



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
MESTRADO EM HISTÓRIA

**BALANÇA QUE O SAMBA É UMA HERANÇA  
SAMBA, PARTIDO ALTO, MERCADO FONOGRÁFICO E SAMBISTAS NAS  
DÉCADAS DE 1960 A 1980**

LELLISON DE ABREU SOUZA

Brasília  
2020

LELLISON DE ABREU SOUZA

**BALANÇA QUE O SAMBA É UMA HERANÇA  
SAMBA, PARTIDO ALTO, MERCADO FONOGRÁFICO E SAMBISTAS NAS  
DÉCADAS DE 1960 A 1980**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Anderson Ribeiro Oliva.

Brasília

2020

Para Maria do Socorro Araújo, minha avó materna, que apareceu em meus sonhos com boas notícias; Para Umberto Vassena, meu amigo que viveu quase um século e não poderá ler esta dissertação.

## AGRADECIMENTOS

Para escrever esta dissertação contei com o apoio de muitas pessoas. Elas ajudaram de várias formas. E com satisfação e alegria quero aqui deixar registrado minha gratidão.

Agradeço à minha esposa Carolina. Esteve junto durante toda a jornada. Ela já incentivava meu retorno à vida acadêmica muitos anos antes dele ocorrer. Foi uma fonte constante de apoio e ânimo durante os obstáculos enfrentados desde o começo de 2018 (quando o mestrado começou a tomar forma). Não foram poucos obstáculos. Cito entre alguns uma fratura no pé direito, uma demissão durante a seleção do mestrado, as cinco intervenções cirúrgicas que enfrentei entre o fim de 2019 e o começo de 2020, outros problemas de saúde, burocracias diversas, uma invasão ao nosso apartamento e uma pandemia que ainda está em curso enquanto escrevo estas palavras no começo de Agosto de 2020.

À minha mãe Gilcelane, que fez todo o esforço possível para me criar bem e inculcar em mim o gosto pelos estudos, só me deixando ir brincar na rua após eu fazer o dever de casa. Seu exemplo influenciou meu gosto por leituras.

Ao meu amigo e sogro Oswaldo, espécie de pai espiritual deste estudo. As incontáveis horas conversando e ouvindo música juntos ajudaram bastante a abrir caminhos e levantar questões. De certo modo tentei responder aqui coisas sobre as quais conversamos ao longo dos anos; À Tânia e Denise, minhas duas sogras. À Tânia pelo carinho e por sempre valorizar minhas conquistas e por lembrar-se do que eu estudava em cada viagem; à Denise pelo incentivo constante, pelas dicas, pelas piadas que ajudavam a distrair e pela hospitalidade.

Ao meu orientador, Professor Anderson Ribeiro Oliva, por ter me apresentado um leque de leituras, indicado referências, ajudado a estabelecer enfoques, respeitar minhas escolhas e se mostrar solícito, tentando sempre mostrar o período no mestrado como um tempo de conhecimento e não de ansiedade e estresse;

À professora Eloísa Barroso e ao professor Nelson Inocência, que integraram a banca de qualificação e banca de defesa de dissertação, por suas considerações e contribuições que muito me ajudaram;

Das pessoas que conheci enquanto cursei a graduação na UFES, agradeço à Laisa, presença constante e alma gentil que desde 2007 tem me mostrado que uma vida sem ternura não é lá grande coisa; à Karol, pela amizade que nem mesmo a força do tempo irá destruir e pelas inúmeras dicas acadêmicas; à Ana Paula, que sempre disse que a vida acadêmica

combinava comigo; à Mellina, pelas risadas e por compartilhar as agruras de ser pesquisador neste país;

Dos colegas da pós-graduação em História da UnB, parcerias nesta travessia, agradeço à Vanessa, pela ajuda em muitas minúcias desconhecidas por este neófito em pós-graduação e pelas divertidas histórias; ao José, grande batalhador sempre disposto a ajudar e a compartilhar o que ia descobrindo; à Rebecca, que luta tanto que talvez nem saiba o quanto é forte e apoiou meu trabalho; ao Raian, pelo espírito agregador; à Cibele, que intermediou o contato com a EBC em Brasília; e aos funcionários da secretaria do PPGHIS, Rodolfo e Jorge, que com muita presteza e solicitude me ajudaram demais com as múltiplas burocracias universitárias.

Do Espírito Santo agradeço ao meu compadre Renan, caboclo sábio e inspirador, que ouviu as histórias e deu conselhos; ao Luiz, irmão de caminhada que ainda carregarei para uma roda de samba; ao padrinho Rafael, músico e musical amigo que vem já há uma década mostrando o poder das canções; à Horrana, que de tanto querer aprender acaba por ensinar e me ajudou;

No Distrito Federal agradeço às irmãs Rosa e Renata, amigas e sambistas que quando sambam evocam e encarnam profundamente a ancestralidade que muitos sequer conseguem perceber, agradeço à Rosa por não conseguir disfarçar seu espírito crítico diante de maltratos ao samba e agradeço à Renata pela grande ajuda mobilizando seus contatos no Rio de Janeiro; ao Ronan e Lorena, casal amigo que a música me apresentou e que são parcerias e interlocuções constantes, e ouviram várias vezes histórias desse mestrado; ao meu amigo Hugo, pelas animadas cantorias, pela delicadeza e pelas muitas risadas; ao Rogério, sempre disposto a uma história e pelas dicas musicais;

Em Minas Gerais agradeço à Nívia, pelas observações e hospitalidade;

Na EBC de Brasília, agradeço à funcionária Carolina Paim.

No Rio de Janeiro agradeço a Marquinhos de Oswaldo Cruz, grande partideiro e agitador cultural, pelas muitas histórias, indicações e pelo almoço naquela tarde de frente à praia; ao Adriano, conhecedor e frequentador das antigas rodas de samba e partido alto; ao disc jockey e colecionador de vinis Café, que vem há algumas décadas trabalhando com música e me deu acesso ao seu acervo; ao Onésimo Meirelles, pelas informações e por sua luta pelo samba e pela memória de antigos sambistas; ao historiador Luiz Antônio Simas, que vai espalhando saberes com suas pedrinhas miudinhas;

Em Nova Iguaçu agradeço à Thais, que conversou muito sobre música e ajudou a tornar a jornada mais divertida.

Na Alemanha, agradeço à Isabel, que desde os tempos do Museu de Arte do Rio é uma interlocução poética e constante e incentivou minha pesquisa.

(Agora) No Goiás, agradeço à minha cunhada Juliana, que está na linha de frente no combate ao Coronavírus e sempre arruma tempo pra conversar e apoiar e pela hospitalidade;

Agradeço à Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela bolsa que me concedeu durante o mestrado, que viabilizou a dedicação exclusiva à pesquisa;

Por último, agradeço novamente à minha esposa Carolina, pois um agradecimento só seria pouco. Ela me ajudou em todas as etapas, buscou soluções e materiais, discutiu possibilidades, ouviu *pacientemente* incontáveis vezes anedotas e causos descobertos ou lembrados durante o mestrado, riu dos desencontros (e de alguns encontros) da pesquisa, cantou centenas de sambas comigo, foi fundamental para eu concluir o que tinha me proposto a fazer. Amo você e se eu fosse compositor lhe escreveria um samba, como não sou então deixo esses versos do Luiz Carlos da Vila, que retratam como fico quando você chega: Enfim / Um horizonte melhor me sorriu / Ao ver esperança no ar / Que dos seus lindos olhos luziu / Minha dor virou gota no mar / Sou feliz pois vejo o amor chegar.

“A visibilidade de músicos negros nas Américas – e a forma como se projetaram no mundo artístico – não pode ser pensada apenas a partir do interesse de empresários do campo cultural, das plateias sedentas por novidades ou do apoio de intelectuais modernos e modernistas. Há de ser entendida a partir das ações que empreenderam na luta por sua visibilidade, pela subversão do racismo e pelo reconhecimento de sua cor, de seus gostos e estilos, em todos os espaços públicos” - Martha Abreu

## RESUMO

Este estudo pretendeu analisar como um grupo de sambistas ligados a ideais de tradição do partido alto se inseriu nas disputas narrativas sobre a historicidade e as origens do Samba e do próprio partido alto. Nosso principal objetivo foi investigar como esses sambistas criaram estratégias discursivas na reelaboração das práticas culturais do passado no intuito de constituir uma ideia de tradição que servisse aos seus interesses e preferências. Considerado por muitos sambistas a vertente mais tradicional do samba e a principal via de ligação desse gênero musical com suas raízes afro-americanas, caracterizado fortemente pelo improviso dos versos, o partido alto não costumava ser gravado e raramente os partideiros conseguiam lançar discos próprios. Cenário que mudou a partir dos anos 1960 e ao longo dos anos 1970 e 1980, quando partideiros e sambistas que defendiam um ideal de tradição, como Candeia e Paulinho da Viola gravaram discos e lideraram iniciativas que visaram marcar posições em meio aos debates culturais e ao que acontecia nas escolas de samba. Uma das consequências foi o surgimento a partir da década de 1980 de grupos como Fundo de Quintal e nomes como Jovelina Pérola Negra e Zeca Pagodinho e outros que gravaram discos e participaram ativamente da consolidação de um estilo de samba fortemente influenciado pelo partido alto, o pagode. Analisaremos o funcionamento e importância das rodas de samba, as mudanças no mercado fonográfico brasileiro ocorridas a partir da década de 1960 e como se deu o uso de estratégias discursivas por parte dos sambistas visando interferir nos debates sobre tradição, historicidade e o papel do negro no samba e na sociedade.

**Palavras-Chave:** Samba, Partido Alto, Tradição, Mercado Fonográfico, Identidade.

## ABSTRACT

The aim of the present study was to analyse and understand how a group of *sambistas* which were tied to the *partido alto*' ideals of tradition inserted themselves in narrative disputes about the historicity and the origin of *samba* and *partido alto* itself. Our main goal was to investigate how those *sambistas* created discursive strategies to re-elaborate cultural practices from the past, in order to constitute an idea of tradition that fitted their interests and preferences. Regarded by many *sambistas* as the most traditional style of samba and the main connection of this musical genre with its African American roots, strongly defined by improvisation, the *partido alto* style was not regularly recorded; rarely the *partideiros* were able to release their own records. That scenario changed from the 1960's and throughout the 1970's and 1980's, when *partideiros* and *sambistas* who advocate an ideal of tradition, such as Candeia and Paulinho da Viola, were able to record their albums and led initiatives to advocate their points of view in cultural debates and those happening inside the *escolas de samba* at the time. As a result, many *samba* groups and *sambistas* emerged in the 1980's, such as Fundo de Quintal, Jovelina Pérola Negra and Zeca Pagodinho, and many others; they were able to record their albums and actively participate in the process of consolidating a new style of *samba* strongly influenced by *partido Alto*, the *pagode*. We will analyse the how the *rodas de samba* worked and their importance, the changes in the Brazilian phonographic market since the 1960's and the usage of discursive strategies by part of the *sambistas* aiming at interfering in the debates about tradition, historicity and the role of the Afro-Brazilian in samba and in the society.

**Keywords:** Samba, Partido Alto, Tradition, Phonographic Market, Identity.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>CAPÍTULO 1 – O Samba, o Partido Alto e os Sambistas no Rio de Janeiro</b> .....	29
<b>1.1 – A Permanência e Importância das Rodas de Samba e Partido Alto</b> .....	31
<b>1.2 – Os Lugares do Samba e Partido Alto no Rio de Janeiro</b> .....	43
<b>1.3 – Escolaridade, Vida Profissional Fora da Música e Exclusão Social</b> .....	48
<b>1.4 – A Liderança das Tias Baianas, Invisibilização e a Perseguição pelas Autoridades</b>	52
<b>1.5 – Primeiros Contatos com o Mercado Fonográfico</b> .....	59
<b>CAPÍTULO 2 – O Brasil e o Mercado Fonográfico nas Décadas de 1960 e 1970</b> .....	65
<b>2.1 – O Cenário Brasileiro</b> .....	65
<b>2.2 – Mercado fonográfico brasileiro, Mundialização e Movimentos Musicais a partir da década de 1960</b> .....	71
2.2.1 – O Mercado fonográfico brasileiro .....	71
2.2.2 Mundialização do mercado fonográfico .....	75
<b>2.3 – Maior profissionalização das gravadoras</b> .....	78
<b>2.4 – A influência da Televisão e dos Festivais</b> .....	85
<b>2.5 – Discos Marcus Pereira</b> .....	90
<b>2.6 – Paradas de Sucesso</b> .....	92
<b>CAPÍTULO 3 – Sambistas, Invisibilidade Negra e Estratégias Culturais na Década de 1970</b> .....	95
<b>3.1 – Escritores, legitimação do samba e invisibilidade negra</b> .....	95
<b>3.2 – O papel do Zicartola na reinvenção do samba carioca</b> .....	110
<b>3.3 - As relações dos sambistas com as escolas de samba</b> .....	113
3.3.1 - Fase Heroica (1930-1934) .....	114
3.3.2 - Fase Autêntica (1935-1953) .....	115
3.3.3 - Fase de Interação (1954-1970) .....	116
3.3.4 - Fase da Escola de Samba S.A. (1971-1983) .....	117

3.3.5 - Fase do Sambódromo ou das Grandes Sociedades do Samba (1984 – até hoje) .....	120
<b>3.4 – A criação da Velha Guarda da Portela.....</b>	<b>120</b>
<b>3.5 – A liderança de Candeia .....</b>	<b>124</b>
3.5.1 – O GRAN Quilombo.....	126
3.5.2 – Os Discos <i>Partido em 5</i> , volumes I e II.....	132
3.5.3 – O livro de Candeia e Isnard .....	138
<b>3.6 – Sou Mais o Samba Brasileiro.....</b>	<b>143</b>
<b>CAPÍTULO 4 – Resistir é criar algo novo – Sambistas e o pagode na década de 1980.</b>	<b>145</b>
<b>4.1 – O Bloco Cacique de Ramos.....</b>	<b>145</b>
<b>4.2 – Sambas de Protesto e a Defesa do Samba e do Partido Alto .....</b>	<b>153</b>
<b>4.3 – O Primeiro livro de Nei Lopes.....</b>	<b>160</b>
<b>4.4 – Novo Nicho Mercadológico: o Pagode .....</b>	<b>168</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>173</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>178</b>



## INTRODUÇÃO

Os sons de atabaques constituem uma das lembranças mais antigas que tenho. Eles eram produzidos no terreiro de umbanda comandado por minha avó materna. O som forte das mãos dos ogãs batendo no couro marcava o ritmo das celebrações e captavam minha atenção, me induzindo a tentar reproduzir o compasso das batidas batendo os dedos da mão na perna.

Anos depois, numa igreja evangélica pentecostal, era o som das palmas sendo batidas pelos presentes que me impressionava. Sobretudo o desafio de manter o ritmo acertado ao mesmo tempo em que se devia cantar. Era fácil se confundir e notava que muitos adultos, mesmo com décadas de prática, ainda se confundiam ou simplesmente não conseguiam manter as palmas no ritmo certo.

Na segunda metade do ensino fundamental, tive a oportunidade de integrar uma banda marcial. Era um belo projeto, que possibilitava que alunos pobres aprendessem a tocar instrumentos musicais e se apresentarem com a banda em diversos bairros e municípios. Era a melhor chance que um jovem pobre e negro como eu tinha de ter educação musical e acesso a instrumentos. Minha audição era boa, a compreensão da dinâmica dos sons sempre funcionava, mas não me destaquei pela destreza ao tocar os instrumentos a que tive acesso, o que impediu qualquer plano de me tornar músico profissional. Mas ali, naqueles ensaios nas terças e quintas após as aulas do turno vespertino, consolidou-se um grande interesse e prazer pela música que desde então me acompanharia.

Afastei-me do lado institucional das religiões, a despeito do interesse pelo tema continuar a existir. Outras situações de cunho variado ocorreram. Uma delas, ligada à música, ocupa lugar especial em minha memória.

Não foi uma situação ou um fato que possui data exata, foi um processo. Cresci morando num bairro periférico de Cariacica (cidade da Grande Vitória, no Estado do Espírito Santo). Bairro antigo, populoso, em cuja rua que abrigava minha residência eu podia ouvir uma miríade de sons. Carros, motocicletas, choro de crianças de variadas idades, discussões entre vizinhos, as músicas tocadas nas casas mais próximas, programas evangélicos transmitidos via rádio ouvidos quase que o dia inteiro por uma vizinha, bêbados falando alto (e cantando) passando em frente minha casa, sons dos cachorros e gatos de estimação das casas dos meus familiares e dos moradores próximos (mas também, em épocas diferentes, sons de galináceos, um cavalo e um bode, que ficavam num quintal próximo). Por fim escutava também os cânticos e pregações de uma igreja a poucas casas de onde eu morava, os berros e pigarros de meu avô,

a algazarra de meus primos e amigos jogando bola ou brincando de pique esconde na rua, eventuais discussões passionais, tiros.

Enfim, era uma paisagem sonora<sup>1</sup> capaz de desafiar a capacidade de concentração nos momentos de estudo ou de leituras de lazer. Não era o barulho em si que me incomodava, mas sim, o fato de raramente ser um som que me agradasse. Não sendo possível silenciar o mundo, acostumei-me então a estudar e a me divertir ouvindo música. Se fosse para ter sempre um barulho por perto, que fosse então algo que me agradasse. E até hoje mantenho o hábito de associar os momentos de leitura e escrita com a audição de músicas.

Fui o primeiro da família a entrar numa universidade, no meu caso a Universidade Federal do Espírito Santo, onde cursei a licenciatura em História entre 2007 e 2012. Vários temas passaram a chamar minha atenção e neles concentrei o foco das minhas leituras. Um deles foi justamente a música. Descobri que aprender sobre o contexto histórico de discos, a biografia dos artistas e bandas que gostava e as histórias por trás da origem das canções aumentava meu prazer ao ouvir as músicas. Comecei a compreender a música não só como um item que eu consumia, mas como um produto de processos históricos específicos.

Questões começaram a surgir em minha mente. Perguntava-me por quais razões certos artistas tinham tido mais sucesso em relação a outros, e o que explicaria o fato de certos gêneros musicais fazerem tanto sucesso em relação a diversos outros gêneros. Tentava entender as razões da ascensão, queda e permanência de artistas nas paradas de sucesso. E compreendi que por trás dos discos e canções existem diversos atores envolvidos na produção e divulgação das músicas. Compositores, intérpretes, instrumentistas, executivos de gravadoras, produtores musicais, técnicos de gravação, capistas, marqueteiros, jornalistas, radialistas, apresentadores de programas televisivos, produtores de shows e eventos, críticos, uma miríade de profissionais, até chegar ao ouvinte.

Em paralelo, os sons percussivos, batidas de palmas e a cantoria que marcaram minha infância permaneceram na minha memória. E fui reencontrar esses elementos, agora combinados entre si, ao começar a me interessar pelo samba. O samba já fazia parte dos sons que marcaram minha infância e adolescência, mas sem se destacar muito. Era parte do repertório ouvido por vizinhos. Minha família escutava pouco. Do meu círculo de amizades quase ninguém ouvia. E nenhum samba integrava o conjunto de canções que tocávamos na

---

<sup>1</sup> SCHAFER, 2011: 23 diz que paisagem sonora é “qualquer campo de estudo acústico”, e que poderemos nos referir como paisagem sonora a “uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente”. É um conceito onde estão inclusos elementos que constituem o universo da sonoplastia: o som, o silêncio, o ruído, os timbres, as amplitudes, a melodia, a textura e o ritmo.

banda marcial. O fato de parte dos meus conhecidos no meio evangélico tratar todo tipo de música que não fosse gospel como “obra do diabo” não me influenciou, pois continuava ouvindo o que gostava e qualquer canção que me interessasse.

Meu interesse começou a aumentar sensivelmente através do convívio com minha então namorada (hoje minha esposa) e com sua família, notadamente seu pai. Grande conhecedor e ouvinte inveterado de samba, meu sogro me deu muitas dicas do que ouvir. Serviu como uma espécie de porta de entrada para este universo sonoro. As amizades que fiz no espaço cultural onde comecei a trabalhar na metade da graduação também ajudaram bastante nessa aproximação. O período em que aprofundi o contato com o samba também coincidiu com a época que o interesse em ler sobre música estava chegando ao auge e se convertendo em um hábito. E assim vieram as primeiras leituras sobre o samba e com o tempo surgiram questionamentos específicos sobre este gênero musical.

Intrigava-me a ausência de referências a diversos sambistas em livros que abordavam a história da música brasileira. Por vezes apareciam referências, mas o destaque era dado sempre a outros artistas e gêneros musicais, ainda que os livros não fossem especificamente sobre estes últimos. Impressionava-me o contraste entre essa ausência e o fato de que em boa parte dos livros de história do Brasil apareciam reflexões sobre como o samba foi alçado a símbolo nacional. Como explicar que um gênero tenha chegado a tal *status* sem que diversos de seus criadores e praticantes fossem objeto de análises mais detidas e de maior valorização?

Vieram as leituras específicas sobre o samba e o conhecimento de mais pedaços e traços das biografias de diversos artistas. A alta frequência de negros e descendentes de escravizados entre os sambistas atuantes na consolidação do gênero nas primeiras décadas do século XX se destacava. Muitos sambistas negros produziram bastante ao longo das décadas, criando conjuntos de canções relevantes, regravadas por vários artistas (incluindo gente não ligada ao samba) e alguns, como Cartola, eram referidos como integrantes do primeiro time de nossos artistas. Mas o contraste entre o volume de informações e material disponível sobre boa parte destes sambistas era pequeno, sobretudo se comparado ao material produzido por artistas integrantes de outros grupos, como o Tropicalismo.

Uma vertente do samba então se destacou em meio às múltiplas possibilidades que apareciam diante de mim. Era o partido alto, com seus improvisos e espontaneidade característicos. Percebi que existiam sambistas que articulavam suas carreiras em torno dessa vertente, que demonstravam grande habilidade como partideiros. E havia também outros artistas que, ainda que não fossem partideiros, em diversos momentos fizeram referência a esta

vertente e a seus praticantes, mantendo uma relação de proximidade com o partido alto e partideiros. E uma semelhança que unia os dois grupos era o fato de ambos defenderem a existência de uma tradição, de um modo correto de se fazer o samba. E para boa parte destes artistas o partido alto era a vertente mais bem conservada do samba. E sobre a maioria destes artistas encontrei um material disperso, de alguns artistas mal se dispunham de informações biográficas, muito menos de registros de depoimentos e vídeos de apresentações.

Chegara a hora de aprofundar essa busca por mais fontes e sobre elas tecer reflexões. E era preciso dar atenção ao foco que se daria a estes sambistas. A ideia era não apenas usar suas obras e biografias como fontes inseridas numa reflexão maior sobre o samba e música em geral. Mas sim, de observar como as suas falas, atitudes e obras se inseriam nas discussões sobre o samba, o partido alto e os sambistas em geral. Era preciso começar pelo que foi possível localizar destes sambistas. Suas vidas e a produção cultural que nos legaram deveria ser o nosso ponto de partida.

Estes homens e mulheres buscaram participar ativamente dos debates culturais de sua época. Dentro de suas condições, emitiram suas considerações e defenderam posições. Com divergências internas e graus variados de articulação e acesso à mídia, procuraram manifestar o que pensavam sobre o que produziam e sobre como se inseriam no mercado fonográfico. Também se expressavam sobre como viam a condição do artista enquanto cidadão e pessoa negra na sociedade brasileira. Sua produção cultural não era desvinculada da observação da realidade social que os cercava. E a escuta atenta das canções destes sambistas deixou de ser apenas um gosto musical e passou a ser meu arquivo histórico, meu acervo de fontes iniciais.

Um dos aspectos que me chamavam a atenção era a citação de nomes de sambistas em letras de músicas, sendo este um dos mecanismos de criação e fortalecimento de uma memória coletiva de figuras representativas para a história do samba. O recurso à evocação de sambistas, sobretudo do passado, como figuras de grande relevância, competência e autoridade é comum no samba.

Numa canção do disco *Bebadosamba*, Paulinho da Viola lista os seguintes nomes

Chama que o samba semeia  
A luz de sua chama  
A paixão vertendo ondas  
Velhos mantras de aruanda  
Chama por Cartola, chama  
Por Candeia  
Chama Paulo da Portela, chama,  
Ventura, João da Gente e Claudionor  
Chama por mano Heitor, chama  
Ismael, Noel e Sinhô

Chama Pixinguinha, chama,  
 Donga e João da Baiana  
 Chama por Nonô  
 Chama Cyro Monteiro  
 Wilson e Geraldo Pereira  
 Monsueto, Zé com fome e Padeirinho  
 Chama Nelson Cavaquinho  
 Chama Ataulfo  
 Chama por Bide e Marçal  
 Chama, chama, chama  
 Buci, Raul e Arnô Cabegal  
 Chama por mestre Marçal  
 Silas, Osório e Aniceto  
 Chama mano Décio  
 Chama meu compadre Mauro Duarte  
 Jorge Mexeu e Geraldo Babão  
 Chama Alvaiade, Manacéa  
 E Chico Santana  
 E outros irmãos de samba  
 Chama, chama, chama.<sup>2</sup>

Já Wilson das Neves,<sup>3</sup> em parceria com Paulo César Pinheiro, evocava em seu samba *O Samba é Meu Dom*

O samba é meu dom  
 Aprendi cantar samba com quem dele fez profissão  
 Mário Reis, Vassourinha, Ataulfo, Ismael, Jamelão  
 Com Roberto Silva, Sinhô, Donga, Ciro e João Gilberto  
 O samba é meu dom  
 Aprendi muito samba  
 Com quem sempre fez samba bom  
 Silas, Zinco, Aniceto, Anescar, Cachiné, Jaguarão  
 Zé com Fome, Herivelto, Marçal, Mirabô, Henricão  
 O samba é meu dom.<sup>4</sup>

Enquanto Paulinho da Viola privilegiava em sua lista sambistas geralmente ligados a escolas de samba, boa parte deles com a Portela, Wilson das Neves abria mais espaço para sambistas que tiveram sucesso radiofônico como compositores e intérpretes. Ambas as listas representam estratégias de projeção de um passado, no qual os artistas citados desempenharam importante papel. São listas que auxiliam na construção, por parte de quem compôs as canções, de uma ideia de tradição e também estabelecem uma espécie de cânone e servem de indicações

<sup>2</sup> Paulinho da Viola. In: *Bebadosamba*. **Bebadosamba**. RCA. 1996. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G6oCMkNohss>>. Acesso em 03/06/2019.

<sup>3</sup> Wilson das Neves (1936–2017) foi um baterista, cantor e compositor brasileiro. Como baterista trabalhou em mais de 600 gravações de diversos artistas, como Sarah Vaughan, Michel Legrand, Clara Nunes, Elizete Cardoso, Beth Carvalho, Roberto Carlos, Elis Regina e Elza Soares. Foi baterista da banda de Chico Buarque de 1982 até sua morte. Como cantor e compositor lançou poucos, mas aclamados álbuns.

<sup>4</sup> Wilson das Neves. In: *O Som Sagrado de Wilson das Neves*. **O Samba é Meu Dom**. CID.1996. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eOKcAxb5rLs>>. Acesso em 03/06/2019.

de referências aos leigos sobre por onde começar a ouvir samba, caso não disponham de outra fonte de orientação.

Outra forma de se constituir essas listas de referências está na escolha dos compositores a serem gravados em discos. Seja baseado nas ligações de compositores com escolas de samba ou em outros critérios, como períodos de tempo ou tipos diferentes de samba, certos discos também forjaram cânones através dos quais compositores tiveram suas obras representadas nas gravações.

A cantora Cristina Buarque e o grupo *Terreiro Grande* lançaram em 2007 um álbum gravado ao vivo que cumpre exatamente este papel<sup>5</sup>. Em quatro blocos de canções aparecem 38 sambas de pouco mais de 30 compositores diferentes, cobrindo algumas décadas de produção. Aparecem composições de Paulo da Portela, Chico Santana, Manacéa, Alvaiade, Bide e Marçal, Silas de Oliveira, Cartola, Candeia, Aniceto, Monarco, Mijinha, Heitor dos Prazeres, Brancura, Picolino, Alcides Malandro Histórico, dentre outros. Dez anos antes, Paulinho da Viola lançou um disco ao vivo<sup>6</sup> onde em 27 faixas enfileirou cerca de 40 composições, parte de sua lavra e no restante, cobrindo a maior parte do álbum, uma seleção de canções de Paulo da Portela, Ismael Silva, Francisco Alves, Bide e Marçal, Monsueto, Geraldo Pereira, Mijinha, Wilson Baptista, Noel Rosa, Hervê Cordovil, Orestes Barbosa, Lupicínio Rodrigues, Nelson Cavaquinho, Cartola e Zé Keti e outros. Tudo intercalado com ocasionais comentários e anedotas.

Assim, a própria evocação do nome de sambistas funcionou nas composições, escolhas de repertório e gravações de sambas como forma de homenagem e contribuiu para a constituição de um arcabouço de referências artísticas comumente compartilhadas, em graus diferentes, por artistas e consumidores. Gravar uma composição é dar visibilidade a obra de seu compositor. As canções e discos citados elegem, em meio a inúmeras personalidades da história da música popular brasileira, aquelas que seriam as mais importantes e reafirmam seus nomes e legados, independente do êxito comercial e radiofônico que tiveram. São outros os critérios para avaliar suas trajetórias artísticas.

Nesta pesquisa, também evocamos alguns sambistas. Almir Guineto, Aniceto do Império, Beth Carvalho, Candeia, Clara Nunes, Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara, Geraldo Babão, Grupo Fundo de Quintal, João Nogueira, Jovelina Pérola Negra, Martinho da Vila, Nei

---

<sup>5</sup> Cristina Buarque & Terreiro Grande. In: Cristina Buarque & Terreiro Grande Ao Vivo. Dançapé. 2007. Disponível em: <<https://immub.org/album/cristina-buarque-e-terreiro-grande-ao-vivo>>. Acesso em 03/06/2019.

<sup>6</sup> Paulinho da Viola. In: Bebadachama Ao Vivo. BMG Brasil. 1997. Disponível em: <<https://www.immub.org/album/bebadachama-ao-vivo>>. Acesso em 03/06/2019.

Lopes, Paulinho da Viola e Zeca Pagodinho. Tantos outros nomes poderiam ser citados. Mas optei em ficar com estes.

São sambistas cujas trajetórias foram marcadas pela resistência. Artistas que acreditavam numa tradição da qual se consideravam mantenedores. Homens e mulheres que resistiram a um processo que se revelou constante na cultura brasileira: “a desestruturação sistemática da tradição musical popular, particularmente do samba, que, por expressar uma identidade subalterna, vem sendo, desde seus primórdios, acossado por práticas hegemônicas” (COUTINHO, 2011: 21-22). A hegemonia, neste contexto, sendo as práticas musicais (técnicas de gravação, escolhas de instrumentação, arranjos, duração das canções, etc.) impostas pelo mercado fonográfico, pela indústria cultural e pelas lógicas eurocêntricas e brancas sobre o mundo. Importante ressaltar que Coutinho usa a expressão “identidade subalterna”, enquanto acreditamos ser mais apropriado falar em “identidade subalternizada”, uma vez que a condição de subalternidade a qual foram expostas as populações negras e pobres não é natural, ela foi imposta.

Chamaremos seus nomes e visitaremos suas obras e trajetórias. Mais do que ouvir suas composições, pretendemos dar visibilidade às suas falas, aos seus argumentos. Não basta dar visibilidade ao que produziram enquanto artistas, é necessário abrir espaço para que as reflexões que deixaram em entrevistas e depoimentos também se tornem conhecidas. Estes homens e mulheres legaram para a cultura brasileira uma produção artística de suma importância que, dentre outras coisas, nos permite ver a trajetória de manifestações culturais oriundas da diáspora negra, processo pelo qual milhões de africanos foram escravizados e transportados para outros continentes. Essa cultura negra se constituiu e consolidou no Brasil, se mantendo presente e relevante no panorama cultural brasileiro a despeito de influências, modismos, transformações e permanências.

Não são poucos os sambistas elegidos para este estudo, que representam uma seleção entre outros nomes possíveis. Lidando com um grupo maior de nomes e trajetórias temos a possibilidade de perceber posturas e vivências que transcendem as individualidades e se repetem nas vidas dos artistas escolhidos. Analisando um grupo, que entre si guardava similitudes e diferenças, é possível observar com mais acuidade as relações que desenvolveram ao longo da vida com outros sambistas, com agremiações carnavalescas e com o mercado fonográfico. Além de numa análise que abranja mais nomes termos maior potencial de encontrar respostas para nossa investigação das formas com que esses sambistas procuraram negociar sua integração com o mercado fonográfico.

A escolha também recai sobre estes sambistas devido a disponibilidade e estado das fontes. São desses nomes que ainda dispomos de falas em registros de áudio e vídeo para documentários, depoimentos para o Museu da Imagem e do Som, entrevistas publicadas em jornais e livros. Em suma, são os artistas cujas vozes nos chegaram por algum meio. E são também aqueles sobre quem mais encontramos referências nas falas uns dos outros e na bibliografia especializada.

Quem eram? Quais trajetórias pessoais e artísticas percorreram? Onde nasceram e cresceram? Por quais espaços da cidade do Rio de Janeiro circularam? E circulam, afinal, parte deles ainda está por aí produzindo e defendendo o que entendem ser o samba autêntico. Que profissões exerceram para obter sustento? Como se aproximaram do mercado fonográfico? Que relações mantiveram com este mercado sempre ávido de novos lucros e composições, de domesticar o improviso e a espontaneidade? Que mecanismos de mediação perpassaram o contato com o mercado? Questões desta natureza são essenciais para entender quais fatores condicionaram sua produção artística.

Ouvir suas vozes representa dar destaque a um grupo praticante dum gênero musical que durante décadas foi marginalizado e cuja maior parte dos praticantes foi igualmente marginalizada política e socialmente. Em sua maioria, os artistas estudados nesta pesquisa não eram oriundos da classe média e não possuíam formação universitária. Segundo Paulo César Araújo, é das fileiras da classe média universitária que saem “os críticos, pesquisadores, musicólogos, enfim, os ‘enquadradores’ da memória de nossa música popular” (ARAÚJO, 2010: 343). Assim, nosso estudo significa também acessar a memória coletiva forjada pelas vivências e referências dos sambistas aqui citados, memória esta que resultou na criação de um conjunto próprio de referências e parâmetros de legitimidade. Também cumpre ressaltar que buscamos observar a frequência com que autores negros e mulheres apareciam nas referências bibliográficas dos livros e também nas teses e dissertações que fui lendo ao longo dos anos. E boa parte destas referências foi mobilizada nesta dissertação.

O que pretendemos neste estudo é analisar como esse grupo de sambistas se insere nas disputas narrativas sobre a historicidade e origens territoriais e raciais do samba e do partido alto e do papel do negro no samba e na sociedade, e que estratégias de reelaboração dos discursos sobre o passado e as práticas culturais foram utilizadas pelos partideiros e sambistas apologistas no intuito de constituir uma ideia de tradição que servisse aos seus interesses e preferências.

Não é nosso objetivo nesta pesquisa ficar “provando e comprovando”, conforme expressão de Bezerra da Silva, qual ou como é o samba autêntico enquanto prática cultural

oriunda da diáspora negra e gênero musical urbano desenvolvido no Rio de Janeiro. Mas não estará omitida a direção para onde caminham minhas preferências pessoais. Interessa-nos investigar como os autores selecionados construíram seus argumentos no sentido de defender a existência de formas corretas e mais próximas de suas origens afro-rurais,<sup>7</sup> dentro da miríade de vertentes de samba que se desenvolveram ao longo do século XX.

Seria simplista analisar a trajetória destes sambistas e de suas carreiras artísticas a partir do interesse das gravadoras, destacando as ações do mercado fonográfico na busca por absorver e formatar a produção cultural desses artistas. Suas vivências enquanto cidadãos e artistas precisam ser pensadas levando em conta que “uma vez pressionados a conformar, artistas populares resistiram (...) e negociaram posições, direitos e deveres, lançando mão de vários modos de organizar seus interesses artísticos próprios” (CARVALHO, 2010: 45).

Porém, não se trata de fazer neste texto um estudo biográfico completo de cada artista, de lhes resumir a vida. Tampouco de uma minuciosa análise de suas obras. Mas sim, de identificar traços comuns de suas vivências, de investigar as redes de contato e solidariedade que construíram, as disputas que travaram em nome do que compreendiam ser o samba, além de suas divergências com outros sambistas e artistas, movimentos e instituições (como as escolas de samba).

Referências teóricas são essenciais numa pesquisa. Utilizaremos e discutiremos alguns conceitos ao longo dos capítulos. Gostaria de destacar dois pares de conceitos nesta introdução: Cultura e Cultura Popular, Identidade e Identidade Cultural.

Os conceitos de Cultura e Cultura Popular estão imersos num enorme debate e a grande quantidade de formulações sobre sua definição representa uma dificuldade nos seus usos. Não é objetivo desta pesquisa investigar as conceituações nem formular definições destes conceitos, cuja longa trajetória de conceituações foi revisitada por diversos autores.<sup>8</sup> Contudo, ter algumas definições nos é importante por auxiliar a compreensão de como consideramos as manifestações musicais analisadas, como samba e partido alto, e também nos ajudará a entender como os sambistas encaravam suas produções. Assim, delimitaremos a seguir com quais concepções de Cultura e Cultura Popular trabalharemos neste estudo.

---

<sup>7</sup> LOPES, 2008: 29-100 investiga as origens geográficas do partido alto e de uma série de manifestações musicais que contribuíram para a formação do samba.

<sup>8</sup> CUCHE, 1999: 17-108 faz uma minuciosa análise retrospectiva sobre o conceito de Cultura nas ciências sociais analisando as formulações de diversos autores, sobretudo dos séculos XVIII, XIX e XX. WILLIAMS, 1979: 17-26 e 2007: 117-124 também faz o mesmo tipo de análise. GEERTZ, 2008: 3-21 também faz um balanço dos conceitos de cultura com foco na antropologia. Sodré, 2005, 11-70 analisa a genealogia do conceito, associando-o a conceitos como civilização e ideologia e alerta para a “postura etnocentrista clássica” das variadas definições de cultura que circulam no mundo acadêmico (SODRÉ, 2005, 33). Quanto à Cultura Popular, encontramos panoramas das formulações e usos deste conceito em CHAUI, 1989: 9-25 e MELO, 2006: 59-72.

Começamos com a definição do historiador britânico Peter Burke, uma das mais conhecidas referências mundiais sobre a História Cultural, para quem a cultura é “um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados” (BURKE, 2010: 11). A definição do historiador inglês é abrangente, focando na capacidade da cultura poder ser localizada tanto em objetos físicos (objetos artesanais) quanto em sua dimensão semiótica (significados e atitudes).

Todavia, nos parece faltar a esta definição uma referência, ainda que sucinta, sobre o papel exercido pela cultura dentro de um grupo. E encontramos essa especificação na definição do cientista social congolês Kabengele Munanga, que afirma que a cultura é

(...) o conjunto de objetos materiais que permitem ao grupo assegurar a sua vida cotidiana, de instituições que coordenam as atividades dos membros do grupo, de representações coletivas que constituem uma concepção de mundo, uma moral, uma arte. E esse conjunto é transmitido de geração a geração, para cada membro da sociedade, através do processo educativo. (MUNANGA, 2009: 84).

Assim, a cultura pode ser vista como um conjunto de práticas, de saberes e referências que se manifesta em objetos materiais e representações e que devem ser transmitidos de geração a geração visando possibilitar a convivência social e a construção e manutenção de uma identidade. A possibilidade de garantir que um grupo assegure sua vida cotidiana nos parece ser uma das principais funções da cultura numa sociedade. Essa associação da cultura com as práticas cotidianas é importante, pois “toda prática social tem uma dimensão cultural” (HALL, 1997: 33). Veremos como sambistas não viam sua produção musical como práticas desconectadas do restante de suas vidas, como algo isolado de suas ações tomadas em outras esferas. Samba e partido alto eram manifestações culturais que permeavam toda a vida deles.

É o sociólogo britânico de origem jamaicana Stuart Hall que nos dá uma definição complementar de cultura, que seria “a soma de diferentes sistemas de classificação e diferentes formações discursivas aos quais a língua recorre a fim de dar significado às coisas” (HALL, 1997: 29). Para Hall, a capacidade de produzir e interpretar sentidos é fundamental para compreendermos os seres humanos, pois eles “são seres interpretativos, instituidores de sentido” (HALL, 1997: 16). Há uma conexão entre cultura e linguagem, uma vez que “cultura diz respeito a ‘significados compartilhados’ (...) a linguagem nada mais é do que o meio privilegiado pelo qual ‘damos sentido’ às coisas, onde o significado é produzido e intercambiado” (HALL, 2016: 17). Assim, compreender a dinâmica de produção, compartilhamento e interpretação de sentidos e significados é uma condição para entendermos como a cultura se manifesta. Veremos como sambistas se envolveram nas disputas sobre a produção, compartilhamento e interpretação de sua manifestação cultural, o samba.

Uma outra faceta das discussões sobre cultura, tão importante para este estudo quanto dar uma definição para tal conceito, é a reflexão sobre como a cultura operou e opera dentro da sociedade brasileira e das comunidades negras.

Sobre as culturas, lembremos que elas “nascem de relações sociais que são sempre relações desiguais” (CUCHE, 1999: 143). À hierarquia social corresponde uma hierarquia entre as culturas. No Brasil não foi diferente. Segundo o sociólogo Muniz Sodré “a formação social brasileira é o caso patente, palpável, de coexistência e interpenetração multisseculares de duas ordens culturais, a branca e a negra, funcionando esta última como fonte permanente de resistência a dispositivos de dominação” (SODRÉ, 2005: 92). Numa análise que considera o samba e o partido alto como manifestações culturais, como é o caso deste estudo, devemos ter em mente que as populações negras e pobres, das quais o samba se originou, estiveram excluídas das prioridades do Estado e à margem do livre gozo da cidadania, o que torna ainda mais premente reconhecer “sempre os esforços e contribuições daqueles que estão, de uma forma ou de outra, fora, ou nas margens” (WILLIAMS, 1979: 116).

Assim, cabe reconhecer, e destacar, as diversas iniciativas e estratégias dos sambistas no intuito de proteger suas manifestações culturais, fosse compondo, gravando, cantando, falando ou escrevendo. Eles conheciam a importância de procurar dar visibilidade às suas concepções e atuando em diálogo com vários setores, como o mercado fonográfico, escritores e escolas de samba, buscaram divulgar e defender o que pensavam, pois “influenciar a configuração geral da cultura (...) exerce um tipo de poder explícito sobre a vida cultural” (HALL, 1997: 35).

Cultura não é algo homogêneo e imune aos conflitos sociais e às relações de dominação que caracterizam a sociedade. De acordo com o historiador marxista britânico Edward Thompson ela é também “um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de elementos conflitivos” (THOMPSON, 1998: 17). O mesmo autor nos lembra ainda de que usar o termo cultura pressupondo consensos “pode distrair nossa atenção das contradições sociais e culturais, das fraturas e oposições existentes dentro do conjunto” (THOMPSON, 1998, p. 17). Como veremos neste estudo, sambistas lutaram *por* e *com* sua cultura, buscando interferir nos debates que os tomavam, bem como suas práticas culturais, como objeto de estudo e não como participantes das discussões. Num exemplo, um dos meios pelos quais os sambistas lutaram *por* aquilo que entendiam ser o samba verdadeiro foi justamente *com* sambas nos quais expressavam suas considerações.

Quando afirmamos que os sambistas lutaram *por e com* sua cultura, estamos dizendo que a cultura ao mesmo tempo é resultado de ações humanas e também é algo que pode influenciar o que os seres humanos fazem. Se por um lado as pessoas podem dar forma e conteúdo às práticas culturais, por outro lado as práticas culturais podem estimular e inculcar práticas, saberes e referências. Em outras palavras, reconhecemos que é importante “sabermos como a cultura é modelada, controlada e regulada” e que a cultura “por sua vez, *nos* governa – ‘regula’ nossas condutas, ações sociais e práticas e, assim, a maneira como agimos no âmbito das instituições e na sociedade mais ampla” (HALL, 1997: 39).

O cientista social francês Denys Cuche ainda nos lembra de que nem todas as culturas “são socialmente reconhecidas como de mesmo valor” (CUCHE, 1999: 144) e nos chama a atenção para o fato de uma cultura dominada não ser “necessariamente uma cultura alienada, totalmente dependente” (CUCHE, 1999: 145). A postura dos sambistas analisados neste estudo se afasta de qualquer estado de alienação. Eles demonstraram plena consciência do valor artístico e do significado histórico de suas produções musicais, compreendiam a historicidade de suas práticas culturais e defenderam as origens negras e pobres do samba e do partido alto.

Por último, o crítico literário e ensaísta britânico Raymond Williams ressaltou que com o surgimento das “novas formas de rádio tele-difusão (sobretudo a televisão) e as mudanças formais na publicidade e na imprensa, ver as questões culturais como passíveis de serem separadas de questões políticas e econômicas” tornou-se impossível (WILLIAMS, 2011: 335). Como veremos neste estudo, a consolidação da atuação de conglomerados empresariais estrangeiros e nacionais no Brasil no período que vai da década de 1960 ao começo da década de 1980 gerou efeitos sobre o que era gravado em disco e cooperou para que debates sobre autenticidade da música e da cultura brasileira ganhassem um volume que não se via desde a década de 1930.

E estes debates tinham implicações políticas e econômicas. Políticas por, entre outras coisas, perpassarem tais debates a discussão de qual deveria ser o papel do Estado na defesa, preservação e divulgação de nossas manifestações culturais e por se discutir quais deveriam ser as posturas dos artistas e quais seriam as possibilidades de um artista influir na realidade social ao seu redor. Econômica pois o crescimento de setores como o das emissoras de TV levou a um uso da música popular para fins de audiência, sobretudo na década de 1960, na qual boa parte dos canais de TV mantinha em sua grade de programação atrações que giravam em torno de apresentações e disputas entre intérpretes e mesmo entre gêneros musicais, com programas cobrindo diferentes gêneros.

Sobre Cultura Popular, ela já foi definida como “uma cultura não oficial, a cultura da não elites, das classe subalternas” (BURKE, 2010: 11), formulação dentro da qual consideramos fazer parte o samba e o partido alto, por serem manifestações culturais populares produzidas pelas camadas mais desfavorecidas da sociedade. Veremos que mesmo com o samba tendo alcançado *status* de símbolo da cultura nacional, isto não significou que os sambistas, que produziam tal manifestação cultural, também ascendessem à condição de cidadãos. O samba constitui um exemplo de que “as comunidades afro-americanas têm sido as mais pressionadas a expor suas tradições para fins de consumo” (CARVALHO, 2010: 59). Expuseram suas tradições e práticas culturais e sofreram com expropriações. E veremos como que entre as décadas de 1960 e 1980 os sambistas expressaram suas análises sobre este processo.

O historiador francês Roger Chartier afirma que existem dois grandes modelos de descrição e interpretação do que seria a cultura popular. Enquanto um modelo busca “ênfatar a autonomia simbólica da cultura popular” e assim escapar de mecanismos de controle e hierarquização cultural, o outro modelo “insiste na sua dependência da cultura dominante” e acaba dando ênfase nas relações de dominação e subordinação que ajudam a estruturar o mundo social (CHARTIER, 1995: 180). A julgar pelas fontes deste estudo, os sambistas analisados se debatiam entre esses dois modelos, ora buscando valorizar as manifestações populares das quais se consideravam herdeiros e representantes legítimos, conferindo a elas grande potencial; ora demonstrando grande preocupação com as relações de dominação cultural que consideravam influentes na produção musical feita no Brasil, exemplificadas pela presença cada vez maior de música estrangeira no mercado fonográfico nacional, tida por alguns dos autores como vetor de alienação e também na infiltração que percebiam nas escolas de samba por parte de elementos alheios à comunidade que integrava a agremiação carnavalesca.

Já o antropólogo e musicólogo José Jorge de Carvalho ainda ressalta que “a marca fundante da cultura popular na América Latina tem sido a sua capacidade de resistir à pressão das elites para homogeneizar uma cultura nacional segundo a perspectiva da cultura erudita ocidental” (CARVALHO, 2010: 44). Assim, as práticas culturais, incluindo as rodas de samba e partido alto, funcionaram no Brasil como eixos em torno dos quais as populações negras emitiam suas considerações sobre suas vidas e sobre o mundo e resistiam à tentativas de dominação por parte das classes dominantes buscando manter suas identidades culturais.

Procuraremos neste trabalho acompanhar também a definição defendida pela filósofa Marilena Chauí para quem devemos “aproximarmo-nos da cultura popular como expressão dos dominados” (CHAUI, 1989: 24), destacando as iniciativas dos sambistas para resistirem à tentativas de dominação.

Cultura, como a entendemos nesta pesquisa, está sempre ligada a Identidade e as Identidades Culturais. O conceito de Identidade também é importante neste estudo. A Identidade

(...) é um sistema de representações que permite a construção do ‘eu’, ou seja, que permite que o indivíduo se torne semelhante a si mesmo e diferente dos outros. Tal sistema possui representações do passado, de condutas atuais e de projetos para o futuro. Da identidade pessoal, passamos para a identidade cultural, que seria a partilha de uma mesma essência entre diferentes indivíduos. (SILVA; SILVA, 2009: 202).

De forma mais sintética, podemos dizer que Identidade é o “conjunto de características que distinguem e individualizam um ser, um objeto, um grupo, uma coletividade, etc” (LOPES; SIMAS, 2015: 145). A Identidade é uma poderosa ferramenta de alteridade e sua construção é um processo fundamental ao longo da existência dos indivíduos e grupos. Por meio dela que ambos criam representações de sua existência, de sua história e do que os tornam, como são e do espaço que ocupam na sociedade. Em outras palavras, é a identidade que “permite que o indivíduo se localize em um sistema social e seja localizado socialmente” (CUCHE, 1999: 177).

Sendo seres sociais nós vivemos integrados a grupos, que podem ser classificados com base em variados critérios (econômicos, geográficos, etários, etc), e estamos sujeitos a influência de identidades culturais, que são “aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (HALL, 2006: 8).

Identidade e Identidades culturais são fenômenos socialmente construídos. Não existe uma identidade transmitida biologicamente ou da qual não haja chance de escapar. Há processos de disputas entre identidades, buscando influenciar o maior grupo possível de pessoas. E isto gera consequências de todo tipo. Neste estudo, que entre outras coisas aborda a indústria fonográfica, analisamos algumas das consequências da expansão deste mercado, e uma delas está diretamente ligada às identidades culturais.

Vejamos. Com o crescimento dos números de produção e vendagem de discos, o desenvolvimento e expansão de meios de comunicação e tecnologias de reprodução de canções, grandes conglomerados passaram a atuar com mais intensidade em diversos países, incluindo o Brasil. Uma quantidade crescente de músicas de artistas estrangeiros passou a ser divulgada em diversos países. A princípio isto seria um acontecimento interessante, uma vez que a produção musical de mais lugares poderia se tornar conhecida de mais pessoas.

Porém, o que se percebeu foi que comumente era a música de determinados países que mais facilmente era veiculada e conseqüentemente conhecida mundo afora. Tínhamos um

quadro em que cada vez mais gente tinha acesso (via rádio, televisão e discos) a música, mas não necessariamente a toda a variedade musical que era produzida. Este processo acabava por tornar determinados artistas, gêneros musicais e padrões de produção, canto e instrumentação, mais conhecidos e influentes. E isto tendia a invisibilizar a produção musical de várias áreas, tanto dentro do Brasil quanto de outros países. Uma outra consequência desse cenário de superexposição a bens culturais de outros lugares era que as identidades culturais eram atingidas e descaracterizadas, pois

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas - desalojadas - de tempos, lugares, histórias e tradições específicos. (HALL, 2006: 75).

Deste modo, parte das identidades culturais brasileiras, expressas através de manifestações musicais, acabavam ficando sem espaço no mercado fonográfico. Mas havia outro problema: artistas ligados a estas manifestações musicais por vezes eram pressionados a se enquadrarem dentro de parâmetros estabelecidos pelo mercado fonográfico para poderem ter algum espaço, o que também resultava em invisibilização, em perda de traços que para estes artistas eram importantes para que suas identidades culturais fossem mantidas.

Os sambistas que nos acompanharam neste estudo não vivenciaram apáticos estas pressões mercadológicas. Eles percebiam os riscos de suas músicas serem reduzidas a um mero produto desvinculado de suas ligações simbólicas com a oralidade e a tradição. Eles se incomodavam com a perspectiva de suas canções serem “tratadas como objeto de consumo; e, mais complexo ainda, como mercadoria (...) ressignificadas de fora para dentro” (CARVALHO, 2010: 49). Por isso buscaram formas de reagir e conciliar as oportunidades que o mercado fonográfico oferecia com a defesa de ideais de tradição e de uma memória associada às suas produções culturais e identidade. Graças ao

(...) discurso do consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a *identidade*, ficam reduzidas a uma espécie de *língua franca* internacional ou de moeda global, em termos das quais todas as tradições específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas. (HALL, 2006: 75-76).

Como veremos no decorrer da dissertação, houve uma série de posicionamentos de sambistas contra a homogeneização cultural, promovida pelo mercado fonográfico, que entre outras coisas, tentava alterar suas identidades culturais. Estando pressionados, os sambistas “negociaram posições, direitos e deveres, lançando mão de vários modos de organizar seus interesses artísticos próprios” (CARVALHO, 2010: 45)

Visando proteger esta identidade, os grupos adotaram ao longo do tempo uma série de estratégias. Uma delas, bastante utilizada pelos sambistas partideiros e apologistas, foi buscar construir e evidenciar um cânone de referências do passado, sendo exemplo disso as duas canções que vimos anteriormente. Esse cânone, composto tanto por pessoas quanto por músicas, lugares e acontecimentos foi invocado comumente com o intuito de propiciar legitimidade à identidade cultural do grupo e ao que ele produzia

O conjunto musical Fundo de Quintal, analisado mais detidamente ao longo da dissertação, é um bom exemplo desta prática. Em suma, partideiros e apologistas demonstraram preocupação em afirmar e defender sua identidade cultural “ao tomar como referência as heranças dos antepassados” (PEREIRA; GOMES, 2001: 54). Assim, pretendemos neste estudo analisar como o samba e o partido alto compunham traços da identidade cultural de partideiros e sambistas, e também, falando em traços, “localizar aqueles que são utilizados pelos membros do grupo para afirmar e manter uma distinção cultural” (CUCHE, 1999: 182), para manter uma identidade cultural.

Nesta perspectiva, samba e partido alto funcionaram (e funcionam) também como espaços de identidade cultural e de resistência e

(...) os processos de resistência cultural das minorias étnicas ou classes subalternas, baseados na manutenção de valores e práticas culturais diferenciados daqueles da cultura dominante, oferecem mecanismos de luta àqueles indivíduos discriminados das esferas de poder. (...) a resistência cultural aparece como dinâmica de diferenciação, como mecanismo de autoafirmação e defesa perante a ameaça de indiferenciação ou da invisibilidade. (PARÉS, 2018: 95).

Sobre as fontes e percurso metodológico utilizados neste estudo, são necessários alguns apontamentos. Quanto às fontes, uma vez que neste estudo analisaremos estratégias discursivas utilizadas em disputas de narrativas, recorreremos a um conjunto “de fontes variadas para cercar o assunto da melhor maneira possível” (WEBER, 2012: 11). O conjunto de fontes analisadas é múltiplo e cobre informações contidas nos seguintes formatos: canções (com atenção tanto para a letra quanto para a melodia e escolha de instrumentos), trechos de entrevistas publicadas em jornais, depoimentos em documentários e registros biográficos, documentos oficiais (como anuários estatísticos do IBGE), sites especializados em música, listas produzidas por entidades privadas (como as listagens de produtos fonográficos mais vendidos), revistas e livros. Em resumo, as fontes utilizadas neste estudo pertencem a dois grupos: fontes impressas e audiovisuais.

Quanto à forma de acesso às fontes, quase todos os formatos foram acessados mediante uso de internet, dado que a grande maioria das fontes selecionadas está digitalizada e disponível para acesso online. Assim, exceto os livros de autoria de Candeia com Isnard Araújo e Nei Lopes, todas as demais fontes foram consultadas online e na medida em que aparecerem no texto os respectivos links e datas de acesso serão informados em notas de rodapé. Dos referidos livros consultei exemplares físicos.

Sobre a metodologia, ao abordar as relações entre História e Música, o historiador Marcos Napolitano (2005: 94-107) preconiza preceitos para o pesquisador que se dispõe a produzir um estudo que utiliza a música como fonte e objeto de análise. Cremos que parte dos preceitos, discutidos a seguir, se aplicam a todo o conjunto de fontes desta pesquisa, por terem ligação com a produção musical dos sambistas selecionados. Napolitano insiste na necessidade de se atentar às instâncias de análise contextual, afirmando que “há um tempo e um espaço determinados e concretos, através dos quais a canção se realiza como objeto cultural” (NAPOLITANO, 2005: 100). Em outras palavras, há que se levar em conta na análise das fontes as etapas de criação, produção, circulação e recepção/apropriação do material que se pretende analisar. No trato com as fontes e na escrita da dissertação mantivemos em mente a reflexão sobre tais etapas, buscando compreender como elas funcionaram a partir das ações dos sambistas.

Noutro texto, discutindo as possibilidades de uso de fontes audiovisuais, Napolitano alerta para o fato de que um filme, seja ele um documentário ou ficcional, carrega consigo um grau de “manipulação intrínseco à linguagem do cinema, focando as escolhas dos realizadores manifestadas no enquadramento, diálogos e edição, entre outros elementos.” (NAPOLITANO, 2008: 243). Desta forma, nos vídeos (registros de entrevistas e, sobretudo, documentários biográficos ou temáticos) mobilizados como fontes procuramos nos manter atentos aos critérios que nortearam a feitura dos vídeos, como a construção de narrativas biográficas ou históricas sobre determinados personagens e temas.

Sugerindo caminhos para o uso de informações veiculadas em periódicos (jornais, revistas e outros materiais com variados intervalos de publicação) a historiadora Daniela Weber também alerta para a necessidade de compreender o contexto de publicação dos periódicos. Esta recomendação também se aplica ao conjunto de fontes desta pesquisa, pois, concordando com a autora, acreditamos ser fundamental investigar o que acontecia na política, cultura, economia e sociedade contemporâneos às fontes, dado que elas são “um meio que existiu para noticiar o que acontecia nestes segmentos” (WEBER, 2012: 19). Como veremos na dissertação, os sambistas através de suas canções e declarações (em entrevistas e falas para documentários)

produziram informações sobre si, suas manifestações artísticas e sobre a realidade social que integravam.

Ciente de que falar sobre música num texto acadêmico é “um desafio muito grande, na medida em que a música é, basicamente, uma experiência sonora” (NAPOLITANO, 2005: 105), procurei redigir o texto e construir meus argumentos de modo que o leitor não dependa de prévio conhecimento teórico de música (notação musical, harmonia, ritmo, manejo de instrumentos musicais, recursos poéticos utilizados em letras de canções, etc) para compreender as reflexões expostas neste estudo. Todavia, nas referências bibliográficas citadas no final da dissertação é possível encontrar indicações para quem quiser se aprofundar em discussões.

Por último, em boa parte das fontes analisadas há referências e reflexões sobre canções de manifestações musicais, sobretudo ao samba e a partido alto, bem como músicas de outros gêneros musicais e movimentos influentes na música popular brasileira. Assim, cada canção citada nas fontes foi consultada, por entendermos, concordando com Napolitano, ser fundamental que o historiador “promova o cotejamento das manifestações escritas da escuta musical (crítica, artigos de opinião, análises das obras, programas e manifestos estéticos etc.) com as obras em sua materialidade (fonogramas, partituras, filmes).” (NAPOLITANO, 2008: 259).

Quanto à organização e conteúdo dos capítulos, eles estão de forma geral dispostos de forma cronológica (uma vez que a pesquisa se concentra nas décadas de 1960, 1970 e 1980), com ocasionais avanços e recuos no tempo, conforme a necessidade da análise. Vejamos o que cada capítulo abordará.

No primeiro capítulo, começamos com uma distinção conceitual entre os sambistas selecionados que nos ajudará a compreender suas ações e os papéis que exerceram, em seguida abordaremos as rodas de samba e partido alto, como funcionavam, quais seus significados para os participantes. Conheceremos os locais mais comuns onde encontramos as rodas de samba e partido alto e também por quais localidades da cidade do Rio de Janeiro nasceram e cresceram os sambistas, abordando também suas trajetórias de vida. Veremos a liderança das Tias Baianas e por fim analisaremos a dinâmica dos primeiros contatos dos sambistas com o mercado fonográfico.

No segundo capítulo nossas análises se concentraram no mercado fonográfico brasileiro, mostrando por quais modificações ele passou a partir da década de 1960. Abordaremos os festivais da canção, encerrando com uma análise das paradas de sucesso.

O terceiro capítulo se concentrou nas iniciativas tomadas pelos sambistas na década de 1970 para entrar na disputa de narrativas sobre o samba e nos debates sobre tradição,

autenticidade e racismo. Analisaremos algumas tendências historiográficas, veremos como a fundação de uma escola de samba, a Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo (que não se resumia a agremiação carnavalesca), a gravação de discos e a escrita de um livro foram ferramentas usadas pelos sambistas.

No quarto e último capítulo olhamos para a década de 1980, analisando os significados do surgimento de um novo nicho mercadológico para o setor musical: o pagode. Veremos como um conjunto de sambas foi usado por sambistas para dialogar com a tradição e para defender o que consideravam ser o samba legítimo. Conheceremos uma importante voz discordante e analisaremos o primeiro livro publicado por Nei Lopes.

## CAPÍTULO 1 – O Samba, o Partido Alto e os Sambistas no Rio de Janeiro

Neste capítulo analisaremos quatro pontos: a permanência das rodas de samba e partido alto, investigando como elas funcionaram e o que significaram para seus frequentadores; as trajetórias de vida dos sambistas selecionados, observando as semelhanças e distinções que os dados biográficos nos fornecem; a importância das Tias Baianas e também como se deram os primeiros contatos com o mercado fonográfico, como que os sambistas de nosso estudo começaram a ser gravados, como compositores e intérpretes.

Citamos na Introdução quatorze artistas e um grupo musical ligados ao samba e ao partido alto, os apontando como os nomes em torno dos quais nossas análises serão estruturadas. São os artistas que mais frequentemente serão citados ao longo da dissertação. É necessário dividir tais nomes em dois grupos.

Foram artistas nos quais identificamos modos de agir, falas e escolhas que revelaram forte ligação com o samba e partido alto, e com a ideia de que existe uma tradição que deve ser respeitada. Não foram atitudes e falas idênticas, nem ocorridas necessariamente de forma sincrônica. Porém, é possível afirmar que as carreiras destes artistas se mantiveram ligadas ao samba e partido alto e a ideia de tradição ao menos durante boa parte do recorte temporal desta pesquisa.

Precisamos dividir estes artistas em dois grupos devido às características de suas carreiras pessoais e artísticas. Para efetuar esta divisão recorreremos ao conceito weberiano de *tipo ideal*. A construção de tipos ideais é uma operação teórica que nos permitirá alcançar melhores condições de análise e nos ajudará a compreender uma série de atitudes dos sambistas verificadas dentro do recorte temporal deste estudo. O que é um tipo ideal? Em primeiro lugar é uma ferramenta conceitual que obtemos

mediante a *acentuação* unilateral de *um ou vários* pontos de vista, e mediante o encadeamento de grande quantidade de fenômenos *isoladamente* dados, difusos e discretos (...) a fim de se formar um quadro homogêneo *de pensamento* (WEBER, 1986: 106).

Isto é, é um recurso metodológico que permite ao historiador se orientar dentro da infinita variedade de fenômenos observáveis na vida social. Em segundo lugar, é uma ferramenta útil por possibilitar que, ao enfatizarmos pontos de vista de uma série de sujeitos, formulemos um modelo interpretativo de um fenômeno histórico específico.

É importante ressaltar que essa acentuação dos pontos de vista significa uma construção sobre a realidade, não a realidade em si. Em outras palavras, ao destacarmos um

conjunto de ações levadas a cabo pelos sambistas não estaremos reduzindo todos os fenômenos que constituíram a existência deles à este conjunto de ações, tampouco querendo insinuar que todas as atitudes tomadas por estes sambistas enquanto viveram tiveram como força motriz um único fator ou objetivo. Ao utilizarmos tipos ideais estaremos fazendo “acima de tudo uma tentativa para apreender os indivíduos históricos” (WEBER, 1986: 109).

Levando em conta o significado de tipo ideal e retomando a necessidade de divisão referida parágrafos acima, formulemos então os dois tipos ideais que servirão de referência para o agrupamento dos sambistas elegidos para este estudo.

Primeiro, o que chamaremos de “Partideiro”. Este seria o ou a sambista que se destacou no domínio das palavras e na habilidade em disputar os desafios de improvisação ocorridos nas rodas de samba onde se cantava partido alto; pessoa cuja carreira artística se estruturou em torno dessa ligação com esta vertente do samba (o partido alto), ainda que sua carreira fonográfica não necessariamente reflita isso, seja por ter feito quantidades variadas de gravações de outras vertentes de samba, seja por seus discos não terem obtido maior repercussão ou por não terem chegado a gravar álbuns, tendo no máximo feito participações em discos de outros artistas; que se considerou defensor de uma ideia de tradição e autenticidade no samba e que foi apontado por terceiros como tal. Em tal grupo estão Almir Guineto, Aniceto do Império, Candeia, Clementina de Jesus, Geraldo Babão, Grupo Fundo de Quintal, Jovelina Pérola Negra, Martinho da Vila, Nei Lopes, Zeca Pagodinho.

Segundo, o que chamaremos de “Apologista”.<sup>9</sup> Este seria o ou a sambista que, mesmo não tendo se destacado no domínio das palavras e na habilidade em improvisar (tendo ou não participado de rodas de samba onde se cantava partido alto), fez referências constantes ao partido alto e aos partideiros em ações como falas para entrevistas e documentários, na escolha dos compositores e canções que gravou e no convite para partideiros se apresentarem em seus shows e discos, em suma, pela ligação respeitosa e incentivadora que manteve com partideiros; que se considerou defensor de uma ideia de tradição e autenticidade no samba e que foi apontado por terceiros como tal. Neste grupo estão Beth Carvalho, Clara Nunes, Dona Ivone Lara, João Nogueira e Paulinho da Viola.

São grupos que se complementam.<sup>10</sup> Seus integrantes por vezes interagem em documentários e discos. E com diversos pontos semelhantes em suas falas e em como

---

<sup>9</sup> De “apologia”, que é discurso através do qual se defende, explica ou elogia algo ou alguém. Por fazerem uma apologia do partido alto, partideiros e tradição, adoto o termo *apologista* para esse grupo.

<sup>10</sup> Um terceiro grupo é composto por sambistas que, mesmo não encaixados dentro das duas categorias formuladas acima, devem, em nosso entender, ser citados devido a sua relevância, apontada pela bibliografia, pelas referências a eles feitas por outros artistas e pela quantidade de regravações de composições suas. Também por sua

expressavam suas opiniões sobre o samba e sobre as discussões em torno da tradição, autenticidade e do que para eles era o modo correto de se fazer samba.

Ainda sobre formulações, lembremos que existem diversas descrições e conceituações do que seria o samba, bem como uma grande variedade de modalidades ou vertentes<sup>11</sup>, como o partido alto. Conscientes dessa variedade, quando utilizamos o termo *samba* neste estudo estamos nos referindo a ele num sentido lato, por concordarmos com Nei Lopes, que define o samba como a “expressão musical que constitui a espinha dorsal e a corrente principal da música popular brasileira” (LOPES, 2004: 595). Quando estivermos nos referindo a uma modalidade específica do samba a descreveremos no corpo do texto ou em nota de rodapé.

### 1.1 – A Permanência e Importância das Rodas de Samba e Partido Alto

A referência à *diáspora negra* é fundamental neste estudo. *Diáspora* é um termo originalmente usado no Antigo Testamento para falar das dispersão de judeus pelo mundo. Na década de 1960 o termo passou a ser utilizado, sobretudo em estudos coloniais e pós-coloniais, para falar do processo de escravização nos séculos XIV a XIX, que culminou com migrações massivas forçadas de povos africanos e afrodescendentes pela Europa, Ásia e América. O conceito de diáspora negra serve para referir

o processo de construção de identidades negras nos contextos específicos de diferentes países nos quais a população, oriunda do tráfico negreiro colonial, produz a cultura negra a partir dos elementos específicos de cada local. (SILVEIRA, 2008: 3).

---

longevidade artística, tendo começado a carreira como compositores com composições gravadas em disco nas décadas de 1920 e 1930 e só terem conseguido gravar discos individuais décadas depois. São os casos de Cartola e Nelson Cavaquinho.

Há também um grupo mais difuso formado por sambistas que serão citados ao longo da dissertação, que geralmente foram ligados a diversos artistas dos primeiros grupos e alguns poderiam até ser encaixados dentro das definições de “Partideiro” e “Apologista”. São artistas como Campolino, Casquinha, Catoni, Deni de Lima, Geovana, Marquinhos de Oswaldo Cruz, Marquinho China, Padeirinho da Mangueira, Renatinho Partideiro e Wilson Moreira. Eles não foram citados nos dois primeiros grupos por razões como a disponibilidade de fontes, representatividade dentro do recorte temporal da pesquisa e o período em que começaram a atuar.

<sup>11</sup> SIQUEIRA, 2012: 15-48 lista diversas formulações sobre as origens do termo “samba” e discute algumas obras que tratam das origens do samba enquanto gênero musical. Nei Lopes é o pesquisador que mais sistematicamente fez levantamentos das modalidades do samba. Dentre suas obras, *A Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana* lista 23 modalidades (LOPES, 2004: 596-597), o livro *Sambeabá – o Samba que Não Se Aprende na Escola* relata 35 (LOPES, 2003: 16-22) e o *Dicionário da História Social do Samba* informa quase 50 (LOPES; SIMAS, 2015: 247-271). DOURADO, 2004: 289-291 cita cerca de 30. Nem todas as modalidades designam formas musicais diferentes, pois algumas recebem mais de um nome, consistindo a multiplicidade de nomenclatura no resultado de variantes geográficas e históricas.

Ou seja, foi através da diáspora negra que milhões de seres humanos escravizados trazidos ao Brasil trouxeram manifestações culturais que ao longo dos séculos cooperaram para a (re)criação e manutenção de suas identidades. Tais manifestações culturais, notadamente a música, auxiliaram as populações escravizadas a lidar com os processos de “desterritorialização e reterritorialização, bem como pela implícita tensão entre a vida aqui e a memória e o desejo pelo lá” (WALTER, 2011: 11).

A música esteve presente na experiência diaspórica de povos africanos por todo o mundo. Levando em conta apenas o continente americano

são perceptíveis os estilhaços de um imenso caleidoscópio diaspórico americano pleno de sonoridades que não se deixaram aprisionar. São as vozes e os movimentos da Cumbia, Currulao, Joga, Bunde, Abozao, Patacoré na Colômbia; da Rumba, Son Cubano, Son Montuno em Cuba; do Merengue na República Dominicana; da Bomba e Plena, em Porto Rico; da Zamacueca e Festejo no Peru; do Albazo no Equador; da Chacarera, Chamamé, Milonga e Tango na Argentina; da Cueca no Chile; da Saya na Bolívia; do Candombe no Uruguai; do Carimbó, Maracatu, Frevo, Cacumbi, Congada, Marujada, Moçambiques, Calango, Jongo, Folia de Reis, Coco, Embolada, Tambor de Crioula, Samba e Choro no Brasil; entre tantos outros. Todos esses gêneros musicais são um claro testemunho do legado da diáspora africana nas sonoridades de nossos repertórios (BARATA; MÜLLER, 2018: 2).

Assim, concluímos que as manifestações culturais centrais para este estudo, o samba e, uma de suas vertentes, o partido alto, tiveram em seu processo de formação a atuação essencial e destacada de negros descendentes dos povos escravizados e que chegaram no Brasil durante a diáspora negra.

Neste estudo, quando falamos aqui em tradição, não nos referimos a concepções que veem as práticas culturais como algo cristalizado, engessado, que deve ser mantido incólume ao efeito da passagem do tempo e que é transferível de forma intacta e monolítica de uma geração para outra. Sabemos que as práticas culturais têm sua historicidade e que sofrem alterações ao longo do tempo. Trata-se de ver a tradição dentro de uma perspectiva em que ela não represente nem congelamento nem rejeição do passado, mas sim “como um movimento em que se percebe o que é necessário manter e o que é relativo e pode ser negociado dentro de um limite” (BARATA, 2012: 72).

Esta visão da tradição como um legado a ser absorvido, reinterpretado e passado para frente será observada ao longo deste estudo em falas, canções e textos de sambistas. O primeiro exemplo está nesta fala de Ubirany, um dos membros do grupo Fundo de Quintal

Com tudo aquilo que nós adquirimos dos nossos mestres, que nós aprendemos muito olhando eles tocarem, criamos nosso jeitinho. Mas com muita base naquilo que eles faziam. Então essa herança percussiva só despontou bem lá na frente.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> As Batidas do Samba. Direção de Bebeto Abrantes. Rio de Janeiro. Panorâmica Comunicação. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c3uRvx6bJqk>>. (1.16'.01"). Acesso em 03/06/2019.

Assim, a tradição é vista como um passado que se faz presente no cotidiano dos sambistas, não como um modelo fechado que preconiza solenemente regras para a manutenção de práticas culturais, mas sim como um modelo aberto no qual referências do passado são evocadas por sua utilidade no presente, estimulando um diálogo com a contemporaneidade e abrindo margem para projeções no futuro. Em outras palavras, a tradição aparece como algo que detém importância por dizer algo sobre o presente dos sambistas e permitir ações voltadas para o futuro. A tradição “aparece como projeto consciente de transformação da realidade, isto é, como práxis criadora” (COUTINHO, 2011: 22-23).

Ao mesmo tempo, partideiros e apologistas não dialogaram somente com a tradição, mas também com a modernização. O mercado fonográfico e o rádio se desenvolveram no Brasil tendo marcos temporais cronologicamente próximos com os do desenvolvimento do samba como gênero musical urbano. Ao longo do século XX a cidade do Rio de Janeiro foi palco de uma modernidade musical (...) ancestral e moderna “Ancestral, pois remetia à africanidade reinventada pela experiência americana da escravidão. Moderna, na medida em que era produto do disco, dos modismos musicais” (NAPOLITANO, 2007: 22)

Num processo paralelo, enquanto a modernização no século XX atingia cada vez mais setores, a tradição era reinventada por partideiros e apologistas. Houve negociação, conquistas e adaptações. E se por um lado “suas práticas tradicionais existentes (...) foram modificadas, ritualizadas e institucionalizadas para servir a novos propósitos nacionais.” (HOBSBAWM, 1997: 14), por outro lado partideiros e apologistas também souberam entrar na disputa de narrativas sobre a história e fundamentos da autenticidade de suas manifestações culturais e marcar suas posições.

Partideiros e apologistas, cuja produção artística é decorrente da diáspora negra, desde o começo do século XX lidaram com as inovações tecnológicas desenvolvidas pelo mercado fonográfico, que desde os seus primórdios no Brasil buscava formas de cooptar artistas que faziam sucesso entre o povo.<sup>13</sup> E na relação com as gravadoras, que buscaram consolidar padrões de gravação, partideiros e apologistas precisaram escolher como usar a expressão máxima da modernidade musical: a canção, definida pelo semiólogo e músico Luiz Tatit como “prática artística que, além de construir a identidade sonora do país, se pôs em sintonia com a

---

<sup>13</sup> TATIT, 2004: 33 relata que após a chegada das máquinas de gravação de discos no Rio de Janeiro foram justamente cantores de serestas, lundus e modinhas, gêneros de sucesso estabelecido antes da consolidação do samba como gênero musical, os convidados para gravar discos. Artistas como Baiano, Cadete, Nozinho, Eduardo das Neves e Mário Pinheiro formaram a primeira geração de cantores populares profissionais do Brasil.

tendência mundial de traduzir os conteúdos humanos relevantes em pequenas peças formadas de melodia e letra” (TATIT, 2004: 11).

Nei Lopes adverte, seguindo o musicólogo cubano Leonardo Acosta, que a música da Diáspora africana nas Américas se subdivide em duas correntes, uma na qual assimila influências externas e outra que tenta na medida do possível manter seus traços ancestrais (LOPES, 2008: 17). Não são correntes excludentes entre si. Ambas representaram formas de resistência que visavam criar condições para que manifestações culturais negras sobrevivessem aos efeitos da escravização.

Também significaram um esforço por parte das populações negras de resistir às tentativas de colonização cultural que suas identidades sofriam, pois ao tentar controlar a negociação entre suas práticas e às que sociedades racistas lhes tentavam a todo custo impor, os escravizados (e seus descendentes livres) buscavam proteger sua cultura e influenciar os processos de legitimação. Essa resistência era “importante e inevitável porque os racismos operam de forma insidiosa e consistente para negar historicidade e integridade cultural aos frutos artísticos e culturais da vida negra.” (GILROY, 2012: 353-354).

No caso brasileiro, o processo que elevou o samba de gênero musical negro à símbolo da cultura nacional acarretou pressões políticas e mercadológicas, que tiveram alguns efeitos, como a modificação da sonoridade do samba, tornando possível observar uma tendência à desafricanização ou a assumir versões superficiais de africanidade e referências à cultura negra. Mas, como não há diáspora sem memória, no samba algumas vertentes “resistem e se mantêm relativamente fiéis a seus cânones fundadores” (LOPES, 2008: 17).

Caso exato do partido alto, cuja feitura baseada na improvisação e memória dos versadores permite recriar traços da musicalidade africana, como “a improvisação, a repetição de um mesmo refrão; a utilização de instrumentos de percussão; o ritmo sincopado; a desfuncionalidade da escrita; a relação direta e imediata com todos os presentes (...) e a busca intensa da comunicação” (BARATA, 2012: 35). O sambista, sobretudo o partideiro, configura um portador de saberes que remontam aos tempos anteriores à diáspora.

Ser portador destes saberes implica estar imbuído numa tradição oral. A tradição oral, definida pela antropóloga Elizabeth Travassos como “ausência de registros documentais escritos” (TRAVASSOS, 2007: 133), cumpre um papel importante no samba e no partido alto. São práticas culturais cujas origens remontam a tempos anteriores à invenção da escrita. Por vezes esquecemos (na verdade grande parte das pessoas nunca para considerar que) a escrita é algo relativamente recente na história humana, uma vez que o “*Homo sapiens* existe há cerca de 30.000-50.000 anos. O mais antigo registro escrito data de apenas 6.000 anos atrás” (ONG,

1998: 10). A oralidade precedeu a escrita no desenvolvimento humano. Diversos grupos humanos existiram ao longo do tempo e transmitiram uma série de saberes sem depender da escrita.

Outro dado que aponta a importância e força da oralidade é que das milhares de línguas faladas pela humanidade ao longo da história somente “cerca de 106 estiveram submetidas à escrita num grau suficiente para produzir literatura” (ONG, 1998: 15). Com isto, percebemos o impacto da oralidade no desenvolvimento da linguagem, uma vez que a oralidade existe sem a escrita, mas a escrita não existiria sem a oralidade.

A tradição oral é uma característica fundamental em diversos grupos. Ela cumpre funções como informar, preservar e transmitir o conhecimento, a memória e a identidade cultural de um grupo. Sobretudo através de histórias e mitologias. Mas também através de canções (que podem servir tanto para funções de entretenimento quanto rituais).

Povos africanos recorriam com frequência a tradição oral. Um exemplo são os iorubás, pois uma vez que “não conheciam a escrita, seu corpo mítico era transmitido oralmente” (PRANDI, 2001:24). Não surpreende que após a diáspora negra os escravizados e seus descendentes tenham utilizado bastante a oralidade. No Brasil não foi diferente. Aqui, durante toda a existência da escravidão foi proibido ao escravo o acesso à educação formal, proibição que também atingia os forros (MATTOSO, 2003: 113<sup>14</sup>). Aliás, esta terá sido a razão principal para não dispormos de muitos textos autorais escritos por escravizados e libertos, nos quais contam suas experiências.

Mas as experiências e concepções de mundo eram comunicadas através da oralidade. Ela foi o principal meio utilizado pela população negra e pobre para a transmissão de todo tipo de conhecimento considerado relevante, de informações sobre tratamentos médicos a tradições religiosas. O recente texto da historiadora Maria Cristina Cortez Wissenbach, que dá exemplos de situações que permitiram a alfabetização de escravizados, como o pertencimento a ordens religiosas e ao clero e o exercício de algumas profissões, destacando que pesquisadores tem encontrado provas textuais de que existia uma cultura escrita entre escravizados (WISSENBACH, 2018: 292-297), não diminui a relevância da tradição oral no cotidiano das populações negras no Brasil durante a vigência legal da escravidão. Pelo contrário, ele ilustra como que o acesso a alfabetização, independente do modo, era a exceção.

---

<sup>14</sup> Wissenbach, 2018: 296 especifica que o acesso à educação formal era proibido aos escravizados e um direito relativo atribuído aos seus descendentes. A autora cita que houve matrículas de alunos não brancos após 1871, mas frisa que a posição sobre a educação de crianças negras era ambígua, com depoimentos de funcionários de escolas insistindo em saber se tinham autorização legal para admitir libertos.

Mesmo no final do século XX a força da tradição oral se mantém entre diversas comunidades brasileiras. O recurso a oralidade, e a memória transmitida por ela, se mantém bastante ativo, sendo exemplo as localizadas remanescentes de mocambos, onde a memória “está mais viva entre os velhos, netos e bisnetos de mocambeiros, guardiões das histórias que seus antepassados lhes contavam” (FUNES, 1996: 468).

Por vezes através da tradição oral surgiam e eram transmitidas manifestações culturais que acompanhavam o cotidiano de escravizados. Um exemplo são os vissungos, um tipo de “canto de trabalho especial, criado pelos escravos no interior e na zona decadente dos garimpos em Minas Gerais, no início do século XIX”<sup>15</sup> (MOURA, 2013: 418). Estes cantos funcionavam como organizadores da rotina dos escravizados, existindo vissungos para diversos momentos e atividades do dia a dia.<sup>16</sup>

Também é através da tradição oral que religião, figuras e fatos históricos ocasionalmente se mesclam sendo evocados em canções. Em Janeiro de 1827 o Conselho de Governo da Província de Pernambuco anunciava um prêmio para a captura do negro Malunguinho, o principal líder do quilombo de Catucá, contra o qual foram enviadas uma série de diligências até o quilombo deixar de existir. Contudo, a figura de Malunguinho permaneceu viva ao ser recriada simbolicamente como entidade do culto da Jurema Sagrada, sendo adorada inclusive em diversos centros que funcionam em bairros anteriormente ocupados pelo quilombo. Nas mesas de Jurema costuma-se cantar dois pontos para chamar e saudar Malunguinho, que dizem

Na mata só tem um,  
é Rei.  
O Rei da mata  
é Malunguinho

Firmei meu ponto sim,  
No meio da mata sim  
Salve a coroa sim,  
Rei Malunguinho.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> CARVALHO, 2015: 22 afirma que os vissungos surgiram no começo do século XVIII.

<sup>16</sup> Diversos vissungos foram compilados por Aires da Mata Machado Filho no final da década de 1920 e publicados em 1943 no livro *O Negro e o Garimpo em Minas Gerais*. E em 1982 uma seleção de vissungos foi gravada e lançada num disco chamado *O Canto dos Escravos*, tendo sido os intérpretes Clementina de Jesus, Geraldo Filme e Doca da Portela, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gil3Mw32OnU>>. Acesso em 11/05/2020.

<sup>17</sup> CARVALHO, 1996: 407-432 relata a história do líder quilombola Malunguinho e fornece as letras dos referidos pontos. Em 2012 a banda carioca Abayomy Afrobeat Orquestra, cuja sonoridade é influenciada pelo movimento musical afrobeat, liderado pelo cantor, compositor e multi-instrumentista nigeriano Fela Kuti, utilizou o segundo dos pontos citados em uma das canções de seu primeiro disco. A canção se chama Malunguinho e está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HGSOmJtuBkM>>. Acesso em 11/05/2020.

O samba e o partido alto também tem em sua formação grande influência da tradição oral. Uma das mais importantes sambistas de todos os tempos, Clementina de Jesus, materializava em sua biografia e repertório artístico a importância da tradição oral. Ao longo de sua carreira cantou e recriou jongos, corimas e sambas da tradição rural. Sua produção musical carregava as marcas da “história e cultura do povo banto transmitidas oralmente pela mãe” (CASTRO; MARQUESINI; COSTA; MUNHOZ, 2017: 27).

Assim, acreditamos ser necessário reconhecer e valorizar a dimensão cultural e também histórica da música de tradição oral; estarmos atentos em “como a música de tradição oral também narra a história” (TRAVASSOS, 2007: 131). E este é o caso do samba e do partido alto.

A expressão “partido alto” parece ter se originado para denominar um conjunto de homens que participam das mesmas ideias, que se presume alto, de elite (LOPES, 2008: 20). Para fins de conceituação, tomemos uma parte da definição formulada por Nei Lopes após cotejar diversas outras dadas ao longo do tempo.<sup>18</sup>

Modernamente, espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte coral (refrão ou ‘primeira’) e uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão. (LOPES, 2008: 26-27).

A uso de música em atividades de trabalho e recreativas dos negros já chamava atenção de observadores desde o período colonial, ou melhor, desde o começo da presença de exploradores brancos no continente africano a partir do século XV. Ao longo do longo período de escravidão no Brasil, entoarem seus cânticos era uma prática constante

nas senzalas, nos locais de trabalho, nas fazendas (...) identificadas pela variada marcação do ritmo (com tambores e palmas), pelos estilos performáticos em dança de roda e pela poesia em forma de desafio (pergunta e resposta) de paródia e de humor (ABREU, 2018: 130).

Não era pequena a importância dos momentos onde música, canto e dança ocorriam. Foi por meio destas manifestações culturais que os escravizados conseguiram obter algum senso de território e de comunidade. Em outras palavras, tais atividades foram fundamentais para que os africanos e seus descendentes “se reconstituírem e se reterritorializarem como sujeitos e comunidade; foi por meio dessas práticas que conseguiram reatar seus fragmentos simbólicos, reconstruindo e transmitindo suas memórias” (BARATA, 2012: 29).

---

<sup>18</sup> FERRAZ, 2018: 71-86 discute as dificuldades de conceituação do partido alto, também citando longa lista de definições feitas ao longo do tempo, tecendo considerações que envolvem teoria musical que, a despeito da pertinência, consideramos extrapolar as finalidades desta dissertação.

O recurso à música representava também uma estratégia não violenta de resistência à escravidão. Os historiadores João José Reis e Eduardo Silva dizem

Os escravos também não enfrentaram os senhores somente através da força, individual ou coletiva. As revoltas, a formação de quilombos e sua defesa, a violência pessoal, conviveram com estratégias ou tecnologias pacíficas de resistência. Os escravos rompiam a dominação cotidiana por meio de pequenos atos de desobediência, manipulação pessoal e autonomia cultural. (REIS; SILVA, 1989: 32).

Assim, temos que a tradição de se fazer rodas de samba manteve um caráter não só de lazer, mas também de resistência, afirmação e valorização de práticas culturais negras.

Na cidade do Rio de Janeiro não era diferente. Na primeira metade do século XIX os escravizados do Rio “cantavam em todas as ocasiões possíveis. (...) Qualquer que fosse o tema, a cantoria dos escravos no trabalho, acompanhadas frequentemente por instrumentos variados, era parte essencial da atmosfera da cidade” (KARASCH, 2000: 322-323). Nas primeiras décadas do século XX, várias rodas de samba espalhadas por várias áreas da cidade, sobretudo nos subúrbios, ajudavam a consolidar e difundir o partido alto como um estilo respeitado pelo nível de habilidade que exigia de quem se dispusesse a praticá-lo.

Vejamos como eram as rodas de samba e partido alto. Mesmo levando em conta que “os gêneros musicais, de modo geral, apresentam uma parcela de produção autorreferente” (MOURA, 2004: 253), a quantidade de sambas com letras autorreferentes se destaca.<sup>19</sup> Várias canções evocam e descrevem os encontros entre sambistas e a dinâmica das rodas, geralmente com nostalgia e caracterizando a presença numa roda de samba como fonte de alegria e felicidade. Numa canção gravada em 1986 que contempla composições de Alcides Malandro Histórico e Alvaiade, Casquinha da Portela faz uma declaração no final gravação descrevendo as rodas de samba antigas

Rapaziada, era assim que no domingo de manhã, lá na Portelinha que a gente fazia aquele pagode. Uma garrafa de cana, uma garrafa de cana não, algumas garrafas de cana, um cabrito frito, e a gente, tomando cana e cantando esses pagodes da antiga. Que saudade! Que saudade!<sup>20</sup>

Num samba gravado em 1972 pelo conjunto Os Originais do Samba, os compositores Délcio Carvalho e Adeilton Alves associam o contato com o samba a uma fonte de motivação

<sup>19</sup> MOURA, 2004, 253-284 lista quase 250 composições que fazem referência ao samba e às rodas de samba, a maioria composta por sambistas (o levantamento inclui compositores de outros gêneros, como Tom Jobim, Caetano Veloso e Chico Buarque).

<sup>20</sup> Velha Guarda da Portela. In: Doce Recordação. **Você Não é a Tal Mulher/Para o Bem do Nosso Bem**. Nikita Music/Selo Office Sambinha. 1986. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2CYXI8BylC8>>. Acesso em 03/06/2019.

Já fui batizado na roda de bamba  
 O Samba é a corda e eu sou a caçamba  
 Quantas noites de tristeza ele me consola  
 Tenho como testemunha a minha viola  
 Ai se me falta o samba não sei o que será  
 Pois sem a cadência do samba não posso ficar.<sup>21</sup>

Paulinho da Viola também expressou essa visão do samba como polo irradiador de força e renovação

Eu canto samba  
 Por que só assim eu me sinto contente  
 Eu vou ao samba  
 Porque longe dele eu não posso viver  
 Com ele eu tenho de fato uma velha intimidade  
 Se fico sozinho ele vem me socorrer  
 Há muito tempo eu escuto esse papo furado  
 Dizendo que o samba acabou  
 Só se foi quando o dia clareou  
 O samba é alegria  
 Falando coisas da gente...<sup>22</sup>

Também é através de documentários que podemos observar mais atentamente o funcionamento de uma roda de samba e partido alto. Tomemos o mais famoso deles, filmado e dirigido por Leon Hirszman em 1976 e lançado em 1982, chamado Partido Alto.

“Partido alto. Eu já disse que é a expressão mais autêntica do samba,<sup>23</sup>” declara Candeia logo no começo da gravação. Neste vídeo, dividido em duas partes, observamos na primeira delas um grupo de músicos tocando instrumentos e seguindo o comando de Candeia, líder incontestável e referência central desta parte da gravação. Nomes importantes entre os sambistas, como Tatinho da Mangueira, Osmar do Cavaco e Wilson Moreira, aparecem entre os instrumentistas. Algumas mulheres também podem ser vistas dançando e cantando.

Candeia entoa versos, os músicos e mulheres respondem e assim segue a gravação, com Candeia improvisando e tendo como resposta a repetição de um mote fixo por parte do público. Dinâmica que se mantém, sendo intercalada por falas didáticas de Candeia, instando os músicos a mostrarem seus respectivos instrumentos solicitando que alguns deles e parte das mulheres demonstrem formas de se dançar o samba e partido alto.

Explicando características do partido alto, diz Candeia

Samba de partido alto! Em algumas formas existe uma grande semelhança com o partido, com a música nordestina, com o repentista nordestino. Porque o samba de

<sup>21</sup> Os Originais do Samba. In: O Samba é a Corda... Os Originais a Caçamba. **Esperanças Perdidas**. RCA. 1972. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9qht6his5i0>>. Acesso em 03/06/2019.

<sup>22</sup> Paulinho da Viola. In: Eu Canto Samba. **Eu Canto Samba**. RCA. 1989. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p53nEziwkqg>>. Acesso em 03/06/2019.

<sup>23</sup> Partido Alto. Direção de Leon Hirszman. Rio de Janeiro. Embrasilme. 1982. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C44D2q0tCIE>>. (1'.40"). Acesso em: 03/06/2019.

partido também tem aquela forma de improvisação. A improvisação que vai nascendo não só sobre o tema, refrão, mas também sobre o ambiente, sobre um clima que vai se criando aos poucos.<sup>24</sup>

A ênfase dada por Candeia não só no desempenho, mas também no clima da roda de partido alto é essencial para a compreensão do partido alto como um fenômeno que transcende a mera disputa de improvisação e demonstração de habilidades pelos contendores, o que não é pouca coisa. Para participar do desafio de improvisação o partideiro precisa mobilizar um conjunto de percepções e saberes que inclui o manejo das palavras, a renúncia a versos decorados de antemão (prática execrada pelos partideiros), o gosto pela disputa e a sensibilidade sobre como dar seguimento ao desafio. Conforme Denise Barata afirma “os versadores de partido alto possuem um grande poder de observação do ambiente. (...) Essa percepção se dá a partir de uma enorme interação relacionada com a presença física dos outros versadores e do público” (BARATA, 2012: 58). As rodas de samba e partido alto também ilustram a “associação entre oralidade e performance” (AZEVEDO, 2013: 185).

A interação entre os partideiros e o público pode ser demonstrada por meio do recurso a refrãos e motes que estimulem o público e demais versadores a interagirem respondendo questões levantadas por quem estiver liderando o improviso. Como podemos observar no documentário, quando Candeia puxa um refrão dizendo “Eu vou chorar meu bem” e o público responde “não chora” e Candeia segue improvisando desafiando os presentes a responderem seus versos com palavras que rimem com “não chora”

- Eu vou
- Embora
- Ao romper
- Da aurora
- (...)
- Com Deus e Nossa
- Senhora
- (...)
- Quem não tá por dentro
- Sai por fora
- Quem não tá por dentro
- Tá por fora
- (...)
- Levo a minha
- Viola.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Partido Alto. Direção de Leon Hirszman. Rio de Janeiro. Embrafilme. 1982. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C44D2q0tCIE>>. (4'.40"). Acesso em: 03/06/2019.

<sup>25</sup> Partido Alto. Direção de Leon Hirszman. Rio de Janeiro. Embrafilme. 1982. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C44D2q0tCIE>>. (11'.10"). Acesso em: 03/06/2019.

Cabe aqui referência a outro partideiro, para muitos o maior de todos, Aniceto do Império, famoso por estimular a participação do público mediante a inserção de adivinhações entre os versos. Disparamos de duas descrições de performances dele liderando partidos assim, uma publicada em livro e a outra registrada em vídeo num documentário do final da década de 1970.

O primeiro registro, foi descrito por Marília Barboza da Silva e Arthur Loureiro de Oliveira Filho, no livro "Cartola, os tempos idos"

O negro velho, carapinha branca, bigodões de algodão doce na cara de chocolate, ia só embalando a turma na magia das rimas:  
 - Eu vou cantar agora  
 Porque já está...  
 Aniceto parava e repetia, pedindo resposta  
 Porque já está?...  
 Aí o pessoal atinava e respondia, completando a melodia e a rima intuitivas:  
 Na hora!  
 Aniceto então continuava:  
 Que o homem que é homem não?...  
 Não chora  
 Aniceto começava a dialogar com o grupo, que até parecia coisa ensaiada, mas era improviso puro mesmo:  
 Ela se chama Aurora  
 E diz que já vai...  
 Todos emendavam logo:  
 Embora.  
 O negro velho sorria satisfeito e ia em frente:  
 Urubu pra cantar...  
 E a resposta estava na cara:  
 Demora.  
 O partideiro então, com toda malícia da raça estampada nas feições fortes, perguntava:  
 - E a mulher do meu filho  
 É a...  
 Metade dizia:  
 - Aurora.  
 E o resto cantava:  
 Dora.  
 Aniceto agora se esbaldava. Sacudia severamente a cabeçorra numa negativa enérgica e cantava:  
 Não senhor, não é não. É a minha nora!  
 Tinha gente que chorava de tanto rir. O velho ia em frente, trinta, quarenta minutos, improvisando sem parar. Referia-se ao que estava acontecendo no momento, com versos criados no momento (SILVA; OLIVEIRA FILHO, 1989: 15-16).

E a segunda performance, registrada no documentário Partideiros, de 1978.

Sou partideiro famoso e inspiração me irradia  
 Busco temas variados que não causem hipocondria  
 Virgem mãe do Senhor?  
 Maria  
 Oposto à noite?  
 É o dia  
 Hotel ou pensão?  
 Hospedaria

Vejam bem o meu tema provoca alegria.<sup>26</sup>

O documentário segue, tendo sua segunda parte sido gravada no quintal da casa de Manacéa, integrante da Velha Guarda da Portela e compositor frequentemente revisitado quando da gravação de discos de samba. Vemos sambistas comendo e bebendo, alguns dando pequenos depoimentos opinando sobre o que seria o partido alto e sobre a origem do samba.

Até certo ponto em que Paulinho da Viola, narrador desta parte do documentário, procura juntos a sambistas de mais idade um mote que exemplifique como eram iniciadas as rodas de partido alto feitas décadas antes. Enquanto a conversa continua ouve-se um refrão ser iniciado, dizendo “Ô limoeiro Ô limão, Ô limoeiro Ô limão, tanta laranja madura limão, derramada pelo chão”, e Paulinho da Viola comenta “é algo assim mais ou menos” e então diversos partideiros começam a improvisar versos que se alternam com a repetição do mote.

“O samba tem hoje muitos compromissos, que reduzem a criatividade dos sambistas aos limites ditados pelo grande espetáculo. No partido, porém, tudo acontece de um jeito mais espontâneo.”<sup>27</sup> Assim define Paulinho da Viola a espontaneidade característica do partido alto. E essa espontaneidade é decorrente do fato da roda estar acontecendo num clima informal e num lugar onde os partideiros se sentiam livres para demonstrarem suas habilidades.

Tradicionalmente “a difusão do partido alto não se dá em espaços reconhecidos socialmente. Seu lugar é nas ruas, nas escolas de samba nos botequins e nos fundos de quintal das casas de subúrbio” (BARATA, 2012: 91). Aqui a autora se refere a espaços socialmente reconhecidos pelo setores hegemônicos da sociedade, fazendo referência ao fato de que manifestações musicais populares não serem comumente associadas a espaços como o Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

O fato da roda registrada no documentário ser realizada num quintal exemplifica a importância das casas como redutos de samba, de manutenção e divulgação de práticas culturais diaspóricas. Tanto que algumas casas adquiriram relevância histórica na medida em que suas programações serviam de cenário para decisões sobre blocos carnavalescos e escolas de samba, para a composição de novas músicas (em boa parte perdidas para sempre pois nunca foram registradas em gravações – amadoras ou profissionais – nem transcritas em partituras) e pela quantidade de referências que receberam em depoimentos e canções. No caso específico de sambistas ligados à Velha Guarda da Portela, Roberto Moura cita alguns dos mais importantes

<sup>26</sup> Partideiros. Direção de Carlos Tourinho e Clovis Scarpino. Rio de Janeiro. Embrafilme. 1978. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ytsMg3skOzc>>. (3'.40"). Acesso em: 03/06/2019.

<sup>27</sup> Partido Alto. Direção de Leon Hirszman. Rio de Janeiro. Embrafilme. 1982. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C44D2q0tCIE>>. (21'.05"). Acesso em: 03/06/2019.

quintais onde ocorriam rodas de samba e partido alto, a saber, as residências de Manacéa, Tia Doca, Argemiro, Surica e Candeia (MOURA, 2004: 138).

## 1.2 – Os Lugares do Samba e Partido Alto no Rio de Janeiro

Se “nas sociedades coloniais, discriminação significa uma distinção prejudicial que reduz a possibilidade, ou que impede determinadas categorias da população, de ter acesso a certas posições, profissões ou ocupações” (BETHENCOURT, 2018: 298), no Brasil da pós Abolição (1888) e Proclamação da República (1889) a situação dos pobres, libertos e descendentes dos escravizados não é muito melhor.

Após a Abolição e o começo da Primeira República, a população negra passou por uma modificação de grande poder simbólico em seu status na sociedade brasileira, com a escravidão deixando de existir em termos legais. Todavia, sua condição social não sofreu grande modificação, tendo continuidade o estado de subalternização dos negros. Na então capital federal, as mudanças advindas com a alteração do regime político apresentaram

um traço continuísta fundamental em relação aos tempos coloniais e imperiais: a continuação da subordinação social dos brasileiros de cor, ou seja, o negro passou de escravo a trabalhador livre, sem mudar, contudo, sua posição relativa na estrutura social (CHALHOUB, 2005: 88).

É perceptível a ação de uma série de mecanismos de exclusão e filtragem pela cidade do Rio de Janeiro, influenciando desde as regiões da cidade nas quais os sambistas nasceram e cresceram até a forma como começaram seus contatos com o mercado fonográfico. Ainda se podem ver os efeitos da discriminação atuando nas trajetórias de vida dos sambistas.

Começamos com os locais onde nasceram e cresceram. Dados que devem ser vistos em conjunto, uma vez que por fatores, como proximidade de algum hospital quando da hora de início do trabalho de parto, é possível nascer em locais distantes de onde a família efetivamente mora e das regiões onde de fato se passará a infância e adolescência. Também há fatores que explicam deslocamentos geográficos de caráter mais definitivo de alguns sambistas e suas famílias para subúrbios e favelas, como a procura por melhores empregos e menor gasto com aluguel.

O que percebemos ao olhar os locais onde nasceram e cresceram os sambistas evocados nesta pesquisa é a grande presença de bairros do subúrbio, morros e favelas do Rio de Janeiro como palco principal desses períodos das trajetórias destes artistas. Morro do

Salgueiro, Morro da Mangueira, Engenho de Dentro, Oswaldo Cruz, Taquara, Vila Valqueire, Jacarepaguá, Madureira, Vista Alegre, Pavuna, Ramos Realengo, Irajá e outras localidades.

Não são poucos os bairros, nem pequena é a importância das áreas periféricas e rurais da cidade. Conforme o censo de 2010, 101 dos 160 bairros do Rio de Janeiro, 4.580.146 dos 6.320.446 moradores da cidade, 808,08 dos 1.224,56 km<sup>2</sup> da extensão do município são abrangidos pelo que Nei Lopes chama de hinterlândia carioca (LOPES, 2012, contracapa).

Irajá e Madureira, bairros que servem de sede para a 14<sup>a</sup> e a 15<sup>a</sup> Regiões Administrativas (doravante RAs) da cidade aparecem com destaque nas trajetórias de vida de parte dos sambistas. Nos bairros compreendidos nestas RAs nasceram e cresceram Candeia, Casquinha, Marquinhos de Oswaldo Cruz, Nei Lopes e Zeca Pagodinho. Por lá também moraram parte da vida Dona Ivone Lara e tantos outros sambistas não citados aqui.

A presença de escolas de samba como Portela, Prazer da Serrinha e Império Serrano também serviu como fator de atração para vários partideiros e sambistas que participavam com maior ou menor frequência das rodas de samba promovidas nas escolas ou nas casas de seus integrantes. São áreas da cidade que funcionaram como polos irradiadores de manifestações culturais negras. São regiões historicamente importantes no desenvolvimento geográfico da cidade, sendo Irajá a mais importante das freguesias rurais do Rio de Janeiro. A ocupação humana é registrada já no século XVII em Irajá e XVIII em Madureira (LOPES, 2012: 190, 220).

Antigas zonas rurais, cuja divisão de terras foi refeita ao longo do tempo, as regiões de Irajá e Madureira tiveram dois eixos que atuaram como vetores de atração populacional e desenvolvimento local. O primeiro foi a construção de estradas. No final do século XIX são abertas em Irajá as estradas do Quitungo e Monsenhor Félix enquanto que em Madureira, que na segunda metade do mesmo século já era o mais importante ponto de convergência de caminhos rurais, a elevação da parada do trem à condição de estação em 1896 sinalizou o progresso local e marcou o início da ampliação da rede de transportes na região (LOPES, 2012: 192, 221).

Tais estradas e linhas férreas, bem como outras, fomentaram o desenvolvimento do comércio local e comumente parte dos que trabalharam nas construções das vias se mudavam para as proximidades das obras. A mesma dinâmica de vias de circulação atuarem como vetores de desenvolvimento comercial e crescimento populacional pode ser vista em outras áreas do subúrbio da cidade, como Jacarepaguá (LOPES, 2012: 198).

O segundo vetor aconteceu em duas etapas, ligadas a processos sociopolíticos: a Abolição, após a qual uma leva de ex-escravizados e descendentes, vindo sobretudo das

fazendas de café do Vale do Paraíba e do oeste carioca foram para a região de Oswaldo Cruz e adjacências; e a reforma urbana do Centro do Rio de Janeiro comandada pelo prefeito Pereira Passos, que empurrou várias famílias pobres, em boa parte negras, para regiões periféricas da cidade, como a compreendida pela RA de Madureira (LOPES, 2012: 262). Esses contingentes populacionais se somaram aos antigos habitantes, fazendeiros, chacareiros, criados, escravizados e descendentes, aumentando a população dessas regiões.

Tais deslocamentos geográficos de grupos populacionais não eram fortuitos. Eles representavam estratégias de segregação territorial e simbólica (BARATA, 2012: 108), correspondendo a mudanças econômicas, como, num primeiro ciclo, a expansão da cultura cafeeira e, posteriormente, o declínio do escravismo, processos que fomentavam novas “diásporas” pela cidade.<sup>29</sup>

O afastamento dos pobres e negros da área central da cidade, objetivo levado a cabo durante a gestão de Pereira Passos, significou uma ação consciente dos gestores públicos no sentido de higienizar a área central da cidade. Sob o argumento de estar seguindo um ideal civilizador, o Estado agiu como “instrumento aos interesses mais gerais das classes dominantes e aos interesses ‘particulares’ ao grande capital, diretamente beneficiado com a remodelação da cidade” (BENCHIMOL, 1990: 205).

Tendo como um de seus aspectos principais a especulação imobiliária, a reforma urbana de Pereira Passos também se caracterizou pelo fato do custo das obras ter sido repassado à toda a população, mas apenas uma pequena parcela dela pôde gozar de seus benefícios (ROCHA, 1986: 108). Para os negros e pobres a reforma significou a necessidade de procurar novas habitações e o início de um novo ciclo de deslocamentos pela cidade.

Os deslocamentos populacionais em direção ao subúrbio eram manifestações das reconfigurações das relações sociais de subordinação às quais escravizados, descendentes e pobres estavam submetidos e também tentativas de lidar com as pressões econômicas que a sazonalidade dos empregos e o aumento dos preços dos aluguéis exercia.

Porém, outra reação também se manifestou: a subida aos morros (dando origem a diversas favelas) próximos à área abrangida pela reforma urbana. Numa atitude de resistência às tentativas de afastamento, parte das populações negras e pobres procuraram se manter perto das antigas moradias, o que também significaria ficarem mais próximas de locais de trabalho.

Como diz um samba gravado por Bezerra da Silva

---

<sup>29</sup> VARGENS; MONTE, 2008: 19-38, investigando as origens do povoamento das regiões de Irajá e Madureira também apontam como vetores para o posterior crescimento populacional a migração ocorrida após a Abolição e a construção de estradas de ferro.

Antes  
Aqueles morros não tinham nomes  
Foi pra lá o elemento homem  
Fazendo barraco, batuque e festinha.<sup>30</sup>

Compreender a lógica por trás da povoação dessas áreas periféricas, e de outras partes do subúrbio carioca, nos ajuda a entender de que modos as famílias de vários sambistas se instalaram nessas localidades, bem como o porquê de diversas escolas de samba terem sido fundadas nestas mesmas áreas da cidade. Os subúrbios e morros constituíam o espaço ainda disponível para pobres e negros construírem suas habitações e buscarem meios de reestruturarem suas práticas culturais. Tais regiões formavam um território de sobrevivência física e cultural, sendo “um dado necessário à formação da identidade grupal/individual, ao reconhecimento de si por outros” (SODRÉ, 2002: 15).

Cabe salientar que as áreas geograficamente periféricas do Rio de Janeiro, como subúrbios e favelas, também foram vistos pelas autoridades como locais onde imperava a desordem. Uma série de situações foi atrelada a estas áreas. Numa análise sobre as favelas, que pode ser também aplicada aos subúrbios, lemos que essas áreas foram vistas ao longo do último século como “foco de doenças, gerador de mortais epidemias; como sítio por excelência de malandros e ociosos, negros inimigos do trabalho duro e honesto” (ZALUAR; ALVITO, 2003: 14).

Notar que boa parte dos sambistas e partideiros deste estudo nasceram e cresceram nos subúrbios do Rio de Janeiro é também ter a chance de perceber que suas ligações com estes locais foi tema de várias canções que elogiavam os subúrbios e contavam uma história musical com significativas diferenças daquela construída, por exemplo, por artistas da Bossa Nova: enquanto os últimos reduziam o Rio de Janeiro às praias e a Zona Sul, os partideiros e apologistas usavam suas composições para mostrar um Rio de Janeiro ainda desconhecido, apesar de culturalmente dinâmico.

Tal conjunto de referências ao subúrbio foi essencial na construção de uma memória coletiva sobre a vida cultural nas áreas periféricas e nos serve de lembrete de que “a cidade é um documento que testemunha as tentativas dos grupos sociais de produzir sua história” (BARATA, 2012: 116).

E as referências ao subúrbio e a morros também representa uma demarcação de posição em meio à disputa de narrativas sobre as origens do samba e de outras práticas culturais,

---

<sup>30</sup> Bezerra da Silva. In: Bezerra da Silva e Um Punhado de Bambas. **Aqueles Morros**. RCA. 1982. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=05xqUzAe2cE>>. Acesso em 03/06/2019.

uma vez que “para que estas práticas culturais sejam aceitas como legítimas, elas necessitam passar por um movimento de deslocamento dos seus espaços de acontecimentos (quanto mais longe do subúrbio, melhor)” (BARATA; FARIAS, 2012: 2). Assinalar em canções os locais onde suas práticas culturais aconteciam significou a exigência por parte dos sambistas de que a legitimidade sobre as práticas também recaísse sobre os locais onde elas aconteciam.

Há exceções nas trajetórias de vida dos sambistas que aqui observamos. Ao menos dois deles, Paulinho da Viola e Beth Carvalho, nasceram e cresceram em áreas mais valorizadas da cidade. O primeiro, em Botafogo. E Beth cresceu em bairros do Centro-Sul do Rio de Janeiro, como Laranjeiras, Urca, Leblon, Ipanema. Paulo César Baptista de Farias (1942), o Paulinho da Viola, era filho de César Farias, violonista do Conjunto Época de Ouro, liderado por Jacob do Bandolim. A casa onde foi criado era ponto de encontro de vários instrumentistas e cantores, em geral ligados a seu pai. Cotidiano comum a Elizabeth Santos Leal de Carvalho (1946-2019), a Beth Carvalho, cujo pai advogado possuía amizades no meio musical da época.

Todavia, cabe salientar que ambos desde pequenos visitavam com frequência a programação musical do subúrbio carioca, seja na companhia de parentes (Tia e primos de Paulinho da Viola moravam em Vila Valqueire e Jacarepaguá e Beth Carvalho costumava acompanhar seus pais nas idas as escolas de samba) ou com grupos de amigos. Eram artistas que a despeito de terem nascido em famílias com melhores condições econômicas desde pequenos mantiveram contato com as expressões musicais analisadas nesta pesquisa e se mostraram ao longo de suas carreiras conhecedores, fomentadores e defensores destas expressões.

Pelo menos no que se refere à infância, podemos citar como exceção João Nogueira. Tendo nascido e crescido no bairro do Méier, era filho de um advogado (que ao morrer exercia o cargo de delegado do Tribunal de Contas da União) e violonista que tocara, entre outros, com Noel Rosa, Jacob do Bandolim e cresceu vendo em sua casa figuras como Pixinguinha, Donga, João da Baiana e o próprio Jacob do Bandolim. O padrão de vida da família mudou após a morte de seu pai, quando João Nogueira tinha 10 anos, fato que o obrigou a trabalhar e a se tornar chefe de sua família.

### 1.3 – Escolaridade, Vida Profissional Fora da Música e Exclusão Social

A dificuldade para descobrir informações mais completas e confiáveis sobre atuação profissional e escolaridade de partideiros e apologistas é reveladora<sup>31</sup>. Enquanto que de outros artistas há variados materiais biográficos (livros, documentários, filmes, entrevistas, depoimentos, etc) parte dos artistas deste estudo não tiveram suas vidas documentadas da mesma forma. Sendo em sua grande maioria artistas negros, a ausência de maiores dados e fontes documentais indica um silenciamento de suas biografias, fenômeno que guarda semelhança com as tentativas de controle e silenciamento de sua produção cultural.

Partideiros e apologistas viveram ao longo do século onde se concretizou a inclusão cultural de manifestações culturais negras, como o samba. Porém, a inclusão cultural não foi acompanhada pela integração das populações negras como cidadãs plenas do Estado Brasileiro. Mesmo a inclusão cultural foi feita em boa medida através de ações, tanto do Estado quanto do mercado fonográfico, que buscavam ter e exercer o poder de conceituar, legitimar e regulamentar manifestações culturais negras, sendo a música provavelmente o melhor exemplo.

Assim, artistas cujas obras em boa medida já tinham sido admitidas pelos filtros das autoridades e do mercado, passando a integrar a imagem de brasilidade e identidade nacional e ajudando a consolidaram um produto cultural de grande consumo, a canção popular, viviam paralelamente à realidade da exclusão social, representada na dificuldade de acesso ao ensino formal e profissional.

E também exclusão artística, pois, por exemplo, enquanto as composições de Cartola (cuja trajetória será analisada mais à frente neste capítulo) eram gravadas desde o final da década de 1920, o sambista só conseguiu gravar um disco individual mais de quatro décadas depois. Sua obra era suficientemente boa para ser gravada. O sambista não, fosse por sua estilo de canto, por sua figura, por sua idade cada vez mais avançada.

Isto, posto, vejamos a escolaridade de sambistas e partideiros, bem como quais profissões exerceram fora do mercado fonográfico. Em primeiro lugar, constatamos grandes lacunas de informações, manifesta na inexistência de biografias mais abrangentes e detalhadas e entrevistas mais completas sobre parte dos nomes analisados nesta pesquisa. De boa parte dos artistas não há nada mais completo que verbetes em dicionários, inexistindo depoimentos,

---

<sup>31</sup> As informações sobre locais de nascimento e moradia, escolaridade e vida profissional foram obtidas através do cruzamento dos dados disponíveis em SOUZA 1979, 1983 e 2003, em documentários e depoimentos para o Programa Ensaio (creditados no final da dissertação), em biografias citadas na bibliografia e nos respectivos verbetes de cada artista constantes na versão online do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, disponível em: <http://dicionariompb.com.br/>. Acesso em 03/06/2019.

documentários ou outros registros biográficos. Em segundo lugar, a grande maioria dos artistas sobre os quais localizamos informações sobre escolaridade conseguiram alcançar ao menos o ensino técnico. Estes foram os dados descobertos sobre o acesso a educação que alguns deles tiveram.

Clementina de Jesus frequentou escolas após sua família se mudar para a cidade do Rio de Janeiro. Clara Nunes estudou presumivelmente até perto dos 14 anos de idade, quando começou a trabalhar como tecelã. João Nogueira estudou até o sétimo ano do ensino fundamental. Wilson Moreira fez alguns cursos de música entre 1968 e 1970 com o maestro Guerra Peixe no Museu da Imagem e do Som (doravante MIS) do Rio de Janeiro, mediante bolsa oferecida a compositores de escolas de samba. Em 1972 fez outro curso de música, desta vez patrocinado pela Ordem dos Músicos no Brasil. Cartola conseguiu terminar o Curso Primário.

Pelo ensino técnico passaram Martinho da Vila (no SENAI) e Paulinho da Viola, que estudou contabilidade. Paulinho da Viola também está entre os que alcançaram o ensino superior, tendo começado, e posteriormente abandonado, o curso de Economia. Beth Carvalho, após estudar balé e violão entre a infância e à adolescência, durante um tempo cursou Relações Internacionais.

Entre os que conseguiram se formar no ensino superior estão Nei Lopes, que se formou em Direito na antiga Faculdade Nacional de Direito (hoje em dia integrante da Universidade Federal do Rio de Janeiro), Marquinho China e Dona Ivone Lara, neta de uma moçambicana escravizada, se formou em Enfermagem e Serviço Social e se especializou em Terapia Ocupacional, e antes disso teve aulas de música com Lucília Villa-Lobos<sup>32</sup> e Zaíra de Oliveira.<sup>33</sup>

Quanto à vida profissional, a análise dos dados biográficos evidencia uma maciça presença de ocupações manuais e de baixa qualificação (do ponto de vista da educação formal) entre as atividades exercidas pelos sambistas. Começando pelos estivadores Aniceto do Império, Padeirinho da Mangueira e (Nilton) Campolino, até o serralheiro Catoni e as empregadas domésticas Clementina de Jesus e Jovelina Pérola Negra (que também foi lavadeira

---

<sup>32</sup> Lucília Guimarães Villa-Lobos (1886-1966) foi uma pianista e pioneira no ensino de música e canto em escolas públicas na então capital federal, o Rio de Janeiro. Foi também uma importante intérprete da obra de Heitor Villa-Lobos, com quem foi casada por 22 anos e sobre quem exerceu influência fundamental, sobretudo na obra pianística do compositor.

<sup>33</sup> Zaíra de Oliveira (1891-1951) foi uma cantora que se destacou tanto no canto lírico quanto no canto popular. Venceu um concurso de canto em 1921 no Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ, mas não pode receber o prêmio “ao que consta, por questões de racismo” (LOPES: 2004: 495).

e vendedora de linguiça), passando pelo apontador de jogo do bicho e office-boy Zeca Pagodinho.

Cartola, que trabalhou em gráficas, e Casquinha guardam a semelhança de terem trabalhado na construção civil e em períodos tardios da vida se tornado contínuos. Cartola também trabalhou como camelô, quitandeiro, lavador de carros e foi dono de bar. Outros tiveram ocupações tão díspares que nos parece evidente que a falta de oportunidades de emprego e acesso à educação os empurrava para as primeiras opções que apareciam. Geraldo Babão foi carregador de engradados de cerveja, cobrador de ônibus, engraxate e entregador. João Nogueira trabalhou como office-boy e vitrinista numa loja de roupas masculinas, vendedor e foi funcionário da Caixa Econômica Federal. Enquanto Wilson Moreira, antes dos cursos de música, foi guia de cego, engraxate e guarda penitenciário, profissão pela qual se aposentou.

Almir Guineto nos parece ser o que primeiro conseguiu se profissionalizar no mercado fonográfico, tendo atuado como cavaquinista do conjunto Os Originais do Samba desde o fim dos anos 1960. Nelson Cavaquinho e Candeia integraram forças policiais, o primeiro (que também foi eletricitista e pedreiro) na polícia montada e o segundo como investigador da polícia civil. Beth Carvalho deu aulas de violão em escolas próximas às residências onde morou com a família. Paulinho da Viola teve como último emprego formal o de bancário, tendo começado sua carreira como músico acompanhando cantores no Zicartola em 1964. Martinho da Vila, em sua passagem pelo exército foi laboratorista, escrevente, datilógrafo e contador e ainda conciliou o posto nas Forças Armadas com a carreira artística durante um tempo.

Nei Lopes exerceu a advocacia com escritório (o primeiro da região) em Vista Alegre, nas imediações de Irajá, e a partir da década de 1980 publicou quase quarenta livros, entre literatura, história, crônica e dicionários. Marquinho China atuou como professor de história e oficial de justiça. E Dona Ivone Lara se aposentou como enfermeira, após passagem de três décadas pelo Serviço Nacional de Doenças Mentais, onde chegou a trabalhar com a internacionalmente reconhecida psiquiatra Nise da Silveira.

Notemos que justamente mais acesso à educação correspondeu a melhores empregos. E também se pode perceber que a falta de estudos como um obstáculo para a obtenção de melhores condições de vida era compreendida pelos artistas. Sambista integrante de importantes conjuntos de samba, como o A Voz do Morro e Os Cinco Crioulos, Anescarzinho do Salgueiro declarou em entrevista em 1988: “Eu, por questão de ter feito só o

primário, eu cheguei a uma certa época que eu senti que isso aí ia me prejudicar na vida”<sup>34</sup> (LOPES, 2012: 208).

À abolição da escravidão seguiu-se com um projeto patrocinado pelo Estado Brasileiro visando o branqueamento da população, posto em prática desde as últimas década do Império. Nas primeiras décadas pós-abolição boa parte da elite brasileira “aceitou como fato histórico a teoria da superioridade ariana” (SKIDMORE, 2012: 96). Em paralelo, manifestava-se o descaso das autoridades para a situação dos ex-escravizados e seus descendentes.

E à ausência de ações por parte do Estado visando a integração das populações negras como detentoras de cidadania plenas, como viabilizar acesso à educação, moradia, saúde e tratamento igualitário perante a lei, somaram-se as reformas urbanas no Rio de Janeiro, repercutindo em micro-diásporas pelos subúrbios e morros, e influenciando as trajetórias de diversos partideiros e apologistas. Efeitos desta exclusão social ainda podem ser observados, uma vez que “por conta de um racismo difícil de erradicar, a sociedade brasileira mantém a massa descendente de africanos na situação de cidadãos subalternos, social e economicamente” (LOPES, 2003: 51).

Se a todo projeto de hegemonia política corresponde um projeto de hegemonia cultural, podemos afirmar que as populações negras, nas quais se incluíam a grande maioria dos sambistas e partideiros, vivenciaram as consequências de projetos político-culturais que visavam estabelecer o lugar de existência social destas populações, bem como de suas manifestações culturais. Por meio da ação de “mecanismos seletivos, a sociedade brasileira reduz o espaço dedicado ao negro dentro da escala social” (NASCIMENTO, 2006: 108).

Todavia, as tentativas de dominação não foram aceitas sem resistência. Houve negociação e conflito. E um exemplo de local onde observamos essa resistência é a casa de Tia Ciata, que analisaremos abaixo

---

<sup>34</sup> GUIMARÃES, 2011: 44 estuda a trajetória de integrantes das Velhas Guardas das Escolas de Samba Portela e do Império Serrano e ao analisar a atuação profissional dos entrevistados conclui “na falta de uma formação *profissional*, ou de uma educação *formal*, considera-se a escola de samba ou as passagens difíceis da vida como importantes para a formação *moral*” (grifos da autora). Tal conclusão é pertinente para diversos dos partideiros e apologistas compreendidos em nosso estudo, devido às suas intensas ligações com Escolas de Samba em períodos de suas vidas e por verem tais instituições como algo que ia além das disputas carnavalescas.

#### 1.4 – A Liderança das Tias Baianas, Invisibilização e a Perseguição pelas Autoridades

Levando em conta a importância das rodas de samba e partido alto para os povos negros escravizados e seus descendentes e o caráter de resistência, sociabilidade e ao mesmo tempo ludicidade, nos parece apropriado comentar algumas das rodas mais importantes das inúmeras que se tem registro. Seleccionamos, por sua representatividade e importância histórica, mensurável pela quantidade de referências que a elas se encontram na bibliografia especializada e nas falas de sambistas, as rodas feitas na casa de Tia Ciata, que veremos logo abaixo; e as rodas feitas no Zicartola e no Cacique de Ramos (que veremos respectivamente nos capítulos 3 e 4). Tais exemplos ilustram as possibilidades e características inerentes às rodas de samba e partido alto.

A primeira das rodas de samba é a realizada na casa da doceira e cozinheira Hilária Batista de Almeida (1854-1929), a Tia Ciata, na Praça Onze. Esta casa, objeto incontornável nas análises sobre as origens do samba e as práticas de sociabilidades negras na Primeira República e sobre as vivências dos negros na então capital federal do pós-abolição, se destaca por permitir, através da análise da dinâmica de funcionamento de suas programações (que sempre incluíam música), temas importantes para a compreensão do modo como a partir do samba e o partido alto um conjunto de relações sociais era desenvolvido: as relações entre homens e mulheres e entre sambistas e as autoridades.

A solidariedade que caracterizava a comunidade baiana no Rio de Janeiro era “em grande parte assegurada pela figura das ‘Tias’,<sup>35</sup> isto é, baianas mais velhas que exerciam uma liderança na organização da família, da religião e do lazer” (SANDRONI, 2001: 100). A iniciativa destas mulheres era de fundamental importância para a sobrevivência cultural de escravizados, libertos e seus descendentes, pois “geralmente em torno da mulher que começa a se formar uma nova família negra entre os forros, assim como são principalmente elas que mantêm o culto” (MOURA, 1995: 34).

Baiana de Santo Amaro da Purificação, a mais famosa das Tias baianas costumava nas primeiras décadas do século XX organizar em sua casa festas que ocasionalmente duravam dias. Como disse o sambista da região do Estácio de Sá, Ismael Silva, sobre Tia Ciata “uma baiana que em cuja casa se reuniam os sambistas daquele tempo”.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> LOPES, 2004: 649 fornece uma listagem das principais Tias Baianas: Ciata (1854-1929, sobre quem já existe grande número de referências na bibliografia), Bebiana, Presciliana (mãe de João da Baiana), Amélia (mãe de Donga), Gracinda, Fé (c. 1850-c.1930) e Carmem do Xibuca (1879-1988).

<sup>36</sup> Cartola – Música Para os Olhos. Direção de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda. Rio de Janeiro. 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=E3nzLCMgztA>>. (5'52"). Acesso em 03/06/2019.

Dentro da casa havia espaço para conversas, bailes (onde se executavam polcas e lundus) e nos fundos se fazia samba de partido alto e batucada. Sua casa funcionava como centro de uma comunidade conhecida como Pequena África. Músicos de todas as classes sociais frequentavam essas festas. Outras tias também organizavam festas semelhantes.

É de fundamental importância a atuação destas figuras femininas na manutenção e fomento de práticas que eram parte constituinte da identidade dos negros na então capital federal. Não foram apenas cozinheiras. Foram líderes religiosas e artistas atuantes. Sua liderança ajudou a enfrentar as dificuldades do ser negro no Brasil pós Abolição, então um país que desde as últimas décadas do Império era marcado por setores da elite que recorriam “a conclusões darwinistas sociais quando se tratava de justificar, por meio da raça, hierarquias sociais consolidadas” (SCHWARCZ, 2010: 240).

Com o ainda incipiente mercado fonográfico buscando meios de se desenvolver, tais festas eram oportunidades para compositores exibirem suas criações e para partideiros se desafiarem e demonstrarem suas habilidades de improviso e domínio de linguagem. Segundo Muniz Sodré “a casa de Tia Ciata, babalaô-mirim respeitada, simboliza toda a estratégia de resistência musical à cortina de marginalização erguida contra o negro em seguida à Abolição” (SODRÉ, 1998: 15).

Nas relações entre homens e mulheres, não se deve subestimar a importância e influência destas tias baianas, bem como de outras mulheres, nesta fase, bem como em todas as outras, da história do samba. Poucas mulheres têm sido tão frequentemente apontadas na bibliografia especializada como detentoras de um papel importante na dinâmica dentro da qual o samba se desenvolveu no Rio de Janeiro como gênero musical e também como organizadoras de espaços nos quais práticas de ascendência africana, como o partido alto, eram desenvolvidas. A realização de festas nas casas das tias baianas “marca um dos raros e últimos momentos em que a participação protagônica das mulheres vai ser referida nos textos jornalísticos ou acadêmicos” (WERNECK, 2007: 53).

O silenciamento do protagonismo e relevância de mulheres apontado por Jurema Werneck permaneceu operante e seus efeitos são perceptíveis contemporaneamente. A invisibilização das mulheres, sobretudo negras, pode ser verificada na bibliografia especializada que aborda a história da música popular e do samba. Vejamos a seguir como três sambistas negras, Jovelina Pérola Negra, Clementina de Jesus e Dona Ivone Lara aparecem em obras de fôlego que abordaram longos panoramas da história das mulheres no Brasil e da história da música popular, do samba e do cancionário brasileiro, cobrindo todo o século XX,

percebendo como mecanismos de invisibilização e enquadramento atuaram sobre elas e seu trabalho artístico.

Em 2000 foi lançado pela editora Zahar o *Dicionário de Mulheres do Brasil*, organizado por Schuma Schumacher e Érico Vital Brazil. No livro, ao longo de 567 páginas, são apresentados cerca de 900 verbetes biográficos abordando a trajetória de centenas de mulheres das mais diversas áreas. Nas considerações sobre a pesquisa os autores explicam quais critérios nortearam as escolhas das mulheres negras que aparecem nos verbetes e concluem:

Por último registrou-se a trajetória das afro-brasileiras que conseguiram, à custa de muito esforço, superar esses dois estigmas: o da cor da pele e o da exclusão do mundo das letras. Essas poucas mulheres – que superaram a opressão do domínio masculino e do preconceito racial, para se firmarem como poetisas, compositoras e escritoras – foram incorporadas ao Dicionário (SCHUMAHER; BRAZIL, 2000: 13).

Localizamos verbetes referentes a Clementina de Jesus e Dona Ivone Lara. Jovelina Pérola Negra não aparece devido ao recorte temporal da seleção de nomes, que vai até o ano de 1975. Dado que mesmo hoje em dia (2020) não dispomos de muitas informações sobre a vida de Jovelina antes de 1975 (quando tinha 31 anos) e tendo a cantora começado sua carreira fonográfica em 1985, é compreensível a ausência no referido dicionário.

Nos dois volumes da obra *A Canção no Tempo – 85 Anos de Músicas Brasileiras*, de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, nos quais cada capítulo corresponde a um ano são apresentadas e comentadas as canções de maior destaque no período. Na sequência os autores informam outros sucessos, gravações representativas, músicas estrangeiras que alcançaram sucesso no Brasil e, por fim, uma cronologia geral do ano. O primeiro volume aborda de 1901 até o ano de 1957 e o segundo volume aborda de 1958 a 1985. E o que notamos após conferir cada um dos capítulos e o índice remissivo nos finais do volume?

Em primeiro lugar, o baixo número de referências a canções de Clementina de Jesus, Jovelina Pérola Negra e Dona Ivone Lara. Há poucas canções destas sambistas incluídas nas categorias que compõem cada capítulo. Num universo de 1056 canções brasileiras há referências a apenas seis canções de Dona Ivone e nenhuma de Clementina ou Jovelina.<sup>37</sup>

Em segundo lugar, que a despeito da ausência nas listas de canções, outra possibilidade destas artistas serem citadas era constituída pelas apresentações e comentários das músicas mais destacadas em cada ano, contidas na parte que abre cada capítulo. Geralmente se conta a história destas canções, dando detalhes dos artistas envolvidos, às vezes relatando peculiaridades da gravação. Tendo em vista que são muitas canções, cada qual com sua história,

---

<sup>37</sup> Vale ressaltar que o procedimento de conferência dos capítulos e do índice remissivo foi feito também no primeiro volume.

havia a possibilidade das três sambistas serem citadas. Além disso, há uma pequena contextualização que antecede os blocos de capítulos nos quais o livro se divide.

A análise dos dois volumes revelou que não há nenhuma referência à Jovelina Pérola Negra, há apenas uma referência a Dona Ivone Lara (falando sobre a presença de sambistas entre 1973 e 1985)<sup>38</sup> e quatro referências à Clementina de Jesus ao longo do segundo volume. Na primeira, Clementina, é citada quando os autores falam do movimento de revalorização do samba entre 1958 e 1972, corretamente definindo a cantora como partideira. A segunda citação ocorre na parte da cronologia que indica a data de estreia do espetáculo *Rosa de Ouro* em 1965. A terceira menção, apesar de constar no índice remissivo, nos remete a uma página onde não existe qualquer referência ao nome da cantora. A quarta referência se dá associando Clementina como possível influência de um estilo de canto que passou a marcar o canto de João Bosco a partir daquele ano (1985).<sup>39</sup>

No caso do *Dicionário Houaiss Ilustrado da Música Popular Brasileira*, feito sob supervisão geral de Ricardo Cravo Albin, a edição impressa mais antiga que conseguimos consultar é a de 2006. Nela encontramos verbetes sobre as três sambistas. Todavia, tendo em vista que a versão online do mesmo dicionário é atualizada com maior frequência, os verbetes estão defasados.<sup>40</sup>

Os volumes 2 e 3 da trilogia *Quem Foi que Inventou o Brasil? – A Música Popular Conta a História da República*, de Franklin Martins, lançados em 2015, perfazem um total de 1084 páginas, cobrindo de 1964 a 2002. Não encontramos referências a nenhuma canção das três sambistas. A obra possui considerável abrangência de artistas e gêneros musicais representados, dado que o autor não se fiou apenas no sucesso das canções ao elaborar sua seleção. Ainda assim, há referências à Clementina de Jesus apenas quando o autor fala do espetáculo *Rosa de Ouro*, definindo Clementina como grande dama do samba<sup>41</sup> e na análise de uma canção de 1995 lançada pelo *rapper Rappin' Hood* em 1995<sup>42</sup>. Dona Ivone Lara é citada quando se conta o contexto de criação de uma canção de Chico Buarque gravada por Clara Nunes<sup>43</sup> e na mesma canção de *Rappin' Hood*<sup>44</sup>. E, por fim, Jovelina só é mencionada na já referida canção do rapper de São Paulo<sup>45</sup>. Apesar do extenso e conhecido repertório de canções

<sup>38</sup> SEVERIANO; MELLO, 1998: 187.

<sup>39</sup> SEVERIANO; MELLO, 1998: 16, 94, 138 e 328.

<sup>40</sup> ALBIN 2006: 368, 378 e 393, respectivamente para Clementina de Jesus, Jovelina Pérola Negra e para Dona Ivone Lara.

<sup>41</sup> MARTINS, 2015b: 66.

<sup>42</sup> MARTINS, 2015c: 268-269.

<sup>43</sup> MARTINS, 2015b: 324.

<sup>44</sup> MARTINS, 2015c: 269.

<sup>45</sup> MARTINS, 2015c: 268-269.

das três sambistas que abordam o cotidiano social e político da população brasileira, nenhuma de suas músicas foi eleita para figurar nas análises e citações do autor.

*Uma História da Música Popular Brasileira*, de Jairo Severiano, contém referências às três sambistas no corpo do texto, buscando, mesmo que de forma sucinta (excessivamente no caso Jovelina Pérola Negra), contextualizar suas trajetórias musicais e destacar o papel exercido por cada uma em relação ao samba.<sup>46</sup>

Num minucioso estudo que procura comprovar que a obra de sambistas constitui um discurso popular, Ricardo Azevedo, ao longo de quase 800 páginas, se valeu de teorias de variados campos do saber (teoria literária, linguística, história e sociologia) e de um extenso repertório de letras de sambas (e em menor quantidade de canções de outros gêneros musicais). Entre as dezenas de álbuns que contém canções cujas letras foram utilizadas pelo autor em suas análises estão 8 Clementina de Jesus, 3 de Dona Ivone Lara e 6 de Jovelina Pérola Negra.

Acreditamos que as obras citadas acima são suficientes para mostrar que existe um grau de invisibilização das trajetórias e contribuições artísticas destas três sambistas. Não se trata aqui de desqualificar a imensa pesquisa que serviu de base para as referidas obras, que aliás, são referências indicadas para qualquer estudo que busque analisar a história da música popular, do mercado fonográfico e do cancionário brasileiro. Interessa-nos apenas apontar a ausência de maiores referências às sambistas. Exceto em Azevedo (2013), mesmo nas obras que contém referências à biografia ou às canções das três sambistas, ainda há pouco espaço para reflexões sobre elas no comparativo com homens ou artistas brancas.

Voltemos às casas das tias baianas. Entre os sambistas e frequentadores das atividades realizadas nas referidas casas e as autoridades, sobretudo policiais, as relações eram marcadas por perseguição e criminalização das práticas culturais negras. Uma das razões que tornavam a autoridade e liderança das Tias baianas reside no fato de neste tempo os sambistas serem perseguidos pela polícia sob acusação de vadiagem e as casas ofereciam um espaço minimamente seguro para a feitura das rodas.

A perseguição policial já era prática consolidada e remontava a décadas anteriores. Quando as autoridades proibiram a reunião de escravizados por as considerar “perturbações da ordem pública” (KARASCH, 2000: 328). O status das populações negras e pobres da cidade do Rio de Janeiro pode ser medido por uma das principais preocupações da polícia carioca, a saber “a presença da Corte e a ameaça representada pelo grande número de escravos” (BRETAS, 1997: 43. Grifo nosso).

---

<sup>46</sup> As referências às sambistas encontram-se em SEVERIANO, 2008, nas páginas 407, 413-415 e 448 (para Clementina de Jesus), 295, 416-418, 429-430 (para Dona Ivone Lara) e 448 (para Jovelina Pérola Negra).

### A perseguição policial foi descrita por João da Baiana

Era proibido porque a gente ia pra Penha, na hora que a gente ia com pandeiro e violão a polícia cercava e tomava o pandeiro. Eu ganhei um pandeiro do senador Pinheiro Machado para que a polícia não me perseguisse mais. Aí foi que a polícia deixou a gente tocar pandeiro e fazer o samba, pois quem cantava samba era capadócio.<sup>47</sup>

Alguns dos episódios de perseguição revelavam o descaso de policiais com os procedimentos previstos pela legislação e ações que efetivamente impossibilitavam a negros e pobres o acesso a direitos e o exercício da cidadania. Ismael Silva, sambista ligado a região do bairro Estácio de Sá, então com 21 anos, foi detido acusado de vadiagem (violação do artigo 399 do código penal da época). Na delegacia informou saber ler e escrever, informação ignorada pelo escrivão. Sendo registrado como analfabeto, o sambista não teve o direito de ler o auto de prisão e a nota de culpa, sendo indiciado à revelia, não tendo tido a oportunidade de ler e eventualmente contestar o depoimento das testemunhas de acusação (LIRA NETO, 2017: 177). Aliás, os sambistas do Estácio de Sá eram bastante visados pela polícia. As prisões “ora de um, ora de outro, e às vezes conjuntas, eram quase diárias” (FRANCESCHI, 2010: 159).

Jornais do começo do século XX davam notícias de reclamações contra reuniões onde negros e pobres tocavam músicas, comumente associando os encontros com violência, perturbação da ordem pública e até mesmo práticas de feitiçaria, num contexto em que o termo ‘samba’ ainda estava numa transição semântica, passando paulatinamente a ser usado mais como referência a um gênero musical específico do que a uma reunião de pessoas.

Num dos jornais de maior circulação no Rio de Janeiro da época colhemos alguns exemplos da cobertura da imprensa sobre as rodas de samba: “Na Rua Francisco Ziss, lugar denominado Terra Nova, há um samba onde continuamente se dão distúrbios e arruaças (Correio da Manhã, 1 de Dezembro de 1901<sup>48</sup>)”, “O samba termina quase sempre à meia-noite ou a uma da madrugada, é costume ouvir-se nesta ocasião tiros de revólver, parecendo serem estes um sinal convencional (Correio da Manhã, 13 de Fevereiro de 1902<sup>50</sup>)”, “Na Chácara do Cabussú. À Rua Barão do Bom Retiro, n. 57, Horácio Caldas com numeroso auditório entregava-se a prática de rezas e feitiçarias, terminando em grande samba a reunião (Correio da Manhã, 24 de Abril de 1903<sup>51</sup>)”, e este exemplo cristalino do racismo disfarçado de defesa das leis e do interesse público

Ontem tarde da noite, vários desocupados, em plena Rua Visconde de Niterói, formavam um ruidoso samba, ao som de pandeiros e outros instrumentos. O Caso foi

<sup>47</sup> Cartola – Música Para os Olhos. Direção de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda. Rio de Janeiro. 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=E3nzLCMgztA>>. (6'.21"). Acesso em 03/06/2019.

<sup>48</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/089842\\_01/829](http://memoria.bn.br/DocReader/089842_01/829)>. Acesso em 03/06/2019.

<sup>50</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/089842\\_01/1253](http://memoria.bn.br/DocReader/089842_01/1253)>. Acesso em 03/06/2019

<sup>51</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/089842\\_01/3714](http://memoria.bn.br/DocReader/089842_01/3714)>. Acesso em 03/06/2019.

comunicado a polícia do 18 oitavo distrito. Para o local seguiram os senhores Augusto Mendes e Pelayo Vidal, delegado e comissário, respectivamente, acompanhados de praças. E ali chegando, as autoridades conseguiram prender parte do pessoal do batuque. Os presos foram recolhidos ao xadrez. A polícia também apreendeu 5 pandeiros e 1 tambor (Correio da Manhã. 9 de Agosto de 1920.<sup>52</sup>).

Esse tipo de reportagem cumpria um papel bem específico, que era “demonstrar que o negro constitui um elemento de desequilíbrio na sociedade. O que justifica as ações repressoras que incidem sobre ele.” (PEREIRA; GOMES, 2001: 41). E a cobertura jornalística também revelava traços fundamentais da sociedade brasileira, uma vez que as formas utilizadas pela imprensa para noticiar acontecimentos ligados às populações negras

trazem em si muito dos esquemas de valores que a sociedade elege para a sua organização. Assim sendo, a predisposição que considera os negros como suspeitos em potencial surge estampada nas Imagens que permeiam a vida cotidiana (PEREIRA; GOMES, 2001: 200).

Todavia, gestos de resistência e solidariedade ocorriam, como a costumeira prática de agremiações carnavalescas do começo do século XX burlarem a cada vez maior e mais especializada estrutura de repressão policial emprestando entre si licenças e endereços, dificultando a fiscalização (CUNHA, 2001: 201).

Não surpreende que as perseguições dessem ensejos a diversas composições. Diversos sambas abordaram a ocorrência de tipos de violência ao longo das décadas, incluindo a exercida pelas corporações policiais. Não deixa de ser simbólico que o tema aparece naquele que é considerado o primeiro samba gravado, “Pelo Telefone”, de 1917. Em 1938 Nilton Campolino, futuro parceiro de Aniceto do Império, compôs com Tio Hélio o samba “Delegado Chico Palha”, que diz em seus versos:

Delegado Chico Palha  
Sem alma nem coração  
Não quer samba nem curimba  
Na sua jurisdição  
Ele não prendia, só batia...<sup>53</sup>

Já em 1952 Geraldo Pereira gravou Polícia no Morro, denunciando motivações espúrias para o cumprimento da lei por parte das autoridades policiais:

A polícia tá no morro atrás do cabrito do doutor  
Que o Bento matou e fez tambor  
O comissário mandou dizer  
Que a escola só sai se o cabrito aparecer

<sup>52</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/089842\\_03/2788](http://memoria.bn.br/DocReader/089842_03/2788)>. Acesso em 03/06/2019.

<sup>53</sup> Zeca Pagodinho. In: Água da Minha Sede. **Delegado Chico Palha**. Universal Music. 2000. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UaDqZOXx4a0>>. Acesso em 03/06/2019.

Fez ver a diretoria que toma a bateria  
 E encana o pessoal  
 Termina com a sujeira  
 Prende o apito e a bandeira  
 Acaba com o Carnaval.<sup>54</sup>

Assim, se ainda nos 1950 ainda é possível localizar composições que atestam a perseguição policial a negros e pobres e às manifestações musicais diaspóricas desenvolvidas e populares pela cidade do Rio de Janeiro, mais importância as festas realizadas nas casas das Tias Baianas nas primeiras décadas do século XX assumem.

Se Barata interpretou as rodas de samba e partido alto como versões simbólicas cariocas dos espaços religiosos sagrados mais facilmente observáveis em cidades como Salvador, assinalando que o partido alto “foi a forma encontrada pelos negros para se manterem conectados à ancestralidade afro-brasileira” (BARATA, 2012: 156); acreditamos ser possível considerar as casas das tias baianas como uma reconfiguração simbólica dos quilombos.

Durante sua trajetória o quilombo serve de símbolo que abrange conotações de resistência étnica e política. (...) Por tudo isto o quilombo representa um instrumento vigoroso no processo de reconhecimento da identidade negra brasileira para uma maior autoafirmação étnica e nacional (NASCIMENTO, 2006: 124-125).

Assim, nas casas das tias baianas identificamos analogias simbólicas com os quilombos: ambos constituíram espaços formadores e mantenedores de práticas culturais que integravam a identidade das populações negras. Eram refúgios onde havia um mínimo de segurança para a feitura de cerimônias religiosas e manifestações musicais. Representaram locais de fomento à luta em defesa de suas práticas culturais, à resistência à perseguição das autoridades e, no caso das casas das tias baianas, à cobertura negativa comumente feita pela imprensa.

### **1.5 – Primeiros Contatos com o Mercado Fonográfico<sup>55</sup>**

Ao analisar a trajetória fonográfica dos partideiros e apologistas é possível detectar um intervalo de tempo por vezes longo entre a primeira composição gravada por outro artista,

---

<sup>54</sup> Canção de autoria do próprio Geraldo Pereira e regravada por vários artistas, como João Nogueira e Cristina Buarque. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uh-uG9lq340>>. Acesso em 03/06/2019.

<sup>55</sup> Salvo quando apontada fonte diferente, as informações sobre as carreiras fonográficas foram obtidas nos respectivos verbetes de cada artista constantes na versão online do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, disponível em <<http://dicionariompb.com.br/>>, no site Discogs, disponível em <[https://www.discogs.com/pt\\_BR/](https://www.discogs.com/pt_BR/)>. E no site do Instituto da Memória Musical Brasileira (IMMuB), disponível em <<https://immub.org/>>. Acessos em: 03/06/2019.

a primeira participação em discos coletivos ou de outros artistas e o primeiro disco individual. Alguns não participaram de discos coletivos, enquanto outros sequer conseguiram lançar discos individuais.

Os casos mais emblemáticos são os de Casquinha, Cartola e Nelson Cavaquinho. Em 1953, Otto Enrique Trepte (1922-2018), o Casquinha, teve uma composição gravada pela primeira vez. Participou de vários discos coletivos nas décadas seguintes, sobretudo como integrante da Velha Guarda da Portela. Mas somente em 2001, quase meio século após estreitar em disco como compositor, conseguiu gravar um disco individual, após ter composições gravadas por Paulinho da Viola, João Nogueira e Beth Carvalho, entre outros cantores.

Angenor de Oliveira (1908-1980), o Cartola, teve sua primeira composição gravada lançada em disco em 1929. Em 1940, por indicação de Heitor Villa-Lobos, participa da gravação coletiva conduzida em um navio pelo maestro inglês Leopold Stokowski. Cantou em programa de rádio e chegou a apresentar, juntamente com Paulo da Portela, na Rádio Cruzeiro do Sul, o programa "A Voz do Morro", que lançava sambas ainda inéditos e sem título e delegava aos ouvintes a escolha dos títulos. Em 1968 participa com duas canções do disco "Fala Mangueira", da gravadora Odeon, junto de Nelson Cavaquinho, Odete Amaral, Clementina de Jesus e Carlos Cachça. É somente em 1974 que consegue gravar e lançar um disco individual, 45 anos após suas composições começarem a chegar aos discos.

O disco individual veio após o compositor ter tido cerca de 40 músicas gravadas (SILVA; OLIVEIRA FILHO, 1989: 113), por artistas como Francisco Alves, Mário Reis, Aracy de Almeida, Atilfo Alves, Jamelão, Nara Leão, Elizeth Cardoso, Cyro Monteiro, Clara Nunes, Elza Soares e Paulinho da Viola. E mesmo essa quantidade de composições gravadas não garantiu ao compositor grande retorno financeiro. Mesmo após se aventurar como dono de restaurante e recebendo direitos autorais de suas músicas gravadas, Cartola ainda contava com o salário de funcionário público e só conseguiu adquirir o terreno onde sua primeira casa própria foi construída mediante doação do poder público, em reconhecimento à sua contribuição para a música popular brasileira (SILVA; OLIVEIRA FILHO, 1989: 112). Estranha condição a do sambista: reconhecido por seus pares, pelo público e até mesmo pelo poder político, mas mantido afastado do mercado fonográfico pelas gravadoras.

Nelson Antônio da Silva (1911-1986), o Nelson Cavaquinho, por sua vez teve sua primeira composição gravada em disco em 1939. Outras canções suas foram gravadas por Cyro Monteiro, Dalva de Oliveira, Elizeth Cardoso, Roberto Silva e Nara Leão, entre outros. Também participou do álbum coletivo "Fala Mangueira", em 1968. Somente em 1970 seu primeiro álbum individual é lançado.

Outros sambistas também enfrentaram longos intervalos. Wilson Moreira Serra (1936-2018), o Wilson Moreira, esperou 24 anos entre ser gravado como compositor e lançar um disco próprio (feito em parceria com Nei Lopes). Os demais que conseguiram gravar discos esperaram entre dois e dez anos, exceto Dona Ivone Lara e Jovelina Pérola Negra. Dona Ivone Lara já estreou em disco como intérprete e Jovelina lançou o primeiro disco individual um ano após participar do disco coletivo “Raça Brasileira”, de 1985.

É possível deduzir algumas das razões para explicar este longo tempo entre a estreia de um sambista como compositor e posteriormente como intérprete. A primeira delas era o fato de habitualmente as gravadoras preferirem lançar as composições através de cantores consagrados ou que, na visão das gravadoras, representassem um risco menor de investimento.

Nas décadas 1920 e 1930, período que marcou a consolidação do rádio como principal mecanismo de divulgação de músicas, superando as casas editoras e lojas de partituras, o surgimento dos primeiros cantores populares alçados à condição de ídolos significou a constituição de um meio possível para compositores divulgarem suas músicas. Houve uma escalada na proporção de gravações cantadas em relação ao total de faixas instrumentais. Estabeleceu-se um “culto à voz”, com mais de 80% das gravações feitas na década de 1930 tendo sido de canções com letra (SEVERIANO, 2008: 206).

Essa demanda por mais letras estimulou a composição de canções e a possibilidade de ter uma canção gravada por um cantor como Francisco Alves ou Mário Reis, ou mesmo outros artistas de menor nome, passou a ser constituir uma forma de conseguir algum dinheiro. Isto ajudou a tornar disseminada no Rio de Janeiro, a partir da década de 1920, a prática de vender parceria ou autoria de composições musicais, constituindo um dos caminhos de aproximação entre sambistas apologistas e partideiros e o mercado fonográfico. Diversos livros e biografias atestam e explicam com exemplos como o esquema funcionava.<sup>56</sup>

Representava um ganho rápido de dinheiro por parte do compositor original e a possibilidade de ter seu nome divulgado entre os artistas e profissionais do mercado fonográfico e o público. Para o cantor que comprava a composição era um acréscimo na sua fama, pois aos olhos do público passava a figurar também como autor ou coautor da música além de garantir um repertório de qualidade para seus discos. E a ausência de uma legislação sobre direitos

---

<sup>56</sup> ALZUGUIR, 2013: 83-90 explica pormenorizadamente como que Wilson Baptista e outros sambistas vendiam sambas e as razões (retorno financeiro imediato e ineficiência dos órgãos que fiscalizavam e recolhiam direitos autorais) para tal prática.

autorais melhor formulada e de entidades de arrecadação de direitos autorais estruturadas indiretamente incentivava tal prática.<sup>57</sup>

Em entrevista publicada em 1974, Cartola conta como foram suas primeiras experiências vendendo uma composição de sua autoria:

Foi em 1931, quando o Mário Reis veio aqui no morro. Ele chegou com um rapaz chamado Clóvis, que era guarda-municipal e que tinha dito para ele que era meu primo, coisa e tal. O Clóvis subiu pra falar comigo, mas o Mário ficou lá embaixo... O Clóvis veio me dizer que o Mário queria comprar um samba meu. Eu disse pro Clóvis que não ia vender coisa nenhuma, que aquilo era coisa de maluco, que o Mário devia ser doido. Comprar um samba pra quê? E o Clóvis me disse: Ah! Vende que ele vai fazer uma gravação, coisa e tal. Mas eu não estava disposto a vender nada. O Clóvis tanto insistiu que fui ao encontro do Mário. Cheguei lá, cantei o samba que Mário Reis já conhecia (deve ter ouvido em algum lugar) e ele me perguntou quanto eu queria pela música. Eu disse que não sabia o preço. Aí cochichei no ouvido do Clóvis: vou pedir cinquenta contos. E ele me disse: que nada! Pede quinhentos que ele dá. Mas eu não acreditava: espere aí, o homem não é maluco pra me dar quinhentos contos por um samba. Aí pedi trezentos. E ele me deu... Depois vendi o Divina Dama. Comecei a fazer negócio, um em cima do outro... eu vendia os direitos de disco. Por isso, o meu nome era sempre mantido (Diário de Notícias. 20 de Julho de 1974.<sup>58</sup>)

Tendo em vista o ainda incipiente desenvolvimento do conceito de propriedade autoral, a ressalva importante a de Cartola, mantendo seu nome como compositor, foi de suma importância, pois ela garantia que o público conhecesse seu nome e passasse a associar músicas de sucesso a ele. Assim, além da oportunidade de ter seu nome reconhecido, possibilidade de ganhar dinheiro com direitos autorais, fosse de composição ou de execução em disco e rádio, desde o começo do rádio chamou atenção dos sambistas, na maior parte das vezes cidadãos que exerciam profissões de baixa qualificação e remuneração. Contudo, o mais comum era que todos os direitos autorais ligados a composição fossem vendidos, situação que representou, para os compositores “quase sempre uma crônica de prejuízos” (LOPES, 2003: 53).

O carioca Francisco Alves, a primeira celebridade “da história do indústria do entretenimento no país” (LIRA NETO, 2017: 228) centralizava as atenções. Cantor de vasta produção fonográfica, há controvérsias sobre o ano exato em que gravou uma canção pela primeira vez<sup>59</sup>, mas se sabe ter sido ele recordista de gravações na primeira metade do século XX<sup>60</sup>, gravadas ao longo de pouco mais de 30 anos. Para se ter uma ideia de sua produtividade

<sup>57</sup> GUEIROS JÚNIOR, 1999: 430-433 explica que a primeira entidade de arrecadação de direitos autorais brasileira, a Associação Brasileira de Autores Teatrais (ABAT) foi fundada em 1917 e passou a abrigar compositores. Devido a inúmeras divergências internas acabou se subdividindo em 1930, dando origem a primeira entidade especificamente para músicos, a Associação Brasileira de Compositores e Autores (ABCA), que em 1942, sob direção de Ary Barroso viraria a União Brasileira de Compositores.

<sup>58</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/093718\\_05/32754](http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/32754)>. Acesso em 03/06/2019.

<sup>59</sup> LIRA NETO, 2017: 115 cita 1920. ALBIN, 2003: 74 cita uma gravação de 1919. SEVERIANO, 2008: 207 cita 1918.

<sup>60</sup> Há diferentes estimativas do total de gravações que Francisco Alves fez. AGUIAR, 2013: 37 estima um total de 1376 faixas gravadas (o que equivaleria a cerca de 100 CDs com 14 faixas cada). Uma outra estimativa pode ser

e prestígio, entre 1927-1931 gravou uma média equivalente a 8 lps por ano, cada um contendo 10 a 12 canções, cifra jamais atingida por qualquer outro cantor brasileiro (SEVERIANO, 2008: 208). Foi o maior cantor brasileiro até meados dos anos 1940.

Além dele, os maiores cantores da época foram Carlos Galhardo, Silvio Caldas, Orlando Silva e Mário Reis, primeiro dos grandes cantores brasileiros a abandonar o modo de cantar com voz impostada, típico das primeiras décadas de atividades da indústria fonográfica, e se aproveitar das recentes inovações tecnológicas na gravação de vozes para dar destaque a sua voz, menos potente que as dos anteriormente citados.

Esta prática de dar preferência a usar cantores já consagrados como meios para se lançar novas músicas se manteve ao longo das décadas. Intérpretes já estabelecidos funcionaram ao longo do século XX como uma espécie de intermediários entre os sambistas apologistas e partideiros compositores, o mercado fonográfico e o público.

A despeito dos cantores e cantoras de sucesso terem variado a cada década, comumente sambistas apologistas e partideiros compositores permaneceram numa situação na qual para divulgarem seu trabalho geralmente precisavam autorizar que cantores famosos, comumente brancos, gravassem suas composições, raramente tendo suas vozes registradas. Nos anos 1960 e 1970 tal situação ainda se sustentava, a despeito de alguns sambistas já terem estreado como intérpretes de suas próprias composições em discos individuais ou coletivos (como se verá mais à frente).

Porém, esse mecanismo começou a ser utilizado por sambistas apologistas e partideiros entre si, com benefício mútuo. Beth Carvalho, que foi a responsável por lançar em disco pela primeira vez composição de Almir Guineto, em 1979. O grupo Fundo de Quintal gravou uma composição de Zeca Pagodinho em 1981. Num outro exemplo, Beth Carvalho também convidou Zeca Pagodinho para que este fizesse sua primeira gravação em estúdio, cantando com ela um samba em que ele era coautor, em 1983.

Posteriormente Beth Carvalho ainda seria a primeira artista a gravar uma composição de Marquinhos de Oswaldo Cruz (1998), mantendo sua posição de atenta observadora do que se compunha e fazia de samba nas periferias do Rio de Janeiro e tentando usar sua posição no mercado fonográfico a favor dos sambistas apologistas e partideiros.

Estas considerações sobre os primeiros contatos de partideiros e apologistas com o mercado fonográfico também servem de introdução para o próximo capítulo, onde no deteremos sobre as transformações ocorridas neste mercado, sobretudo no Brasil, analisando

---

encontrada em <http://radionahistoria.blogspot.com/2015/05/radio-blog-francisco-alves-boa-noite.html>. Acessado em 02/06/2019.

como ele se modificou e cresceu. E também abordaremos a influência da televisão e dos Festivais, altamente relevantes para as discussões sobre música popular.

## CAPÍTULO 2 – O Brasil e o Mercado Fonográfico nas Décadas de 1960 e 1970

Veremos neste capítulo o cenário sócio-político do Brasil nos anos 1960 e as mudanças ocorridas no mercado fonográfico, inseridas dentro do fenômeno da Mundialização. Também abordaremos movimentos musicais que repercutiram nesta década e os festivais da canção. Por fim veremos um balanço das aparições de partideiros e apologistas nas paradas de sucesso.

### 2.1 – O Cenário Brasileiro

O Brasil passou por muitas mudanças na década de 1960. Política, economia, educação, cultura, em suma, todas as facetas da sociedade sofreram profundas modificações. E com a produção musical não foi diferente. Desde o começo da década a palavra de ordem foi “modernização”. O “atraso” brasileiro já constituía tema comum de reflexões de intelectuais de várias correntes políticas, que discutiam os problemas e possíveis soluções para o Brasil, e emitiam suas conclusões em livros e artigos publicados em revistas. Autores como Gilberto Freyre, Monteiro Lobato, Nelson Werneck Sodré, Leandro Konder, Anísio Teixeira, Érico Veríssimo, Ferreira Gullar, dentre outros, manifestavam suas visões e soluções para o país, a partir dos mais diferentes espectros políticos, teóricos e ideológicos.

No plano econômico, a década de 1960 se iniciou sob os efeitos da política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek (presidente de 31 de janeiro de 1956 a 31 de janeiro de 1961). Tal política visou realizar uma profunda reforma na estrutura econômica nacional “apostando na aceleração do processo de desenvolvimento industrial brasileiro (...) teve como resultado um crescimento industrial sem precedentes” (LOPEZ; MOTA, 2008: 761-762).

O Programa de Metas,<sup>61</sup> da política econômica presidencial, iniciado em 1955, já demonstrara seus efeitos e durante o governo de Juscelino o valor da produção industrial cresceu 80% e o PIB manteve uma taxa de crescimento anual de 7%. Graças a estes resultados o Brasil fechou a década de 1950 com um PIB *per capita* 3 vezes maior que o restante da América Latina (FAUSTO, 2006: 236). A década de 1960 começou marcada pela inauguração de Brasília, a nova capital do país, e em outras áreas o país somava êxitos, como no esporte,

---

<sup>61</sup> O Programa de Metas incluía 31 objetivos, organizados em 6 grupos: energia, transporte, alimentação, indústrias de base, educação e a construção de Brasília.

onde as seleções masculinas de futebol e basquete sagraram-se bicampeãs mundiais<sup>62</sup> e na música, com as canções e artistas da Bossa Nova fazendo sucesso no mercado estadunidense<sup>63</sup>.

Na política, uma série de crises culminou com a instauração de uma ditadura militar que, por meio de um golpe, depôs o presidente João Goulart em 1 de abril de 1964. A rápida industrialização e o aumento da população urbana acarretaram o crescimento do mercado consumidor de matérias primas e alimentos vindos do campo, levando uma nova organização da posse das terras, cada vez mais valorizadas e rentáveis, que no entanto preservavam a estrutura latifundiárias, a desigualdade e a violência no campo.

O processo de industrialização foi acompanhado de “extrema concentração da posse de terra” (DREIFUSS, 1981: 60). Nesse novo modelo as condições de trabalho dos camponeses pioraram e muitos posseiros e meeiros foram expulsos. O conseqüente desagrado e tomada de consciência dos camponeses favoreceu o desenvolvimento de movimentos rurais, sendo o mais importante “As Ligas Camponesas”, lideradas por Francisco Julião. O crescimento da militância estudantil, o fortalecimento do movimento operário e a defesa de reformas de base pelo governo federal também cooperaram para a escalada da oposição a João Goulart entre o oficialato das Forças Armadas e por setores conservadores da sociedade brasileira.

As reformas de base (que incluíam a reforma agrária, regulamentação da remessa de lucros para o exterior, a nacionalização de certos setores industriais, reformas nas políticas de habitação e extensão do direito a voto à analfabetos e militares de baixa patente) representavam uma “tentativa de modernizar o capitalismo e reduzir as profundas desigualdades sociais do país, a partir da ação do Estado” (FAUSTO, 2008: 448). Burguesia, latifundiários, o empresariado e parte da classe média se opuseram.

Em abril de 1964, o comando político do país passou a ser exercido, via golpe, por integrantes das Forças Armadas, que viam nas reformas de base e na atuação de atores políticos e sociais (movimento estudantil, sindicalismo, ligas camponesas) sinais de avanço do comunismo. Logo nos primeiros dias de governo, o comando da ditadura cassou mandatos de diversas lideranças, sobretudo de partidos de esquerda ou moderados. Em poucos anos, os ditadores progressivamente emitiram atos institucionais que aumentaram o grau de repressão e a violência do regime, culminando no AI-5, de 13 de dezembro de 1968.

---

<sup>62</sup> A seleção brasileira masculina de futebol venceu as Copas do Mundo de 1958 e 1962. Já a seleção brasileira masculina de basquete venceu os Campeonatos Mundiais de 1959 e 1963.

<sup>63</sup> CASTRO, 2007: 419-422 faz um balanço do movimento, listando copiosamente artistas estadunidenses que gravaram Bossa Nova e cita dados como a canção Garota de Ipanema ter alcançado a casa das cinco milhões de execuções, rivalizando com canções como *Yesterday*, dos Beatles.

A sociedade modificava-se. Em 1960 a população brasileira era estimada em 69,7 milhões de habitantes. Já em 1970 o país chegava a 95,3 milhões. Um aumento de quase 26 milhões em uma década. A população da cidade de São Paulo quase dobrou, chegando a 6,5 milhões de habitantes, consolidando a capital paulista como a cidade mais populosa do Brasil.<sup>64</sup> Nos grandes centros urbanos em geral a população aumenta, evidenciando o êxodo rural e a aceleração da diferença entre as porcentagens das populações urbana e rural no Brasil.

O índice de alfabetização da população aumentou, indo de 55,77% para homens e 50,68% para mulheres em 1960, para respectivamente 62,32% e 58,72%<sup>65</sup> em 1970.<sup>66</sup> Ao crescimento nas taxas de alfabetização e escolaridade somou-se a alta dos números do mercado editorial, que, bem como outros mercados ligados à produção cultural, cresceu significativamente na década de 1960. Se em 1960 publicou-se no Brasil uma tiragem total de 56.279.514 livros,<sup>67</sup> em 1970 a produção atingiu a marca de 189.854.419.<sup>68</sup> Consequentemente, a oferta de livros, revistas, folhetos e o acesso a estes materiais impressos aumentaram.

Esse aumento do volume de publicações (também observado na publicação de revistas) insere-se num fenômeno observado pelo sociólogo Renato Ortiz, segundo o qual “se os anos 40 e 50 podem ser considerados como momentos de insipiência de uma sociedade de consumo, as décadas de 60 e 70 se definem pela consolidação do mercado de bens culturais” (ORTIZ, 1988: 113). É a partir da década de 1960 que indústrias ligadas ao cinema, música, televisão se consolidam no Brasil e há um aumento no número de espetáculos teatrais e eventos culturais. Conforme Ortiz

(...) ocorre uma formidável expansão em nível de produção, de distribuição e de consumo da cultura; é nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e a cultura popular de massa. (ORTIZ, 1988: 121).

<sup>64</sup> Dados sobre população obtidos no anuário estatístico do IBGE referente ao ano de 1970. Disponível em: <[https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/20/aeb\\_1970.pdf](https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/20/aeb_1970.pdf)>. Acesso em 11/10/2019.

<sup>65</sup> Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv1425.pdf>> pg 17. Acesso em 11/10/2019.

<sup>66</sup> Quanto à população negra, estudos apontam que a diminuição das taxas de analfabetismo entre 1940 e 1980 não resultava do fato de parte desta população ter se alfabetizado ou da eventual migração de negros analfabetos para outro segmento de cor nas declarações prestadas para os Censos demográficos, mas sim de “seu ‘desaparecimento’ na população geral, por razões ligadas à esfera da vida reprodutiva” (ROSEMBERG; PIZA, 1996: 118). A hipótese das autoras é que, mesmo levando em conta que o processo de classificação racial brasileiro, que valoriza a cor branca, possa ter induzido pessoas negras a mudarem sua declaração de cor entre Censos demográficos, as explicações para a redução da porcentagem e do número absoluto de analfabetos entre a população negra estaria em “diferenciais raciais observados na expectativa de vida, mortalidade infantil, na nupcialidade e fecundidade, estas últimas associadas à vida reprodutiva, levando a que se considere, também, a dinâmica das subordinações de gênero e como se articulam às de raça” (ROSEMBERG; PIZA, 1996: 119)

<sup>67</sup> Disponível em: <[https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/20/aeb\\_1960.pdf](https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/20/aeb_1960.pdf)> pg 341. Acesso em 11/10/2019.

<sup>68</sup> Disponível em: <[https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/20/aeb\\_1970.pdf](https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/20/aeb_1970.pdf)> pg 705. Acesso em 11/10/2019.

Ocorreu uma ampliação e a diferenciação do público consumidor de bens culturais, resultante de uma soma de fatores, como o aumento nos índices de alfabetização, o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, a consolidação da atuação de grandes empresas de entretenimento e comunicação, o crescimento da classe média, o aumento da população urbana.

Algumas medidas tomadas pela Ditadura Militar, executadas a partir da percepção da necessidade de atuar junto às esferas culturais, ajudaram a criar a infraestrutura necessária ao desenvolvimento das atividades da iniciativa privada. Medidas como a criação da Embratel, em 1965, e do Instituto Nacional de Cinema, em 1966, além da abertura de outras instituições estatais que foram criadas ou passaram a atuar mais ativamente a partir desta década (bem como na década seguinte) - como a Embrafilme, a Funarte, o Serviço Nacional do Teatro, o Instituto Nacional do Livro e o Conselho Federal de Cultura – impulsionaram certos setores, apesar do forte controle ideológico, da censura e da perseguição de artistas.

O investimento na criação e reformulação de instituições estatais ligadas à cultura, que tinham como prerrogativa organizar, administrar e censurar amplos setores de produção cultural, sinalizava que o comando da Ditadura Militar entendia ser importante centralizar a administração e fiscalização da produção cultural. A Ditadura Militar procurou com suas ações na esfera cultural “normatizar diversas iniciativas na área cultural, tentando construir uma alta burocracia cultural aliada das políticas autoritárias” (NAPOLITANO, 2017: 222).

As ações do Estado e o aumento do investimento da iniciativa privada convergiram na mesma direção: a “integração” do Brasil. Com um país mais industrializado, com uma melhor e maior infraestrutura para transportes, exportação e importação, a economia cresceria e o consumo se intensificaria. Mas, cada grupo defendia a integração segundo seus próprios interesses

(...) enquanto os militares propõem a unificação política das consciências, os empresários sublinham o lado da integração do mercado. O discurso dos grandes empreendedores da comunicação associa sempre a integração nacional ao desenvolvimento do mercado (ORTIZ, 1988: 118).

Combinando ações no campo da cultura e investimentos, o Estado brasileiro promoveu uma “modernização conservadora, fornecendo toda a infraestrutura necessária à implantação da indústria cultural no país em nome da Segurança Nacional” (DIAS, 2008: 55). Sintetizando o processo, sob os auspícios do Estado e da iniciativa privada “criou-se uma indústria cultural não só televisiva, mas também fonográfica, editorial (de livros, revistas,

jornais, fascículos e outros produtos comercializáveis em bancas de jornal), de agências de publicidade etc” (RIDENTI, 2014b: 295-296).

Entre 1964 e 1968 ainda vigorou uma relativa liberdade de expressão e crítica ao regime. Ocorreu na produção artística nacional uma “superpolitização da cultura” (RIDENTI, 2014a: 241). Tanto a liberdade de expressão quanto a superpolitização são perceptíveis, por exemplo, na existência de publicações como a *Revista Civilização Brasileira* (RCB), editada entre 1964 e 1968 pelo famoso editor e militante do partido comunista Ênio Silveira. Tal periódico concentrou parte significativa da elite intelectual do país, discutindo uma gama bastante variada de temas, indo de economia e política à literatura e cinema e aos modos pelos quais a arte poderia contribuir para os debates sobre os rumos, impasses e soluções para o Brasil.

De certo modo, a RCB deu prosseguimento ao trabalho feito por outra revista, que também concentrou parte da intelectualidade comunista da época e discutiu como a arte poderia contribuir para o país, a revista *Brasiliense*, editada entre meados dos anos 1950 e 1964 em São Paulo pelo historiador comunista Caio Prado Júnior. A partir de 1960 a revista, estruturada em torno de discussões sobre política e economia, passou também a dar mais espaço a textos sobre a produção cultural que se fazia contemporaneamente.

Sobretudo na *Revista Civilização Brasileira*, a música popular aparece com destaque nos ensaios sobre música. A grande capacidade de alcance, via rádio e televisão, da música popular significava uma oportunidade de tratar de questões sociais e levar alguma conscientização ao público consumidor.

A arte engajada e crítica à ditadura que veremos na década de 1960 pode ter algumas de suas características rastreadas ao menos até a década anterior. Diversos artistas já buscavam desde a década de 1950 formas de produzir uma arte que fosse politicamente comprometida com a realidade brasileira e que mostrasse os problemas da nação. No cinema o destaque foi o longa-metragem *Rio 40 graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos. Nos tabladós a companhia Teatro de Arena, fundada em 1953, após a fusão com o Teatro Paulista do Estudante e a contratação de Augusto Boal, expressou por meio de suas produções um posicionamento político de esquerda, destacando-se a peça *Eles não usam black-tie* (1958) de Gianfrancesco Guarnieri.

Outro espaço que deu vazão a tais discussões em suas produções foi o Centro Popular de Cultura (CPC), organização associada à União Nacional dos Estudantes, que funcionou entre 1962 e 1964. O CPC surgiu a partir do desligamento de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, do Teatro de Arena e significou um aprofundamento de propostas da companhia teatral. O dramaturgo sentiu a necessidade de buscar formas do seu trabalho, efetivamente,

chegar ao proletariado, isto é, à classe retratada nas principais obras do Teatro de Arena. O foco agora não era mais apenas ilustrar as condições de vida da população, mas procurar examinar que mecanismos contribuíam para perpetuar tais condições.<sup>69</sup> Abrangendo outras expressões artísticas, o CPC desenvolveu atividades no “teatro, no cinema, na literatura, na música popular e em outras artes, buscando resgatar as tradições culturais populares no processo de revolução brasileira” (RIDENTI, 2003: 116). Assim, Czajka diz:

E se antes do golpe de 1964 a esfera da cultura fornecia subsídios essenciais para essa discussão entre artistas e intelectuais, com a instauração do regime militar a cultura paulatinamente adquire novos contornos e uma legitimidade política capaz de dotá-la de um caráter reestruturador das ideologias desagregadas pelo novo regime (CZAJKA, 2005: 9).

Um exemplo da produção do CPC é o musical *O Auto dos 99%*, encenado em 1963, que abordava o fato de na época apenas 1 a cada 100 jovens em idade escolar conseguir entrar numa universidade e cita outras estatísticas educacionais, como no seguinte trecho

Quem é analfabeto  
57%, 57%  
Não vai pra faculdade!  
Quem não tem ginásial  
67%, 67%  
Não vai pra faculdade!  
Quem não fez o científico  
71%, 71%  
Não vai pra faculdade!  
Viva 1%, viva 1% do povo do Brasil!  
E o resto, e o resto  
Vai ficar sem estudar  
Azar!<sup>70</sup>

Ou seja, as manifestações culturais adquiriram importância cada vez maior nas reflexões de artistas e intelectuais brasileiros sobre os modos pelos quais a arte poderia influenciar nos possíveis rumos que a nação seguiria. Foi um processo iniciado antes mesmo da Ditadura Militar tomar o poder, pois “mesmo antes do golpe, o teatro, a música e o cinema já convergiam para a busca de uma expressão comum, que articulasse conteúdos, perspectivas e temáticas a ser veiculados na crítica ao regime” (NAPOLITANO, 2007: 83-84). O que caracterizava a produção cultural era então “a busca da brasilidade e a estreita vinculação entre arte e política” (RIDENTI, 2014b: 85).

Nesse contexto, não surpreende que desde o começo a Ditadura Militar dirigisse parte de sua atenção repressora para a intelectualidade brasileira e para a produção artística

<sup>69</sup> BETTI, 2013: 175-194 faz uma discussão minuciosa do processo de politização do teatro brasileiro entre os anos 1950 e 1960.

<sup>70</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wa-YBFsX9Ic>>. Acesso em 6/11/2019.

nacional. Logo na primeira lista<sup>71</sup> de cassados divulgada pelos militares golpistas aparecem o antropólogo e ex-reitor da Universidade de Brasília (UnB) Darcy Ribeiro (o quinto nome da lista), o militar e historiador Nelson Werneck Sodré, o geógrafo (e na época maior nome das pesquisas de combate à fome) Josué de Castro, que ocupava o posto de embaixador brasileiro junto à sede europeia da Organização das Nações Unidas (ONU), e o economista e Ministro do Planejamento Celso Furtado.

Com isto, logo no início à Ditadura sinalizava para a perseguição das esquerdas brasileiras em uma tendência progressiva de limitar o campo de atuação legal de críticos e opositores do regime, fossem militares ou civis. Desde que se restringisse a espaços previamente autorizados (quase sempre inseridos em circuitos comerciais e sujeitos à eventual censura) a produção cultural influenciada por militantes e simpatizantes de esquerda poderia ser produzida, bem como as reflexões sobre esta produção.

Ao comando da Ditadura Militar interessou mais nos primeiros anos do regime tratar de duas questões. Primeiro, perseguir e eliminar da vida pública participantes do regime deposto, buscando com isso impedir a influência de ideias reformistas. Segundo, tentar cortar os laços entre artistas e ativistas de esquerda com movimentos populares, operários e camponeses (NAPOLITANO, 2017: 62).

Com tal situação, intensificou-se a participação de críticos da Ditadura em formas de oposição marcadas pelo uso de apresentações artísticas e publicação de ensaios em revistas como as supracitadas, num contexto onde a manifestações culturais e a mídia escrita como locais de debates e reflexões passaram paulatinamente a ter maior importância.

## **2.2 – Mercado fonográfico brasileiro, Mundialização e Movimentos Musicais a partir da década de 1960**

### **2.2.1 – O Mercado fonográfico brasileiro**

Seguindo uma tendência mundial, a indústria fonográfica conheceu grande crescimento no Brasil a partir do começo da década de 1960, bem como de outras empresas de entretenimento e comunicação. “Crescimento das gravadoras e das empresas que controlam os

---

<sup>71</sup> Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/atocsr/1960-1969/atodocomandosupremodarevolucao-1-10-abril-1964-364826-publicacaooriginal-1-csr.html>>. Acesso em 11 de Outubro de 2019.

canais de rádio e TV” (WISNIK, 2004: 169). Houve além de crescimento, mudanças na estrutura e nas formas de atuação das gravadoras.

Em todo o mundo os números relativos à vendagem de discos e a expansão do mercado consumidor foram percebidos. Em termos de padrões tecnológicos e mercadológicos, a indústria fonográfica brasileira seguiu os padrões mais comuns nos Estados Unidos da América e na Europa ocidental, no que se refere aos principais produtos lançados no mercado: o disco compacto simples, com duas músicas; o disco compacto duplo, com quatro músicas; e o disco LP, com até quatorze músicas; sendo progressiva a porcentagem de vendas de LPs em relação aos outros formatos, tornando-se a mídia musical mais vendida em meados da década de 1970 (DIAS, 2008: 60). Esse padrão se sustentou até a década de 1980, quando foram desenvolvidas as fitas k7 e os CDs. Já os dados sobre a expansão da indústria fonográfica revelam um espantoso crescimento, da ordem de 444% no período que vai de 1966 a 1976 (NAPOLITANO, 2007: 90).

Avanços tecnológicos, como o surgimento de novos equipamentos de gravação, proporcionaram um aumento qualitativo nas gravações. Em paralelo, o desenvolvimento de novos modelos de toca-discos, a ampliação do alcance das emissoras de rádio, aliados ao crescimento da economia brasileira facilitaram o acesso de mais pessoas aos discos. A venda de toca-discos cresceu 813% entre 1967 e 1980 (ORTIZ, 1988: 127).

Várias gravadoras multinacionais intensificaram suas ações no Brasil a partir da década de 1960, seja inaugurando escritórios ou ampliando o trabalho que já desenvolviam ocasionalmente através de compras e fusões com gravadoras já existentes. A *Philips-Phonogram* (depois *Polygram* e, atualmente, chamada de *Universal Music*) começou a operar no Brasil em 1960 após a aquisição da CBD (Companhia Brasileira de Discos). A CBS (hoje *Sony Music*) funcionava desde 1953 mas se destacou a partir de meados da década com o sucesso da Jovem Guarda. A EMI chegou ao país em 1969 após adquirir a tradicional Odeon (que operava desde 1913) e a *Warner* (WEA) iniciou seus trabalhos em 1976. Por fim, a Ariola, integrante do conglomerado alemão *Bertelsman*, começou a operar em 1979. Posteriormente o grupo Bertelsman compraria a RCA (que operava no Brasil desde 1925), formando o grupo BMG (VICENTE, 2014: 51-52).

Na década de 1970, quando “a grande indústria produtora de discos se consolida no Brasil” (LIMA, 2009: 77), chegou-se a ter, entre médias e grandes empresas, 21 gravadoras atuando no Brasil: RCA, Basf, Marcus Pereira, Carmona, Polydisc, Central Park, RGE, Japori, Chantecler, Continental, Crazy, Copacabana, Phonogram, Ktel, Padrão, Tapeçar, Top Tape, Som Livre, Odeon, Cid e CBS. Destas 21, 7 possuíam estúdios próprios (RCA, Chantecler,

Continental, Copacabana, Phonogram, Odeon e CBS) e 8 possuíam fábricas de vinis (RCA, Continental, Crazy, Copacabana, Phonogram, Tapeçar, Odeon e CBS) (DIAS, 2008: 77). Geralmente as empresas alugavam os estúdios e fábricas umas das outras e de terceiros para gravarem e fabricarem seus discos.

O ciclo de instalação das *majors* no mercado brasileiro e a expansão da indústria fonográfica fez com que o Brasil fosse da décima quarta posição em 1969 para a sexta em 1979 entre os maiores mercados de discos do mundo (OLIVEIRA, 2018: 53).

O desenvolvimento de instituições de pesquisa de opinião e o crescimento do mercado publicitário brasileiro ajudaram no crescimento do mercado fonográfico nacional<sup>72</sup>, pois com a criação de ferramentas que permitiram às gravadoras especular com mais segurança sobre quais tipos de músicas estavam fazendo mais sucesso e quais músicas e artistas deveriam ter seus lançamentos priorizados. No campo acadêmico também ocorreram importantes modificações. Escolas de comunicação foram criadas em diversas universidades, como a ECA-USP (1966), Álvares Penteado (1967), UFRJ (1968), ISCM (1969). Institutos de pesquisas mercadológicas e de opinião também proliferaram, sendo o IVC (1961), Mavibel (1964), Ipsem (1965), Gallup (1967), Demanda (1967), Simonsen (1967), Audi-TV (1968) e Nielsen (1969) os principais. Buscava-se formular critérios objetivos se poder fazer “um cálculo entre as pretensões dos clientes e a capacidade de absorção dos produtos” (ORTIZ, 1988: 131-132).

Com o paulatino sucesso das novelas como principais produtos televisivos e a repercussão das trilhas sonoras nas paradas de sucesso, a Rede Globo decidiu criar uma gravadora para poder produzir os discos contendo as trilhas sonoras de suas novelas, o que lhe proporcionaria economia de recursos. Em 1969 o executivo João Araújo fundou a *Som Livre*. Mas somente em 1975 um disco com a trilha sonora nacional de uma novela vendeu mais que o disco da trilha internacional. A novela foi *Pecado Capital*, cuja faixa principal da trilha sonora era um samba homônimo de Paulinho da Viola. Foi a primeira vez que um samba foi utilizado como tema de abertura de uma novela (BARCINSKI, 2015: 48). A Som Livre passou a atuar em outros tipos de produções musicais e consolidou-se como uma das maiores gravadoras do Brasil na década de 1970. Posteriormente, outros canais de televisão também criaram suas

---

<sup>72</sup> Podemos dimensionar a relevância da atuação de institutos de pesquisa de opinião e de agências publicitárias para o crescimento do mercado fonográfico brasileiro pelo fato de que após a proibição em 1965 de que canais de televisão transmitissem ao vivo jogos de futebol, a agência publicitária Magaldi, Maia & Proserpi (MM&P) ofereceu a TV Record a criação de um programa televisivo que ocupasse as tardes de domingo, faixa de horário anteriormente dedicada às transmissões de futebol. O programa uniria música, juventude e venda de produtos. A proposta foi aceita pela emissora e surgiu o programa Jovem Guarda. O sucesso de audiência foi de tal ordem que uma série de produtos (entre outros bonecos, figurinhas, chaveiros e flâmulas) foi licenciada e posta à venda em lojas por todo o país (ALMEIDA, 2019: 135-137).

gravadoras, como a Tupi (GTA), a Bandeirantes (Bandeirante Discos) e a Record (Seta). A edição em disco das trilhas sonoras de novelas evidencia a “importância que a televisão teve como fator de crescimento do mercado brasileiro de discos” (MORELLI, 2009: 90).

As gravadoras também buscaram formas de cooperarem entre si com o intuito de alcançarem objetivos em comum e fazerem lobby a favor de seus interesses corporativos frente ao poder público. Em 1965 a ABPD (Associação Brasileira dos Produtores de Discos), fundada em 1958, passou a ter atuação mais efetiva. Como consequência da criação da associação, em 1967 foi sancionada uma lei de incentivos fiscais e em 1973 uma lei de direitos autorais. Ambas as legislações ampliavam a margem de manobra financeira das gravadoras, permitindo que um montante maior de recursos fosse ou não reinvestido pelas empresas no mercado fonográfico brasileiro.

A lei de incentivos fiscais de 1967<sup>73</sup> permitia que as empresas abatessem do Imposto de Circulação de Mercadoria (ICM) qualquer gasto com as gravações de discos de artistas brasileiros. Os discos beneficiados pela lei recebiam o selo “Disco é Cultura”. A lei visava incentivar a produção musical nacional, criando condições para a produção nacional fazer frente à música estrangeira no país, cujo aumento já era percebido. A lei por um lado beneficiou as gravadoras nacionais, mas também contribuiu para que através do dinheiro economizado as gravadoras estrangeiras contratassem mais artistas nacionais.

Nas décadas de 1960 e 1970 dois fenômenos também marcaram a atuação das gravadoras no Brasil. Oriundos de fatores como o atraso nos lançamentos de discos de artistas estrangeiros no mercado brasileiro, a falta de informações do público brasileiro e a pequena parcela da população que era fluente em inglês, tal situação abriu espaço para as gravadoras investirem em artistas covers e em falsos gringos. Um outro fator que incentivou o recurso a estas estratégias, bem como o crescente aumento de músicas estrangeiras no Brasil, era o fato do Departamento de Censura só avaliar canções em português. Canções em outros idiomas não precisavam ser submetidas e não corriam risco de serem proibidas.

Fábio Jr., Jessé, Ivanilton de Souza (que virou Michael Sullivan), Hélio Costa Manso (que adotou o nome de Steve Maclean), o grupo Pholhas e Chrystian (da dupla Chrystian & Ralf) foram alguns dos artistas brasileiros que se passaram por estrangeiros perante o público, compondo e gravando em inglês, ainda que muitos destes artistas não fossem fluentes na língua, sendo promovidos comercialmente pelas gravadoras como artistas estrangeiros.

---

<sup>73</sup> Há uma divergência historiográfica sobre a data em que a lei efetivamente passou a valer. A maior parte da bibliografia aponta 1967. No entanto há estudiosos que apontam uma série de mudanças jurídicas que somente em 1969 deu validade ao incentivo fiscal.

Ocasionalmente a escolha do nome estrangeiro já evidenciava a falsidade do esquema: José Eduardo Pontes de Paiva, conhecido no meio musical como Dudu França, gravou como Joe Bridges e Jessé chegou a gravar como Christie Burgh uma música de Chris de Burgh. O caso mais emblemático foi o do carioca Maurício Alberto Kaiserman, que após adotar o nome artístico de Morris Albert gravou a canção *Feelings* em 1974, teve a música lançada com grande sucesso nos Estados Unidos e Europa e foi indicado em 1976 aos *Grammys* (prêmio máximo da indústria musical internacional) de música do ano, melhor cantor pop e artista revelação (BARCINSKI, 2015: 49-50).

Já o fenômeno dos *covers* remontava ao auge do sucesso da Jovem Guarda em meados dos anos 1960, com diversos conjuntos brasileiros fazendo letras em português para canções estrangeiras. Este modelo representava uma estratégia de baixo custo para as gravadoras, que procuravam obter alguma vantagem do sucesso dos lançamentos, internacionais e nacionais, umas das outras. Quando um disco fazia sucesso era comum gravadoras concorrentes gravarem versões das músicas com músicos de estúdio imitando artistas famosos e lançadas geralmente em coletâneas. Chegou-se ao paroxismo quando o cantor Wando, precisando de dinheiro, concordou em gravar um disco fazendo cover de si mesmo.<sup>74</sup>

### 2.2.2 Mundialização do mercado fonográfico

As transformações e o crescimento da indústria fonográfica no Brasil foi um fenômeno inserido dentro de um processo maior que começou a se consolidar ao longo da década de 1960, a mundialização da cultura. Esse processo foi definido pelos especialistas como “expressão do universo simbólico e cultural próprio da era da globalização econômica e social” (DIAS, 2008: 43).

Em paralelo à consolidação de um mercado de bens culturais no Brasil, a atuação de grandes conglomerados transnacionais (não só da área cultural, mas também alimentícia, automobilística, tecnológica, etc), fomentava o desenvolvimento de um mercado internacional de bens culturais. Se por um lado a partir de 1960 diversas nações, sobretudo no continente africano, conquistaram a independência política, outras formas de dominação se desenvolviam pelo mundo. Parte delas passando pela esfera cultural.

---

<sup>74</sup> Informação dada por Antonio Paladino, dono da Eletroarte e produtor musical com passagens pela RGE e Som Livre, disponível em: <<https://blogdobarcinski.blogosfera.uol.com.br/2018/11/21/discos-fantasma-a-gambiarra-que-sustentou-nossas-gravadoras/>>. Acesso em 15/10/2019.

Bens culturais (filmes, músicas, livros, etc) passaram a circular com maior velocidade e alcance e empresas transnacionais lideraram este processo que permitiu com que marcas, produtos e rostos se tornassem mundialmente conhecidos.

Um exemplo desse aumento na velocidade de circulação de bens culturais está no prazo de lançamento no Brasil de discos estrangeiros. Durante a década de 1960 era comum que discos lançados originalmente no exterior demorassem até dois anos para serem lançados no país (BARCINSKI, 2015: 53). Essa defasagem favorecia a ocorrência de alguns esquemas que se beneficiavam do atraso (como os falsos gringos e os covers vistos mais acima), bem como fomentava tentativas de diminuir a dificuldade de acesso ao material lançado no exterior.

Vejamos uma dessas situações. Era comum que pessoas de determinados círculos sociais viajassem com alguma frequência para o exterior, e recebessem encomendas de discos. Uma das melhores lojas de discos de São Paulo a partir da década de 1950, a Eletroarte, surgiu graças a amizade do dono com alguns pilotos de avião, que lhe traziam diversos lançamentos da época e o êxito da loja a tornou fornecedora de discos para rádios em São Paulo e no Rio de Janeiro (BARCINSKI, 2015: 53-54). Com a intensificação da atuação de diversas gravadoras no Brasil, o atraso no lançamento de discos estrangeiros no Brasil tendeu a diminuir e a dependência de esquemas como o citado também.

As formas pelas quais as gravadoras compartilhavam suas estratégias de ação no mercado também nos ajuda a compreender a mundialização da cultura. Podemos dividir as gravadoras em dois grupos. O primeiro composto por grandes conglomerados transnacionais, que atuavam em diversos países e intensificaram suas atividades a partir da década de 1960. São as *majors*. O segundo grupo é composto por gravadoras de menor porte, geralmente atuantes em um único país, as *indies*.<sup>75</sup>

As *majors* procuraram meios de lançar o máximo de artistas estrangeiros, de maior apelo mundial, no mercado brasileiro, até por geralmente ser mais barato lançar um disco estrangeiro aqui do que custear uma produção de artista nacional. Para lançar um disco de artista estrangeiro bastava trazer uma máster (fita com a gravação original) e produzir cópias nas fábricas disponíveis no Brasil. O grosso do gasto era o feito com divulgação. Já para gravar um disco de artista nacional era preciso custear os gastos com estúdio, funcionários e a contratação de músicos de apoio, além de divulgação.

Contudo, as *majors* também procuraram meios de estabelecer laços com a produção de artistas locais. Comumente as *indies* descobriam novos artistas e as *majors* cuidavam da

---

<sup>75</sup> Essa nomenclatura é utilizada pela bibliografia especializada, como VICENTE(2014) e DIAS (2008).

divulgação e distribuição dos discos, configurando uma relação de dependência, na qual as *indies* ocupavam posição desigual, uma vez que quando um artista descoberto e lançado por uma *indie* fazia muito sucesso geralmente uma *major* oferecia melhores condições de trabalho e rendimentos e contratava o artista. Assim, um artista oriundo das camadas mais pobres da população poderia, em caso de sucesso, ser contratado por uma grande gravadora, o que permitia que as manifestações musicais com as quais o artista mantinha contato tivessem alguma repercussão.

Essa interação entre grandes e pequenas gravadoras foi fundamental para o lançamento e desenvolvimento da carreira fonográfica de vários artistas, sendo exemplo Cartola, cujos dois primeiros discos foram lançados por uma *indie* (a Discos Marcus Pereira) e posteriormente foi contratado por uma grande gravadora. “A prospecção de mercados locais firmou-se como forte estratégia para a expansão da indústria fonográfica mundial” (DIAS, 2008: 42). Esse modelo de interação entre as gravadoras contribuiu para que um sambista de enorme renome gravasse seus primeiros discos e assim um estilo de samba já conhecido por sambistas e por quem já tinha visto as apresentações de Cartola (sobretudo no Zicartola) chegou ao grande público.

Assim, havia fomento tanto para o lançamento de discos de artistas nacionais quanto para artistas estrangeiros. Não era um processo harmônico, sobretudo devido a quantidade cada vez maior de músicas estrangeiras sendo lançadas no Brasil. Houve negociação e conflito neste processo, pois ele envolveu inevitáveis choques entre manifestações culturais locais e aquela cultura que era anunciada como supranacional. “Uma cultura mundializada não implica o aniquilamento das outras manifestações culturais, ela coabita e se alimenta delas” (ORTIZ, 1994: 27).

Deste modo, manifestações culturais oriundas da diáspora negra, como o samba e o partido alto, conseguiram resistir e sobreviver ao processo de integração do mercado fonográfico brasileiro ao mercado mundial (o que acarretou o aumento sistemático da atuação de grupos estrangeiros e conseqüentemente da propaganda e circulação de outras formas musicais de alcance global). Tornava-se mais difícil “conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural” (HALL, 2006: 74), e contra esta descaracterização partideiros e sambistas apologistas buscaram formas de manter ativas suas manifestações musicais e preservar suas identidades culturais. Apesar da pressão do mercado por padrões pasteurizados.

Como efeito da mundialização, emergiu uma cultura global na qual uma quantidade cada vez maior de pessoas era exposta aos mesmos itens. “O processo de mundialização é um

fenômeno social total que permeia o conjunto das manifestações culturais. Para existir, ele deve se localizar, enraizar-se nas práticas cotidianas dos homens” (ORTIZ, 1994: 30). Ou seja, cada vez mais as atividades exercidas pelas pessoas no dia a dia sofrem tentativas de influência por parte de práticas culturais mundializadas. Com a mundialização, discos, filmes e outros produtos (e as mensagens veiculadas pela propaganda e pelos próprios produtos) passam a ser disponibilizadas aos consumidores cada vez mais rapidamente.

Assim, vemos que “a consolidação de um mercado internacional-popular de bens culturais é um pressuposto fundamental para que, efetivamente, se realize a intensificação do processo de mundialização da cultura” (DIAS, 2008: 43).

### **2.3 – Maior profissionalização das gravadoras**

Com a inserção de grandes conglomerados no mercado fonográfico brasileiro, ocorreram mudanças na organização e estruturação das gravadoras. A consolidação de um mercado de bens culturais foi paralela a uma onda de intensificação do nível de profissionalismo e divisão do trabalho entre os empregados de empresas que produziam bens culturais.

No caso da música, a produção, gravação e comercialização de um disco passou a envolver uma quantidade cada vez maior de pessoas, paulatinamente incluindo cantores, compositores, arranjadores, produtores, executivos, técnicos de som, músicos contratados ou convidados, funcionários das fábricas de vinis, capistas, fotógrafos, publicitários, revendedores. Só entre os músicos poderiam haver dezenas envolvidos, dependendo do tipo de gravação e arranjo. O crescimento do mercado fonográfico e o aumento na divisão do trabalho nas gravadoras acarretou um volume maior de contratações. Como exemplo, a *Phonogram* contava com 170 funcionários em 1968 e 500 em 1974 (VICENTE, 2014: 65).

Duas figuras em particular começaram a ter destaque nos anos 1960 e ao longo da década seguinte por concentrarem cada vez mais poder decisório e influência nas etapas de gravação de um disco: o produtor musical e o executivo. Num contexto marcado pelo “satisfatório retorno financeiro, aliado à precariedade dos meios de produção e dos conhecimentos mercadológicos” (VICENTE, 2008: 117), produtores e executivos atuaram com uma margem maior de autonomia e eram capazes de imprimir mudanças nos rumos de carreiras fonográficas e mesmo do mercado fonográfico como um todo, ao apostarem em artistas de determinado gênero musical, demonstrando que o “personalismo é marca e ideologia da indústria fonográfica” (DIAS, 2008: 85). O grande crescimento do mercado fonográfico é

atestado por uma série de índices e dados, enquanto que a defasagem tecnológica é repetidamente evocada nos livros de memórias e entrevistas de produtores e executivos, como veremos adiante.

Uma trajetória exemplar desse tipo de profissional pode ser observada através de síntese biográfica do produtor Marco Aurélio da Silva, o Mazzola. Segundo levantamento do jornalista e pesquisador Sérgio Cabral, os discos que Mazzola produziu venderam cerca de 50 milhões de cópias<sup>79</sup> e conquistaram 73 discos de ouro, 43 de platina, 16 de platina duplo e 4 discos de diamante<sup>80</sup>.

O próprio Mazzola definia que o “trabalho de um produtor musical significa coordenar integralmente a feitura de um disco, desde a escolha do repertório, dos músicos, da gravação, das ideias de arranjos até a mixagem” (MAZZOLA, 2007: 75). Ele se tornou uma das personalidades mais influentes e conhecidas do mercado fonográfico brasileiro. Há nessa fala uma supervalorização da importância e do poder de decisão que os produtores tinham. A ascendência na escolha do repertório seguia algumas variáveis, incluindo a quantidade de material autoral composto pelo próprio cantor, o gênero musical, as redes de relação do artista (que podia insistir na inclusão de composições de conhecidos) e, obviamente, da personalidade de cada artista. “O nível de interferência do produtor e sua postura diante do artista mudam a cada segmento musical e às suas condições de legitimação” (VICENTE, 2014: 64). Variáveis semelhantes regiam as escolhas sobre os músicos que participariam da gravação. Todavia, é inegável que a figura do produtor passou a concentrar mais poder na dinâmica interna das gravadoras e em muitos discos o produtor de fato tomava uma quantidade maior das decisões, inclusive artísticas.

Filho de imigrantes portugueses e nascido no Rio de Janeiro em 1947, Mazzola integrou durante parte da infância e da adolescência o coral *Os Pequenos Cantores da Guanabara*, onde aprendeu canto e como afinar diversos instrumentos. Com o coral gravou alguns discos e chegou a se apresentar na inauguração de Brasília. Seu primeiro instrumento

---

<sup>79</sup> A informação encontra-se na orelha do livro de memórias de Mazzola.

<sup>80</sup> As categorias Ouro, Platina e Diamante integram um sistema de premiação por índices de vendagem existente em vários países, estabelecido de acordo com as normas pré-definidas pela *Federação Internacional da Indústria Fonográfica* (IFPI). O critério mais utilizado para estabelecer o número mínimo de cópias de discos vendidas para certificar um álbum é o tamanho da população. As certificações são cumulativas, permitindo que um mesmo disco receba premiações diferentes conforme alcance maiores índices de vendagem. No Brasil, para discos de artistas brasileiros os números de cópias vendidas para cada categoria são Ouro: 40.000, Platina: 80.000, Platina Duplo: 160.000, Platina Triplo: 240.000, Diamante: 300.000, Diamante Duplo: 600.000, Diamante Triplo: 900.000; para discos de artistas estrangeiros os números são Ouro: 20.000, Platina: 40.000, Platina Duplo: 80.000, Platina Triplo: 120.000, Diamante: 160.000, Diamante Duplo: 320.000, Diamante Triplo: 480.000.

foi um acordeão, muito popular no Rio de Janeiro de então devido ao sucesso de Luiz Gonzaga e do Baião.

Em 1965, aos 18 anos, trabalhava como técnico de som de uma banda instrumental que tocava em bailes nos bairros e cidades vizinhas e estava com a agenda de shows crescendo. Com o sucesso das apresentações, a banda foi contratada por uma pequena gravadora e Mazzola começou a participar com técnico de algumas gravações.

Era outros tempos, com praticamente toda as operações sendo feitas manualmente e os técnicos e produtores precisando encontrar soluções para problemas e pedidos dos artistas e para criar as melhores condições acústicas possíveis para cada gravação. Em seu livro de memórias, lembrando esta época, Mazzola mescla alívio e certa nostalgia ao fazer um balanço do que mudou na tecnologia de gravação

Atualmente, nada disso é necessário, já que tudo se resolve nos computadores; ninguém precisa nem de espaço nem de acústica ambiente tão trabalhada. As novas tecnologias suprem qualquer defasagem e os profissionais atuais já não aprendem mais esses macetes. (MAZZOLA, 2007: 34).

Ainda nos anos 1960 fez trabalhos esporádicos em diversos estúdios e para vários artistas, tendo, entre outros trabalhos, produzido as vinhetas de futebol utilizadas desde então pela Rádio Globo.<sup>81</sup> Até que em 1969 foi contratado pela gravadora *Philips*, sendo responsável pela mixagem dos discos gravados nos estúdios da empresa. Ainda para a Philips marcou o começo da parceria com o executivo André Midani (que assumiu a presidência da gravadora) e o trabalho conjunto dos dois marcou o mercado fonográfico nacional. Nesta gravadora, Mazzola passou a trabalhar com alguns dos mais famosos artistas do país e viajou com frequência para os Estados Unidos para fazer cursos e se especializar.

Mazzola assinou sua primeira produção em 1973, um disco de Raul Seixas. E, graças ao sucesso comercial e radiofônico do disco, foi escolhido para produzir o primeiro álbum solo de Rita Lee, que acabara de sair do grupo Os Mutantes. E a partir desse ano produziu, entre outros nomes, Elis Regina, Jair Rodrigues, Gilberto Gil, Belchior, Ney Matogrosso, Milton Nascimento, Simone, Alceu Valença, Elba Ramalho, Chico Buarque, Paul Simon, Chico César, Zeca Baleiro e Martinho da Vila. Sendo que, na maioria dos casos, Mazzola produziu mais de um disco de cada artista.

Em 1987 começou a viabilizar a construção do mais moderno estúdio de gravação do Brasil. Era um antigo desejo do produtor ter no país um estúdio comparável aos mais

---

<sup>81</sup> MAZZOLA, 2007: 37 relata como teve a ideia de utilizar o efeito que provocava a repetição do som de algumas sílabas que aparecem nas vinhetas até os dias atuais, como “Rádio Glooooooobo”, “Vaaaaasco” e “Brasiiiiiiiiiiiiil”.

modernos do mundo. A tarefa não era fácil devido às altas taxas de importação de maquinário, custos de manutenção e aluguel ou compra do prédio onde se instalaria o estúdio. No começo de 1989 a mesa de gravação, parte mais importante de um estúdio, chegou ao Brasil vinda de uma fábrica em Londres. Possuía 56 canais, o que tornava o estúdio de Mazzola o mais moderno da América Latina.<sup>82</sup> O estúdio era utilizado por outras gravadoras e diversos artistas ali gravaram seus discos.

Já em 1996 fundou sua própria gravadora, a MZA, que funciona como subsidiária de um conglomerado maior, a Polygram. Em 1993 o produtor já havia tentado o mesmo tipo de parceria com outro grupo, o Warner. Pelo acordo firmado, a MZA investiria na produção do disco e teria a propriedade do máster, enquanto a Warner ficaria responsável pela distribuição e pelas campanhas publicitárias do produto. Mas o primeiro disco lançado pela MZA vendeu pouco, segundo Mazzola por falta de investimento da Warner, e o produtor cancelou o contrato que regia o acordo.

Esses acontecimentos evidenciam o paulatino crescimento do poder dos produtores dentro do mercado fonográfico. De coordenar as etapas de feitura de um disco, chegou-se ao ponto em que um produtor possuía um estúdio mais moderno que as próprias gravadoras. Conforme reportagem de Cláudio Figueiredo para o *Jornal do Brasil*

Foi a segunda mesa desse tipo a sair da linha de montagem. A primeira está em Londres e a terceira nos EUA. Uma das muitas visitas que o estúdio recebeu foi do engenheiro de gravação Humberto Gatica, mestre nas gravações de Barbara Streissand e Stevie Wonder, que também se mostrou impressionado (*Jornal do Brasil*, 18 de Junho de 1989<sup>83</sup>).

Entre outros visitantes, conforme a mesma reportagem, estavam Larry Williams (arranjador de Michael Jackson e George Benson). De fato, a inauguração do estúdio surpreendeu o mercado fonográfico. Ninguém esperava maquinário tão moderno no Brasil, ainda mais fora do controle das grandes gravadoras. Mazzola comentou o alvoroço causado pela inauguração: “A repercussão da criação do estúdio foi bem grande no nosso meio, as pessoas não acreditavam que, no Brasil, pudesse existir um local com essa qualidade” (MAZZOLA, 2007: 207).

O crescimento da importância dos produtores e de seu poder decisório será um fator fundamental para o começo e desenvolvimento de carreiras fonográficas de partideiros e

---

<sup>82</sup> A quantidade de canais disponíveis para gravação determina a qualidade e fidelidade sonora do registro fonográfico. Para se ter uma noção da diferença qualitativa que a mesa proporcionaria, nos anos 1960 o padrão de gravações brasileiras era de mesas com 4 canais (as mais modernas da época chegavam a 16 canais), já nos anos 1970 o padrão ficou em 8 canais (as mais modernas chegavam a 24 canais) (MAZZOLA, 2007: 38-39).

<sup>83</sup> APUD MAZOLA, 2007: 209

sambistas apologistas, dado que a atuação de produtores foi em alguns casos determinante para a gravação de discos.

Mais diretamente ligados ao samba, alguns produtores tiveram destacada atuação a partir da década de 1970, profissionais como Rildo Hora, João Carlos Botzelli (o Pelão) e Milton Manhães.

Rildo Hora (1939), gaitista, compositor, cantor e produtor pernambucano radicado no Rio de Janeiro desde a infância, começou a se destacar no mercado fonográfico produzindo discos a partir de 1971, quando assumiu a produção de discos de Martinho da Vila. A influência de seu trabalho na discografia de Martinho pode ser mensurada pela afirmação do biógrafo do sambista de que Rildo “ajudou o compositor a firmar uma linguagem e a se consolidar no meio musical” (SUKMAN, 2013: 47). Trabalhou sobretudo para a RGE e RCA Victor. Também produziu discos de artistas como João Bosco, Beth Carvalho, Fundo de Quintal, Maria Creuza, Agepê, Dona Ivone Lara e a partir de 1995 Zeca Pagodinho (sendo, com o aval de Zeca, cada vez mais responsável pela seleção de repertório dos álbuns).

João Carlos Botzelli (1942), o Pelão, se destacou por produzir os primeiros discos individuais dos mais conhecidos sambistas, cujas carreiras como compositores remontavam a até quatro décadas atrás: Cartola, Nelson Cavaquinho e Adoniran Barbosa.

Milton Manhães, ex-mestre de bateria do Cacique de Ramos, produziu discos do Fundo de Quintal, Jorge Aragão, Zeca Pagodinho, Jovelina Pérola Negra e do primeiro álbum lançado pelo partideiro Deni de Lima. Seu trabalho mais importante foi a produção do disco coletivo Raça Brasileira, lançado pela RGE em 1985, que tornou conhecidos nomes como Zeca Pagodinho e Jovelina Pérola Negra. A realização deste disco em boa parte deveu-se a determinação do produtor, que conhecia bem as rodas de samba feitas no Rio de Janeiro (uma delas feita em sua casa, no bairro de Inhaúma), e após o sucesso do álbum Manhães teve atuação decisiva na produção dos primeiros discos individuais dos sambistas que participaram do Raça Brasileira. Durante a gravação do primeiro disco solo de Zeca Pagodinho, Manhães hospedou o partideiro em sua casa, buscando evitar maiores atrasos nas sessões no estúdio (BARBOZA; BRUNO, 2014: 38).

Outro personagem decisivo na estrutura das gravadoras neste período foi o executivo. Os principais executivos que trabalharam nesta década costumavam se manter próximos dos artistas cujas gravadoras que comandavam gravavam. Um estilo de governança que almejava, conforme um dos mais importantes executivos da história do mercado fonográfico brasileiro, equilibrar “o sagrado (a música) do profano (o lucro)” (MIDANI, 2015: 10). Em alguns casos, as ligações pessoais e o trabalho desenvolvido por produtores e

executivos foram fatores decisivos para viabilizar gravações, shows, participações em grandes festivais internacionais e o desenvolvimento e reconhecimento das carreiras de diversos artistas, incluindo sambistas.

A trajetória de André Midani nos ajuda a compreender o modo de ação dos executivos de gravadoras no Brasil. Figura destacada no cenário musical brasileiro, Midani chegou a ter sua vida e atuação profissional retratadas em documentário e numa série de programas televisivos do canal GNT, após publicar suas memórias. Ser tema de produções televisivas é algo incomum para qualquer pessoa envolvida no mercado fonográfico que não seja artista. Indício da relevância cultural do executivo juntos aos meios de comunicação. O executivo trabalhou na Odeon (EMI), Phillips/Polygram (Universal Music) e Warner, entre outras empresas.

O livro de memórias do executivo é escrito num tom aristocrático, entrecortado por observações do autor sobre os povos e pessoas que conheceu, sempre agregando uma visão estereotipada a quem se referia. E há, todo o tempo, a preocupação em se retratar como uma pessoa educada, culta e trabalhadora.<sup>84</sup>

Midani nasceu em 1932 na Síria, mas foi criado na França com a família materna. A cidade onde morava foi ocupada por nazistas e a família passou por dificuldades, chegando a fugir de casa e vagar por cidades vizinhas até a expulsão do exército alemão. Após a Segunda Guerra Mundial foi morar em Paris e entrou para a equipe de vendedores de uma loja de discos em 1952. Começou a se destacar quando passou a vender discos em áreas da cidade que outros vendedores evitavam.

Temendo ser convocado para a Guerra da Argélia, emigrou para o Brasil no fim de 1955 e ainda nesse ano começou a trabalhar na Odeon. Logo no começo demonstrou diversos estranhamentos: com o estilo de canto de Francisco Alves e outros cantores (Midani os considerava ridículos e obsoletos), com as gravações de samba (que considerava barulhentas) e foi trabalhar na promoção de discos estrangeiros e com a feitura das capas dos discos lançados aqui (que para o executivo eram monstruosas) (MIDANI, 2015: 74-75).

Tais estranhamentos indicam não apenas preferências pessoais, mas um descompasso entre o tipo de música que o executivo consumia na Europa e o que aqui no Brasil fazia sucesso. Midani era então grande apreciador de jazz, gênero consumido na Europa pela

---

<sup>84</sup> Há trechos de sua autobiografia, onde o autor faz comentários como este, ao encontrar uma policial federal num aeroporto da capital mexicana: “Ela me olhou, como certamente já tinha olhado centenas de passageiros – com ar cansado, pensando que, à noite, iria voltar para casa, preparar o jantar, cuidar das suas muitas crianças e dormir, como toda mulher mexicana, ao lado de seu homem frequentemente bêbado” (MIDANI, 2015: 19).

classe média e branca, da qual ele saiu. O Brasil que Midani encontrou estava em franco crescimento econômico a acelerada industrialização, processos que tiveram como um de seus efeitos o crescimento da classe média e o aumento do acesso a bens culturais, eletrodomésticos, carros e outros produtos associados à modernidade. O atraso tecnológico que caracterizava o Brasil estava sendo parcialmente superado e o interesse e consumo dos bens culturais com que Midani estava acostumado aumentou. Assim, a busca por músicas que soassem modernas constituiria o eixo em torno do qual se estruturou a trajetória do executivo no mercado fonográfico.

Uma das formas das músicas soarem modernas era serem direcionadas à juventude. Midani então procurou encontrar artistas que produzissem canções que dialogassem com os jovens. Para o executivo era necessário investir nessa faixa etária como público alvo. “Eu não entendia porque a indústria fonográfica brasileira ignorava por completo a juventude como um mercado potencialmente importante” (MIDANI, 2015: 78). Com o surgimento da Bossa Nova veio a primeira oportunidade de Midani contratar artistas que atendessem ao público jovem e direcionar os lançamentos da gravadora. Assim, João Gilberto, Tom Jobim e outros compositores bossanovistas foram contratado pela Odeon.

Tal postura de procurar artistas com potencial de sucesso entre a juventude se repetiu na década de 1980, quando o rock feito por bandas brasileiras assume destaque no mercado fonográfico. Comentando a contratação pela Warner de artistas como Lulu Santos, Kid Abelha, Titãs e Ultraje a Rigor, Midani afirma que os sucessos dos artistas restituiu “a confiança de haver descoberto artistas para uma nova geração de público jovem” (MIDANI, 2015: 211). A sintonia de Midani com o público jovem evidenciava não só um choque de gerações na sociedade, mas na própria estrutura das gravadoras, que eram instadas a investir nos artistas indicados pelo executivo, ainda que artistas já consagrados e de gêneros musicais estabelecidos parecessem um investimento mais seguro para as gravadoras (VICENTE, 2008: 124).

O desenvolvimento nas gravadoras da noção de segmentos de consumidores e a preocupação com faixas etárias, exemplificada na percepção do tamanho da parcela da população constituída por jovens e de seu poder de compra, foi um dos traços que caracterizou a inserção do mercado fonográfico brasileiro numa lógica mundializada.

No relacionamento com artistas, Midani buscava estabelecer relações de amizade com pelo menos parte do elenco das gravadoras onde trabalhou. Mantinha os artistas próximos de si. Em algumas situações essa proximidade contribuiu para viabilizar gravações de artistas cujas carreiras fonográficas estavam ameaçadas ou virtualmente interrompidas devido à

Ditadura Militar. Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque e Nara Leão tiveram discos bancados por Midani enquanto estavam fora do Brasil.

## 2.4 – A influência da Televisão e dos Festivais

Ao longo da década de 1960, alguns movimentos musicais agitaram e influenciaram a produção fonográfica brasileira. Numa década que começou ainda sob forte influência da Bossa Nova, tivemos também o surgimento da Jovem Guarda e do Tropicalismo. Portando características próprias e sendo recebidos de formas diferentes pelo público e pela crítica, tais movimentos evidenciaram um período de inflexão entre música, meios de comunicação e opinião pública num nível até então inédito, cooperaram para a consolidação da indústria fonográfica no Brasil e funcionaram como arena de testes da indústria fonográfica, permitindo que as gravadoras estimassem o potencial de sucesso e alcance de diferentes gêneros musicais<sup>85</sup>.

Os festivais de música popular exibidos pela televisão, iniciados na década de 1960, constituíram o “momento mais ativo das relações entre a música popular e esse novo meio de comunicação” (TINHORÃO, 2014, 243). Esta ligação começou com os programas da *Jovem*

---

<sup>85</sup> A Bossa Nova surgiu no final dos anos 1950 e em poucos anos alcançou sucesso no mercado estadunidense e, posteriormente, na Europa e no Japão. O poeta, compositor e cantor Vinicius de Moraes, o pianista, arranjador, compositor e cantor Tom Jobim (que conheceu Vinicius de Moraes durante a produção do filme *Orfeu Negro*) e o violonista, compositor e cantor baiano João Gilberto são considerados os fundadores do movimento. A Bossa Nova foi objeto de intenso debate desde os anos 1960, sendo exemplo reflexões que avaliavam que seu “o ritmo é esquemático, as harmonias são tiradas do jazz” (TINHORÃO, 1965: 312), enquanto outros autores defenderam suas inovações harmônicas e rítmicas dizendo que com a Bossa Nova nossa música “deu um salto de mil anos” (LOBO, 1965: 308). A aproximação de bossanovistas com sambistas representou o “lançamento dos compositores Cartola e Nelson Cavaquinho como representantes oficiais do *samba tradicional* perante a classe média” (TINHORÃO, 2013: 273, grifo do autor).

A Jovem Guarda se organizou em torno de um programa de televisão homônimo apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia na TV Record e exibido nas tardes de domingo de agosto de 1965 até janeiro de 1968. Seu principal nome é o cantor Roberto Carlos, recordista de vendagem de discos desde a década de 1960, sendo o artista que mais vendeu discos na América Latina (superando Beatles e outros artistas de renome mundial) e apontado como o “maior fenômeno de consumo de massa de todos os tempos no Brasil” (NAPOLITANO, 2007: 96). A música produzida pelo movimento era considerada por setores da intelectualidade de esquerda como uma espécie de “trilha sonora das estratégias de alienação e despolitização da juventude” (NAPOLITANO, 2007: 95). Em todo caso, a Jovem Guarda representou “um importante canal de expressão dos anseios juvenis, e ajudou a configurar o universo imaginário de significativa parcela da juventude brasileira” (BRITO, 2013: 393).

Quanto ao Tropicalismo, enquanto articulava elementos tradicionais e modernos, o movimento procurava “retomar criativamente a tradição brasileira e ainda absorver influências estrangeiras” (RIDENTI, 2014a: 256). Existiu enquanto projeto coletivo de 1967 a 1968, mas exerceu grande influência na música popular feita no Brasil posteriormente. O procedimento característico do movimento era “redescobrir e criticar a tradição, segundo a vivência do cosmopolitismo dos processos artísticos, e a sensibilidade pelas coisas do Brasil” (FAVARETTO, 2007: 31-32). Conforme um de seus líderes “a palavra-chave para se entender o tropicalismo é *sincretismo*” (VELOSO, 1997: 292, grifo do autor). Um dos efeitos principais do Tropicalismo foi elevar a canção popular a um nível de respeito e consideração da crítica que somente outras manifestações culturais (teatro, cinema e literatura) tinham alcançado. Com isso a canção adquiriu no cenário musical brasileiro “posição hegemônica” (NAVES, 2010: 7).

*Guarda e O Fino da Bossa*, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues na TV Record, cujo sucesso ao longo da segunda metade de 1965 demonstrou a viabilidade de se organizarem programas ao vivo em auditórios com ampla participação do público.

A televisão, que mundialmente alcançava cada vez mais lares, desenvolveu no Brasil da década de 1960 uma relação estreita com a música. A televisão consolidou-se então como a “a principal arena das batalhas culturais na música popular brasileira” (DUNN, 2009: 80). A popularização da televisão pode ser estimada por dois dados. Primeiro, o crescimento de 15 para 52 estações de televisão ao longo da década de 1960; segundo o aumento do número de aparelhos de televisão, de 78 mil em 1958 para 4,5 milhões em 1970 (DUNN, 2009: 65). A porcentagem dos lares brasileiros que possuíam rádio e televisão cresceu consideravelmente ao longo da década de 1970. Quando a década se inicia 24,1% dos domicílios brasileiros possuem rádio e televisão, enquanto que no ano de 1980 esse índice alcançou 56,1% (DIAS, 2008: 56).

Antes da consolidação das novelas como principal produto televisivo e como campeãs de audiência, era comum que as emissoras apostassem em programas musicais com grande atração. A TV Record, de São Paulo, foi a emissora que mais teve êxito em seus programas musicais, que em parte viraram a atração principal do canal após um incêndio destruir parte dos estúdios usados pela emissora (ALEXANDRE, 2009: 74).

O êxito da presença de programações musicais nos canais de televisão representou uma ampliação do espaço de repercussão da produção musical na sociedade. Agora, uma parcela da população com maior poder aquisitivo, suficiente pra adquirir uma televisão, tinha outra opção além do rádio para consumir música. Com o diferencial de que agora junto com o som também era possível ter contato com as imagens dos artistas, saber seus rostos, estilos de interpretação, escolhas de vestuário. O consumo de música vai se tornando um processo também visual. Antes da televisão, para conhecer os rostos dos artistas era necessário ir a alguma de suas apresentações ou folhear algumas das revistas da época, como a *Cruzeiro*.

O *Fino da Bossa* funcionou como um contraponto ao programa *Jovem Guarda*. Era apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues e exibido a partir de maio de 1965. Os apresentadores vinham de temporadas de sucesso se apresentando nos palcos da cidade de São Paulo e no mesmo mês em que o programa televisivo estreou o dueto lançou um disco de imenso sucesso comercial. No programa se apresentavam artistas mais identificados com uma ideia de tradição e de referência a ídolos musicais do passado, postura diferente do programa *Jovem Guarda*, que se abria para a influência estrangeira. Assim, os intelectuais de esquerda passaram a valorizar o programa de Elis Regina e Jair Rodrigues. O ano de 1965 marcou também possivelmente a primeira vez que dois artistas negros foram contratados para apresentar um

programa televisivo. Elza Soares e Wilson Simonal passaram a integrar o time de apresentadores da TV Tupi do Rio de Janeiro para comandar o programa *BO65*, concebido para concorrer ao *Fino da Bossa*.<sup>86</sup> (FRÓES, 2000: 71-72).

O que havia era uma disputa entre duas correntes adversárias, uma representada por artistas ligados à segunda geração da Bossa Nova (marcada por uma postura nacionalista e engajada) e outra corrente constituída por artistas de grande sucesso comercial e cujo apelo popular era maior que o dos artistas engajados (que tinham como público majoritário universitários e a classe média).

Instalou-se um clima de competição, habilidosamente estimulado e explorado pelos diretores da TV Record, e até o começo de 1967 ambos os programas mantiveram bons níveis de audiência. Havia momentos semelhantes nos programas, com cada um buscando se aproximar do público e explorar uma ideia de tradição tomando artistas, novos e antigos, como referência. Era uma disputa narrativa sobre qual tradição era melhor, sobre qual tradição estava vencendo e se consolidando como a mais influente e importante no cenário musical brasileiro de então. Se a partir do programa *Fino da Bossa* Chico Buarque era comparado a Noel Rosa (e eram frequentes no programa participações de sambistas antigos, como Atilaf Alces e Ciro Monteiro), no programa *Jovem Guarda* fomentava-se a comparação de Roberto Carlos com Orlando Silva (que nas duas décadas anteriores fazia tanto sucesso popular que era chamado de “o cantor das multidões”).

E essa competição entre os programas e seus fãs e defensores também serviu de laboratório para as grandes disputas realizadas nos festivais da canção, que mobilizaram artistas, crítica e público, engajando-os nas discussões sobre os caminhos da música e da arte em geral no Brasil.

Numa época em que as novelas ainda não haviam se consolidado como o carro-chefe das programações dos canais e a fórmula dos programas de humor herdada do cinema parecia desgastada, atrações televisivas estruturadas em torno de apresentações musicais foram a aposta de alguns dos principais canais de televisão. E o êxito de programações televisivas ligadas à música foi o passo imediatamente anterior à realização de festivais competitivos.

Os festivais foram torneios eliminatórios onde canções disputavam a preferência de jurados e do público e serviram de espaço para diversos artistas de diferentes gêneros musicais iniciarem suas carreiras artísticas. No geral, etapas estaduais eram feitas e dentre as canções

---

<sup>86</sup> Não há mais informações sobre esse programa nas biografias de Wilson Simonal (ALEXANDRE, 2009 e ALONSO, 2011) nem na biografia mais recente de Elza Soares (CAMARGO, 2018). Mas ambos os livros citam a participação de Elza Soares e Wilson Simonal em diversos programas televisivos.

inscritas algumas eram selecionadas para as etapas nacionais. Parte dos festivais foram transmitidos por canais de televisão, sendo sucessos de audiência, obtendo repercussão nacional, mobilizando setores da opinião pública. Os compositores inscreviam canções, que nas eliminatórias podiam ser interpretadas por terceiros. O auge dos festivais se deu entre 1965 e 1972, mas foram realizadas edições até a década de 1980.

Não eram poucos os fatores que atraíam a atenção de compositores e cantores para os festivais. Esses fatores não escaparam à alguns críticos. Um deles, Sidney Miller, também participante de alguns dos festivais, apontou em artigo publicado pela Revista Civilização Brasileira várias razões para compositores de todo o país se inscreverem nas eliminatórias dos festivais dentre as quais as seguintes

O prêmio pago em dinheiro, o contrato (ou a renovação do mesmo por uma elevada quantia) de exclusividade com uma estação de tv, a grande vendagem de discos, a divulgação levada a efeito pela imprensa, a possibilidade de uma determinada música alcançar rapidamente as paradas de sucesso, a porta aberta para o surgimento de novos valores do mundo musical, a facilidade de se testar um novo tipo de melodia ou letra. (MILLER, 1968: 236).

Os festivais ajudaram a formatar e popularizar o conceito de MPB (tal qual ele majoritariamente é compreendido desde então), dado que boa parte dos artistas com participações mais destacadas nos festivais passou a ser associada ao que de melhor se produzia em termos musicais no Brasil e estes mesmo artistas passaram a integrar uma espécie de cânone dos mais importantes e influentes artistas a trabalharem com música no país.

Esse é um dado importante, dado que quem não produziu material artisticamente parecido com os dos artistas dos festivais ou não conseguiu se destacar neste contexto acabou sofrendo graus variados de marginalização dentro do que era valorizado pela crítica e pelo público universitário e de classe média consumidor de música. O surgimento de nomenclaturas que diferenciavam as produções musicais, muitas vezes carregando em si tons pejorativos, atesta isso. Um exemplo são os artistas conhecidos como bregas, comumente excluídos de listas elaboradas pela crítica, tomados como simplistas e ignorados pelas análises acadêmicas. Os sambistas apologistas e partideiros também sofreram com esta marginalização.

Ter um bom desempenho nos festivais poderia ser a chave para abrir as portas de uma carreira fonográfica. A ampla cobertura das redes de TV, que muitas vezes patrocinavam os eventos, e o lançamento de discos com o registro fonográfico das apresentações das canções finalistas foram percebidos por Sidney Miller como uma das vias pela qual o mercado fonográfico nacional, em boa parte controlado por gravadoras estrangeiras, poderia buscar influenciar o gosto do público consumidor.

Pretendo apenas chamar atenção para o vulto que vem assumindo tais acontecimentos musicais perante os compositores e o público consumidor (...) da estreita ligação entre esses festivais e o mecanismo comercial, que os promove mediante uma possibilidade cada vez mais ampla de interferir na formação do gosto popular. (MILLER, 1968: 235).

A real importância dos festivais e quanto espaço eles concediam à música popular, sobretudo ao samba, alimenta até hoje controvérsias entre pesquisadores. Nei Lopes e Luiz Antonio Simas, pesquisadores com diversas obras que investigaram a história do samba, categoricamente afirmam que, a despeito de alguns eventuais sucessos, “o samba foi claramente excluído” (LOPES; SIMAS, 2015: 132), enquanto Ricardo Cravo Albin argumenta na direção oposta “o samba estava retornando à linha de frente da Música Brasileira” (ALBIN, 2003: 327).

As fichas técnicas dos principais festivais nos servem de base para analisar a presença de sambistas apologistas e partideiros nas fases mais avançadas e nas finais dos eventos.<sup>87</sup> Nos festivais realizados na década de 1960, notamos a ausência de partideiros entre os artistas que alcançaram lugar nas últimas fases de disputa nos festivais, seja entre compositores ou intérpretes. Entre os sambistas apologistas o quadro melhora bem pouco, sendo possível encontrar apenas Beth Carvalho (2 vezes) e Paulinho da Viola entre os finalistas. Paulinho inclusive é o único a ter vencido um dos festivais, o *V Festival da Música Popular Brasileira*, realizado entre novembro e dezembro de 1969, defendendo a canção autoral *Sinal Fechado* que, diga-se de passagem, não é um samba. Na década de 1970 a situação não melhora, permanecendo a ausência de composições de partideiros entre as finalistas e aparecendo somente Beth Carvalho e Martinho da Vila dos sambistas apologistas entre os artistas que alcançaram as últimas fases de festivais.

Somente um festival efetivamente deu espaço e destaque aos sambas. Entretanto, foi um festival específico sobre o gênero musical. A *I Bienal do Samba* foi realizada entre maio e junho de 1968, em São Paulo. Entre as canções inscritas estavam obras de artistas de fama e importância consolidada, como Pixinguinha, de sambistas da Era de Ouro do Rádio, como Herivelto Martins, de sambistas cuja carreira remontava às primeiras décadas do século XX, como Donga, Ismael Silva e Cartola e de compositores ligados à Bossa Nova, como Baden Powell, os irmãos Marcos e Paulo César Valle e Edu Lobo.

Todavia, as melhores classificações que sambistas apologistas e partideiros conseguiram alcançar no festival foram a quinta e sexta colocação. Mesmo sendo uma bienal dedicada ao samba, as primeiras colocações ficaram com canções interpretadas por Elis Regina

---

<sup>87</sup> Fichas técnicas obtidas em MELLO, 2003: 438-487

e Chico Buarque. Pelo menos até 1968, fica patente o fato de que entre os vencedores dos principais estivais comumente estavam artistas ligados à Bossa Nova (Newton Mendonça, Edu Lobo, Vinicius de Moraes, Tom Jobim).

## 2.5 – Discos Marcus Pereira

Outro acontecimento importante no mercado fonográfico brasileiro na década de 1960 foi o surgimento de um projeto levado a cabo por uma gravadora independente chamada “Discos Marcus Pereira”. O trabalho desta gravadora, baseado na ideia de executar um mapeamento musical do Brasil foi fundamental para o registro de diversas manifestações de música popular e viabilizou o lançamento dos primeiros discos individuais de artistas influentes e bastante conhecidos como o sambista Cartola. Entre coleções, LPs e compactos, a Discos Marcus Pereira lançou 144 títulos ao longo de sua história, incluindo os primeiros álbuns de artistas como Quinteto Armorial, Donga, Paulo Vanzolini e Cartola e “documentou de forma pioneira no mercado fonográfico do país, manifestações folclóricas e populares de todas as regiões do Brasil” (PICOLOTTO, 2019, p. 19).

O paulista Marcus Pereira, nascido em 1930, formou-se em direito e nunca exerceu a profissão, tendo trabalhado como jornalista e posteriormente como publicitário, profissão na qual obteve grande destaque. Criou sua agência em 1960, a princípio para atender em regime de exclusividade provisória o governo do Estado de São Paulo, fato que lhe abriu as portas para mais clientes. Após passar o Carnaval de 1963 em Recife e conhecer o então governador pernambucano Miguel Arraes, Aluizio Falcão e o Movimento de Cultura Popular teve a ideia de abrir uma pequena gravadora dedicada a divulgar manifestações musicais ignoradas ou mesmo desconhecidas pelas grandes gravadoras. Após lançamentos esparsos, como o disco dedicado à obra do compositor e zoólogo Paulo Vanzolini em 1967, a gravadora se tornou realidade em 1973, tendo Marcus Pereira e Aluizio Falcão como diretores.

A proposta de trabalho da Discos Marcus Pereira possuía uma linha de trabalho específica: documentar a riqueza sonora do Brasil, buscando identificar, selecionar e registrar em disco o que de mais importante fosse produzido país afora, sobretudo fora do eixo Rio-São Paulo (a despeito de progressivamente a gravadora lançar discos de artistas desse eixo). Registrar a riqueza de nossas manifestações musicais ajudaria a constituir uma espécie de mapa sonoro do Brasil. Este mapa poderia fornecer “instrumentos de análise e compreensão do papel destas manifestações como exemplos de bens culturais formadores da identidade nacional”

(ARAGÃO, 2011: 1). Dentro desta visão, conhecer melhor a produção musical era uma forma privilegiada de compreender como a cultura atuou nos processos de formação da identidade nacional.

Este não foi o primeiro nem o único projeto desta natureza realizado no Brasil. A Missão de Pesquisas Folclóricas, coordenadas por Mário de Andrade na década de 1930; a pesquisa de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na década de 1940; o Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro organizado nas décadas de 1970 e 1980 pela Funarte são outros exemplos. Contudo, como aponta (ARAGÃO, 2011: 2) sobressai o peso da iniciativa pessoal de Marcus Pereira na realização do trabalho, dado que a atuação da gravadora neste projeto de mapeamento musical do país não era uma iniciativa do Estado. E também o alcance do projeto de mapeamento musical nacional da gravadora, que “documentou de forma pioneira no mercado fonográfico do país, manifestações folclóricas e populares de todas as regiões do Brasil” (PICOLOTTO, 2019, p. 19).

Vários dos discos resultantes do trabalho de pesquisa levado a cabo pela gravadora não correspondiam necessariamente ao modo como as manifestações musicais documentadas eram feitas e ouvidas por que nelas se envolviam como participantes ou expectadores. Ainda que um dos objetivos dos discos fosse facilitar a aproximação do público urbano com sonoridades até então desconhecidas, o diretor Aluizio Falcão (que comandava a gravadora junto com Marcus Pereira) defendia que ocorressem pequenas alterações nas canções durante as gravações, visando tornar o produto final mais facilmente assimilado pelo público.

O objetivo de mapear a cultura musical de todas as regiões brasileiras acarretava decisões sobre como tratar o material sonoro pesquisado e recolhido pelos interiores e metrópoles do país. Havia a discussão sobre se lançar o material tal como gravado in loco ou recriar sua sonoridade em estúdio (ARAGÃO, 2011, p. 47), o que refletia impasses ligados a questão de até que ponto tais gravações, ao mesmo tempo em que documentavam e davam alguma divulgação às manifestações musicais, também as engessavam por instituir uma espécie de versão oficial, padrão e manifestações caracterizadas pela espontaneidade e improviso.

E mesmo artistas já consagrados entre seus pares e entre setores do público também se viram objeto de discussão sobre como seus discos deveriam ser gravados e se deviam ter estes álbuns lançados. Cartola, talvez sem saber dos pormenores de bastidores, quase não teve seu primeiro álbum lançado. Álbum este que se tornou possível graças ao trabalho do produtor José Carlos Botezelli, o Pelão, que recentemente tinha se tornado conhecido após produzir 2 discos para a Odeon, um de Nelson Cavaquinho e o outro de Adoniran Barbosa. Com o sucesso dos discos, Pelão procurou meios para gravar um álbum com Cartola, ideia rejeitada sem

maiores explicações pelas gravadoras por onde passou. Até convencer Aluizio Falcão a autorizar a gravação, feita no Rio de Janeiro, com a participação de músicos renomados como Dino 7 Cordas, Meira, Canhoto, Copinha, Raul de Barros e Marçal.

Com o disco gravado, Pelão levou a fita máster para São Paulo e se surpreendeu ao descobrir que Marcus Pereira não gostara da gravação, tendo inclusive, demonstrando seu desconhecimento sobre os instrumentos mais comumente utilizados no samba, confundindo o som de uma cuíca com o sons de um cachorro latindo (PICOLOTTO, 2019, p. 33). Somente após uma nota elogiosa publicada por Maurício Kubrusly no Jornal da Tarde o disco teve seu lançamento comercial autorizado e após chegar as prateleiras das lojas foi aclamado pela crítica especializada, recebendo elogios entusiásticos e premiações.<sup>88</sup>

As relações pessoas de sambistas com funcionários da gravadora também foram importantes em momentos decisivos. Mesmo após o grande sucesso do primeiro álbum, lançado pela RCA Victor em 1969, Martinho da Vila continuou integrando o Exército. Marcus Pereira incentivou o sambista a se dedicar exclusivamente à carreira musical, chegando a lhe prometer um emprego em sua agência caso a aposta na vida artística desse errado (SUKMAN, 2013: p. 40).

## 2.6 – Paradas de Sucesso

Pesquisadores que estudam as paradas de sucesso no Brasil enfrentam algumas dificuldades para reconstituir os números de vendagem e alcance das obras de vários artistas. A maior delas certamente é a falta de registros de índices de vendas de álbuns (LPs, Compactos Simples e Compactos Duplos) que cubram todo o território nacional, ou ao menos as capitais. Quanto mais se retrocede no tempo, mais difícil é encontrar registros confiáveis. De modo que os melhores registros disponíveis são as listagens de mais vendidos feitas pela *Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado* (doravante NOPEM), uma empresa carioca criada em 1965 (ano de publicação da primeira lista) para atender especificamente o mercado fonográfico.

Sua metodologia de pesquisa de venda de discos era estruturada a partir de informações colhidas com lojistas das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, que correspondiam então a grande parte do mercado fonográfico. As listagens não trazem

---

<sup>88</sup> SILVA; OLIVEIRA FILHO, 1989:115 compilam prêmios e resenhas elogiosas ao disco.

quantidades de vendas, mas apenas a posição anual de cada álbum no ranking dos 50 mais vendidos.

Em que pese as limitações óbvias de não ser uma pesquisa nacional e eventualmente provocar distorções por não diferenciar compactos simples e duplos de lps, as listagens do NOPEM são importantes por auferir diretamente o que era comprado pelo consumidor final e não os números divulgados pela indústria fonográfica. As listagens do NOPEM podem ser adquiridas junto à empresa e também estão disponíveis nas bibliotecas da ECA/USP e do Instituto de Artes da Unicamp.<sup>89</sup>

Isto posto, podemos inferir algumas conclusões a partir das listagens do NOPEM sobre o mercado fonográfico brasileiro, especialmente sobre o samba, nas décadas cobertas por este estudo.

Na segunda metade da década de 1960, podemos observar a presença de artistas ligados ao samba-canção<sup>90</sup> e de artistas influenciados pela Bossa Nova. Angela Maria, Dalva de Oliveira, Cauby Peixoto, Elis Regina e Jair Rodrigues, Nara Leão, Edu Lobo estão entre os que tem trabalhos citados nas listas anuais do período. Para os artistas cujo ápice da carreira se deu no auge de sucesso do samba-canção, entre as décadas de 1940 e 1950, este período é importante por nele se consolidar o declínio de toda a geração de artistas surgidos na era de outro do rádio e a ascensão de artistas ligados à televisão, que paulatinamente substituía o rádio como principal meio de comunicação do Brasil.

Entre partideiros e sambistas apologistas, as aparições começam logo em 1965, com o LP *Água na Boca*, lançado pela RCA Victor, atingindo a trigésima quarta posição. O disco foi gravado pelo bloco Cacique de Ramos, que posteriormente daria origem ao grupo Fundo de Quintal. Porém, foi uma aparição isolada. Até o fim da década de 1960, levando em conta os artistas priorizados neste estudo, apenas Martinho da Vila (em 1968), Paulinho da Viola (1970) e Beth Carvalho (1968) aparecem nas listas anuais. De fora deste grupo, Zé Ketí apareceu na lista de 1967 na décima sexta posição.

O topo das listas anuais foi ocupado por Roberto Carlos, cuja hegemonia (até o começo da década de 1990) só foi quebrada em 1972 e 1974, 1981, 1984 e 1986, com Roberto nunca ficando abaixo do sexto lugar. Por falar em Roberto Carlos, artistas ligados à Jovem Guarda aparecem com frequência nas listas deste período.

---

<sup>89</sup> O pesquisador Eduardo Vicente disponibilizou uma cópia destas listas em seu perfil na Academia.Edu, disponível no link: <[https://www.academia.edu/28651800/Listagens\\_Nopem\\_1965\\_1999.pdf](https://www.academia.edu/28651800/Listagens_Nopem_1965_1999.pdf)>. Acesso em 03/06/2019.

<sup>90</sup> Vertente urbana de samba, cujo auge se deu entre as décadas de 1940 e 1950, que adaptava o ritmo do samba a letras sentimentais, acentuando seu caráter melódico em detrimento do síncope.

Na década de 1970 sambistas apologistas e partideiros começam a aparecer com mais frequência nas listas. As aparições registradas foram as de Beth Carvalho em 1968 – com Golden Boys, 1975, 1977, 1979, 1980, 1984 e 1988; Clara Nunes em 1974, 1975, 1978, 1979, 1980, 1982 e 1983; Martinho da Vila em 1968, 1972, 1974, 1975, 1976, 1977, 1981 e 1984; Almir Guineto em 1981, 1982 e 1986; Zeca Pagodinho em 1986, 1987 e 1989 e Paulinho da Viola em 1970 e 1974.

Terminamos este capítulo analisando as paradas de sucesso. Vimos como o mercado fonográfico se modificou, se expandindo e atingindo altos índices de crescimento. No capítulo seguinte veremos como discussões envolvendo a música popular, com destaque para o samba, foram reapareceram com intensidade na década de 1960 e abordaremos como que sambistas, sobretudo Candeia e Paulinho da Viola, lideraram iniciativas que colocaram partideiros e apologistas como fontes de reflexões e não só como objeto de análise.

### **CAPÍTULO 3 – Sambistas, Invisibilidade Negra e Estratégias Culturais na Década de 1970**

Neste capítulo analisaremos de que forma os artistas, reunidos neste estudo em dois grupos chamados partideiros e sambistas apologistas, se portaram em meio às mudanças no mercado fonográfico e nas escolas de samba e como participaram ativamente das discussões sobre samba, tradição, autenticidade e racismo que se intensificaram a partir da década de 1960.

Eventualmente artistas que não integram estes dois grupos serão citados. Mais comumente recorreremos a Candeia e Paulinho da Viola, por serem os artistas de quem mais há fontes disponíveis e uma maior produção acadêmica. Todavia, buscaremos sempre que possível evocar a maior variedade possível de artistas.

O objetivo é demonstrar como que as atitudes tomadas pelos sambistas correspondiam as concepções sobre tradição e sobre o samba, concepções que ao mesmo tempo eram defendidas e (re)formuladas numa dialética que explicitava que os artistas não eram mero objeto de reflexão por parte de intelectuais e escritores. Eram também atores de destaque nas iniciativas que visavam defender suas crenças e os modos como entendiam suas manifestações culturais. Eles usaram estratégias, com graus variados de complexidade, para marcar suas posições.

Usamos o termo *estratégia* com a ressalva de que ele não pressupõe uma excessiva racionalidade ou planejamento, mas sim o uso consciente de uma série de ferramentas visando entrar e influenciar nos debates sobre os caminhos da música popular brasileira, especialmente do samba, e o papel e contribuição do negro na história e na sociedade brasileiras. Tais estratégias lançaram mão de determinados objetos culturais, como os impressos (livros e entrevistas), discos e músicas (com o uso de recursos de gravação fonográfica disponíveis na época) e filmagens.

Foram, portanto, estratégias culturais usadas para tentar fazer diferença em meio aos debates culturais que permearam o Brasil entre as décadas de 1960 e 1980. E “as estratégias culturais capazes de fazer diferença são o que me interessa – aquelas capazes de efetuar diferenças e de deslocar as disposições do poder” (HALL, 2003: 339).

#### **3.1 – Escritores, legitimação do samba e invisibilidade negra**

Para o recorte temporal deste estudo, lembremos que a década de 1960 começou com o mercado fonográfico influenciado pela Bossa Nova e posteriormente pela Jovem Guarda.

O samba, ao menos o tipo de samba praticado por partideiros e sambistas apologistas, não costumava repercutir nas paradas de sucesso nem nos índices de vendagem de discos.

No fim de 1961 um longo artigo sobre samba foi publicado no *Jornal do Brasil*. O autor, Nonnato Masson, faz um panorama histórico do gênero musical, endossando a hipótese de sua origem baiana, citando possíveis variações regionais, como o tambor de crioula, e concentrando sua análise no século XX em figuras como Sinhô e Noel Rosa. Nota-se o cuidado do autor em embasar suas afirmações se referindo diversas vezes a pesquisadores e jornalistas já então reconhecidos como especialistas na história da música popular brasileira e do samba, como José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral, Ari Vasconcelos, Lúcio Rangel e Edson Carneiro, definidos pelo autor como “adoradores do samba, defensores intransigentes da pureza e da autenticidade do samba como manifestação popular da alma brasileira (*Jornal do Brasil*, 20 de Dezembro de 1961<sup>91</sup>)”. Essa identificação do *samba* com o *popular* irá se contrapor a teoria que identificava a origem da Bossa Nova nas classes média e alta da Zona Sul carioca.

Não só entre pesquisadores se fazia presente a dicotomia entre tipos de samba, pressupondo que havia um tipo autêntico e outros deturpados. Ela não deixou de aparecer ao longo das décadas seguintes no trabalho de vários compositores, como o mesmo artigo acima citado exemplifica, mencionando as canções em que versos diziam “samba do morro não é samba, é batucada, é batucada”<sup>92</sup> e “samba sem telecoteco não é samba, não é samba”.<sup>93</sup>

A imprensa também noticiava artistas ligados ao samba usando esta diferenciação. Foi na década de 1960 que algumas expressões passaram a ser utilizadas para se referir as composições de samba criadas “dentro de certas ‘formalidades’ idealmente estabelecidas” (LOPES; SIMAS, 2015: 25). Um exemplo destas expressões pode ser encontrado em matéria veiculada no *Jornal do Brasil*, em edição de 11 de Novembro de 1964. Ao noticiar a reabertura do restaurante Zicartola, que ficou fechado por um tempo devido à viagem de lua de mel dos proprietários, o jornal diz que “um grupo forte representante do chamado samba mesmo vai cuidar da noite” (*Jornal do Brasil*, 11 de Novembro de 1964).<sup>94</sup>

E quem são os artistas representantes do “samba mesmo” de acordo com o jornal? Zé Kéti, Ismael Silva, Nelson Cavaquinho, Clementina de Jesus, João do Vale, Elton Medeiros, Jair do Cavaquinho, Carlos Cachaça, Paulinho da Viola, Geraldo Neves, Manuelzinho da

<sup>91</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_08/24658](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/24658)>. Acesso em 11/05/2020.

<sup>92</sup> “É Batucada”, de autoria de Caninha, lançada no carnaval de 1933. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gAGhwDZSvP8>>. Acesso em 11/05/2020.

<sup>93</sup> “É Luxo Só”, de autoria de Ary Barroso, composta em 1957. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Iwh7ap-2B3M>>. Acesso em 11/05/2020.

<sup>94</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&pagfis=60624](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=60624)>. Acesso em 11/05/2020.

Flauta. Entre os citados, encontramos sambistas em atividade (ao menos como compositores) há décadas, mas sem relevância nem reconhecimento do mercado fonográfico suficientes para gravarem discos individuais, casos de Ismael Silva, Nelson Cavaquinho e Carlos Cachça; sambistas prestes a começar sua carreira fonográfica, como Paulinho da Viola e Clementina de Jesus (chamada pelo jornal de “portentosa”) e sambistas que em breve participariam de espetáculos de grande repercussão na vida cultural do Rio de Janeiro, como Elton Medeiros, Jair do Cavaquinho e João do Vale, tendo os dois primeiro ligações com a Portela.

Em outras palavras, já havia diferenciações entre tipos de samba e entre quem seriam seus autênticos praticantes. E as discussões sobre essas questões se tornariam cada vez mais intensas ao longo das décadas, como veremos mais à frente. Discutir tais discussões era importantes porque ajudava a delimitar um campo de atuação, maneiras de tocar e cantar e os limites do que seriam vertentes genuínas do samba.

Em 26 de Maio de 1965, no mesmo jornal, encontramos outra referência ao “samba mesmo”, sendo aqui ligado ao samba que se fazia antes da Bossa Nova e definido como “intocável”, devido a uma curiosa razão explicitada logo em sequência através do depoimento de Aloysio de Oliveira,<sup>95</sup> no qual o então diretor artístico diz que

Era intocável pelo seguinte: quando era tocado o samba mesmo, era tocado, ritmicamente, por um grande número de instrumentos – pandeiro, reco-reco, tamborim, cuíca, bateria (...) Bom, esse conjunto teve que ser simplificado, pois esse samba não poderia ser feito dentro de um apartamento (Jornal do Brasil, 26 de Maio de 1965<sup>96</sup>).

Sem entrar no mérito das eventuais razões para os rapazes da classe média oriundos da Zona Sul carioca terem tanta dificuldade para saírem dos apartamentos onde moravam e usufruírem dos diversos espaços onde poderiam praticar o samba com os instrumentos citados (incluindo as quadras das escolas de samba e diversas localidades espalhadas pela cidade), interessa-nos notar que havia, já de forma consolidada, a percepção de que havia um samba tradicional, a partir do qual foram criadas variações, como a Bossa Nova (segundo a visão de alguns).

---

<sup>95</sup> Aloysio de Oliveira (1914-1995) foi um cantor e compositor, integrante do Bando da Lua, importante conjunto brasileiro dos anos 1930. Foi para os Estados Unidos acompanhando Carmen Miranda e lá desenvolveu carreira se apresentando em diversas localidades e participando de filmes. Após retornar o Brasil foi trabalhar na Odeon e foi o produtor responsável pelo lançamento dos primeiros discos da Bossa Nova e pelo pontapé inicial da carreira de vários artistas como Elza Soares, Sérgio Ricardo e Alaíde Costa. Foi um nome importante no processo de divulgação da música brasileira no exterior.

<sup>96</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&pagfis=68995](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=68995)>. Acesso em 11/05/2020.

Quando davam entrevistas os próprios músicos ligados à Bossa Nova demonstravam ter ciência dos debates sobre as distinções entre os tipos de samba. Por vezes suas considerações mostravam como compreendiam a questão das origens e da autenticidade na música brasileira, como na declaração de Aloysio “Autenticidade na música é uma coisa muito relativa. Primeiro, eu não acredito na palavra autenticidade (...) Nós podemos dizer somente o seguinte: A música brasileira é definitivamente de origem africana.” (Jornal do Brasil, 19 de Maio de 1965<sup>97</sup>). Ou seja, Aloysio não considerava a origem da manifestação cultural um fator relevante para se pensar a autenticidade.

Esse deslocamento do papel da origem na definição da autenticidade na música não é fortuito. Uma das principais fontes da Bossa Nova foi o samba, que é uma manifestação cultural negra. Desvincular *autenticidade* de *origem* permitia aos músicos da Bossa Nova se colocarem numa posição discursiva onde o débito que suas criações tinham com a tradição musical negra do Rio de Janeiro era menor. Indeterminar e enfraquecer a ideia de autenticidade dava um espaço maior para os músicos bossanovistas projetarem uma imagem de inovadores musicais que pegaram o material musical de origem negra e o elevou a um outro patamar. O que a Bossa Nova fez foi, concordando com Nei Lopes, relevante para o samba para o bem e para o mal, pois o movimento “efetou uma simplificação do samba tanto para o ‘bem’, com o ritmo sendo assimilado por grandes músicos da cena internacional, como para o ‘mal’, com a africanidade se diluindo”.<sup>98</sup>

No depoimento do dia 26 de Maio, Aloysio, ao comparar as temáticas da Bossa Nova às do samba primitivo (segundo suas palavras), também afirma que

A música sendo feita na Zona Sul, em Copacabana, ela só podia projetar um lado mais desenvolvido do Brasil. Então a letra passou a ser uma coisa um pouco mais alegre, mais positiva, mais do happy ending, falando em coisas como barcos, mar, amor à beira-mar, coqueiro, palmeira, menina, mocinha, brotinho, quer dizer, tudo puramente Zona Sul. (...) Comparando isso com o samba primitivo, que falava das coisas do morro, das coisas tristes, da mulher que abandonou, lata d’água na cabeça. E tudo isso feito por gente que vivia estes problemas (Jornal do Brasil, 26 de Maio de 1965).

A julgar pelo raciocínio de Aloysio, pobres e primitivos sambistas, capazes de criar melodias impossíveis de serem tocadas nos apartamentos da Zona Sul carioca, mas desprovidos da capacidade de abordar em suas composições outros temas que não tristezas e problemas.

A construção da dicotomia entre um samba considerado puro e autêntico e outros tipos, tidos como deformados, remonta à década de 1930, quando se debatia se o samba era

<sup>97</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&pagfis=68687](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=68687)>. Acesso em 02/07/2020.

<sup>98</sup> Afirmação de Nei Lopes, no artigo A Desaficanização do Samba, publicado online em 04/09/2013, disponível em: <<https://www.geledes.org.br/a-desaficanizacao-do-samba-por-nei-lobes/>>. Acesso em 11/05/2020.

originário do morro ou do asfalto e sobre quem o praticava da forma correta. Paralelo ao processo de desenvolvimento dos meios de produção, gravação, reprodução e divulgação de músicas (colunas de jornais e revistas, estações de rádio, gravadoras) também se desenvolveu um grupo de críticos especializados em música popular. O principal foco de atuação deste grupo, sobretudo entre as décadas de 1930 e 1960, pode ser definido como “estabelecer a raiz e a autenticidade do samba, como eixo principal da música brasileira” (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000: 174).

Entre 1931 e 1936 quatro autores publicaram livros nos quais alguns importantes parâmetros sobre as reflexões envolvendo a música popular brasileira foram definidos. Jota Efegê (João Ferreira Gomes, 1902-1987), Vagalume (Francisco Guimarães, 187?-1946), Orestes Barbosa (1893-1966), e o carteiro Animal (Alexandre Gonçalves Pinto, 187?-194?) com suas respectivas obras *O Cabrocha* (EFEGÊ, 1931), *Na Roda do Samba* (GUIMARÃES, 1933), *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos, seus cantores* (BARBOSA, 1933) e *O Choro: Reminiscências dos Chorões Antigos* (PINTO, 1936) estabeleceram cronologias e cânones sobre o samba e o choro, criando parâmetros que serviriam futuramente para a crítica e historiografia musical e também para compositores, que por meio de suas músicas se inseriam nos debates formulados por estas obras.

A ação destes autores (bem como de outros surgidos nas décadas posteriores) significou uma forma de legitimação das manifestações musicais populares, uma vez que a partir de então havia um grupo de especialistas estudando e discorrendo sobre sua história e características, tornando a música popular objeto legítimo de reflexão e debate, e estabelecendo quais seriam os seus limites e representantes legítimos. As obras destes escritores representaram “o movimento de constituição de um gênero musical possuidor de regras próprias e divisões simbólicas operantes” (FERNANDES, 2018: 68) e foram estes livros que deram início a um “processo de reconhecimento do gênero como base para uma nova identidade brasileira, nacional e popular, para além dos seus grupos étnicos originais” (NAPOLITANO, 2007: 28).

A partir da década de 1930 se intensificou no Brasil o atrelamento da ideia de autenticidade com o que fosse considerado ligado as manifestações da cultura popular. Líderes do modernismo no Brasil já vinham utilizando a música popular como mote para reflexões sobre as bases da cultura e da identidade brasileira, sendo exemplo o trabalho de Mário de Andrade. A cultura popular autêntica, que seria a base de nossa identidade nacional, estaria nas manifestações populares. Todavia, os escritos de pesquisadores como Mário de Andrade e Renato Almeida não foram suficientes para consolidar uma historiografia sobre a música

popular brasileira que colocasse o samba como eixo central. E foi no sentido desta consolidação que atuaram os escritores que estiveram em ação entre as décadas de 1930 e 1960.

Se por um lado os esforços destes escritores contribuíram para a legitimação do samba e para a divulgação de diversos artistas e canções, por outro lado esta mesma atuação demonstrou o fato de que tal processo foi conduzido por escritores quase sempre brancos. A instância de legitimação representada pela imprensa e pelos que tinham acesso a meios para publicar livros e artigos, bem como a crítica de música popular que se desenvolvia em paralelo com o samba, foi controlada e constituída majoritariamente por brancos ao longo de todo o século XX.<sup>99</sup>

O samba, manifestação cultural de origem negra que mais foi vítima de tentativas de controle e ressignificação por parte de autoridades e da intelectualidade, passou por um processo de transição e apropriação que o transformou de produto negro num produto brasileiro e este processo “significou, muitas vezes, a substituição de sua face negra à medida que angariava maior valor simbólico e econômico” (WERNECK, 2007: 47).

E esta substituição se refletiu no fato de negros serem admitidos nas discussões sobre a legitimidade do samba quase sempre apenas como objetos e não como autores de reflexões. Se refletiu ainda na tendência de parte da historiografia da música popular brasileira a formular interpretações que diminuem a importância e liderança dos negros no desenvolvimento, defesa e propagação de suas próprias manifestações culturais e sobre a sua influência na construção de símbolos culturais nacionais. Vejamos alguns exemplos.

Pensemos na casa de Tia Ciata no começo do século XX no Rio de Janeiro. A presença de brancos de diversas camadas sociais nas festas realizadas na sua casa e em outros espaços onde manifestações culturais negras eram assistidas, fato atestado por relatos de testemunhas oculares e pela bibliografia, tendeu a induzir interpretações que viam nesses visitantes brancos uma poderosa força motriz por trás dos processos por meio dos quais o samba se desenvolveu enquanto gênero musical urbano. Posteriormente o samba se tornaria em produto cultural de consumo de massa, como se a mera presença branca funcionasse como uma espécie de vetor de divulgação e de legitimidade do samba. Roberto Moura, em estudo sobre

---

<sup>99</sup> Uma possível exceção está relacionada especificamente no que tange à cobertura da imprensa do Carnaval carioca das três primeiras décadas do século XX. COUTINHO, 2006: 126-130 afirma que grande parte dos “cronistas-foliões”, termo usado pelo autor para designar os profissionais que cobriam o cotidiano das agremiações carnavalescas, era composta por jornalistas negros, mas frisa que somente Vagalume e Jota Efegê conseguiram reunir seus textos jornalísticos e os publicar em livro e Peru dos Pés Frios (Mauro de Almeida 1882-1956) se tornou conhecido (sendo até hoje citado em diversas obras) por ter sido um dos autores do samba *Pelo Telefone*. Os demais, “aqueles que militaram no período anterior à oficialização do Carnaval, são hoje quase inteiramente desconhecidos”. Ou seja, a esmagadora maioria sequer conseguiu publicar seus textos em livros.

Tia Ciata e a Pequena África diz sobre esse período, correspondente às primeiras décadas do século XX, que foi o “momento em que são decisivamente importantes artistas e jornalistas pequeno-burgueses que chegam até a Pequena África” (MOURA, 2000: 142).

Ora, na verdade “decisivamente importantes” mesmo eram as manifestações culturais negras, como o samba. Atribuir tamanha importância à presença de brancos nas atividades culturais realizadas na casa de Tia Ciata (e outros locais), além de colocar os negros na voz passiva, como objetos da ação de brancos, representa ver os moradores e frequentadores negros da Pequena África como “elementos imóveis e, de certo modo, incapazes de produzir os discursos ou as estratégias para sua afirmação e hegemonização cultural” (WERNECK, 2007: 49).

Outro exemplo de interpretação historiográfica que confere grande importância a participação de brancos no desenvolvimento do samba, alcançando mesmo ares de algo essencial, é representada por Hermano Vianna, seguidor de uma linha que defende que sem a participação de brancos o samba não teria se desenvolvido, muito menos alcançado o status de símbolo nacional como detém hoje. Tentando entender o ‘mistério’ de como o samba foi de “ritmo maldito à música nacional e de certa forma oficial” (VIANNA, 2010: 29) o autor afirma que um grupo mais variado de atores participou da transformação do samba em música nacional, chegando o autor a citar como um dos atores importantes para este processo “um embaixador norte-americano” (VIANNA, 2010: 151) sem matizar e esboçar um dimensionamento mais aprofundado dos papéis exercidos por cada ator que cita. O autor também afirma não estar “querendo negar o importantíssimo papel dos afro-brasileiros na invenção do samba (...) a existência de uma forte repressão à cultura popular afro-brasileira” (VIANNA, 2010: 152).

É pouco. Num estudo onde se afirma que a “vitória do samba era também a vitória de um projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira” (VIANNA, 2010: 127) é mais do que necessário apontar e enfatizar a violência, física e simbólica, exercida contra os negros através do aparelho de repressão estatal, bem como do deslocamento dos processos de legitimação das mãos dos negros para as mãos das autoridades. É preciso frisar, e não apenas não negar, o custo dessa vitória do samba para as populações negras.

Insistir na atuação branca como algo essencial, não só invisibiliza o protagonismo negro como fornece positividade a ideais de mestiçagem, transformando o samba num produto do trabalho resultante do esforço conjunto de grupos diferentes. Naturalizar a participação branca, atribuindo a ela um caráter essencialista, coopera para que o processo de “assimilação

de grupos étnico-raciais diferentes na ‘raça’ e na cultura do segmento étnico dominante da sociedade” (MUNANGA, 2006: 121) seja encarado como harmônico.

#### Os exemplos citados acima

chamam atenção para uma necessidade de reordenamento do passado, buscando adaptar a proeminência do samba a um modelo de criatividade onde, de alguma forma, o branco deve ser incluído em posições de privilégio. Seja diretamente, como coautor dos trabalhos, como se verificou na primeira metade do século passado, através do comércio dos sambas; seja através de sua inserção nos processos que o contextualizam (WERNECK, 2007: 53).

Mais importante que estabelecer a origem étnica do samba e as condições sob as quais ele foi eleito o gênero musical nacional por excelência, está a necessidade de perceber a atuação dos mecanismos que invisibilizaram e silenciaram as estratégias e tentativas dos negros de manterem o controle sobre o ritmo que criaram. Nos debates sobre o samba é possível localizar diversos exemplos da existência, por um lado, de “trabalhos jornalísticos, crônicas, entrevistas e, de outro, uma literatura letrada que se preocupa em de alguma forma descaracterizar a autenticidade ou origem afro-negra do samba” (SIQUEIRA, 2012: 41). Tais exemplos ilustram o processo de branqueamento ideológico pelo qual o samba passou.<sup>100</sup>

Nas disputas narrativas sobre as origens (raciais e geográficas) do samba e do partido alto o destaque conferido ao papel exercido por jornalistas, músicos com formação erudita e intelectuais ligados à classe média e a parcela escolarizada da população deve ser compreendido não só como manifestação de seu genuíno interesse e apreço pela música popular de origem negra, mas também como reflexo da

(...) operação de ocultamento da ação negra na produção da hegemonia cultural está no deslocamento do feito principal referente à cultura negra para a figura de seus “descobridores”, seus “pesquisadores”, “explicadores” ou “tradutores” que cruzaram as fronteiras da cidade negra e penetraram o mundo misterioso e sedutor representado pela comunidade negra (WERNECK, 2007: 51).

Sobre as noções de “descobridores”, “pesquisadores”, “explicadores” ou “tradutores” apontada por Werneck, vale a pena observar que a recorrência do termo “descobridores” (e variações com o mesmo sentido) nas narrativas sobre artistas negros da música popular brasileira, sobretudo no samba, configura um tropo. Inúmeras são as referências ao episódio em que Sérgio Porto “descobriu” Cartola lavando carros em Copacabana ou de Hermínio Bello de Carvalho “descobrimo” Clementina de Jesus. Não se coloca em discussão

<sup>100</sup> SIQUEIRA, 2012: 167-172 fornece exemplos do branqueamento ideológico, como a alteração entre a primeira (1926) e segunda (1942) edição do livro História da Música Brasileira, de Renato Almeida, em que certa passagem que enaltecia a música negra foi substituída por um trecho que valorizava a mestiçagem e caracterizava a música negra como dotada de violência crua e os negros como portadores de espírito artístico rudimentar.

o esforço que estes atores fizeram para ajudar a (re)inserir os artistas no mundo artístico, mas sim, as narrativas sempre colocarem os artistas como figuras salvas por tais atores da condição de ostracismo ou desconhecimento.

A ênfase na “descoberta” faz parecer que era absurdo – e exceção – artistas negros tão qualificados como Cartola e Clementina de Jesus serem pobres. Beira o ridículo acreditar que somente o talento permitiria que tais artistas tivessem desenvolvido rentáveis carreiras e se tornado imunes à épocas de penúria. Artistas como Cartola e Clementina de Jesus não estavam perdidos, tampouco não detinham conhecimento dos mecanismos da vida artística no momento das respectivas “descobertas” – vide a experiência de Cartola como compositor e sua participação no disco coordenado pelo maestro inglês Leopold Stokowisk em 1942 e as apresentações de Clementina de Jesus em eventos como a Festa da Penha e seu contato com escolas de samba.

A partir de livros biográficos de Sérgio Cabral e Hermínio Bello de Carvalho, o sociólogo Dmitri Cerboncini Fernandes (2018: 257) fornece uma tabela de diversos artistas que foram produzidos, auxiliados e/ou (re)descobertos por Sérgio e Hermínio. É impressionante a quantidade de artistas que são citados (ao menos 26 do lado de Sérgio e 32 do lado de Hermínio), que podem ser encaixados dentro das relações de dependência que a narrativa implícita na escolha de termos como ‘auxiliados’ e ‘(re)descobertos’ pressupõe. Fica subentendido que uma grande parte da música popular brasileira, especialmente do samba e do choro, não teria chegado ao conhecimento do grande público nem gravado discos sem a ação salvadora e mediadora de Sérgio e Hermínio. As narrativas, a nosso ver, deveriam focar nas razões pelas que tais artistas somente após os 60 anos conseguiram gravar discos individuais (o que não lhes garantiu de forma perene boas condições de vida), bem como em buscar identificar e destacar as atitudes levadas a cabo pelos artistas visando manter o controle e divulgação de suas carreiras e produção artística.

Essa forma de representar os sambistas como figuras a serem descobertas além de invisibilizar suas iniciativas enquanto artistas demonstram que

A mídia, embora não seja a sociedade, se apresenta como ‘fruto da sociedade’ e nos permite observar que vários aspectos da representação dos negros, antes de chegarem aos meios de comunicação de massa, já estavam organizados (PEREIRA; GOMES, 2001: 48).

E nunca será exagerado recordar que as narrativas sobre as origens do samba começam sempre no período de poucos anos imediatamente após à abolição da escravidão. Muitos dos pioneiros do samba eram filhos de escravizados ou eles mesmos ex-escravizados e

suas manifestações culturais estavam associadas a uma memória bastante recente da escravidão, cujas marcas e consequências enfrentariam ao longo de toda a vida.

O começo do desenvolvimento da indústria do entretenimento e de bens culturais no Brasil, a inauguração das primeiras gravadoras e estações de rádios, a chegada do cinema, tudo isto aconteceu com o país ainda no rescaldo dos efeitos da abolição, um Brasil no qual atuavam mecanismos de exclusão racial e que, em 1918, via ser fundada a Sociedade Eugênica de São Paulo e, em 1929, presenciava a realização do 1º Congresso Brasileiro de Eugenia.<sup>101</sup>

Foi na década de 1960 que se consolidou a atuação de um segundo grupo de escritores, comumente trabalhando como jornalistas, que se debruçaram sobre a música popular brasileira, discutindo suas características, história, limites, possibilidades e autenticidade, reavivando os debates culturais que passavam pela música popular. A nova e volumosa onda de crescimento do mercado fonográfico, bem como uma série de mudanças sociais que corresponderam a consolidação de um mercado de bens culturais no Brasil, deu ensejo a intensificação do debate sobre o papel da arte (e conseqüentemente da música popular) na sociedade, seus limites e potenciais.

À presença do capital estrangeiro e a entrada cada vez maior do cinema e música de outros países (sobretudo dos Estados Unidos) se opuseram escritores de variadas origens, buscando reafirmar quais características tornavam uma manifestação cultural e um artista autênticos. Enquanto, ao mesmo tempo, definiam até que ponto essa autenticidade se mantinha pura em meio a presença e influência de produtos culturais de outros países.

Não foi um grupo homogêneo, vide como exemplo as querelas internas sobre o significado da Bossa Nova, com Tinhorão criticando e Cravo Albin valorizando o movimento. Mas tomados como um todo a ação destes escritores ajudou a ditar o ritmo dos debates culturais e ajudou a estabelecer que artistas eram autênticos em relação à cultura brasileira e quais eram considerados alienados. Vejamos a seguir alguns dos mais destacados destes escritores.

Henrique Fóreis Domingues, o Almirante, nasceu no Rio de Janeiro em 1908. Participou do grupo Bando dos Tangarás, cuja formação também incluía Noel Rosa e Braguinha. Em 1951 produziu a série de programas radiofônicos *No Tempo de Noel Rosa*, que serviu de base para o livro homônimo publicado em 1963, no qual informa a sua versão para as origens do samba concedendo grande destaque a seu antigo amigo Noel Rosa. Posteriormente trabalhou no Museu da Imagem e do Som.

---

<sup>101</sup> Uma análise destes dois acontecimentos está disponível em MASIERO, 2005, no artigo A Psicologia Racial no Brasil (1918-1929).

José Ramos Tinhorão (1928) é o autor mais prolífico no campo dos estudos sobre história da música popular brasileira. Formado em direito e jornalismo, escreve sobre música desde a década de 1950, tendo publicado seus primeiros livros em 1966. Tendo trabalhado em vários jornais, a partir da década de 1980 passou a se dedicar exclusivamente à pesquisa e escrita de seus livros. Envolveu-se em notórias polêmicas a partir da década de 1960, sobretudo por suas críticas à Bossa Nova e ao Tropicalismo.

Sérgio Cabral (1937) jornalista cuja atuação começou em 1957, trabalhou em diversos jornais e emissoras do Rio de Janeiro. Atuou como produtor de discos na década de 1970. Compositor bissexto, um dos fundadores do Pasquim, vereador, publicou diversos livros, sobretudo biografias de artistas da música popular brasileira a partir da década de 1970.

Ari Vasconcelos (1926-2003) começou a escrever crítica musical em 1943, tendo trabalhado em diversos jornais e revistas e passado a atuar como conferencista na década de 1960, na qual também começou a publicar livros sobre a história da música popular brasileira.

Lúcio Rangel (1914-1979) pioneiro da crítica musical em jornais no Brasil, exercendo a função desde a década de 1940. Foi o editor da Revista da Música Popular, publicada entre 1954 e 1956, a mais importante publicação sobre música no Brasil no período, contemplando diversos aspectos da música popular e contando com contribuições de diversos intelectuais e artistas.

Ricardo Cravo Albin (1940) jornalista, pesquisador e radialista, atuou intensamente a partir da década de 1960 em iniciativas de pesquisa e divulgação da música popular brasileira, tendo fundado diversas instituições museológicas (foi o primeiro diretor do Museu da Imagem e do Som no Rio de Janeiro e ajudou a estruturar 16 outras unidades desta instituição espalhadas por todo o país). Participou como jurado e comentarista dos desfiles de carnaval e produziu programas sobre a história da música popular e de diversos artistas. Também trabalhou com cinema e desde a década de 1970 publicou diversos livros. Integrou, por fim, diferentes instituições culturais e ocupou cargos oficiais em órgãos governamentais.

A publicação de livros, a participação como jurados em festivais e concursos de música e desfiles de carnaval, a produção de programas de rádio e televisão, o trabalho em instituições públicas e privadas, organização de eventos, militância na mídia escrita, atuação como produtores de discos. Em várias áreas a atuação destes escritores era percebida e influente, de modo que eles se tornaram referências, ajudando a formar a opinião de setores do público que consumiam música popular brasileira. Parte deles, como José Ramos Tinhorão, Sérgio

Cabral e Ari Vasconcelos estão entre os mais conhecidos historiadores não acadêmicos da música popular brasileira.<sup>102</sup> Somados ao trabalho dos escritores da década de 1930, os

discursos destes memorialistas, jornalistas e primeiros historiadores da música popular no Brasil (...) tiveram importância decisiva na construção de um pensamento sobre a canção popular brasileira fortemente ancorado na ideia de um (...) patrimônio cultural a ser preservado das influências estrangeiras, dos interesses do mercado e dos modismos alienados da classe média (BAIA, 2010: 39).<sup>103</sup>

À atuação do grupo se juntou o trabalho de uma nova safra de críticos musicais que começou a se destacar nos anos 1970, como Tárík de Souza, Maurício Kubrusly e Ana Maria Bahiana. Era uma situação parecida com a da década de 1930, porém, potencializada, uma vez que o samba agora não era mais visto como produto das populações negras, mas como um patrimônio nacional.

Em algumas situações o trabalho de alguns destes escritores cooperava para a concretização de projetos políticos de autoridades governamentais. O exemplo mais importante dessa confluência se deu com o Museu da Imagem e do Som (doravante MIS). Carlos Lacerda, figura conservadora de proa na política nacional desde a década 1950 concebeu uma instituição voltada para a preservação de acervos representativos da história e cultura do Rio de Janeiro. Tal instituição foi inaugurada em meio aos festejos pelo quarto centenário da cidade do Rio de Janeiro, em 1965. Seu acervo inicial foi composto pelas coleções de Lúcio Rangel, Almirante e Jacob do Bandolim, num gesto cujo sentido era o Estado oficializar “o legado de filhos pródigos da cultura carioca-nacional-popular como seu próprio acervo” (FERNANDES, 2018: 230).

Para participar da gestão da instituição, Ricardo Cravo Albin criou conselhos de notáveis para cada área abrangida pelo MIS, sendo o primeiro conselho o de música popular, composto inicialmente por 40 integrantes e instituído formalmente em março de 1966. Mais da metade dos membros, 24, eram jornalistas, desde os pioneiros Jota Efegê e Eneida de Moraes até José Ramos Tinhorão e Sérgio Porto.

---

<sup>102</sup> José Ramos Tinhorão publicou mais de 25 livros sobre música e cultura popular. Sérgio Cabral publicou 16 livros, incluindo biografias de artistas como Tom Jobim, Pixinguinha e Elizeth Cardoso. Ari Vasconcelos publicou quase 10 livros sobre a música popular brasileira.

<sup>103</sup> BAIA, 2010 estudou as dissertações de mestrado, teses de doutorado e livre docências realizadas na área de História nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro que utilizaram a música popular brasileira como objeto de reflexão entre 1971 e 1999 e, sobre a atuação destes escritores conclui “A ideia desta linhagem como articuladora da tradição da música popular brasileira dominante no pensamento sobre esta música até por volta dos anos 1980 e, mesmo perdendo força, até hoje constitui um dos parâmetros para o debate sobre a produção e recepção da música no Brasil” (BAIA, 2010: 40).

A atuação deste grupo de escritores a partir da década de 1960, em parte, resultou em benefício para sambistas apologistas e partideiros, na medida em que as discussões provocadas pelo grupo chamavam atenção para os artistas e seu trabalho, além de evocarem artistas de gerações anteriores, e porque a defesa que faziam da música popular brasileira ajudava a instituir cânones e a estabelecer, e defender, uma narrativa que atribuía importância a uma série de artistas negros, como se pode ver, por exemplo, na edição de Dezembro de 1954 da Revista da Música Popular.

Encontramos nesse número uma definição de Alcebíades Barcelos, o Bide, e Cartola como grandes sambistas cariocas e de Donga, Sinhô e Pixinguinha como representantes da geração pioneira que antecedeu à geração de Noel Rosa.<sup>104</sup> E ao menos parte destes escritores eram efetivamente próximos de sambistas e partideiros. Para um sambista, ter sua obra envolvida num escopo de tradição significava não ver sua produção identificada com algum modismo musical, pois “quanto mais ‘inautêntico’ ou comercial o gênero ou subgênero for considerado, menor será sua sobrevida” (CERBONCINI, 2018: 325).

Por outro lado, a atuação deste grupo de escritores significou a manutenção da mesma estrutura que remontava aos anos 1930, na qual as discussões sobre legitimidade e autenticidade do samba e da música popular eram conduzidas majoritariamente por escritores brancos. Não era pouca coisa. As avaliações deste grupo de jornalistas ajudavam a posicionar diversos artistas em categorias como excelência artística, sucesso comercial (algo comumente execrado) e engajamento político, fato que influenciava a política interna das gravadoras.<sup>105</sup>

Ainda sobre a predominância branca nas instâncias de legitimação, dos 40 primeiros membros do conselho de música popular, poucos eram negros.<sup>106</sup> A importância deste conselho não era pequena, pois “Os conselheiros converteram o MIS em espaço de debates sobre a ‘autenticidade’” (LEAL, 2015: 72). Neste sentido, a publicação do livro de Candeia e Isnard (analisado mais à frente neste capítulo) em 1978 e do primeiro livro publicado por Nei Lopes em 1981 (assinalando o começo de uma prolífica bibliografia) assinalam momentos fundamentais da luta por artistas negros para marcar suas posições e defender argumentos e narrativas em instâncias de legitimação onde a hegemonia na formulação de interpretações sempre foi branca.

---

<sup>104</sup> REVISTA DA MÚSICA POPULAR, 2006: 140, 142.

<sup>105</sup> CERBONCINI, 2018: 268-273 fornece uma série de exemplos da relação entre gravadoras, crítica musical, artistas bem avaliados (como Paulinho da Viola) e artistas mal vistos pela crítica mas grandes vendedores de discos (como Benito di Paula e Luiz Ayrão).

<sup>106</sup> Checando as informações biográficas disponíveis e fotos, por hora foi possível identificar poucos negros entre os membros do Conselho de Música Popular, como Haroldo Costa e Edison Carneiro.

Deste modo, entrar nas disputas narrativas utilizando uma das principais ferramentas dos antigos críticos e historiadores da música popular, isto é, textos e livros, constituiu uma maneira pela qual sambistas negros se fizeram ouvir sobre o que produziam e sobre o que levavam em conta na hora de formular o que consideravam manifestações autênticas do samba e suas vertentes. Entrar nas disputas era uma forma de buscar estabelecer uma tradição, o que também significaria “interferir na formação da audiência, na medida em que o gênero samba estava plenamente constituído e possuía um público próprio”. (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000: 178).

Os livros significaram uma tentativa de Candeia e Nei Lopes de estabelecer “novos padrões públicos de autenticidade para a expressão cultural negra” (GILROY, 2012: 189), produzindo agora também teorias e interpretações analíticas justamente no momento em que percebiam a aceleração da descaracterização das escolas de samba e lidavam com as pressões do mercado fonográfico.

Autenticidade, que num dicionário é definida como a “Natureza, propriedade ou condição do que é autêntico (...) Próprio daquilo que é digno de ou a que se atribui fé; legitimidade”<sup>107</sup> é um termo que historicamente foi utilizado para conferir validade e legitimidade a algo. A bibliografia sobre música popular e samba não costuma definir o termo, mas sim discutir seus usos em autores e debates envolvendo cultura, tradição e identidade. Autores de outros campos, como psicologia, filosofia e patrimônio cultural também fazem usos distintos deste conceito. Para esta pesquisa, perceber como que a ideia de autenticidade era importante por mobilizar debates e ajudar a circunscrever o que seria o samba, e a cultura popular em geral, é fundamental. Para sambistas como Candeia, Nei Lopes e Paulinho da Viola também era relevante pensar sobre a autenticidade e em como podiam mobilizar este conceito.

Em meio ao grande crescimento do mercado fonográfico e a acentuado crescimento dos debates culturais a partir da década de 1960, partideiros e apologistas perceberam que “autenticidade aumenta o apelo de mercadorias culturais selecionadas” (GILROY, 2012: 204) e que suas manifestações culturais por um lado sofriam com a infiltração de elementos externos (vide o caso das escolas de samba que analisaremos mais abaixo) e, por outro lado, eram invocadas em meio a debates culturais que comumente restringiam a possibilidade dos próprios sambistas participarem das discussões.

“O discurso da autenticidade tem sido uma presença notável no marketing de massa de sucessivas formas culturais populares negras para plateias brancas” (GILROY, 2012: 204),

---

<sup>107</sup> Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/autenticidade/>>. Acesso em 11/05/2020.

ou seja, tanto o mercado quando escritores mobilizavam a ideia de autenticidade, com interesses diversos, ao tratarem do samba. É neste contexto que partideiros e apologistas começam a utilizar com frequência estratégias culturais, como discos, canções, livros, entrevistas, etc, que lhes permitiam expressar suas considerações e buscar participar e influenciar nos debates que ocorriam em torno do samba.

Todavia, devemos assinalar que a atuação destes escritores que surgiram entre as décadas de 1930 e 1960, se somou à de sambistas partideiros e apologistas e cooperou para a manutenção da legitimidade de um cânone, de uma tradição inventada. Tradição que eles foram reinventando com o passar das décadas. Sobretudo nos anos 1970, onde se fez notar uma intervenção mais robusta dos apologistas e partideiros nas disputas de narrativas sobre o samba e o partido alto. Uma tradição inventada é, segundo Hobsbawm

(...) um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. (...) Contudo, na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições “inventadas” caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória. (HOBSBAWM, 1997: 9-10).

No bojo dos debates culturais que se acentuaram no Brasil a partir da década de 1960, e com a aceleração de mudanças econômicas, culturais e sociais, partideiros, sambistas apologistas e escritores compuseram duas frentes de defesa da música popular brasileira. Mesmo com diversas discordâncias internas e vendo certos pontos de forma diametralmente oposta, como o status da Bossa Nova, estes grupos eram unidos em dois objetivos comuns: apontar a condição de superioridade que identificavam na música popular e a necessidade de a defender de influências múltiplas, como a música estrangeira, que ora poderia descaracterizar a música local e ora poderia lhe roubar espaço nos meios de difusão e comunicação.

Uma formulação que abordava a relação das novidades musicais com o que já tinha sido feito pelos sambistas e partideiros foi feita por Paulinho da Viola, em depoimento reproduzido em um documentário sobre Candeia.

Quando chega uma, uma coisa nova, uma novidade, mesmo que não seja uma novidade, quando chega uma geração mais jovem, eles não querem repetir o que, aquilo que foi, que foi feito. Isso é legítimo. Às vezes tem alguns equívocos, por exemplo, você não quer repetir aquilo que foi feito, tudo bem. Mas você esquece o que foi feito. Isso é terrível.<sup>108</sup>

<sup>108</sup> Candeia. Direção de Luiz Antonio Pilar. Rio de Janeiro. Lapilar Produções. 2018. (16'49"). Disponível em: <<https://vimeo.com/300586468>>. Acesso em 16/05/2020.

Para Paulinho da Viola, a defesa não era por uma manutenção de instrumentos, canções e padrões de composições do passado, um engessamento da materialidade das manifestações culturais da música popular. O sambista não via a tradição como algo que deveria criar uma redoma que tornasse o samba e o partido alto imunes a qualquer mudança e diálogo com as formas e inovações musicais que vinham surgindo. O próprio sambista tinha sido criticado por José Ramos Tinhorão que, numa desavença sobre autenticidade, o acusara de se inspirar em Miles Davis para gravar um samba de Nelson Cavaquinho (TINHORÃO, 2010: 333-334).

Paulinho da Viola compreendia a tradição “como reinterpretação consciente da cultura (...) que não comprometessem, no entanto, seu significado histórico” (COUTINHO, 2011: 152). E a melhor forma de viabilizar esse equilíbrio era dando visibilidade ao partideiros e sambistas mais ligados à tradição. Tratava-se de criar meios para garantir um espaço de preservação e a constituição de condições para que o trabalho de sambistas tradicionais e partideiros continuasse sendo feito. E dar visibilidade a este trabalho, para garantir que a relevância histórica destes sambistas não fosse esquecida e para que estes sambistas tivessem meios para marcar posição nos debates que se faziam.

Não era uma situação na qual o novo e o velho eram opções necessariamente excludentes, ambos deveriam ter seu espaço. A resposta para qual deveria ser o tamanho e peso deste espaço para cada lado, o novo e o velho, mudaria conforme a quem a questão fosse posta. Mas a necessidade desse equilíbrio era algo que permeava o pensamento tanto de artistas quanto de escritores. Contudo, para Paulinho da Viola era fundamental criar espaços onde o samba fosse encarado mais como a identidade das comunidades subalternizadas dos subúrbios cariocas (COUTINHO, 2013: 220) do que como produto de consumo para grupos que se infiltravam cada vez mais nas escolas de samba (como veremos mais à frente neste capítulo).

### **3.2 – O papel do Zicartola na reinvenção do samba carioca**

Em meados da década de 1960 a vida de alguns sambistas apologistas e partideiros passou por momentos de forte aproximação com o mundo artístico e com o mercado fonográfico. Foi um período que significou para muitos o começo (e consolidação) da profissionalização, e o caminho de vários artistas se cruzaria num estabelecimento localizado na Rua da Carioca, 53, no Centro do Rio de Janeiro: o Zicartola.

O Zicartola funcionou entre 1963 e 1965. Era um empreendimento no qual Cartola cuidava da direção musical e Dona Zica, sua esposa, do restaurante. A principal característica da programação musical é lembrada por Maurício de Castro Barros: “O Zicartola privilegiava um ritmo criado por camadas populares historicamente marginalizadas” (CASTRO, 2004: 14).

E essa marginalização também se observava na relação entre alguns dos artistas que lá se apresentavam com o mercado fonográfico. No palco do Zicartola se apresentaram compositores cujas carreiras remontavam ao começo do desenvolvimento do rádio no Brasil, a fundação de antigas escolas de samba ainda em atividade (Portela e Mangueira) e que se encontravam então afastados tanto do mercado fonográfico quanto da direção das escolas. Eram artistas respeitados, conhecidos e até mesmo citados em letras de sambas, mas que não participavam mais destacadamente da vida artística e carnavalesca da cidade. O próprio Cartola, Nelson Cavaquinho, Zé Kéti e Ismael Silva exemplificam esta condição.

Ali também houve espaço para que novos artistas se apresentassem. Novos em dois sentidos: idade e reconhecimento de público e da mídia. Paulinho da Viola e Clementina de Jesus representam essa faceta de divulgação de novos nomes do Zicartola.

Paulinho da Viola conseguiu o seu primeiro emprego num banco, aos 19 anos. Não pensava em ser artista, a despeito de já conhecer a escola de samba Portela e rodas de samba nas quais era levado por uma tia no subúrbio do Rio de Janeiro. Era bancário numa agência localizada nas proximidades da Rua da Carioca e um dia, durante o expediente, reconheceu o então poeta e produtor cultural Hermínio Bello de Carvalho e criaram uma amizade<sup>109</sup>.

Ambos frequentavam espaços em comum, sobretudo a casa de Jacob do Bandolim, em cujo conjunto o pai de Paulinho da Viola era violonista. Através de Hermínio, Paulinho foi apresentado às composições de vários artistas e foi convidado a conhecer o Zicartola, que passou a frequentar após sair do trabalho no banco. Em recente entrevista, Paulinho recorda como foi recebido no restaurante.

Como eu já tocava um pouco de violão e tinha condição de acompanhar alguém cantando, imediatamente fui integrado ao grupo que ficava quase toda noite lá tocando com quem se apresentava e até com o próprio Cartola. (Folha de São Paulo, 6 de Outubro de 2019).<sup>110</sup>

Foi ali que Paulinho recebeu seu primeiro cachê como músico e o incentivo para além de acompanhar os cantores também começar a compor e a cantar seus sambas.

---

<sup>109</sup> História do encontro entre Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho consta na biografia que aparece no site do cantor. Disponível em: <<http://www.paulinhodaviola.com.br/portugues/biografia/lk.asp?cat=2>>. Acesso em 03/03/2020.

<sup>110</sup> Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/10/paulinho-da-viola-conta-como-se-tornou-parceiro-de-elton-medeiros.shtml>>. Acesso em 03/03/2020.

Por sua vez, Clementina de Jesus ali entoou os jongs, ladainhas, corimas, pontos de candomblé, partido alto e cantos de trabalho que aprendeu com sua mãe durante a infância. Era um universo musical praticamente desconhecido pelo público que frequentava o lugar. E esta novidade chamou a atenção de alguns produtores musicais com alguma influência na cidade. O impacto de Clementina foi avaliado num programa televisivo pelo sambista Elton Medeiros

A Clementina apareceu de maneira, vamos dizer, inusitada mesmo, porque a Clementina apareceu numa época em que se tocava muita bossa nova, bossa nova emergente, mas se tocava muita música americana no rádio. Era iêiêiê, o chamado iêiêiê. Aí aparece a Clementina cantando jongo, curimba, partido alto. (...) Clementina colocou esse canto negro num patamar, é, maravilhosos. (...) A Clementina deu qualidade e prestígio a essa maneira de cantar.<sup>111</sup>

Hermínio Bello de Carvalho, que conheceu Clementina ao vê-la cantando na Taberna da Glória, na Festa da Penha de 1963, a reencontrou na inauguração do Zicartola a partir das apresentações que assistiu, contratou Clementina e passou a ensaiar um repertório com ela para espetáculos como *O Menestrel e Rosa de Ouro* (lançado em 1965), desembocando anos depois na gravação de seus discos e de sua alçada ao primeiro time das cantoras de samba de sua época. Segundo Hermínio, uma característica importante do canto de Clementina “É a coisa da ancestralidade, né?! Ela ouviu da mãe, que ouviu da mãe, da avó, da bisavó; uma voz de séculos ali”.<sup>112</sup>

O Zicartola foi palco do ressurgimento de sambistas esquecidos como o próprio Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Kétti. Zé Kétti, com mais trânsito junto aos músicos da Bossa Nova, enxergava no movimento cultural representado pelo Zicartola uma oportunidade para que os artistas se profissionalizassem e buscassem meios de sobreviver apenas de música. Também defendia que alguns deles formassem um conjunto que cantasse o samba tradicional, autêntico. O conjunto formado a partir desta ideia, *A Voz do Morro*, chegou a gravar 3 discos e era composto por Paulinho da Viola, Zé Kétti, Jair do Cavaco, Elton Medeiros, Zé Cruz, Oscar Bigode e Anescarzinho do Salgueiro.

Frequentado por jornalistas e produtores culturais, o Zicartola e sua programação deu ensejo a ligações que culminariam em grandes eventos culturais como os espetáculos

<sup>111</sup> Tvbrasil. Clementina de Jesus (1/2) – De Lá Pra Cá. 10/08/2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yUwgqyc7CJ0>>. (7'.20" e 11'.10"). Acesso em 11/05/2020.

<sup>112</sup> Tvbrasil. Clementina de Jesus (1/2) – De Lá Pra Cá. 10/08/2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yUwgqyc7CJ0>>. (10'.27"). Acesso em 11/05/2020.

*Opinião e Rosa de Ouro* (que apresentou Clementina de Jesus ao grande público). Segundo Hermínio Bello de Carvalho

Todos esses movimentos que aconteceram foi tudo um resultado desse Zicartola, sem dúvida nenhuma, dessa aglutinação que o Zicartola provocava. O Zicartola não foi um restaurante, foi um movimento cultural, uma coisa natural que, naturalmente, foi espalhando raízes, crescendo como os galhos de uma árvore: a mangueira ou a roseira do Cartola, sei lá... (SILVA; OLIVEIRA FILHO, 1989: 109).

Outro papel desempenhado pelo Zicartola foi de atrair a atenção e presença de artistas, críticos, jornalistas e expectadores que normalmente só frequentavam a Zona Sul do Rio de Janeiro e repercutiam comumente a Bossa Nova, a despeito de alguns deles também estarem familiarizados com a produção de sambistas apologistas e partideiros. Um dos efeitos positivos dessa aproximação entre bossanovistas e sambistas apologistas e partideiros propiciada no Zicartola foi o acesso inédito desses artistas vinculados ao samba tradicional a um público jovem. Esse grupo teve no Zicartola a oportunidade de travar contato com a obra de sambistas de diferentes gerações e conhecer melhor a produção cultural que se fazia nas áreas periféricas da cidade e que ali era apresentada. Castro constata que “grande parte dos frequentadores vinham da Zona Sul do Rio de Janeiro, o que proporcionou o encontro de classes urbanas diferenciadas.” (CASTRO, 2004: 74). Assim, Sérgio Cabral, Tom Jobim, Nara Leão, Carlos Lira eram alguns dos frequentadores. Deste contato, por exemplo, resultou a escolha do repertório do disco de Nara Leão lançado em 1964, contendo composições de Nelson Cavaquinho, Zé Kétti e Cartola.

Por último, o Zicartola teve relevância na popularização do partido alto, ao reservar parte da programação noturna a esta vertente do samba, como foi noticiado em 1964 “de segunda a sexta-feira, o Zicartola organiza a *Noite do Partido Alto*, exceto às quartas-feiras” (Jornal do Brasil, 5 de Agosto de 1964).<sup>113</sup>

### **3.3 - As relações dos sambistas com as escolas de samba**

Sambistas apologistas e partideiros tiveram, em sua maioria, ligações intensas com escolas de samba (além de agremiações carnavalescas de menor formato, como ranchos e blocos). As escolas de samba são instituições fundamentais para pensarmos as manifestações culturais oriundas da diáspora negra. Junto com os terreiros, elas “eram, em larga medida,

---

<sup>113</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&pagfis=56601](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=56601)>. Acesso em: 02/07/2020.

extensões de (...) instituições associativas de invenção, construção, dinamização e manutenção de identidades comunitárias, redefinidas no Brasil a partir da fragmentação que a diáspora negra impôs” (SIMAS; RUFINO, 2018: 61). Essas ligações nem sempre foram perenes, pois houve ciclos de afastamento e reaproximação. Entre as razões que levaram ao afastamento, as que mais se sobressaem são a desilusão com os rumos que as escolas de samba tomaram, sobretudo a partir da década de 1970, e a perda de relevância da figura do compositor.

Compreender esse processo de afastamento é fundamental pois em parte os discursos sobre tradição e autenticidade nos quais sambistas apologistas e partideiros se engajaram foram uma resposta ao modo como interpretavam à situação que viviam nas escolas de samba. Este processo também ilustra como o Carnaval viria a se tornar “a grande festa nacional, a mais autêntica representação de brasilidade, sem que isto significasse a inclusão da população negra na categoria de cidadãos” (ALBUQUERQUE; FRAGA FILHO, 2006: 238).

A história das escolas de samba pode ser dividida em alguns períodos, o que nos ajuda a observar certos padrões nos desfiles e na organização das agremiações e também na postura dos artistas de nosso estudo. Tomemos como base a proposta de periodização formulada por Marília Trindade Barboza:<sup>114</sup> Fase Heroica (1930-1934), Fase Autêntica (1935-1953), Fase de Interação (1954-1970), Fase da Escola de Samba S.A. (1971-1983) e Fase do Sambódromo ou das Grandes Sociedades do Samba (1984 – até hoje).

### **3.3.1 - Fase Heroica (1930-1934)**

É a fase onde há grande predomínio de negros na fundação e liderança das primeiras escolas de samba. Havia lugares específicos para os desfiles, conforme o tipo de agremiação: os bailes de máscaras no Teatro Municipal, os corsos na Avenida Rio Branco e os ranchos e blocos populares na Praça Onze. As agremiações não contavam com subvenções das autoridades e ainda existia perseguição policial. Era necessário obter autorização para desfilar.

A atenção devotada pelas autoridades policiais às agremiações populares pode ser medida pelo fato de em 1934 os dirigentes da Escola de Samba *Vai Como Pode*, enquanto

---

<sup>114</sup> A proposta dessa periodização foi apresentada em 1982 no “Encontro de Pesquisadores de MPB”, ocorrido na Funarte/RJ, e aprovada em plenário pelos presentes. Originalmente contemplava 4 fases, mas foi revista e passou a incluir uma quinta fase. As divisões das fases, as quais acrescento uma série de análises e informações, se encontra em BARBOZA (2013: 20-22).

buscavam renovar sua licença de funcionamento, tiveram de aceitar a sugestão do delegado responsável pelo licenciamento e mudar o nome da escola para Portela (CABRAL, 2011: 101).

Não existia samba-enredo,<sup>115</sup> as músicas que embalavam os desfiles eram improvisadas a partir de uma estrofe fixa. Em 1932, um jornal recém-criado, *O Mundo Sportivo*, de propriedade de Mário Filho (irmão do dramaturgo Nelson Rodrigues), produziu uma mudança de efeitos duradouros ligada a organização dos desfiles. O jornal “institucionalizou a prática até então esporádica de tratar os desfiles de Carnaval como competições” (CARVALHO, 2019: 210) ao patrocinar prêmios. Os três primeiros concursos foram vencidos pela Estação Primeira de Mangueira. Em 1934 foi criada a União das Escolas de Samba (UES)

### **3.3.2 - Fase Autêntica (1935-1953)**

A oficialização do desfile como parte do calendário da cidade do Rio de Janeiro acarretou mudanças nas escolas de samba, que passaram a receber subvenções da prefeitura. Em 1935, por exemplo, a prefeitura liberou dois contos e quinhentos para a UES, que dividiu o valor entre as escolas inscritas no desfile (CABRAL, 2011: 106). Tornou-se necessário que os sambas que contavam o enredo dos desfiles tivessem uma letra fixa e fossem previamente divulgados.

Foi dentro desta fase que o samba foi alçado ao posto de símbolo da identidade brasileira. O projeto político de Getúlio Vargas (que governou o Brasil de 1930 a 1945) incluiu um aumento da presença do Estado na vida cultural do país e a utilização massiva de estratégias de propaganda. Órgãos como o Instituto Nacional do Livro (1937), o Instituto Nacional do Cinema Educativo (1937) e o Departamento de Imprensa e Propaganda (1939) foram criados. Com a música popular não foi diferente, tendo o governo se aproveitado da “força comunicativa da música popular para trazê-la ao seu favor” (SIQUEIRA, 2012: 224). Segundo o governo, nas composições de samba as ideias difundidas deveriam ser as de “moral, trabalho, exaltação à natureza e das tradições cívico-patrióticas brasileiras” (DUTRA, 2013: 263), incluindo as composições feitas para o carnaval, uma vez que em 1938 um polêmico artigo do regulamento

---

<sup>115</sup> Samba-Enredo é a “modalidade de samba que consiste em letra e música criadas a partir do resumo do tema escolhido como enredo de uma escola de samba” (LOPES, 2003: 19).

da UES determinava que os desfiles abordassem temas nacionais<sup>116</sup>, indicação reforçada no regulamento dos desfiles de 1947.

Neste período, as escolas de samba “começaram a ser vistas, inclusive, como importantes meios de promoção de certa pedagogia de exaltação aos valores da pátria” (MUSSA; SIMAS, 2010: 52). Em 1944 os desfiles das escolas de samba passam a acontecer na recém inaugurada Avenida Presidente Vargas. A popularização cada vez maior do rádio e dos tocadores de discos e a difusão constante de músicas alterou as formas de consumo de músicas, pois não era mais preciso estar fisicamente presente num local para ouvir apresentações musicais, isto poderia agora ser feito em domicílio.

### 3.3.3 - Fase de Interação (1954-1970)

Começam a aparecer nas escolas de samba intelectuais, artistas plásticos e cênicos, que passam a desenvolver os desfiles, que se tornam visual e esteticamente mais luxuosos. Cria-se a figura do carnavalesco, o responsável por toda a concepção do desfile e por pensar em como contar o enredo através de fantasias, alegorias e adereços em consonância com o samba-enredo.

O pioneirismo é atribuído a Fernando Pamplona, professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e funcionário do Teatro Municipal, onde trabalhava com o futuro carnavalesco Joãozinho Trinta. Pamplona foi convidado pelo Salgueiro e antes de aceitar estabeleceu duas condições: levar sua equipe e ter carta branca para realizar a “montagem de um enredo sobre uma passagem da História do Brasil “esquecida” pela historiografia oficial: o Quilombo dos Palmares” (RODRIGUES JUNIOR, 2008: 48). Em onze anos Pamplona venceu quatro carnavais com o Salgueiro, tendo, em três dos desfiles campeões, desenvolvido enredos ligados a personagens e elementos da cultura negra: Quilombo dos Palmares (1960), Bahia de todos os deuses (1969) e Festa para um rei negro (1971).

Outra figura que se consolida a partir da segunda metade da década de 1960 é a do patrono (comumente bicheiros), que passa a aparecer no noticiário sobre o carnaval. Eram homens que, assumindo a condição de presidentes ou patronos, colaboravam com dinheiro para

---

<sup>116</sup> MUSSA e SIMAS, 2010: 51-53 explicam, contrariando certa tradição historiográfica, que a imposição de temas nacionais aos desfiles não partiu do DIP, mas sim, dos próprios sambistas e que esta atitude era natural, tendo em vista o ambiente de controle ideológico e exaltação nacionalista feito pela ditadura varguista, e a permanente luta das escolas de samba por aceitação oficial e legitimidade social. A obrigatoriedade de temáticas nacionalistas permaneceu em vigor até 1997.

cobrir os custos das escolas. Por operarem negócios muitas vezes à margem da lei e ao mesmo tempo serem influentes e bem vistos nas escolas de samba, os banqueiros do jogo do bicho “tiveram sempre na imprensa um tratamento no mínimo controvertido” (COSTA, 1987: 245).

O crescimento dos desfiles também atraiu a classe média. Um dos efeitos das mudanças dessa fase é a paulatina diminuição do poder dos negros na estrutura da escola e nos processos de decisão, ficando relegados a algumas alas técnicas, como bateria, baianas e passistas. Os sambas de terreiro<sup>117</sup> perdem força nas escolas e tal fase marca o início do processo de afastamento de sambistas apologistas e partideiros das escolas de samba.

### **3.3.4 - Fase da Escola de Samba S.A. (1971-1983)**

O crescimento dos desfiles aumenta a demanda por dinheiro e as escolas de samba passam a cobrar ingressos nos ensaios. Nos desfiles a cobrança de ingressos remontava a 1962 (COSTA, 1987: 244). Parte das escolas também usa a receita dos ingressos para construir novas sedes. Consolida-se o poder do carnavalesco nas escolas e diversos outros profissionais passam a trabalhar na escola que lhes oferecesse melhores condições. As escolas de samba começam a “perder o caráter de expressão de arte negra para se transformarem em expressão artística mais descompromissada, eclética e universal” (LOPES; SIMAS, 2015: 121). Os sambas-enredo tornam-se mais acelerados e a indústria fonográfica passa a investir no lançamento de discos com os sambas de cada escola. O sucesso desse tipo de disco solapa as marchinhas, outrora o nicho musical de maior sucesso no período imediatamente anterior ao carnaval.

O afastamento de diversos sambistas apologistas e partideiros das escolas de samba se acentua e começam a aparecer, sobretudo na mídia, declarações destes artistas falando da desilusão com o carnaval de então e com a postura das escolas. Em 1977, numa entrevista para Tárík de Souza, Aniceto do Império, partideiro ligado anteriormente ao Império Serrano, falou sobre como era o cotidiano de uma escola de samba e sobre a recusa aos convites para integrar outras escolas, sobretudo por integrantes da Mangueira. Segundo ele, o dia a dia da agremiação carnavalesca consistia em

dar festas durante o ano e desfilar no carnaval. A mesma coisa de hoje, com a diferença de que naquela época era o samba legítimo. Agora é muito mitificado, muito cafona.

---

<sup>117</sup> Também conhecidos como sambas de quadra, os sambas de terreiro são “sambas sem compromisso com o enredo, que os compositores de escola de samba produzem para animar os ensaios e outras festas de suas comunidades” (LOPES, 2003: 22).

(...) tenho um coração dentro do peito que pulsa pelo Império Serrano. Lutei tanto para vencê-los, agora vou me unir a vocês? (SOUZA, 1979: 219 e 221).

O contexto e os efeitos desse afastamento, bem como a descrença com os rumos atuais das escolas de samba, são abordados num depoimento gravado em 1990 por Paulinho da Viola e outros sambistas atuantes desde a década de 1960.

Paulinho da Viola (PV) – “Você acha que a gente pode, Anescarzinho, cantar um samba desse hoje numa quadra de escola de samba e a bateria acompanhar?”

Anescarzinho do Salgueiro (AS) - “De jeito nenhum.”

PV - “Não tem jeito né?”

AS - “Importante é que isso era samba de terreiro... Agora é samba de quadra né.”

PV - “Agora é samba de quadra”.

AS - “Bem diferente”

PV - “Quanto mais rápido melhor”.

AS - “Se você chegar hoje e cantar um... Se você chegar hoje numa quadra de escola de samba e cantar um samba desse você é enxotado lá de dentro”.

PV - “Capaz de apanhar”.<sup>118</sup>

Elton Medeiros, outro dos depoentes, complementa.

Um bom tamborinista as vezes está varrendo a quadra, tá trabalhando como garçom, enquanto um camarada que não sabe bater tamborim está na bateria, outro que não, não sabe fazer um samba está entrando na parceria de um samba.<sup>119</sup>

A queixa de Elton, sobretudo no que se refere às parcerias que entravam nas disputas de samba-enredo nas escolas de samba, procede. Somente em 2019 uma escola de samba, a Mangueira, modificou as regras estabelecendo limite de autores por cada samba, além de uma série de medidas que visavam evidenciar a qualidade dos sambas e diminuir o máximo possível a influência de ações de marketing e altos investimentos<sup>120</sup>.

Fazendo um balanço das mudanças que culminaram no afastamento de sambistas tradicionais e partideiros das escolas de samba, Paulinho da Viola declarou ainda que

A mudança que foi operada no Salgueiro né, através do Arlindo e do Pamplona, foi uma coisa saudável, foi uma coisa saudável. Eu acho que outras, outras inferências, vamos dizer, outras mexidas, outros interesses é que começaram a se infiltrar nas escolas de samba. E aí sempre privilegiando esse aspecto comercial, quer dizer, dando mais ênfase, mais importância a essas coisas do comercial, do primeiro lugar, sabe, assim, essa competição assim desvairada pelo primeiro lugar a qualquer custo. Eu acho que isso é que empobreceu o lado interno, que é o que, que é a vida da escola dia a dia, no seu dia a dia. Você pode perfeitamente transformar, entendeu, mudar, com o

<sup>118</sup> Programa Ensaio com Paulinho da Viola e os Quatro Criolos. Direção de Fernando Faro. São Paulo. TV Cultura. 1990. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r-zhH8Y6pJo&t=632s>>. (6'.17"). Acesso em 11/05/2020.

<sup>119</sup> Programa Ensaio com Paulinho da Viola e os Quatro Criolos. Direção de Fernando Faro. São Paulo. TV Cultura. 1990. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r-zhH8Y6pJo&t=632s>>. (8'.81"). Acesso em 11/05/2020.

<sup>120</sup> Disponível em: <<https://diariodoporto.com.br/mangueira-muda-tudo-na-escolha-do-samba/>>. Acesso em 11/05/2020.

aparecimento de novos valores, novas formas e tudo né, mas você não precisa pra isso, entendeu, exterminar, acabar com aquilo que já foi feito e que a gente tem assim com o maior carinho.<sup>121</sup>

Em outro trecho, Anescarzinho pergunta se Paulinho da Viola acha que ainda haveria (em 1990) escolas de samba se as mudanças iniciadas no Salgueiro no começo dos anos 1960 (Fernando Pamplona) não tivessem ocorrido e o sambista responde

Bom, eu que, eu acho que não. Quer dizer, uma escola de samba mais ou menos como a gente concebe. Porque na verdade nunca houve uma escola assim...é ...as escolas de samba sempre vieram se transformando. Ao longo dos anos, se você for analisar mesmo, de ano pra ano sempre trouxeram novidades, transformações e tudo. Agora houve um período em que algumas coisas básicas eram preservadas, até pelo relacionamento das pessoas né, dentro da quadra, na apresentação dos sambas e tudo. E como resultado disso nós tivemos grandes sambas, como alguns desses que nós mostramos, assim, até de outros autores né. Agora, é, essa transformação se daria de qualquer forma, entendeu. Outra escola surgiria com outras ideias e tudo. Ela aconteceria. O que houve foi uma perda, entendeu, uma perda de substância mesmo, quer dizer, é, quando você tem um corpo de compositores como tinha uma Portela, uma Mangueira, um Salgueiro, um Lucas, um Império Serrano e tudo e isso não é levado em consideração, quer dizer, aí realmente... Mas as escolas também elas foram muito atingidas por tudo isso que a gente vive hoje, eu acho que em todos os setores, não só as escolas. Nós somos atingidos mesmo em vários setores da cultura brasileira fomos atingidos (...) Mas isso teria que acontecer (...) Muitos dos que foram contratados já fizeram grandes carnavais, grandes enredos desfiles, até recentemente mesmo.<sup>122</sup>

Das falas de Paulinho inferimos que sua relação com o tempo passa pela noção de que mudanças são inevitáveis, mas que é possível lidar com as consequências. O erro das escolas de samba não estaria necessariamente na integração com os novos paradigmas que passaram a reger a preparação para o carnaval e os desfiles, mas na incapacidade, por vezes identificada com falta de vontade, das agremiações de criarem condições para que a atuação de antigos sambistas e partideiros, identificada com a história da escola de samba, permanecesse com algum espaço dentro da organização das atividades da agremiação.

Mais do que a modificação nos sambas enredos, são dois os processos que resultaram no afastamento de partideiros e apologistas das escolas de samba. Primeiro, a perda de identidade das agremiações carnavalescas, constatada nas modificações e inovações que foram paulatinamente implantadas. Cabe lembrar que “a identidade de uma escola de samba se

<sup>121</sup> Programa Ensaio com Paulinho da Viola e os Quatro Criolos. Direção de Fernando Faro. São Paulo. TV Cultura. 1990. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r-zhH8Y6pJo&t=632s>>. (41'.51"). Acesso em 11/05/2020.

<sup>122</sup> Programa Ensaio com Paulinho da Viola e os Quatro Criolos. Direção de Fernando Faro. São Paulo. TV Cultura. 1990. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r-zhH8Y6pJo&t=632s>>. (43'.30"). Acesso em 11/05/2020.

traduz por suas cores ou por outras características, como, por exemplo, a cadência de sua bateria” (LOPES; SIMAS. 2015: 145). Segundo, a ausência de espaço para os tipos de samba anteriores, sobretudo o samba de terreiro, que incomodou e acarretou o afastamento, por cristalizar a diminuição da importância da figura do compositor na estrutura de poder das agremiações.

### **3.3.5 - Fase do Sambódromo ou das Grandes Sociedades do Samba (1984 – até hoje)**

É construída a Passarela do Samba (sambódromo da Marquês de Sapucaí), inaugurada em 1984 e as agremiações fundam a Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA), que passa a organizar os desfiles das escolas do grupo principal.

O financiamento, parcial ou total, dos custos do desfile por terceiros com intenções de propaganda ou marketing torna-se prática relativamente comum (apesar de ser algo mal visto), com diversas escolas aceitando desenvolver enredos por encomenda mediante pagamento dos interessados, sendo exemplos famosos os desfiles do Império Serrano de 1985 explicitando o patrocínio de uma marca de bebidas; os desfiles de 2002 do Salgueiro e da Beija-flor, patrocinadas respectivamente pelas empresas aéreas TAM e Varig e o de 2015 da Beija-flor “por conta do vultoso patrocínio que teria recebido do governo da República da Guiné Equatorial, tido como ditatorial e violador dos direitos humanos” (LOPES; SIMAS, 2015: 218). A cobertura televisiva alcançou altos níveis de audiência e se tornou mais uma fonte de receita para as escolas. Os desfiles adquirem um gigantismo cada vez maior.

Nesta fase se consolidou um fenômeno chamado Espetacularização, definido como

a operação típica da sociedade de massas, em que um evento, em geral de caráter ritual ou artístico, criado para atender a uma necessidade expressiva específica de um grupo e preservado e transmitido através de um circuito próprio, é transformado em espetáculo para consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem (CARVALHO, 2010: 47).

### **3.4 – A criação da Velha Guarda da Portela**

Um acontecimento fundamental para compreendermos o processo de afastamento dos sambistas antigos das escolas de samba se deu em 1970, com a criação da Velha Guarda da Portela, por iniciativa de Paulinho da Viola. Organizar o conjunto “permitiu a formação de uma

estratégia privilegiada para a construção de fronteiras rígidas do que seja tradição, autenticidade, pureza e autonomia” (RODRIGUES JUNIOR, 2008: 32). Neste caso, essa rigidez das fronteiras não estava na recusa tácita e explícita a qualquer inovação, mas sim na defesa do legado de partideiros e antigos sambistas.

Entendendo a tradição como um “processo de recriação do passado a partir da seleção e interpretação do patrimônio cultural popular” (COUTINHO, 2011: 151), Paulinho da Viola expunha o esquecimento e perda de relevância nos processos decisórios da escola de samba que sambistas antigos estavam vivenciando. A Velha Guarda da Portela significou a constituição de um espaço através do qual os sambistas poderiam marcar posição em relação às transformações que ocorriam na agremiação portelense e dar vazão a suas produções.

O conjunto funcionaria como um bastião de defesa da tradição e da relevância de partideiros e antigos sambistas em meio às mudanças que ocorriam nas escolas de samba. Tal defesa não impediu os integrantes da Velha Guarda da Portela de cooperarem com projetos de diversos artistas, como podemos atestar através da participação do conjunto na gravação de discos de outros artistas, inclusive de intérprete cuja carreira discográfica não teve como eixo central o samba e o partido alto, como Marisa Monte.<sup>123</sup>

Buscando meios de valorizar os compositores mais antigos da Portela, Paulinho os organizou num grupo, cuja formação original ainda desperta dúvidas, uma vez que há discordâncias sobre a participação de mulheres desde o começo do grupo. Os membros fundadores foram: os irmãos Aniceto da Portela (Aniceto José de Andrade 1912-1982), Mijinha (Bonifácio José de Andrade 1918-1980?) e Manacéa (Manacé José de Andrade 1921-1995), e ainda por Alberto Lonato (1909-1999), Ventura (Boaventura dos Santos 1908-1974), Alvaiade (Oswaldo dos Santos 1913-1981), Chico Santana (Francisco Felisberto Sant’Anna 1911-1988), Antônio Rufino dos Reis (1907-1982), Alcides Malandro Histórico (Alcides Dias Lopes 1909-1987), Armando Santos (1915-2001), Antônio Caetano (1900-1982).<sup>124</sup>

Já Rodrigues Júnior aponta, baseado em depoimento de Tia Doca (Jilcária Cruz Costa 1932-2009) que desde o começo duas mulheres também fizeram parte do conjunto (RODRIGUES JÚNIOR, 2015: 55). Em todo caso, após 1980 mais mulheres são convidadas a

---

<sup>123</sup> Em que pese ter demonstrado ao longo da carreira grande apreço pelos membros do conjunto e suas obras (tendo inclusive atuado como produtora do último disco gravado pelo conjunto e de discos individuais de alguns integrantes), ser filha de um antigo diretor da Portela e ter gravado sambas em vários de seus discos, Marisa Monte é uma cantora que não privilegiou ao longo da carreira a gravação de sambas nem de partido-alto, tendo regravado também canções de tropicalistas e integrantes da Jovem Guarda e artistas como Tim Maia e o conjunto Novos Baianos.

<sup>124</sup> Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/velha-guarda-da-portela/dados-artisticos>>. Acesso em 03/03/2020.

integrar o grupo. Parte dos integrantes descendia dos primeiros habitantes da freguesia do Irajá e redondezas (VARGENS; MONTE, 2008: 31).

Manacéa, após a morte de Ventura, se tornou a principal liderança da Velha Guarda. Foi ele que convidou Surica (Iranette Ferreira Barcellos 1940) para participar do conjunto e atuava como mediador do grupo, resolvendo questões e dando diretrizes aos componentes. Segundo Surica, em depoimento dado em 2010, Manacéa “formou um tipo de organização e assim permanecemos” (VARGENS; MONTE, 2008: 126). Após a morte de Manacéa a liderança do grupo passou a ser exercida por Monarco (Hildemar Diniz 1933), compositor presente em quase todos os discos de Zeca Pagodinho.

A expressão “Velha Guarda” já era utilizada para designar um grupo de músicos antigos e importantes e foi popularizada pelo compositor e radialista Almirante no programa de rádio *O Pessoal da Velha Guarda*, veiculado na Rádio Tupi entre março de 1947 a maio de 1952.<sup>125</sup> A Velha Guarda a que Almirante se referia eram “os músicos cariocas que haviam aglutinado as expressões ancestrais da cidade (...) estruturando o samba e o choro, capitaneados por Pixinguinha, Benedito Lacerda, Raul de Barros, Donga, entre outros” (NAPOLITANO, 2007: 61). O que Paulinho da Viola fez foi levar este conceito para a escola de samba a qual era ligado.

No mesmo ano da fundação, o conjunto lança seu primeiro disco, produzido por Paulinho da Viola, que no texto que assina no encarte explicita seus objetivos ao criar a Velha Guarda e produzir seu primeiro trabalho fonográfico “reunir o maior número possível de obras inéditas dessas figuras maravilhosas, que influíram direto ou indiretamente na criação da escola [Portela], de dar uma ideia ao público de sua importância” (RODRIGUES JUNIOR, 2008: 33).

Na gravação do disco, a formação do conjunto em parte difere da que participou de sua fundação, tendo participado das faixas do álbum Cláudio, Alcides Lopes, Antônio Caetano, Aniceto, Manacéa, Monarco, Armando Santos, Chico Santana, Mijinha, Alberto Nonato, Ventura, João da Gente, Vicentina (Vicentina do Nascimento 1914-1987) e Iara (Iara da Silva Cabral Dalmada 1916-1991).<sup>126</sup> O disco conta com 14 composições de 15 autores diferentes, todos ligados historicamente à Portela.

O disco fez algum sucesso. E rendeu uma grande polêmica 5 anos depois, quando a gravadora RGE, tentando capitalizar em cima da morte recente Natal, bicheiro patrono da Portela, relançou o primeiro álbum da Velha Guarda adulterando o texto da apresentação

---

<sup>125</sup> GUIMARÃES, 2011: 60-61 faz um levantamento minucioso das origens da expressão na França e de seus usos no Brasil.

<sup>126</sup> Disponível em: <<https://immub.org/album/portela-passado-de-gloria>>. Acesso em 03/03/2020.

original escrita por Paulinho da Viola sem o consentimento do sambista e substituindo a foto de Paulo da Portela que aparecia no LP de 1970 por uma foto de Natal (COUTINHO, 2011: 182).

A atuação de Paulinho da Viola e da Velha Guarda da Portela não garantiu a manutenção do interesse das gravadoras operantes no país em lançar mais LPs. Só em 1986 e 1990 mais dois discos foram gravados pelo conjunto e lançados no mercado japonês, produzidos por Katsunouri Tanaka.<sup>127</sup> No meio tempo, os registros fonográficos do conjunto se restringiam às participações em discos de outros artistas, destacando-se um gravado por Monarco em 1980. Em todo caso, os discos gravados pela Velha Guarda da Portela serviram de pontapé inicial para que alguns de seus integrantes gravassem discos individuais, listados a seguir: Monarco (1976, 1980, 1989, 1991, 2003), Casquinha (2001), Argemiro Patrocínio (2002), Jair do Cavaquinho (2002), Tia Surica (2004) e David do Pandeiro (2005).

Com a criação do grupo e a redução da importância da figura do compositor nas escolas de samba, os ensaios ao longo do tempo passaram a ser feitos nos quintais das residências de alguns integrantes. Os encontros nestes quintais passaram a atrair um público cada vez maior, o que acabou por muitas vezes invisibilizar os ensaios. Contudo, estes eventos ajudaram a popularizar o partido alto e o samba de terreiro para novos públicos, tornando-se também pontos onde se fomentava a memória de como eram as escolas de samba em décadas anteriores. Manacéa, Doca, Argemiro (Argemiro Patrocínio 1922-2003) e Surica foram o integrantes em cujas casas mais comumente recebiam estas programações.

A iniciativa de Paulinho da Viola foi copiada por outras escolas. Pela cronologia disponível a partir dos respectivos verbetes referentes às Velhas Guardas no Dicionário Cravo Albin, após o pioneirismo portelense surgiram as Velhas Guardas da Mangueira, Salgueiro e Império Serrano (na década de 1980) e da Vila Isabel na década de 1990. Quanto à cronologia dos discos lançados pelos conjuntos, temos que após o lançamento do álbum *Portela Passado de Glória* em 1970, as Velhas Guardas da Mangueira (1989), Salgueiro (2003), Vila Isabel (2005) e Império Serrano (2006) lançaram seus respectivos primeiros álbuns.

---

<sup>127</sup> Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/velha-guarda-da-portela/dados-artisticos>>. Acesso em 24/03/2020.

### 3.5 – A liderança de Candeia

A partir de 1975 a figura de Candeia exerceu a liderança de um movimento de valorização de manifestações culturais e musicais cuja existência e organização o sambista considerava ameaçadas. Com tal movimento, Candeia rompeu com a Portela (com todo o sistema vigente de funcionamento das escolas de samba) e criou um modelo paralelo de existência para as agremiações carnavalescas e se colocou como um contraponto ante a situação dos sambistas em suas relações com tais agremiações. E suas ações se desdobraram em outras iniciativas. Foram três as principais: primeiro, a fundação do *Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo*, em 1975; segundo, a gravação dos discos *Partido em 5 I* e *Partido em 5 II* em 1975 e 1976; e, por último, a publicação do livro *Escola de Samba: Árvore que Perdeu a Raiz* (escrito em parceria com Isnard de Araújo) em 1978.

Além da decepção com as escolas de samba, a força motriz por trás das iniciativas de Candeia era a busca por modos de afirmar sua crença de que

Nós não temos no Brasil, essa é a realidade, não temos ministros, não temos juízes negros, não temos técnicos profissionais dentro de um nível, aliás nas universidades mesmo nós não encontramos um grande número de negros que participe. Então, o que ocorre é que o negro está marginalizado dentro do processo normal da sociedade, porque houve a abolição mas não prepararam o negro para assumir o seu devido lugar. E ninguém mais que o negro, sou obrigado a dizer, contribuiu mais para a história desse país.<sup>128</sup>

E o samba poderia ser um instrumento para discutir e valorizar a presença e contribuição do negro e de suas manifestações culturais para a história e sociedade brasileiras. Candeia, além de diversos apoiadores, tinha testemunhado os efeitos do processo que levou o samba a se tornar um dos símbolos máximos da cultura nacional, bem como participado (como compositor, instrumentista e cantor) do desenvolvimento e expansão do mercado fonográfico brasileiro a partir da década de 1960. Portanto, tinha consciência das transformações culturais pelas quais a sociedade e o samba passaram.

Porém, “‘transformação cultural’ é um eufemismo para o processo pelo qual algumas formas e práticas culturais são expulsas do centro da vida popular e ativamente marginalizadas” (HALL, 2003: 248). Era contra a marginalização do negro e, sobretudo, da figura do compositor dentro das escolas de samba (que configurava indício de um processo de

---

<sup>128</sup> Candeia. Direção de Luiz Antonio Pilar. Rio de Janeiro. Lapilar Produções. 2018. (0'.54"). Disponível em: <<https://vimeo.com/300586468>>. Acesso em 16/05/2020.

exclusão que extravasava o ambiente dos sambistas e permeava toda a sociedade brasileira) que Candeia se insurgia.

As iniciativas de Candeia foram as mais significativas e influentes nas tentativas de partideiros e apologistas entrarem nas disputas narrativas sobre o samba. Não só de narrativas, mas também de representações. Representação pode ser definida como o “processo pelo qual os membros de uma cultura usam a linguagem (amplamente definida como qualquer sistema que emprega signos, qualquer sistema significativo) para produzir sentido” (HALL, 2016: 108). Instituições, discos e livros, são meios através dos quais representações são projetadas. E foi justamente por estes três meios que Candeia liderou ações pelas quais partideiros e apologistas produziram e divulgaram suas concepções sobre o samba e sobre a condição do negro na sociedade, bem como de suas manifestações culturais.

As ações de partideiros e apologistas (desde as lideradas por Candeia, quanto as realizadas por outros atores, como escolha de repertório e instrumentação – como veremos na análise sobre o grupo Fundo de Quintal), demonstram o desejo de que o samba e a atuação dos sambistas fosse interpretada e representada pelos próprios sambistas. Segundo Hall:

O poder, ao que parece, tem que ser entendido aqui não apenas em termos de exploração econômica e coerção física, mas também em termos simbólicos e culturais mais amplos, incluindo o poder de representar alguém ou alguma coisa de certa maneira – dentro de um determinado “regime de representação”. Ele inclui o exercício do *poder simbólico* (grifo do autor) através das práticas representacionais e a estereotipagem é um elemento-chave deste exercício de violência simbólica. (HALL, 2016: 193).

Ou seja, alguns fatores estavam atuando visando influenciar o cotidiano de partideiros e apologistas, como a presença cada vez maior de figuras alheias às comunidades negras e pobres no cotidiano das escolas de samba; as pressões do mercado fonográfico, tanto no sentido de invisibilização quanto de adequação a padrões musicais estabelecidos; e a já percebida tradição historiográfica de interpretações e representações sobre o samba e sobre os negros serem feitas quase sempre por brancos. Tais fatores significava uma violência simbólica contra grupos historicamente silenciados, cuja existência e produções culturais foram a todo tempo objeto de estratégias de dominação. Apontar e combater esta violência constituía um dos objetivos das ações levadas a cabo por Candeia e outros sambistas.

Antônio Candeia Filho nasceu no Rio de Janeiro em 1935. Seu pai era tipógrafo, flautista e esteve ligado à Portela desde o começo da agremiação. Candeia, aos 17 anos, viu a escola ganhar o Carnaval desfilando com um samba-enredo de sua autoria (o primeiro samba-enredo da história do carnaval a conseguir nota máxima do júri). Muito envolvido com a

Portela, passou a conciliar a atividade na agremiação com a profissão de policial civil, na qual ingressou aos 22 anos como investigador. Ficou na corporação até o final de 1965, quando ficou paraplégico após ser atingido por tiros numa briga de trânsito, passando a se dedicar exclusivamente à música. Faleceu na mesma cidade em 1978.

Numa análise de suas composições (considerando apenas as que foram gravadas), nota-se que cerca de 45% delas abordam dois eixos: o universo do samba e carnaval; e a crítica social (BUSCÁRIO, 2005: 74-75). A importância de sua figura e liderança pode ser mensurada através de algumas declarações de sambistas e intelectuais.

“Ele gostava muito do improviso, partideiro né, partideiro de mão cheia, o maior partideiro (...) Ele é meu patrono, eu aprendi mesmo tudo assim com ele né. Ritmos, manifestações de cultura afro-brasileiras que eu não tinha muita intimidade. A primeira vez que eu vi o jongo não foi na Serrinha, foi na casa do Candeia” (Arlindo Cruz). “Ele fez uns sambas que fez o pessoal pensar muito. Tem uns partidos dele que são obras-primas de letra, de mensagem” (Martinho da Vila). “As duas maiores lideranças do samba e as duas maiores lideranças negras na música brasileira foram Paulo e Candeia” (Marquinhos de Oswaldo Cruz). “Ele (Paulo) queria tirar a comunidade dele de um lugar e levar pra cima na pirâmide social. E isso tinha um custo, que era assumir os valores da outra cultura. O Candeia já pegou a coisa lá em cima e quis fazer o contrário, ele quis fazer o resgate, ele quis trazer pra origem, trazer para os padrões musicais da ancestralidade” (Marília Barboza, pesquisadora e biógrafa de Cartola).<sup>129</sup>

### 3.5.1 – O GRAN Quilombo

A fundação do Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo, em 8 de Dezembro de 1975, foi o principal desdobramento desse processo de desilusão e afastamento de partideiros e sambistas das escolas de samba. A palavra “Negra” não aparece gratuitamente no nome da nova agremiação. A ênfase na negritude representava uma contestação do mito da democracia racial, funcionando como mais uma forma de atualizar a discussão sobre o lugar do negro e de suas manifestações culturais na sociedade e de sua postura em relação à condição de escravizados. Outra forma de contestação em desenvolvimento na mesma época se dava na produção de textos acadêmicos que também repensavam a condição do negro, como os trabalhos de Clóvis Moura, Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Florestan Fernandes e Abdias Nascimento.

<sup>129</sup> Falas disponíveis em Candeia. Direção de Luiz Antonio Pilar. Rio de Janeiro. Lapilar Produções. 2018, aparecendo respectivamente a 3'.38", 4'.28", 7'.32", 8'.35". Disponível em: <<https://vimeo.com/300586468>>. Acesso em 16/05/2020.

A criação da nova agremiação resultou do embate entre dois projetos antagônicos que procuravam influenciar os rumos da Portela. Um grupo era liderado pela diretoria da escola, na época ocupada por Carlinhos Maracanã e pelo patrono Natalino José do Nascimento, o Natal, bicheiro muito influente na região de Madureira, que custeou a construção da primeira sede própria da Portela, em 1961, e da sede definitiva, em 1972. Do outro lado o grupo liderado por Candeia, que possuía entre os apoiadores, Paulinho da Viola, Wilson Moreira, João Baptista Vargens (professor universitário na UFRJ), Jorge Coutinho (produtor musical) e Juarez Barroso (jornalista).

Podemos identificar a posição de cada grupo com os paradigmas entre o “visual” ou o “samba no pé” propostos por Cavalcanti. De acordo com a antropóloga *visual* “se refere à dimensão plástica do desfile, obtida com outros elementos expressivos – a fantasia, os adereços e as alegorias” e o *samba no pé* é o que “acentua os aspectos festivos de um desfile, enfatiza a dimensão participativa obtida através da música, do canto e da dança” (CAVALCANTI, 1995: 53).

Cada grupo defendia um projeto específico para a Portela, sendo um modernizante (associado ao visual) e o outro tradicionalista (associado ao samba no pé).<sup>130</sup> Os modernizantes pautavam a defesa da integração da escola nas novas tendências que ditavam os desfiles, na abertura da agremiação à presença de pessoas de fora da comunidade e na realização de algumas atividades fora do bairro onde a quadra da escola funcionava. Enquanto os tradicionalistas defendiam que a escola devia promover um resgate de elementos da cultura de origem negra, resistir a onda de interferências de múltiplos atores na definição dos rumos das escolas de samba e dar destaque aos sambistas locais, bem como à comunidade, nas decisões da escola.

O lugar da tradição estava no centro da discussão entre os dois grupos. Sobre o contexto que antecedeu o rompimento, Paulinho da Viola disse que

Quando apareceu aquele, o Salgueiro com ‘pega no ganzê, pega no ganzá’ (...) isso fez um sucesso imediato, não é, e com aquela forma, é, muito diferente dos sambas de enredo tradicionais, não é. Isso provocou o seguinte: parte dos diretores da Portela chegavam a dizer ‘Olha, vocês tem que mudar isso, esse sambas quilométricos, essa coisa, isso tem que mudar, tem que fazer uma coisa mais pro público, o povo pegar mais rapidamente e tudo’. Aí já começou uma reação do pessoal que não acreditava nisso, né, que achava que a Portela tinha suas características, seus compositores, a ala de compositores que tinha, e o Candeia era um deles.<sup>131</sup>

“Pega no ganzê, pega no ganzá” era como acabava o refrão do samba-enredo com o qual a Acadêmicos do Salgueiro desfilou no carnaval de 1971. Com mais um enredo de

<sup>130</sup> Nomenclatura cunhada por RODRIGUES JUNIOR (2008: 70).

<sup>131</sup> Candeia. Direção de Luiz Antonio Pilar. Rio de Janeiro. Lapilar Produções. 2018. (1. 13’.45”). Disponível em: <<https://vimeo.com/300586468>>. Acesso em 16/05/2020.

temática negra, *Festa para um Rei Negro*, contando a visita de príncipes africanos a Pernambuco, a agremiação venceu a disputa. O samba-enredo ficou famoso por desencadear uma mudança significativa na lógica vigente das composições, pois devido à necessidade de “agradar um público cada vez maior e não diretamente ligado às escolas de samba, somada ao fato de que os sambas agora deviam integrar um disco com gravações originais – disco este que tinha limitação de tempo para cada escola” (MUSSA; SIMAS, 2010: 72) as letras, que costumavam ser caudalosas, passaram a ser mais enxutas e marcadas por refrãos de fácil absorção.

Insatisfeito com a administração da Portela, em 11 de Março de 1975 Candeia escreveu ao presidente da escola um longo documento, que assinalava quais deveriam ser as diretrizes e fundamentos de uma escola de samba. Por meio do texto Candeia analisa os problemas que identificava em cada etapa da preparação para o carnaval e no desfile, faz um balanço da história da Portela e do samba e apresenta uma série de sugestões.

Tudo acompanhado de afirmações categóricas enfatizando suas crenças, como “Escola de samba é Povo em sua manifestação mais autêntica! Quando se submete às influências externas, a escola de samba deixa de representar a cultura do nosso povo” e “A Portela precisa assumir posição em defesa do samba autêntico. Isso não significa um retorno à década de 1930, mas uma posição de autonomia e grandeza suficientes para só aceitar as evoluções coerentes com o engrandecimento da cultura popular” (VARGENS, 1997: 67 e 71).

Aqui vemos novamente a ideia de tradição como um legado a ser absorvido, reinterpretado e passado para frente. Para Candeia e os demais signatários do documento, o respeito a tradição não se evidenciaria numa hipotética volta ao passado. Esse respeito se daria garantindo que existisse condições para que os componentes da agremiação tivessem autonomia para avaliar e decidir se eventuais mudanças e influências externas seriam admitidas e como se daria essa admissão.

A tradição foi um conceito articulado no manifesto como uma reflexão sobre quais práticas (inovações tecnológicas e instrumentais, ciclos de modismos, mudanças na organização e feitura dos desfiles dos blocos e escolas de samba, etc.) surgidas ao longo do tempo serviam para manter traços fundamentais do samba e das agremiações e quais apenas introduziam elementos que descaracterizavam a forma de fazer samba considerada correta por Candeia e seu grupo. Resistir a tudo que desfigurava o samba e as agremiações era o centro da argumentação do sambista. As inovações em si não constituíam problema, mas sim sua adoção compulsória e a ausência de reflexão sobre seus possíveis efeitos nocivos.

O próprio documento enviado por Candeia à presidência da Portela explica as razões que tanto incomodavam o sambista e a diversos outros. Fatores como a centralização excessiva, que retirava dos componentes o poder de influenciar nas decisões sobre os rumos da escola; a entrada sem muito critério de novos integrantes e na inscrição de novas alas; perda de relevância da figura do compositor; a contratação de profissionais que não conheciam suficientemente bem a escola; o gigantismo dos desfiles, expresso no aumento injustificado do tamanho dos carros e alegorias; mudanças no comprimento, andamento e forma de escolha dos sambas-enredo (VARGENS, 1997: 67-72).

As queixas expostas no documento eram coerentes com uma canção de Paulinho da Viola lançada no mesmo ano, 1975, que nos seus versos dizia

Tá legal  
Tá legal, eu aceito o argumento  
Mas não me altere o samba tanto assim  
Olha que a rapaziada está sentindo a falta  
De um cavaco, de um pandeiro ou de um tamborim  
Sem preconceito ou mania de passado  
Sem querer ficar do lado de quem não quer navegar  
Faça como um velho marinheiro  
Que durante o nevoeiro  
Leva o barco devagar.<sup>132</sup>

A metáfora do tempo “Leva o barco devagar” nos parece estar associada a percepção do sambista, bem como aos demais integrantes do grupo de Candeia, de que as mudanças na estrutura das Escolas de Samba estavam acontecendo rápido demais, de forma que as tradições com as quais os sambistas estavam habituados eram desrespeitadas ou mesmo desfeitas. Mais que uma crítica à mudança em si e uma defesa do passado, interessava ao grupo restabelecer o respeito às tradições com as quais se identificavam e que consideravam essenciais para a manutenção da identidade da escola de samba. Desta forma, o grupo procurava articular a ideia de tradição sem a tomar como algo engessado e imune aos efeitos do tempo e das transformações sociais, mas também sem a submeter a uma aceitação automática do que era considerado moderno.

Tal situação se enquadra num dos cenários imaginados por Hobsbawm ao estudar a invenção de tradições. Segundo o historiador inglês as tradições podem ser criadas ou reinventadas “quando uma transformação rápida da sociedade debilita ou destrói os padrões sociais para os quais as ‘velhas’ tradições foram feitas” (HOBSBAWM, 1997: 12). Foi o que ocorreu no Brasil, onde consolidação do mercado de bens culturais, o êxodo rural, a

<sup>132</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Argumento**. Odeon. 1975. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Mo501Ox1Vv0>>. Acesso em 11/05/2020.

intensificação do acesso a novos hábitos e a bens de consumo, o avanço tecnológico, o crescimento do mercado fonográfico e da presença de gravadoras (sobretudo estrangeiras) e a crescente espetacularização do carnaval contribuíram para modificações aceleradas nos ambientes frequentados pelos sambistas, como as Escola de Samba, modificando as condições nas quais sua arte era produzida, exibida, veiculada e valorizada.

Esse objetivo de fazer da GRAN Quilombo também um local menos afeito as mudanças, que cada vez mais rápido modificavam os valores defendidos pelos tradicionalistas, também foi resumido por Paulinho da Viola quando ele comentou algumas falas de Candeia

(...) a gente precisa de um lugar pra fazer as coisas que a gente sempre fez, isso era uma ideia do Candeia, é, que a gente possa cantar os sambas que quiser cantar, fazer as festas, reunir as pessoas de qualquer, de todas as escolas, que é uma coisa que não tá acontecendo mais.<sup>133</sup>

Não obtendo qualquer resposta para o documento, Candeia reuniu amigos e decidiu fundar uma nova escola de samba, que procedesse conforme ele acreditava ser a missão de uma instituição desta natureza. Assim, surge a agremiação que rapidamente recebe adesões e declarações de apoio. E que demonstra em seus objetivos compreender a necessidade de se defender a cultura negra e o uso da estrutura da escola de samba como meio para alcançar essa defesa. O samba é resultado desse “processo de adaptação, reelaboração e síntese de formas musicais características da cultura negra no Brasil” (SODRÉ, 1998: 35), e as mudanças nas escolas de samba na visão de Candeia e seus apoiadores colocavam em risco até mesmo essa noção fundamental sobre as raízes do samba.

Outro objetivo era deslocar o foco histórico da observação da trajetória dos escravizados e do negro no pós-abolição enfatizando o aspecto de resistência de suas ações, expresso no termo “quilombo”. Em reportagem do jornal *Última Hora*, Candeia e Elton Medeiros (sambista revelado no Zicartola) explicavam o significado do Quilombo. Segundo Candeia

Não negamos que se trata de um movimento de resistência. Não uma resistência especificamente contra os muitos brancos que estão engrossando os contingentes das escolas. A resistência é tão somente contra a total descaracterização da coisa (*Última Hora*, 7 de Janeiro de 1976).<sup>134</sup>

Todas as críticas apontavam para um afastamento da comunidade e dos sambistas da direção da escola de samba e para um esforço das agremiações para se adequarem a demandas propostas pelo poder público, pelos meios de comunicação e pelo mercado

<sup>133</sup> Candeia. Direção de Luiz Antonio Pilar. Rio de Janeiro. Lapilar Produções. 2018. (1. 18'.00”). Disponível em: <<https://vimeo.com/300586468>>. Acesso em 16/05/2020.

<sup>134</sup> APUD VARGENS, 1997: 74.

fonográfico. Mais uma vez demonstrando acreditar que uma escola de samba pode e deve muito mais do que se preocupar com o carnaval, Candeia assim definiu os objetivos do Quilombo:

1. Desenvolver um centro de pesquisas de arte negra, enfatizando sua contribuição à formação da cultura brasileira.
2. Lutar pela preservação das tradições fundamentais sem as quais não se pode desenvolver qualquer atividade criativa popular.
3. Afastar elementos inescrupulosos que, em nome do desenvolvimento intelectual, apropriam-se de heranças alheias, deturpando a pura expressão das escolas de samba e as transformam em rentáveis peças folclóricas.
4. Atrair os verdadeiros representantes e estudiosos da cultura brasileira, destacando a importância do elemento negro no seu contexto.
5. Organizar uma escola de samba onde seus compositores, ainda não corrompidos ‘pela evolução’ imposta pelo sistema, possam cantar seus sambas, sem prévias imposições. Uma escola que sirva de teto a todos os sambistas, negros e brancos, irmanados em defesa do autêntico ritmo brasileiro. (VARGENS, 1997: 75).

Nas iniciativas da Quilombo percebemos que seu principal formulador, Candeia, e seus apoiadores viam a arte, particularmente a música, como uma ferramenta de resistência e luta. Eles conheciam o “poder da música no desenvolvimento das lutas negras pela comunicação de informações, organização da consciência e teste ou articulação das formas de subjetividade exigidas pela atuação política” (GILROY, 2012: 93-94). Para além disso, as atividades da escola tinham uma função pedagógica, uma vez que festas e outros eventos “organizadas pela escola serviam como um atrativo à comunidade para a partir daí, iniciar um trabalho de conscientização” (BUSCÁRIO, 2005: 107).

Um dos objetivos da Quilombo era incentivar pesquisas sobre história do samba e tornar os resultados obtidos públicos. Paulinho da Viola, que em muitas de suas composições fez crítica social e tornou frequentes em suas letras referências a “sobrevivência, resistência e memória do samba” (COUTINHO, 2011: 164), numa entrevista dada junto de Candeia em 1978, explicava a importância de se valorizar o conhecimento sobre a trajetória do samba e dos sambistas

Nós temos de pegar aquilo que aconteceu. Primeiro, nós temos de fazer um levantamento da história do samba. O que ele significou, como ele surgiu, porque, em que condições, quem eram as pessoas que faziam isso no começo, em que condições elas faziam, o que diziam, o que comiam, o que pensavam, porque tomavam cacete (Correio Brasiliense, 22 de Janeiro de 1978).<sup>135</sup>

De certo modo, a GRAN Quilombo foi vítima das mesmas situações contra as quais surgiu. A escola de samba Quilombo desfilou até o ano de 1986, oito anos após a morte de seu fundador. Segundo Candeinha, um dos frequentadores, o fim da agremiação se deu porque

Ficou muito complicado o Quilombo. Os artistas chamavam muito os seus fãs ou muita gente queria sair do lado de artista (...) mas na medida em que os artistas saem

<sup>135</sup> Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/028274\\_02/99300](http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/99300)>. Acesso em 03/06/2019.

é aquela coisa que eu falo, a coisa não podia ser somente o fato de sair por sair, desfilar por desfilar, não, teria que ser uma coisa mais assim, trabalhada, de fazer realmente a cabeça. Olha camarada, você tá numa agremiação que o cunho dela é o seguinte: pesquisar a história do afro-brasileiro que a história não conta.<sup>136</sup>

### 3.5.2 – Os Discos *Partido em 5*, volumes I e II

Outra iniciativa liderada por Candeia, que integra o esforço de defesa e divulgação do partido alto e do samba tradicional, se deu entre os anos de 1975 e 1976, período em que um grupo de compositores e instrumentistas participou com Candeia de gravação de dois discos chamados “Partido em 5”, cada um em um ano.

Candeia já tinha experiência com o mercado fonográfico, tendo liderado a gravação de três discos, o primeiro, em 1964, com o conjunto *Mensageiros do Samba*, e os seguintes, discos individuais, em 1970 e 1971. Além disso, até 1975 Candeia já tinha tido composições gravadas por Luís Bandeira, Elizete Cardoso e Paulinho da Viola.

Gravar discos, seja como instrumentista, cantor ou compositor, já representava uma fonte de renda para diversos sambistas. Também era um meio para a divulgação de seus trabalhos. Já se reconhecia o enorme potencial de alcance possibilitado pelos discos divulgados no mercado fonográfico. Os partideiros e sambistas apologistas sabiam que seus trabalhos poderiam ser conhecidos mesmo por quem não frequentava as rodas de samba e partido alto e as apresentações realizadas pela cidade.

As performances que caracterizavam as rodas de samba e partido alto podiam através dos discos ser reproduzidas. O disco, juntamente com o rádio e posteriormente a televisão, possibilitou que um público bem maior tivesse contato com o partido alto, sobretudo com seus elementos sonoros. Tomando os discos como cópias autenticadas da produção original das rodas de samba e partido alto, é possível perceber que eles também possibilitavam outras situações. Graças ao controle do áudio durante as gravações, os LPs permitiam “acentuar certos aspectos do original” (BENJAMIN, 1987: 168), como o som dos instrumentos, a voz do cantor e a interação entre instrumentistas e intérpretes. Muitas vezes estas nuances não eram perceptíveis a quem frequentava as rodas de samba e partido alto devido às condições do equipamento de som utilizado (isto quando havia equipamento).

---

<sup>136</sup> Candeia. Direção de Luiz Antonio Pilar. Rio de Janeiro. Lapilar Produções. 2018. (1. 22’.32”). Disponível em: <<https://vimeo.com/300586468>>. Acesso em 16/05/2020.

Se a experiência de estar fisicamente presente no exato momento em que os improvisos eram feitos (que podia ser lida como a essência da autenticidade do partido alto) se perdia com o disco, o mesmo disco franqueava oportunidade a um grande público (a depender dos números de vendagem e execução radiofônica) de conhecer uma reprodução da performances realizadas por partideiros. Os registros fonográficos não eram considerados falsificações das performances feitas em rodas de samba, desde que feitos de acordo com as orientações dos partideiros.

A reprodução técnica em disco das performances dos partideiros permitia “colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original” e podia “principalmente, aproximar do indivíduo a obra” (BENJAMIN, 1987: 168). Um disco era um meio para aproximar a produção dos partideiros e sambistas apologistas de um público bem maior do que o dos frequentadores das rodas e um meio de contornar a impossibilidade de se realizar rodas de samba e partido alto em todos os lugares onde era possível ouvir um disco. Como declarou Zeca Pagodinho em 1986 “O disco está abrindo caminho para minha mensagem ir mais longe” (BARBOZA; BRUNO, 2014: 41).

Ambos os discos foram lançados pela gravadora Tapeçar. Do primeiro participaram Candeia, Velha da Portela, Casquinha, Anézio, Wilson Moreira e Joãozinho da Pecadora e no segundo entrou Hélio Nascimento, no lugar de Joãozinho da Pecadora.

Os compositores que participaram dos discos tinham fortes ligações com escolas de samba, sobretudo com a Portela. Algumas de suas composições já haviam sido gravadas por outros cantores. Entre os instrumentistas apareceram alguns dos mais respeitados ritmistas de samba, como Gordinho (Antenor Marques Filho), Mestre Marçal (Nilton Marçal, cujo filho Elizeu Marçal entrou no segundo disco), Doutor (Edmundo Pires Vasconcelos) e Osmar do Cavaco (Osmar Procópio da Silva). Vejamos alguns dados biográficos dos compositores e instrumentistas (exceto dos que já disponibilizamos tais informações nos capítulos anteriores).<sup>137</sup>

Euzébio do Nascimento, o Velha da Portela, foi um compositor cujas únicas informações disponíveis relatam ter ele integrado os conjuntos *Os Cinco Só* e *A Turma do Ganzá*. Teve composições gravadas pelos *Originais do Samba* e Jair Rodrigues, além de ser coautor do samba enredo com o qual a Portela ficou em segundo lugar no desfile de 1974. Anézio Tavares da Silva, o Anézio do Cavaco, nasceu no Rio de Janeiro em 1930. Compositor que após a Portela se ligou a ala de compositores da escola de samba Beija-flor de Nilópolis,

---

<sup>137</sup> Dados obtidos nos respectivos verbetes dos artistas no Dicionário Cravo Albin Online.

foi apontado por Candeia e Isnard como introdutor da gíria “minha preta” em composições de sambas (CANDEIA; ISNARD, 1978: 68). Joãozinho da Pecadora, cujo apelido surgiu após o sucesso da gravação por Elizete Cardoso de sua composição “Pecadora” em 1965, viu seu mais conhecido samba ser regravado também pelo conjunto *A Voz do Morro* e participou de coletâneas de partido alto. De Hélio Nascimento só se sabe que participou do segundo disco e que teve uma composição gravada pelo conjunto Baluartes (FERRAZ, 2018: 54).

Antenor Marques Filho, o Gordinho, integrou o conjunto *Nosso Samba*, que acompanhou Martinho da Vila, Clara Nunes e Bezerra da Silva (FERRAZ, 2018: 54). Nascido no Rio de Janeiro em 1930, Mestre Marçal era filho de Armando Marçal e pai de Marçalzinho, formando uma dinastia de ritmistas muito conhecido entre os sambistas e que participou da gravação de discos de vários artistas da MPB. Foi mestre de Bateria na Portela, comentarista dos desfiles de carnaval na *Rede Manchete* e atuou como cantor. Edmundo Pires de Vasconcelos, o Doutor, foi um percussionista bastante influente entre sambistas, por ser considerado o inventor do repique de anel (FERRAZ, 2018: 55), instrumento largamente utilizado até os dias de hoje. Osmar Procópio da Silva, o Osmar do Cavaco, nasceu no Rio de Janeiro em 1931. Criado entre chorões, foi levado para a Portela por Casquinha. Participou da gravação de muitos discos de Candeia e de alguns registros em vídeo. Foi o primeiro cavaquinista da Portela, responsável pelo acompanhamento do intérprete durante o desfile, de 1971 até 1987.<sup>138</sup>

Durante a gravação dos discos, os músicos procuraram emular dentro do estúdio o clima que caracterizava as rodas de samba que frequentavam. É possível ouvir diversos diálogos antecedendo e entrecortando as canções. Ora humorísticos, ora ajudando a ditar o ritmo e a dinâmica de alternância entre quem cantaria, os diálogos também revelam seu propósito de marcar posição sobre o que Candeia e os demais consideravam as características fundamentais do partido alto e do samba. Vejamos alguns destes comentários nos dois discos (com os nomes dos autores ao fim de cada um).

No primeiro disco:

“É isso aí, gente: é um samba na intimidade. É uma roda de samba, um samba negro, um samba que brota lá do fundo do coração”.<sup>139</sup> (Candeia)

“Uma roda de samba é bacana quando é armada assim, no gogó... com esse time de crioulo, chega, cada um dá aquele recado bacana, né?”<sup>140</sup> (Velha da Portela)

<sup>138</sup> Informações disponíveis em: <<https://www.portelaweb.org/memoria/panteao-de-bambas/osmar-do-cavaco>>. Acesso em 18/04/2020.

<sup>139</sup> Partido em 5. Lá Vai Viola. Tapeçar. 1975.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Bs04o53vRIY>>. (0'.20"). Acesso em 11/05/2020.

<sup>140</sup> Partido em 5. Defeito de Mulher. Tapeçar. 1975.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Bs04o53vRIY>>. (3'.22"). Acesso em 11/05/2020.

“Partido alto... aproveitar a cooperação aí, do... da rapaziada e vou dizer meu... meu... pagodinho”.<sup>141</sup> (Casquinha)

“Mas viu, ôh? Roda de samba é isso aí, cumpadi! Já pensou esse time de crioulo... num terreiro?”<sup>142</sup> (Velha da Portela)

“Samba simples, samba informal... mais gostoso de ouvir, um samba legal, (...) um samba puro, um samba sem deturpação, que ainda existe, que é a melhor forma, é a nossa contribuição, com toda humildade, a música popular brasileira”.<sup>143</sup> (Candeia)

“É isso aí, gente, aqui é um samba de partido alto, falou? Lindo! (...) Sem dúvida nenhuma! É um samba negro no coração, como dizia o nosso poeta...”<sup>144</sup> (Candeia)

“Isso mexe com a gente! Só quem não é brasileiro é que não gosta disso, esse nosso sambão bem autêntico, pra frente”.<sup>145</sup> (Velha da Portela).

#### No segundo disco:

“Olha aí, gente. Este é o som do Partido em 5, novamente. Um samba puro, um samba sem poluição, um samba que nasce do povo, de gente do povo e que vai para o povo novamente”.<sup>146</sup> (Candeia)

“Ah, mermão. Ô Candeia, esse é o samba negro, né mermão? O samba negro na intimidade. Esse time de crioulo não é mole, mermão”.<sup>147</sup> (Velha da Portela).

“Não é mole não, gente. Isso é samba puro, sem poluição, um samba inocente, simples como uma criança. Mas é um samba do povo, um samba que traz um ar do cume dos morros, entendeu? Não é esse samba de ar condicionado, de apartamento. É um samba livre!”<sup>148</sup> (Candeia).

Há diversos outros comentários nos discos. Para os fins deste estudo selecionamos os supracitados. Podemos identificar alguns eixos que norteiam os comentários sobre a autenticidade do partido alto e do Samba. Primeiro, as referências à intimidade, espontaneidade, improviso, cooperação, à roda, a um modo de se fazer samba que pressupunha a participação coletiva. Uma descrição de roda de samba e partido alto é dada no primeiro disco, na faixa “Roda de Partideiro”

Samba de partido alto  
É no asfalto ou bem lá no morro  
Com cavaquinho, um violão e o som de um pandeiro  
E a mulata sambando na ponta dos pés e requebrando  
Reunindo os partideiros e daí um samba em tom brasileiro.<sup>149</sup>

<sup>141</sup> Partido em 5. Preta Aloirada. Tapeçar. 1975.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Bs04o53vRIY>>. (6'.31"). Acesso em 11/05/2020.

<sup>142</sup> Partido em 5. Linha de Candomblé. Tapeçar. 1975. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=Bs04o53vRIY>>. (15'.24"). Acesso em 11/05/2020.

<sup>143</sup> Partido em 5. Linha de Candomblé. Tapeçar. 1975. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=Bs04o53vRIY>>. (15'.27"). Acesso em 11/05/2020.

<sup>144</sup> Partido em 5. Maria Tereza. Tapeçar. 1975.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Bs04o53vRIY>>. (31'.54"). Acesso em 11/05/2020.

<sup>145</sup> Partido em 5. Maria Tereza. Tapeçar. 1975.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Bs04o53vRIY>>. (32'.13"). Acesso em 11/05/2020.

<sup>146</sup> Partido em 5 II. História de Pescador. Tapeçar. 1976. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=4bFKI4IgOyM>>. (0'.00"). Acesso em 11/05/2020.

<sup>147</sup> Partido em 5 II. Batuque Feiticeiro. Tapeçar. 1976. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=4bFKI4IgOyM>>. (35'.54"). Acesso em 11/05/2020.

<sup>148</sup> Partido em 5 II. Batuque Feiticeiro. Tapeçar. 1976. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=4bFKI4IgOyM>>. (36'.06"). Acesso em 11/05/2020.

<sup>149</sup> Partido em 5. Roda de Partideiro. Tapeçar. 1975.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Bs04o53vRIY>>. (25'.15"). Acesso em 11/05/2020.

O segundo eixo seria a repetição enfática da negritude do samba, de suas origens negras. A crença dos sambistas é tão marcante que “negro” aparece sempre ao lado de samba, como se fosse um adjetivo inseparável de sua essência, uma ressalva sem a qual não se poderia compreender tal manifestação cultural. Candeia e Velha da Portela falam em “um samba negro”, dando a entender que existiam outros tipos e que o samba feito por eles era o correto, o vinculado a tradição, a um modo de ser feito que remontava o passado e se contrapunha às variantes que se impunham através do mercado fonográfico e de propostas de misturas consideradas danosas feitas por outros artistas. Essa vinculação do samba ao negro coaduna-se com a ideia de que a “música negra é, com muita frequência, o principal símbolo da autenticidade racial” (GILROY, 2012: 90). E crença nas origens negras do samba era um fator essencial na construção da noção de autenticidade entre partideiros e apologistas.

Terceiro, a palavra “terreiro” não aparece no trecho citado como referência a locais sagrados para religiões afro-brasileiras. Se refere a dois espaços outrora complementares, mas que se tornaram antagônicos: o terreiro da quadra da escola de samba e o terreiro das casas de sambistas (quintal). Se antes da desvalorização da figura do compositor o terreiro das quadras das escolas de samba era palco de apresentação de muitos sambas de terreiro, paulatinamente as reuniões feitas nas casas de sambistas e de figuras importantes dentro das escolas foi assumindo o papel de local de acolhimento e valorização do sambista enquanto criador.

Assim, a referência a terreiro funciona de duas formas: ao mesmo tempo como um lamento saudosista se referindo ao tempo que se podia ver e ouvir sambas serem cantados nas quadras das escolas de samba, também funciona como um exclamação elogiosa do espaço que se abriu nas casas dos sambistas, como se dissesse que num terreiro no quintal o samba ficaria ainda melhor, em relação ao que podiam fazer num estúdio de gravação.

No segundo disco, na faixa “Sinal Aberto” temos uma crítica ao trabalho de parte da imprensa:

Pode dizer que meu samba é sambinha  
 Pode me meter o malho  
 Enquanto você diz que meu samba é sambinha  
 Encontra matéria para o seu trabalho  
 Mocinho bonito que quer ser locutor  
 Quer ser jornalista e até produtor  
 Espera o crioulo do morro errar  
 Pra ir pra coluna do jornal malhar  
 Aponta um erro insignificante  
 Ficando famoso e até importante  
 Esquece de que “nego” é chefe de “fâmia”  
 Que tem cinco “fio”, “muié” e três “fia”  
 Errei desta feita pra você corrigir

Juntar sua patota e ficar a sorrir  
 Dizendo que o “nego” de fato é boçal  
 Pra ele não tem singular nem plural  
 Esquece que quando chega fevereiro  
 Pra você encher o seu baú de dinheiro.  
 Frequenta os ensaios com pinta de bamba  
 No meio dos “crioulos” da escola de samba.  
 Pode dizer que meu samba é sambinha  
 Pode me meter o malho  
 Enquanto você diz que meu samba é sambinha  
 Encontra matéria para o seu trabalho.<sup>150</sup>

Não conseguimos identificar a quem especificamente se dirigia o samba. Todavia, outro comentário inserido antes da cantoria começar indica que a canção se referia a um jornalista específico

Vai mexer um pouquinho com crítico, mas, pra nós, o crítico tá por fora, porque esse pagode armado na porta da tendinha, com essa autenticidade... Esses críticos que existe por aí, um deles, pra mim não passa de... cuzcuz de geladeira: branco, azedo e pequeno.<sup>151</sup>

Cabe salientar, que se jornalistas e intelectuais discutiam sobre o trabalho dos sambistas apologistas e partideiros, o trabalho da imprensa e crítica musical também era objeto de reflexão por parte dos artistas, que desaprovavam a atuação de alguns profissionais, como a canção deixa inferir.

O clima informal das rodas de samba e partido alto permeia os discos. O processo de gravação de Candeia costumava seguir essa dinâmica. Wilson das Neves, testemunha de algumas sessões de estúdio de Candeia relatou “A gravação dele era uma festa, ía panela de comida, bebida, ele mandava levar comida, bebida, era uma festa a gravação dele. Saía todo mundo comendo, bebendo”.<sup>152</sup> Posteriormente ao lançamento dos discos Partido Alto I e II, tornou-se mais comum gravações de outros artistas tentarem emular essa espontaneidade das rodas de samba e partido alto.

<sup>150</sup> Partido em 5 II. Sinal Aberto. Tapeçar. 1976.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4bFKI4lgOyM>>. (7'.07"). Acesso em 11/05/2020.

<sup>151</sup> Partido em 5 II. Sinal Aberto. Tapeçar. 1976.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4bFKI4lgOyM>>. (7'.16"). Acesso em 11/05/2020.

<sup>152</sup> Candeia. Direção de Luiz Antonio Pilar. Rio de Janeiro. Lapilar Produções. 2018. (1. 05'.53"). Disponível em: <<https://vimeo.com/300586468>>. Acesso em 16/05/2020.

### 3.5.3 – O livro de Candeia e Isnard

No final da década de 1970, Candeia expande seu projeto de retomada das tradições que identificava no samba e, junto com Isnard Araújo, escreve um livro-manifesto lançado em 1978, que pelo título já revela o essencial de sua mensagem: *Escola de Samba – Árvore que Esqueceu a Raiz*. Logo no começo agradecem a autores cujas obras os ajudaram durante a pesquisa, entre os quais Edson Carneiro, Jota Efegê, Sérgio Cabral e José Ramos Tinhorão, todos pesquisadores da música popular, ligados ao Conselho Superior de Música Popular do Museu da Imagem e do Som e, no caso dos dois últimos, autores de mais de uma dezena de livros cada um.

Os autores elencam uma série de dados e informações e explicitam o cuidado que tiveram com o material recolhido na pesquisa que antecedeu a escrita da obra, reconhecendo as dificuldades para achar fontes escritas e não escondem a existência de contradições na trajetória dos personagens envolvidos. Pelos agradecimentos, percebemos como obtiveram boa parte das informações: graças a formulários preenchidos por portelenses e não-portelenses e através de depoimentos nos quais os participantes recorreram as suas respectivas memórias, e certamente a alguma memória coletiva, para ajudar os autores.

Na Escola não existe documentação que possa provar com dados exatos na época certa em que as pessoas deram a sua contribuição, portanto, foram utilizados os depoimentos de elementos por nós mencionados. Procuramos unir os fundadores e colaboradores da fundação devido às contradições e às polêmicas que existem em torno de determinados nomes que apesar de não terem participado da fundação deram sua efetiva contribuição. (CANDEIA; ISNARD, 1978: 15).

Pensemos sobre o conceito de memória. Esta não é apenas um fenômeno biológico e não se restringe à capacidade de armazenar, conservar e evocar informações sobre acontecimentos e estados de consciência. A memória é “um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva” (LE GOFF, 2013: 435). Ela “estrutura as identidades” (TRAVERSO, 2012: 14). E, como a identidade, a memória é socialmente construída, ela é “um processo permanente de construção e reconstrução (...) para responder a solicitações do presente” (MENESES, 1992: 10, 11).

É também através do processo de estocar e acessar informações do passado que o indivíduo e a sociedade conseguem se situar em relação a seu tempo, a seus contemporâneos e ao passado, culminando na consciência de si, de sua trajetória e do mundo onde vive. A memória dos lugares e modos de viver conhecidos no continente africano ajudou os

escravizados a lidarem com a brutalidade da condição a que foram postos. E a importância da memória aumenta na medida em que a cultura oral é mais presente do que à cultura escrita.

Contudo, através de fatos e informações comuns às recordações de grupos de pessoas, cria-se uma memória coletiva. E esta “é uma esfera essencial no exercício e na transmissão da cultura” (REIS, 2003: 25). A memória coletiva não surge de forma gratuita, pois ela é “não somente uma conquista, é também um objeto e instrumento de poder” (LE GOFF, 2013: 435). Assim, grupos podem recorrer a memórias coletivas, (re)criando-as, divulgando-as e as pondo em disputa com outras memórias coletivas invocadas como elementos legitimadores de narrativas.

Não é surpresa que ao longo da história do samba e do partido alto, e no processo de aceitação social do gênero musical e de seus criadores e praticantes, várias narrativas tenham recorrido (e construído) a memórias coletivas com o intuito de defenderem posições. Sobretudo visando estabelecer qual seria a identidade cultural do samba, uma vez que “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva” (POLLAK, 1992: 5).

A memória coletiva também “assegura a coesão e a solidariedade do grupo e ganha relevância nos momentos de crise e pressão” (MENESES, 1992: 15) e também permite que um grupo procure evitar que algo tido como importante seja esquecido. As iniciativas de Candeia, sendo o livro um exemplo, constituíam formas de reavivar a lembrança de informações que o sambista considerava fundamentais para que a identidade cultural do samba, bem como de seus praticantes, se mantivesse e se fortalecesse. Evitar que pessoas, acontecimentos e tradições fossem esquecidas, pois é “uma das finalidades principais do ato de memória, a saber, lutar contra o esquecimento” (RICOEUR, 2018: 48).

Com base nas informações obtidas através dos depoimentos e formulários,<sup>153</sup> os autores acessaram uma memória coletiva e a projetaram no sentido de contar a história com um novo enfoque, abandonando a impessoalidade da narrativa oficial e procurando atestar o protagonismo de negros e pobres. Com tal iniciativa, os autores evidenciaram duas coisas: primeiro o fato de que “memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais” (POLLAK, 1992: 5); segundo, que “existem memórias oficiais, alimentadas pelas instituições, ou seja, os Estados, e memórias subterrâneas, escondidas ou interditas” (TRAVERSO, 2012: 71).

---

<sup>153</sup> É plausível que os autores tenham feito pesquisas em jornais e outras fontes escritas, como documentos da associação das escolas de samba, para ampliar e conferir conjuntos de informações, como sobre os resultados dos desfiles de carnaval, as disputas de enredo na Portela e a cooptação da festa popular pelas autoridades.

O livro de Candeia e Isnard significava uma tentativa de entrar no debate e questionar a falta de narrativas que, sobretudo, recuperassem o protagonismo de negros e pobres no samba e nas escolas de samba. A memória coletiva dos sambistas negros e pobres evocada pelos autores funcionava como um fator de legitimação para a narrativa que defendiam. Tal recurso à memória é comum em livros, uma vez que eles “são, é claro, um dos lugares privilegiados da memória” (TODOROV, 1999: 179).

Voltando ao título do livro, o ato de identificar a tradição no samba com a dureza da madeira e como uma raiz é comum no samba. Se a dureza da madeira era comparada a força e resistência, associar a feitura do samba à raiz significava dizer que o samba dispunha de autenticidade, pureza e autoridade. “Um ponto importante é a ideia de raiz. Ela na minha concepção reage com (...) a ideia da mistura. A raiz aqui simboliza o sentido do passado, e lança luz a vinculação da música com o passado do enunciador.” (SILVEIRA, 2008: 9). No livro, a ideia de raiz é associada aos negros e escravizados, estabelecendo a noção de que as origens do samba, e conseqüentemente sua autenticidade, estão nas manifestações culturais dos negros. Assim se estabelece a conexão

Para se falar em SAMBA temos que falar em negro, para se falar em *negro* temos que contar sua árdua luta através de muitas gerações, erguendo o seu grito contra o preconceito de raça e de cor herança da escravidão. O negro com sua luta, vem de muito longe. Dos Quilombos e das insurreições de escravos. (CANDEIA; ARAÚJO, 1978: 5).

Note-se a ênfase nas atitudes de resistência dos negros em relação à condição de escravizados e objeto de discriminações. Junto com a passagem imediatamente posterior, onde os autores listam uma série de contribuições dos negros para manifestações culturais populares e para a diversidade religiosa, os dois primeiros parágrafos do texto dão o tom do livro: um texto onde se busca valorizar e divulgar uma postura de inconformismo e uma capacidade grande de fazer adaptações e se reinventar.

A vinculação do samba à trajetória do negro, desde o tempo colonial escravizado até os dias que se seguiam, evidenciava também a forte presença da música no cotidiano dos escravizados e um dos papéis simbólicos que ela desempenhava, em outras palavras

Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano. (SODRÉ, 1998: 12).

Ao vincular a história do samba à dos negros e ao descrever sua trajetória de luta como agente ativo na resistência à escravização, os autores iniciam também uma estratégia que aparecerá ao longo do livro: a tentativa de construir e consolidar uma narrativa, através da

história da Portela, que reposicione a atuação negra na criação e desenvolvimento de escolas de samba e do carnaval. Recorrer a memória da escravidão como elemento argumentativo estruturador demonstrava que ela estava “ativamente preservada como recurso intelectual vivo em sua cultura política expressiva” (GILROY, 2012: 99).

Esta memória coletiva defendida e evocada pelos autores quando é associada a metáfora de raiz acaba por criar um elo entre os acontecimentos e personagens do passado e o grupo atual, representado por Candeia, projetando a noção de que este grupo procurou se manter fiel aos ideais dos antigos sambistas, que evitou misturas e se esforçou para praticar e divulgar um samba sem deturpação, sem poluição.

Este esforço atestaria a legitimidade da reivindicação do grupo de Candeia como herdeiros do legado e dos princípios dos fundadores da Portela. Assim, vemos que o recurso a uma memória coletiva não significava mera rememoração do figuras e fatos do passado, mas sim uma tentativa de influenciar “os indivíduos nas suas atividades atuais” (REIS, 2003: 106).

Os autores do livro, através do exemplo das escolas de samba, entraram na disputa de narrativas sobre quem fez o que. E sobre quem teve ou não o devido reconhecimento. Era a hegemonia dentro desta disputa o objeto cobiçado. Não se tratava de eliminar as narrativas concorrentes, o que os autores buscavam era uma “mudança no equilíbrio de poder nas relações da cultura (...) mudar as disposições e configurações do poder cultural e não se retirar dele” (HALL, 2003: 339), um deslocamento da influência exercida por narrativas que minimizavam e invisibilizavam a contribuição negra, o que permitiria que o espaço anteriormente ocupado por tais narrativas fosse então ocupado por grupos mais conscientes das premissas dos autores.

Isto também permitiria que grupos mais conscientes racialmente passassem a influenciar mais decisivamente nos rumos das escolas de sambas. E o samba, bem como outras artes negras cujo estudo era defendido na GRAN Quilombo, poderia contribuir para a difusão desta narrativa que valorizava o negro na história e na sociedade brasileiras.

As rivalidades entre escolas de samba e o envolvimento de Candeia com a Portela também aparecem no livro. Há trechos onde se atribui pioneirismo e avanços à escola de samba mais antiga de Madureira. Como na passagem onde os autores afirmam que

(...) segundo o depoimento de Armando Santos, a Portela foi a Escola que ditava normas durante muitos anos, isto em termos de criatividade. Todas as demais ficavam esperando o seu trabalho para no ano seguinte copiar o estilo da ‘Super Campeã’, título aliás que é a única Escola que possui até os nossos dias. (CANDEIA; ISNARD, 1978: 31).

Afirmações assim aparecem nas considerações dos autores sobre os setores de uma escola de samba. Segundo os autores, a Portela foi a primeira Escola de Samba a apresentar

enredo, alegoria, alegoria em movimento, samba-enredo e comissão de frente (CANDEIA; ISNARD, 1978: 18, 60). O pioneirismo da Portela, já abordado ao tratarmos da Velha Guarda, de fato apareceu em diversas situações, sendo exemplo a comissão de frente da escola ter ido a primeira a sair uniformizada e ter sido a primeira Escola de Samba a permitir que uma mulher tocasse surdo em sua bateria.<sup>154</sup>

A consciência do pioneirismo fez com que ao longo do livro, mesmo em meio às críticas dos autores, eles atribuam à Portela a capacidade de “reivindicar para si a competência de determinar aquilo que pertence e aquilo que não pertence ao samba” (RODRIGUES JUNIOR, 2008: 65). Contribuiu para isto o histórico da agremiação de receber figuras conhecidas mundialmente, como Prof. Henri Paul Hyacinthe Wallon que foi filósofo, médico, político francês e professor da Sorbonne; a cantora e dançarina Josephine Baker; o compositor norte-americano Aaron Copland; Walt Disney, e o então presidente Luiz Inácio Lula da Silva, naquela que pode ter sido a primeira visita de um presidente a uma Escola de Samba.<sup>155</sup>

Oriundo das classes operárias e média-inferior, o sambista sempre foi o grande baluarte das Escolas de Samba. Durante muitos anos ele lutou para que sua cultura fosse reconhecida. Marginalizado e perseguido pela polícia, o sambista sofreu no sangue a perseguição aos seus hábitos e costumes. De origem pobre, o sambista surgiu do morro e das favelas, das casas simples do subúrbio e aos poucos foi mostrando à cidade o valor e a contribuição que ele tinha para dar à arte popular. (CANDEIA; ISNARD, 1978: 73).

Neste trecho, que abrange sinteticamente uma série de temáticas revisitadas várias vezes ao longo do tempo pelos sambistas, se destaca algo repetido pelos autores em outras passagens do texto: a associação entre arte popular e a pobreza. Note-se que o que está em discussão não é se somente pobres podem produzir arte popular, nem mesmo o que a ideia de arte popular compreende. O foco central da estratégia dos autores é consolidar a noção de que os pobres produzem arte. Criam, divulgam, defendem arte. O caos social e a ausência do Estado não limitam o potencial criador e a capacidade de ação das populações pobres.

A localização geográfica dos sambistas pela cidade do Rio de Janeiro (que apesar de não mencionada no texto é o cenário que serviu de palco para as análises do livro) aparece na passagem que aponta a origem nos morros, favelas e subúrbios. Note-se mais uma vez que os autores deslocam o foco mais comum da discussão sobre se o samba surgiu no asfalto ou no morro, e direcionam sua análise para a constatação de que os pobres e sambistas estão presentes tanto nas localidades afastadas quanto nas favelas próximas aos bairros de classe média e que concentram mais empregos. Não se trata aqui de saber quem veio primeiro, mas de atestar a

<sup>154</sup> A mulher se chamava Dagmar (RODRIGUES JUNIOR, 2008: 64).

<sup>155</sup> RODRIGUES JUNIOR, 2008: 65 lista estas visitas e discute se a visita de Lula de fato teve esse ineditismo.

existência de populações pobres por toda a cidade e reconhecer nelas a capacidade de criarem suas manifestações culturais.

Por fim, Candeia e Isnard apontam a falta de instâncias que funcionem como mantenedoras e divulgadoras da história das escolas de samba em cada agremiação. Não tendo onde achar informações, nem sendo incentivada a isso, a comunidade, sobretudo os frequentadores mais novos, não absorveriam nada da escola de samba em si, nem do samba. O contato com a agremiação ficaria restrito ao presente de ensaios e do desfile. Como sugestões para minimizar essa situação, os autores afirmam que toda escola de samba deveria ter

(...) folhetos, ou revistas, ou ainda pessoas encarregadas de programar reuniões com seu quadro de componentes. Essas reuniões poderiam ter os temas mais variados: rodas de samba com elementos da Velha-Guarda da Escola narrando sua participação na Agremiação, entrevistas com slides, mostrando a história da Escola, a criação do Museu Histórico e Musical de cada Escola. (CANDEIA; ISNARD, 1978: 74).

### 3.6 – Sou Mais o Samba Brasileiro

Outra situação combatida por Candeia era a ocorrência cada vez mais frequente de bailes onde se tocava a *black music*, inclusive em quadras de escolas de samba. Era a cena musical da Black Rio. Sobretudo a partir de 1976, sambistas perceberam que a GRAN Quilombo sofria concorrência com outros movimentos, principalmente entre os jovens, como polo irradiador de um discurso de busca de uma identidade negra.

Influenciados por artistas estadunidenses como James Brown, Stevie Wonder e Sly & The Family Stone, os cantores brasileiros Tim Maia, Cassiano, Gerson King Combo e Toni Tornado vinham ajudando a divulgar a *soul music* no Brasil. Parte do estilo associado a estes artistas envolvia a adoção de padrões estéticos que ressignificavam traços físicos das pessoas negras, com os cabelos e a corda pele. Nos Estados Unidos a *soul music* era um veículo de discussões políticas e cantores se envolveram na luta por direitos civis. No Brasil este caráter político se manifestou em “estratégias que buscavam uma conscientização racial tomando por base uma valorização estética e uma celebração de um estilo, em detrimento de uma atuação político-pedagógica mais convencional” (OLIVEIRA, 2018: 189).

A presença da *soul music* em clubes e bailes nos subúrbios cariocas foi um fenômeno raro na história cultural brasileira, por conseguir ser objeto de críticas de diversos segmentos ideologicamente opostos. Da crítica cultural da esquerda nacionalista representada por José Ramos Tinhorão até jornais considerados de direita e intelectuais conservadores alinhados com a ditadura, como Gilberto Freyre, as críticas e ataques aos bailes black e ao

movimento soul vinham de todos os lados. As acusações se encaixavam basicamente em dois eixos, pois a adesão a *soul music* era visto como

tanto um ‘modismo’ inútil, alienado e infértil de ideias, como uma inflexão deliberadamente comercial marcada pela importação de produtos culturais de uma América imperialista, como também representava uma ‘traição’ ao patrimônio cultural brasileiro. (OLIVEIRA, 2018: 166).

A postura de Candeia e de pelo menos parte de seus apoiadores indicava certa dubiedade. Se por um lado certamente criticavam a cena Black Rio, tendo inclusive gravado em 1977 com Dona Ivone Lara o partido alto ‘Sou Mais o Samba’, que tinha por refrão os versos “Eu não sou africano / nem norte-americano / ao som da viola e pandeiro / sou mais o samba brasileiro”,<sup>156</sup> por outro lado a combatividade dos adeptos da *soul music* também despertava alguma admiração, levando Candeia a supor como seria possível cooptar esse ímpeto em favor da defesa do samba. Numa de suas declarações sobre o assunto, o sambista disse (usando praticamente as mesmas palavras de versos da canção citada linhas acima): “Talvez o Soul seja a maneira com que os jovens negros estão protestando. Os *blacks* de hoje serão os sambistas de amanhã”.<sup>157</sup> Na prática, os mesmos versos usados dentro de uma canção de protesto e defesa da tradição também deixavam margem para alguma esperança de mudança e adesão por parte dos fãs da *soul music*.

Nota-se também que Nei Lopes demonstrará uma compreensão mais profunda dos efeitos das migrações forçadas de escravizados pela continente americano, procurando a partir dos anos 1980 estudar as manifestações culturais de outros países americanos, como Cuba, investigando criações artísticas, práticas religiosas e a produção intelectual que se fazia em outros países que receberam escravizados, além do Brasil. O sambista inclusive gravou em 2004 um disco chamado *Partido ao Cubo* que dialoga com elementos da música afro-cubana.

A década de 1970 se findou. Mas a atuação de partideiros e apologistas se manteve na década seguinte, onde a influência de um grupo surgido das rodas de samba realizadas no Cacique de Ramos, o Fundo de Quintal, se tornará notória. Também veremos como Nei Lopes inicia sua trajetória bibliográfica e abordaremos a presença da mulher no samba e no partido alto.

<sup>156</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VNtC0enlKnk>>. Acesso em 16/05/2020.

<sup>157</sup> Candeia. Direção de Luiz Antonio Pilar. Rio de Janeiro. Lapilar Produções. 2018. (1. 15’.29”). Disponível em: <<https://vimeo.com/300586468>>. Acesso em 16/05/2020.

## **CAPÍTULO 4 – Resistir é criar algo novo – Sambistas e o pagode na década de 1980**

Neste quarto e último capítulo, meu objetivo principal é demonstrar como as estratégias culturais analisadas no capítulo anterior contribuíram para o surgimento de um novo nicho mercadológico, o pagode, cujas raízes estão diretamente associadas à ideia de tradição e a uma série de artistas citados no decorrer desse estudo.

Para além do valor comercial, extensamente explorado pelas gravadoras (que inclusive promoveram deslocamentos de sentido do próprio termo, usando-o para designar uma famosa vertente do samba surgida na década de 1990), o pagode tem enorme valor simbólico por reafirmar o que Muniz Sodré define como os dois traços básicos da musicalidade africana: a repetição e a improvisação.

Repetir é provocar a manifestação da força realizante. É inelutável a repetição: nos fenômenos naturais, no ciclo das estações e dos dias, na linguagem, no amor, na própria dinâmica do psiquismo (Freud insiste, por exemplo, no caráter repetitivo da pulsão). Acentuar o caráter repetitivo da existência é também entrar no jogo da encantação ou do mito que resistem ao efêmero, ao passageiro. O mito implica a eterna reiteração de uma mesma forma, de um destino, mas dando margem a variações. A improvisação é precisamente a ativação da margem mítica - que permite o confronto de um instante real, imediato, particular (provindo de uma base matricial) - com a temporalidade instituída pela vida social e produtiva. (SODRÉ, 2002: 144).

### **4.1 – O Bloco Cacique de Ramos**

Para nossa pesquisa, a mais importante das rodas de samba feita no Rio de Janeiro foi a organizada pelo bloco carnavalesco Cacique de Ramos a partir de meados da década de 1970. Tal *status* de importância se deve à quantidade de sambistas que começaram a ficar conhecidos por suas performances no Cacique e pela ligação de amizade e “amadrinhamento” desenvolvida por vários participantes da roda com a cantora, violonista e cavaquinista Beth Carvalho.

A criação do bloco remonta ao dia 20 de Janeiro de 1961, no bairro de Olaria, no Dia de São Sebastião, tendo por base a participação de três famílias negras do subúrbio de Ramos: os Félix do Nascimento (Ubirany, Ubiracy e Ubirajara, o Bira Presidente), Fontoura de Oliveira (Alomar, Chiquita, Jorginho, Mauro, Walter, Tesourinha e Jalcireno, o Sereno), e os Espírito Santo (Aymoré e Conceição).

A ascendência familiar exerceu forte influência nos fundadores do bloco, sobretudo nos irmãos Félix do Nascimento. O pai era um sambista boêmio próximo de diversas

personalidades importantes da história do samba e a mãe uma prestigiada mãe de santo formada na tradição da umbanda (PEREIRA, 2003: 40). A principal característica do bloco é a fantasia de índio usada por todos os milhares de foliões que participam dos desfiles do bloco todos os carnavais na cidade do Rio de Janeiro.

Na sede do bloco começou a ser feita uma roda de samba que na segunda metade dos anos 1970 já estava consolidada como uma das mais conhecidas da cidade, o *Pagode da Tamarineira*. Cantores famosos e com carreira fonográfica estabelecida começaram a comparecer com mais frequência na roda de samba. É copiosa a lista de sambistas que passaram, com variados graus de frequência, por este pagode.

No geral havia momentos distintos ao longo da programação, um dedicado a novos sambistas mostrarem suas composições, outro para a cantoria de sambas antigos e um terceiro para os desafios de partido alto. Com o tempo, durante a feitura das rodas de samba se estabeleceu um estilo musical no qual sambas completos, com primeira e segunda parte eram cantados e ainda assim era possível improvisar tendo-os por base.

Ao adotarem o banjo com braço de cavaquinho (criado por Almir Guineto), o tantã (criado por Sereno), o repique de mão (criado por Ubirany) e o repique de anel, os sambistas acabaram por dar uma nova característica rítmica a sambas tradicionais, conferindo uma dinâmica diferente ao ritmo e consolidando uma nova forma de tocar sambas antigos e composições autorais. O Pagode da Tamarineira, conforme afirma Roberto Moura, reinventou “a tradição, entregando-a aos sambistas mais jovens numa versão renovada, mas com absoluto respeito pelos que moldaram a história do samba” (MOURA, 2004: 202).

Um exemplo de como funcionava o contato dos fundadores do Cacique de Ramos com a tradição, materializada na figura de nomes importantes para o samba, é relatado por Bira Presidente.

Nossos familiares, nossos pais, tinham um convívio muito grande com o pessoal da antiga, da velha guarda, Pixinguinha, Bide, Marçal, Donga. E lá, tinha um bar na esquina da Rua Hamilton com a antiga Rua das Missões, no bairro de Ramos. Que (era onde) morava o Bide, que era um dos elementos da velha guarda (...) e ali normalmente nos fins de semana eles faziam aqueles encontros de bambas né?! Então a gente convivendo com essas pessoas, nós fomos criando uma sensibilidade dentro da gente, que nós tínhamos que dar continuidade de alguma forma.<sup>158</sup>

Tal característica dialógica da roda de samba do Cacique de Ramos pode ser encontrada na declaração de Sereno, integrante do Fundo de Quintal: “Essa qualidade de fazer

<sup>158</sup> As Batidas do Samba. Direção de Bebeto Abrantes. Rio de Janeiro. Panorâmica Comunicação. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c3uRvx6bJqk>>. (1.15'.00"). Acesso em 03/06/2019.

e deixar os outros fazerem”.<sup>159</sup> E o incentivo à participação do público nas rodas é atestado por Luiz Carlos da Vila, segundo o qual era comum no Pagode da Tamarineira o recurso a partidos altos que continham adivinhações em suas letras, como forma de estimular o público a interagir e junto aos versadores ir construindo a música (BARATA, 2012: 71).

Em depoimentos para o documentário *As Batidas do Samba*, integrantes do Fundo de Quintal explicam o desenvolvimento de seus instrumentos. Enquanto manuseia um repique de mão, explica Ubirany:

Existia o repinique, aquele de escola de samba, tocado com baqueta. Mas eu nunca tive intimidade com essa maneira de tocar, de baqueta não. Eu curto muito essa relação mais intimista da pele e a mão, o contato. Aí, pagode daqui, pagode de acolá, e todo mundo tocando, uns com baqueta. E me deram um repinique de escola de samba. Aí eu botei ele aqui né, a minha era essa, no colo e na mão. Aí comecei a tocar e comecei a sentir uma certa dificuldade pra tocar ali. A partir dali começou a nascer o repique de mão. Eu peguei um repinique lá do Cacique de Ramos, mas ele tinha uma pele aqui do lado e tocando o som ficava preso. Tirei essa pele do lado pra liberar mais o som. Aí o som já ficou mais soltinho e eu digo ‘Legal!’. Aí, quando eu tocava machucava a mão, o repinique tinha aquele aro alto, né?! Pedi pra rebaixar aquele aro, pra ficar dessa forma aqui. E num estágio já mais avançado, ainda dava uma sobra muito grande ‘ooooommmmm’, tinha sempre uma sobra. Então eu procurei introduzir essas madeiras aqui dentro, que abafam mais o som, funcionam como abafadores. Aí o som ficou mais sequinho. Ao invés de ter aquela sobra ‘ooooommmmmmm’ aí ficou ‘toc’, aquela pancada sequinha. E me veio, instintivamente, essa forma de tocar, essa levada que eu tenho no repique de mão.<sup>160</sup>

Em sequência, Sereno explica o tantã:

O dedo polegar faz o grave e os outros dão a resposta. O meu primeiro mesmo, tantã, não foi Ubirany? Eu peguei um atabaque do Centro da minha irmã e cortei ele, cortei de uma forma que pudesse fazer um som de tantan mais de surdo e esse aí ficou na área. O tantan ficou absoluto. (...) Ela (mão esquerda) preenche esse buraco, pra não ficar assim (toca um som arrastado e desencontrado).<sup>161</sup>

Assim, necessidades práticas ligadas ao modo de se tocar determinados instrumentos motivaram as adaptações introduzidas pelo Fundo de Quintal. Processo semelhante ao que fizeram os sambistas da região do Estácio de Sá, ligados a primeira escola de samba, a “Deixa Falar”, no final da década de 1920. Eles perceberem que os sambas de então, de andamento ainda bastante influenciado pelo maxixe, não se prestavam para acompanhar os desfiles de carnaval, por seu ritmo não estimular nos participantes um sentido de marcha de andamento organizado e compatível com a velocidade do desfile. Então, liderados

<sup>159</sup> *As Batidas do Samba*. Direção de Bebeto Abrantes. Rio de Janeiro. Panorâmica Comunicação. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c3uRvx6bJqk>>. (1.13'.34"). Acesso em 03/06/2019.

<sup>160</sup> *As Batidas do Samba*. Direção de Bebeto Abrantes. Rio de Janeiro. Panorâmica Comunicação. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c3uRvx6bJqk>>. (1.10'.36"). Acesso em 03/06/2019.

<sup>161</sup> *As Batidas do Samba*. Direção de Bebeto Abrantes. Rio de Janeiro. Panorâmica Comunicação. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c3uRvx6bJqk>>. (1.12'.17"). Acesso em 03/06/2019.

por Ismael Silva, tais sambistas também criaram instrumentos para fazer uma marcação rítmica que facilitasse o andamento do desfile.

Em entrevista concedida ao jornalista Sérgio Cabral, em 1974, Ismael explicou a necessidade de um novo andamento para o samba.

Quando comecei, o samba não dava para os agrupamentos carnavalescos andarem nas ruas, conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava para andar. Comecei a notar que havia essa coisa, o samba era assim: tan tantan tan tantan. Não dava. Como é que um bloco ía andar na rua assim? Aí, a gente começou a fazer um samba assim: Bum bum paticumbumprugurundum... (CABRAL, 2011: 269).

A necessidade de um ritmo que sustentasse os desfiles já foi apontada pela bibliografia especializada como uma das razões para o surgimento do samba enquanto gênero musical urbano.<sup>162</sup>

O percussionista Marçalzinho (neto de Armando Marçal e filho de Mestre Marçal, dois dos mais famosos percussionistas da história da música popular brasileira), ao analisar os instrumentos desenvolvidos pelo Fundo de Quintal, também aponta como eixo que motivou as inovações nos instrumentos a busca de soluções instrumentais que resolvessem necessidades oriundas da própria roda de samba: “O tantan, ele vem com uma função de surdo. O tantan tem um volume adequado para uma certa formação”.<sup>163</sup>

O resgate de sambas clássicos e as referências a grandes nomes da história do samba enquanto estratégia de valorização e defesa da cultura negra não passaram despercebidos aos integrantes do Cacique de Ramos. Junto com a escola de samba Quilombo, a roda de samba que originou o Fundo de Quintal foi a maior responsável pela redescoberta do samba de partido alto e do trabalho de sambistas apologistas, quase todos negros, na década de 1970, complementando as iniciativas de Martinho da Vila no final da década de 1960. Como apontou Beth Carvalho: “Eu acho que o Cacique de Ramos trouxe de volta o batuque, porque o samba estava ficando muito esbranquiçado” (*apud* VIANNA, 2003: 48).

O ponto de virada para a formação do grupo Fundo de Quintal foi a presença de Beth Carvalho nas rodas. Levada por amigos, Beth frequentou o Pagode da Tamarineira por cerca de um ano entre 1977 e 1978 e após estar bastante familiarizada com a sonoridade produzida na roda de samba decidiu, contando com a ajuda do produtor Rildo Hora, gravar algumas composições de frequentadores da roda em seu novo disco e tentar levar aquela sonoridade para o estúdio. Segundo Sereno:

<sup>162</sup> TINHORÃO, 2013: 139 afirma que “os gêneros de música urbana reconhecidos como mais autenticamente cariocas – a marcha e o samba – surgiram da necessidade de um ritmo para a desordem do carnaval.”

<sup>163</sup> As Batidas do Samba. Direção de Bebeto Abrantes. Rio de Janeiro. Panorâmica Comunicação. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c3uRvx6bJqk>>. (1.13'.20"). Acesso em 03/06/2019.

Ah, Beth Carvalho foi um desenho de felicidade que chegou no Cacique de Ramos. E quando ela chegou através do Rildo Hora e do Alcir Capita, ela tava louca para conhecer o Cacique de Ramos devido as rodas de samba que tinham no Cacique, os instrumentos que foram introduzidos (...) introduziu o tantan e o Ubirany o repique de mão. Então ela estava louca pra conhecer esse som. Aí no dia em que ela chegou, ela viu aquela roda formada, o couro comendo e foi aquele motivo de festa, porque ela era na época, ela era a dona do samba, a rainha. E quando ela olhou aquela roda de samba, aquele ritmo gostoso, sem essas parafernália todas de microfone, ela ouvindo os acordes do violão, aí ela falou é aqui que eu vou ficar.<sup>164</sup>

O comentário de Sereno, para além do relato de como foi a aproximação de Beth Carvalho com as rodas de samba e partido alto feitas no bloco, dá a entender que naqueles anos finais da década de 1970, Beth Carvalho já havia se consolidado como principal cantora de samba do Brasil. Isto não é verdade.

Ao longo de toda a década de 1970 e começo dos anos 1980 houve grande concorrência entre Beth Carvalho e Clara Nunes pelo posto de maior cantora de samba brasileira. E as trajetórias artísticas de ambas guardam semelhanças. A principal foi terem começado suas carreiras como cantoras profissionais e discográficas (na década de 1960) gravando uma variedade de ritmos muito maior do que suas respectivas adesões posteriores ao samba fazem inferir. Beth Carvalho se aventurou por baladas românticas e por canções de influência bossanovísticas, enquanto Clara Nunes gravou os mesmos tipos de canções de Beth e também boleros. Nenhuma das duas tinha uma identidade artística associada ao samba tradicional.

O processo que levou Clara Nunes a assumir uma indumentária permeada de referências e símbolos religiosos afro-brasileiros começou com a contratação do radialista Adelzon Alves para coordenar a produção de um disco da cantora, lançado em 1971. Adelzon comandava desde 1966 um programa na Rádio Globo onde dava grande destaque a um repertório de sambas considerados autênticos ou de raiz. Segundo Adelzon

Eu disse que só assumia o trabalho se ela tivesse uma carreira planejada. E tinha que ser uma carreira que tivesse como base a imagem afro-brasileira da Carmen Miranda (...) depois que a Carmen Miranda morreu, nenhuma artista teve essa imagem afro-brasileira. A Carmen foi criada numa região aqui no Rio de Janeiro, a região do Méier, Cabuçu, Lins, que tem escola de samba. Ela vivia no meio de pessoas de samba. Tanto que seu compositor favorito era um cara do morro que chamava-se Sinval Silva, do “Adeus batucada”. A Elis é meio jazzística, a Gal é meio tropical, outra não sei o quê. Então, ninguém tinha assumido essa linha (...) afro-brasileira, ou seja, gravar com compositores de morro e não com compositor que está aí fazendo versão, imitando música americana.<sup>165</sup>

<sup>164</sup> Programa Ensaio com Fundo de Quintal. Direção de Fernando Faro. São Paulo. TV Cultura. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W19kng6CYiQ&t=442s>>. (22'.22"). Acesso em 03/05/2020.

<sup>165</sup> Disponível em: <<https://www20.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2003/04/04/noticiasjornalvidaearte.239674/clara-miranda-carmen-nunes.shtml>>. Acesso em 03/05/2020.

A partir da leitura que Adelzon Alves<sup>166</sup> fazia da história da música popular brasileira e do samba, segundo a qual havia uma espécie de vácuo entre as cantoras brasileiras desde a morte de Carmen Miranda no sentido de gravarem com frequência composições de sambistas do morro, houve a formulação de uma proposta de direcionamento para a carreira artística de Clara Nunes. Sua execução foi bem sucedida e alcançou altos índices de vendagem de discos e execução radiofônica.

Em que pese o envolvimento posterior de Clara Nunes com religiões afro-brasileiras, sua associação com um conjunto de canções que abordavam este universo religioso e a construção de uma imagem fácil e largamente identificada com estas religiões se iniciou de forma planejada, seguindo uma estratégia de ocupação de uma faixa específica do mercado por meio da criação de uma determinada imagem.

Beth Carvalho havia, até 1973, lançado menos discos que Clara, porém era conhecida na cena musical do Rio de Janeiro e buscava meios de gravar um disco cujo repertório fosse composto somente de sambas de raiz. Após mais um disco de sucesso de Clara Nunes, Beth Carvalho decidiu sair da gravadora Odeon (que também era a gravadora de Clara), indo para a Tapeçar, por onde lançaria o LP *Canto Para Um Novo Dia*. Segundo depoimento da própria Beth:

Nós éramos colegas de gravadora. Eu tinha um nomezinho na Odeon. Aí chegou uma cantora mineira e gravou um disco de boleros. (...) O que eu conhecia dela era o fato de ser uma cantora de música brega. (...) A Clara não tinha nada a ver com samba. Ela era mineira. Eu tinha, porque sou carioca, frequentava o Bafo e a Mangueira. Ela aprendeu com o tempo. (FERNANDES, 2007: 123).

A saída de Beth Carvalho da Odeon se deu em razão da gravadora vetar sua intenção de lançar um disco só de sambas, sob o argumento de que Clara Nunes já era a cantora do gênero da gravadora. Parte da argumentação de Beth Carvalho, apontando o fato de ser carioca com fundamento de sua ligação com o samba, dava eco a antigas discussões sobre a origem geográfica do samba (se era baiano, carioca ou híbrido). Em todo caso, Beth precisou percorrer subúrbios e morros em busca de composições de sambistas tradicionais (tanto antigos quanto novos) e identificar um nicho que fornecesse preferencialmente para ela suas músicas. Mesmo antigos sambistas acabaram envolvidos na disputa entre as cantoras. Com Candeia e Cartola preferindo Clara Nunes e Nelson Cavaquinho cedendo canções para Beth Carvalho.

---

<sup>166</sup> Adelzon também trabalhou com outros artistas, como Dona Ivone Lara e João Nogueira, que se destacou num “pau de sebo” produzido pelo radialista em 1971 (SOUZA, 2003: 147).

Note-se que a rivalidade entre as cantoras geralmente é abordada destacando os detalhes das acusações trocadas entre ambas, mas deixando de lado o fato de que uma das maiores gravadoras do Brasil não foi capaz de formular (ou ao menos de tentar formular) uma estratégia que permitisse que ambas lançassem discos de samba. A decisão de priorizar uma cantora em detrimento da outra foi o fator determinante para a saída de Beth e para a construção de sua carreira em outras gravadoras. A responsabilidade pela rivalidade entre as cantoras era também de produtores e compositores, conforme exposto, por exemplo, nas situações relatadas pelo jornalista e pesquisador Vagner Fernandes, biógrafo de Clara Nunes, havendo episódios em que para o benefício de sua intérprete favorita, sambistas mudavam acordos retirando a autorização para que outras artistas gravassem canções previamente acertadas (FERNANDES, 2007: 131).

Por outras palavras, o que destacamos aqui é que a rivalidade feminina no mundo artístico não era resultado exclusivo das opiniões e ações das artistas envolvidas, mas sim derivada das ações de uma complexa rede de interesses, por vezes conflitantes, que envolviam, além das cantoras, as gravadoras, produtores, compositores e a mídia. O destaque dado às cantoras (como se tudo derivasse de suas questões pessoais) acaba contribuindo para naturalizar estereótipos femininos que associam às mulheres potencial de rivalidade e incapacidade de convívio. Para fins de comparação, normalmente quando se aborda a rivalidade e troca de insultos entre Noel Rosa e Wilson Batista no começo dos anos 1930, feita através de sambas, tal rixa é narrada comumente com tom humorístico e anedótico,<sup>167</sup> sendo que no caso de Clara Nunes e Beth Carvalho, como vimos, outros atores contribuíram com a rivalidade.

As idas de Beth por meses às rodas de samba do Cacique de Ramos se deram dentro deste contexto de busca por consolidar mais sua posição como cantora de samba com vínculos com sambistas tradicionais e suburbanos. O maior resultado alcançado por Beth com essa aproximação com sambistas do Cacique, foi o disco “De Pé no Chão”, lançado com grande êxito em 1978, trazendo integrantes do Fundo de Quintal atuando como músicos de estúdio e fornecendo algumas das composições gravadas no LP.

Posteriormente, em 1980, um conjunto formado por integrantes da diretoria do bloco carnavalesco e alguns dos músicos frequentadores, o *Fundo de Quintal*, lançou seu primeiro álbum. O grupo alcançou grande sucesso, lançando discos em todos os anos da década

---

<sup>167</sup> A polêmica se deu através de uma série de sambas nos quais os compositores faziam referências veladas um ao outro. Em alguns dos sambas as referências eram bem diretas e pessoais, como em Frankenstein da Vila, onde Wilson Batista zombava do defeito físico de Noel Rosa, cuja queixo ficou torto devido ao uso de fórceps no parto que o trouxe ao mundo.

de 1980 (com exceção de 1982) e vários de seus integrantes conseguiram desenvolver carreiras solo, bem como alguns dos frequentadores das rodas de samba e partido alto realizadas na quadra do bloco. Todavia, o envolvimento do bloco com a gravação de discos remontava a, pelo menos, o ano de 1965, quando foi lançado o disco *Água na Boca*. Em anos posteriores mais discos foram gravados pelo bloco.

Como explicar então o intervalo de tempo entre o surgimento do Cacique e a gravação do primeiro disco do bloco com a aparição do Fundo de Quintal e o começo de sua carreira discográfica? Em parte, as razões deste hiato, tem ligação com a composição do grupo.<sup>168</sup> Levando em conta apenas os integrantes que nas diversas formações ingressaram no grupo durante a década de 1980, temos que dos 10 integrantes ao menos 2 tinham ensino superior completo (Ubirany Félix do Nascimento e Cléber Augusto), 1 era funcionário público concursado (Ubirajara Félix do Nascimento) e 5 já trabalhavam profissionalmente como músicos (Arlindo Cruz, Sombrinha, Almir Guineto, Neoci e Valter de Paula). Os dois outros trabalhavam no comércio (Jorge Aragão) e numa fábrica da General Eletric (Jalcireno Fontoura, o Sereno). Logo, grande parte dos integrantes já atuava profissionalmente em outras áreas, significando, nesses casos, abrir mão das antigas profissões caso passassem a se dedicar apenas ao conjunto.

Outras razões que explicariam essa diferença temporal seriam às ligações familiares e às regiões da cidade de onde provinham. Além dos que já trabalhavam como músicos, as origens familiares demonstravam que já havia ligações antigas com o carnaval e com diversos sambistas, como o fato do patriarca da família Félix do Nascimento ser um sambista próximo de Ismael Silva e da turma do Estácio de Sá. Almir Guineto era filho de integrantes da escola de samba Salgueiro e Neoci era filho de João da Baiana, pioneiro do samba e antigo frequentador da casa de Tia Ciata. Assim, a ascendência familiar dos componentes do grupo “lhes rendia certa legitimidade” (FERNANDES, 2018: 348). Eram sambistas que de algum modo já se consideravam parte legítima do mundo do samba, não precisando do mercado fonográfico para auferir tal legitimidade.

Também eram sambistas que não “pertenciam totalmente nem ao morro nem à cidade” (FERNANDES, 2018: 348). Cresceram e moravam em lugares suburbanos, como Ramos, Abolição, Engenho de Dentro e Ilha do Governador. E tendo crescido sem grandes ligações com escolas de samba, a despeito de serem muito envolvidos por conta do bloco com o carnaval, a experiência de organização do desfile do Cacique de Ramos já tinha dado a pelo

---

<sup>168</sup> Os dados sobre ano de ingresso, formação acadêmica e atuação profissional estão em FERNANDES, 2018: 349.

menos parte dos integrantes um sentido de independência da chancela das tradicionais agremiações carnavalescas para serem considerados integrantes do mundo no samba no Rio de Janeiro.

O Pagode da Tamarineira e as rodas de samba surgidas depois também foram importantes por ter ocorrido nelas a formação da primeira geração de compositores que construíram suas carreiras sem serem vinculados às escolas de samba, o que parece ter sido “um vetor primordial para o desenvolvimento do samba” (TROTТА, 2011: 126) feito por tais sambistas. Anteriormente sambistas que não eram ligados as escolas como Portela, Mangueira, Salgueiro e Império Serrano eram exceções. A geração surgida nas rodas de samba nos subúrbios representou, na definição de André Diniz, uma “resposta competente” (DINIZ, 2010: 210) dos compositores contra a institucionalização do gênero ocorrido nas quadras das escolas de samba, contra as mudanças na estrutura das escolas que diminuíram a importância do compositor e dos sambas, fator que gerou fortes críticas, conforme vimos no capítulo anterior ao tratar da escola de samba Quilombo.

As ligações familiares dos fundadores e o sucesso do bloco Cacique de Ramos forneceu experiência aos integrantes do Fundo de Quintal no trato com outros sambistas, com o Estado e com o próprio mercado fonográfico, já que o bloco gravou discos ao longo dos anos. E isto criou as condições para o grupo desenvolver um trabalho que por um lado estava à margem dos parâmetros tradicionalmente usados para legitimar a atuação dos sambistas, como o envolvimento com escolas de samba e ter origens inseridas dentro da dicotomia morro x cidade; e que por outro lado estava integrado à discussão sobre tradição.

#### **4.2 – Sambas de Protesto e a Defesa do Samba e do Partido Alto**

Se nas décadas de 1960 e 1970 artistas de vários segmentos (literatura, cinema, música, etc) se envolveram em intensos debates sobre as possibilidades (ou mesmo o dever) de uma arte engajada, a década de 1980 viu uma diminuição desse ímpeto combativo. Entre os sambistas parte dessa redução se deve uma razão prática: o falecimento de Candeia (1978), figura aglutinadora que exercia uma liderança contundente. Outros importantes artistas relevantes para os debates também faleceram nos anos posteriores à morte de Candeia, como Cartola (1980), Clara Nunes (1983), Nelson Cavaquinho (1986), Clementina de Jesus (1987), Geraldo Babão (1988) e Padeirinho da Mangueira (1989). Se não eram artistas que se destacavam como Candeia (que manifestava suas opiniões nos mais variados meios como

discos, jornais, livros), eram muito valorizados entre os sambistas, uns pelo conhecimento que detinham, outros pelo espaço e influência que tinham no mercado fonográfico.

Desde a década de 1970 diversos artistas dialogaram com a tradição também através das escolhas de repertório. Por meio de canções gravadas em seus discos, deram continuidade à defesa de um ideal de tradição associando autenticidade, respeito ao passado e uma visão crítica sobre o contexto social ao seu redor. Seja através de composições gravadas por seus respectivos autores ou através de canções lançadas (ou regravadas) por intérpretes, o samba foi defendido por uma série de artistas que se identificavam com a ideia de tradição desenvolvida entre outros por Candeia, Fundo de Quintal e Paulinho da Viola. Vejamos alguns exemplos.

Todavia, usar a própria obra fonográfica para dialogar com a tradição e com uma série de temáticas (sociais, raciais, de gênero, etc.) também implicava em riscos relativos à manutenção e desenvolvimento da carreira artística. A sambista Leci Brandão, primeira mulher a integrar a ala de compositores da escola de samba Mangueira, vivenciou um processo no qual “seu trabalho acústico voltado para o canto das *coisas de seu pessoal*, negro e feminino, encontrou resistências no âmbito da indústria cultural em se firmar como ‘canção de protesto’ o que culminou no ostracismo cultural sofrido pela cantora” (PEREIRA, 2010: 6). Cantora, produtora cultural e mestre em história, Cristiane Pereira frisa que tal ostracismo atingiu a carreira de Leci Brandão de 1980 a 1985, porém, assinala a existência de “diversas formas e faces que as práticas discriminatórias assume para direcionar ‘caminhos desejáveis’ da canção no Brasil” (PEREIRA, 2010: 6).

Em 1970 Candeia gravou *Samba da Antiga*, onde afirmava que “nasceu no passado/vive no presente/Quem samba uma vez samba eternamente”.<sup>169</sup> Em 1971 gravou *Filosofia do Samba*, no qual cantava que “se o dia nasce/renasce o samba/se o dia morre/revive o samba<sup>170</sup>”. São canções que associam o samba a um conceito de perenidade, de antiguidade, atestando o poder de permanência do gênero musical em meio às mudanças estéticas e certa capacidade de aliciamento, como se o envolvimento com o samba fomentasse um vínculo capaz de resistir (ou de se fortalecer) com a passagem do tempo.

Em 1975 (mesmo ano em que um samba pela primeira vez é utilizado como tema de abertura de uma novela, *Pecado Capital*, exibida pela Rede Globo) Paulinho da Viola lançou o samba *Argumento* (já analisado no capítulo anterior). No mesmo ano surgiu o primeiro disco

<sup>169</sup> CANDEIA. In: Candeia. **Samba da Antiga**. Equipe. 1970. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Lk7XzZHYPG8>>. Acesso em 11/05/2020.

<sup>170</sup> CANDEIA. In: Seguinte...: Raiz. **Filosofia do Samba**. Equipe. 1971. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Lyi0pyMh6b4>>. Acesso em 11/05/2020.

*Partido em 5*, liderado por Candeia, que retorna em 1977, cantando “A arte é livre e aberta, a imagem do ser criador/Samba é verdade do povo/Ninguém vai deturpar seu valor”,<sup>171</sup> associando o samba autêntico ao povo, declarando a disposição para enfrentar eventuais tentativas de defender o gênero de misturas e aproximações tidas pelo sambistas (e pelo grupo que representava) como danosas.

Em 1978, tanto Paulinho da Viola quanto Beth Carvalho gravaram sambas que mostravam tanto o potencial de resistência do samba quanto sua capacidade de ser utilizado como veículo de propagação de mensagens e de criação de uma consciência sobre a tradição. Algumas escolhas de repertório demonstraram a decisão dos sambistas de usarem seu sucesso para gravarem antigas composições, apresentando essas canções a um novo público.

Beth Carvalho, repercutindo composição de Nelson Sargento, gravou

Samba  
 Agoniza mas não morre  
 Alguém sempre te socorre  
 Antes do suspiro derradeiro  
 Samba  
 Negro, forte, destemido  
 Foi duramente perseguido  
 Na esquina, no botequim, no terreiro  
 Samba  
 Inocente, pé-no-chão  
 A fidalguia do salão  
 Te abraçou, te envolveu  
 Mudaram toda a sua estrutura  
 Te impuseram outra cultura  
 E você nem percebeu  
 Mudaram toda a sua estrutura  
 Te impuseram outra cultura  
 E você nem percebeu.<sup>172</sup>

Enquanto Paulinho da Viola (num disco onde regravou o samba *Chico Brito*, de Wilson Baptista, que retratava um personagem popular vítima da violência policial), contou a história de um sambista que alertava, através do samba, sobre a necessidade do negro resistir

Zumbido, com suas negrices  
 Vem há tempo provocando discussão  
 Tirou um samba e cantou  
 Lá na casa da Dirce outro dia  
 Deixando muita gente de queixo no chão  
 E logo correu que ele havia enlouquecido  
 Falando de coisas que o mundo sabia  
 Mas ninguém queria meter a colher  
 O samba falava que nego tem é que brigar

<sup>171</sup> CANDEIA. In: Luz da Inspiração. **Nova Escola**. Atlantic. 1977. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=o9QavjDgnvc>>. Acesso em 11/05/2020.

<sup>172</sup> Beth Carvalho. In: De Pé no Chão. **Agoniza Mas Não Morre**. RCA. 1978. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x0BK1QgraOw>>. Acesso em 11/05/2020.

Do jeito que der pra se libertar  
 E ter o direito de ser o que é  
 Moleque vivido e sofrido  
 Não tem mais ilusão  
 Anda muito visado  
 Por não aceitar esta situação  
 Guarda com todo cuidado  
 E pode mostrar a vocês  
 As marcas deixadas no peito  
 Que o tempo não quis remover  
 Zumbido é negro de fato  
 Abriu seu espaço  
 Não foi desacato a troco de nada  
 Só disse a verdade sem nada temer.<sup>173</sup>

Paulinho da Viola seguiu em 1981 abordando, dessa vez por meio do sentimento da saudade, evocações do samba e ambientes das escolas de samba, com o samba *Coração da Gente*.

Cadê aquela cuíca  
 Que gemia devagar  
 Cadê aquele pandeiro  
 Machucando, batucando sem atravessar  
 Quando a rapaziada  
 Se juntava prá fazer um samba diferente  
 O pagode não parava  
 Enchendo de alegria o coração da gente  
 Quase sempre aparecia  
 Um partido de momento  
 Partideiro improvisava, camarada,  
 Prá mostrar conhecimento  
 Alguém sempre se lembrava  
 De um pagode do passado  
 Cantando a felicidade  
 De um amor apaixonado  
 Às vezes formava a roda  
 Só havia um cavaquinho  
 Todo mundo se chegava  
 Batuqueiro batucava bem devagarinho  
 Quando o sol aparecia  
 Ninguém perguntava a hora  
 Viola é que anunciava.<sup>174</sup>

Os sambas citados mostram facetas que se complementavam. Enquanto a canção gravada por Beth Carvalho atribuía ao samba grande poder de resistência e de reconstrução, sobretudo a partir do auxílio que alguns lhe prestavam (“alguém sempre lhe socorre”), e o samba gravado por Paulinho da Viola, em 1981, soava como um grande lamento de saudade; o

<sup>173</sup> Paulinho da Viola. In: Zumbido. **Zumbido**. EMI-Odeon.1978. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZiUes56lqOs>>. Acesso em 11/05/2020.

<sup>174</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Coração da Gente**. Atlantic-WEA. 1981. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qn4F0pOG7jw>>. Acesso em 11/05/2020.

samba *Zumbido* soa como uma espécie de meio termo, mostrando que ter certas atitudes poderia ser capaz de fazer a diferença, que assumir uma postura contestadora do *status quo* era algo necessário (“Falando de coisas que o mundo sabia / Mas ninguém queria meter a colher / O samba falava que nego tem é que brigar / Do jeito que der pra se libertar / E ter o direito de ser o que é”). Se libertar para ter o direito de ser o que é funciona como sucinta descrição do significado da luta dos apoiadores da GRAN Quilombo ao romper com o modelo que paulatinamente se impunha e buscar formas de garantir que seu modo de ver o samba, o carnaval e a cultura popular fosse respeitado. Eles se identificavam com as manifestações culturais que defendiam, elas constituíam suas identidades.

Porém, outros sambistas apologistas e partideiros, não viam com olhar otimista o diálogo com o mercado fonográfico, sobretudo pela chance dessa interação descaracterizar o que consideravam as formas autênticas de partido alto e samba.

Um exemplo foi Geraldo Babão, sambista e flautista nascido no Morro do Salgueiro em 1926 e falecido em 1988. Aos 14 anos viu a escola de samba Unidos do Salgueiro desfilar com o primeiro samba enredo que compôs. Após a fusão de agremiações que deu origem a atual Acadêmicos do Salgueiro, com a qual não concordava, Geraldo passou a integrar a ala dos compositores de outra escola de samba, a Vila Isabel. Mas na década de 1960 retornou ao Salgueiro, que desfilou pelo menos 5 vezes com sambas enredos de sua autoria.

Não gravou discos individuais e poucos são os registros de sua participação em discos coletivos. Sabe-se que interpretou sambas de sua autoria no disco *História das Escolas de Samba: Salgueiro*, lançado em 1974 pela Discos Marcus Pereira; e em 2001 uma interpretação sua foi incluída na coletânea *Série Sambas da Minha Terra*, lançada pela BMG. Também participou de faixas de álbuns lançados por outros artistas, como no disco *O Suburbano*, lançado por Almir Guineto em 1981. Mas circulam na internet coletâneas de gravações do sambista cantando, tanto em áudio quanto em vídeos.

Todavia, dois registros feitos a partir do trabalho de Nei Lopes são as principais pistas para ouvirmos suas ideias sobre o samba, o partido alto e a relação com o mercado fonográfico. O primeiro é sua participação num curta-metragem roteirizado por Nei Lopes em 1978 chamado *Partideiros*, e o segundo é a transcrição de uma entrevista feita em 18 de Novembro de 1987 e publicada em 1992.

No curta-metragem, falando sobre o partido alto, declarou:

Bom, mas que entendo de partido alto? É o que você quer que eu fale? Ah, vou falar de quem? Do meu compadre Aniceto! Eu respeito meu compadre Aniceto no partido alto, a coisa mais pura que o Brasil pode exportar, entendeu? Quer ouvir alguma coisa? Meu compadre Aniceto que me ensinou a cantar assim. Você perguntou eu digo. Você me perguntou, falar em partido alto, disse Aniceto, o que as crianças cantam hoje pra

não me aborrecer eu fico quieto. Haha garoto! É isso aí. Hoje em dia o partido alto, entendeu, é uma coisa muito boa. Mas a rapaziada está explorando aí um comércio. Eu nunca vi Partido Alto com versinho tudo certo. Partido alto é um leva conforme eu falei contigo aí.<sup>175</sup>

E na entrevista, em certo momento diz “Mas escola de samba hoje também mudou tudo, não é? Você não fala mais no samba de terreiro. (...) Samba de terreiro não tem, não tem mais nada ver, não. Acabou” (LOPES, 1992: 126).

Nos trechos o sambista reforça o incômodo com as mudanças ocorridas nas escolas de samba, já citadas por outros sambistas. Frisando especificamente o samba de terreiro, que constituía a principal forma do compositor mostrar suas criações. No registro do curta-metragem *Partideiros*, começando por enfatizar a relevância de Aniceto do Império para o partido alto, Geraldo Babão demonstra seu estranhamento ao fato de estar se tornando comum discos trazerem o registro de partidos onde os versos se encaixavam sem maiores problemas. O sambista se refere nessa passagem ao fato de muitos artistas gravarem partidos onde no geral o improviso aparecia somente em pequenas partes da gravação, partindo comumente de motes já estabelecidos antes. Ou mesmo de toda uma letra já pronta e ensaiada. Isto exemplificava a relação do samba com o mercado fonográfico, onde as canções

Interessam menos por sua beleza e qualidade intrínsecas e mais pelo seu valor como mercadoria. Então, o objetivo maior da indústria cultural não é promover conhecimento (porque conhecer levanta questionamentos e rompe paradigmas) e, sim, o consumo, que, por sua vez, leva a maior produção (...) diluindo a essência do samba do samba em produtor para consumo de massa (LOPES; SIMAS, 2015: 148).

O preço para a gravação de partido alto era a fixação de uma letra específica (ainda que esta letra não correspondesse a tudo que fosse cantado numa gravação). Se por um lado isto permitia, através do disco e execução radiofônica, que o partido alto e o trabalho do sambista alcançasse um grande público, por outro lado o disco também significava inevitavelmente uma descaracterização. Essa ambivalência incomodava partideiros como Geraldo Babão, que preferia recorrer sempre que possível ao improviso quando cantava.

Geraldo investia em suas falas contra o que ele entendia ser um esforço para fazer o partido alto soar tão correto e imune de eventuais erros. Se a relação com o mercado fonográfico resultasse na limitação da autonomia do compositor (que envolvia a possibilidade do erro nos improvisos) então talvez não valesse a pena gravar discos, pois isto descaracterizaria o partido alto. Tal posição não era imóvel e isenta de contradições, uma vez que Geraldo

---

<sup>175</sup> *Partideiros*. Direção de Carlos Tourinho e Clóvis Scarpino. Rio de Janeiro. Embrafilme. 1978. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ytsMg3skOzc>>. (7'.25"). Acesso em 03/06/2020.

participou de discos de outros artistas que entendiam valer a pena aceitar limitações em suas criações, pois acreditavam que o potencial de alcance do disco e da execução radiofônica mais ajudariam na divulgação do samba e seus subgêneros do que os expunha a riscos. Todavia, o estranhamento fica latente nos registros de declarações que nos chegaram.

As modificações no partido alto, que resultaram na gravação do subgênero por muitos artistas, foram descritas por Martinho da Vila, que atribui a si mesmo o pioneirismo nesse sentido no curta-metragem *Partideiros*, do qual Geraldo Babão participou. Segundo Martinho: “o partido alto aqui ele ficou muitos anos abandonado. Daí eu me criei ouvindo isso e comecei a transar com partido alto. E dei pra ele uma outra forma. Como ele é muito de improviso, muito de repente, eu dei pra ele um enredo, uma sequência, uma história”.<sup>176</sup> Martinho abordou nessa fala um procedimento comum em diversas de suas composições gravadas desde o começo de sua carreira, tanto em festivais como nos discos, na segunda metade da década de 1960.

Em 14 de outubro de 1967, durante o Festival da Música Popular Brasileira, transmitido pela TV Record, Martinho da Vila interpretou o partido *Menina-moça*, que foi possivelmente a primeira exibição em rede nacional de um partido alto, antes somente visto no antigo cotidiano de escolas de samba e em uns poucos espetáculos como Rosa de Ouro, onde Elton Medeiros e Clementina de Jesus improvisavam em alguns momentos.

Em várias composições, Martinho usava a estrutura do partido alto respeitando um dado número de sílabas e rimas e dentro deste molde narrava uma história, cujo desenrolar era contado nas estrofes intercaladas com a repetição do refrão, que funcionava como mote geral da música, tal como os versos que servem de motivo nas rodas de partido alto e são repetidos entre as improvisações. O resultado de tal procedimento eram canções que evocavam o improviso do partido alto, mas eliminavam os riscos do improviso não funcionar ou resultar em versos que não se encaixassem bem na dinâmica da performance, ou seja, “limpavam” a canção do eventuais “ruídos” e erros que poderiam ocorrer. Além disso, dava à canção uma estrutura sequencial, como um enredo que continha início, meio e fim, já que cada estrofe se ligava à história que era contada nas estrofes anteriores. Foi a saída encontrada pelo compositor para mediar as tensões entre as demandas das gravadoras e o desejo de dar visibilidade ao partido alto, vertente que dominava.

A importância e repercussão destas inovações foi grande. A partir do final da década de 1960 houve uma retomada do partido alto, liderada por Candeia e Martinho, “o primeiro

---

<sup>176</sup> *Partideiros*. Direção de Carlos Tourinho e Clóvis Scarpino. Rio de Janeiro. Embrafilme. 1978. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ytsMg3skOzc>>. (6'.36"). Acesso em 03/06/2020.

mais voltado para o próprio universo do samba e Martinho para o mercado em geral” (SUKMAN, 2013: 90). No final da década seguinte o grupo Fundo de Quintal unificou os dois vetores desta retomada.

### 4.3 – O Primeiro livro de Nei Lopes

A década de 1980 também marcou o começo da carreira bibliográfica de um sambista cujas composições vinham sendo gravadas com frequência cada vez maior durante o a décadas anterior: Nei Lopes. Composições suas em parceria com Wilson Moreira foram gravadas em 1979 por Clara Nunes e Alcione. E em 1980, novamente junto de Wilson Moreira, lançou seu primeiro álbum interpretando suas canções, chamado *A Arte Negra de Wilson Moreira e Nei Lopes*. Em 1981 seu primeiro livro, intitulado *O Samba, na Realidade... A Utopia da Ascensão Social do Sambista*, foi publicado no Rio de Janeiro. Tal obra significou a entrada, por meio de um livro, de mais um sambista, a exemplo de Candeia em 1978, nas disputas narrativas sobre o samba, as populações negras e suas manifestações culturais e seus lugares na sociedade. E já nesta obra, bem como ao longo de sua produção bibliográfica, Nei Lopes buscou explicar que “a luta entre sambistas defensores da ‘raiz’ e os novos grupos sociais que tentam se apropriar do samba, dos meios de comunicação, reside, basicamente na questão de manutenção de seu caráter negro e africano” (ELIAS, 2005: 128). A defesa do caráter negro e africano do samba marca toda a obra de Nei Lopes.

O livro possui pontos em comum com a obra lançada por Candeia e Araújo. Reafirma as origens negras do samba; o papel cultural exercido pelas escolas de samba; aponta infiltrações e manipulações feitas pela classe média e por outros grupos nas agremiações, reformulando a estrutura de poder e de decisões e atesta a derrocada da importância da figura do compositor. São obras que defendem a identidade cultural das escolas de samba estavam sendo alteradas. Mas também apresenta inovações e dirige as reflexões para pontos não abordados no livro de Candeia.

Logo na Introdução é citada uma fala de um membro da direção de escolas de samba dizendo que houve uma profissionalização nas escolas de samba. Nei Lopes discorda enfatizando que as escolas de samba conseguiram aceitação social, mas os sambistas e negros não, além de ser impossível profissionalizar um contingente de 120 mil pessoas. Alerta que houve infiltração sobretudo nas direções das escolas de samba, fato que alijou sambistas, sobretudo veteranos, de processo decisório que define os rumos das agremiações. Aqui reside

o cerne da argumentação do livro, que é a ideia de que o sambistas, em sua grande maioria, não conseguiram ascender socialmente, ao passo que sua produção cultural sim.

Listando citações de Vagalume, João o Rio e Lima Barreto mostrando como que era o samba nas regiões da Pedra do Sal e da Cidade Nova, o autor conclui que mesmo em meio a hegemonia cultural branca os “negros e mestiços de lá – a colônia baiana à frente – se impuseram culturalmente e criaram o que seria o carnaval das camadas populares do Rio (...) O carnaval das camadas populares foi o caldeirão onde se temperou o samba urbano carioca” (LOPES, 1981: 20, 22). Assim, Nei Lopes reestabelece o vínculo entre as manifestações culturais tidas como nacionais e suas origens entre as camadas populares e negras da população. Esta linhagem negra do samba e das escolas de samba também é afirmada por Candeia.

Em seguida, Nei Lopes, analisa a atuação de um grupo de sambistas ligados a região do bairro Estácio de Sá e de Paulo da Portela. As ações levadas a cabo por estes sambistas tinham por objetivo “o fim da repressão policial e (...) tanto quanto divertimento, conseguir status e aceitação social” (LOPES, 1981: 25, 27), sendo exemplos a adoção do termo Escola de Samba e o fato de que grande parte dos sambistas masculinos até a década de 1950 desfilava de terno. Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela, foi a principal liderança entre os sambistas na primeira metade do século XX, tendo atuado intensamente entre autoridades, escolas de samba e comunidades, buscando dar visibilidade ao que se produzia nas zonas periféricas da cidade. Ele atuou

organizando grupos de sambistas para se apresentarem em festas e espetáculos fora dos períodos de carnaval e para gravarem eles mesmos suas próprias composições, Paulo foi um dos que primeiro buscaram organizar o samba em direção a uma profissionalização justa e consciente (LOPES, 1981: 29).

Através da liderança de Candeia, podemos inferir do análise de Nei Lopes uma série de semelhanças entre Candeia e Paulo da Portela. Sintetizando a atuação do fundador da Quilombo, o autor diz

Funda em dezembro de 1975 o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo, antes de tudo um núcleo de resistência dos verdadeiros sambistas contra a inflação das escolas e do povo em geral contra a colonização cultural. Edita um livro. Coloca em seus discos a clareza de suas posições. Procura encaminhar os melhores ritmistas, cantores e compositores do Quilombo à profissionalização das gravadoras e espetáculos (LOPES, 1981: 30-31).

Assim, vemos que tanto Paulo da Portela quanto Candeia, procuraram orientar uma série de sambistas sobre como se profissionalizar e usar esta possibilidade em defesa de sua produção cultural. Ambos, buscaram criar e divulgar formas que tornassem os sambistas

protagonistas e os principais divulgadores das obras que produziam, resistindo à infiltrações feitas por outros grupos e pelo mercado fonográfico.

Surge nas análises a ascensão da figura do carnavalesco, com Nei Lopes contrastando Fernando Pamplona, que, segundo o autor, costumava adequar sua estética erudita às condições da escola; com Joãozinho Trinta, criticado pelo autor por ensejar e ou potencializar modificações e descaracterizações nas escolas de samba (como nas alas de compositores e nas alas que desfilavam) sobre Joãozinho Trinta a afirmação é categórica: “cujos delírios criativos sempre estiveram em primeiro plano: os sambistas que se virassem para entender suas proposições” (LOPES, 1981: 42).

Na esteira, outras descaracterizações são apontadas pelo autor, como as modificações na sonoridade do samba, a desfiguração do significado das comissões de frente, da antiga importância da mulher nas escolas de samba e do uso da figura feminina nas escolas de samba e em atividades nelas inspiradas, destacando a diminuição da relevância das pastoras em detrimento de vedetes e figuras alheiras ao cotidiano da escola de samba. É nesta altura da argumentação que um tema praticamente ignorado na bibliografia anterior e posterior ao livro de Nei Lopes surge: e a paulatina substituição do destaque dado ao samba no pé pela crescente nudez dos corpos femininos.

Para o autor, a crescente valorização da exposição dos corpos das mulheres corresponde a uma “exaltação duvidosa de sua condição feminina e num aviltamento de sua circunstância racial” (LOPES, 1981: 51). Tal situação também foi apontada num samba gravado por Leci Brandão em 1987, que dizia “Sensualidade, guarda pra tua raça/Não se deixe enganar/Assuma a sua identidade<sup>177</sup>”. A canção, que faz referências à Benedita da Silva<sup>178</sup>,

---

<sup>177</sup> Leci Brandão. In: Dignidade. **Talento de Verdade**. Copacabana. 1987. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1S-SQSQc-CU>>. Acesso em 20/06/2020.

<sup>178</sup> Benedita Souza da Silva Sampaio (1942), a Benedita da Silva, após trabalhar como carregadora numa feira livre, empregada doméstica e auxiliar de enfermagem, formou-se em serviço social e exerceu, sucessivamente, os cargos de presidente da Associação de Moradores do Chapéu Mangueira, Vereadora, Deputada Federal, Senadora, Vice-governadora e Governadora do Estado do Rio de Janeiro e ocupou o cargo de secretária de Assistência e Promoção Social no Governo do presidente Lula da Silva. Seu slogan de campanha para a eleição municipal de 1982 no Rio de Janeiro definia as bandeiras pelas quais Benedita da Silva pautaria sua atuação política: “Mulher, negra e favelada”. Foi a primeira mulher negra a exercer mandato de Deputada Federal, Senadora e Governadora do Estado do Rio de Janeiro. Em 2001 presidiu a Conferência Nacional de Combate ao Racismo e em 2019 assumiu a presidência da Comissão de Cultura da Câmara Federal. (LOPES, 2019: 391-394 e LOPES, 2004: 617).

Winnie Madikizela-Mandela<sup>179</sup> e Ruth de Souza<sup>180</sup>, propunha o “(re)conhecimento de outras trajetórias de mulheres negras que obtiveram êxito a partir de uma caminhada descolada do estereótipo que se quer da mulher negra, de sexualidade, submissão e pouco ou nenhum protagonismo” (PEREIRA, 2010: 97).

Esse aumento do recurso a nudez como elemento visual é mais um exemplo de como os corpos negros foram objetificados ao longo da história, como apontaram o ensaísta e doutor em comunicação Edimilson de Almeida Pereira e a linguista Núbia Pereira de Magalhães Gomes, ambos pesquisadores da cultura afro-brasileira

Dos periódicos da época colonial aos recursos da mídia contemporânea encontramos um mesmo esquema de representação dos corpos negros. Do ponto de vista formal nota-se que o corpo negro reproduz os valores vigentes em sua época: tem-se, portanto, desde o corpo do escravo fugitivo exibido principalmente em jornais do século XIX até os corpos da mulata sensual, do negão viril ou do atleta vencedor, divulgados através dos meios de comunicação modernos. O corpo, nesse caso, é literalmente a interface de uma modalidade discursiva que se difunde através da escrita, da imagem, do som e do movimento. O corpo multimídia é apresentado como resultado de uma linha de pensamento que realça a exclusão dos corpos negros da esfera da cultura, na medida em que enfatiza neles os aspectos da sexualidade e do instinto como atributos da natureza. (PEREIRA; GOMES, 2001: 223).

Tratando da ação da imprensa na cobertura do carnaval e do trabalho e vida dos sambistas e das relações do Estado com sambistas e agremiações carnavalescas, Nei Lopes destaca que quase sempre os jornalistas ficavam usando o nome de sambistas notórios para benefício próprio e afirma que a oficialização do carnaval exigiu um alto preço por parte das escolas, que tiveram que sujeitar a regulamentos feitos pelas autoridades e a aceitar propostas de divisão de lucros, em ambos os casos sendo comum a imposição de normas por parte de autoridades e órgãos ligados a gestão do carnaval e do turismo no Rio de Janeiro.

O mercado fonográfico e o rádio também ensejam reflexões no autor, que explica como a gravação e lançamento do sambas enredo antes do Carnaval modificou os sistemas de seleção de cada escola. Com a gravação e êxito comercial de discos contendo os sambas enredo que as escolas de samba levariam para o desfile, as disputas nas agremiações tornou-se mais

---

<sup>179</sup> Nomzamo Winifred Zanyiwe Madikizela (1936-2018), a Winnie Mandela, foi uma ativista e política sul-africana e a segunda esposa de Nelson Mandela. Foi membro do Parlamento de 1994 a 2003,<sup>[3]</sup> e de 2009 até sua morte,<sup>[4]</sup> e foi vice-ministra de artes e cultura de 1994 a 1996. Esteve casada com Nelson Mandela durante os 27 anos em que ele esteve preso e exerceu diversos cargos políticos. Foi homenageada por um dos maiores cantores negros brasileiros, Milton Nascimento, na canção Lágrimas do Sul, lançada no disco Encontros e Despedidas em 1985. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=GnIN64sSTvk>>. Acesso em 11/05/2020.

<sup>180</sup> Ruth Pinto de Souza (1921-1919) foi uma atriz brasileira cuja carreira começou na década de 1940. Participou de mais de 25 filmes, 30 novelas (entre elas O Bem Amado, a primeira novela exibida em cores na televisão brasileira) e 25 peças teatrais, tendo sido a primeira atriz negra brasileira a atuar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (LOPES, 2004: 631).

acirrada, dando ensejo a estratégias que visavam influir na decisão das composições vencedoras em casa escola de samba. Mais uma prova de que “a sociedade brasileira já havia chegado àquele estágio de desenvolvimento capitalista onde tudo, inclusive a criação artística, é objeto de consumo, é mercadoria” (LOPES, 1981: 66).

Encerrando o livro, Nei Lopes faz um breve balanço dos efeitos da infiltração da classe média e de brancos nas escolas de samba. Com certo pesar, o autor afirma que a oficialização do desfile de carnaval, somada à atuação de parte da imprensa e do mercado fonográfico acabou por transformar as escolas de samba numa fonte de lucro para as partes envolvidas, menos para o sambista, que cada vez mais ficava afastado do processo que decidia os rumos das agremiações.

Citando a edição de 2 de Março de 1974 da revista Manchete, Nei Lopes nos dá um exemplo cristalino do tipo de mentalidade que se podia encontrar dentro das escolas de samba, representado por uma declaração de Clovis Bornay, carnavalesco e figura muito conhecida nos desfiles do Rio de Janeiro

Quem foi que disse que escola de samba pertence aos negros? Os melhores sambistas são brancos! Ora! Não existe uma invasão de brancos, o que acontece é que o samba está recebendo mais cultura. A minha participação nas escolas não é para quebrar origens, mas para ensinar aos velhos sambistas como devem ser feitos os enredos e fantasias. Eu acho válido, muito válido. Afinal, a contribuição do branco é necessária porque a cultura branca é superior. A cultura negra é típica. E Deus me livre de ser racista, isso nem existe aqui no Brasil. E uma prova dessa integração é que meu tipo predileto é o mulato, é uma raça maravilhosa, nova e...vibrante, muito vibrante! (LOPES, 1981: 76).

O racismo explícito na declaração de Clovis Bornay constitui uma síntese do processo de tentativa de dominação cultural das populações negras através da cooptação de suas manifestações culturais. A declaração de Bornay, uma das mais inequivocamente racistas afirmações que se tem notícia, exemplifica o tipo de pensamento contra o qual Nei Lopes se posicionava no livro. Era necessário combater o racismo e as deturpações das manifestações culturais e entrar nas disputas de narrativas que orientavam os debates sobre o samba, os sambistas e seu lugar na sociedade brasileira. As dezenas de obras publicadas por Nei Lopes posteriormente mantiveram seu compromisso de combater o racismo e constituem uma referência para diversos campos de estudo.

A utopia da ascensão social do sambista, presente no título do livro de Nei Lopes, pode ser percebida através da trajetória de Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara e Jovelina Pérola Negra, 3 das mais importantes sambistas negras. Há muitos pontos nas trajetórias pessoais e artísticas das três sambistas que podem ser objeto de reflexão e estudo, dado que suas

vidas e obras se colocam na conjunção de discussões sobre gênero, raça e classe na história do Brasil.

Sabemos que Clementina de Jesus e Jovelina Pérola Negra eram alfabetizadas e tinham frequentado escolas. Clementina, nascida no município fluminense de Valença em 1901, inclusive teria se destacado por sua voz, tendo participado de coros ligados à igreja católica.<sup>181</sup> Durante a maior parte de suas vidas trabalharam como empregadas domésticas. Tal atividade profissional não é, nem nunca foi, incomum, sendo “a principal ocupação das mulheres negras que participam do mercado de trabalho ao longo de todas as décadas que se seguiram à abolição da escravidão” (WERNECK, 2007: 193).

A experiência profissional como empregadas domésticas, numa sociedade onde quem exercia tal ocupação não tinha sua profissão regulamentada e, com isso, tinha menos acesso a uma série de direitos trabalhistas, as expuseram a um conjunto de situações nas quais conciliar a rotina de trabalho com a participação nas escolas e rodas de samba era uma tarefa muito difícil.

Clementina de Jesus só foi abandonar a profissão de empregada doméstica no final de 1964, após suas primeiras apresentações com o violonista César Faria, Paulinho da Viola e Elton Medeiros, num espetáculo cuja abertura ficou a cargo do violonista de formação erudita Turíbio Santos. Mesmo já tendo se apresentado no Senegal<sup>182</sup> e em Paris e tendo gravado seu primeiro disco individual e participado de outros álbuns coletivos, Clementina ainda contou com a ajuda de Elton Medeiros, Paulinho da Viola e Luís Sérgio Bilheri, que lhe doaram o dinheiro recebido como prêmio num festival para pagar contribuições previdenciárias, além de contar com a ajuda de shows beneficentes organizados por amigos para ter alguma renda (CASTRO; MARQUESINI; COSTA; MUNHOZ, 2017: 309, 311 e 317). Por sua vez, Jovelina cantou na noite por quase uma década antes de ter uma chance de se apresentar num programa televisivo.

Yvonne Lara da Costa (1922-2018), a Dona Ivone Lara, teve trajetória incomum para uma mulher negra nascida em 1921. Formada em enfermagem e serviço social, com especialização em terapia ocupacional, a sambista trabalhou por trinta anos (a partir de 1947) no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, localizado no bairro de Engenho de Dentro.

---

<sup>181</sup> Há uma interessante discussão sobre o contraste e aproximação entre dados sobre sua educação que Clementina citava em entrevistas e as informações descobertas e cruzadas pelos autores de sua biografia, disponível em CASTRO, MARQUESINI, COSTA e MUNHOZ, 2017: 37-39.

<sup>182</sup> Clementina de Jesus integrou a comitiva brasileira que participou do I Festival Mundial de Arte Negra, em Dakar, no Senegal, realizado de 1 a 24 de Abril de 1966. A programação contou com a participação de comitivas de 37 países. A comitiva brasileira incluía, entre outros artistas, Elizeth Cardoso, Paulinho da Viola, Heitor dos Prazeres e o capoeirista Mestre Pastinha. Clementina de Jesus foi um dos destaques do festival.

Trabalhou nesta instituição com Nise da Silveira, pioneira da luta contra tratamentos agressivos e degradantes, como eletrochoques e lobotomias. Dona Ivone Lara foi “uma das primeiras assistentes sociais do país (...) uma das primeiras mulheres negras a adquirirem educação no nível de terceiro grau” (SANTOS, 2005: 27). E também foi pioneira no uso da música como ferramenta terapêutica, pois “deu início às primeiras atividades musicais com os internados” (SCHEFFER, 2016: 491). Ao longo dos anos, Dona Ivone precisou desenvolver estratégias para conciliar o trabalho com o samba, como fazer o possível para programar suas férias para o período do carnaval, para poder aproveitar o feriado e sua escola de samba, o Império Serrano, fundada no mesmo ano em que ela ingressou no Centro Psiquiátrico.

O ano de 1947 marcou também outras grandes mudanças na vida de Dona Ivone. Além do começo no emprego, ela também se casou e deu início à sua carreira artística, ao passar a integrar a escola de samba Império Serrano, que surgiu de uma dissidência de outra agremiação, a Prazer da Serrinha. Dona Ivone Lara foi a primeira mulher ingressar oficialmente a ala dos compositores da Império Serrano.<sup>183</sup> Foi a primeira mulher a conseguir tal feito, rompendo a total dominação masculina neste setor das escolas de samba. Outras escolas tradicionais, e até mais velhas que o Império Serrano, demorariam ainda mais tempo para admitir mulheres entre suas alas de compositores, sendo exemplo a Mangueira, que fundada em 1928, só admitiu mulheres na ala de compositores a partir de Leci Brandão em 1974.<sup>184</sup>

As três sambistas em variados momentos de suas vidas assumiram o papel de chefe de suas respectivas famílias. Seja por épocas em que os companheiros ficaram desempregados ou por eles não terem emprego fixo, trabalhando em atividades pontuais. Jovelina foi cantar na noite após um divórcio, Dona Ivone Lara teve grandes dificuldades para manter alguma ligação

---

<sup>183</sup> Há referências a datas diferentes de quando se deu o ingresso de Dona Ivone Lara na ala de compositores do Império Serrano. BURNS, 2009: 106 afirma ter sido em 1947. Porém, no site da sambista e no seu verbete no dicionário Cravo Albin de música popular brasileira o ano mencionado é 1965. Há inclusive sites que informam ambos os anos como o correto. A diferença na datação nos parece ligada ao que cada fonte considera como mais relevante, se é o fato de Dona Ivone Lara compor um samba-enredo utilizado pela escola no desfile (o que ocorreu em 1947) ou se foi seu ingresso oficial na ala de compositores (o que ocorreu em 1965). De todo modo, mesmo considerando 1965 e data correta, Dona Ivone Lara permanece sendo a pioneira entre as mulheres que integraram alas de compositores de escolas de samba e mesmo locais que apontam 1965 como a data correta informam que ela já compunha sambas, sobretudo sambas de terreiros, para o Império Serrano desde o ano de fundação da escola. Informações disponíveis em <<http://www.donaivonelara.com.br/vida.php>>, <<http://dicionariompb.com.br/dona-ivone-lara/biografia>> e <<https://culturadoria.com.br/entenda-por-que-dona-ivone-lara-e-fundamental-na-historia-do-samba/>>. Acesso em 11/05/2020.

<sup>184</sup> Uma Reportagem de 11 de Novembro de 1989 destacou que no Carnaval de 1990 algumas escolas de samba desfilariam com sambas-enredo escritos por mulheres e conta desde quando as autoras integravam as respectivas alas de compositores de suas respectivas agremiações: Graciola Silva, a Cila da Portela, integrava a ala desde 1981; Anna Maria Guedes, a Anninha, integrava a ala de compositores da Vila Isabel desde 1976; e Aparecida Silva de Souza integrava a ala de compositores da Beija-flor desde 1983, tendo passado os dez anos anteriores na ala de compositores do Salgueiro. Disponível em: <[http://docvirt.com/DocReader.net/Arq\\_Cultura/13281](http://docvirt.com/DocReader.net/Arq_Cultura/13281)>. Acesso em 11/05/2020.

com samba devido à necessidade de ser a principal provedora da casa. E Clementina de Jesus viu sua carga de trabalho aumentar após o marido perder o emprego e anos depois ainda não cogitava parar de trabalhar pois a aposentadoria do marido era muito pequena e ela precisava complementar a renda da casa, na qual moravam outros familiares.<sup>185</sup>

A dedicação exclusiva à carreira artística chegou também em momentos tardios para as três sambistas e em condições pessoais adversas. Em 1975, Oscar Costa, casado com Dona Ivone Lara há 28 anos, morreu vitimado por um infarto fulminante, enquanto um dos filhos do casal estava internado se recuperando de um acidente de carro. Em 1977, 2 anos depois, aos 56 anos, Dona Ivone se aposentou e passou a se dedicar somente a compor e a cantar, lançando seu primeiro disco individual em 1978. Seu filho Odir teve sequelas após o acidente automobilístico sofrido em 1975 e se aposentou por invalidez (recebendo um salário mínimo) e continuou morando com a mãe até falecer em 2007, situação que manteve Dona Ivone responsável por afazeres domésticos e buscar meios de auxiliar o filho (BURNS, 2009: 137-138).

Clementina de Jesus da Silva (1901-1987), a Clementina de Jesus, já passara dos 60 anos quando começou a se apresentar profissionalmente, logo chamando atenção graças a sua capacidade de improviso e também por seu saber advindo da tradição oral funcionar como uma ponte entre “a ancestralidade musical africana, quase desaparecida da música brasileira, e o samba urbano” (LOPES, 2019: 187). E a história de sua vida após conhecer Hermínio Bello de Carvalho também pode ser lida como uma sequência de batalhas contra problemas de saúde e dramas familiares: em 1966 morreu Heitor dos Prazeres, figura essencial na formação musical de Clementina; em 1971 ela foi proibida pelo médico de desfilar pela Mangueira e seu marido sofreu um infarto; em 1973 Clementina sofreu um derrame e uma trombose; em 1974 sua filha mais velha, Laís, de 51 anos, faleceu vítima de um acidente vascular cerebral; em 1977 faleceu seu esposo, Albino Pé Grande, após uma hemorragia gastrointestinal; em 1979 Clementina passou mal e foi internada com crise de hipertensão e crise aguda de angina pulmonar; em 1983 ela sofreu uma isquemia cerebral; em 1987, num intervalo de 55 dias, ela sofreu o quinto derrame, contraiu pneumonia, entrou em coma e faleceu.<sup>186</sup>

Jovelina Pérola Negra, mesmo já tendo se apresentado num programa televisivo, divorciada, tendo dois filhos sob sua responsabilidade e visto o sucesso do disco Raça

---

<sup>185</sup> Informações disponíveis em WERNECK, 2007: 193; BURNS, 2009: 110; e, CASTRO, MARQUESINI, COSTA e MUNHOZ, 2017: 63 e 75.

<sup>186</sup> Levantamento feito com base e CASTRO, MARQUESINI, COSTA E MUNHOZ, 2017: 308-318.

Brasileira, teve dificuldade para gravar seu primeiro disco individual em 1986, por conta das “dificuldades materiais que enfrentava” (WERNECK, 2007: 194).

Não é nossa intenção reificar a trajetória destas três sambistas, cujas dificuldades foram semelhantes às de milhões de brasileiras. Mas destacar que, a despeito destes obstáculos (que certamente não se resumiram aos citados), elas legaram uma obra bastante valiosa para a música popular brasileira, sobretudo para o samba. Com rotinas que as expunham a jornadas duplas, por vezes triplas, estas mulheres (assim como outras sambistas) mantiveram-se, dentro de suas capacidades, próximas e atuantes no mundo artístico e através de suas apresentações e discos e demais registros (entrevistas, filmes, depoimentos) legaram um patrimônio cultural que ainda aguarda maior valorização por parte das gravadoras, dos formadores de opinião, dos acadêmicos e do público em geral.

#### **4.4 – Novo Nicho Mercadológico: o Pagode**

Se por um lado a década de 1980 marcou a diminuição do ímpeto das discussões sobre tradição no samba e no partido alto, ela também foi palco para a consolidação do sucesso de uma geração de artistas que “buscaram uma nova forma de conciliar tradição e mercado” (TROTТА, 2011: 124). A saída encontrada por esta geração foi o Pagode.

É importante investigarmos os sentidos e usos dados ao termo *pagode* associados à música popular, sobretudo ao samba. Pagode costumava designar reunião de sambistas realizadas em quintais, em quadras de escolas de samba ou em eventos públicos, como a Festa da Penha e a Festa da Glória. Depois, a partir dos anos 1970, pagode foi associado às rodas feitas em torno de mesas, ao redor das quais sambistas se aglomeravam tocando e cantando, geralmente sem aparelhagem elétrica, com o dono do espaço (fosse uma casa ou um terreno numa instituição privada, como o Cacique de Ramos) vendendo comidas e bebidas. As músicas cantadas nessas rodas passaram a ser genericamente chamadas de pagodes. E posteriormente, após o sucesso do disco *Raça Brasileira* em 1985 (cujos detalhes da produção e participantes veremos mais abaixo), o termo pagode passou a ser utilizado para designar um novo nicho musical. Em resumo, falar em pagode sucessivamente significou falar em “reunião de sambistas (...), composições nelas cantadas (...) um estilo de composição e interpretação do samba como gênero de canção popular” (LOPES; SIMAS, 2015: 207).

O êxito dos discos de Beth Carvalho, a partir de 1978, e dos primeiros álbuns do Fundo de Quintal provocou uma corrida das gravadoras em busca de novos artistas que tivessem

seu som influenciado por estes artistas. Logo após o primeiro disco do Fundo de Quintal, Almir Guineto e Jorge Aragão, integrantes da formação original, saíram da banda e iniciaram suas carreiras solo.

O sucesso do Pagode da Tamarineira serviu de estímulo para a criação e expansão de várias outras rodas de samba pelo subúrbio do Rio de Janeiro, sobretudo na Zona Norte, em bairros como Piedade, Oswaldo Cruz, Cascadura, Vila Isabel, Marechal Hermes, Vila Valqueire, Rocha Miranda e Vila da Penha. Alguns dos pagodes mais conhecidos eram o do Clube Sambola (na Abolição), o Pagode do Cura Ressaca (na Praça de Bonsucesso), o Pagode do Arlindinho (em Cascadura), o Pagode da Tia Doca (em Madureira), o Pagode da Beira do Rio (em Oswaldo Cruz), o Pagode do Cláudio Camunguelo (em Vista Alegre) e o ‘Pagofone’ (no Cachambi), onde, segundo uma anedota havia um telefone público (orelhão) por meio do qual os frequentadores faziam ligações avisando e explicando atrasos (AMARAL, 2010: 67).

Isto chamou a atenção das gravadoras e a RGE logo assumiu a condição de “grande máquina mercadológica propulsora do movimento do pagode carioca” (BARBOZA; BRUNO, 2014: 55). Tendo sido a gravadora responsável por lançar os discos do grupo Fundo de Quintal, a RGE recorreu a um expediente conhecido para sondar o público consumidor e minimizar eventuais fracassos no lançamento de novos artistas: discos coletivos, conhecidos popularmente como “pau de sebo<sup>187</sup>”, onde diversos artistas cantavam algumas faixas e conforme o repercussão as gravadoras produziam discos dos artistas que mais se destacassem. Em 1985, Zeca Pagodinho, Mauro Diniz, Jovelina Pérola Negra, Pedrinho da Flor e Elaine Machado participaram de um disco produzido nestes moldes, lançado pela RGE, chamado *Raça Brasileira*.

Zeca era partideiro já conhecido, antigo frequentador do Cacique de Ramos e de outras rodas de samba pela cidade; tinha estreado em disco em 1983 cantando com Beth Carvalho uma composição sua. O cantor, compositor e instrumentista (José) Mauro Diniz, filho de Monarco (membro da Velha Guarda da Portela desde sua primeira formação) teve composições suas gravadas por outros artistas a partir de 1983. Jovelina Pérola Negra, partideira e compositora, frequentava o Império Serrano e o Pagode da Tamarineira, no Cacique de Ramos, era uma das poucas mulheres cujo talento no improviso era reconhecido. Pedro Abreu Maciel, o Pedrinho da Flor era um compositor com canções gravadas desde 1981. Eunice

---

<sup>187</sup> LOPES e SIMAS, 2015: 219 explicam que a expressão se popularizou na década de 1970 e que a metáfora faz uma analogia aos mastros altos em cujas pontas se colocavam prêmios, que só podiam ser alcançadas por aqueles que demonstrassem esforço e habilidade.

Tavares Machado, a Elaine Machado era uma cantora filha de uma pastora e de um ritmista da bateria da escola de samba Unidos da Tijuca.

O disco foi um grande sucesso de vendas, vendendo cem mil cópias<sup>188</sup> e projetou uma nova geração de artistas, consolidando um nicho desde então denominado *pagode*. Todos os 5 artistas gravaram discos individuais, lançados pela RGE. Porém, apenas 2 conseguiram se estabelecer e desenvolver carreiras fonográficas: Zeca Pagodinho e Jovelina Pérola Negra. Em 1985 a RGE também contratou Almir Guineto e até 1988 a gravadora deu liberdade criativa para o produtor Milton Manhães e não tratou os sambistas como inferiores em relação a artistas de outros segmentos.

O grande mérito alcançado através do disco Raça Brasileira foi consolidar um novo tipo de samba cujo desenvolvimento teve como marcos a ênfase dada por Candeia ao partido alto e à tradição, as inovações de Martinho da Vila, o trabalho feito pela geração de partideiros surgida desde o Pagode da Tamarineira liderada pelo grupo Fundo de Quintal e a divulgação feita por Beth Carvalho através de seus discos.

“Eram sambas prontos e acabados, com primeira e segunda partes, mas sobre os quais era possível improvisar como nos velhos tempos” (MOURA, 2004: 205). Este novo tipo de samba foi denominado no mercado fonográfico como pagode, caracterizado sobretudo pela possibilidade que abria para que os cantores mesclassem a repetição e a improvisação, que como vimos no começo deste capítulo, são os dois traços básicos da musicalidade africana.

Por outro lado, o pagode também é um exemplo da musicalidade afro-brasileira, possibilitada pela diáspora negra. A evocação e uso por parte do pagode dos dois traços fundamentais da musicalidade africana, a repetição e a improvisação, é um processo cultural viabilizado pela diáspora negra, através da qual o Atlântico negro foi “constantemente zigzagueado pelos movimentos de povos negros – não só como mercadorias mas engajados em várias lutas de emancipação, autonomia e cidadania” (GILROY, 2012: 59). Também por meio dessa musicalidade que povos negros mantiveram e recriaram suas identidades culturais, desembocando numa série de estilos musicais que darão origem ao samba<sup>189</sup> e, posteriormente, ao pagode.

Os artistas *solo* que mais se destacaram no pagode na década de 1980 foram Jovelina Pérola Negra e Zeca Pagodinho. Nascida em 1944 no Rio de Janeiro, Jovelina Maria Belfort, a Jovelina Pérola Negra, faleceu na mesma cidade, em 1998. Na geração de partideiros

---

<sup>188</sup> Informação disponível em TROTTA, 2011: 125.

<sup>189</sup> Vide LOPES, 2008: 29-100, onde o autor aponta uma série de gêneros musicais e estuda as origens geográficas destes gêneros. Destes gêneros musicais se originaram o samba e o partido alto.

surgidos a partir da década de 1970 foi a mulher que mais se destacou, lembrada por sua habilidade no improviso e por diversas histórias sobre sua personalidade. Entre 1985 e 1996 gravou 7 álbuns individuais.

Evocando a habilidade de Jovelina nas rodas de samba e partido alto, o partideiro Marquinhos China conta:

Mulher cantando partido alto, taí: Jovelina (...) Nós íamos lá em Cavalcanti, no Arranco, no Arrastão de Cascadura. Aí chegava na roda e tava Jovelina. Aí chegava eu, ficava Arlindo também, Mazinho, parceiro meu, e aí mandava. Jovelina era verso, era verso que te derrubava logo, 1, 2 3, ela tava te botando no chão, te chamando de tesão, você é gostoso tererétereré, ela acabava contigo, não dava nem pra você responder. Era complicado demais, a gente ficava com vergonha.<sup>190</sup>

A dificuldade enfrentada por mulheres para se destacarem em rodas de samba e partido alto pode ser medida pelo fato de pouquíssimas mulheres serem referidas como partideiras e pela existência de poucos registros de suas performances. Aqui temos um exemplo do “silêncio das fontes” apontado por Perrot sobre o estudo da história das mulheres (PERROT, 2007: 17). Em meio ao desenvolvimento de novas tecnologias como as gravações em VHS e DVD, ainda há poucos registros lançados em vídeo que mostram artistas como Jovelina Pérola Negra se apresentando. Em sites como *youtube* há pequenas apresentações, por vezes com uma única música, sempre uma das que foi gravada em disco, sendo praticamente impossível achar registros nos quais a partideira improvisava.<sup>191</sup>

Contudo, apontar a ausência de um conjunto mais robusto de fontes que retratem não só Jovelina, bem como outras partideiras, não significa endossar qualquer perspectiva de que a menor participação feminina nas rodas de samba e partido alto fosse devido ao desinteresse ou falta de habilidade para improvisar, como comprovam Jovelina e outras partideiras. Se não há uma quantidade maior de registros de performances femininas em rodas de samba e partido alto nem uma quantidade maior de referências a sambistas e partideiras, isto se deve ao machismo estruturante e ao sexismo, fenômenos dos quais o samba não esteve (nem está) isento, e a mecanismos de invisibilização do negro e das mulheres negras na construção da memória e da historiografia da música popular brasileira. Como aponta Jurema Werneck

Uma vez que as mulheres negras e seu trabalho acústico têm estado ausentes das análises e classificações, seja no bloco da “tradição” quanto na “modernidade” da música popular (...) o desinteresse pelo trabalho acústico das mulheres negras,

<sup>190</sup> Partideiros. Direção de Luiz Guimarães de Castro. Rio de Janeiro. Cedro Rosa. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WCGYhclivVE>>. (30'.09"). Acesso em 11/05/2020.

<sup>191</sup> Alguns exemplos deste tipo de registro podem ser vistos em <<https://www.youtube.com/watch?v=IerZxOILNkU>>, <<https://www.youtube.com/watch?v=EEMwI81C0IM>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=xwixL3WpOc0>>. Acesso em 11/05/2020.

especialmente no samba, expressa uma das faces de seu enquadramento, que é a construção deste como produto essencialmente masculino. (WERNECK, 2007: 46).

Jessé Gomes da Silva Filho, o Zeca Pagodinho, nasceu no Rio de Janeiro em 1959, sendo criado na Zona Norte da cidade, nas regiões de Irajá e Del Castilho. Começou a frequentar rodas de samba na adolescência, recebendo o apelido ‘Pagodinho’ no pagode realizado na casa de Tia Doca. Posteriormente, se destacou no Pagode da Tamarineira, no Cacique de Ramos e compôs as primeiras canções com Arlindo Cruz e Beto Sem Braço. Seu primeiro disco individual foi um grande sucesso, vendendo 800 mil cópias,<sup>192</sup> reunindo canções até hoje cantadas em shows e regravadas em discos ao vivo e dvds comemorativos de efemérides da carreira, como *Coração em Desalinho*, *Judia de Mim* e *Quando Eu Contar* (Iaiá). O disco colocou o partido alto em grande evidência. O sucesso foi tanto que Zeca se viu em condição de ser o avalista do lançamento de outros artistas, incluindo o primeiro (e único) disco gravado por sua irmã Ircéa em 1987. Posteriormente Zeca trocava de gravadora, indo para a RCA Victor, principal concorrente da RGE, possuindo em seu casting Beth Carvalho, Alcione e João Nogueira.

Já nos primeiros discos Zeca adotou um procedimento na escolha de seu repertório que se tornaria uma marca ao longo de sua carreira: priorizar composições de sambistas tradicionais e regravar sambas antigos. Suas escolhas consolidaram sua posição como o artista que mais valorizou o trabalho da Velha Guarda da Portela, uma vez que em diversos discos o sambista incluiu composições (por vezes inéditas) de membros da Velha Guarda e convidou o conjunto a participar das gravações. Monarco, Chatim, Alvaiade, Argemiro, Chico Santana, Manacéa, Paulo da Portela, Alberto Lonato, todos estes compositores ligados à fundação da Portela e à Velha Guarda da escola tiveram canções gravadas por Zeca nos seus 4 primeiros discos individuais.

O sucesso dos primeiros discos de Zeca Pagodinho, Jovelina Pérola Negra, Fundo de Quintal e Almir Guineto também ficou evidente quando programas de grande repercussão passaram a convidar os artistas para participarem de suas edições. Um exemplo foi o especial de fim de ano de Roberto Carlos de 1986, durante o qual os sambistas acima citados e o adolescente Anderson Leonardo (futuro integrante do grupo Molejo), participaram cantando uma música elogiosa sobre Roberto Carlos e improvisaram intercalando com as repetições das estrofes e do refrão.<sup>193</sup>

---

<sup>192</sup> Estimativa citada em <<http://dicionariomb.com.br/zeca-pagodinho/dados-artisticos>>. Acesso em 11/05/2020.

<sup>193</sup> O registro dessa apresentação está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xgxXeksKOr0>>. Acesso em 11/05/2020.

## CONCLUSÃO

Vimos neste estudo o funcionamento das rodas de samba e dos desafios de improvisação do partido alto. Analisamos os significados culturais do samba e como o partido alto representa sua vertente mais ligada à tradição. Destacamos a importância dos subúrbios e áreas periféricas da cidade do Rio de Janeiro para o samba. Como diz um samba gravado pela Velha Guarda da Portela “Para que havemos de mentir, o subúrbio está é bom venham ver não é história (...) Este samba era do professor já dizia que o subúrbio sempre teve o seu valor”<sup>211</sup>

A perseguição dos sambistas pelas autoridades, cuja intensidade é referida num samba do grupo Fundo de Quintal, que diz “E a gente não perde o prazer de cantar / e fazem de tudo pra silenciar / a batucada dos nossos tantãs”<sup>212</sup> e a liderança das Tias Baianas foi demonstrada. Observamos mecanismos de filtragem que regeram a aproximação dos partideiros e apologistas com o mercado fonográfico, incluindo como estes mesmos mecanismos foram subvertidos pelos sambistas, que os usaram a seu favor, como, por exemplo, na escolha de repertório, priorizando certos conjuntos de compositores e os convidando a participar das gravações.

Vimos uma série de mudanças pelas quais o mercado fonográfico brasileiro passou a partir da década de 1960 e o acentuado crescimento de setores ligados a um mercado de bens culturais. Da profissionalização e maior divisão de trabalho na estrutura das gravadoras, cuja ascensão de produtores e executivos exemplifica, às ligações entre música popular e televisão e a emergência de movimentos musicais e festivais que mobilizaram a opinião pública.

Analisamos como tendências historiográficas ao longo do tempo relativizaram a importância fundamental dos negros no samba e vimos como discos, canções, livros, a fundação da GRAN Quilombo, a criação da Velha Guarda da Portela, escolhas de repertório e de instrumentos, entrevistas e documentários funcionaram como estratégias culturais utilizadas por sambistas para entrar e se posicionar em debates culturais, marcando posições de defesa das origens do samba entre a população negra e pobre, o que constituía um sinal de sua autenticidade, e também da importância da tradição e do respeito à historicidade do gênero musical. E também vimos o significado cultural do surgimento do pagode, que representou a unificação de dois vetores de revitalização do partido alto.

---

<sup>211</sup> Velha Guarda da Portela. In: Homenagem a Paulo da Portela. **Para que Havemos de Mentir**. Ideia Livre. 1990. Gravação com improvisos de Monarco e Casquinha. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ucHtbRet1nU>>. Acesso em 20/06/2020.

<sup>212</sup> Grupo Fundo de Quintal. In: A Batucada dos Nossos Tantãs. **A Batucada dos Nossos Tantãs**. RGE. 1993. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jphs2iNTdQQ>>. Acesso em 20/06/2020.

Diversos fatos se sucederam ao período analisado neste estudo. Na década de 1990, graças ao mercado fonográfico, o termo pagode passa a ser associado a uma nova leva de grupos, liderada por Raça Negra, Só Pra Contrariar, Art Popular. Estes grupos tinham repertório fortemente romântico, usavam melodias frequentemente mais lentas que as feitas por grupos como Fundo de Quintal na década anterior. Por vezes utilizavam instrumentos incomuns, como o teclado com um braço semelhante ao de uma guitarra. A importância dos instrumentos de percussão diminuiu sensivelmente, tornando-se comuns o uso de solos de saxofone e teclado nas gravações de diversas bandas.

Foi um truque já conhecido: a substituição de instrumentos percussivos, que assinalavam a africanidade do samba, por outros significava mais uma tentativa de apropriação cultural. Agora era o pagode feito por artistas como Zeca Pagodinho, Jovelina Perola e Negra e Almir Guineto que tinha seu conteúdo esvaziado e transformado, mantendo-se o nome “pagode” para tirar proveito do sucesso de artistas associados ao estilo na década de 1980.

Parte significativa dos integrantes dos grupos como Só Pra Contrariar e Raça Negra (e dos inúmeros surgidos em sequência) eram composta por negros e eles conheciam o trabalho de grupos e artistas da década de 1980, como Fundo de Quintal e Zeca Pagodinho. Contudo, o tipo de pagode por eles gravado representava “deturpações e diluições” (LOPES, 2004: 508) em relação ao pagode dos da geração de Jovelina e Almir Guineto. Esses grupos surgidos na década de 1990 e a uso do termo pagode pela indústria fonográfica, bem como a reação dos artistas identificados com o samba de raiz foi estudada por Trotta (2011).

Quanto aos partideiros, uma nova geração surgida na década de 1980 se consolidou e atuou pelo Rio de Janeiro. Nomes como Marquinhos de Oswaldo Cruz, Marquinhos China, Renatinho Partideiro e Deni de Lima deram sequência a popularização do partido alto. Dentre estes, Marquinhos de Oswaldo Cruz também se destacou como promotor cultural, criando eventos como o Trem do Samba e levando o partido alto para bares na Lapa.

Diversos dos artistas abordados ao longo da dissertação continuaram se destacando na música popular. Zeca Pagodinho se consolidou ao longo da década de 1990 como um dos artistas mais famosos do Brasil, vendendo muitos álbuns, fazendo turnês e estabelecendo o sistema de escolha de repertório que priorizou sambistas antigos e também sambistas mais novos que não eram conhecidos do grande público. Se tornou um porta-voz, dando vazão à produção de gerações de sambistas.

Paulinho da Viola se afastou dos estúdios, lançando apenas um disco de canções inéditas na década de 1990 (o último álbuns de inéditas de sua discografia até meados de 2020). Teve sua trajetória abordada no documentário *Meu Tempo é Hoje* e apareceu em um importante

registro sobre a Velha Guarda da Portela, o documentário O Mistério do Samba. Continuou demonstrando apreço pela tradição no samba e no choro e pelo trabalho dos partideiros.

João Nogueira também diminuiu o ritmo dos lançamentos de álbuns. Enfrentou dificuldades financeiras após o fechamento do Clube do Samba e faleceu em 2000. Jovelina Pérola Negra continuou atuando por toda a década de 1990, mantendo-se fiel à sonoridade que caracterizou seus primeiros álbuns e faleceu em 1998.

Beth Carvalho se consolidou na década de 1980 como a mais influente cantora de samba do Brasil, lançando praticamente um álbum por ano. Na década de 1990 começou a gravar discos temáticos homenageando o repertório de artistas específicos, como Nelson Cavaquinho e Cartola e também o samba feito em outros estados brasileiros, como São Paulo e Bahia. Faleceu em 2019.

Dona Ivone Lara continuou lançando discos e viu diversas composições suas serem regravadas. Sua presença e conhecimento a tornaram uma figura bastante respeitada no mundo do samba, sendo tema de canções (ser homenageado em canções é uma das honrarias mais importantes no samba).<sup>213</sup> Com problemas de saúde, faleceu em 2017.

O grupo Fundo de Quintal continuou bastante ativo no cenário musical brasileiro, mesmo com a cooptação do termo pagode pelo mercado fonográfico. Vários sambistas começaram suas carreiras solo após integrarem o conjunto, sendo exemplos Jorge Aragão, Almir Guineto, Arlindo Cruz, Sombrinha e Cléber Augusto. Na medida em que um integrante saía ele era substituído e o grupo seguiu lançando discos quase todos os anos, incluindo registros ao vivo relembrando os muitos sucessos musicais da carreira. O bloco Cacique de Ramos segue desfilando todos os anos no carnaval do Rio de Janeiro.

Nei Lopes continuou compondo bastante e sendo gravado por diversos artistas, mas lançou poucos discos individuais. Sua produção bibliográfica foi intensa, com o sambista lançando em 2020 seu quadragésimo livro, entre ensaios, romances, contos, dicionários. Um de seus livros, um dicionário sobre a história social do samba (escrito em parceria com Luiz Antônio Simas) recebeu em 2016 o maior prêmio editorial do Brasil, o Prêmio Jabuti, nas categorias Teoria/Crítica Literária, Dicionário e Gramáticas e Livro do Ano de Não Ficção. A parceria com Wilson Moreira se encerrou com a morte de Wilson em 2019.

As ideias defendidas por Candeia, Nei Lopes e Paulinho da Viola continuam tendo alguma repercussão e definindo um campo de posições nas discussões sobre o samba. Em 2019

---

<sup>213</sup> O samba que homenageia Dona Ivone Lara, contendo referências a diversas composições da sambista, se chama Canto de Rainha e foi composto por Arlindo Cruz e Sombrinha. A gravação feita pelo grupo Fundo de Quintal está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jPRknX8Jr6s>>. Acesso em 20/06/2020.

Marcus Fernando reuniu e publicou em livro cerca de 120 crônicas de autoria de Nei Lopes (publicadas na internet a partir de 2003). Trabalho semelhante deveria ser feito com as diversas entrevistas concedidas por Paulinho da Viola, pois ajudaria a sistematizar seu pensamento ao longo das décadas.

O bairro da Lapa, no Centro do Rio de Janeiro, famoso pela boemia e agitação cultural nas primeiras décadas do século XX, vivenciou um renascimento a partir do final da década de 1990, com o surgimento de uma nova geração de cantores e bandas, cujo repertório mesclava versões de antigos sambas com composições autorais, e que se apresentava em diversos bares da região. O nome mais importante deste movimento é sambista Teresa Cristina, que nas duas décadas posteriores se tornou uma importante cantora e compositora de samba, transitando pela obra de diversos artistas (como Cartola, Paulinho da Viola, Candeia e Noel Rosa), tendo se apresentado por muitos anos acompanhada pelo Grupo Semente. Alguns grupos também surgiram e permanecem na ativa, como o Casuarina.

Alguns dos artistas analisados neste estudo foram homenageados em projetos multimídia, como o Sambabook, que engloba a gravação de um disco e dvd com vários cantores interpretando canções do homenageado e a escrita de um livro que aborda a carreira artística e pessoal do sambista. Até meados de 2020 Dona Ivone Lara, João Nogueira, Zeca Pagodinho e Martinho da Vila já tinham sido homenageados pelo projeto. Jorge Aragão, sambista que integrou a primeira formação do grupo Fundo de Quintal, também foi homenageado. A sexta edição do projeto, programada para 2018, homenagearia o grupo Fundo de Quintal, mas até meados de 2020 ainda não havia sido lançada.

Um comentário sobre fatos bastante recentes de nossa história. No começo de 2020 uma pandemia viral respiratória e contagiosa (COVID-19) começou a assolar o mundo e seus efeitos no Brasil começaram a ser sentidos a partir de Fevereiro. Uma das consequências da pandemia no mundo artístico foi a suspensão de shows, fato que alterou radicalmente a rotina de artistas, incluindo sambistas de todas as gerações e idades.

Uma estratégia bastante utilizada neste contexto foram (tem sido) as lives, que são apresentações ao vivo transmitidas via internet ou televisão nas quais artistas performam direto de suas casas ou de espaços previamente preparados. As lives são organizadas ora pelos próprios artistas, ora patrocinadas por todo tipo de empresa (majoritariamente ligadas a fabricação de bebidas alcoólicas) e por programas culturais de instituições como o Sesc. Comumente as lives geram arquivos que podem ser acessados posteriormente na internet.

Interessante notar que tal situação acabou proporcionando apresentações de diversos artistas, incluindo sambistas ligados a uma ideia de tradição. Sambistas como Tia

Surica da Portela e Serginho Procópio (ambos da Velha Guarda da Portela) tem se apresentado. A sambista Teresa Cristina tem se destacado por realizar lives *diárias* desde 26 de Março, por vezes realizando mais de uma live no mesmo dia. No futuro talvez se estude o alcance dessas lives e o impacto delas nas movimento nas redes sociais dos artistas e na procura por informações sobre eles em sites de busca.

O que queremos enfatizar é que a pandemia, aparentemente, está expondo, dentre tantas coisas, o potencial da internet como ferramenta que possibilita que diversos artistas que não tem patrocínio, assistência profissional na carreira e experiência com as minúcias e nuances do mercado fonográfico consigam fazer shows e alcancarem uma interação direta com o público. Certamente o potencial de auferir cachês neste tipo de apresentação é menor. Contudo, é bom lembrar do exemplo de Clementina de Jesus, que mesmo tendo carreira consolidada e histórico de apresentações em 3 continentes ainda passava por vários problemas financeiros.

Neste sentido, a visibilidade e interação oferecidas pela internet podem vir a constituir um meio de divulgação exercido com mais frequência por sambistas que não têm apoio de gravadoras e veículos de mídia. Talvez no futuro as lives sejam vista como o ponto de partida de mais um processo de intervenção de sambistas nas relações com o mercado fonográfico, o público e os debates culturais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Martha. Canções Escravas. In SCHWARCZ, Lilia M.; GOMES, Flávio (Orgs.). **Dicionário da Escravidão e Liberdade**. In São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- AGUIAR, Ronaldo Conde. **Os Reis da Voz**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.
- ALBIN, Ricardo Cravo. **O Livro de Ouro da MPB**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de; FRAGA FILHO, Walter. **Uma História do Negro no Brasil**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.
- ALEXANDRE, Guilherme. **Nem Vem que Não Tem: A Vida e o Veneno de Wilson Simonal**. São Paulo: Globo, 2009.
- ALMEIDA, Miguel de. **Primavera nos Dentes: A história dos Secos e Molhados**. São Paulo: Três Estrelas, 2019.
- ALONSO, Gustavo. **Simonal: Quem Não Tem Swing Amanhece com a Boca Cheia de Formiga**. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- ALZUGUIR, Rodrigo. **Wilson Baptista – O Samba foi sua Glória**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- AMARAL, Euclides. **Alguns Aspectos da MPB**. Rio de Janeiro: Esteio, 2010.
- ARAGÃO, Helena de Moura. **Mapeamentos Musicais no Brasil: Três Experiências em Busca da Diversidade**. Programa de Pós-Graduação em História, Políticas e Bens Culturais, Fundação Getúlio Vargas, Dissertação (Mestrado), Rio de Janeiro: 2011.
- ARAÚJO, Paulo César. **Eu Não Sou Cachorro Não: Música Popular Cafona e Ditadura Militar**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- AZEVEDO, Ricardo. **Abençoado & Danado do Samba: Um Estudo sobre o Discurso Popular**. São Paulo: Edusp, 2013.
- BAIA, Silvano Fernandes. **A Historiografia da Música Popular no Brasil (1971-1999)**. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de História. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2011.
- BARATA, Denise. FARIAS, Alexandre Leite Souza. **Os Territórios Sagrados dos Cantos Negros: Uma Proposta de Museu a Céu Aberto**. Niterói, UFF, 2012. Disponível em: <<http://www.aninter.com.br/ANAIS%20I%20CONITER/GT03%20Mem%20A2ria%20e%20pa>

trim%93nio/OS%20TERRIT%0RIOS%20SAGRADOS%20DOS%20CANTOS%20NEGR  
OS%20-%20Resumo%20estendido.pdf>.

BARATA, Denise. MÜLLER, Vânia. Apresentação. In: BARATA, Denise e MÜLLER, Vânia (Orgs.). **Dossiê A Música na Diáspora Africana na América Latina**. Florianópolis: CEART/UEDESC, 2018.

BARATA, Denise. **Samba e Partido Alto: Curimbas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2012.

BARBOSA, Orestes. **Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. (primeira edição 1933)

BARBOZA, Jane. BRUNO, Leonardo. **Zeca: Deixa o Samba Me Levar**. 1. ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2014.

BARBOZA, Marília Trindade. **Coisa de Preto – O Som e a Cor do Samba e do Choro**. 1. ed. São Paulo: B4 Editores, 2013.

BARCINSKI, André. **Pavões Misteriosos: 1974-1983: A Explosão da Música Pop no Brasil**. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos: Um Haussmann Tropical**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes/Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração. 1990.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política – Obras Escolhidas Volume 1**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BETHENCOURT, Francisco. **Racismos: das Cruzadas as século XX**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BETTI, Maria Silvia. A Politização do Teatro: da Arena ao CPC. **História do Teatro Brasileiro II: do Modernismo às Tendências Contemporâneas**. FARIA, João Roberto (Org.). 1ª ed. São Paulo: Edições SESC/Perspectiva, 2013.

BRETAS, Marcos Luiz. **Ordem na Cidade – O Exercício Cotidiano da Autoridade Policial no Rio de Janeiro: 1907-1930**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BRITO, Eleonora Zicari Costa de. Rebeldes, alienados ou o quê? A Jovem Guarda nas narrativas midiáticas dos anos 60. **Sinfonia em Prosa: Diálogos da História com a Música**.

BRITO, Eleonora Zicari Costa de. PACHECO, Mateus de Andrade. ROSA, Rafael (Orgs.). São Paulo: Intermeios, 2013.

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

- BURNS, Mila. **Nasci para Sonhar e Cantar – Dona Ivone Lara: a Mulher no Samba**. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- BUSCÁRIO, Gabriela Cordeiro. “**A Chama Não se Apagou**”: **Candeia e a Gran Quilombo – Movimento Negro e Escolas de Samba nos Anos 70**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal Fluminense, 2005.
- CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. 1. ed. São Paulo: Lazuli Editora/Companhia Editora Nacional, 2011.
- CAMARGO, Zeca. **Elza**. Rio de Janeiro: Leya, 2018.
- CANDEIA, ARAÚJO. Isnard. **Escola de Samba: Árvore que Esqueceu a Raiz**. Rio de Janeiro: Lidador/SEEC, 1978.
- CARVALHO, Bruno. **Cidade Porosa – Dois Séculos de História Cultural do Rio de Janeiro**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.
- CARVALHO, José Jorge de. ‘Espetacularização’ e ‘Carnavalização’ das Culturas Populares na América Latina. Revista **ANTHROPOLÓGICAS**, ano 14, vol.21 (1): 39-76, 2010. Disponível em:  
<<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/viewFile/23675/19331>>.
- CARVALHO, José Jorge de. Um Panorama da Música Afro-Brasileira. **Vissungos: Cantos Afrodescendentes em Minas Gerais**. FREITAS, Neide. QUEIROZ, Sônia (Orgs.). 3ª ed. Belo Horizonte: FLAE/UFMG, 2015.
- CARVALHO, Marcus Joaquim M. de. O Quilombo de Malunguinho, o Rei das Matas de Pernambuco. **Liberdade por Um Fio: História dos Quilombos no Brasil**. REIS, João José. GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CASTRO, Felipe. MARQUESINI, Janaína. COSTA, Luana. MUNHOZ, Raquel. **Quelé, A Voz e a Cor – Biografia de Clementina de Jesus**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- CASTRO, Maurício Barros de. **Zicartola**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.
- CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade: A História e as Histórias da Bossa Nova**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CAVALCANTI, Mª Laura. **Carnaval Carioca: dos Bastidores do Desfile**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1995
- CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, Lar e Botequim: O Cotidiano dos Trabalhadores no Rio de Janeiro na Belle Époque**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

- CHARTIER, Roger. Cultura Popular: Revisitando um Conceito Historiográfico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2005/1144>>.
- CHAUI, Marilena. **Conformismo e Resistência: Aspectos da Cultura Popular no Brasil**. 4ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- COSTA, Haroldo. Trinta Anos Depois, em ENEIDA. **História do Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- COUTINHO, Eduardo Granja. **Os Cronistas de Momo: Imprensa e Carnaval na Primeira República**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- COUTINHO, Eduardo Granja. **Velhas Memórias, Histórias Futuras: O Sentido da Tradição em Paulinho da Viola**. 2 ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.
- COUTINHO, Eduardo Granja. Paulinho da Viola e a “Questão Social”: O Samba como Forma de Expressão “toda-vida-marginal”. BRAZ, Marcelo (Org.). **Samba, Cultura e Sociedade**. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- CUCHE, Denys. **A Noção de Cultura nas Ciências Sociais**. Bauru: Edusc, 1999.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da Folia: Uma História Social do Carnaval Carioca entre 1880 e 1920**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CZAJKA, Rodrigo. **Páginas de Resistência: Intelectuais e Cultura na Revista Civilização Brasileira**. Campinas: Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, 2005.
- DIAS, Marcia Tosta. **Os Donos da Voz: Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura**. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2008.
- DINIZ, André. **Almanaque do Samba**. 4.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de Termos e Expressões da Música**. 1.ed. São Paulo: Editora 34, 2004.
- DREIFUSS, René Armand. **1964: Conquista do Estado – Ação Política, Poder e Golpe de Classe**. Petrópolis: Vozes, 1981.
- DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim: A Tropicália e o Surgimento da Contracultura Brasileira**. São Paulo: Unesp, 2009.
- DUTRA, Eliane de Freitas. Cultura. **Olhando Para Dentro 1930 – 1964, volume 4**. GOMES, Angela de Castro. História do Brasil Nação: 1808 – 2010. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- EFEGÊ, Jota. **O Cabrocha (meu companheiro de “farras”)**. Rio de Janeiro: Casa Leuzinger, 1931.
- ELIAS, Cosme. **O Samba do Irajá e de Outros Subúrbios: Um Estudo da Obra de Nei Lopes**. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

- FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2006.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2008.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália Alegoria Alegria**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **Sentinelas da Tradição**. São Paulo: Edusp, 2018.
- FERNANDES, Vagner. **Clara Nunes – Guerreira da Utopia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- FERRAZ, Igor de Bruyn. **Um Samba Sem Poluição: O Partido Alto de Candeia em Partido em 5 vols. I e II**. Dissertação (Mestrado em Música). – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2018.
- FRANCESCHI, Humberto M. **Samba de Sambar do Estácio: de 1928 a 1931**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.
- FRÓES, Marcelo. **Jovem Guarda: Em Ritmo de Aventura**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- FUNES, Eurípedes A. “Nasci nas Matas, Nunca Tive Senhor” – História e Memória dos Mocambos do Baixo Amazonas. **Liberdade por Um Fio: História dos Quilombos no Brasil**.
- REIS, João José. GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. 1ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GUEIROS JÚNIOR, Nehemias. **O Direito Autoral no Show Business**. Rio de Janeiro: Gryphus, 1999.
- GUIMARÃES, Fernanda Paiva. **O Samba em pessoa: narrativas das Velhas Guardas da Portela e do Império Serrano**. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, Dissertação (Mestrado), São Paulo, 2015.
- HALL, Stuart. A Centralidade da Cultura: Notas Sobre as Revoluções Culturais do Nosso Tempo. **Educação e Realidade**. v. 22, n. 2. jul./dez. 1997. p. 15-46. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71361/40514>>.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora – Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultura na Pós-Modernidade**. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: PUC RJ, 2016.
- HOBSBAWM, Eric. Introdução: A Invenção das Tradições. HOBSBAWM, Eric. RANGER, Terence (Orgs.). **A Invenção das Tradições**. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- KARASCH, Mary C. **A Vida dos Escravos no Rio de Janeiro 1808-1850**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 7ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- LEAL, Luã Ferreira. **Compassos e Descompassos: a Música Popular e o Tempo da Tradição**. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Dissertação (Mestrado), Campinas, 2015.
- LIMA, Mariana Mont'Álverne Barreto. **As Majors da Música e o Mercado Fonográfico Nacional**. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Tese (Doutorado), Campinas, 2009.
- LIRA NETO. **Uma História do Samba – As Origens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- LOBO, Edu. Confronto: Música Popular Brasileira. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, v. 3, 1965.
- LOPES, Nei. **Dicionário da Hinterlândia Carioca: Antigos Subúrbio e Zona Rural**. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.
- LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. Rio de Janeiro: Selo Negro, 2004.
- LOPES, Nei. **O Negro no Rio de Janeiro e sua Tradição Musical – Partido Alto, Calango, Chula e Outras Cantorias**. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.
- LOPES, Nei. **O Samba, na Realidade... A Utopia da Ascensão Social do Sambista**. Rio de Janeiro: CODECRI, 1981.
- LOPES, Nei. **Partido-alto: Samba de Bamba**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.
- LOPES, Nei. **Sambeabá: O Samba que Não Se Aprende na Escola**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Folha Seca, 2003.
- LOPES, Nei. **A Desafrikanização do Samba**. Artigo publicado online em 04/09/2013. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/a-desafrikanizacao-do-samba-por-nei-lobos/>>.
- LOPES, Nei. **Afro-Brasil Reluzente: 100 Personalidades Notáveis do Século XX**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- LOPES, Nei. SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da História Social do Samba**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- LOPEZ, Adriana. MOTA, Carlos Guilherme. **História do Brasil: Uma Interpretação**. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- MARTINS, Franklin. **Quem Foi que Inventou o Brasil – A Música Popular Conta a História da República. Volume 1 – de 1902 a 1964**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a.
- MARTINS, Franklin. **Quem Foi que Inventou o Brasil – A Música Popular Conta a História da República. Volume 2 – de 1964 a 1985**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015b.

- MARTINS, Franklin. **Quem Foi que Inventou o Brasil – A Música Popular Conta a História da República. Volume 3 – de 1985 a 2002.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015c.
- MASIERO, André Luís. A Psicologia Racial no Brasil (1918-1929). **Estudos de Psicologia.** (Natal) v. 10, N° 2, Maio/Agosto, Natal, 2005. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-294X2005000200006&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-294X2005000200006&script=sci_arttext)>.
- MATTOSO, Kátia de Queirós. **Ser Escravo no Brasil.** 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MAZZOLA, Marco. **Ouvindo Estrelas.** São Paulo: Planeta, 2007.
- MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais – Uma Parábola.** São Paulo: Editora 34, 2003.
- MELO, Ricardo Moreno de. **Cultura Popular: Pequeno Itinerário Teórico Interpretação das Culturas.** Caderno Virtual de Turismo, Vol. 6, N° 1 (2006). Disponível em: <<http://www.ivt.coppe.ufrj.br/caderno/index.php/caderno/article/view/112/107>>.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A História, Cativa da Memória? Para um Mapeamento da Memória no Campo das Ciências Sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros.** N° 34, 9-24. 1992. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/70497>>.
- MIDANI, André. **Do Vinil ao Download.** 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- MILLER, Sidney. Os Festivais no Panorama da Música Popular Brasileira. **Revista Civilização Brasileira,** Rio de Janeiro, v. 17, 1968.
- MORELLI, Rita. **Indústria Fonográfica: Um Estudo Antropológico.** 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- MOURA, Clóvis. **Dicionário da Escravidão Negra no Brasil.** 1ª ed. São Paulo: EDUSP, 2013.
- MOURA, Roberto. A indústria cultural e o espetáculo-negócio no Rio de Janeiro. In: LOPES, Antônio Herculano (Org.). **Entre Europa e África: a Invenção do Carioca.** Rio de Janeiro: Topbooks e Edições Casa de Rui Barbosa, 2000. p. 113 – 154.
- MOURA, Roberto. **No Princípio Era a Roda: Um Estudo Sobre Samba, Partido Alto e Outros Pagodes.** 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro.** 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/Dep. Geral de Doc. E Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.
- MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil.** 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- MUNANGA, Kabengele. **Negritude: Usos e Sentidos.** 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- MUSSA, Alberto. SIMAS, Luiz Antonio. **Samba de Enredo – História e Arte.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

- NAPOLITANO, Marcos. **A Síncopa das Ideias: A Questão da Tradição na Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil: A Vida Cultural Brasileira sob o Regime Militar (1964-1985)**. São Paulo: Intermeios, 2017.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi. **Fontes Históricas**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- 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**: São Paulo, Vol. 20, nº 39, 2000. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882000000100007&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882000000100007&script=sci_arttext)>.
- NASCIMENTO, Beatriz. Nossa Democracia Racial. RATTS, Alex. **Eu sou atlântica. Sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- NASCIMENTO, Beatriz. O Conceito de Quilombo e a Resistência Cultural Negra. RATTS, Alex. **Eu sou atlântica. Sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- NAVES, Santuza Cambraia. **Canção Popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- OLIVEIRA, Cláudio Jorge Pacheco de. **Disco é Cultura: Expansão do Mercado Fonográfico Brasileiro nos Anos 70**. Programa de Pós-Graduação em História, Políticas e Bens Culturais, Fundação Getúlio Vargas, Dissertação (Mestrado), Rio de Janeiro, 2018.
- OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **A Cena Musical da Black Rio**. Salvador: EdUFBA, 2018.
- ONG, Walter J. **Oralidade e Cultura Escrita: a Tecnologização da Palavra**. Campinas: Papyrus, 1998.
- ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PARÉS, Luis Nicolau. **A Formação do Candomblé: História e Ritual da Nação Jeje na Bahia**. 3ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Cacique de Ramos – Uma História que Deu Samba**. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003.
- PEREIRA, Cristiane. **Coisas do meu pessoal: samba e enredos de raça e gênero na trajetória de Leci Brandão**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília. Brasília, 2010.

- PEREIRA, Edimilson de Almeida. GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. **Ardis da Imagem: Exclusão Étnica e Violência nos Discursos da Cultura Brasileira**. Belo Horizonte: Mazza Edições/Editora PUC Minas, 2001.
- PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.
- PICCOLOTTO, André. **Discos Marcus Pereira: Uma História Musical do Brasil**. 1ª Ed. Nova Friburgo: Editora Pizindim, 2019.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. **O Choro: reminiscências dos chorões antigos**. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. (primeira edição 1936)
- POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, nº 10, p. 200-212. 1992. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/108>>.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- REIS, João José. SILVA, Eduardo. **Negociação e Conflito – A Resistência Negra no Brasil Escravista**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- REIS, Leonardo Abreu. **Memória Familiar no Cacique de Ramos**. (Mestrado em Memória Social e Documento) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 2003.
- REVISTA DA MÚSICA POPULAR**. Coleção completa em fac-símile: setembro de 1954-setembro de 1956. Rio de Janeiro: Bem-te-vi Produções Literárias/FUNARTE, 2006.
- RICOEUR, Paul. **A Memória, a História e o Esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.
- RIDENTI, Marcelo. Cultura. **Modernização, Ditadura e Democracia 1964 - 2010, volume 5**.
- REIS, Daniel Aarão. **História do Brasil Nação: 1808 – 2010**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014a.
- RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da Revolução, do CPC à era da Tv**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014b.
- RIDENTI, Marcelo. **Revolução Brasileira na canção popular. Do Samba-Canção à Tropicália**. DUARTE, Paulo Sergio e NAVES, Santuza Cambraia. Rio de Janeiro: Relume Dumará/FAPERJ, 2003.
- ROCHA, Oswaldo Porto. CARVALHO, Lia de Aquino. **A Era das Demolições/Habitações Populares**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1986.
- RODRIGUES JÚNIOR, Nilton. **O que faz a velha guarda, Velha Guarda?** Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

- RODRIGUES JÚNIOR, Nilton. Pastoras na voz, insubmissas na vida? As mulheres da Velha Guarda da Portela. **Revista Temiminós**, v. 5, p. 35-51, 2015. Disponível em: <<https://biblat.unam.mx/hevila/Teminosrevistacientifica/2015/vol5/no1/4.pdf>>.
- ROSEMBERG, Fúlvia. PIZA, Edith. **Analfabetismo, Gênero e Raça no Brasil**. Revista USP, São Paulo, Dezembro/Febrero 95/96, 1996. Pg. 111-121. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28368/30226>>.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 2001.
- SANTOS, Katia Regina da Costa. **Dona Ivone Lara: Voz e Corpo da Síncopa do Samba**. Tese (Doutorado) University of Georgia, Athens, Geórgia, 2005.
- SCHAFER, R Murray. **A Afinação do Mundo**. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- SCHEFFER, Graziela. **Serviço Social e Dona Ivone Lara: o Lado Negro e Laico da nossa História Profissional**. Serv. Soc. Soc. São Paulo, n. 127, p. 476-495, set./dez. 2016. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/sssoc/n127/0101-6628-sssoc-127-0476.pdf>>.
- SCHUMACHER, Schuma. BRAZIL, Érico Vital. **Dicionário de Mulheres do Brasil – de 1500 Até a Atualidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças: Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. **A Canção no Tempo: 85 Anos de Músicas Brasileiras – Vol. 1: 1901-1958**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. **A Canção no Tempo: 85 Anos de Músicas Brasileiras – Vol. 2: 1958-1985**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- SEVERIANO, Jairo. **Uma História da Música Popular Brasileira: das Origens à Modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2008.
- SILVA, Kalina Vanderlei. SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de Conceitos Históricos**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2009.
- SILVA, Marília T. Barboza da. OLIVEIRA FILHO, Arthur L de. **Cartola – Os Tempos Idos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1989.
- SILVEIRA, Dener Santos. **Processo de construção da música da diáspora africana no Brasil: é possível pensar uma música negra no contexto da mestiçagem brasileira?** Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <<https://www.bn.gov.br/producao-intelectual/documentos/processo-construcao-musica-diaspora-africana>>.

- SIMAS, Luiz Antonio. RUFINO, Luiz. **Fogo no Mato: A Ciência Encantada das Macumbas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e Identidade Nacional: das Origens à Era Vargas**. 1ª ed. São Paulo: UNESP, 2012.
- SKIDMORE, Thomas E. **Preto no Branco: Raça e Nacionalidade no Pensamento Brasileiro**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SODRÉ, Muniz. **O Terreiro e a Cidade – A Forma Social Negro Brasileira**. Rio de Janeiro: Imago. Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.
- SODRÉ, Muniz. **Samba, o Dono do Corpo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SODRÉ, Muniz. **A Verdade Seduzida – Por Um Conceito de Cultura no Brasil**. 3ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- SOUZA, Tárík de. **O Som Nosso de Cada Dia**. Porto Alegre: LPM, 1983.
- SOUZA, Tárík de. **Rostos e Gostos da Música Popular Brasileira**. Porto Alegre: LPM, 1979.
- SOUZA, Tárík de. **Tem Mais Samba – Das Raízes à Eletrônica**. São Paulo: 34, 2003.
- SUKMAN, Hugo. **Martinho da Vila - Discobiografia**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. Confronto: Música Popular Brasileira. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, v. 3, 1965.
- TINHORÃO, José Ramos. **História da Música Popular Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: do Gramofone ao Rádio e a TV**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2014.
- TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular Segundo Seus Gêneros**. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- THOMPSON, E. P. **Costumes em Comum: Estudos sobre a Cultura Popular Tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- TODOROV, Tzvetan. **O Homem Desenraizado**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- TRAVASSOS, Elisabeth. Tradição Oral e História. **Revista de História**. São Paulo: USP, nº 157, 2º semestre de 2007. pp. 129-152. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19065>>.
- TRAVERSO, Enzo. **O Passado, Modos de Usar – História, Memória e Política**. Lisboa: Edições Unipop, 2012.

- TROTTA, Felipe. **O Samba e Suas Fronteiras – Pagode Romântico e Samba de Raiz nos anos 1990**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- VAGALUME, Francisco Guimarães. **Na Roda de Samba**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. (primeira edição 1933)
- VARGENS, João Baptista M. **Candeia – Luz da Inspiração**. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- VARGENS, João Baptista M. MONTE, Carlos. **A Velha Guarda da Portela**. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.
- VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. 7ª ed. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2010.
- VIANNA, Luiz Fernando. **Zeca Pagodinho**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2003.
- VICENTE, Eduardo. **Da Vitrola ao iPod – Uma História da Indústria Fonográfica no Brasil**. São Paulo: Alameda. 2014.
- VICENTE, Eduardo. Música e disco no Brasil: a trajetória de André Midani. **Significação: Revista De Cultura Audiovisual**, Vol. 35, nº 29, São Paulo. 2008. 115-142. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65663>>.
- WALTER, Roland. O Espaço Literário da Diáspora Africana: Reflexões Teóricas. In QUEIROZ, Amarino. LIMA, Maria Nazaré Mota de. WALTER, Roland (Orgs.). **Literatura, cultura e memória negra**. A Cor das Letras — UEFS, n. 12, 2011. Disponível em: <<http://periodicos.uefs.br/index.php/acordasletras/article/view/1483/pdf>>.
- WEBER, Daniela Maria. Metodologia para Pesquisa em Imprensa: Experiências Através d’O Paladino. **Signos**, Ano 33, n. 1, 2012. Disponível em: <<http://www.univates.br/revistas/index.php/signos/article/view/718>>.
- WEBER, Max. A “objetividade” do conhecimento nas ciências sociais. In: COHN, Gabriel (org.). **Max Weber: Sociologia**. São Paulo: Ática, 1986.
- WERNECK, Jurema Pinto. **O Samba Segundo as Ialodês: Mulheres Negras e a Cultura Midiática**. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Escola de Comunicação, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Tese (Doutorado), Rio de Janeiro. 2007.
- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: Um Vocabulário de Cultura e Sociedade**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2007.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- WISNIK, José Miguel. **Sem Receita: Ensaios e Canções**. São Paulo: Publifolha, 2004.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Letramento e Escolas. **Dicionário da Escravidão e Liberdade**. SCHWARCZ, Lilia M. GOMES, Flávio (Orgs.). São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ZALUAR, Alba. ALVITO, Marcos. Introdução. In: ZALUAR, Alba. ALVITO, Marcos (orgs.). **Um Século de Favela**. 3ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

## DOCUMENTÁRIOS

**As Batidas do Samba**. Direção de Beбето Abrantes. Rio de Janeiro. Panorâmica Comunicação. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c3uRvx6bJqk>>.

**Partido Alto**. Direção de Leon Hirszman. Rio de Janeiro. Embrasilme. 1982. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C44D2q0tCIE>>.

**Candeia**. Direção de Luiz Antonio Pilar. Rio de Janeiro. Lapilar Produções. 2018. Disponível em: <<https://vimeo.com/300586468>>.

**Cartola – Música Para os Olhos**. Direção de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda. Rio de Janeiro. 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=E3nzLCMgztA>>.

**Partideiros**. Direção de Carlos Tourinho e Clovis Scarpino. Rio de Janeiro. Embrasilme. 1978. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ytsMg3skOzc>>.

**Partideiros**. Direção de Luiz Guimarães de Castro. Rio de Janeiro. Cedro Rosa. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WCGYhelicVE>>.

**Programa Ensaio com Paulinho da Viola e os Quatro Criolos**. Direção de Fernando Faro. São Paulo. TV Cultura. 1990.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r-zhH8Y6pJo&t=632s>>.

**Programa Ensaio com Fundo de Quintal**. Direção de Fernando Faro. São Paulo. TV Cultura. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W19kng6CYiQ&t=442s>>.