, primeiro, uma manifestação totalmente popular. Segundo ele tem que tá na rua, né? [...] um bloco de rua, a principal característica dele é estar na rua e aberto ao público, isso pra mim é o que define um bloco de rua. [...] Nesse formato que a gente toca, a bateria no chão ali [...] o público é a razão do bloco acontecer, não se justificaria a gente fazer as oficinas [de percussão], fazer todo um trabalho ali e não ir para aquele momento ali, de ter um contato com o público de ver a alegria nos rostos das pessoas, né? [...] é muito emocionante você ver aquela cena do público interagindo, absorvendo toda... eu não sei se absorve toda a emoção que a gente tenta passar, mas dá pra se ver que é... A gente tá tocando de frente pra banda, de frente pra regente, você dá uma olhada pra trás, você vê todo mundo pulando, se agitando, se alegrando, né? Aquilo é muito, é muito gratificante, emocionante e é o objetivo.

Outro ponto interessante destacado pelo percussionista se dá no reconhecimento recebido na comunidade:

E depois também circulando pelo bairro, encontra com um, encontra com outra, as pessoas vem, a gente conhece as pessoas de vista, a pessoa vem, chama você pelo nome e te agradece. [...] o objetivo é esse, né? É levar a alegria ao público [...] você vê uma pessoa passando com o abadá, isso já é juro sobre juro já, né? (Geovane Silva, 1º de abril de 2024)

No caso de Geovane, o bloco do qual participa está situado numa parte periférica da cidade de Belo Horizonte e seu relato nos remete a uma ideia de unidade, uma ideia de comunhão. Jairo Nascimento (2022), nessa direção, nos afirma que o bloco Leão da Lagoinha busca sempre “criar uma identificação” das pessoas com o bloco, mesmo fora do período do carnaval, oferecendo oficinas de instrumentos de percussão utilizados no bloco, bem como de instrumentos de harmonia, como cavaquinho e

<sup>34</sup> O Bloco Leão da Lagoinha é bastante conhecido pelo fato dos foliões homens se fantasiarem de mulher e as foliãs mulheres se fantasiarem de homens.

violão, para crianças e adolescentes moradores da região da Lagoinha. Jairo reforça essa identificação com as comunidades, que se deslocavam para ver o desfile do Leão da Lagoinha, na abertura dos desfiles das Escolas de Samba, nas primeiras décadas de funcionamento do bloco:

Na época o Leão da Lagoinha sempre concentrou aqui na rua Itapecerica, entre [rua] Machado de Assis com Itapecerica. E tinha as confrarias dos bairros, Aparecida, Bom Jesus, Santo André. Então a gente reunia aquelas comunidades, e no horário do Leão sair da Lagoinha, descia, era multidão, mesma coisa de clássico, Atlético e Cruzeiro, valendo título [...] um mundaréu de gente [...] A gente abria o carnaval de Belo Horizonte, os Caricatos, Escolas de Samba [...] A Afonso Pena lotava, quando o Leão da Lagoinha passava o pessoal ia embora, por que a atração do carnaval de Belo Horizonte sempre foi o Leão da Lagoinha. (Jairo, Memórias do Samba de BH)

A participação numa manifestação cultural, ainda que na condição de público - sem uma participação direta na produção ou performance -, "pode levar o indivíduo às fronteiras de seu 'ser', onde suas emoções podem entrar em comunhão com as emoções de outros sob mesma influência" (MACCANNELL, apud GRAVES, 2005, p. 66). Os Blocos de Rua traduzem, conforme buscamos destacar, todo esse processo de sentimento de realização por um trabalho feito em conjunto nas comunidades em que estão inseridos e respondendo aos anseios do público pela festa de rua, um espaço de alegria, acolhimento e confraternização.

### 3.3. BLOCOS CARICATOS



Bloco caricato Mulatos do Samba desfila com o enredo "Um sonho de liberdade, a conquista de uma raça". Data: 2024. Fotografia: Natasha Werneck. Acervo Rádio Itatiaia.

Os Blocos Caricatos são grupos apresentacionais ligados ao carnaval e que promovem desfiles durante o feriado carnavalesco, tradicionalmente na segunda-feira gorda. Atualmente os cortejos acontecem na Avenida Afonso Pena, no centro da capital mineira, onde uma estrutura própria para os desfiles é montada. Essa estrutura é composta por arquibancadas para o público nos dois lados da avenida, formando-se um corredor no meio, onde os diversos blocos fazem suas apresentações. Atualmente, 7 blocos participam do desfile: Mulatos do Samba, Caricato Por Acaso, Estivadores do Havaí, Bacharéis do Samba, Unidos da Zona Norte, Aflitos do Anchieta e Corsários do Samba. Assim como nas Escolas de Samba, os desfiles são guiados por um concurso, onde jurados especializados fazem a avaliação dos grupos baseados em diversos quesitos.

A apresentação de um Bloco Caricato consiste, essencialmente, em um desfile de um caminhão ornamentado, com uma carroceria adaptada para receber uma bateria de percussão - disposta de forma simétrica entre os lados da carroceria: os mesmos instrumentos, na mesma ordem, aparecem dos dois lados. Na adaptação da carroceria, são feitos degraus, numa espécie de arquibancada, onde os percussionistas tocam em dois ou três estratos de altura, sendo cerca de 40 ou 50 instrumentistas por caminhão. Também acompanham o cortejo a banda de apoio, os dançarinos/passistas e artistas cênicos, que durante o percurso realizam suas performances.

A seguir detalhamos um pouco mais alguns aspectos importantes desse Movimento do Samba em Belo Horizonte, destacando pontos de interesse dentre aspectos sonoros/musicais, coreográficos, apresentacionais, organizacionais e sociais.

### 3.3.1. Estrutura organizacional

Os Blocos Caricatos que participaram dos últimos carnavais belorizontinos se organizam junto à Associação Cultural dos Blocos Caricatos de Belo Horizonte, presidida desde 2019 por Juolisson Mangabeira. Fundada em 2009, a ACBC foi criada para defender os interesses das agremiações e representá-las junto ao poder público. Anteriormente, havia uma liga que abarcava tanto as Escolas de Samba quanto os Blocos Caricatos da cidade, contudo houve a necessidade de se criar uma associação independente, devido a demandas específicas dos Blocos Caricatos.

Quanto à organização do desfile no carnaval, a prefeitura de Belo Horizonte divide os Blocos Caricatos em dois grupos, A e B. Baseado no regulamento do último concurso, o grupo A se constitui de no máximo 8 blocos, sendo 7 deles os melhores classificados do ano anterior e o oitavo aquele que obteve a melhor classificação no grupo B. Já o grupo B é composto pelos blocos que estão se inscrevendo pela primeira

vez e agremiações que desistiram de desfilar no último carnaval, e é formado por no máximo 2 blocos. No carnaval de 2024, 7 blocos formaram o grupo A e nenhum bloco se habilitou para o grupo B.

Os blocos possuem também uma organização interna específica. A rigor, como conta Sônia Maria Pereira, ex-presidente do Bloco Caricato Aflitos do Anchieta e fundadora do Real Grandeza, todos possuem presidente, vice-presidente, secretário e tesoureiro: o que varia é a designação dos responsáveis para cada segmento – ou ala – do bloco<sup>35</sup>. Como cada bloco tem que desfilar com no mínimo 100 componentes (exigência do concurso), é feito um agrupamento de pessoas para cada seção do desfile e um responsável é designado para monitorar e ensaiar cada agrupamento. Assim, os componentes da bateria, por exemplo, ficam sob responsabilidade de um dirigente (que geralmente é músico) e este detém “o compromisso de entregar um bom trabalho na avenida”. Segundo Betô, “o componente não tem responsabilidade, ele quer é zoar, ele quer brincar, ele quer divertir e o dirigente, ele tem que se preocupar em como vai funcionar” (Betô, Memórias do Samba de BH).

Alguns blocos contratam ainda profissionais das artes plásticas, da dança e equipes de costureiras, que monitoram, respectivamente, as seções de ornamentos, performances e fantasias. Alguns blocos também criam um pequeno grupo de diretores – geralmente composto pela própria família do presidente ou de pessoas muito próximas a ele –, para administrar a agremiação como um todo e eleger os responsáveis para cada segmento do bloco. O atual presidente do Bloco Caricato Bacharéis do Samba, Fernando Reco, conta com 6 pessoas à frente da diretoria e 15 pessoas na organização. Reco considera a atuação dos dirigentes fundamental para o planejamento geral do desfile:

[...] eu tenho uma equipe que cada um cuida de uma ala. Eu tenho a ala das mulatas que é fulana, a ala da comissão de frente que é outra fulana, a ala da bateria é um outro responsável. Como a gente tem isso, a gente não sabe [o que vai acontecer no desfile] como eu confio tanto nas pessoas eu não fico perguntando [...]. (Fernando Reco, Memórias do Samba de BH)

---

<sup>35</sup> Sônia é relutante, em sua entrevista, em utilizar denominações comuns às Escolas de Samba, como por exemplo, Ala. Aqui, “segmento do bloco”, designa cada uma das partes performáticas organizadas por temas e constituídas por um grupo de pessoas com funções, fantasias e adereços representativos desse tema no desfile. Outros representantes de Blocos Caricatos se utilizam dos termos, como Fernando Reco e Betô.

### 3.3.2. Concurso e critérios de avaliação dos desfiles

O desfile dos Blocos Caricatos, conforme já dito, se guia por um concurso realizado atualmente com o apoio da prefeitura de Belo Horizonte, onde são avaliados os seguintes quesitos: bateria, temática, fantasia, samba/marcha e alegorias/adereços. É formada uma “comissão julgadora” com 15 jurados, cabendo à Comissão Carnavalesca<sup>36</sup> definir os critérios de qualificação técnica desses jurados. Para cada quesito técnico são definidos 3 jurados que poderão dar notas de 9.1 (nove ponto um) a 10 (dez) pontos, sendo permitida a nota fracionada com, no máximo, uma casa decimal. Há algumas regras específicas mínimas que deverão ser consideradas pelos blocos na participação dos desfiles. De acordo com o edital que regeu o concurso de 2024, seriam elas:

- I - Desfile com, no mínimo, 1 (um) caminhão com tamanho de carroceria de, no mínimo, 7 (sete) metros de comprimento, sem contar o alongamento;
- II - Desfile com o número mínimo de 100 (cem) componentes;
- III - Desfile com componentes no chão;
- IV - Desfile com Bateria composta por, no mínimo, 30 (trinta) componentes;
- V - Os ritmistas e o mestre de Bateria deverão, obrigatoriamente, desfilar uniformizados e em cima do caminhão, com camisa manga longa (ou braço coberto), bermuda/saia com meião ou calça comprida, luvas, chapéu ou adereço de cabeça e com as faces do rosto pintadas, sendo que os ritmistas deverão obrigatoriamente ter seus uniformes confeccionados de forma padrão com as cores, logomarca oficial ou nome do Bloco Caricato, sendo vedado que o figurino acompanhe a temática do desfile.
- VI - O caminhão da Bateria deverá ter sua cabine coberta, exceto o para-brisa do motorista (todo o vidro da frente). A traseira e as laterais da cabine também deverão estar cobertas, não deixando nenhuma parte da cabine do caminhão aparecendo, exceto as rodas.
- VII - O número de integrantes identificados como “Diretoria” do Bloco, deverá ser, no máximo, de 20 (vinte) integrantes;
- VIII - É obrigatório que a Bateria esteja na arquibancada do caminhão, que terá no mínimo 2 (dois) degraus, sem contar o piso do caminhão.

Esses critérios, vale frisar, foram estabelecidos de acordo com a tradição histórica dos desfiles dos Blocos Caricatos, com destaque para a exigência da pintura corporal, das vestimentas de manga-longa e da bateria disposta na carroceria dos caminhões. Segundo nos conta Juolison Mangabeira, tais características fazem “menção aos trabalhadores que desfilaram em cima de carroças antes da fundação de Belo Horizonte”. Ainda de acordo com ele, “foi daí que surgiram os Blocos Caricatos”.

<sup>36</sup> A Comissão Carnavalesca é composta por 2 representantes da Belotur (Secretaria de Turismo de Belo Horizonte) e por um representante da ACBC (Associação Cultural dos Blocos Caricatos de BH) que detém a representatividade dentre as agremiações atuantes.

Outro importante critério diz que “o desfile deve ocorrer em um tempo máximo de 40 minutos e o mínimo de 30 minutos”, percorrendo um percurso predefinido na avenida Afonso Pena. O tempo estipulado guia as performances, musicais, coreográficas e cênicas dos blocos. A apuração dos votos acontece normalmente na quinta-feira após o carnaval (as notas das Escolas de Samba também são apresentadas no mesmo evento), no Mercado da Lagoinha. A cerimônia é gratuita e conta com a participação de carnavalescos e entusiastas com o carnaval da cidade.

O concurso distribui prêmios em dinheiro: no último carnaval, os três vencedores do grupo A receberam, respectivamente, R\$31.800, R\$21.200 e R\$10.600. A premiação para o primeiro colocado do Grupo B tinha um valor estipulado de 5 mil reais, contando que ele atingisse a pontuação mínima de 85% dos pontos do 1º colocado do Grupo A, contudo não houve participantes no Grupo B em 2024.

### 3.3.4. Bateria

A bateria dos Blocos Caricatos é formada por instrumentos de percussão e traz grandes semelhanças com as baterias de Escolas de Samba e Blocos de Rua. Assim como nessas outras manifestações ligadas ao samba na cidade, cria uma teia rítmica a partir de claves e padrões cíclicos diferentes, em compasso binário, sobre a qual se desenvolvem os temas melódicos. Dentre as semelhanças entre os Blocos Caricatos e as Escolas de Samba nota-se, por parte dos participantes mais antigos, uma mudança de ritmo e estilo da música executada pelos Caricatos. De acordo com Nonato do Samba, diferentemente de um ritmo mais marcado, em marcha, executado nos anos iniciais, hoje o ritmo tocado nos Blocos Caricatos se assemelha muito mais ao samba enredo das Escolas de Samba, seja pelos instrumentos utilizados, pelas claves rítmicas executadas, pela estrutura fluida das estrofes, pela melodia de difícil classificação formal<sup>37</sup> (visando o acompanhamento da temática) ou pela pulsação mais acelerada (de maneira geral entre ~100 e ~130 BPMs).

### 3.3.5. Instrumentos

Com poucas exceções, os instrumentos/naipes utilizados nos Blocos Caricatos são: surdo, caixa/tarol, repinique e tamborim, além dos característicos treme-terra e chic-chic.

---

<sup>37</sup> Conforme pontua Tatit (2000. p. 3), “o samba-enredo é um ‘gênero-fluxo’, com melodia que sai ao encaicho da letra, suplantando toda a sorte de entraves silábicos para garantir a evolução de uma história preestabelecida”.

### 3.3.5.1. Surdos e treme-terra

Os surdos e os treme-terras são instrumentos da classe dos membranofones, possuem som grave e são tocados com as mãos e com baquetas. Os surdos têm a caixa de ressonância redonda, em aros de 18", 20" e 22", e ~45 cm de altura. São instrumentos de fabricação industrial, com corpo de metal e membrana de pele de animal ou sintética. Já o treme-terra é um instrumento de construção artesanal feito com um "tambor de 200 litros" - espécie de contêiner cilíndrico usado para o transporte de carga a granel, muito utilizado na construção civil - também com membrana de pele de animal ou sintética. Juulison Mangabeira nos conta um pouco sobre esse instrumento característico dos Blocos Caricatos:

O surdo treme terra é um tambor de 200 litros, também fabricado de forma artesanal, porque na época [de origem dos Blocos Caricatos] não existia um surdo desse tamanho, então os ritmistas pegavam esse tambor, que era cortado, aberto, seu fundo era retirado e era acoplado o couro, né? Que é onde acontece o som do surdo. Esse é o famoso treme-terra, que só o [Bloco] Caricato possui [e onde] surgiu.

A função principal desses instrumentos é manter a marcação em compasso normalmente binário, com a possibilidade, assim como nas baterias de Escola de Samba e dos Blocos de Rua<sup>38</sup>, da utilização de um surdo de variação para executar movimentos rítmicos mais livres (surdo de terceira).

### 3.3.5.2. Caixas/taróis

As caixas e taróis são também membranofones, porém de som agudo e compostos por duas membranas nas partes superior e inferior da caixa de ressonância. A caixa de ressonância é redonda, assim como nos surdos, contudo mais estreita (14") e com altura variando entre 8 a 20 cm. São instrumentos de fabricação industrial, com corpo de metal e membranas de nylon. Possuem uma esteira afixada numa de suas membranas, de forma que, ao ser tocada, a esteira vibra junto. São tocadas com baquetas de madeira de ponta afunilada e são considerados instrumentos de sustentação, com toques de curta duração e de execução rápida, preenchendo a teia polifônica do conjunto da bateria. São os instrumentos responsáveis pela execução de clave rítmica que identifica e sustenta o ritmo de samba enredo nos blocos.

<sup>38</sup> Ver a descrição de surdos de terceira em "Blocos de Rua".

### 3.3.5.3. Repiniques

Os repiniques também são instrumentos do tipo membranofone, com duas membranas de vibração. Possuem um som mais agudo e seco se comparados ao som das caixas, além de projetarem mais volume. Os repiniques possuem uma caixa redonda variando entre 30 e 40 centímetros de altura, com aro entre 10" e 12". São instrumentos de fabricação industrial, com corpo de metal e membrana de nylon. Os repiniques são considerados instrumentos de preenchimento, com execução mais livre, permitindo mais variações e floreios, sendo tocados com uma das mãos e com uma baqueta. A baqueta normalmente utilizada é de madeira, curta (~25 cm). O toque é feito intercalando mão e baqueta, tocando a membrana superior, o aro e fuste do instrumento. Assim como nos Blocos de Rua, os repiniques são muito utilizados nas "chamadas", breques e floreios<sup>39</sup>.

### 3.3.5.4. Tamborins

Membranofones de membrana única, com caixa curta e redonda, 4 cm de altura e aro de 6", os tamborins são instrumentos de fabricação industrial com corpo de metal e membrana de nylon. São instrumentos agudos e tocados com uma baqueta característica, com três ou cinco pontas de plástico. Nos Blocos Caricatos, os tamborins são tocados com uma das mãos segurando o instrumento e com a outra percutindo a membrana com o uso da baqueta. De toque curto e som seco, com pouca sustentação, os tamborins executam a clave rítmica base do conjunto da bateria, com abertura para ornamentações e floreios. O chamado toque de tamborim virado<sup>40</sup>, ou tamborim de carreteiro, é bastante utilizado nos Blocos Caricatos.

### 3.3.5.5. Chic-chic

Há ainda outro instrumento característico dos Blocos Caricatos, o chic-chic – uma espécie de chocalho comprido, ~100cm. Feito de metal, o chic-chic reforça o preenchimento do aspecto geral da bateria, com som agudo e volumoso. Segundo Juolison,

O chocalho grande, na verdade o nome dado a ele é o chic-chic. Antigamente ele era feito... os antigos, né? são feitos de lata, uma lata com feijão, com sementes, outras sementes dentro. Como na época, eram poucos instrumentos fabricados, profissionais, então os ritmistas fabricavam seus próprios instrumentos e o chic-chic era um deles. Era na serralheria, fazia-se uma junção

<sup>39</sup> Ver descrição de repinique em "Blocos de Rua".

<sup>40</sup> Ver descrição de tamborim em "Blocos de Rua".

de latas [...] era pintado e com as sementes dentro [...] existiram em vários tamanhos o [chic-chic] grande sendo a tradição.

### 3.3.6. Banda de Apoio

Assim como nos Blocos de Rua e nas Escolas de Samba, há nos desfiles dos Blocos Caricatos uma banda de apoio responsável pelo desenvolvimento da melodia e de cantar o samba enredo. Normalmente, são constituídas por um ou mais cantores que são acompanhados por cavaquinho, violão e violão de 7 cordas, responsáveis pela execução da harmonia da música. No desfile, a banda circula a pé, ao lado, à frente ou atrás do caminhão onde fica a bateria, numa posição inversa àquela observada nos Blocos de Rua e nas Escolas de Samba.

### 3.3.7. Tema/temática e a constituição do desfile

Os desfiles dos Blocos Caricatos se desenvolvem a partir de um tema ou temática<sup>41</sup>, cuja trama é elaborada pela diretoria e demais colaboradores em conjunto com a comunidade onde o bloco está inserido. Essa trama é desenvolvida durante o desfile e abarca uma gama variada de assuntos.

A escolha e o trabalho do tema seguem uma dinâmica específica: uma vez decidida a temática, os dirigentes e os participantes do bloco passam a planejar o desfile, a escolha das cores, das fantasias, dos adereços, a composição da música (atualmente um samba enredo), a alegoria e a ornamentação do caminhão, além das danças e apresentações cênicas. Todos os quesitos têm que estar de acordo com o tema. Betô, presidente dos Mulatos do Samba, sobre a criação do enredo, nos apresenta o caráter coletivo da produção, “a gente se senta, toma uma cerveja, trocamos uma ideia, falando de carnaval e aí surgem as ideias assim [...] eu mostro primeiro, para ver como é que tá e o pessoal aprova. Então a gente já começa a trabalhar em cima daquilo.” (Betô, Memórias do Samba de BH)

Em 2024, os temas dos blocos foram: “Um sonho de liberdade, a conquista de uma raça”, sobre a abolição da escravidão e a luta antirracista, do bloco Mulatos do Samba; “Brincadeiras Antigas de Criança”, que levou para a avenida brincadeiras e

---

<sup>41</sup> Muito semelhante ao chamado “Enredo” da Escolas de Samba.

brinquedos antigos como o peão, o carrinho de rolimã e a bolinha de gude, do bloco Caricato Por Acaso; “África Como Você Nunca Viu”, que fez uma homenagem à África e a diversas manifestações culturais do continente africano, do bloco Estivadores do Havaí; “Do vinil ao digital, uma aventura municipal”, que tratou da música e da indústria fonográfica, do bloco Bacharéis do Samba; “Do canto de um sabiá, a claridade de um ser de luz”, em homenagem à cantora mineira Clara Nunes, do bloco Unidos da Zona Norte; “Quanto mais Nordeste eu sou, com os Aflitos eu vou”, em homenagem a manifestações culturais do Nordeste do Brasil, do bloco Aflitos do Anchieta; e “A linda arte de recomeçar”, do bloco Corsários do Samba, sobre os sentimentos de esperança e nostalgia.

### 3.3.8. O desfile

A programação oficial dos desfiles dos Blocos Caricatos de Belo Horizonte tem início na noite da segunda-feira de carnaval. As agremiações se reúnem próximas à Avenida Afonso Pena, no local definido para o desfile, numa ordem preestabelecida pela Comissão Carnavalesca e então, uma a uma, realizam suas apresentações carnavalescas. De acordo com Paola Dias (2012, p.106), a rigor, o desfile dos Blocos Caricatos caracteriza-se “por um grupo fantasiado de instrumentistas que desfila em cima de um caminhão alegórico, formando uma bateria elevada que é acompanhada no nível da rua por foliões e passistas também fantasiados”. Conforme já pontuado, de um lado da avenida ficam as arquibancadas e do outro uma infraestrutura de apoio técnico, enquanto no centro da avenida forma-se um grande corredor onde os blocos desfilam em forma de cortejo. Há ainda três cabines de destaque espalhadas pela avenida, abrigando o corpo de jurados, geralmente distribuídos em grupos de 5 pessoas por cabine.

Cada bloco leva para a avenida entre 100 e 200 componentes. Dentre eles, os responsáveis por cada ala/seção: dançantes/passistas, ritmistas, banda, intérpretes, além de algumas pessoas que ficam no apoio durante a apresentação. Não há, a princípio, uma ordem bem estabelecida para os desfiles dos Blocos Caricatos, como é comum de se observar nas Escolas de Samba. Contudo, podemos destacar uma sequência mais usual: um casal de passistas se apresenta em um primeiro momento, carregando a bandeira e cores dos blocos; posteriormente entram artistas cênicos, dançantes e os carros alegóricos – cada bloco organiza essa sequência de acordo com suas preferências e segundo a temática de seu desfile. Por fim, o caminhão trazendo a bateria – principal característica desse movimento do Samba em Belo Horizonte – surge na avenida trazendo ritmistas fantasiados e acompanhado de perto pelos cantores e da banda de apoio.

### 3.3.9. O corpo pintado

“Somos diferentes pelo fato de que descemos no caminhão e descemos com a cara pintada, totalmente pintada”, afirma Sônia Maria Pereira (Memórias do Samba de BH). Um dos pontos de destaque dessa expressão cultural do carnaval de Belo Horizonte é, de fato, o da pintura e cobertura de todo o corpo dos ritmistas da bateria. Juolison nos conta um pouco dessa tradição:

O rosto pintado, não só o rosto pintado como o adereço de cabeça, o corpo todo tampado... sapatilha, calça comprida, ou a bermuda e o meião, a blusa de manga comprida, as luvas, a face do rosto pintada com as cores do bloco, fazem menção aos trabalhadores que construíram a cidade de Belo Horizonte. Então, os caricatos, sugeriram a partir daí, os operários, meses antes da fundação de Belo Horizonte que ocorreu em dezembro [de 1897], os trabalhadores em fevereiro em comemoração ao carnaval, subiram em carroças, tocando lata. Então, eles estavam ali sujos, com o corpo todo sujo de carvão, inclusive a face do rosto... então foi aí que se deu a origem, né? aos Blocos Caricatos.

Circula ainda, entre os participantes dos Blocos Caricatos, a narrativa de que os rostos pintados eram utilizados pelos ritmistas para que não fossem reconhecidos pelas esposas durante os antigos desfiles de carnaval ou pelos patrões após a Quarta-Feira de Cinzas. De toda forma, o que vale ressaltar aqui é que essa tradição - de pintar o rosto e cobrir o corpo - foi ganhando força e passou a se tornar um critério avaliativo dos Blocos Caricatos quando se iniciaram os concursos, em 1994.

### 3.3.10. As fantasias

As fantasias dos integrantes dos Blocos Caricatos colaboram para representar a pequena trama que é contada na avenida: são pensadas logo após a definição do tema e cada segmento de desfilantes utiliza fantasias diferentes para simbolizar algo ou alguém daquela história. Geralmente, há um grupo que utiliza o próprio uniforme da agremiação, com as cores e símbolos característicos, que são usadas também em diversas fantasias, mantendo um efeito visual e facilitando o reconhecimento da agremiação na avenida. A reutilização de fantasias dos carnavais anteriores é muito comum, segundo Sônia Pereira, elas recriam algum bordado, acrescentam um tecido, mudam a cor, ou retiram algo delas. Normalmente, os próprios componentes ajudam a planejar e confeccionar as vestimentas e acessórios que serão usados, mas algumas costureiras também são contratadas para a feitura. Os blocos ainda trocam, doam ou vendem os adereços e fantasias.

### 3.3.11. Ornamentação dos caminhões

Outra prática que foi ganhando força e que acabou incorporada aos critérios de avaliação dos desfiles é a ornamentação dos caminhões. Num paralelo com o cobrimento do corpo, os caminhões também são enfeitados de modo a ficarem inteiramente cobertos, exceto o para-brisa e as rodas. Dessa forma, compõem a narrativa do tema, funcionando como alegoria.

### 3.3.12. Danças e apresentações cênicas

Os Blocos Caricatos levam para a avenida tanto o teatro, quanto peças coreográficas desenvolvidas por um profissional de dança, responsável pelo roteiro de movimentos e por ensaiar os participantes. Na dança, os componentes do bloco têm que se deslocar no chão observando os movimentos, a presença e a expressão corporal e, assim, cada seção do bloco - ou ala - executa pequenas coreografias e dramatizações para simbolizar a história que está sendo contada pelo tema. Além disso, há espaço para o improviso, onde os participantes se movimentam com espontaneidade, geralmente explorando o "samba no pé"<sup>42</sup> e a corporeidade típica do "malandro". Esse é o momento no qual interagem entre si e com o público.

### 3.3.13. Interação com o público e a comunidade

As pessoas da comunidade na qual os Blocos Caricatos estão inseridos muitas vezes participam dos cortejos não só como espectadores ou desfilantes, mas muitos atuam como voluntários, ajudando a confeccionar as alegorias, fantasias e demais ornamentos. Quando participam como apreciadores, são responsáveis por manter o "calor" do desfile, expressar a emoção, vibrar e apoiar os desfilantes: contemplar das arquibancadas as produções que ajudaram a fazer dá sentido ao trabalho e ao vínculo que é construído com a agremiação, encadeado bem antes do carnaval.

Como a maioria dos Blocos Caricatos não possui uma sede para guardar e produzir o seu acervo, os presidentes fazem da sua própria casa o barracão do bloco: a casa de um dirigente se torna o espaço para a costureira, o serralheiro e o artista plástico produzirem. Há ainda quem alugue um espaço próximo à data do carnaval para ajustar todo material e não falhar na avenida:

---

<sup>42</sup> Ver descrição de dança em "Rodas de samba, seus lugares e espaços".

[...] então o barracão é a minha residência, é minha casa. Em resumo da história, faltando 20 dias para o Carnaval a carreta para na porta da minha casa. Fica uma carreta aqui de 20 metros de comprimento parada na porta da minha casa. Então assim, 20 dias antes do carnaval a minha casa faz assim ó, ela vira de cabeça para baixo [...] As Escolas de Samba tem uma certa diferença que a maioria já tem o seu espaço [...] agora nós Blocos Caricatos, não existe hoje um bloco que tenha uma sede. Então, é tudo com certeza na residência de um, ou na própria rua ou então aluga um espaço na época do carnaval. (Fernando Reco, Memórias do Samba de BH)

O envolvimento da família dos organizadores dos blocos é outro aspecto muito comum:

A gente trabalha bem em família. Então assim, na parte de fantasias, ela [esposa do entrevistado] senta-se com o pessoal, para bolar as fantasias. A gente divide bem. Meus filhos ajudam bem o trabalho de bateria e tudo. Mais assim, o enredo, essa decoração, a gente tudo cria em casa. [...] Todos opinam. (Betô, Memórias do Samba de BH)

Juolison, nos fala mais um pouco sobre essa interação com o público e com a comunidade:

A interação do público com o Caricato ela é grandiosa, a comunidade sempre abraça e... Os caricatos recebem, né? Um valor de subvenção do poder público, que esse valor não cobre todas as despesas. Então, o bloco caricato ele conta com um corpo de voluntariado muito grande: todos os ritmistas são voluntários, todos os desfilantes, muitas pessoas vão para a sede do bloco caricato ajudar na construção das alegorias, das fantasias... então, alguns Blocos Caricatos possuem oficinas, além das oficinas de percussão, mas oficinas de aderecistas, para que as pessoas aprendam e contribuam na construção do desfile. Então, elas executam as fantasias [...] tem voluntários que ajudam na reforma dos instrumentos. [...] Tem pessoas que contribuem e desfilam, tem pessoas que contribuem na montagem, mas são espectadores, gostam de assistir [...] A comunidade sempre abraça o bloco caricato.

Enquanto uma manifestação cultural, tida por muitos como “genuinamente belorizontina”, os Blocos Caricatos têm hoje bastante representatividade no cenário do carnaval da cidade. “Abraçados” por foliões de diversos espaços e regiões, são uma expressão popular e cultural obrigatória para quem quer conhecer melhor os festejos e os movimentos do samba de Belo Horizonte.

### 3.4. ESCOLAS DE SAMBA



Desfile da Escola de Samba Cidade Jardim com adereços e figurinos de Décio Noviello.  
Data: 1983. Acervo Família Noviello.

As Escolas de Samba são uma espécie de agremiação carnavalesca, “uma sociedade musical e recreativa que participa dos desfiles de carnaval, cantando e dançando a modalidade de samba tipificada como samba de enredo, apoiada por cenografia” (LOPES & SIMAS, 2015, p.116). Tal forma de agremiação assumiu, principalmente após o Estado Novo, na década de 1940, um papel de destaque no contexto socio-cultural brasileiro (CAVALCANTE NETO, 2018; LEOPOLDI, 1978; LOPES, 1981, 2015; PEREIRA, 2011; RODRIGUES, 1984; SODRÉ, 1998, NETO, 2017). Atualmente, toda uma cadeia socioeconômica é organizada em torno das Escolas de Samba por todo o país, movimentando bilhões de reais em turismo anualmente.

Na capital mineira, as Escolas de Samba compõem o cenário de atividades carnavalescas que em 2024 movimentou 943 milhões de reais (PREFEITURA), aquecendo de maneira significativa o turismo na cidade. As Escolas de Samba de Belo Horizonte são, de maneira geral, formadas por grupos de pessoas comumente ligadas a regiões, espaços, bairros e comunidades da cidade, que se organizam em torno do concurso anual no carnaval. O concurso consiste numa série de desfiles onde a dança, a música, as fantasias e as chamadas alegorias têm papel de destaque. Cada Escola

desfila por um tempo determinado e são avaliadas por jurados especialistas, em vários quesitos<sup>43</sup>.

O desfile é, sobretudo, resultado de um complexo movimento organizacional, social e artístico: passistas, coreógrafos, músicos, figurinistas, aderecistas, costureiros, cozinheiros, motoristas, roadies, técnicos de som, fiscais, administradores e mais uma série de outras funções que atuam durante todo o ano para que as Escolas possam se apresentar no carnaval.

A seguir, buscamos descrever como ocorre o desfile de uma Escola de Samba do ponto de vista cênico, coreográfico e musical. Visamos ainda descrever todo o complexo social que envolve as agremiações e como as práticas culturais desenvolvidas se inserem nos movimentos do samba na cidade. Tentando escapar de aspectos universalistas, mas cientes de estarmos incorrendo no risco de generalizações, tentamos trazer características mais ou menos comuns às Escolas de Samba em Belo Horizonte, de maneira geral, naquilo que as insere numa mesma forma de manifestação artístico-cultural.

### 3.4.1. O contexto atual das Escolas de Belo Horizonte

No último desfile, em 2024, concorreram ao todo doze Escolas, sendo oito do grupo especial - Imperatriz de Venda Nova, da região de Venda Nova; Estrela do Vale, da região do Barreiro; Agremiação Raio de Sol, também de Venda Nova; Canto da Alvorada, com sede no bairro Planalto; Acadêmicos de Venda Nova, do bairro São João Batista; Cidade Jardim, do conjunto Santa Maria; Imperavi de Ouros, dos bairros Carmo e Jardim Leblon; e Escola Bem Te Vi, do bairro Carlos Prates -, e quatro Escolas no grupo de acesso: Triunfo Barroco, com sede no bairro São Pedro; Unidos dos Guaranys, da Pedreira Prado Lopes; Mocidade Independente da Pampulha, região da Pampulha; Mocidade Verde e Rosa, do bairro Santa Maria. A Escola Estrela do Vale foi a campeã deste ano.

Atualmente os desfiles ocorrem na Avenida Afonso Pena, entre as ruas Pernambuco e Espírito Santo, no centro da cidade. Acontecem às segundas e terças-feiras de carnaval, entre o final da tarde e à noite. São montadas arquibancadas e tendas para acomodar parte do público, além dos jurados e autoridades. A seguir, apresentamos, com um pouco mais de detalhes, como funcionam e quais as principais características dos desfiles.

---

<sup>43</sup> Buscaremos detalhar cada uma das características apresentadas neste parágrafo nos tópicos seguintes.

### 3.4.2. O enredo

Um dos pontos fundamentais para compreendermos a dinâmica social e artística de uma Escola de Samba é entender o papel do enredo na orientação do desfile e de todas as atividades que o envolvem. Segundo Simas & Lopes (2015), um “tema desenvolvido pela Escola de Samba nos desfiles competitivos de carnaval, o enredo é um dos quesitos ou itens em julgamento”. Todavia, o enredo pode ser lido para além de um quesito a ser julgado, uma vez que é a partir dele que se desenvolvem e são criadas todas as narrativas estéticas do desfile. É a partir da definição do enredo que é composto o samba-enredo, que são decididos como serão trabalhadas as cores da escola, quais serão as fantasias e adereços, quais serão as alas temáticas. É baseado nele que se criam as alegorias e a narrativa cênica do desfile.

O mestre Nonato do Samba, compositor e cantor com mais de trinta anos de envolvimento com as Escolas de Samba em Belo Horizonte e atualmente intérprete (cantor) da Escola Canto da Alvorada, nos fala um pouco sobre o enredo:

O tema enredo, ele é escolhido pelo carnavalesco, né? A Escola entra em consenso com o carnavalesco e escolhe-se um tema para poder executar na avenida e o tema é o enredo, o enredo é a história a ser contada. [...] Esse tema vai ser representado através do samba, vai ser representado por fantasias, alegorias, carros alegóricos etc.

Nonato nos conta também que o enredo é sumarizado numa “sinopse”, que é repassada a toda Escola, para direcionar melhor o que será apresentado nos desfiles:

A sinopse é tipo um resumo do tema [enredo]. Exemplo: vamos falar da história do descobrimento do Brasil, como é um tema muito vasto, muito grande, essa sinopse ela vem pra reduzir um pouco esse tema e apontar o quê que é que o tema tem que dizer. A sinopse vai dizer “nós vamos falar do descobrimento do Brasil, nós vamos falar de quem? Vamos falar do navio? Vamos falar do Pedro Álvares Cabral? Vamos falar dos índios? Vamos falar de Porto Seguro? Vai falar de lá de Portugal? Não, não vamos falar de Portugal não, vamos falar só da chegada” [...] é tipo assim. [...] A sinopse é escrita, pela comissão de carnaval da escola [...] e essa comissão de carnaval discute com o carnavalesco essa sinopse, porque o carnavalesco passa para a comissão o quê que ele quer: “meu carnaval vai ser isso aqui”. Aí a comissão de carnaval vai escrever a sinopse.

No ano de 2024, os Desfiles das Escolas de Samba em Belo Horizonte contaram as seguintes histórias através de seus enredos: “Caboclo D’água. Por suas memórias, nossas histórias”, da Escola Imperatriz de Venda Nova, levou para a avenida a lenda do personagem mineiro “Caboclo D’água”; “Vem Curtir esta Viagem com o Pai da Aviação”, da Escola Estrela do Vale, uma homenagem a Santos Dumont; “Nossa alma

barroca emana sob o olhar da caravana”, da Escola Canto do Alvorada, contou a história do centenário da Caravana Modernista; “O poeta do samba e sua obra singular! Serginho Beagá”, da Escola Raio de Sol, fez um desfile com elementos da trajetória do cantor e compositor mineiro Serginho Beagá; “O Sertão Vai Virar Mar E O Mar Vai Virar Sertão”, da Escola Acadêmicos de Venda Nova, sobre o sertão e o Rio São Francisco; “Pelos caminhos da sabedoria, o Pavão encontrou o Dragão: Brasil-China, uma viagem cultural.”, da Escola Cidade Jardim, apresentou os 50 anos da relação diplomática entre Brasil e China; “Pacha Mama, a Imperavi de Ouros saúda a Mãe Terra”, da Escola Imperavi de Ouros, falou sobre a natureza e os povos originários; “Arretado - uma história do sertão”, da Escola Bem-te-vi, retratou o sertão nordestino; “Dos quilombos, das tribos, dos quintais aos salões: cozinha mineira, o elo da mineiridade”, da Escola Triunfo Barroco, reverenciou a comida mineira; “Tekohá”, da Escola Unidos dos Guaranys, homenageou os primórdios da agremiação; “Pintando o Sete na Avenida”, da Escola Mocidade Independente da Pampulha, falou sobre a estreia do bloco na avenida; e “O Mundo Encantado das Crianças, Nosso Futuro, Nossa Alegria!”, Mocidade Verde e Rosa, apresentando na avenida elementos do universo infantil.

### 3.4.3. O carnavalesco e a comissão de carnaval

Duas figuras também muito importantes na organização e no funcionamento de um Desfile de Escola de Samba são a do Carnavalesco e a da Comissão de Carnaval. O Carnavalesco é o responsável pela coordenação da execução do enredo. Cabe a ele o compromisso de concretizar a ideia da temática do desfile em um espetáculo cênico e visual. Nas palavras de Nonato, o Carnavalesco “é quem vai desenvolver o enredo, ele é quem vai desenhar as fantasias, as alegorias e carros alegóricos”. Fernando Reco também comenta o ofício: “O carnavalesco para mim é quem tem as ideias, é quem tem o enredo na cabeça, que sabe que aquilo vai explodir ou não vai explodir na avenida [...] ele sabe: não essa ideia é boa, mas eu vou mudar ela e vai ser do outro jeito”.

O fazer do Carnavalesco muitas vezes se impõe na pré-produção, por isso muitos fazem parte da equipe que elabora o enredo: pensam desde a escolha das cores e pinturas até os tecidos e demais materiais a serem utilizados, além de montar a equipe para confeccionar as fantasias, alegorias e adereços. Em suma, é uma pessoa que precisa ter a noção do desfile como um todo, indicando, principalmente, os elementos necessários para representar a estética visual da escola na avenida. Marco, carnavalesco da Acadêmicos de Venda Nova, aponta a importância de se ter uma equipe grande de pessoas para materializar as ideias do Carnavalesco:

[...] me apoia uma equipe muito grande de pessoas, uma equipe de figurinistas, confeccionistas, costureiras, pessoas que trabalham desde a ferragem até madeira, plásticos... pessoas que montam as fantasias, as aderecistas, né? Uma figurinista e uma ideia não são nada sem esta indústria que é movimentada pela Escola de Samba. (Marco Aurélio, Memórias do Samba de BH)

Já a Comissão de Carnaval é formada por um conjunto de pessoas, normalmente ligadas às diretorias da Escola<sup>44</sup> (diretor de harmonia, diretor de bateria, diretores de alas etc.), presidente, vice-presidente e o Carnavalesco. A comissão tem um papel de organização do carnaval, guiada pelo trabalho do Carnavalesco. Mário César destaca que a Comissão de Carnaval não é uma instituição comum a todas as Escolas na cidade: algumas agremiações, segundo ele, têm uma estrutura menor, em que o papel da Comissão fica restrito ao Carnavalesco, muitas vezes por falta de recursos.

#### 3.4.4. Alas e subdivisões

As alas são cada uma das unidades básicas ou “células organizacionais” (LOPES & SIMAS, 2015, p.20) que compõem o desfile de uma Escola de Samba. São formadas por um conjunto de pessoas e definidas por um tema específico, relacionado ao enredo ou à tradição dos desfiles (ex.: Ala das Baianas, Ala dos Compositores etc.). Durante o desfile, cada Ala se apoia numa apresentação cenográfica com danças, fantasias e alegorias próprias, normalmente separadas por carros alegóricos. Dentro de um desfile existem ainda elementos apresentacionais, que são espécies de subdivisões e que normalmente não são tratados como Alas<sup>45</sup>, seja por estarem, a princípio, desvinculados do enredo (comissão de frente), ou por terem um papel específico e serem compostos por poucas pessoas (mestre-sala e porta-bandeira).

#### 3.4.5. Comissão de frente e abre-alas

A comissão de frente é um tradicional grupamento de pessoas que desfila à frente do carro abre-alas. É o primeiro grupo de um desfile e tem a função de apresentar a escola ao público e ao corpo de jurados. Trata-se de um conjunto pequeno de pessoas, 5 a 15 pessoas, que se apresenta com danças, fantasias e movimentos cênicos anunciando também o tema do desfile, funcionando como uma introdução do abre-alas. O abre-alas é a primeira alegoria a se apresentar em um desfile. Traz consigo referência aos símbolos das Escolas, desde bandeiras ou ícones (a águia da Portela

<sup>44</sup> Retomamos o assunto da organização administrativa e artística das Escolas à frente.

<sup>45</sup> Durante a pesquisa houve algumas referências à Comissão de Frente e ao Mestre-sala e porta bandeira como alas da Escola de Samba.

no Rio, por exemplo). O carro alegórico introduz também elementos do enredo, nas cores da alegoria ou nas fantasias.

### 3.4.6. Bateria

A bateria de uma Escola de Samba tem muitas semelhanças com as baterias dos Blocos de Rua e dos Blocos Caricatos. É também constituída por um conjunto de instrumentos/partes, em sua maioria percussivos, numa lógica cíclica, que guiam a execução melódica da banda de apoio e do canto. Simas & Lopes (2015, p.34) definem a bateria da seguinte forma:

Grupamento da Escola de Samba [...] que constitui a orquestra de sustentação do desfile. Consiste em um conjunto de instrumentos de percussão organizado ao estilo das bandas marciais, com bombos, surdos, caixas-claras, taróis etc., mais tamborins, cuícas, reco-recos, chocalhos e, outrora, pandeiros, além de outros instrumentos.

Tal qual ocorre nos Blocos Caricatos e Blocos de Rua, é muito comum o uso de recursos de floreios, breques, “bossas” e outras intervenções no texto sonoro da bateria. Spirito Santo (2016) trabalha um pouco mais o aspecto performático das baterias:

A adaptação progressiva dos instrumentos das bandas militares para execução de percussão francamente africana, apesar da manutenção de instrumentos de origem luso-ibérica ou árabe como os adufes - tamborins e pandeiros [...] fixação de um compasso de sentido binário (2/4) com célula rítmica sincopada [...] exigindo andamento compatível com a execução das divisões polirrítmicas características dos demais instrumentos e os passos de dança também característicos, fatores definitivos para a execução do que chamamos de Samba já que, na ausência de qualquer um deles, o gênero não se configura. (Idem, 2016, p.159)

Nas palavras de Nonato do Samba:

A bateria de uma Escola de Samba ela funciona com a junção de vários instrumentos percussivos, né? Junção de instrumentos mais graves, junção de instrumentos médios com os agudos. Então normalmente é o surdo, né? O surdo de marcação, o surdo de resposta que é o segunda e o terceira, o surdo de terceiro que faz o repique [...] Aí faz a junção junto com as caixas, com repiniques, com tamborins, que são mais agudos, com chocalhos, que são sons mais agudos, e algumas escolas ainda tem a cuíca, têm agogôs... isso aí varia de escola para escola, essa junção de instrumento. Mas na verdade é uma junção de vários instrumentos percussivos que dentro de uma cadência formam a batida perfeita para a Escola de Samba desfilar.

Em suma, esse grupo percussivo cria uma unidade sonora rítmica a partir dos diferentes toques de cada um dos instrumentos que compõem a bateria, ou seja, a junção de diferentes instrumentos, com diferentes timbres e diferentes “levadas” cria um corpo sonoro característico. Nas Escolas de Samba, o ritmo executado é essencialmente o samba-enredo, em andamento rápido (110 a 130 BPM). Ainda segundo Nonato, os instrumentistas das baterias, também chamados ritmistas, são “pessoas amadoras do samba, que gostam de carnaval, que gostam de Escola samba e gostam de tocar um instrumento. [...] Necessariamente não é músico profissional”. O intérprete da Canto da Alvorada ressalta que os ritmistas geralmente são pessoas envolvidas com as comunidades e bairros da região das escolas:

Geralmente cada escola tem seus ritmistas que é da comunidade, da região da escola, mas obrigatoriamente não tem que ser. Tem ritmistas de outros lugares que gostam daquela escola, simpatizam com aquela escola e querem desfilarem na sua bateria. Aí ele [o ritmista] vai até a comunidade e pede licença para poder tocar na bateria daquela Escola de Samba [...] mas geralmente a formação maior é da comunidade.

### 3.4.7. Instrumentos

No caso das Escolas de Samba de Belo Horizonte, os instrumentos usados, de forma quase unânime, são os surdos – de primeira, segunda e terceira –, as caixas-claras e taróis, os repiniques, os tamborins, os rocares e os agogôs. Conforme já observado, as baterias das Escolas de Samba guardam grande similaridade com as baterias dos Blocos de Rua e dos Blocos Caricatos, de forma que a descrição dos instrumentos utilizados é semelhante à que já foi feita anteriormente<sup>46</sup>.

### 3.4.8. A disposição da bateria

A disposição espacial dos instrumentos na bateria varia de Escola para Escola. Contudo, é possível notar um certo padrão de distribuição que resulta num aspecto estético característico. Numa organização em fileiras, os surdos de marcação, de primeira e segunda mais atrás, nas últimas fileiras, partindo para uma progressiva redução no tamanho dos tambores em direção às primeiras fileiras (na sequência: surdo de terceira, repinique, caixas-claras e tamborins). À frente normalmente aparecem os agogôs, rocares e instrumentos menores<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> Ver tópicos sobre “Bateria”, em “Blocos Caricatos” e “Blocos de Rua”. É comum vermos baterias de Bloco de Rua tocarem nos desfiles de Blocos Caricatos ou das Escolas de Samba e vice-versa.

<sup>47</sup> Organização semelhante aos Blocos de Rua.

### 3.4.9. Mestre de Bateria

De forma semelhante aos Blocos Caricatos e Blocos de Rua, as baterias possuem um regente, que coordena a dinâmica, os floreios, os breques e demais ações da bateria. Nas Escolas de Samba, é comum se referir ao regente como Mestre de Bateria. Segundo Lopes (2015, p.185) “os Mestres se destacam tanto por seu talento como regentes quanto pela identidade que imprimem aos conjuntos que lideraram”. Solange Caetano, sambista e regente de Bloco de Rua, frisa essa diferenciação e destaca a responsabilidade do Mestre de Bateria perante o concurso de carnaval:

Regente de bloco de rua não é mestre de bateria [...] Eu não sou mestre de bateria, eu sou regente de bloco de rua. Tem uma diferença, no bloco de rua não tem aquele comprometimento de receber nota de estar desfilando na avenida [...] as pessoas [bateria] estão lá não é pra fazer show ou pra trabalhar. (Solange Caetano, comunicação pessoal 2024).

O mestre Nonato nos fala um pouco mais sobre esse papel do mestre de bateria:

Um mestre de bateria normalmente é um ritmista capacitado, para além de ensinar um instrumento, além de executar vários instrumentos, ter a capacidade de tocar vários instrumentos e ter a capacidade de ensinar, ele é o regente daquela bateria igual um maestro rege uma orquestra. Ali ele cria os desenhos da bateria, né? A hora que o tamborim vai entrar, a horas que o tamborim vai parar, o repique que o tamborim vai dar, o desenho que a bateria vai fazer, a paradinha que a bateria vai fazer no meio do samba, esse é o papel do mestre de bateria. E geralmente o mestre de bateria é um ritmista que tem uma capacidade [...] de poder criar esses arranjos, de poder reger a bateria como se rege uma orquestra musical. É o maestro, o mestre de bateria é o maestro da orquestra

Assim como os regentes nos Blocos de Rua e nos Blocos Caricatos, o mestre de bateria se utiliza de gestos corporais – previamente combinados com os instrumentistas – para indicar entradas e variações, garantindo a execução dos arranjos. Conta também com o uso de um apito que, além de chamar a atenção na condução da bateria, compõe o texto musical do conjunto.

### 3.4.10. Banda de apoio

Assim como nos Blocos de Rua e Blocos Caricatos, as Escolas de Samba contam com uma banda de apoio formada por instrumentos de harmonia como violão, violão de sete cordas e cavaquinho, que acompanha a bateria e os cantores das Escolas, e é responsável, principalmente, pela execução da harmonia sobre a qual a melodia do samba enredo se desenvolve. Um ponto interessante observado é a presença, em

várias escolas, de dois cavaquinhos que, segundo Nonato, está relacionada à necessidade de um revezamento entre os instrumentistas, já que a execução de samba enredo nesse instrumento é fisicamente exigente e a manutenção do andamento é aspecto fundamental para a realização do desfile. O intérprete destaca também que é comum que as cordas do cavaquinho se rompam durante o desfile e que, com dois instrumentistas, é possível que a troca de uma corda em um cavaquinho seja feita enquanto o outro instrumentista continua tocando, mantendo-se o timbre e as características originais do conjunto.

### 3.4.11. Intérpretes

Dentro das Escolas de Samba os chamados intérpretes têm um papel de destaque, são eles que interpretam o samba-enredo durante o desfile das escolas. São pessoas escolhidas pelos dirigentes das Escolas e que têm, normalmente, alguma identificação com a agremiação que irão representar. Vale destacar que os cantores devem buscar uma interação com o público e possuir um desenvolvimento técnico satisfatório para a performance do samba-enredo, ritmo de andamento rápido e que, nos desfiles de carnaval, é executado durante quase uma hora de forma ininterrupta.

### 3.4.12. Compositores

A Ala dos compositores trata-se de um grupo de pessoas responsável pela criação musical do samba enredo que irá cantar a história do enredo escolhido pela escola naquele ano. Em Belo Horizonte, segundo Nonato, são poucas as Escolas de Samba que possuem uma “ala consolidada” de compositores, de forma que boa parte dos concursos de samba enredo é disputado também por compositores de fora da comunidade da escola:

Aqui [em Belo Horizonte], geralmente, como são menos compositores [em comparação com a cidade do Rio de Janeiro], geralmente tem uns três ou quatro compositores que disputam e tem aí os de fora que podem participar também. Mesmo sem ser da escola ele pode participar do concurso. A escola abre o concurso, abre inscrição, e aí o tema é mandado para vários compositores. Aí, o compositor que quiser participar ele faz o samba e corre, dentro daquela escola. Já teve caso aqui de compositor ganhar em duas Escolas de Samba, por exemplo.

Nonato explica que o samba enredo de cada ano é escolhido por meio de um concurso interno, envolvendo a Ala de compositores da Escola e alguns participantes externos às agremiações. Cada Escola tem um critério diferente de avaliação e

definição do concurso, que normalmente ocorre no início do segundo semestre de cada ano. Segundo nos conta Mário César, a Unidos dos Guarany's é a única Escola de Belo Horizonte em que a Ala de compositores desfila, composta por 5 integrantes: Mário César, Rogério, Tico do Pandeiro, Eliete Ná e Janjão.

### 3.4.13. O Samba-enredo

O samba-enredo é a música que vai representar a Escola no desfile, que vai ser cantada pela comunidade da escola. O samba-enredo é o hino da Escola, ao se apresentar no desfile [...] na passarela. (Nonato do Samba)

Os sambas-enredo, ou sambas de enredo, como também são conhecidos, se traduzem, hoje, como uma peça poética e musical com temática diretamente atrelada aos enredos dos desfiles das Escolas de Samba. No Rio de Janeiro é algo que remete ao início dos concursos e desfiles das Escolas de Samba, patrocinados pelo poder público, ainda na década de 1930 (SIMAS & MUSSA, 2010). Contudo, até o início da década de 1950, não havia uma obrigatoriedade dessa associação enredo-samba e ainda existia uma certa espontaneidade, o que permitia a improvisação de versos durante as apresentações.

Essa ideia de um samba-enredo se consolida na década de 1950, quando passa a ser amplamente utilizada nos desfiles, e se torna critério avaliativo nos concursos carnavalescos (AUGRAS, 1998. p. 79), tornando-se então, parte fundamental dos desfiles das Escolas de Samba no Rio de Janeiro. Em outras cidades brasileiras, como Belo Horizonte, essa tradição aparece também em seus carnavais. Mário César nos conta que foi Mestre Conga, quem trouxe a ideia de samba-enredo para as Escolas de Samba de Belo Horizonte. Segundo Mário, Conga era um "grande frequentador" das Escolas Cariocas e teria trazido a novidade no final da década de 1950. Desde então, a música executada na avenida na capital mineira é o samba-enredo.

Enquanto um subgênero do samba, o samba-enredo apresenta características poético-musicais próprias. Algumas delas chamam a atenção pois parecem ter sido criadas justamente para uma adequação ao elemento narrativo do enredo. A primeira delas está na adoção de um número significativo de versos, que não seguem, necessariamente, uma divisão por estrofes, mas priorizam a sequência dos fatos ilustrados no desfile. Em comparação a outros sambas tocados nas rodas, por exemplo, o número de versos chega a triplicar (SIMAS & MUSSA, 2010). Um segundo ponto é a métrica e a escolha de rimas dessas composições, que adotam uma forma mais fluída, sem um quadro claro a ser seguido (SOUZA, 2018).

Essas duas primeiras características influenciam diretamente no aspecto melódico, de difícil classificação formal. De acordo com Tatit (2000. p. 3), “o samba-enredo é um ‘gênero-fluxo’, com melodia que sai ao encalço da letra, suplantando toda a sorte de entraves silábicos para garantir a evolução de uma história preestabelecida”. Em linhas gerais, uma última característica de interesse está no discurso rítmico, que obedecendo uma lógica binária bem fundamentada pelo naipe dos surdos, cria um substrato para uma teia complexa de estruturas rítmicas que se desenvolvem de forma a possibilitar e guiar o desfile<sup>48</sup> (idem, 2018). São partes de um discurso artístico que estão diretamente atrelados ao desenvolvimento da trama ilustrada pela Escola de Samba em seu enredo.

Há vários sambas-enredo memoráveis em Belo Horizonte, sambas que são regularmente executados em rodas de samba e lembrados nos festejos das Escolas. Optamos por citar aqui um samba-enredo da Cidade Jardim, de 1988, muito lembrado nas rodas e um da Escola Canto da Alvorada, de 2024, que ganhou bastante repercussão na mídia local.

Samba: Gira roda, roda gira neste mundo de criança  
Compositores: Toninho Geraes e Leo da Vila

Sou a cidade jardim na infância  
Entra na dança venha ser meu par  
A poesia se fez menina para contagiar  
Das brincadeiras de outrora  
Só a saudade ficou ôôô  
Hoje recordo em passarela  
A era que marcou  
Rodei pião pulei carniça  
Não levei bolo fiz o que o mestre mandou

Eu fui no tororó  
Beber água não achei  
A bela morena  
Que no tororó deixei

Oh noite linda  
Oh que céu tão estrelado  
Hoje não se ouve mais  
histórias assim porque o mundo está mudado  
E a infância  
Teleguiada por computador  
Faz um novo herói a cada dia

<sup>48</sup> Não pretendemos aqui sermos taxativos. As características apontadas não esgotam as possibilidades de composição dos sambas-enredo e não representam sua totalidade. Enquanto forma viva na tradição dos desfiles de carnaval no Brasil vem ganhando novos contornos de tempos em tempos.

De espada e magia  
Um eterno protetor

Meu samba tem  
A força de He-man  
Neste sonho a fantasia  
Vem mostrar com alegria  
Que o mal vence o bem

Samba: Nossa alma barroca emana sob o olhar da caravana  
Compositores: Moisés Santiago, Mariano Araújo, Aldir Senna, Wilson Mineiro  
e Wilson Vietnã

Vem embarcar nesse trem  
Vem, vem, vem  
Já tá na hora de partir  
Tem arte e cultura na bagagem  
Nessa viagem pras montanhas de Minas Gerais  
Pintores, escritores, romancistas,  
Inspirados pelo artista  
Descobrem a alma do barroco nacional  
Um movimento desvairado, esculpado  
No meu carnaval

A caravana modernista, se encantou  
A terra dos inconfidentes, luz da inspiração  
Mineiridade, riqueza do nosso chão

Lembranças da santa semana  
O amor pela arte se fez devoção  
Caminhos e descobrimentos  
O tempo eterniza uma geração  
Encontros de emocionar  
Poesias no olhar, no mais Belo Horizonte  
No alvorecer dessa história  
O patrimônio secular virou memória

Proteger respeitar, educar no saber  
Pra nossa cultura não morrer  
Canto da Alvorada é só felicidade  
Que carrego na minha identidade.

Por fim, vale pontuar o andamento rápido dos sambas enredo (110 e 130 BPMs) que, segundo Rafael Leite, foi aumentando com o passar dos anos para abrigar mais foliões no desfile:

Com as Escolas de Samba que foram aumentando o número de pessoas, por consequência o andamento teve que aumentar também. Porque a quantidade de pessoas para passar na avenida era muito grande. Então, por isso, que o andamento foi aumentando, e aumentando, e aumentando. [...] Mas

eu acredito que a coisa do andamento tem a ver com a quantidade de pessoas que tinham que passar na avenida, e o andamento era muito lento, e o desfile estava acabando, e ainda faltava muita gente para passar. Então tiveram a ideia de aumentar a marcha, a velocidade, por consequência a caixa teve que aumentar a velocidade da batida, ou seja, o andamento para que as pessoas pudessem andar mais rápido e passar na avenida.

#### 3.4.14. Ala das baianas

A ala das baianas é composta por mulheres que se vestiam com trajes tradicionalmente utilizados por mulheres negras na Bahia, sobretudo as vendedoras de iguarias em tabuleiros (SIMAS & LOPES, 2015, p. 29). A indumentária compõe-se de bata rendada, saia comprida e armada, turbante, pano de costa e chinelinhas, além de colares coloridos. Comumente todas as peças são brancas. Apesar dessa tradição presente no imaginário dos participantes das Escolas, nos últimos carnavais a ala das baianas tem desfilado com roupas e adereços que destacam a temática do enredo, com peças coloridas e adereços diferentes dos tradicionais trajes brancos. Contudo marcadamente com saias armadas e acessórios grandes na cabeça.

A Ala também desempenha um papel simbólico dentro das escolas de samba. Elas são consideradas guardiãs da tradição e da memória da escola, e o seu desfile muitas vezes inclui movimentos coreografados que destacam a elegância e a graça das saias rodadas. Em termos estruturais, dentro do desfile, a ala das baianas geralmente desfila em posição de destaque, muitas vezes próxima à comissão de frente ou à frente da bateria. A ala não é quesito específico de avaliação do desfile, porém sua presença é obrigatória na avenida e com o mínimo de 25 componentes, conforme o regulamento dos desfiles das Escolas de Samba, sob risco de perda de pontos na apuração.

#### 3.4.15. Mestre-sala e porta-bandeira

O casal Mestre-Sala e Porta-Bandeira tem a responsabilidade de levar o pavilhão da Escola na avenida, maior símbolo da agremiação. Eles se deslocam de uma forma elegante e cortês, sempre com o compromisso de proteger a bandeira. A dupla, composta por um homem e uma mulher, apresenta uma sequência de movimentos coordenados, com passos precisos, leves e majestosos, sem se colidirem, dançando em um constante cortejar. Embora as movimentações da dança variem pelas singularidades dos intérpretes, é possível observar um repertório gestual comum.



Cartaz da Escola de Samba Cidade Jardim. Autoria: Décio Noviello. Data: 1983. Acervo: Família Noviello.

Com o mastro da bandeira preso à cintura, a Porta-Bandeira desenvolve sua dança com uma postura ativa, realizando giros em torno do próprio eixo, sem enrolar a bandeira em seu próprio corpo. O vestido bem armado, suntuoso, e os acessórios de cabeça - como tiaras e coroas - complementam o bailado. Enquanto a Porta-Bandeira gira, o Mestre-Sala percorre ao redor dela com os braços abertos, em um gesto de contemplação. Ele também usa um traje imponente e por vezes utiliza alguns adereços de mão, como o leque, bastão e lenço. Normalmente são dançarinos com mais espaço para o improviso dentro do desfile, assim, observa-se em sua dança a aplicação de riscados e floreios típicos do samba no pé. Outra sequência de movimentos comum é quando o Mestre-Sala se ajoelha em frente a Porta-Bandeira, sem encostar no chão, para cumprimentá-la ou beijar a bandeira. Já a “apresentação do pavilhão” consiste numa série de movimentos realizados simultaneamente pela dupla. Primeiro eles se abaixam moderadamente, como em um gesto de reverência, depois seguram juntos a bandeira, deixando-a esticada, e levantam os braços disponíveis para que a bandeira seja vista pelo público. Juntos também realizam de forma síncrona, a movimentação conhecida como “beija-flor”: os dois seguram a mão esquerda um do outro, mantendo os braços esticados e giram em sentido horário, enquanto os corpos ficam levemente inclinados para trás.

Outros gestos e posturas são adotados na avenida, mas o que vale pontuar é o compromisso da dupla em cortejar a bandeira, mantendo sempre o contato visual e evidenciando a harmonia e interação entre eles. Mário César, ex-Mestre-sala da Unidos dos Guarany's, nos fala um pouco da responsabilidade desse ofício:

Nos quesitos de Escola de Samba, Mestre-Sala e Porta-Bandeira, é o que defende o maior poder de fogo. Então vamos lá, você sai com uma bateria de 60 pessoas, né? Vamos colocar assim: são 60 pessoas para defender 30 pontos. Mestre-sala [e porta-bandeira] são duas pessoas para defender os mesmos 30 pontos! [risos] você entendeu o poder de fogo que o casal tem? E você tá imbuído de toda essa responsabilidade. Eu fui feito por mestres-salas muito conscientes e porta-bandeiras muito conscientes. A gente tinha uma porta-bandeira, a Margô, que ela quebrou o pé e desfilou, até o final da avenida com bandeira com o pé quebrado.

### 3.4.16. As danças

Além das categorias de coreografias listadas acima – Comissão de Frente, ala das Baianas, Mestre-Sala e Porta-Bandeira – observa-se que as Escolas em Belo Horizonte se agrupam em pelo menos três categorias coreográficas, nos moldes classificados por Miguel Brígida (2006): os grupos temáticos, passistas e alas coreografada. Os grupos temáticos criam uma coreografia bem marcada, pensando em desenhos coreográficos específicos. Geralmente são profissionais das artes da cena, se apresentam com pequeno número de componentes e abordam de forma cênica parte do que está sendo contado no enredo. Os passistas são solistas que dançam em meio às alas, e se distribuem ao longo da avenida. Responsáveis por executar o samba no pé, exploram bastante a movimentação de braços e quadris, mantendo o tronco erguido. Já as alas coreografadas possuem mais componentes e estão preocupadas com o fluxo do desfile. Caminham em conjunto, realizando passos mais marcados e acessíveis. Podem apresentar também uma movimentação espontânea, mas sempre acompanhando o ritmo da bateria.

### 3.4.17. Alegorias e fantasias

Como nos Blocos Caricatos no desfile das escolas são utilizadas fantasias para representar o enredo. São elaboradas e definidas pelo carnavalesco, normalmente com um conjunto de fantasias por ala. De acordo com a temática e com a parte do enredo que cada ala apresenta, são utilizados adereços de cabeça, saias, luvas e outros adornos, explorando bastante as cores da escola e do tema. As alegorias são espécies de carros ornamentados que ilustram partes do enredo. São desenhados pelo carnavalesco e

utilizam-se de grandes peças de isopor, metal, madeira e outros materiais, pintados e enfeitados. Podem apresentar, por exemplo, grandes bonecos e bustos de pessoas, animais, ou outros elementos relacionados ao tema. Normalmente aparecem no desfile na divisão entre as alas.

### 3.4.18. Competição/concurso

Atualmente, o concurso das Escolas de Samba de Belo Horizonte é organizado pela Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte S/A - Belotur, e se pauta em um regulamento próprio que determina os quesitos que serão julgados, de forma a avaliar todo o contexto musical, coreográfico e cênico. São eles: 1) Bateria; 2) Samba Enredo; 3) Conjunto; 4) Enredo; 5) Alegorias e Adereços; 6) Fantasias; 7) Comissão de Frente; 8) Mestre-sala e Porta-bandeira; 9) Harmonia. Cada quesito é avaliado por um conjunto de 3 (três) jurados especialistas no tema, escolhidos de acordo com critérios estabelecidos pela Comissão Carnavalesca.<sup>49</sup> É da competência da Comissão Carnavalesca auxiliar a organização do desfile das Escolas de Samba e acompanhar o seu regulamento.

Em suma, os critérios de julgamento para cada quesitos são: a) Bateria: deve levar em consideração a regulação e sustentação da cadência rítmica; b) Samba-enredo: adequação da letra, os desenhos melódicos e a poética; c) Conjunto: entrosamento entre a bateria e todo corpo coreográfico; d) Enredo: ideia básica da temática e a forma que a narrativa é construída na avenida. e) Alegorias e Adereços: utilização, adequação e acabamentos dos elementos cenográficos que estão sobre rodas (para alegorias) e os que não estão (para os adereços); f) Fantasias: correspondência com o tema do enredo, criatividade e confecção; g) Comissão de frente: apresentação, sincronia e indumentária apresentada pelos integrantes; h) Mestre-sala e Porta-bandeira: além da indumentária, deve ser observado a harmonia do casal e suas movimentações coreográficas; i) Harmonia: avalia-se o resultado performático do desfile e interação do canto com os elementos da bateria.

Há ainda algumas exigências, chamados quesitos básicos, que deverão ser cumpridos por cada agremiação. Em 2024 o regulamento do desfile em Belo Horizonte trazia:

I - Desfilarem com o mínimo de 300 (trezentos) componentes, considerando-se, inclusive, os destaques posicionados no chão e nos carros alegóricos, os

<sup>49</sup> A Comissão carnavalesca do último desfile foi composta por 2 representantes da Belotur e por 3 representantes das 10 agremiações que desfilaram no carnaval, são eles: Sr. Eduardo Raimundo Bavose, Alvimar Neri Pinto e Márcio Eustáquio Antunes de Souza. Sendo presidida pela Diretora de Eventos da Belotur.

diretores devidamente fantasiados ou uniformizados e todos os demais membros da Equipe de Apoio devidamente uniformizados e/ou identificados;  
II - Desfile com um mínimo de 2 (dois) carros alegóricos, sendo que é obrigatório que pelo menos 1 (um) destes carros tenha a medida mínima de 21 (vinte e um) metros quadrados na sua base, com a altura máxima permitida de 7,5 (sete e meio) metros já incluídos destaques e adereços;  
III - Desfile com Bateria de, no mínimo, 45 (quarenta e cinco) componentes;  
IV - Desfile com Ala de Baianas de, no mínimo, 25 (vinte e cinco) componentes, a ser identificada pelo representante da Agremiação;  
V - Desfile com Comissão de Frente de, no mínimo, 6 (seis) e no máximo 15 (quinze) componentes aparentes;  
VI - Desfile com pelo menos um casal de Mestre-sala e Porta-bandeira, a ser identificado pelo representante da Agremiação.

Cabe ressaltar também que, para o desfile, cada Escola terá o tempo máximo de 55 (cinquenta e cinco) minutos e o mínimo de 40 (quarenta) minutos. Por fim, vale frisar que atualmente o desfile é dividido em dois grupos: o Grupo Especial e o Grupo de Acesso. De acordo com o último regulamento, o Grupo Especial é formado por 8 Escolas, sendo uma delas a Escola que desfilou no Grupo de Acesso e alcançou a pontuação de 85% da primeira colocada do Grupo Especial, e outras 7 que ficaram nas melhores classificações do ano anterior. Poderá compor o Grupo de Acesso 4 agremiações, sendo a Escola classificada na última colocação do Grupo Especial do ano anterior, as recém-fundadas, as que sofreram punição e estão retornando e também por agremiações que se inscreveram, mas não desfilaram na última edição.

As Escolas de Samba vencedoras ganham troféu e premiação em dinheiro. Para o Grupo Especial, a primeira colocada recebeu no desfile de 2024 a quantia de R\$95.400,00, enquanto os valores de R\$53.000,00 e R\$26.500,00 ficaram para a segunda e terceira colocação, respectivamente. A Escola campeã do Grupo de Acesso também recebe troféu e premiação no valor R\$20.000,00. Há também a premiação dos quesitos que obtiveram a melhor nota, são eles: Bateria, Samba-Enredo, Mestre-sala e Porta-Bandeira e Comissão de Frente

Uma série de outros critérios, que dizem respeito a ordem de apresentação, premiações, penalidades e organização na avenida, são descritos no regulamento. Aqui buscamos destacar apenas os pontos que ilustram de maneira mais direta a ocorrência do desfile.

### 3.4.19. Execução/condução do desfile

Os desfiles das Escolas de Samba acontecem às segundas-feiras para o Grupo de Acesso e às terças-feiras de carnaval para o Grupo Especial. Assim como nos Blocos Caricatos, a ordem dos desfiles, entre as Escolas, é preestabelecida pela Comissão

Carnavalesca e a concentração ocorre já na parte da tarde, nas ruas próximas à Avenida Afonso Pena. Os desfiles acontecem no mesmo local onde ocorre o desfile dos Blocos Caricatos, com a mesma estrutura – arquibancadas para público, jurados e autoridades, um corredor central livre e um espaço para apoio técnico. Cada escola leva para a avenida no mínimo 300 componentes. Entre eles, os responsáveis por cada ala/seção, dançantes/passistas, ritmistas, banda, intérpretes, além de algumas pessoas que ficam no apoio durante a apresentação.

Há uma ordem que normalmente guia a entrada das alas na avenida com: 1) Comissão de Frente; 2) casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira; 3) alas temáticas representando partes específicas do enredo da escola; 4) ala de passistas; 5) Ala das baianas e; 6) Bateria. Apesar dessa configuração padrão o enredo dita, muitas vezes, a ordem de entrada das alas. É muito comum, por exemplo, que alas temáticas se insiram entre as demais alas, de acordo com a escolha do Carnavalesco para representação do tema. Também é comum alguma inversão entre as ordens das demais alas, com exceção das que de fato abrem o desfile: Comissão de frente e casal de Mestre-sala e Porta-bandeira.

### 3.4.20. Formas de organização

Em um contexto municipal, as Escolas de Samba se organizam junto à Liga das Escolas de Samba de Minas Gerais (LIEMG). A exemplo da ACBC, dos Blocos Caricatos, a LIEMG, comumente designada como “A Liga” visa defender os interesses das agremiações e representá-las junto ao poder público. Quanto ao carnaval, o concurso organizado pela prefeitura divide as Escolas em dois grupos, o Grupo de Acesso e o Grupo Especial, conforme apresentado na seção anterior. Internamente as agremiações se estruturam de maneira heterogênea. Algumas Escolas com menos recursos financeiros e materiais se estruturam em torno da figura de um presidente e um tesoureiro, enquanto há também Escolas com diretores de área, diretamente atreladas ao desfile. Nonato do Samba, intérprete da Canto da Alvorada, e Mário César, ex-presidente da Unidos dos Guanany, nos falam um pouco sobre essas configurações:

Tem Escola de Samba que é só o Presidente e mais três, entendeu? [...] Tem Escolas com diretorias mais participativas, e essas diretorias as vezes não são ativas financeiramente. Então... tem uma série de nuances. (Mario Cesar)

É igual, exemplo: o presidente da república tem os ministérios, cada ministério cuida de uma área, assim é a Escola de Samba. Tem o presidente, que delega funções para as diretorias. Cada diretoria cuida de uma área [...] O carnaval é julgado por vários quesitos: bateria, harmonia, enredo, samba-enredo, alegoria, adereços, fantasias, mestre-sala e porta-bandeira. Então,

cada quesito... ele tem um diretor, tem um diretor de harmonia, diretor de alegoria, diretor de bateria, diretor de ala, cada quesito tem que ter sua diretoria. (Nonato do Samba)

### 3.4.21. Interação com público e outros aspectos de sociabilidade

Dentro dos movimentos do samba de Belo Horizonte uma série de práticas de sociabilidade se assemelham: a convivência em comunidade, a organização coletiva dos eventos e espaços ou os momentos de identificação e reconhecimento. Para além desses momentos resolvemos trabalhar neste tópico a interação com o público durante o desfile das Escolas. Nonato, intérprete da Canto da Alvorada, nos conta da reação do público ao assistir a um desfile, em que o público “vai ao delírio”:

Existe uma interação com público, muito boa, muito gostosa. Porque o público quando está na arquibancada assistindo o desfile, eles deliram com as fantasias, com a beleza das fantasias, com a riqueza das fantasias, com a riqueza dos carros alegóricos e a simpatia do sambista para o público, né? As assistas sambando mexem com o público, as alas brincam com o público, o cantor quando canta o refrão pede o povo pra cantar junto. Então além da responsabilidade do desfile em si, porque é um trabalho sério que está sendo julgado, tá concorrendo a um concurso, tá concorrendo a prêmio, dá sim pra interagir pra brincar com o público, pra curtir o público. E é muito gostoso, é muito gratificante. Assim como tocar para o público numa Roda de Samba é gostoso também você desfilar para um público que está assistindo o seu desfile. E o público interage e grita e bate palma, e canta junto, e fala: “Já ganhou!”, “é campeã”, é muito legal. Muito bom mesmo!

Mario Cesar, passista, mestre-sala e presidente durante mais de 20 anos da Pedreira Unida nos fala sobre a emoção de se desfilar na avenida:

É muito bom! [...] Então, toda vez que estou na avenida tem alguma coisa que eu... que me arrasta. Sabe? Hoje eu desfilo movido por vários sentimentos. Tem a tradição, tem a responsabilidade que eu acho que eu tenho com a Pedreira Prado Lopes, que é o berço do samba de Belo Horizonte e não pode faltar. Tem que ser representada e bem representada e eu entendo o meu papel disso. Estar na avenida, desfilando, eu... vem todos os antepassados, desde... sabe? Vem tudo. Pra mim não é só um desfile de samba, de Escola de Samba. Igual as pessoas acham que samba é gandaia, pra mim é uma tremenda responsabilidade social que eu tenho, sabe? De me representar ali, representar os meus e representar o meu povo., o lugar que eu nasci. E a gente começa a desfilar, normalmente eu dou o grito de guerra da Unidos dos Guaranys, a gente começa a desfilar e lá pro final da pista que as emoções vão se acomodando [risos] Sabe? você é levado por um turbilhão de coisas, sabe? Você é arrastado por aquele turbilhão, que te faz cantar até as veias... No outro dia você não tá aguentando falar. Te faz sambar, né? Porque os lugares, igual eu desfilo pelo Império Serrano, eu desfilo pela Unidos dos Guaranys, os lugares têm seu samba próprio, sabe? Então

eu tenho um jeito de sambar que eu aprendi na Pedreira Prado Lopes, então o meu samba ele é representativo, não é um samba de televisão, sabe? Eu aprendi com os meus ancestrais ali, é isso que eu levo pra lá. E aí depois eu vou ser mestre sala, caraca! [risos] Você Mestre-sala, você tá entendendo? Você defendendo o pavilhão da Escola, você tá defendendo a bandeira da Pedreira Prado Lopes. Essas coisas sempre me motivaram e me fizeram sempre fazer o melhor, eu nunca estava ali por causa do Mário, eu tava ali por causa de uma comunidade [...] Eu fui feito por essas coisas. Eu nunca recebi um tostão e eu ainda fazia minha roupa para desfilhar na Unidos dos Guarany's, além de fazer os carros alegóricos. [...] Ali eu desfilava, mas sempre com sangue no olho para fazer o melhor pela minha Escola de Samba.

Esse mestre do samba de Belo Horizonte destaca a representatividade de um desfile, algo que remete a "uma comunidade", "à ancestralidade", a uma identidade do que é ser sambista de uma Escola de Samba.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

## Samba em movimento

*O samba é alegria,  
o samba é a alma,  
o samba é a coisa mais linda  
que tem no mundo!*

Jairo

No início do processo de inventário, conforme já mencionado neste Dossiê, foi realizada uma *live*, uma reunião virtual, com a participação de inúmeros atores ligados à cultura do samba da cidade de Belo Horizonte, desde sambistas e representantes do poder público à membros da academia. Nessa grande roda de conversa muito se foi abordado. A ideia do encontro era inaugurar o processo de inventário do samba, ouvindo atores de diversas áreas na direção da construção de um caminho, um curso a ser seguido para o registro do samba enquanto patrimônio cultural imaterial de Belo Horizonte.

A *live* foi aberta por Rosane Pires Viana que saudou o público, convocando-o a escutar com ouvidos empáticos o que haveria pela frente, ressaltando a importância daquele momento para o samba de Belo Horizonte, ou seja, uma roda de conversa na qual sambistas e poder público se sentavam juntos, sem hierarquia, sem sobreposição de saberes e, mais que isso, em busca de soluções para o momento vivenciado por todos em função da pandemia do COVID 19. Marcos Maia, mediador da *live*, abordou o tema do esquecimento das memórias e histórias do povo afro-brasileiro e em especial do samba da cidade. Segundo ele, é um processo que se materializa por intermédio dos “vencedores, pelas classes dominantes”, que ao contarem a história, nos meios oficiais e livros de história, decidiram por ocultar a participação do povo negro e, conseqüentemente, do samba na formação da cidade.

Dona Eliza nos contou um pouco de sua trajetória no samba, de sua luta contra o machismo que presenciava no meio da música, de suas atuações na Velha Guarda do

samba, nas Escolas de Samba e como compositora. Fala também das amizades e de outras “alegrias” que a prática do samba lhe proporcionou: “o samba, gente, o samba é uma coisa linda! O samba é sorriso, o samba é alegria, o samba é cultura. O samba é vida, né?”. O mestre Nonato do Samba, também traz um pouco de sua vivência no samba, que teria se iniciado por intermédio dos frequentadores dos bailes de Soul que aconteciam em Belo Horizonte na década de 1970. Conta de seu envolvimento com as Escolas de Samba de Belo Horizonte, de seu grupo “Raízes do Samba” e de suas parcerias com Lulu do Império, Bira Favela, Raimundo do Pandeiro, Simão de Deus, Mandruvá e Paizinho do Cavaco. Celebra-o: “o samba foi tudo na minha vida, criei minha família, enfim... tudo que eu tenho eu agradeço ao samba”.

Bruno Viveiros fez uma breve exposição sobre a história do samba em Belo Horizonte, partindo de uma pesquisa pelos antigos jornais da cidade, em especial o *Diário de Minas*, e as publicações na coluna “Bohemios” na virada do século XIX para o século XX. Traz também as informações sobre a importância de personagens, como os compositores Rômulo Paes, Gervásio Horta e o sambista Lagoinha, para a trajetória da cultura do samba na capital mineira. Françoise Jean, então Diretora de Patrimônio Cultural e Arquivo Público da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, fala do processo e dos desafios enfrentados pelo poder público, como também dos instrumentos utilizados na patrimonialização de objetos imateriais, em oposição aos tradicionais tombamentos de lugares, edifícios e artefatos. Traz ainda dois pontos de destaque, o primeiro ressaltando a importância da realização de políticas públicas de forma participativa, colocando em diálogo de maneira horizontal e simétrica as diferentes epistemologias presentes na sociedade – academia e mestres da cultura popular, por exemplo – e um segundo de que o patrimônio imaterial é algo constituído por expressões e saberes e, portanto, essencialmente por pessoas. Esse último ponto, segundo Françoise, cria desafios em campos como saúde e educação, que até pouco tempo não faziam parte dos processos de patrimônio.

Mário César reforça a ideia da pluralidade dos atores da cultura do samba: “músicos, atores e escultores, pintores, poetas e compositores”, mas destaca principalmente a luta do povo negro no Brasil e a resistência presente nas culturas afro-brasileiras. Presidente da Escola Unidos dos Guarany's durante 20 anos, afirma que “desfilar numa Escola de Samba é uma obrigação étnica e um dever cívico, a nossa liberdade nos custou muito caro”. Léo de Jesus, trouxe um pouco do universo das Escolas de Samba e dos Blocos Afro, citando os principais expoentes e frisando a necessidade de dar visibilidade para o samba, tanto por parte do poder público, quanto por parte da sociedade.

Zu Moreira, jornalista, falou da importância da cultura popular para a valorização do povo negro. Destacou seu trabalho no jornal *Diário da Tarde*, no caderno Cultura, quando à época, em comemoração aos 90 anos do samba, foram publicados

semanalmente perfis de sambistas da cidade, importante marco para a história do samba de Belo Horizonte. Falou também do esquecimento dessa história e de como um de seus projetos, o “Almanaque do Samba”, plataforma de divulgação do samba na cidade, atua em um processo de preservação dessa cultura. O professor do Departamento de História da UFMG, José Newton Meneses buscou em sua fala conceituar “patrimônio” como a percepção de um bem construído no tempo, algo que vem de um passado, mas que permanece no presente enquanto uma propriedade de uma sociedade. Assim é o samba segundo José Newton:

É nossa propriedade. O samba de Belo Horizonte, o samba Mineiro é uma propriedade dos mineiros, é uma propriedade dos belorizontinos. Porque propriedade? Porque é próprio de nós, é feito por nós, é nosso bem, é nosso valor e é um produto que informa sobre nós.

Por fim, uma ideia foi sintetizada de todas as falas: a necessidade de se encarar o samba como um fato social completo, algo trazido pela participação do escritor Luiz Antônio Simas:

E o samba, fundamentalmente, ele é um construtor, um inventor incessante de sentidos comunitários de estar no mundo. E aí quando eu penso no samba, eu não estou me referindo apenas à coreografia e nem estou me referindo à rítmica do samba. É evidente que o samba é uma coreografia e o samba tem os componentes rítmicos que sustentam e dialogam com essa coreografia. O samba é música, o samba é dança, o samba é corpo, o samba é tambor. Mas dentro do samba, existem saberes que precisam ser registrados. É uma coisa que vocês estão fazendo, isso é fundamental! Existem saberes que redefinem modos de vida, que vão muito além disso. Porque dentro do samba existem maneiras de se amar, de se odiar, de se celebrar o nascimento, de se lamentar ou celebrar a morte e a ancestralidade. Dentro do samba existem saberes, mas existem também sabores, existem cheiros, existem corporeidades, maneiras como você se veste, maneiras como você anda, maneiras como você ginga, maneiras como você sorri, maneiras como você celebra o mistério. Então o samba, nesse sentido, ele é um fato social completo.

O autor finalizou sua fala trazendo esse conceito, bastante utilizado na sociologia, de “fato social” cunhado por Émile Durkheim. Esses “fatos” seriam espécies de regras gerais no modo de agir de sujeitos de uma sociedade (os modos de amar, odiar, celebrar, vestir, comer, gingar, sorrir etc. a que se refere Simas). Nas palavras de Durkheim:

É fato social toda maneira de fazer, fixada ou não, suscetível de exercer sobre o indivíduo uma coerção exterior; ou, ainda, toda maneira de fazer que é geral na extensão de uma sociedade dada e, ao mesmo tempo, possui uma existência própria, independente de suas manifestações individuais (DURKHEIM, 2007, p. 13).

Sem adentrarmos em questões teóricas, o que nos importa aqui é salientar que Simas sintetiza em sua fala o complexo sociocultural que representa o samba: uma expressão musical que cria modos de vida. É nessa direção que encaramos os Movimentos do Samba em Belo Horizonte: reinvenções de uma matriz única, o samba, que não se resume apenas a uma música ou gênero musical, ou uma dança, mas uma força generativa que, através da prática, dita formas de cantar, tocar, dançar, mas também de sentir, de comer, de pensar, de desejar, de consumir, de viver.

Partindo do cenário das rodas de samba e seus espaços, temos talvez um elemento chave para o entendimento e o surgimento dos outros Movimentos - Blocos de rua, Blocos Caricatos e Escolas de Samba. Os espaços e as práticas que envolvem as rodas se caracterizam enquanto locais de trânsito dos sambistas e das sambistas da cidade, locais de reconhecimento, de interação e de afirmação de uma identidade. Como nos reiteram Nonato do samba e Fabinho do Terreiro, são espaços de prática musical e de sociabilidade. Para esse último,

Roda de samba [...] É uma confraternização. Não pode faltar uma vaca atolada, feijoada. Pandeiro é base do partido-alto. Cavaquinho que é centro de uma roda de samba. Surdo é a marcação, Tan tan faz o corte numa roda de samba. Viola é a harmonia que preenche os espaços deixados pelo cavaquinho [...] Tamborim que dá o molho na roda de samba (Nonato do Samba). Tem roda de samba que amanhece o dia, tem a que é de verso de improviso. Também se cultua o samba de quadra, da turma das escolas de samba, dos compositores das escolas de samba. Toda festa tem uma roda de samba. No boteco da esquina vai ter que ter uma roda de samba. A vida é uma roda. E tudo tá dentro da roda. É preto, branco, amarelo. A maior democracia do mundo.

Nos Blocos de Rua, vemos a festa dos atores do samba em praça pública. “Frutos das rodas de samba”, os blocos destacam uma vivência da rua. Segundo Geonave Silva:

O Bloco de rua é filho das rodas de samba, na minha visão. As rodas de samba que aconteciam e acontecem nos locais, nos bares, nas casas de show, nas casas mesmo das pessoas, nos fundos de quintal, no carnaval vai pra rua. Aquilo ali é a mesma essência que existe numa roda de samba existe num bloco de rua. A confraternização ali, a... como é que eu posso dizer... é o mesmo tempero! É o mesmo tempero, com configurações diferentes, mas a ligação é total. Tanto que, a base de um bloco é o samba. Pode se passear por outras vertentes musicais, mas, se fala em bloco, o primeiro ritmo que vem à cabeça é samba. [...] Ele [o bloco] é filho das rodas de samba, se alguém falar o contrário tem que me provar.

Vários são os blocos que celebram a cultura do samba e contam com a participação dos sambistas e das sambistas da cidade, desde o antigo Leão da Lagoinha, na figura de Jairo Nascimento, até os mais recentes como o bloco Na Cadência do Samba, com

membros da velha guarda, como Ronaldo Coisa Nossa, Sô Marcelo, Raquel Senéias e Tia Elza, mas capitaneado pelos jovens Carlitos Brasil, Solange Caetano e Geovane Silva. Dentro do Movimento dos Blocos Caricatos, Juolisson nos traz uma interessante reflexão, que reverbera de várias formas a fala de Geovane Silva citada acima:

A relação do Bloco Caricato com o mundo do samba é total. Acho que o batuque, que o bloco caricato trouxe, é uma extensão do samba, pode-se dizer que é um dos filhos do samba. Porque o batuque, o estilo das baterias dos Blocos Caricatos, elas são em ritmos de samba. Então... os primeiros instrumentos foram esses, né? Instrumentos de samba, de batuque. Então, muitos Blocos Caricatos no início desfilavam com pandeiros, com surdo, com repique, quando surgiu, com chic-chic, né? que é parecido com o chocalho, instrumento utilizado também no samba. [...] Podemos dizer que o ritmo que o bloco caricato executa é uma extensão [do samba], que nasceu aí do samba, uma semente.

Chama a atenção, em especial, a forma semelhante que Juolisson e Giovane têm de se referir aos Blocos Caricatos e Blocos de Rua, enquanto “filhos” do samba. Também é interessante o destaque de Juolisson a uma espécie de “extensão do samba”, algo que nasce no samba, que seria a “semente” desse processo. São duas ideias também utilizadas por Geovane, a existência de uma “essência” e de algo que “expande as rodas de samba”, que vai pra rua. Por fim, destacar o papel das Escolas de Samba é fundamental no entendimento da dinâmica do samba em Belo Horizonte. Segundo o mestre Nonato do Samba:

Há quarenta anos atrás, quarenta e poucos anos atrás, quando eu ingressei no samba, foi através de uma Escola de Samba, meu primeiro contato com o samba foi uma Escola de Samba. Eu fui num terreiro de uma Escola de Samba, apaixonei por aquilo e entrei na escola. [...] Então naquela época que eu comecei no samba, como o carnaval daqui era muito aflorado, as Escolas de Samba eram muito potentes, todo sambista que eu conhecia era oriundo de uma Escola de Samba, todos da minha época eram oriundos de uma Escola de Samba. Agora, com o fim do carnaval nos anos noventa, final dos anos noventa, né? Aí deu uma dispersão. E essa galera que chegou no samba depois do fim desse carnaval, ela já não era oriunda de Escola de Samba. Essa rapaziada nova já foi criada dentro do terreiro de samba, dentro de casa de samba, dentro de pagode... Exemplo: eu fui oriundo de Escola de Samba, passei a tocar samba nos terreiros nas casas de show e a meninada que ia no samba começou a ver, me ver, exemplo né? A mim e aos sambistas daquela época e começou a espelhar na gente, pra poder cantar, tocar, porque gostava daquela cultura, daquela arte, daquela música. Então aqui teve esse divisor né? Sambista de Escola de Samba e sambista pós a era da Escola de Samba [...] [Contudo,] hoje os novos sambistas estão entrando nas Escolas de Samba, essa nova geração de sambistas, já está indo para as Escolas de Samba, compor samba-enredo para disputar samba-enredo, interpretar samba-enredo, tocar na bateria ou tocar cavaquinho ou violão...

É o caminho contrário, antigamente vinha das escola pro samba, agora tá indo do samba para as escolas. [...] Esse por exemplo a Manu Dias cantou em Escola de Samba [...] são vários sambistas que cantaram [...] eu vi vários sambistas novos, várias mulheres cantando em Escola de Samba, muito sambista novo cantando e tocando em Escolas de Samba. E são pessoas que não vieram de escolas.

Nonato nos traz em sua fala um relato que se estende através do tempo, carrega na memória exatamente a circulação dos sambistas entre os Movimentos do Samba e a relação existente entre as Escolas e as rodas de samba, diferentes formas de expressão da cultura do samba. Por último, ainda sobre as Escolas de Samba, Mário César nos traz um relato apaixonado, sobre sua luta para manter viva a tradição dos desfiles das Escolas de Samba, destacando nas entrelinhas, de empurrar o carro, mesmo sem recursos, “se chover”, “se morrer gente”, de uma Afonso Pena “tampada de gente”, a representatividade que essa expressão tem na cidade:

Tem um fato em 2003 que foi muito interessante. É, [em] 2002 nós não tínhamos carnaval aqui em Belo Horizonte e aí eu fui desfilar no Rio. [Eu] já estava desfilando no Rio dede 94[1994]. Aí eu tava lá na favela, né? Na Serrinha, e a tia Maria, que foi fundadora do Império Serrano, com 80 anos, ela pegava o dinheiro dela, da aposentadoria dela e comprava roupa pros meninos. Sabe? E pegava lá, a tia Ester costurava, porque a tia Ester fazia coletinho para os meninos, sainha de elástico para as meninas e a tia Maria, com quase 80 anos saía batendo tambor na rua. Sabe? E eu fiquei olhando, o Chiquinho tava e o Chiquinho não foi contaminado por isso. E aí eu olhei: “gente, a tia Maria, fundadora do Império Serrano, podia estar no leito esplêndido e ela até hoje está fazendo pelo samba e aí ficar nós esses crioulo tudo forte esperando a prefeitura de Belo Horizonte fazer samba tá errado! Não vai acontecer! Isso Acabou!” Pronto. Aí eu vim para Belo Horizonte, tive uma discussão terrível com Zé Pedro, na televisão. E aí eu bati na mesa e falei: “Belo Horizonte não fica mais sem carnaval!” “Mas esse ano vai ter dinheiro”, mas vai ter Carnaval “e se chover? Vai ter Carnaval!” “E se morrer gente?” Vai ter Carnaval! E eu falei: “pô se uma mulher de 38 anos de 78 anos pode fazer não é possível, né?” E aí, nós montamos um desfile Independente de escola de samba. Aí o Chiquinho que era presidente da União das Escolas de Samba pediu para eu ir lá na prefeitura pedir o fechamento da Afonso Pena. Gente, se eu soubesse o tamanho da encrenca eu nem ia lá. Eu fui, né? Tava trabalhando, saí da oficina e fui lá. Não levei um bilhete. Estou lá na reunião e o cara perguntou “e você? Você tá querendo o quê aqui? Você é só ouvinte?” “Não. Eu vim pedir o fechamento da Afonso Pena”, “Uai mas para quê?” “Ah, para desfile de Escola de Samba” “Uai, vai ter desfile?”, “Vai”, “Que dia?” “Terça-feira”, “Você trouxe projeto?”, Eu falei “não” “Mas como é que é? Quantas pessoas vão ser?” “Ah, umas 500”, “500 pessoas?”, “É, a gente calcula uns 500?”, “Desfilantes?”, “É, desfilantes”, “Mas e o público?”, “Eu não tenho ideia”, respondi pro cara. “Que dia que vai ser?”, “Terça-feira à noite”. Aí tem um cara lá, um falastrão. Quer falar “deixa fazer, vai ficar lá com 30 pessoas debaixo de chuva”. A única pessoa que me levou a sério foi o capitão da Polícia Militar, que me chamou no canto ele falou assim: “quê que

vocês estão pensando?”, “Ah não, nós vamos fazer isso aí. Nós vamos chamar o pessoal das escolas de samba para tocar...”. Tudo só na conversa, gente, não tinha um bilhetezinho, um rascunho de nada. Aí ele falou: “Tá. Nós vamos dar um jeito você fazer o seu desfile de carnaval”. Eu fui pro Rio, desfilei no Império Serrano no domingo. Logo depois do desfile eu cheguei. Antes de ir eu deixei um carro alegórico na Antônio Carlos, num galpão que eu tinha lá. Eu deixei um carro alegórico lá. Fui e desfilei. A única pessoa que encarou essa empreitada comigo foi o Carlos Damasceno da [Escola de Samba] Canto Alvorada: “Vamos fazer Mário?”, “Vamos fazer”. E aí, cheguei, em casa coloquei minha roupinha branca, cheio de nervoso e fui para avenida. E aí fui vendo movimento, passei ali na igreja de São José e fui pensando ali com a minha roupinha branca. Cheguei na Afonso Pena, o carro alegórico já tava lá. Uma pessoa que ajudou a gente foi o Léo, Leonardo Matos, na época ele custeou um trio elétrico, o guincho e o resto foi com nossa conta. Aí cara, aí o Borges que era o destaque eu fui colocar ele em cima do carro alegórico, aí quando eu olhei para trás assim que eu vi Afonso Pena tampada de gente cara! Aí, é fizemos o desfile eu e Chiquinha empurrando o carro alegórico, com mulata, bateria, Serginho BH lá em cima do palco cantando samba lá, botando para quebrar. Aí apareceu uns meninos cheirando cola eu olhei para o Chiquinho: “ó, tá ficando esquisito!”. Aí quebramos assim na [rua] Espírito Santo assim, deixamos o carro alegórico ali. Aí o capitão [da polícia] chegou e falou: “Uai, mas já acabou? Teve algum problema?”, “Não eu pergunto o senhor, como é que foi? Foi em paz?”, “Foi tudo bem”. Aí eu perguntei a ele assim: “quantas pessoas acha que teve?” ele falou: “5000(cinco mil) pessoas”, e nunca mais faltou carnaval.

À guisa de conclusão, podemos afirmar, sem titubear, a partir das falas das sambistas e dos sambistas, das práticas descritas, da memória e história relacionadas neste dossiê, que o envolvimento com a prática do samba, em seus diferentes movimentos, matizes e formas, afirma, sobretudo, uma filosofia de vida. O samba em Belo Horizonte canta a resistência de um povo, as culturas, as ancestralidades e as diásporas. O samba presentifica caminhos e descaminhos, memórias e desmemórias, recordações e esquecimentos nas encruzilhadas que dividem, mas também se encontram, o continente africano e o Brasil. Diante da complexidade do que foi essa relação no passado, do seu forte vínculo histórico, simbólico, cultural e político com o presente, ainda há muito o que investigar, produzir, escrever e ressignificar.

Há estereótipos e preconceitos a romper. Vários deles construídos ao longo dos tempos e que perduram até o presente em meio às relações de poder. O Brasil traz na sua história, cultura, arte e corporeidade muito dos valores e conhecimentos produzidos pelos africanos escravizados e seus descendentes. Por isso, tem um compromisso político, na atualidade, de superar estereótipos e preconceitos sobre a presença das Áfricas e dos africanos na nossa formação social, cultural, política, educacional.

Esse compromisso do Brasil tem se revelado mais explícito a partir dos anos 2000. Como resultado de um histórico processo de resistência e afirmação, assistimos no

terceiro milênio uma inflexão na relação entre a sociedade brasileira, a população negra, a África e a diáspora transatlântica. Não somente na perspectiva de recontar o passado, mas compreendendo a força da ancestralidade africana nas nossas ações do presente. Explicitando publicamente que o continente africano sempre produziu saberes, tecnologia, arte, riqueza, resistência.

As narrativas musicais do samba entrecruzam passado e presente, no desafio político de superar interpretações coloniais sobre culturas, povos, nações, processos de descolonização e lutas atuais por autonomia econômica e política. É passada a hora de pisarmos outras encruzilhadas para se compreender a relação entre a África e o Brasil, entre o passado e o futuro de Belo Horizonte. Para isso é preciso pisar as encruzilhadas da memória e ouvir o que o samba tem a dizer, ou melhor, a cantar.

Os movimentos do samba na capital nos convidam a pisarmos as encruzilhadas, que, ao servirem para construir a nossa subjetividade pessoal, também servem para quebrar a solidão: abrem-se do espaço para o tempo, do esquecimento para a memória, do mundo privado para a vida pública. São dotadas de extraordinária plasticidade, capazes de fundir horizontes distintos de interpretação e de atravessar o dia-a-dia cotidiano e o fato extraordinário, a realidade vivida e o futuro sonhado, aproximando momentos distintos de nossa história. A linguagem musical do samba é capaz de costurar as demais experiências e vivências negras atravessando seus princípios, valores, sabedorias e manifestações, percorrendo diametralmente a história de Belo Horizonte.

## AÇÕES DE SALVAGUARDA

Ainda inspirados pela *live* que inaugura o processo de construção do inventário do samba de Belo Horizonte, algumas falas da ocasião sugerem reflexões importantes. Várias das intervenções dizem respeito às motivações do reconhecimento do Samba enquanto patrimônio cultural de Belo Horizonte e, como consequência, surgem também reflexões sobre as possíveis ações de salvaguarda. Simas abre sua participação lembrando de uma entrevista que teria dado ao jornal *Folha de S. Paulo*:

Eu lembro que eu fui dar uma entrevista, se eu não me engano foi pra *Folha de S. Paulo*, e a jornalista da *Folha de S. Paulo* me pediu pra citar cinco lugares que eu considerava emblemáticos para história do samba no Rio de Janeiro. E foi uma pergunta feita de supetão, e eu citei cinco lugares na hora, né? Se eu não me engano, eu citei o Largo do Estácio, onde o samba urbano do Rio de Janeiro começou a se desenvolver com Ismael, com Bide, com Marçal, com Brancura, com Nilton, com Edgar, com a turma toda. Eu citei o terreiro de João Alabá de Omolú, onde Tia Ciata era iaquequerê, na Rua Barão de São Félix. Eu citei um terreiro muito importante para a história da Portela, do samba suburbano, o terreiro de Dona Madalena Rica do Xangô de Ouro.

Citei a Praça XI, que era um grande reduto dos sambas do Rio de Janeiro. E eu citei mais algum lugar, acho que foi a casa de Dona Fé da Mangueira. Mas é curioso que quando eu fui citando, eu fui tomando um susto, porque eu comecei a perceber que nenhum dos lugares que eu citei existia mais. Todos eles tinham acabado como lugares de memória da cidade. Então a casa de Tia Ciata e o terreiro de João Alabá não existem mais, a Praça XI não existe mais, a casa de Dona Madalena Rica não existe mais, o Largo do Estácio não existe mais, ele é arrasado para a construção do metrô. E aí a gente repara como essa história da construção do samba, ela é uma história que diz muito sobre as memórias e os silenciamentos da cidade, como vocês colocaram muito bem aqui em relação a Belo Horizonte. Porque no fim das contas toda cidade é um território em disputa. E nessa disputa que envolve a construção da cidade, a gente tem evidentemente os esquecimentos, a gente tem as lembranças, a gente tem as sociabilidades, a gente tem a construção de saberes, a gente tem a construção de cultura, tem tudo isso.

O historiador aponta para um processo de mudança espacial da cidade do Rio de Janeiro que, possivelmente, por uma falta de entendimento da representatividade dos espaços por parte do poder público e da sociedade, acabou por alterar e até extinguir, por “arrasar” determinados locais. Não é difícil, por exemplo, um paralelo com a região da Lagoinha em Belo Horizonte, atravessada pela ampliação da Av. Antônio Carlos, iniciada em 2005: a avenida secciona a região, quebrando uma unidade sociocultural ali existente (ARAUJO, 2016). Antigo reduto da Boemia e forte expoente na constituição do samba na cidade, viu boa parte dos bares, casas e locais frequentados pelos sambistas e pelas sambistas deixar de existir. Podemos pensar também na expansão do complexo viário da avenida Raja Gabáglia, que alterou drasticamente a vivência no Morro das Pedras, separando a quadra da Escola de Samba Cidade Jardim da população e “gerando a sensação de descontinuidade” (AREDES, 2017, p.165). Diga-se de passagem, a Cidade Jardim é a única Escola de Belo Horizonte que possui quadra para realizar suas atividades. Já Mário César fala da importância da cultura negra na constituição do país e destaca como essa cultura é também forma de resistência do povo negro:

O nego brasileiro ele prestou inúmeros, incontáveis, relevantes e impagáveis serviços a nação, mas nenhuma foi igual à cultura. Para se ter noção do que é a cultura para nós, nosso povo chegou aqui em corrente destituídos de tudo que lhe era valor, inclusive de manter laços familiares e sabe-se lá Deus como conseguiu preservar, manter, perpetuar a sua cultura até chegar nos nossos dias. [...] Então reconhecer o nosso samba, mesmo que tardiamente, é tirar da sombra, trazer à luz o ritmo que representa os moradores das 226 favelas de Belo Horizonte. A nossa história, [...] merece um lugar, um local de destaque para Popó, Xuxu, Vitório, Jairo Pereira, Calu, Dona Lurdes Bocão, existiu o Zé Capeta, Sambista, Nilson de Venda Nova, uma Falange de maiorais que ajudaram a construir e a manter este ritmo que nem sequer são lembrados.

Mário destaca também os atores e atrizes, sambistas, personagens dessa história de Belo Horizonte que ainda não tiveram seus papéis reconhecidos. Vale mencionar que durante esse processo de inventário tivemos incontestáveis perdas, sujeitos do samba que nos deixaram e que cujas histórias mereciam e merecem ser contadas e preservadas – citamos aqui Rudney do Cavaco, Mandruvá, Serginho Divina Luz, Lagoinha e mais recentemente Dona Jandira. Muito do que o samba é hoje deve a eles. É, então, da perda desses espaços, memórias e pessoas que surge, e com bastante urgência, a discussão sobre as políticas de salvaguarda.

Dessa forma, espaços de sociabilidade e vivência próprios das sambistas e dos sambistas como as escolas de samba, blocos caricatos e grupos de samba, devem ser incluídos em projetos que garantam sua permanência e proteção enquanto lugares de cultura, de lazer, de alegria, de troca e de trabalho. Por outro lado, ainda nesse primeiro encontro virtual, José Newton Meneses levanta um aspecto interessante, a respeito de duas faces da salvaguarda:

E há duas grandes motivações para essa salvaguarda: uma motivação memorialística, que é esse valor, essas narrativas de memória social que precisam ser constantemente criadas, constantemente transmitidas no tempo, né? E o valor econômico, a motivação econômica, que ficou clara, né? Em toda a proposta [de patrimonialização], que é a proposta, né? De incentivo a mudança de qualidade de vida das pessoas. Eu tô falando de Economia, não no produto turístico, não no produto hoteleiro, não no carnaval evento. Eu tô falando que nessa oportunidade de o samba mudar a qualidade de vida das pessoas que fazem samba. Isso para mim é que é a economia do samba, né? Então, acho que essa visibilidade que a gente busca, é enfim dada por aquilo que a gente tem que discutir, né? Que é uma política pública de salvaguarda, uma política pública de mudar essa qualidade de vida de quem faz samba, né? De quem mantém, essa cultura popular né?

Esse último ponto levantado por José Newton traz para o centro do debate uma necessidade que está para além de uma preservação espacial ou memorialística, mas que coloca como crucial a necessidade de ações que proporcionem melhorias objetivas na qualidade de vida dos sambistas e das sambistas. Reconhecimento, mas também ganhos materiais e sociais. Nessa direção, durante a pesquisa e a constituição do inventário, diversos pontos relacionados às salvaguardas foram levantados e, para efeito da criação de propostas de políticas públicas, buscaremos destacá-los a seguir.

Considerando as semelhanças entre os diferentes movimentos do samba de Belo Horizonte aqui apresentados, sugerimos tanto ações de salvaguarda que contemplem o samba como um todo quanto aquelas específicas para cada um dos movimentos – Escolas de Samba, Blocos Caricatos, Blocos de Rua, Espaços de Samba e Rodas de Samba. Para Rosane Pires Viana,

Para que o samba seja reconhecido como patrimônio imaterial de BH, efetivamente, é necessário que haja um processo formal de reconhecimento por parte das autoridades competentes, geralmente envolvendo órgãos de cultura e patrimônio. Este processo começa com a documentação e a comprovação da importância cultural e histórica do samba para a comunidade local. Isso pode incluir a coleta de depoimentos, registros históricos, e a demonstração de como o samba contribui para a identidade cultural da cidade. Essa é a parte fácil do processo (...). Além disso, é essencial que haja um envolvimento ativo da comunidade, incluindo músicos, dançarinos, historiadores e outros atores culturais, para apoiar e legitimar a candidatura. A participação comunitária é crucial, pois o reconhecimento como patrimônio imaterial deve refletir um consenso sobre o valor cultural do *samba*.

Partindo da fala de Rosane, num primeiro momento, é fundamental que seja feito um mapeamento de todos os acervos sobre o samba de Belo Horizonte existentes na capital, sejam eles públicos ou particulares. Após o mapeamento, as ações sugeridas são a identificação das materialidades - documentos, composições, entrevistas, discos, fotos, filmes - e aquelas relativas ao tratamento e preservação das mesmas, como transcrição, digitalização e armazenamento. Posteriormente, sugerimos a indexação de todo esse material a partir de palavras-chave. Essa ação se faz absolutamente necessária uma vez que, estando as temáticas sobre a história do samba incluídas nos mecanismos de busca, fontes de pesquisa são criadas e o conteúdo torna-se mais acessível à população, o que nos leva à segunda ação sugerida para a salvaguarda dos movimentos do samba como um todo.

Partindo da identificação, preservação e organização dos acervos do samba de Belo Horizonte, a segunda ação proposta se torna factível: a criação de políticas públicas que levem a história viva do samba mineiro para dentro das instituições de ensino e centros culturais da cidade, seja através de aulas sobre o tema, de oficinas de música, workshops e até mesmo cursos de formação profissional na área do samba. Geovane Silva destaca de maneira interessante essa importância para as comunidades periféricas, enquanto forma de valorização de suas próprias histórias:

Penso que, não somente o samba, mas toda a Cultura regional deveria fazer parte da grade de ensino das escolas. Imagina uma criança estudando a história de uma pessoa que de certa forma está próxima dela, acredito eu que geraria um grande valor.

Já a terceira ação, também diretamente relacionada às duas primeiras, diz respeito ao fomento da economia criativa do samba de Belo Horizonte. A partir da disponibilização de acervos, do ensino da história do samba e a formação de profissionais para atuarem na área, o samba de Belo Horizonte se tornará mais reconhecido junto à comunidade belorizontina e poderá, então, tornar-se independente da indústria

cultural do eixo Rio/São Paulo. Essa ação visa garantir a continuidade e a vitalidade do samba de Belo Horizonte. Nessa direção, ressaltamos a fala de Lucinha Bosco, sambista e membro da Velha Guarda do Samba de Belo Horizonte:

Para que o samba seja reconhecido, é necessário que decretem uma lei da qual irá valorizar o músico mineiro. Conseqüentemente, com isso, o samba terá seu valor legal. Seremos respeitados, pois os comerciantes da música darão uma abertura para que o samba ganhe, ganhe força, pois o samba é resistência.

Ainda dentro dessa perspectiva mais ampla de salvaguarda, é importante ressaltar que devem ser ações que abrangem um amplo leque de campos de atuação: mapeamento e documentação; educação e formação; eventos e festivais; apoio; criação de parcerias institucionais e preservação de espaços culturais e de memória.

Uma quarta ação está relacionada ao campo educacional. A partir da pesquisa realizada para este trabalho seria fundamental a realização de novas parcerias entre a sociedade civil, as instituições de ensino municipais, estaduais e federais, bem como em relação ao poder público como a Fundação Municipal de Cultura, a Secretaria Municipal de Cultura e a Secretaria Municipal de Educação. Essas parcerias são fundamentais para a elaboração, divulgação e circulação de atividades pedagógicas e materiais didáticos, com o objetivo de desenvolver um conteúdo de ensino e aprendizagem sobre a cultura negra de Belo Horizonte, principalmente sobre o samba, com utilização de tecnologia digital e audiovisual, a ser desenvolvida com base nos resultados dessa pesquisa. Nesse sentido, sugerimos a realização de seminários, oficinas, cursos de especialização para educadores que combinem uma visão transversal horizontal da população negra da cidade, incluindo cronologia, conceitos, eixos narrativos, temas com análise e interpretação ancoradas em fontes de natureza diversa – documentais, impressas, sonoras, biográficas e iconográficas.

Indicamos a pertinência de uma parceria entre as Secretarias Municipais de Cultura e de Educação para a elaboração de conteúdos virtuais de educação a distância (EAD) sobre a presença da população negra em Belo Horizonte, de ampla e alta qualidade acadêmica, que ainda não foi agrupada de modo sistemático ou à luz de suas principais ideias. Sendo assim, propomos a execução de um conjunto complementar de ferramentas pedagógicas de educação para a cidadania em direitos humanos, produzido em conexão com a temática da valorização da cultura negra e da linguagem do samba por professores e alunos nas salas de aula.

O Brasil contemporâneo promove esforços sociais, culturais, políticos, jurídicos e acadêmicos de forma a analisar a história entrecruzada do continente africano e seus movimentos diaspóricos. Nesse contexto, é fundamental a elaboração de novas

formas de narrar a História, de compreender o protagonismo dos africanos escravizados e seus descendentes, de conhecer as batalhas pela liberdade, autonomia e cidadania dos povos negros no país. Uma das formas de concretizar esse objetivo foi a alteração da Lei 9394/96, Lei de Diretrizes e Bases da Educação por meio da Lei 10.639/03 ao instituir a obrigatoriedade do ensino de História e cultura afro-brasileira e africana nas escolas de ensino fundamental e médio, públicas e particulares. Regulamentada pelo Parecer CNE/CP 03/2004 e pela Resolução CNE/CP 01/2004, essa alteração se estendeu para todos os níveis e modalidades da educação básica e para a formação de professores e bacharéis.

As atividades de formação pedagógica propostas neste projeto têm como princípio o protagonismo do estudante e a articulação constante entre prática e teoria, assumindo-se como referências a necessidade de reflexões críticas, a busca pela interligação entre questões específicas e temas globais, a sistematização e o desenvolvimento gradual dos nexos entre a atuação e experiência do aluno e os conteúdos apresentados. Nessa perspectiva, a construção de um conjunto complementar de ferramentas educacionais para a cidadania em direitos humanos, produzido em conexão com a temática da escravidão e abordando suas consequências na construção da Democracia, tem como objetivo:

- Gerar ferramentas pedagógicas para a ampla disseminação da informação e dos conteúdos apresentados pela pesquisa;
- Fornecer procedimentos de apropriação, interpretação e reelaboração desses conteúdos pela sociedade;
- Incentivar uma leitura transversal e múltipla da cultura negra do Brasil contemporâneo, destinada a um público não especializado e estimulá-lo a produzir seus próprios percursos para obtenção de informação e de conteúdo;
- Contribuir para o fortalecimento dos procedimentos democráticos de acesso do cidadão à informação, franqueando ao público um *corpus* documental sobre a temática da cultura negra e abordando suas consequências na construção de Belo Horizonte;
- Apresentar à sociedade o direito ao passado ligado intrinsecamente ao significado contemporâneo da noção de cidadania. Cidadania inclui a necessidade de formação, informação e participação do indivíduo nos procedimentos de construção de uma cultura e de uma imaginação política que não repudia sua própria historicidade, mas que, ao contrário, pretende dar conta dela, seja pela participação nos valores que ela enuncia, seja por se reconhecer nos processos de construção de seus múltiplos conteúdos;

- A construção de ferramentas pedagógicas de educação digitais contemplares tais como: caderno de atividades com material especialmente produzido para uso do professor em sala de aula e que permita a ele explorar temas, autores, canções, imagens, poemas, documentos e personagens. Inclui conceitos, glosário, resumos, atividades de ensino-aprendizagem e Vídeos-aula, podcast e programas de rádio educação com exposição de professores especialistas das disciplinas sobre o tema e suporte de mídia complementar - como, por exemplo, minidocumentários e montagens animadas.

Tratando-se das ações de salvaguarda específicas para cada um dos movimentos do samba, podemos citar:

### **Para as *Escolas de Samba*, as ações de salvaguarda indicadas seriam:**

- Incentivo às organizações das escolas de samba (LIGAS) e de associações criadas a partir das comunidades;
- Organização e capacitação de sambistas visando a participação em editais e políticas públicas de incentivo à cultura;
- Preservação e manutenção de acervos históricos, culturais e de memória das agremiações;
- Fomento da história oral de membros das escolas de samba, a fim de criação de novos acervos de história e memória;
- Identificação de sambas-enredo já produzidos e registro/gravação em estúdio;
- Buscar formas sustentáveis de aquisição de espaços para as escolas de samba a fim de melhor atender as demandas das comunidades nas atividades relacionadas à formação e à preparação para o carnaval, como é o caso na necessidade de garantia do título de propriedade do terreno onde hoje está situado o galpão da Escola de Samba Cidade Jardim.
- Fomentar projetos que incentivem a formação de baterias, de carnavalescos, de dançarinos e alegoristas, junto às comunidades onde as escolas de samba atuam;
- Estipular horário de desfile compatível com as demandas das Escolas de Samba, seus integrantes e foliões;
- Criação de estruturas adequadas para o desfile, seja na preparação de alegorias ou de passistas para o desfile;

- Plano de divulgação com distribuição de convites para o desfile em Escolas e comunidades relacionadas a elas;
- Construção de um sambódromo, espaço para manifestações de culturas populares na cidade, a fim de ampliar as possibilidades de espetáculo do desfile, atualmente limitadas pela estrutura e dimensões da avenida Afonso Pena.

### **Para os Blocos Caricatos, as ações de salvaguarda indicadas são:**

- Identificar, catalogar e construir acervos sobre os Blocos Caricatos;
- Preservar os acervos particulares já existentes;
- Pesquisar, documentar e difundir a memória e a história dos Blocos Caricatos;
- Promover intercâmbios entre os sambistas, a fim de incentivar a troca de saberes e experiências dos Blocos;
- Divulgar ações dos Blocos Caricatos em seus territórios e, de modo geral, em toda a cidade, por meio de eventos, turismo ou publicidade;
- Valorizar e difundir as caracterizações de figurinos e a “pintura de rosto” presentes nos Blocos Caricatos;
- Valorizar e proteger os mestres detentores de saberes por meio de premiações e outras formas de reconhecimentos;
- Subsidiar a compra e o reparo de equipamentos, instrumentos musicais e outras matérias-primas utilizadas pelos Blocos;
- Incentivar a participação de mestres e mestras de Blocos Caricatos na Educação Básica, Centros Culturais e Universidades;
- Desenvolver um circuito turístico na cidade envolvendo os Blocos Caricatos;
- Criar espaços (galpões) dedicados à produção das fantasias, adereços e a guarda das peças ao longo do ano;
- Inscrever a memória dos Blocos Caricatos na cidade, por meio de esculturas ou outros monumentos.

### **Para os Blocos de Rua, as ações de salvaguarda indicadas são:**

- Viabilizar lugares adequados para os desfiles dos blocos de rua, respeitando suas relações socioespaciais;
- Ampliar o apoio logístico do poder público para a realização de ensaios e desfiles dos blocos de rua;
- Ampliar investimento financeiro do poder público e privado para os blocos realizarem seus ensaios e desfiles;
- Promover ações de incentivo à cultura carnavalesca da cidade, incluindo registros audiovisuais dos desfiles dos blocos de rua;
- Identificar, catalogar e construir acervos dos blocos de rua;
- Preservar os acervos particulares dos blocos de rua já existentes;
- Pesquisar, documentar e difundir a memória e a história dos blocos de rua;
- Identificar sambas belo-horizontinos produzidos para os blocos de rua afro e de samba;
- Registrar em estúdio importantes sambas compostos, mas ainda não gravados;
- Criar ambientes não escolares de ensino para a transmissão dos saberes;
- Garantir leis de fomento para a manutenção dos blocos de rua existentes;

### **Para as Rodas de Samba, as ações de salvaguarda indicadas são:**

- Conferir suporte para o desenvolvimento artístico e musical de instrumentistas e cantores de rodas de samba;
- Identificar, catalogar, preservar e construir acervos sobre as rodas de samba de Belo Horizonte;
- Pesquisar, documentar e difundir a memória e a história das rodas de samba;
- Identificar e catalogar os sambas produzidos por belo-horizontinos;
- Registrar em estúdio importantes sambas compostos, mas ainda não gravados;
- Criar ambientes não escolares de ensino para a transmissão dos saberes em torno do samba;
- Garantir leis de fomento para a manutenção das rodas de samba;

### Para os Espaços de Samba, as ações de salvaguarda propostas são:

- Identificação e catalogação dos móveis, instrumentos, obras de arte e peças decorativas características de cada espaço e implementar processos de restauração e preservação;
- Estruturar ações de revitalização e manutenção dos espaços públicos e do entorno dos lugares de samba, garantindo pavimentação, iluminação e segurança;
- Viabilizar, a partir de intervenções estruturais, isolamento acústico adequado para o funcionamento dos estabelecimentos.

Ainda sobre as propostas de salvaguarda ressaltamos a importância de se apontar diretrizes de políticas públicas destinadas às mestras e mestres do samba, objetivando sua proteção nas áreas de saúde física, saúde mental, habitação e acolhimento social. Essas diretrizes precisam ser encaradas como sugestões de políticas transversais que incentivem projetos pilotos de proteção aos detentores do saber ancestral do samba em Belo Horizonte. Outra questão importante a ser debatida é a implementação de políticas públicas que reconheçam os coletivos, grupos, conjuntos, sambistas, instrumentistas, compositoras e compositores, passistas, intérpretes e demais trabalharas e trabalhadores que atuam diretamente na cadeia produtiva dos movimentos do samba na cidade.

Devido ao fato de que em Belo Horizonte a imensa maioria dos detentores da cultura popular do samba residem em vilas, aglomerados, favelas e periferias, apontamos também a necessidade publicação de editais específicos para o samba belo-horizontino que atendam prioritariamente aos sambistas destas comunidades. Assim como é de vital importância a garantia de remuneração econômica de direitos autorais dessas compositoras e compositores. É fundamental que todos os projetos artísticos e culturais que se utilizem do nome, da imagem e da obra musical da sambista e do sambista respeitem os direitos autorais por meio da efetuação do pagamento pela veiculação das composições de sua autoria bem como de sua devida autorização. A defesa das proposições apresentadas acima tem o objetivo de:

- Incentivar a construção de políticas públicas que garantam a saúde física e mental, habitação, aposentadoria, educação formal às mestras e mestres do samba;
- Reconhecer os sambistas como trabalhadoras e trabalhadores com direitos garantidos pelas leis constitucionais vigentes;
- Publicar editais específicos para o samba, priorizando os moradores de periferias, aglomerados, vilas e favelas;

- Proteger os lugares tradicionais de samba para que seus empreendedores não sejam perseguidos por qualquer tipo de intolerância.

Para além das ações propostas e pensando naquilo que já está preservado, sugerimos, em relação a todos os movimentos do samba, melhorar os indexadores dos acervos públicos, como da Hemeroteca Histórica da Biblioteca Pública de Minas Gerais, do Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB/PBH), Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte (MIS-BH/PBH), Discoteca Pública Municipal de Belo Horizonte e de acervos privados como o Acervo Marcos Maia, Acervo Geraldo Magnata, Acervo Fauze Elias, Acervo de CDs e Discos de Carlinhos Visual, Acervo Ronaldo Coisa Nossa, Acervo Rodney do Cavaco e outros, a fim de facilitar a pesquisa sobre as diversas manifestações do samba. Sugere-se também, nessa mesma direção, a criação de um Museu do Samba, a fim de produzir conhecimento e difundi-lo para toda a população.

A equipe de trabalho do projeto “Horizontes do Samba” composta pelo Coletivo de Sambistas Mestre Conga, o Projeto República: núcleo de pesquisa, documentação e memória/UFMG e a Fundação Municipal de Cultura (PBH) defendem o registro do samba como patrimônio cultural imaterial da cidade enquanto forma de reconhecimento e emergência de histórias, saberes, sociabilidades, modos de vida, mas sobretudo, de pessoas, motivos da existência dessa expressão cultural. Acreditamos fortemente nas políticas de salvaguarda apontadas como meio de alcançar preservação, manutenção e mudança de qualidade de vida para os detentores desse saber complexo e multifacetado que é o samba. Entendemos, contudo, que esse é apenas o início, um ponto de partida para escolas e blocos que irão apontar para diversas outras ruas e avenidas, além de vários outros quintais, terreiros e casas, onde se pode e se deve lembrar, dançar, cantar e fazer girar a roda do samba de Belo Horizonte.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss ilustrado da música popular brasileira*. São Paulo: Paracatu, 2006.

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de & FRAGA FILHO, Walter. *Uma história do negro no Brasil*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: Formação do Brasil no Atlântico Sul séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ANDRÉS, Marília; SILVA, Fernando Pedro da. (Org.). *Décio Noviello*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

ARAUJO, Samuel. *Samba, sambistas e sociedade: um ensaio etnomusicológico*. Rio de Janeiro, RJ: Ed. UFRJ, 2021.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ARRUDA, Gabriel. *Comunidade Bigode: uma etnografia do samba e do sambista em Belo Horizonte*. 2022. Orientador: Eduardo Rosse. 154 f. il. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

AUGRAS, Monique. *O Brasil do Samba-enredo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte: memória histórica e descritiva*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1995. (Volumes I e II)

BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

- BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão única. Obras Escolhidas*. V. 2. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BIGNOTTO, Newton. Três maneiras de se criar uma cidade. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *A crise do Estado-Nação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da cidade moderna*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- BOMENY, Helena. Utopia de cidade: as capitais do modernismo. In: GOMES, Angela de Castro. (Org.). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: FGV, 1991.
- BORGES, Augusto Carvalho. Rainha que já não tem coroa: apontamentos sobre uma imaginação suburbana em Belo Horizonte. In: DUTRA, Eliana; BOSCHI, Caio. (Org.). *Estudos sobre Belo Horizonte e Minas Gerais nos trinta anos do BDMG Cultural*. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2018. p. 147-170.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite (Org.). *As cidades da cidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- BRAZ, Marcelo (Org.). *Samba, Cultura e Sociedade: sambistas e trabalhadores entre a questão social e a questão cultural no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- BRESCIANI, Maria Stella. A cidade e o urbano: experiências, sensibilidades, projetos. *Urbana - Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos da Cidade*, v. 6, p. 64-95, 2014.
- BRESCIANI, Maria Stella. Cidade e história. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi (Org.). *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.
- BRESCIANI, Maria Stella. Cidades: espaço e memória. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira da. (Org.). *O direito à memória. Patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: DPH, 1992.
- CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba: o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Lazuli, 2016.
- CALDAS, Waldenyr. *Luz e néon: canção e cultura na cidade*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- CALDEIRA, Jorge. *A voz: samba como padrão de música popular brasileira (1917 / 1939)*. Dissertação de Mestrado, FFLCH/USP, 1989.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Populares no Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CANDEIA FILHO, Antônio; ARAUJO, Isnard. *Escola de samba: a árvore que perdeu a raiz*. Rio de Janeiro: Lidador/Seec, 1978.

CARVALHO, José Murilo. *O pecado original da República*. Debates, personagens e eventos para compreender o Brasil. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2012

CASTRIOTA, Leonardo. B. (Org.). *A arquitetura da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CASTRO, Yeda Pessoa de. A invisibilidade das línguas negroafricanas no português brasileiro. *KULAMBELA - Revista Moçambicana de Ciências e Estudos da Educação da Universidade Pedagógica*. Montepuez - Cabo Delgado. Vol.IV.n.12, p.149-156. Agosto. 2017.

CASTRO, Yeda Pessoa de. *A Língua Mina-Jeje no Brasil: um falar africano em ouro preto do século XVIII*. Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais; 2002.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Dimensão dos aportes africanos no Brasil. *Revista Afro-Asia*. Salvador.n16, p.24-35. 1995

CASTRO, Yeda Pessoa de. *Camões com dendê: o português do brasil e os falares afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2022.

CATANI, Afrânio Mendes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS (Org.). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017

CAVALCANTE NETO, João de Lira. *Da roda ao auditório: uma transformação do samba pela Rádio Nacional*. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

CAZES, Henrique Leal. *Palhetadas estruturantes: o acompanhamento do samba ao cavaquinho*. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música/UFRJ, Rio de Janeiro, 2019.

CHALHOUB, Sidney. *A força da escravidão; ilegalidade e costume no Brasil Oitocentista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012;

CHALHOUB, Sidney. *Visões de liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990;

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. Bauru: EDUSC, 1998.

CONTIER, Arnaldo. Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade. Algumas Interpretações (1926-80). *Revista de História*, São Paulo, p. 151-187, 1993.

CRUZ, Márcia. *Morro do Papagaio*. Belo Horizonte: Conceito Editorial, 2009.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia*. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987, 178 p.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*, para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

DIAS, Francisco Martins. *Traços históricos e descritivos de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1997. (Edição Fac-símile)

DIAS, Paola Lisboa Codo. *Sob a "lente do espaço vivido": a apropriação das ruas pelos blocos de carnaval na Belo Horizonte contemporânea*. 2012. Mestrado em Educação, UFMG.

DUTRA, Eliana. F. (Org.). *BH: horizontes históricos*. Belo Horizonte: C/ Arte, 1996.

ELTIS, David & RICHARDSON, David. *Atlas of the Transatlantic Slave Trade*. New Haven; Londres: Yale University Press, 2010;

FABRIS, Annateresa. *Fragmentos Urbanos, representações culturais*. São Paulo: Nobel, 2000.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural - 1920-1945*. Tese (Doutorado em História Econômica) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

FERNANDES, Vagner. *Clara Nunes*. Guerreira da Utopia. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de sambar do Estácio: de 1928 a 1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

- GARCIA, Adriane. *Arraial do Curral del Rei*. Belo Horizonte: Conceito Editorial, 2019.
- GARCIA, Walter. *A transitividade do samba: uma análise interdisciplinar*. OPUS, v. 27, n. 2, p. 1-23, maio/ago. 2021.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas - tango, samba e nação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- GOMES, Cinara Maria Alves. *A História do Samba em Belo Horizonte*. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) - Universidade do Estado de Minas Gerais.
- GOMES, Flávio dos Santos & PETRONIO, Domingues. *Da nitidez e invisibilidade; legados do pós-emancipação no Brasil*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013;
- GOMES, Leonardo José Magalhães. *A música da cidade*. Cartografia musical de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Editora Gomes, 2011.
- GOMES, Renato Cordeiro. O emblema da cidade: Babel. In: *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GONÇALVES, Maria Alice Rezende. O samba é o dom: sobre as velhas guardas e a presença da dádiva nas relações de sociabilidade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 71, p. 252-273, set./dez. 2018.
- GONZÁLEZ, Juliana Pérez. Da música folclórica à música mecânica - Mário de Andrade e o conceito de música popular. São Paulo: *Intermeios*, 2015. São Paulo: Annablume, 2009.
- GRAVES, James Bau. *Cultural Democracy: The Arts, Community, and the Public Purpose*, University of Illinois Press, 2005.
- GUIMARÃES, Juarez. As culturas brasileiras da participação democrática. In: *A participação em São Paulo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009. p. 197-213
- HADDOCK-LOBO, Rafael; RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. *Arruaças*. Uma filosofia popular brasileira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte/Brasília: UFMG/UNESCO, 2003.
- HOLSTON, James. *Cidadania insurgente*. Disjunções da democracia e da modernidade no Brasil. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

HORTA, L. O.; SILVEIRA, B. *Histórias da Rua da Bahia e a da Cantina do Lucas*. Belo Horizonte: Realizar Cine, Teatro, Vídeo & Ideias, 2002.

JÁUREGUI, Carlos; FERREIRA, Nísio Antônio Teixeira. Oh Minas Gerais, Oh linda La Paz: identidades no discurso cancional. *EXTRAPRENSA* (USP), v. 12, p. 152-169, 2019.

LANNA, Flávia Duarte. *Belo Horizonte em cartografia sonora: os imprevisíveis caminhos da música numa cidade planejada*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2022.

LAUERHASS, Ludwig Jr. *Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro*. São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1986, p. 17.

LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

LEMOS, Celina B. *Determinação do espaço urbano: a evolução econômica, urbanística e simbólica do centro de Belo Horizonte*. Dissertação de Mestrado, Belo Horizonte, FAFICH-UFMG, 1988.

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

LESSA, Rentao. As cidades e as oligarquias do antiurbanismo da elite política da primeira república brasileira. In: *Revista USP*, Nº 59, São Paulo, Ed. USP, 2003.

LIMA, Luiz Fernando N. de. *Live Samba: Analyses and interpretation of Brazilian pagode*. Acta Semiotica Fennica XI. Helsinki: International Semiotic Society / Semiotic Society of Finland, 2001.

LOPES, Nei. *Dicionário Afro-brasileiro*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2006.

LOPES, Nei. *O samba na realidade: a utopia da ascensão social do sambista*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

LOPES, Nei. Pagode, o samba guerrilheiro do Rio. In: VARGENS, João Baptista M. (org.). *Notas musicais cariocas*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1986. p. 91-109.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Filosofias africanas: uma introdução*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

LUNA, Francisco Vidal; KLEIN, Herbert S. *Escravidão no Brasil*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2010;

M'BOKOLO, Elikia. *Afrique Noire. Histoire et Civilisations jusqu'au XVIIIème*. Paris: HATIER-AUPELF, 1995. v. 1

MACHADO, Carlos Eduardo J.; MACHADO JUNIOR, Rubens; VEDDA, Miguel. *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

MAIA, Marcos. *Carnaval de Belo Horizonte: labirinto de memórias e esquecimentos*. Estado de Minas. Belo Horizonte, 05/02/2016. Caderno Pensar.

MAIA, Marcos. *Improviso, imagem e luxo*. Estado de Minas, Belo Horizonte, 09/02/2018. Caderno Pensar.

MAIA, Moacir; RODRIGUES, Aldair. (Org.) *Sacerdotisas voduns. Mulheres africanas e inquirição em Minas Gerais (Século XVIII)*. São Paulo: Chão Editora, 2023.

MAMMI, Lorenzo. *A era do disco - o LP não foi apenas um suporte, mas uma forma artística*. Revista piauí, ed. 89, fevereiro de 2014.

MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Itaú Cultural, 1998.

MARRA, P., GARCIA, L. Ouvir música na cidade: experiência auditiva na paisagem sonora urbana do hipercentro de Belo Horizonte. *Contemporânea*. Rio de Janeiro: 10, nov. 2012.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

MARTINS, Bruno Viveiros. Cidade e canção: narrativas sobre o espaço e o tempo. In: DUTRA, Eliana; BOSCHI, Caio. (Org.). *Estudos sobre Belo Horizonte e Minas Gerais nos trinta anos do BDMG Cultural*. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2018. p. 113-129.

MARTINS, Bruno Viveiros. Decantando a República: um encontro entre o historiador e o compositor popular. *Revista História Hoje*, v. 6, 2017. p. 57-77.

MARTINS, Bruno Viveiros. Republicanismo na canção popular brasileira. In: SCHWARCZ, Lilia, STARLING, Heloisa. (Org.). *Dicionário da república: 51 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 349-358.

MARTINS, Bruno Viveiros. *Venda Nova*. Belo Horizonte: Conceito Editorial, 2022.

MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil. A música popular conta a história da República (Volumes I, II, III)* São Paulo: Nova Fronteira, 2015.

MATOS, Claudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda. (ORG). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

MATOS, Claudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda. (ORG). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MATOS, Hebe. *Das cores do silêncio: significados da liberdade no sudeste escravista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998;

MATOS, Olgária. *Benjaminianas*. Cultura capitalista e fetichismo contemporâneo. São Paulo: UNESP, 2010.

MATTOS, Claudia. *Acertei no milhar - samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MATTOSO, Kátia de Queirós. *Ser escravo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2001;

MÁXIMO, João Máximo; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa*. Uma biografia. Brasília: Linha Gráfica; Ed. UnB, 1990.

MELLO VIANNA, GRAZIELA (Org.); TEIXEIRA, Nísio (Org.). *Sororidades e sonoridades: femininos e(m) músicas*. 1. ed. Belo Horizonte: Selo PPGCOM - Fafich/UFMG, 2021. v. 1. 300 p.

MELLO VIANNA, Graziela. Escutar as cidades: em busca dos rastros das paisagens sonoras de outrora nas paisagens contemporâneas. *Comunicação e Memória*, v. 4, p. 1, 2021.

MELLO VIANNA, Graziela. Noel Rosa: um percurso sonoro em Belo Horizonte. *OuvirOUver* (Uberlândia. Impresso), v. 11, p. 388-397, 2015.

MELLO VIANNA, Graziela. Paisagem Sonora Urbana: escutas de Belo Horizonte. *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura*, V. 22, p. 81, 2015.

MELLO VIANNA, Graziela. Samba e jazz além-mar: a paisagem textual urbana de Paris no período entreguerras com a chegada das músicas das Américas. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, v. 5, p. 97-114, 2018.

MELLO VIANNA, Graziela.; CALZA, Marlon; VAZ, Paulo B. Com que roupa? a alma encantadora das ruas na passarela da moda. p.85-102. *Revista Conexão - Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul - v. 12, n. 23, jan./jun. 2013.

MELLO, Maria Thereza Chaves de. *A República consentida: cultura democrática e científica do final do Império* Rio de Janeiro: FGV Editora; Seropédica, Rio de Janeiro: EDUR, 2007.

MONTE-MÓR, Roberto. L. M. (Org.). *Belo Horizonte: espaços e tempos em construção*. Belo Horizonte: CEDEPLAR / PBH, 1994.

- MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.
- MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé. (Org.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.
- MORANDO, Luiz. *Enverga, mas não quebra*. Cintura Fina em Belo Horizonte. Uberlândia: Sexo da Palavra, 2020.
- MORAIS, M. R. de. *Nas teias do sagrado: registros da religiosidade afro-brasileira em Belo Horizonte*. [s. l.]: Espaço Ampliar, 2010.
- MOTTA, Thálita. *Praia da Estação: carnavalização e performatividade*. 2014. Dissertação de Mestrado em artes, Universidades Federal de Minas Gerais.
- MOURA, Patrícia Fabiana. *Urbanização de vilas e favelas e preservação de referências culturais: convergências possíveis?*. 2013. Mestrado em Patrimônio, UFMG.
- MOURA, Roberto Murcia. *No princípio era a roda*. Um estudo sobre o samba, partido-alto e outros pagode. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE, 1983.
- MOURÃO, Paulo Kruger Corrêa. *História de Belo Horizonte de 1897 a 1930*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1970.
- MUSA, Priscila Mesquita. 2022. *Quem vê cara não vê ancestralidade: arquivos fotográficos e memórias insurgentes de Belo Horizonte*. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais.
- MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. Pretexto, texto e contexto na análise da canção. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira (Org.). *História e imagem*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História* [online]. 2000, v. 20, n. 39.

- NAVA, Pedro. *Beira-mar*. São Paulo: Ateliê, 2003.
- NAVES, Santuza. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- NAVES, Santuza. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.
- NAVES, Santuza; DINIZ, Júlio; GIUMBELLI, Emerso. (Org.). *Leituras sobre música popular*. Reflexão sobre sonoridades e cultura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- NETO, Lira. *Uma história do samba*. v.1 (As origens). São Paulo: Companhia das Letras, 2017. NOGUEIRA, Oracy. Os Estudos de Comunidades no Brasil. *Revista de Antropologia*, vol.3, n. 2, 1955a.
- PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no Estado Novo*. 2005. Tese - Doutorado em História - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- PECHMAN, Robert. (Org.). *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: UERJ, 1994.
- PECHMAN, Robert; KUSTER, Eliana. *O chamado da cidade*. Ensaio sobre a modernidade. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2014.
- PEDROSA, Adriano & SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *Histórias mestiças*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac, 2004.
- PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- PEREIRA FILHO. *Hilário Glórias, conquistas, perdas e disputas: as muitas máscaras dos carnavais de rua em Belo Horizonte (Dissertação de Mestrado)*. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte/MG, 2006.
- PEREIRA, Carlos Alberto M. *Cacique de Ramos: uma história que deu samba*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003.
- PEREIRA, Josemeire Alves. 2019. *Para além do horizonte planejado: racismo e produção do espaço urbano em Belo Horizonte (séculos XIX e XX)*. Tese de Doutorado em História, Universidade Estadual de Campinas.
- PEREIRA, Josemeire Alves. A eloquência dos silêncios: racismo e produção de esquecimento sobre a população negra em narrativas de memória das cidades. *Revista ABPN*, v. 12, p. 439-436, 2020.
- PEREIRA, Josemeire Alves; LIBANIO, C. (Org.). *Periferias em rede: experiências e perspectivas*. Belo Horizonte: Favela é Isso Aí, 2018. v. 1. 288 p.

- PEREIRA, Josimeire Alves. *O tombamento do "Casarão da Barragem" e as representações da favela em Belo Horizonte*. 2012. 250f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas.
- PEREIRA, Maria Fernanda de França. *A transformação do samba em referência identitária e locus discursivo da brasilidade*. 2011. Universidade Federal de Juiz de Fora.
- PESAVENTO, Sandra. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias, *Revista Brasileira de História*, v. 27, 2007, p. 7-23.
- PESAVENTO, Sandra. História, memória e centralidade urbana. *Nuevo Mundo-Mundos Nuevos*, v. 7, 2007. p. 15-23.
- PIMENTEL, Thais. V. C. (Org.) *Juscelino Prefeito (1940-1945)*. Belo Horizonte: MHAB/PBH, 2002.
- PIMENTEL, Thais. V. C. Belo Horizonte ou o estigma da cidade moderna. *Vária História*, Belo Horizonte, N° 18, p.61-66, setembro / 1997.
- PIROLI, Wander. *Lagoinha*. Belo Horizonte: Conceito Editorial, 2003.
- PRADO, Márcio Rubens. *Montanhez*. Belo Horizonte: Conceito Editorial, 2010.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados; orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005;
- REIS, João José & SILVA, Eduardo. *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009;
- REIS, José Carlos. *Teoria e história: tempo histórico, história do pensamento histórico ocidental e pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.
- RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984.
- SABINO, Jorge; LODY, Raul. *Danças de matriz africana*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- ROMERO, Silvio. *Folclore brasileiro: cantos populares do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.
- ROUANET, Sergio Paulo. *A razão nômade. Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.
- RUFINO, Luiz. *Ponta-cabeça. Educação, jogo de corpo e outras mandingas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2023.
- RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

- RUFINO, Luiz. *Vence-Demanda*. Educação e descolonização. Rio de Janeiro: Mórula, 2021
- RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. *A ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. *Flecha no tempo*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- SALLES, José Bento Teixeira de. *Rua da Bahia*. Belo Horizonte: Conceito Editorial, 2005.
- SAMBA EM SERPENTINA. Direção: Marcos Valério M. Maia. Produção: Centro de Referência Audiovisual (CRAV). Belo Horizonte, 2013. Depoimento de Jadir Ambrósio.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SANTA BRÍGIDA, Miguel. *O maior espetáculo da terra: o desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro como cena contemporânea na Sapucaí*. Tese de Doutorado. Salvador: UFBA, 2006.
- SANTOS, Elzelina Dóris dos. *Samba que educa: o potencial do Samba de Roda do Recôncavo Baiano para a educação das relações étnico-raciais*. 2020. (Dissertação de Mestrado em Educação) Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.
- SANTOS, Jorge. Fernando dos. *Belo Horizonte em letra e música*. Belo Horizonte: Miguilim, 2023.
- SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica*. Buenos Aires 1920/1930. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015;
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Retrato em branco e negro; jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001;
- SCHWARCZ, Lilia; STARLING Heloisa. Lendo canções e arriscando um refrão. *Revista USP*, v. 68, p. 210-233, 2006.
- SELIGMAM-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura*. O testemunho da era das catástrofes, 2003.

SENNET, Richard. *Construir e habitar. Ética para uma cidade aberta*. Rio de Janeiro: Record, 2018.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2008.

SILVA, Alberto da Costa e. *A enxada e a lança: a África antes dos portugueses*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SILVA, Alberto da Costa e. *A manilha e o libambo; a África e a escravidão de 1500 a 1700*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

SILVA, Alberto da Costa e. *Um rio chamado Atlântico; a África no Brasil e o Brasil na África*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

SILVA, Gelson Luiz da. *O samba sacramentado: a música na cadência do samba do Quintal do Divina Luz*. 2012. (Dissertação de Mestrado em Música), Universidade Federal de Minas Gerais.

SILVA, Luiz Roberto da. *Doce dossiê de BH*. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 1998.

SILVA, Marília Teixeira Barbosa; SANTOS, Ligia. *Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio. *Umbandas: uma história do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

SIMMEL, George. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme. (Org). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

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

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad X., 2019

SOIHET, Rachel. *Subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SOUZA, Marina de Mello e. *África e Brasil africano*. São Paulo: Ática, 2012.

SOUZA, Yuri Prado Brandão de. *Estruturas musicais do samba-enredo*. 2018. 348 f. Tese (Doutorado Direto em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SPIRITO SANTO. *Do Samba ao Funk do Jorjão: ritmos, mitos, e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil*. Petrópolis: KRB, 2016.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Música*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

STARLING, Heloisa, EISENBERG, José. CAVALCANTE, Berenice. (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

STARLING, Heloisa. Fantasmas da cidade moderna. In: *Margens/Márgenes*. Belo Horizonte, n. 1, julho de 2002.

TASSINI, Raul. *Verdades históricas e pré-históricas de Belo Horizonte: antes Curral Del Rey*. Belo Horizonte: S/Editora, 1947.

TATIT, Luiz. Marchinha e samba-enredo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 mar. Caderno Opinião, Tendências/Debates, p. 3, 2000.

TATIT, Luiz. *O cancionista; composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TEIXEIRA, Nísio. Araci Cortes e Mário Reis: contrapontos performáticos. In: SCHULZE, Peter e MARIANO, Vinicius: *Culturas sonoras lusófonas*. Londres: Peter Lang Editions (no prelo)

TEIXEIRA, Nísio. Canções do rádio como memória de uma época - o caso da Segunda Guerra Mundial no Brasil. In: FRANÇA, Vera Veiga; COHEN, Evelyne; GOMES, Itânia Maria Mota. (Org.). *Gêneros midiáticos e identidades*. 1a. ed. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2017, v. 1, p. 261-282.

TEIXEIRA, Nísio. João Petra de Barros: dois tempos da carreira de um nome em dois tempos do rádio brasileiro - um exame nas páginas dos jornais A Noite e A Noite - Suplemento e na discografia do intérprete. *Anais do V Musicom: Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular. Territórios e fronteiras da música mediática*. 29 a 31 de agosto de 2013 - Centur, Belém-PA.

TEIXEIRA, Nísio. Três diretrizes para a arte; três dúvidas para o artista: uma leitura de Humano, Demasiado Humano, de Friedrich Nietzsche. *Revista Exagium*, v. 6, p. 1-15, 2010.

TEIXEIRA, Nísio; MARCAL, Manuel. O samba na enquete da Revista Fon Fon: O que é o rádio: fator de educação ou diversão (1938-1939). In: V Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ. *Periódicos Musicais: História, Crítica e Políticas Editoriais*, 2015,

Rio de Janeiro. Anais do V Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ. Periódicos Musicais: História, Crítica e Políticas Editoriais. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, 2014. p. 133-150.

TELLES, Vera da Silva. *A cidade nas fronteiras do legal e ilegal*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2010.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

THORTON, John. *A África e os africanos na formação do mundo atlântico, 1400-1800*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo, Ed. 34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil; cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Editora 34, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular. Segundo seus gêneros*. São Paulo: Editora 34, 2013.

TROTTA, Felipe. *O samba e suas fronteiras: "pagode romântico" e "samba de raiz" nos anos 1990*. V. 12. Editora UFRJ, 2011.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: the Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *A canção na mídia - ouvidos e olvidos*. In: As vozes da canção na mídia. São Paulo: Via Lettera, 2003

VELLOSO, Mônica Pimenta. *A cultura das ruas do Rio de Janeiro (1900-1930)*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004.

VIANA, Rosane Pires. (Org.). *Presença das mulheres na história do samba de MG (1920- 2000)*. Belo Horizonte: Aminatu Educacional, 2024.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 1995.

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

WHITE, Hayden. Teoria literária e escrita da história. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1994. pp. 21-48.

WHYTE, William Foote. *Sociedade de esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita. Ensaio e canção*. São Paulo: Publifolha, 2004.

# ANEXOS

## CONSELHO CONSULTIVO DE MESTRAS E MESTRES DO SAMBA DE BELO HORIZONTE

Arabela Gonçalves

Bira Favela - Ubirajara Dos Santos Custódio

Cacá - Carlos Alberto Dos Santos

Domingos do Cavaco - Domingos Felipe dos Santos

Dona Cazuza - Maria De Lourdes Alves De Oliveira

Dona Eliza - Ana Eliza de Souza

Dona Terezinha - Terezinha de Jesus Oliveira Silvério

Dóris - Elzelina Dóris dos Santos

Fabinho do Terreiro - Fábio de Lucio Maciel

Fauze Elias Nacle

Geraldo Magnata - Geraldo José Monteiro Sobrinho

Gilberto dos Santos

Gilberto Santos

Gilson Mello Martins

Hélio Pereira

Lucinha Bosco - Maria Lúcia Saturnino Bosco

Luiz Carlos do Nascimento

Luiz Carlos Novais

Lulu do Império - Mario Lucio Dos Santos

Marraia - Carlos Tibúrcio Crispim

Mestre Conga - José Luiz Lourenço

Paizinho do Cavaco - Antônio Justino Da Silva

Raimundo do Pandeiro - Raimundo Nonato da Silva

Raquel Seneias

Ronaldo Coisa Nossa - Ronaldo Antônio da Silva

Rui Bravo - Rui Lemos De Carvalho

Sandra Veneno - Sandra Maria Ignez

Serginho Beagá - Sergio Ramos  
Sô Marcelo - Marcelo Nereu Caetano  
Sônia Pereira  
Tarcizo Cezário Oliveira  
Tia Dica - Adélia Rubini  
TrisKey - João Carvalho Dos Santos  
Zé do Monte - José Antônio Guimarães

*In memoriam:*

Dona Jandira - Jandira Célia  
Rosângela Alves de Oliveira

## **MAPEAMENTOS REALIZADOS PARA ELABORAÇÃO DAS FICHAS DO INVENTÁRIO:**

### **Bares de Samba**

3Preto bar  
Alma Brasileira  
Alpendre  
Alpendre 70  
Arena Sambinha da Quadra  
Bar Brasil 41  
Bar do Caca  
Bar do Keixada  
Bar do Orlando  
Bar do Samba  
Bar do Vilmar  
Bar Purarmonia  
Barracharia do Marão  
Baticum Tendinha Cultural  
Belka  
Botequim Sao Jorge BH  
Casa da Família  
Casa Di Praia  
Catavento Cultural bh  
Clã Espaço e Cultura  
Curral do Samba  
Estação Santê  
Feira do Mineirinho

Mercado da Lagoinha  
Mirante Butequim  
Nosso Quintal  
Nostro Bar  
O Muringueiro  
Opção Bar  
Picco Sky Bar  
Quintal da Jabu  
Samba da Feirinha  
Samba da Madrugada  
Samba da Orla  
Sambaê  
Sambinha da Quadra  
Saruê Unidade Castelo  
Segundinha do Akatu e Rodas de samba  
Tatu Bola  
Ziriguidum

### **Escolas de Samba em atividade**

Acadêmicos de Venda Nova  
Cidade Jardim  
Estação dos Catadores de Papel (ASMARE)  
Estrela do Vale  
Imperatriz de Venda Nova  
Império da Nova Era  
Império do Samba  
Inconfidência Mineira  
Inocentes de Santa Tereza  
Mocidade Independente Bem-Te-Vi  
Mocidade Verde e Rosa  
Ouro Negro  
Pedreira Unida  
Raio de Sol  
Samba canto da Alvorada  
Triunfo Barroco  
Unidos da Onça  
Unidos do Onça  
Unidos dos Guarany

## Blocos de Samba em atividade

Acadêmicos do Santa Lúcia  
Bloco Afrofum  
Bloco Alô Clara  
Bloco Caricato Aflitos do Anchieta  
Bloco Caricato Bachareis do Samba  
Bloco Caricato Corsários do Samba  
Bloco Caricato Estivadores do Havaí  
Bloco Caricato Infiltrados de Sta Tereza  
Bloco Caricato Mulatos do Samba - Demonios do Santo Andre  
Bloco Caricato Por Acaso  
Bloco Coração Leviano  
Bloco da Velha Guarda do Samba de BH  
Bloco dos Magnatas  
Bloco Filhas de Clara (Homenagem à Clara Nunes)  
Bloco Fita Amarela  
Bloco Gafieira  
Bloco Na Cadência do Samba  
Bloco Passistas Show Bh  
Bloco Sambô São Salvador  
Bloco Uai Cê Samba  
Dragões da Vila São Jorge  
Me Beija Que Eu Sou Pagodeiro  
Os Inocentes de Santa Tereza  
Qui Samba É Esse?  
Quintal da Dona Inês  
Samba Cana  
Samba D'Ouro  
Unidos do Bairro São Paulo  
Unidos do Samba Queixinho

## Mulheres do Samba

Adriana Araújo  
Aline Calixto  
Amanda Júlia  
Ana Felipe  
Ana Proença  
Bárbara Alves

Batuque Beauvoir  
Cidade Amaral  
Cinara Gomes  
Cinara Ribeiro  
Clara Nunes  
Dani Ribeiro  
Diza Franco  
Dona Cazuzza  
Dona Elisa  
Dona Jandira  
Dóris  
Eliete Ná  
Fabíola Paula  
Fernanda Vasconcellos  
Fran Januário  
Giselle Couto  
Grupo Teresa  
Josy Sikeira  
Julia Nascimento  
Júlia Rocha  
Jussara Pretta  
Kelly Kellinda  
Laura Souza  
Letícia Reis  
Lívia Queiroz  
Lívia Rosa  
Lourdes Maria  
Lúcia Santos  
Luciene Gomes  
Lucinha Bosco  
Manu Dias  
Mara Black  
Márcia Feres  
Maria do Rosário  
Mariana Martins  
Mariana Viel  
Marina Gomes  
Michelle Andreazzi  
Michelle Oliveira

Mônica Negona  
Mulherada pede Passagem  
Nanda Bento  
Raquel Seneias  
Rayana Toledo  
Rosane Pires Viana  
Samba da Meia Noite  
Samba de Comadre  
Samba na Roda da Saia  
Samba Origem  
Sandra Mara  
Sandra Veneno Passista  
Selminha Samba  
Silvia Gomes  
Solange Caetano  
Solange Cartola  
Sônia Katherine  
Viviane Santos

### Personalidades do Samba

Acir Antão  
Ailton Cruz  
Albino  
Alexandre Bacalhau  
Alisson do Cavaco  
Amarildo do Cavaco  
Barbanache  
Batatinha  
Beto da Viola  
Bira Favela  
Bismark Ligório  
Buda  
Cabral  
Cacá  
Cacá Monclair  
Carlão Viola  
Carlinhos Faria  
Carlinhos Visual

Carlitos Brasil  
Celso Garcia  
César do Cavaco  
China show  
Chiquinho Alcione  
Daniel Bororo  
Danilo Primola  
Dé Luca  
Décio Noviello  
Elder  
Erlon Paixão  
Evair Ribeiro  
Fabinho do Terreiro  
Fauzi Elias  
Fernando Bento  
Filipe Diniz  
Francisco Gonçalves  
Fumaça  
Genildo Cajá  
Geovane Silva  
Geraldo Magnata  
Gervásio Horta  
Gilberto Kisamba  
Gilberto Santos  
Gilmar do Cavaco  
Gugu de Souza  
Hans Landim  
Hélio Pereira  
Hélio Talismã  
Helvécio  
Ivo do Pandeiro  
Jadir Ambrósio  
Jairo Moreira  
Janjão  
João Batera  
Jota Dangelo  
Junia Bertolino  
Juninho Baú  
Laércio

Lagoinha  
Leo de Jesus  
Luis Carlos Novaes  
Luiz Carlos Novais  
Lulu do Império  
Mandruvá  
Marcelo Roxo  
Marco Aurélio  
Mário César  
Mario da Viola  
Marraia  
Mauro Bainha  
Mea  
Melão  
Mestre Conga  
Mestre Deley  
Nelson  
Nivaldo Araújo  
Nonato do Samba  
Paixão do Pandeiro  
Paizinho do Cavaco  
Paulo Vieira  
Pico  
Pirulito da Vila  
Remédios  
Ricardo Barrão  
Rodrigo (Essência)  
Rodrigo a onda  
Rogério Pagé  
Rogério San  
Roldnei Fernando  
Rômulo Paes  
Rooney Bixo Souto  
Rudney Carvalho  
Rui Bravo  
Serginho BH  
Serginho Divina Luz  
Simão de Deus  
Sivio Luciano

Sô Marcelo  
Tarciso  
Thiago Santa Fé  
Triskey  
Tuca - Zé Capeta  
Ubiratan Santos  
Valter Sambuda  
Walace Guedes  
Waldir Alquimia  
Walmir do Repique  
Walmir Reis  
Wanderley Gomes  
Warley Henrique  
Zé do Monte  
Zeuler Niquelina  
Zu Moreira

### **Acervos e arquivos públicos com fontes de pesquisa sobre samba**

Acervo da Rádio Inconfidência/ UEMG  
Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH/PBH)  
Arquivo Público Mineiro (APM)  
Coleção Linhares do Acervo de Obras Raras da UFMG  
Discoteca Publica Municipal de Belo Horizonte  
Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional  
Hemeroteca Histórica da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais  
Museu da Imagem e do Som (MIS/BH)  
Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB/PBH)

### **Acervos e arquivos privados com fontes de pesquisa sobre samba**

Acervo Almanaque do Samba  
Acervo Bil  
Acervo Carlinhos Visual  
Acervo Coletivo Mestre Conga  
Acervo Décio Noviello  
Acervo Xuxu  
Acervo Fauzi Elias  
Acervo Gerado Magnata

Acervo Jornal Estado de Minas  
Acervo Marcelo Dolabela  
Acervo Marcos Maia  
Acervo Mestre Conga  
Acervo Rudney  
Acervo Tarciso

**HORIZONTES  
DO SAMBA**

PATRIMÔNIO CULTURAL — BH



CULTURA



**PREFEITURA  
BELO HORIZONTE**

PROJETO  
REPÚBLICA  
UFMG

UFMG