

O ciclo do carnaval nos campos de futebol de várzea paulistanos: sonoridades e batucadas

The carnival cycle and to the *várzea* football league of São Paulo: sonorities and *batucadas*

Alberto Luiz dos Santos

Prefeitura Municipal de Valinhos, Valinhos/SP, Brasil

Doutor em Geografia, USP

albertosantos@alumni.usp.br

RESUMO: Os campos de futebol de várzea de São Paulo/SP representam importantes lugares de encontro e sociabilidade da população, desde os bairros populares da cidade em transformação, nos meados do século passado, às *quebradas* periféricas da metrópole contemporânea. Legados de processos de apropriação do espaço para a prática do jogo, nas primeiras décadas do século XX, esses campos passaram a vincular, para além dos futebolis, múltiplas referências culturais que confluem para um sentido de pertencimento. Desta gama de práticas, significados e memórias, esse artigo se dedica às sonoridades destes lugares do futebol popular, com ênfase numa forma de expressão do samba de São Paulo enredada, historicamente, ao ciclo do carnaval e ao circuito do futebol varzeano: as batucadas de beira de campo.

PALAVRAS-CHAVE: Futebol de várzea; Sonoridades; Batucadas; Carnaval.

ABSTRACT: The football fields in the *várzea* (foodplain) of São Paulo represent important meeting and sociable places for the population. Such importance occurs in popular neighborhoods of the city in transformation, in the middle of the last century, and also in the peripheral *quebradas* of the contemporary metropolis. Legacies of space appropriation for the game practices, in the first decades of the twentieth century, these fields started to link, beyond the football, multiple cultural references that converge to a sense of belonging. From these range of practices, meanings and memories, this article is dedicated to the sonorities of these places of the popular football, with emphasis on entangled form of expression of the samba of São Paulo, historically, to the carnival cycle and to the *várzea* football league: the *batucadas* of the edge of the fields.

KEYWORDS: *Várzea* football; Sonorities; *Batucadas*; Carnival.

INTRODUÇÃO

A despeito dos diferentes níveis de envolvimento, seja o pertencimento comunitário, a participação esporádica ou o consumo midiático, quem acompanha o carnaval sabe que o dia do desfile encerra um ciclo ao mesmo tempo em que o reinicia. É o fazer coletivo e ininterrupto do *mundo do samba*.¹

Trato, especificamente, das escolas de samba que cruzam as “passarelas” pelo Brasil, ainda que tal ciclicidade também valha para demais festejos carnavalescos.² Noites de esplendor, que não se restringem ao carnaval-espetáculo dos sambódromos. Trato da festa do *povo do samba*,³ que se baseia nos elementos musicais, estéticos, performáticos e organizativos das escolas de samba.⁴ Grupos que se reconhecem como tal e “põem o carnaval na rua”, em múltiplas situações e grupos, competitivos ou não.⁵

A apreensão do carnaval enquanto ciclo se fundamenta em referências culturais⁶ que transcendem o calendário regular de competições, ensaios e eventos. Ao pensar nos ciclos, aludo às lógicas econômicas e organizativas da festa:

¹ A adoção do termo se apoia em DOZENA; MARCELINO. O samba na “quebrada” do Bexiga e do Parque Peruche, p. 16. “A designação mundo do samba visa englobar as atividades que têm o samba como o elemento central, dentre elas aquelas que acontecem nas escolas de samba, rodas de samba, bares e casas noturnas especializadas, projetos e movimentos de samba”. Mesmo com foco em São Paulo/SP, o entendimento pode ser estendido a outras cidades e regiões, considerando o ciclo do carnaval.

² Os blocos afro e afoxés (Bahia), os maracatus e cavalos-marinhos (Pernambuco), bem como os cordões e blocos temáticos (diversas regiões) são exemplos de festejos carnavalescos que também mobilizam o desfile e o ciclo que o prepara. Importante destacar que parte dos chamados “blocos de rua”, aqueles não atribuem um tema e preparação para seu desfile, não fazem parte deste entendimento.

³ Termo também corrente, em alusão ao *mundo do samba*, citado anteriormente.

⁴ Tais elementos consideram os desfiles carnavalescos de escolas de samba de diferentes regiões do Brasil, o que perpassa o debate acerca das aproximações e distanciamentos de tais contingências locais/regionais em relação ao “modelo carioca”, termo mobilizador de ponderações. Sobre o tema ver: VON SIMSON, *Carnaval em branco e negro: carnaval popular paulistano (1914-1988)*, p. 143; BARONETTI, *Transformações na Avenida*, p. 43.

⁵ Para uma apreciação aprofundada sobre as divisões em grupos de competição, bem como do modo como tais exigências implicam em problemáticas ao mundo do samba, no caso de São Paulo, ver. SÃO PAULO. *Estudo do carnaval paulista como patrimônio cultural imaterial do Estado de São Paulo*, p. 36.

⁶ O conceito de referências culturais será base para o debate proposto ao longo do presente artigo, com base na referência de IPHAN, *Inventário Nacional de Referências Culturais*, p. 8; SANTOS, *O samba como patrimônio cultural em São Paulo/SP: as batucadas de beira de campo e o futebol de várzea*, p. 284, onde realizo um debate sobre as matrizes do conceito, em diálogo com demais bibliografias.

relações de trabalho, planejamento, definições de tema e estrutura do desfile. Referencio-me, ademais, nos encruzamentos⁷ que precedem e que vão além dos festejos momescos em si. Falo do reencontro e da periodicidade, marcas das festas populares no Brasil em sentido amplo, sobretudo quando atreladas à religiosidade.⁸ No caso das escolas de samba, um reencontro expresso pela sequência de práticas que, histórica e cotidianamente, incorporam datas, símbolos e práticas das religiões de matriz africana, sobretudo do candomblé, conformando um elo de ancestralidade e continuidade – os terreiros sagrados do samba.⁹

Essa realização cíclica do samba, atrelada ao carnaval, é reveladora de como a noção de *gênero musical* é restritiva para tratarmos dos sambas brasileiros.¹⁰ Sem deixar de enfatizar que vertentes como o partido-alto, o samba de morro, o samba de terreiro e, principalmente, o samba-enredo, foram seminais e são recorrentes no universo criativo das escolas de samba,¹¹ cumpre situá-las no amplo conjunto de práticas e referências culturais que vinculam *o tocar, o cantar e o dançar* nos territórios da diáspora.¹²

Tríade que elucida sobre pessoas, tempos e lugares: encontro, (re)criação, energia, evocação, partilha, cruzamento, encantamento, aprendizagem, corpo, movimento, tempo, ritmo... Sentidos cuja síntese é desafiadora pela via da escrita. Sentidos mobilizados a cada arranjo de *tambores, canto e dança*, precedendo e transcendendo, portanto, os sambas atrelados ao carnaval. Uma incomensurabilidade de manifestações nas quais o ciclo – ou, noutros termos, o assentamento pelo reencontro, em criatividade contínua – é elemento vital. Trato

⁷ Sobre o tema ver SIMAS; RUFINO, *Flecha no tempo*, p. 37.

⁸ GONZALEZ. *Festas populares no Brasil*, p. 15.

⁹ ALEXANDRE. *Orixás no terreiro sagrado do samba*, p. 23.

¹⁰ SANTOS. *O samba como patrimônio cultural em São Paulo/SP*, p. 128.

¹¹ Sobre as vertentes do samba brasileiro ver LOPES, *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*, p. 47. O termo “vertentes” pode ser entendido como sinônimo de “ramificações”, trabalhado por AZEVEDO, *Samba: um ritmo negro de resistência*, p. 48, e “subgênero”, desenvolvido em IPHAN. *Dossiê Matrizes do carnaval carioca*, p. 9. Em linhas gerais, adotarei predominantemente o termo “formas de expressão”, sendo esta uma categoria de referências culturais, conforme supracitado.

¹² SANTOS. *Diáspora sonora na América Latina: a ancestralidade como elo*, p. 4. Segundo o autor, ainda que mobilizado, com recorrência, para aspectos musicais, os elementos *drumming-sing-dance*, legados da obra de Benseki Fu-Kiau, elucidam sobre as culturas africanas, em sentido amplo. O entendimento deste parágrafo também se referencia em: GILROY, *O Atlântico negro*, p. 25.

dos tempos-lugares-corpos e do com-viver pelos tambores, conectando presença e ancestralidade num tempo circular.¹³ Este que, nas escolas de samba, se revela de múltiplos modos, como nos próprios arranjos rítmico-melódicos dos sambas-enredos e nos naipes das batucadas, que mesmo tendo lampejos de floreios, convenções e *bossas*, apresentam batidas e comportamentos musicais assentados nas repetições cíclicas, seja nas levadas de base, marcação ou condução do ritmo.¹⁴ Ciclos vinculados à polirritmia,¹⁵ fundamento da música africana.

Reconhecendo a infinidade de grandezas e miudezas,¹⁶ a partir das quais se poderia elucidar esse eterno retorno, considerando o carnaval das escolas de samba, inspiro-me na proposição de Simas e Rufino para dimensionar os ciclo (em diálogo com a noção de circularidade), enquanto assentamentos de existência, contrapostos ao carrego colonial e como caminho para despachá-lo. Nos termos do autor “[...] fazer dos nossos atos um *contínuo rito* que pluralize sentidos e transmute a morte em vida para nos livrarmos de uma vida que antecipe a morte”.¹⁷ O mundo do samba e o ciclo do carnaval certamente contribuem para tal continuidade. São arranjos de estilhaçamento do modelo euro-católico¹⁸ e do estado de terror instaurado pelo colonialismo.

Diante do exposto, este texto traz à reflexão, inicialmente, os lugares de encontro e sociabilidade, onde as referências culturais que fundamentam o ciclo carnaval são gestadas, compartilhadas e se multiplicam. Considerando a metrópole de São Paulo/SP, que lugares são esses? Primeiramente, os corpos dos/as sambistas. Ademais, encruzando tempo e espaço, foram os antigos quintais e terreiros, são as quadras de escolas de samba e ensaios de rua. São os barracões,

¹³ SILVA; FARIA. Tempos e lugares de batuque: manifestações em uma cidade do interior paulista, p. 78, em discussão voltada ao batuque de umbigada realizado em Rio Claro/SP.

¹⁴ Neste artigo, todo o debate que envolve instrumentação, batidas, comportamentos musicais, convenções, entre outros elementos das batucadas de samba, está embasado em MESTRINEL, *Batucada: experiência em movimento*, p. 98, bem como de análises em trechos posteriores da mesma obra. Destaco a colaboração do referido pesquisador no processo de elaboração da tese de doutorado do autor desse texto, bem como o aprendizado por ele proporcionado como mestre de batucada.

¹⁵ AZEVEDO. *Samba: um ritmo negro de resistência*, p. 45.

¹⁶ Sobre a potência das miudezas no enfrentamento ao trauma do colonialismo e como possibilidade de mundo ver SIMAS; RUFINO. *Flecha no tempo*, p. 14.

¹⁷ SIMAS; RUFINO. *Flecha no tempo*, p. 22.

¹⁸ GONZALEZ. *Festas populares no Brasil*, p. 15.

bares, praças, coletivos, projetos e eventos de samba. São as moradas das matriarcas e baluartes, que congregam, generosamente, o samba em suas casas. Nesse elenco de lugares, certamente passível de acréscimos, estão, também, os *campos de futebol de várzea*, enfoque deste artigo.

A histórica articulação entre times de várzea, cordões carnavalescos e escolas de samba, no contexto de fundação destes agrupamentos, permite um panorama inicial da relevância da *várzea* para o mundo do samba de SP.¹⁹ Ademais, os campos varzeanos são frequentados por grupos que, numerosamente, são entusiastas de ambas as expressões da cultura popular.²⁰ Nascentes dos bairros populares de outrora e das *quebradas* periféricas atuais,²¹ as referências culturais dos times varzeanos e das escolas se imbricam na dimensão da vida de bairro. Recorrente e fluidamente, os assuntos que concernem aos ciclos do carnaval paulistano – como a definição dos enredos, as competições dos sambas concorrentes e a formação da equipe responsável pelas alas – imbricam-se ao circuito da *várzea*. Neste artigo, busco elucidar uma dimensão dessas relações a partir de uma forma de expressão do samba enredada, historicamente, às sociabilidades dos campos de *várzea*: as *batucadas de beira de campo*.

Para elucidar, brevemente, essa vertente de samba, parto do arranjo rítmico melódico realizado: as batucadas de beira de campo tocam e cantam *samba-enredo*. Nesse sentido cumpre diferenciá-las das “organizadas da *várzea*”, conforme será tratado adiante, e dos cânticos em busca do uníssono e do ininterrupto, por elas realizado. Esse apoio incondicional (baseado em modificações de músicas nacionais amplamente conhecidas), que é regra nas torcidas organizadas do futebol profissional e, como veremos, também do futebol varzeano, difere das

¹⁹ A expressão *várzea*, refere-se a uma contração para expressar o circuito varzeano. Sobre os times varzeanos fundados a partir de agrupamentos carnavalescos, bem como o oposto, em articulação mútua, trata-se de uma lista numerosa, que envolve desde Escolas de Samba tradicionais (antigos cordões), como Vai-Vai e Camisa Verde e Branco, passando por Escolas de diferentes níveis de competição e blocos. Dada a impossibilidade de transcrição completa, ver SANTOS. *O samba como patrimônio cultural em São Paulo/SP*, p. 141, trecho a partir do qual esse levantamento é abordado, com base em bibliografias desta seara.

²⁰ Assertiva baseada nas etnografias realizadas na tese citada, esmiuçadas em SANTOS, *O samba como patrimônio cultural em São Paulo/SP*, p. 186.

²¹ Sobre a distinção entre bairros populares e quebradas periféricas ver SANTOS. *O samba como patrimônio cultural em São Paulo/SP*, p. 66, bem como em momentos posteriores da mesma obra.

batucadas de beira campo, pois estas se inspiram, em linhas gerais, nas baterias²² e na ala musical das escolas de samba.

Em síntese, as batucadas enfocadas nesse artigo são aquelas que levam para a beira de campo o *pedal* que as escolas fazem em seus ensaios e desfiles, cantando e tocando sambas aclamados em carnavais passados, de modo contínuo e cíclico.²³ O repertório, os comportamentos musicais, a instrumentação e as levadas dos naipes das escolas de samba, podem ser apreendidos nas batucadas de beira de campo, enquanto reprodução e ressignificação.²⁴ É um fazer musical desdobrado do encontro de ritmistas, em sua mobilidade pelos bairros populares de SP, no curso de sua transformação em metrópole. Vínculos, mudanças, enraizamentos e tolhimentos que se encruzam na produção do espaço urbano como mercadoria. Articulações do som, do corpo e da memória, nos lugares do futebol popular, durante a *performance* das batucadas.

Considerando que as batucadas são parte das múltiplas práticas culturais que se realizam nos campos de várzea e, nesse sentido, prescindem da existência e permanência de tais campos, destaco que estes lugares do futebol popular são aqui entendidos enquanto referências culturais. Lugares como suporte material e simbólico,²⁵ onde se dá a fluidez de valores, afetos e pertencimento. Assim,

²² Nesse artigo, será adotado o termo “bateria”, em referência aos agrupamentos percussivos das escolas de samba, que podem ser tratados, também, como “batucadas”. Em MESTRINEL. *Batucada*, p. 37, o autor debate o caráter de padronização associado ao termo “bateria”, enfatizando que o termo “batucada” expressa, por outro caminho, a ideia de estilo e de identidade do grupo, não estando restrito ao universo do carnaval, ou seja, existindo múltiplas batucadas, envolvendo diferentes ritmos e amplo contexto cultural. Sendo assim, as “batucadas das escolas de samba”, expressariam um dentre muitos exemplos. Nessa chave, entendendo a prevalência de aspectos de padronização, será adotado o termo “bateria” em referência às escolas de samba e “ritmistas” em referência às pessoas que tocam nas escolas. Para tratar das batucadas de beira de campo, adotarei o termo batuqueiro/a. Importante demarcar que, no mundo do samba, ambos os termos são recorrentes, sendo que as pessoas que participam se reconhecem tanto como batuqueiros/as ou como ritmistas, adotando, porém, a preferência pessoal entre um dos termos.

²³ O pedal é um arranjo rítmico-melódico realizado pela ala musical das escolas de samba (cantores/as e instrumentistas tocando, em geral, violões e cavacos), em conjunto com uma parcela reduzida da bateria, de modo a formar uma base para cantar o samba-enredo do desfile em seus momentos iniciais, antes do incremento da bateria completa. As batucadas de beira de campo guardam similaridades e diferenças em relação ao pedal, conforme será esmiuçado na última seção deste artigo.

²⁴ SANTOS. *O samba como patrimônio cultural em São Paulo/SP*, p. 221.

²⁵ SCIFONI. Parque do Povo: um patrimônio do futebol de várzea em São Paulo, p. 133.

possibilidades de insurgência do uso e da obra coletiva, à revelia do espaço urbano como produto.²⁶

Campos de público efervescente e pulsante, das primeiras décadas do século XX aos dias atuais, a despeito da rarefação destes espaços no curso da transformação da cidade em metrópole e da ameaça constante,²⁷ potencializadora de um sentido de existência e resistência entre os/as varzeanos/as. Referências culturais, por serem legados de processos de apropriação do espaço voltados às práticas comunitárias de bairro e serem, mais recentemente, mote de toda uma mobilização social, acordos e negociações (com instâncias do poder público e com entes privados) em prol da permanência de suas atividades.²⁸ Campos que, para além de serem referências culturais, são matrizes multiplicadoras de outras referências: onde ocorrem os jogos (principalmente de futebol, mas não somente), e festas, eventos periódicos, competições, resenhas, modos de torcer, discotecagens, bailes, rodas de samba, formações (novamente, não apenas de futebol), acervos e coleções memorialísticos, dentre outras práticas significativas no que concerne aos vínculos identitários. Referências que conformam o sentido de pertencimento que legitima o adjetivo “varzeano/a” a milhares de pessoas. Este “ser da várzea” que perpassa e vincula inúmeras quebradas, bairros e regiões da metrópole, conformando, em consonância com suas lógicas organizativas, econômicas e negociações políticas, um circuito.²⁹

Desta trama, em pesquisa recente,³⁰ dediquei-me à dimensão sonora dos campos varzeanos, enfocando nos significados e memórias que mobiliza. Esse eixo

²⁶ SEABRA. A insurreição do uso, p. 79.

²⁷ FAVERO. *A várzea é imortal: abnegação, memória, disputas e sentidos em uma prática esportiva urbana*, p. 27.

²⁸ Grupos que, inclusive, organizam-se politicamente pela preservação de tais espaços, no âmbito do sistema normativo de proteção ao patrimônio, sendo o tombamento do Parque do Povo pelo CONDEPHAAT, em 1994, uma referência para tais ações.

²⁹ RIBEIRO. *A várzea e a metrópole: futebol amador, transformação urbana e política local em Belo Horizonte (1947-1989)*, p. 39. Na referida obra, o autor desenvolve o entendimento da várzea como “circuito”, a partir do diálogo com Mauro Myskiw, Arlei Damo e José Guilherme Magnani (este no sentido categorial de circuito, no bojo da Antropologia Urbana). Ainda que o autor enfoque a metrópole de Belo Horizonte, coaduno, com o entendimento proposto, para a interpretação da várzea de SP.

³⁰ SANTOS. *O samba como patrimônio cultural em São Paulo/SP*.

de pesquisa etnográfica³¹ foi um desdobramento da intenção inicial, voltada às batucadas. Nesse artigo, tratarei das *sonoridades varzeanas*, com base em levantamentos na região noroeste de SP, entre 2016 e 2021. A abordagem será precedida de um debate envolvendo espaço, sonoridades, narrativas sônicas e fazeres musicais. Por fim, destacarei as *batucadas de beira de campo*, reencontrando o ciclo do carnaval.

SONORIDADES VARZEANAS: A REVERBERAÇÃO DE UM REPERTÓRIO PERIFÉRICO

Como sugere o título desta seção, as sonoridades concernem a um atributo do fenômeno sonoro. Desdobramento do sentido da escuta e do que ela ativa nos sujeitos e grupos, em múltiplos afetos, as sonoridades são entendidas como parâmetros culturais da pesquisa em etnomusicologia, sendo o som o parâmetro acústico, fenômeno físico.³² Nessa chave, por sonoridades compreendo o processo intersubjetivo de interpretação dos sons. Assim, pessoas e grupos podem associar as sonoridades a especificidades, por exemplo, a determinado instrumento musical, forma de execução, músicas reproduzidas (gravações), sons emitidos por fenômenos naturais, entre outros, assim como apreender/distinguir as sonoridades de determinadas formas de sociabilidade e lugares.

Para compreender as tramas que enredam o ciclo do carnaval e o circuito do futebol varzeano, foi dado enfoque, em determinada etapa de pesquisa, aos fazeres musicais e à *performance* das batucadas de beira de campo. A proposta compreendia interpretar o ato de tocar, como prática e organização do fenômeno sonoro, mas também transcendê-lo, enquanto aprendizado e comunicação mútua entre os/as batuqueiros/as. Conforme proposto por Tiago de Oliveira Pinto “[...] o fazer musical é um comportamento aprendido, através do qual os sons são organizados, possibilitando uma forma simbólica de comunicação na inter-relação entre indivíduo e grupo”.³³

³¹ Foram realizadas 23 etnografias (incursões), acompanhadas de relatos e relatórios, além de entrevistas e rodas de conversa, de modo a embasar a questão das sonoridades bem como os demais eixos da tese.

³² PINTO. *Som e música: questões de uma antropologia sonora*, p. 224.

³³ PINTO. *Som e música*, p. 224.

Tais elementos se apresentam durante a *performance*, arranjo expressivo pelo qual os fazeres musicais podem ser interpretados e que contém, ademais, elementos representativos das subjetividades e referências culturais que os engendram. Nessa chave, seria problemático estabelecer um recorte, voltado restritamente às batucadas enquanto objeto analítico, uma vez que “[...] o estudo etnomusicológico da *performance* trata de todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de uma comunidade ou grupo social maior adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural”.³⁴

Assim, mobilizando as referências culturais da várzea, foi possível superar essa problemática ao vincular as batucadas de beira de campo a um conteúdo mais amplo, que do ponto de vista sonoro, envolve o que foi denominado como *sonoridades varzeanas*. Trata-se do soar e do ecoar dos campos de várzea: rodas de samba,³⁵ bailes, discotecagens (nas sedes e bares), *pancadões* e *fluxos* (a partir do som automotivo), gritos de torcida nas arquibancadas, entre outros processos conformadores de uma ambiência sonora aos campos.³⁶ Tratando, especificamente, das torcidas, cumpre destacar que para além dos cânticos de incentivo, suas sonoridades compreendem também o eco que emana das conversas corriqueiras, daqueles/as que não estão tão atentos assim ao jogo e se dedicam às resenhas e conversas. Envolve, ainda, a pressão na arbitragem, as sugestões táticas, os apoios e crítica proferidos aos jogadores.

É certo que muito se poderia aprofundar neste elenco de processos. Tais exemplos foram destacados como elucidação representativa, pois fortaleceram outro aspecto importante da pesquisa que embasa esse artigo: *as geografias desta dimensão sonora*. Na obra, foi desenvolvida uma análise dos campos varzeanos de SP na esteira da urbanização. Compreendendo que tais campos se multiplicaram no início do século passado, a partir de processos de apropriação do espaço, valendo-se principalmente dos vazios urbanos,³⁷ foram estabelecidas balizas

³⁴ PINTO. *Som e música*, p. 228.

³⁵ A menção às rodas de samba concerne aos encontros que transcorrem nos campos, agrupamentos de sambistas que tocam amplo repertório (inclusive autoral), em momentos fluídos de encontro e também apresentações, contando com variadas estruturas de equipamentos de som e instrumentação.

³⁶ Em diálogo com SHAFER, *A afinação do mundo*, p. 20.

³⁷ ALVAREZ. *Os "vazios urbanos" e o processo de produção da cidade*, p. 11.

temporais que permitiram compreender os “movimentos” espaciais desses campos. São elas: a conformação dos bairros populares, no momento de implosão-explosão da cidade, principalmente após os anos 1930; a pressão imobiliária e a fragmentação da vida de bairro,³⁸ quando da estruturação da cidade como metrópole, pós-década de 1970, marcada pela reprodução do espaço e pela raridade espacial³⁹ e; a manutenção do padrão periférico de crescimento,⁴⁰ a partir deste contexto, com a expansão contínua das *quebradas* periféricas.

Tais balizas possibilitaram identificar o processo de ascensão, rarefação e espraiamento de campos, na chave da mobilidade da população pobre, predominantemente negra, impulsionada pela questão da moradia. As referências culturais dessas pessoas e grupos, encruzadas no cotidiano, puderam então ser compreendidas por variados caminhos, sendo um deles, as sonoridades.

Alessandro Dozena destaca a potência da escuta ativa das músicas como possibilidade de “ouvir o território”. Segundo o autor, os conteúdos espaciais apreendidos na letra, na melodia, no ritmo e na harmonia,

[...] contribuem para a criação e fortalecimento de laços emotivos e humanos com os lugares, além de demarcarem corporeidades, territorialidades e relações sócio-espaciais; sendo produzidas a partir de estímulos colocados pelos lugares e por isso mesmo evidenciando o sentido desses lugares.⁴¹

Coadunando com o autor, cumpre ampliar a potência desta escuta ativa e interpretativa, para além das músicas, envolvendo as sonoridades, em sentido amplo. O conceito de narrativas sônicas, mobilizado por Luana Zambiazzi Santos, é frutífero nesse sentido. Ao articular a produção musical de grupos de *rap* na COHAB de São Leopoldo/RS, a autora mobiliza o soar das igrejas evangélicas, bares, terreiros, comércios, motocicletas, ensaios de escolas de samba, grupos artísticos, entre outros, como componentes de uma narrativa que conforma

³⁸ SEABRA. *Urbanização e fragmentação: cotidiano e vida de bairro na metamorfose da cidade em metrópole, a partir das transformações do Bairro do Limão*, p. 270.

³⁹ CARLOS. *Espaço-tempo na metrópole: a fragmentação da vida cotidiana*, p. 175.

⁴⁰ RAIMUNDO. *Território, cultura e política: movimento cultural das periferias, resistência e cidade desejada*, p. 41.

⁴¹ DOZENA. *Os sons como linguagens espaciais*, p. 36.

vínculos e (des)afetos em relação ao lugar onde o *RAP* se realiza. A autora questiona:

[...] como os moradores e moradoras desse lugar interpretam tais sons? O que eles podem contar sobre o cotidiano de seus habitantes? Como colaboram (ou não) ao demarcar identidades, territórios e, nas suas fricções, os conflitos? Seriam essas sonoridades particulares desse espaço urbano popular?⁴²

Com base em tais questionamentos e nas perspectivas que suscitam, as sonoridades varzeanas foram compreendidas como elemento relevante das narrativas sônicas da população periférica de São Paulo/SP. Campos que se “escuta de longe” e que, nesse processo, enfatizamos o sentido de pertencimento ao bairro, à quebrada, ao lugar de moradia, ao clube popular e ao time varzeano.⁴³ Campos que revelam, em sua dimensão sonora, conteúdos balizadores da urbanização de São Paulo/SP.

Se pensarmos no repertório musical mais presente nos bairros populares e periferias, é possível identificar a recorrência de um conjunto de referências culturais. Trata-se dos principais ritmos e gêneros que a população pobre, em sua maioria negra, “põe para tocar”, histórica e contemporaneamente. Samba, pagode, samba-rock, rock, forró, *RAP*, reggae, sertanejo, funk, arrocha, piseiro, vêm ecoando nas quebradas, com maior ou menor intensidade, a depender do lugar/região e do contexto histórico.

Porém, o entendimento de tais referências musicais como as mais marcantes no repertório popular e periférico SP exige ressalvas.⁴⁴ A primeira envolve o próprio exercício de listar, sempre arriscado, mesmo que voltado a apontar apenas recorrências. Este elenco certamente é passível de acréscimos, relacionados às vertentes derivadas a cada referência (no caso do rock, por exemplo, os circuitos de punk e metal, o mesmo valendo para os demais e suas vertentes). Outra ressalva é a questão temporal deste entendimento que, oriundo das etnografias, tendeu ao

⁴² SANTOS. *Todos na produção*, p. 23.

⁴³ Importante destacar, como faz a autora, que o sentido identitário envolve o apreço e a possível repulsa de pessoas em relação aos sons do lugar. Noutros termos, ambos confluem para as narrativas sônicas.

⁴⁴ SANTOS. *O samba como patrimônio cultural em São Paulo/SP*, p. 206, com base D'ANDREA, *A formação dos sujeitos periféricos*, p. 184.

que mais se escuta contemporaneamente, em detrimento de referenciais musicais de outrora.

A despeito destas ponderações necessárias, é este o repertório que reverbera nos campos de várzea de SP. Mesmo em dias corriqueiros, de jogos amistosos, quando há uma rarefação dos/as varzeanos/as presentes, samba, samba-rock, *RAP*, *funk* e forró, são os mais tocados nas discotecagens e no som automotivo. No que concerne aos eventos, vale destacar que, majoritariamente, envolvem apresentações musicais ao vivo, alternadas com discotecagens profissionais e amadoras. Assim, grupos de samba, bailes de *samba-rock*,⁴⁵ MC's (em festas de *funk* e *RAP*) são tão presentes nos campos de várzea paulistanos que estes se tornam lugares de referência aos/às apreciadores destes gêneros, juntos aos bares, casas de shows, escolas e projetos de samba de SP.⁴⁶

Esse repertório é revelador da urbanização de SP, em suas contradições, violências, existências e resistências da população. Vincula estilos e valores gestados em comunidades em movimento, transpassando gerações. São referenciais não apenas populares, mas que expressam, também, demarcadores raciais,⁴⁷ sendo as sonoridades varzeanas um elo entre memórias e contemporaneidade das micro-áfricas paulistanas.⁴⁸ Certamente, um estudo mais aprofundado acerca da inserção da indústria fonográfica no consumo da população paulistana, poderia mais bem elucidar esse repertório periférico. De todo modo, é possível compreender seu assentamento no cotidiano das quebradas e o modo como reverbera nas sonoridades varzeanas.

Esse soar de discotecagens, shows e eventos festivos se imbrica aos arranjos musicais das torcidas, que envolvem, sobretudo, vozes em coro e instrumentos de percussão. Sobre tais arranjos, cumpre situar uma diferenciação

⁴⁵ Destaco a ampla rede de eventos, projetos e apresentações de samba e bailes de samba rock, que se realiza nos campos varzeanos, com ampla divulgação, principalmente naqueles que constituem espaços sociais, como é o caso dos campos situados em Clubes da Comunidade.

⁴⁶ Sobre o tema ver: D'ANDREA, *A formação dos sujeitos periféricos*, p. 228.

⁴⁷ SANTOS. Sobre espacialidades das relações raciais: raça, racialidade e racismo no espaço urbano, p. 62.

⁴⁸ AZEVEDO. *Sambas, quintais e arranha-céus: As micro-áfricas em São Paulo*. p, 14.

importante: as batucadas de beira de campo, tratadas inicialmente e as “organizadas da várzea”.

AS ORGANIZADAS DA VÁRZEA

Conforme citado na introdução, o circuito varzeano mobiliza múltiplas referências culturais e potencializa um sentido de pertencimento relacionado aos campos, times, bairros e quebradas. Por ativar afetos e tradições, tal pertencer não pode ser projetado a todo/a entusiasta ou frequentador/a dos campos varzeanos. Noutros termos, esse ser/pertencer à várzea envolve práticas, gestos, saberes e fazeres – um proceder varzeano –, aos quais nem todas as pessoas entusiastas possuem fluidez.

De todo modo, a história da várzea sinaliza que seu circuito é acolhedor ao novo, em termos de práticas culturais e lógicas organizativas. Desses arranjos, um exemplo marcante é a inserção dos conteúdos, *performance* e estéticas das torcidas organizadas do futebol profissional nos campos varzeanos, principalmente após os anos 2000. Trato de “foguetes e bandeiras”,⁴⁹ batucadas, baterias e charangas, papel picado, balões, faixas de alambrado, “bandeirões”, bandeiras de mastro, pirotecnias, bombas de fumaça, dentre outros elementos que demarcam elementos inconfundíveis da festa torcedora no Brasil, sem entrar aqui em especificidades regionais.

A despeito do entendimento de que o torcer seja uma prática inerentemente expansiva e festiva, a partir da década de 1970,⁵⁰ aos dias atuais, a multiplicação e consolidação das torcidas organizadas demarca um protagonismo destes agrupamentos na proposição e organização de festa torcedora nos estádios. Certamente, não se trata de um papel exclusivo, nem de incorporar, aqui, a temerária distinção entre “torcedor organizado” e “torcedor comum”. Trata-se,

⁴⁹ Em alusão ao samba “O campeão”, de Neguinho da Beija-Flor, cuja melodia é base para cânticos de torcidas de diversos times profissionais no Brasil.

⁵⁰ Trata-se do contexto pós-construção e também de ampliação de grandes estádios no Brasil, atrelado ao incentivo e possibilidade de grandes públicos pelos preços dos ingressos à época, o que precedeu o contexto de empresarização do futebol brasileiro (pós-década de 1980), que traria profundas transformações em relação às práticas torcedoras, segundo SIMÕES, *Clientes versus rebeldes*, p. 84.

objetivamente, de afirmar que após o advento e consolidação das torcidas organizadas, os cânticos e arranjos musicais entoados nos estádios brasileiros (bem como demais elementos da festa torcedora), passaram a tê-las como referência principal, envolvendo, então, torcedoras/as dos demais setores dos estádios. Como destaca Luiz Henrique de Toledo: “O advento desses grupos redimensionou a relação torcedor-futebol profissional na medida em que engendrou um determinado estilo de vivenciar e torcer pelos times de futebol, observado no comportamento estético, verbal e nos modos específicos de usufruir do evento futebolístico”.⁵¹

Feita essa digressão, é preciso também pontuar a complexa situação das organizadas no futebol profissional brasileiro contemporâneo, no que concerne à presença nos estádios, direitos dos torcedores e aceitação por parte das estruturas de poder que regem o futebol-espetáculo.⁵² Problemática advinda das décadas de 1980-90, perpassando os anos 2000 e tendo seu ápice com a inserção do “padrão arena”. Se o contexto de progressiva empresarização⁵³ do esporte, aliado aos padrões impostos por grandes eventos, potencializou a ideia do futebol como mercadoria e do torcedor como cliente, no sentido de uma sociedade ultra-securitizada e programada para o consumo,⁵⁴ as torcidas organizadas representavam o avesso dessa narrativa.

Enfatizo que o entendimento de tal contraposição está centrado na festa das torcidas, sem aqui aprofundar a problemática questão dos inúmeros episódios de violência que envolvem torcidas rivais, historicamente.⁵⁵ O que vem sendo proibido e tolhido dos estádios, desde a década de 1990, envolve, sobretudo, a restrição de determinadas práticas, comportamentos e elementos das torcidas (como suas indumentárias, bandeiras, faixas, baterias, etc.), bem como na contínua majoração dos ingressos e diminuição dos espaços populares e arquibancadas no interior dos estádios.

⁵¹ TOLEDO. *Torcidas organizadas de futebol*, p. 129.

⁵² RIBEIRO. *A várzea e a metrópole*, p. 39, em diálogo com a obra de Arlei Damo.

⁵³ SIMÕES. *Cientes versus rebeldes*, p. 84.

⁵⁴ LEFEBVRE. *A vida cotidiana no mundo moderno*, p. 153.

⁵⁵ Sendo a violência multifacetada na sociedade urbana, não seria diferente em grandes agrupamentos de pessoas, sobretudo quando nestes que mobilizam identidades, rivalidades, competitividade e relações de poder. Trata-se, em suma, de uma questão de segurança pública.

Não sendo foco aprofundar a questão, aponto as resistências ao processo, postas em prática pelas torcidas e coletivos torcedores em diferentes espaços de sociabilidade.

A inserção na várzea é expressiva desta resistência, que não é necessariamente consciente e programática, e sim fluída. Dentre os diferentes modos de torcer na várzea, essa inspiração no comportamento das organizadas é potente no circuito varzeano: “[...] torcedores com a nítida preocupação em organizar uma dinâmica coletiva, que se vale de diversos elementos estéticos e das batucadas para realizar uma postura de contínuo apoio ao time ao longo das partidas”.⁵⁶

Esse comportamento alude à hipótese defendida na pesquisa de Pedro Marra, de que: “[...] existe uma relação direta entre os sons emitidos e escutados em campo e as dinâmicas da disputa esportiva, de tal forma que as sonoridades produzidas pelas torcidas constituem-se como vantagem para a equipe mandante que joga frente aos seus torcedores”.⁵⁷ O autor desenvolve a hipótese tomando as sonoridades de uma partida de futebol profissional a partir dois espectros sonoros: a produção de uníssonos – “[...] momentos em que todo o estádio canta a mesma canção ou entoia o mesmo grito, ainda que de maneira dessincronizada [...]”⁵⁸ – e a “balbúrdia” – momentos em que se torna audível um caos sonoro resultante da sobreposição de diferentes sons desarticulados e distintos [...]”.⁵⁹ Assim, no encruzamento entre os espectros, as organizadas buscam a prevalência do primeiro, valendo-se, para tanto, do arranjo musical de suas baterias.

Cumprido dialogar com a síntese de Luiz Henrique de Toledo, ao enfatizar que o comportamento das torcidas organizadas nos estádios sempre toma como referência o posicionamento das baterias – no centro, com a torcida em seu entorno, ou na frente, com a torcida nas arquibancadas superiores. Tais baterias, majoritariamente, executam arranjos rítmico-melódicos na forma musical do

⁵⁶ SANTOS. Torcer, sambar e batucar no futebol de várzea paulistano: o patrimônio imaterial à luz de experiências etnográficas, p. 15.

⁵⁷ MARRA. *Vou ficar de arquibancada pra sentir mais emoção: Técnicas sônicas nas dinâmicas de produção de partidas de futebol do Clube Atlético Mineiro*, p. 19.

⁵⁸ MARRA. *Vou ficar de arquibancada pra sentir mais emoção*, p. 22.

⁵⁹ MARRA. *Vou ficar de arquibancada pra sentir mais emoção*, p. 22.

samba, ainda que se identifiquem também as marchas, com incremento, em casos específicos, de instrumentos de sopro. Em linhas gerais, a *performance* das organizadas do futebol varzeano pode ser relacionada àquela que se realiza nos estádios do futebol profissional. Contudo, tal relação não se resume à mera reprodução de padrões, avançando, também, à ressignificação. Criatividade que sinaliza para algumas especificidades das “organizadas varzeanas”. Elas podem ser elucidadas, por exemplo, no repertório desses arranjos, que adéquam o conteúdo de cânticos consagrados nas torcidas de times profissionais com base nas referências dos times da várzea. Ocorrem alterações não apenas na letra (ao incorporarem, por exemplo, os nomes dos times, bairros, títulos e feitos marcantes), como também no ritmo, apresentando convenções e comportamentos musicais variados. Outro aspecto interessante deste processo de ressignificação envolve a articulação de cânticos que, a priori, são oriundos de equipes rivais no futebol profissional, porém na várzea são entoados pela torcida de um mesmo time. Nesse sentido, é possível escutar ao longo de uma partida, uma organizada varzeana de SP com cânticos alvinegros, alviverdes e tricolores em seu repertório, adaptados às especificidades de sua quebrada.

Em sentido amplo, as organizadas varzeanas constituem mais um dentre os arranjos da várzea que revelam vínculos identitários de bairro, quebradas e regiões, sendo então expressivas, como foi mencionado, do processo de urbanização de São Paulo/SP. Suas lógicas de organização, muitas vezes, possuem avançado arcabouço organizativo, com nomes próprios, lideranças e diretorias paralelas às do time varzeano em si. Contudo, ainda que minoritariamente,⁶⁰ existem times varzeanos cujas baterias não realizam os arranjos e cânticos descritos nessa seção. Trata-se do caminho para reencontrarmos as primeiras reflexões deste artigo – as batucadas de beira de campo.

BATUCADAS DE BEIRA DE CAMPO

⁶⁰ Trata-se de uma demarcação relevante, uma vez que, a partir das etnografias supracitadas, bem como de vivências pessoais na várzea, em sentido amplo, foi identificado que um grupo reduzido de times é acompanhado por batucadas de beira de campo, sendo predominante as “organizadas da várzea”.

Considerando o conjunto de singularidades que possui, as batucadas de beira de campo foram entendidas como uma forma de expressão do samba paulistano. Na introdução, elas foram brevemente descritas, sendo relevante aprofundar tal elucidação.

Para tanto, é sugestivo que o/a leitor/a tome como referência o momento em que as escolas de samba “entram na Avenida”, nos desfiles carnavalescos. Nesse momento, em linhas gerais, todas seguem o mesmo ciclo, salvo especificidades ligadas a ritos tradicionais do agrupamento, ou adaptações decorrentes dos critérios de julgamento. Iniciam com saudações e palavras de motivação proferidas aos/às componentes, de modo efusivo, intencionando potencializar a emoção e o pertencimento à escola; a escola parte, então, para os fazeres da ala musical, que toca os sambas exaltação e os sambas alusivos da escola,⁶¹ momento que normalmente é acompanhado por convenções da bateria; por fim, após palavras motivacionais finais (em geral, proferidas pela presidência), a ala musical começa a tocar o samba-enredo do respectivo ano, sendo então acrescida pelo coro coletivo dos/as componentes e expectadores/as.

Nesse momento inicial, apenas a ala musical toca, acompanhada de poucos/as componentes da bateria, sendo: um/a ritmista tocando o surdo de terceira, responsável pela marcação do ritmo; um/a ritmista tocando repinique, responsável pela condução e base do ritmo, realizando pequenos “floreios” e; um/a a três ritmistas tocando caixa, também responsáveis pela base do ritmo.⁶² Na história do carnaval paulistano, dos “tempos da Avenida São João e Tiradentes”,⁶³ esse momento inicial costumava ser duradouro, com o samba-enredo cantado por diversas vezes ciclicamente. Era um momento de extensão da concentração e de,

⁶¹ *Sambas-exaltação* são aqueles voltados ao homenagear a própria escola (história, símbolos, bairro de origem, etc.) Ainda que normalmente as escolas tenham grande repertório destes sambas (o que se relaciona aos sambas de terreiro e de quadra, na história do carnaval), sempre há um samba-exaltação preponderante, aquele “oficial” da escola. Os *sambas alusivos* são aqueles compostos em torno da temática de um referido ano, de andamento cadenciado, reverberando o tema da escola, para além do samba-enredo definido para o carnaval. São cantados como introdução ao samba-enredo oficial.

⁶² Os comportamentos musicais de base, condução e marcação são aqui mobilizados com base em MESTRINEL, *Batucada*, p. 98, bem como de análises em trechos posteriores.

⁶³ Em alusão às Avenidas que receberam os desfiles carnavalescos de São Paulo/SP nas décadas de 1960, 70 e 80. O desfile passou a ocorrer definitivamente no sambódromo do Anhembi, em 1991.

gradativamente, assentar o canto e o bailado da escola, até o momento de entrada da bateria completa. Contemporaneamente, devido aos quesitos de julgamento do desfile (principalmente evolução e harmonia), bem como sua cronometragem, esse momento – popularmente denominado de “pedal” – transcorre por apenas um ciclo do samba, ou seja, no retorno ao refrão principal a bateria “sobe” e o desfile se inicia por completo.

Resumidamente, o arranjo executado pelas batucadas de beira de campo é o mesmo que os ritmistas responsáveis pelo *pedal* das escolas executam. Destaque para o fato de que, majoritariamente, os batuqueiros/as de beira de campo são também participantes de escolas de samba ou foram em momentos precedentes de suas vidas. Reunidos em roda e, ocasionalmente, em formação (linhas), o/a surdista de terceira do grupo realiza a marcação do samba durante um ciclo, junto a um/a caixeiro/a, que executa o fraseado de caixa com leve intensidade (ou tocando no aro do instrumento), enquanto os/as demais cantam o samba-enredo daquele momento, dentre os diversos que fazem parte do repertório, até o retorno ao refrão principal, quando uma chamada de repinique convoca os demais naipes,⁶⁴ para a execução completa, mantendo-se, em todo o ciclo, o coro (canto coletivo) do samba. Desse modo, diversos sambas são cantados, de modo subsequente.

Partindo dessa referência nos desfiles carnavalescos, o que expressaria, então, as singularidades das batucadas de beira de campo? Elas poderiam ser entendidas, apenas, como reprodução do arranjo das escolas? Na pesquisa realizada nos campos de várzea SP, foi possível atribuir uma resposta negativa à segunda questão e entender que o fazer musical das batucadas possui singularidades, ao avançar da reprodução à ressignificação criativa,⁶⁵ pelos elementos que abordarei adiante. O primeiro deles é a *instrumentação*.

Nas batucadas de beira de campo, para além de surdo de terceira, repinique e caixa, tocam conjuntamente os surdos de primeira e segunda. Tal divisão, em três vozes – o primeira, de afinação mais grave, o segunda, afinado uma quarta mais

⁶⁴ Termo que se refere a cada instrumento da batucada, em conjunto. Por exemplo: naipe de surdos.

⁶⁵ No mesmo sentido colocado pela discussão da seção anterior, acerca das “organizadas da várzea”.

agudo e o terceira, afinado uma oitava mais agudo em relação ao primeira –, culmina na instrumentação responsável pela base do ritmo, conjugando batidas.⁶⁶ Considerando que essas três vozes de surdo são presentes, também, nas baterias de escola de samba, porém em quantidades mais numerosas,⁶⁷ entende-se que, nas batucadas de beira de campo, ocorre uma adaptação reduzida da formação dos desfiles carnavalescos.

Um elemento importante dessa ressignificação é o processo de *afinação*. Diferentemente do que ocorre nas escolas, em que as responsabilidades pela organização do ritmo são definidas por uma diretoria previamente delimitada, na beira de campo, tais atribuições são mais fluidas, ao sabor daqueles/as presentes no momento. A afinação das vozes de surdo é, em geral, realizada pelos/as batuqueiros/as que irão tocar estes instrumentos e, nesse sentido, reverbera o entendimento que cada um têm sobre o soar da marcação do ritmo – seja uma afinação mais grave, que engendra uma batucada mais “pesada” que estimula um pulso de menor BPM e, assim, um samba mais cadenciado, seja uma afinação mais aguda, que estimula uma batucada mais “leve” e “acelerada”. O estabelecimento da afinação é, portanto, variável e tal variação é reveladora, também, da trajetória destes/as batuqueiros/as, no “mundo do samba”. Noutros termos, surdistas com passagens por diferentes escolas tendem a realizar as afinações que aprenderam em suas vivências, ou seja, são saberes compartilhados que são articulados na beira de campo. Uma articulação relacionada ao bairro ou região de origem do time que acompanham, à localização das escolas de samba, bem como de suas respectivas mobilidades e moradias na metrópole, em sentido amplo.

Ainda sobre a instrumentação, foi possível interpretar a *performance* das batucadas e seus fazeres musicais no que concerne ao naipe de caixa. As quantidades desse instrumento são variáveis na beira de campo, não tendo

⁶⁶ O surdo de primeira executa batidas no tempo forte da música no ritmo de samba, já o segunda, no tempo fraco. O terceira realiza floreios (arranjos livres) ou pré-definidos (desenhos), o que pode ser relacionado ao comportamento de base, responsável pelo balanço, ou seja, permeado de síncopas, como ocorre, por exemplo com a execução dos tamborins numa batucada de escola de samba.

⁶⁷ As batucadas das escolas de samba contam, atualmente, com aproximadamente 200 ritmistas, ocorrendo variações nessa quantidade a depender do grupo de disputa e mesmo no interior de um mesmo grupo, a depender dos componentes mobilizados pela escola. Sobre o tema ver: *Batucada*, p. 66.

ultrapassado, nas pesquisas, a marca de sete instrumentos. Cumpre destacar que a batida de caixa é um elemento que confere identidade às baterias de escolas de samba, sendo que cada uma possui uma batida oficial.⁶⁸ Por tal aspecto, foi interessante identificar que, na beira de campo, batidas diferentes são conjugadas no momento da *performance*, revelando a articulação destes saberes rítmicos. Acompanhando a batucada do time The Wailers FC (da Brasilândia, região norte da metrópole), bem como realizando roda de conversa e entrevistas com seus participantes, foi possível apreender batidas das escolas de samba Rosas de Ouro e Camisa Verde e Branco, conjugadas no mesmo arranjo. Já na batucada do EC Comercial (de Pirituba, região norte), articulam-se as batidas da Mocidade Alegre, Camisa Verde e Branco e Unidos do Peruche. Por sua vez, na batucada do Praça FC (também de Pirituba, região norte), vinculam-se as batidas do Camisa Verde e Branco, Prova de Fogo e Bloco Carnavalesco Vovó Bolão.

Tais variações e articulações, nas batucadas estudadas, suscitam o entendimento de que, em outros agrupamentos de beira de campo varzeanos, essa dinâmica também ocorre, culminando em múltiplas conjugações de batidas espalhadas pela metrópole, em processo criativo. Novamente, destaca-se o conteúdo geográfico, pois as escolas citadas estão situadas em bairros/regiões próximas aos referidos times varzeanos, ou estão situadas em bairros/regiões nos quais os/as referidos/as caixeiros/os vivenciaram, seja como morada ou como vínculo comunitário, nos ciclos de carnavais pretéritos.

Quanto aos tamborins e chocalhos (em geral unitários, na beira de campo), essa articulação de múltiplas referências rítmicas é acrescida de arranjos previamente definidos em carnavais passados, articulados no momento da *performance*. Nas baterias de escolas de samba, esses instrumentos, bem como agogôs, cuícas e, ocasionalmente, agbes, djembes e frigideiras, executam fraseados definidos e elaborados pelas diretorias de bateria a cada ciclo do carnaval – os chamados “desenhos” – de modo a realizar uma conjugação com a melodia do samba-enredo do respectivo ano. Dada a intensidade dos ensaios, bem como da

⁶⁸ Tal identidade concerne à articulação entre golpes da baqueta na pele, em momentos de manulação (alternância de golpes com a mão direita e esquerda), acentuação e rufo, que conjugados confluem das diferentes batidas de caixa. *Batucada*, p. 122.

reverberação desses arranjos após o ciclo do carnaval, é possível perceber que, no mundo do samba, tais desenhos ficam “marcados” entre os/as ritmistas mais envolvidos/as. Considerando que as batucadas de beira de campo cantam e tocam sambas-enredo aclamados do carnaval paulistano (e, em menor recorrência, carioca), foi possível identificar, nas etnografias que, no momento em que determinado samba é entoado pelo coro coletivo, esses antigos “desenhos” vão sendo incorporados ao fazer musical, ao passo que simultaneamente, fraseados improvisados são realizados, culminando, assim como nos exemplos anteriores, numa contínua recriação rítmica.

Exemplos ainda mais marcantes desse processo de articulação, não apenas de batidas diferentes, mas também de “desenhos” previamente definidos e diferenciados entre si, são as *convenções* – as populares “paradinhas”, breques e bossas.⁶⁹ No ciclo do carnaval, a partir do momento em que o samba-enredo do ano é definido pela escola, os ensaios das baterias iniciam o processo criativo desses arranjos que, para além de serem potencializadores da efusão do desfile, em diálogo com a melodia e a “explosão” dos refrões, atualmente também são avaliados enquanto balizamento para as notas do quesito bateria. Na beira de campo, breques e bossas que “foram para avenida” em carnavais passados são executados, principalmente quando se cantam aqueles sambas de grande reverberação no mundo do samba. Uma ênfase, nessa dinâmica, é a dificuldade de execução de tais convenções, pois demandam fluidez e precisão, seja para uma parada total da batucada, para a execução de “floreios” (quando os surdos de terceira, tamborins e repeniques fazem “desenhos” e as caixas realizam a base do ritmo) ou para os retornos da marcação. Sem a presença de mestres ou de diretorias específicas de naipes, a *performance* das batucadas de beira de campo traz ao contemporâneo reproduções e ressignificações criativas dessas convenções, em muito já internalizadas, com fluidez, no corpo dos/as batuqueiros. Em síntese, uma bossa criada há décadas atrás vêm à tona sem muitos comandos, para além de olhares e pequenos gestos, com a espontaneidade dos bambas paulistanos, os *nego veio* de batucada.

⁶⁹ MESTRINEL. *Batucada*, p. 98.

É no campo de várzea onde essas articulações de *instrumentação, afinação, convenções e comportamentos musicais* se encontram e o samba não “atravessa”. Para tanto, o *repertório de sambas* “que marcaram”, os chamados “clássicos” do mundo do samba, tem papel fundamental. Conforme mencionado, nas batucadas de beira de campo, os cânticos de apoio ao time são minoritários e, na maioria das vezes inexistentes. Surgem apenas em momentos específicos, como a entrada em campo ou a marcação de um gol pela equipe em jogo. Não raro, até mesmo estes momentos passam despercebidos pelo/as batuqueiros/as, enquanto entoam coletivamente o coro dos sambas. O destaque, nesse caso, novamente concerne às recorrências e efemeridades, ou seja, se há um repertório de clássicos do samba-enredo de SP, há também um repertório consagrado em cada batucada, em cada arranjo de bairro. Tal repertório dialoga com as recorrências das batidas, “desenhos” e convenções, oriundas de determinadas escolas que se constituem, por assim dizer, como as principais influências do agrupamento.

Ademais, pontualmente se identificam sambas não tão recorrentes dentre os mais “tradicionais” das escolas, mas que, na ocasião da *performance*, são rememorados pelos/as batuqueiros/as que assumem o canto responsorial do grupo, ou seja, o protagonismo de cantar o samba no primeiro ciclo, em que a batucada ainda não toca completamente. Essa “resposta” é assumida por pessoas que, não raro, já pertenceram ao “time de canto” das escolas de samba, são compositores/as e também frequentam as rodas de samba que fazem parte dos eventos varzeanos. Mesmo sem a presença de instrumentos melódicos no arranjo, essas pessoas sinalizam o tom e a linha melódica do samba nesse momento, ativando assim as memórias em comunhão ou, de certo modo, apresentando um samba não tão conhecido ao grupo. Essa tendência é marcante quando se cantam sambas mais recentes, principalmente aqueles que concernem ao ciclo do carnaval em curso, ou seja, um samba-enredo que ainda “não foi para a avenida”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O SAMBA SUPRE A VÁRZEA E A VÁRZEA SUPRE O SAMBA⁷⁰

⁷⁰ Trecho da fala de Edgard, ritmista da batucada do The Wailers FC (Brasilândia) em roda de conversa realizada em set/2019. O sambista, que faz samba na beira de campo semanalmente, além do tocar no carnaval do grupo especial e ter passagem por diversas

Tendo apresentado os encontros entre o circuito do futebol de várzea e o ciclo do carnaval, perpassando as sonoridades varzeanas, retomo conteúdos abordados na introdução, para conclusões possíveis e inconclusões, quiçá frutíferas.

O esforço interpretativo realizado acerca dos arranjos musicais à beira de campo, na seção anterior, não exige a ênfase de que as nuances e singularidades desta forma de expressão do samba só podem ser apreendidas a partir de uma noção ampliada de fazer musical. A batucada como *experiência*,⁷¹ ativa esse movimento de pensamento: “A batucada, enquanto experiência, permite um engajamento corporal de seus participantes durante o fazer musical que torna a batucada a própria ação de tocar. Participar de uma bateria – *estar na batucada* – cria a sensação de *ser a batucada*”.⁷²

Considerando que o autor se voltou à bateria de uma escola de samba tradicional e a uma bateria universitária, sem deixar de expandir a noção de experiência às batucadas brasileiras, em sentido amplo, é possível tecer um diálogo, considerando essa corporeidade – *o ser batucada* –, vinculado ao ser varzeano/a, ao pertencer à várzea. Num esforço de síntese, essa dimensão ampliada do fazer musical é compreendida como encruzamentos entre *o som, o corpo e a memória*.

O som vinculado ao acontecimento cultural que o alimenta e aviva. Mobilizador de subjetividades, portanto, suscitando a interpretação significativa de sonoridades que reverberam nos bairros populares e periferias. O som como imbricação de festas, discotecagens, eventos, cânticos de torcida, rodas de samba, bailes e fazeres musicais – como as batucadas –, que adensam a várzea. Como sentido de identidade e continuidade de histórias de vida, de moradas pela metrópole, comunidades em movimento e referências culturais que se

escolas de samba e blocos da região norte de SP expressou, com os dizeres, o modo como os dois arranjos da cultura popular se guarnecem mutuamente na história da metrópole, aludindo ao repensar nos protagonismos e linearidades que permeiam, também, os fazeres populares, como os festejos de carnaval e o carnaval-espetáculo. Para Edgar, cumpre ressaltar, o termo “ritmista” é aquele que contempla seu fazer musical. Portanto, não adotei a palavra “batuqueiro”.

⁷¹ MESTRINEL. *Batucada*, p. 47.

⁷² MESTRINEL. *Batucada*, p. 47 (grifos do autor).

reencontram continuamente, nos campos de várzea. Um dos lugares de florescimento das práticas que compõem o ciclo do carnaval.

O corpo, em partilha contínua. Corpos, no elo tocar-cantar-dançar, supracitado, potencializando, nos bairros populares e quebradas, esse movimento prático e sonoro diaspórico. A periferia como bolsão de ancestralidade e inovação.⁷³ Os corpos transcendidos, perpassados e multiplicadores dos saberes do samba, suas grandezas e miudezas, em múltiplas linguagens e comunicação: pelos gestos, olhares, sonoridades, canto, instrumentos. Aprendizagens mútuas, antes fluidas do que condicionadas por hierarquias. Aprendizagens musicais: tocar um instrumento, apreender conjugações de batidas, assimilar comportamentos musicais, aproximar-se do tom da música e cantar um samba a plenos pulmões. Mas para além dessa riqueza de saberes, aprendizagens de vida, em sentido amplo, do vivido metropolitano que se insurge contra o que lhe foi projetado, da colonização à colonialidade, da cidade à metrópole.

Corpos que existem e resistem por serem a morada, onde reside a potência criativa, o brincar, a autonomia, a liberdade. E se os desdobramentos do projeto colonial, em sua versão urbano-industrial, previa para os corpos dos/as trabalhadores/as paulistanos/as um cotidiano de morte, tolhido de festa e de vida, centrado no trabalho, no consumo e no estar nos templos representativos do capital, os arranjos legados do início do século, que conformaram os lugares do futebol popular, acolhem e se mantêm pelos fazeres e saberes daqueles/as que se insurgem, antes de modo fluído do que programático, ao carregamento colonial. Corpos que se deslocam ao circuito varzeano e ali comungam e multiplicam referências da cultura popular, dentre elas, aquelas que concernem ao ciclo do carnaval.

Memória, que ativa e tenciona o tempo. O tempo que é vivenciado e misterioso, mas que também é castrado pelas noções de linearidade e apagamento da diferença. O tempo que, nas artimanhas do projeto colonial e na contemporaneidade do capital, é estereotipado como narrativa, como história dos vencedores.⁷⁴ A memória como trabalho, reelaboração e aprendizagem contínua,

⁷³ Em referência ao Manifesto Periférico, lançado pelo Movimento Cultural das Periferias, em 2015.

⁷⁴ LOWY. “A contrapelo”, p. 86.

tal qual nos ensinou Ecléa Bosi,⁷⁵ tem no presente o desafio de evocar o que tem valor pessoal e comunitário. Pulular, no pensamento, aquilo que foi significativo, que alimenta a vida e projeta o futuro. Assim, um exercício que decerto não se dá na plenitude da consciência, mas que, intersubjetivamente, contrapõem-se ao tempo castrado e versado como história única.

Os caminhos e encruzadas,⁷⁶ onde se dão os encontros, consagram lugares. E tudo que acontece ali contribui para guarnecer tal contraposição, para serpentear o tempo.⁷⁷ Pensando nos campos de várzea e batucadas de beira de campo, é possível arriscar esse serpentear, trazendo à reflexão conteúdos que a versão de história da metrópole moderna insiste em apagar e, também, propondo um entendimento de ciclo carnavalesco atento ao velho que é novo, atento às miudezas.

A premissa de cantar e tocar sambas-enredo posiciona as batucadas de beira de campo junto aos legados da tríade sonora diaspórica – tocar, cantar, dançar – desdobrados de outras formas de expressão da cultura popular, para além dos festejos carnavalescos. Ampla bibliografia e, sobretudo, a vivência e memória compartilhadas por sambistas, elucida como o carnaval das escolas de samba de SP tem suas origens em agrupamentos pretéritos.⁷⁸ Os caiapós, ranchos e cordões demarcam, historicamente, as matrizes do de carnaval negro e popular paulistano.⁷⁹ Agrupamentos que, dada a mobilidade de pessoas e comunidades, não apenas na capital, mas também no interior (festejos afro-católicos e demais encontros de batuque, canto e dança, sobretudo no término do século XIX e início do XX), foram permeados por elementos musicais, performáticos, estéticos e culturais oriundos destas comunidades.

Trato das festas de Pirapora, Santana do Parnaíba, Campinas, Tietê, da Penha e tantas outras. Trato da tiririca, da batucada dos carregadores e engraxates, do samba de bumbo, do batuque de umbigada (também reconhecido por tambu e

⁷⁵ BOSI. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*, p. 29.

⁷⁶ SIMAS; RUFINO. *Flecha no tempo*, p. 38. Nessa discussão, os autores evocam a potência dos caminhos e encruzadas, como possibilidade, inacabamento e imprevisibilidade.

⁷⁷ SIMAS; RUFINO. *Flecha no tempo*, p. 41.

⁷⁸ Sobre o tema ver SANTOS, *O samba como patrimônio cultural em São Paulo/SP*, p. 139, bem como nas seções posteriores desta obra.

⁷⁹ VON SIMSON. *Carnaval em branco e negro*.

caiumba) e do jongo, que são exemplos dessa ampla rede de encontros e referências culturais que se imbricou aos ciclos carnavalescos da capital, primeiramente pelos cordões e, posteriormente, nas nascentes escolas de samba. Assim, considerando o vínculo das batucadas de beira de campo com o samba-enredo, elas trazem consigo, em diferentes possibilidades, um encruzamento dessas expressões culturais.

Mas, poder-se-ia questionar: essas batucadas não são minoritárias no circuito da várzea atual? Mesmo que fossem majoritárias, ao realizar arranjos musicais atrelados aos sambas-enredo, elas não seriam mera reprodução de um modelo de carnaval carioca, que não mais guarda continuidade em relação às matrizes do samba paulistano?

É certo que um olhar focado no quantitativo, na música como forma e no carnaval como espetáculo poderia fazer com que as respostas a essas perguntas diluíssem a relevância e as singularidades das batucadas varzeanas. Nesse caso, a linearidade da história única e os seus apagamentos triunfariam, sendo que o próprio entendimento do carnaval como ciclo deixaria de ser frutífero e passaria à condição de mera alegoria.

Ora, o ciclo, enquanto eterno retorno, promotor do reencontro de pessoas e grupos, é inerentemente criativo, renovador e multidimensional. Só se realiza, contudo, assentado na tradição, nos saberes e fazeres, no espectro significativo que é mobilizado pelas memórias. Os ciclos, como o do carnaval, não se compreendem como aterramento no presente, como reprodução restritiva do que se representa como o “hoje”. Mobilizando os legados das culturas iorubanas, tão significativos às culturas populares brasileiras, Luiz Simas e Luiz Rufino buscam nas histórias do oráculo de Ifá ensinamentos que são frutíferos ao entendimento de ciclo que aqui se propõe.

Precisamos alargar o presente, apostar nas outras formas possíveis, navegar na espiral do tempo em que Exu serpenteia praticando suas estripulias em forma de acontecimentos. Como ensina uma das narrativas de Ifá. Elgbara é aquele que tomou o tempo para si para reparar as injustiças cometidas. É aquele que acertou o alvo com a flecha ainda não atirada.⁸⁰

⁸⁰ SIMAS; RUFINO. *Flecha no tempo*, p. 41.

Ao tocar e cantar sambas-enredo aclamados de carnavais passados nos campos de várzea, e estimular a dança, encruzando som, corpo e memórias, as batucadas de beira de campo reverberam o tempo espiralar como possibilidade. Aludem à circularidade supramencionada e ao entendimento potente de ciclo. Pois elas serpenteiam no tempo dos carnavais e o avivam, nas miudezas. Qual seria o sentido de posicionar, temporal e espacialmente, momentos de ruptura entre o velho e o novo, entre os cordões e as escolas de samba, entre o carnaval-espetáculo e os lugares de realização do samba pelo povo do samba? Ora, a várzea supre o samba, e o samba supre a várzea!. Saberes e fazeres em partilha mútua que nos convidam a apostar nos encruzamentos em detrimento das rupturas e da linearidade.

Como encerramento, cumpre pontuar, que o reconhecimento da efervescência varzeana e dos campos como lugares onde se realizam e multiplicam referências culturais, projeta a demanda de sua valorização e proteção. Trato, especificamente, de políticas de patrimonialização e ações que garantam a permanência desses lugares, onde transcorrem processos significativos, como vimos, para além das batucadas. Envolvem o jogo, os eventos, as sonoridades, os repertórios periféricos e populares, o direito de torcer livremente, a organização clubística popular... Numa palavra, a festa. Eis um arranjo elucidativo do estilhaçamento ao projeto colonial, pujante na metrópole contemporânea: o circuito varzeano. Para propor e consolidar tais políticas necessárias, é premente que se considere o serpentear do tempo e as múltiplas referências culturais que foram elucidadas nesse artigo, dentre outras expressas na várzea.

* * *

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Claudia. **Orixás no terreiro sagrado do samba: Exu e Ogum no Candomblé da Vai-Vai**. Rio de Janeiro: Fundamentos do Axé, 2021.

- ALVAREZ, Ricardo. **Os "vazios urbanos" e o processo de produção da cidade**. Dissertação (Mestrado em Geografia), FFLCH/USP, São Paulo, 1994.
- AZEVEDO, Amailton Magno. **Sambas, quintais e arranha-céus: as micro-áfricas em São Paulo**. São Paulo: Olho d'Água, 2016.
- AZEVEDO, Amailton Magno. Samba: um ritmo negro de resistência. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, v. 70, p. 44-58, 2018.
- BARONETTI, Bruno. **Transformações na Avenida: história das escolas de samba da cidade de São Paulo (1968-1996)**. São Paulo: LiberArs, 2015.
- BOSI, Eclea. **Memória e sociedade: lembrança de velhos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. **Espaço-tempo na metrópole: a fragmentação da vida cotidiana**. São Paulo: Contexto, 2001.
- D'ANDREA, Tiaraju Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo**. Tese (Doutorado em Sociologia). FFLCH/USP, São Paulo, 2013.
- DOZENA, Alessandro; MARCELINO, Márcio Michalczuk. O samba na "quebrada" do Bexiga e do Parque Peruche. **Pontourbe**. Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 1-7, fev. 2008.
- DOZENA, Alessandro. Os sons como linguagens espaciais. **Revista Espaço e Cultura**. Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, n. 45, p. 31-42, 2019.
- FAVERO, Raphael Piva Favalli. **A várzea é imortal: abnegação, memórias, disputas e sentidos em uma prática esportiva urbana**. Dissertação (Mestrado em Antropologia), FFLCH/USP, São Paulo, 2019.
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.
- GONZALEZ, Lélia. **Festas populares no Brasil**. Rio de Janeiro: Index, 1987.
- IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Inventário Nacional de Referências Culturais: manual de aplicação**. Brasília, 2000.
- IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 2006.
- LEFEBVRE, Henri. **A vida cotidiana no mundo moderno**. São Paulo: Ática, 1991.
- LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias**. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.
- LOWY, Michael. "A contrapelo": a concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940). **Lutas Sociais**. São Paulo, n. 25/26, p. 20-28, 2011.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana**. São Paulo: Editora Terceiro Nome. Coleção Antropologia Hoje, 2012.

MARRA, Pedro. **Vou ficar de arquibancada pra sentir mais emoção:** técnicas sônicas nas dinâmicas de produção de partidas de futebol do Clube Atlético Mineiro. Tese (Doutorado em Comunicação). UFF, Niterói, 2016.

MESTRINEL, Francisco de Assis Santana. **Batucada:** experiência em movimento. Tese (Doutorado). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2018.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. **Revista Antropológica**, v. 44, p. 221-286, 2001.

RAIMUNDO, Silvia Lopes. **Território, cultura e política:** movimento cultural das periferias, resistência e cidade desejada. Tese (Doutorado em Geografia). FFLCH/USP, São Paulo, 2017.

RIBEIRO, Raphael Rajão. **A várzea e a metrópole:** futebol amador, transformação urbana e política local em Belo Horizonte (1947-1989). Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais). FGV, Rio de Janeiro, 2021.

SANTOS, Alberto Luiz dos. Torcer, sambar e batucar no futebol de várzea paulistano: o patrimônio imaterial à luz de experiências etnográficas. **Anais.** Congresso Internacional de Patrimonio Intangible, Buenos Aires, 2017.

SANTOS, Alberto Luiz dos. **O samba como patrimônio cultural em São Paulo/SP:** as batucadas de beira de campo e o futebol de várzea. Tese (Doutorado em Geografia). FFLCH/USP, São Paulo, 2021.

SANTOS, Luana Zambiazzi. **Todos na produção:** etnografia de narrativas sônicas e raps em espaços urbanos populares. Jundiá: Paco, 2017.

SANTOS, Marcos dos Santos. Diáspora sonora na América Latina: a ancestralidade como elo. **Anais.** XIII Encontro de estudos multidisciplinares em cultura, 2017.

SANTOS, Renato Emerson. Sobre espacialidades das relações raciais: raça, racialidade e racismo no espaço urbano. In: _____. (Org.) **Questões urbanas e racismo.** Brasília: ABPN, 2012.

SÃO PAULO. Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico. **Estudo do carnaval paulista como patrimônio cultural imaterial do Estado de São Paulo.** São Paulo, 2018.

SCIFONI, Simone. Parque do Povo: um patrimônio do futebol de várzea em São Paulo. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 21. n. 2, p. 125-151, 2013.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo.** São Paulo: Edunesp, 2001.

SEABRA, Odette Carvalho de Lima. A insurreição do uso. In: MARTINS, José. de Souza. (Org.) **Henri Lefebvre e o retorno à dialética.** São Paulo: Hucitec, 1996.

SEABRA, Odette Carvalho de Lima. **Urbanização e fragmentação:** cotidiano e vida de bairro na metamorfose da cidade em metrópole, a partir das transformações do Bairro do Limão. Tese de Livre Docência. FFLCH/USP, São Paulo, 2003.

SILVA, Elisabete de Fátima Farias; FARIA, Monique Marques. Tempos e lugares de batuque: manifestações em uma cidade do interior paulista. **Revista da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Geografia**, v. 14, n. 24, p. 46-82, 2018.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Flecha no tempo**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SIMÕES, Irlan. **Clientes versus rebeldes**: novas culturas torcedoras nas arenas do futebol moderno. Rio de Janeiro: Multifoco, 2017.

TOLEDO, Luiz Henrique de. **Torcidas organizadas de futebol**. Campinas: Autores Associados Anpocs, 1996.

VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. **Carnaval em branco e negro**: carnaval popular paulistano (1914-1988). Campinas: EdUNICAMP, 2007.

* * *

Recebido: 15 de agosto de 2022.
Aprovado: 06 de fevereiro de 2023.