

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

DANIEL SEAN BOSI CONCAGH

A NOVA MORADA DO SAMBA

Os conflitos nas escolas de samba no contexto dos novos mercados e espaços de sociabilidade: o Zicartola, o G.R.A.N.E.S e o Cacique de Ramos

São Paulo

2023

DANIEL SEAN BOSI CONCAGH

A nova morada do samba – Os conflitos nas escolas de samba no contexto dos novos mercados e espaços de sociabilidade: o Zicartola, o G.R.A.N.E.S e o Cacique de Ramos

Versão Corrigida

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Departamento de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em História.

Área de concentração: História Social

Orientador: Prof. Dr. Marcos Napolitano de Eugênio

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação integral ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte

Catálogo na publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Bosi Concagh, Daniel. S.

A Nova Morada do Samba: os conflitos nas escolas de samba no contexto dos novos mercados e espaços de sociabilidade: o Zicartola, o G.R.A.N.E.S e o Cacique de Ramos/ Daniel Sean Bosi Concagh – São Paulo, 2023

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Programa de História Social

Orientador: Marcos Francisco Napolitano de Eugênio

1.Samba. 2. Escolas de Samba. 3. Sociabilidades. 4. Paradigmas
5.Cultura

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Daniel Sean Bosi Concagh

Data da defesa: __16__ / __12__ / __2022__

Nome do Prof. (a) orientador (a): Marcos Francisco Napolitano de Eugênio

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, _06__ / _02__ / __2023__



(Assinatura do (a) orientador (a))

Agradecimentos

Gostaria de começar agradecendo à minha esposa, Sara Bosi, que durante todos os anos de pesquisa esteve ao meu lado, incentivando-me, celebrando os momentos bons e me apoiando nos difíceis; acompanhando-me nas inúmeras viagens ao Rio de Janeiro. Sem ela eu não teria conseguido atravessar a solidão dos tempos de pandemia. Tive muita sorte de encontrar uma companheira assim.

Também, preciso agradecer à minha mãe, Viviana Bosi, que me ajudou com a leitura e a revisão de todos os capítulos, oferecendo conselhos valiosos sobre a escrita e o conteúdo. Fazer isso por um filho é uma prova de amor que não esquecerei jamais.

Preciso estender os agradecimentos familiares ao meu irmão, Tiago Bosi, que também estuda samba, e que disponibilizou fontes e livros valiosos para a leitura; ao meu pai, James Concagh, que sempre me incentivou na pesquisa; e ao meu padrasto, Rene Lenard, que me apoiou firmemente durante todo esse tempo.

Por último, na família, preciso agradecer aos meus avós, Alfredo e Ecléa Bosi, que faleceram durante o processo de pesquisa, mas que constituem a base da minha formação acadêmica e humana - sempre presentes no meu coração. A eles devo praticamente tudo, e não posso iniciar nada sem recordá-los com carinho.

Ao meu orientador, Marcos Napolitano, que me lembra o meu avô na sua humanidade e generosidade, gostaria de agradecer imensamente, e sinto até que faltam palavras para expressar o afeto que sinto por ele. Sem dúvida, é o melhor orientador da História. Dedicou horas e horas a fazer reuniões e orientações comigo, dando os melhores conselhos possíveis e provendo materiais riquíssimos. Sou grato a tudo, Marcos, e nunca vou me esquecer de ti.

Quero agradecer muito aos membros da minha banca: à professora Tania da Costa, que fez uma leitura crítica excepcional durante a qualificação. Sou grato aos seus textos e artigos, cuja linha de pensamento influenciaram muito a minha linha de pesquisa; também quero estender minha gratidão à professora Susana Cecília, que fez comentários profícuos e recomendações excelentes de leituras; e, por último, ao professor Maurício Barros de Castro, que acompanho desde cedo por seus livros sobre a História do Samba no Rio de Janeiro, sempre com um viés abrangente e minuciosos, uma das minhas maiores

influências na área. Quero agradecer - Tania, Susana e Maurício - por dedicarem o seu preciso tempo à leitura da minha dissertação.

Por último, preciso agradecer à CAPES, que financiou a minha bolsa, permitindo viagens de pesquisa, participação em simpósios e seminários e compra de livros e materiais. Sem ela, em tempos de crise no país, tudo teria ficado muito mais difícil, se não impossível.

Sumário

Introdução

Capítulo I - O carnaval das escolas entre a autonomia e o controle: debates sobre os paradigmas de sociabilidade e a crise dos compositores

Capítulo II - Zicartola: transformações culturais e novos espaços de sociabilidade

Capítulo III - “Só há uma verdadeira escola agora, o resto é show”: o G.R.A.N.E.S. e o samba joia nos anos 1970

Capítulo IV - O samba vem agora do fundo dos quintais: o Cacique de Ramos e as novas geografias do “pagode”.

Conclusão

Bibliografia

Fontes pesquisadas

Introdução

Entre os anos 1930 e 1960, na cidade do Rio de Janeiro, praticamente todos os grandes compositores de samba com alguma relação com o mercado musical saíram das escolas de samba. Mais do que isto, boa parte deles participou ativamente na criação dessas escolas. Ismael Silva, Bide e Marçal, os chamados “Bambas do Estácio”, participaram diretamente do surgimento da primeira escola de samba da cidade, a Deixa Falar, em 1929, no bairro do Estácio de Sá. Cartola foi um dos criadores da Estação Primeira da Mangueira. Paulo da Portela, da Oswaldo Cruz, depois conhecida como Escola de Samba Portela.

O vínculo deles com as escolas de samba era enorme, posto que haviam sido fundadores, e na maioria dos casos eram os principais letristas nos desfiles. O mercado musical carioca, que nos anos 1930 teve como principal aposta o samba, ia buscar as composições destes músicos para figurar nas rádios, ainda que na maioria das vezes fossem os seus intérpretes brancos, como Francisco Alves, Orlando Silva, Carmen Miranda e outros que ganhavam destaque comercial. Podemos afirmar que, de uma geração de Ismael Silva e Cartola (anos 1930), passando por Geraldo Pereira e Silas de Oliveira (anos 1940, 50), até Paulinho da Viola, Elton Medeiros e Martinho da Vila (década de 1960), que, na minha opinião, representam um momento de transformação, praticamente todos os grandes compositores de samba, com algum vínculo com esse mercado musical, passaram ou traçaram as suas trajetórias dentro das escolas de samba.

Todavia, esse cenário muda na década de 1960, em uma tendência que se mantém até os dias atuais. A partir daí, os sambistas com destaque no mercado musical, na sua imensa maioria, passam a despontar de outros espaços. Da geração de Paulinho da Viola, Elton Medeiros e Martinho da Vila que, como foi dito, representa um momento de transformação, passando por nomes como Beth Carvalho, Clara Nunes e Benito di Paula (década de 1970), até o Grupo Fundo de Quintal, Almir Guineto, Zeca Pagodinho e outros (década de 1980), praticamente nenhum desses nomes se firma dentro das escolas de samba e, mais do que isso, elas deixam de ser lugares de referência para a trajetória desses artistas. Outros espaços passam a ocupar este cenário, e a relação com o mercado se estabelece a partir de novas perspectivas. O porquê de isto ter acontecido é a questão principal que movimenta essa pesquisa.

Na trajetória do grupo mais ligado às escolas de samba há um intenso processo de ruptura e afastamento, principalmente entre os anos 1940 e a década de 1970. Isso ocorre com Cartola, Carlos Cachça, Nelson Cavaquinho, Ismael Silva, Candeia e outros. Como explicar esse fenômeno, em se tratando daqueles que ajudaram a fundar as escolas e eram os seus principais compositores?

Dentre os motivos levantados, encontramos os mais variados: o aumento da competitividade dos desfiles, a padronização dos sambas-enredos, as regras que proibiam as improvisações, a entrada de profissionais externos às comunidades nos anos 1960 e 70, a desvalorização das velhas guardas, o aumento do dinheiro, as coautorias e a perda de identidade e de valores considerados fundamentais. Na conclusão de sua obra sobre a história das escolas de samba do Rio de Janeiro, o jornalista Sérgio Cabral observa:

O leitor há de ter notado que a partir da década de 70, desapareceu dessa narrativa um personagem anteriormente muito importante na nossa história, o sambista. Os valores mudaram. Sambistas da linhagem de Paulo da Portela, Cartola, Antenor Gargalhada, Silas de Oliveira e tantos outros deixaram de ser protagonistas...¹

Nesta dissertação se pretende entender por que, a partir dos anos 1960, no Rio de Janeiro, boa parte dos compositores de samba que começam a se inserir no mercado musical deixam de ter, ou tem pouca relação, com as escolas de samba no sentido de sua formação e trajetória musical; rompendo, portanto, com uma tradição que vinha desde os anos 1930, de gerações de compositores de samba que tinham nas escolas de samba o seu símbolo de identidade e referência para a sua experiência musical.

Se a História é o estudo dos processos humanos do tempo passado na sua relação com o tempo presente², essa pesquisa pretende, por um lado, compreender os processos históricos de ruptura no tempo de uma geração de compositores com as suas escolas, articulados em torno de novos projetos culturais e espaços de sociabilidade; e, por outro, debater com as diferentes correntes bibliográficas que, no seu tempo, produziram determinadas interpretações sobre a história do samba no Rio de Janeiro. Isto é, a própria historiografia.

¹ CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar. 1996, p. 233.

² BLOCH, Marc. *Apologia da História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2001.pp.55-56.

O fenômeno do afastamento dos sambistas de suas respectivas escolas foi analisado, por diversos pesquisadores, sob o prisma de determinados *paradigmas*. Aqui, compreendemos um paradigma como um modelo universalista de interpretação, que generaliza os eventos de um acontecimento histórico dentro de uma visão ideológica específica. Para o nosso contexto de análise, muitos estudiosos reproduziram uma *visão hegemônica* sobre o processo, observando a migração dos compositores dentro da esfera da “invasão das classes dominantes”, da “espoliação” e da “dominação” - os grupos hegemônicos teriam tomado conta das escolas e contribuído para a o afastamento de seus membros. Do nosso ponto de vista, porém, as transformações ocorreram sobretudo por decisões internas, dentro de disputas e conflitos que foram geridos pelas próprias comunidades. A escolha por contratar profissionais externos foi feita pelos dirigentes das agremiações, da mesma forma que a decisão de sair, realizada por diversos componentes, também partiu de um movimento de autonomia. Compreender a linha de análise do *paradigma hegemônico*, bem como a de outros paradigmas que acompanham os estudos sobre samba, realizando uma discussão crítica sobre eles, será o segundo objetivo central da dissertação.

Para tanto, três espaços foram escolhidos para compreender as duas problemáticas centrais, histórica e historiográfica: o Zicartola, o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo (G.R.A.N.E.S.) e o Bloco Cacique de Ramos. Neles, se constituíram sociabilidades entre sambistas, produtores musicais e outros artistas centrais para a transformação das relações culturais e para a consolidação do mercado de samba nas décadas de 1960, 70 e 80, sujeitos cujos vínculos sociais cada vez menos passavam pelas escolas de samba. Dentre as fontes pesquisadas, estes foram os espaços com o maior número de citações, tanto por parte da bibliografia especializada, como por parte dos sambistas com sucesso comercial no período. Por isso, fizeram-me elegê-los como os objetos centrais da pesquisa.

Para analisar a formação de novas redes de sociabilidade o historiador deve, em primeiro lugar, buscar os *meios sociais*, isto é, os locais onde os laços se atam. Pode ser um bar, uma rua, uma casa de cultura, uma agremiação, enfim. O importante é compreender a geografia social daquele espaço, e a sua relação com outros lugares dentro de uma *rede*. Em segundo, ele pode traçar uma *arqueologia social*, isto é, os motivos de

origem daquela sociabilidade³. Por último, é preciso entender esse fenômeno dentro de um contexto mais amplo, ou seja, como essa rede está inserida dentro da sociedade, seja por suas influências formativas, seja pela forma como ela influencia o espectro global mais amplo⁴.

A análise de espaços como o Zicartola, o G.R.A.N.E.S e o Cacique de Ramos, precisa ser feita não somente em termos da formação das sociabilidades, como também na relação destes lugares com o panorama geral. Para além de compreendermos a crise social dos compositores com as escolas de samba e as novas redes em desenvolvimento, é necessário relacionar estes locais ao contexto das décadas de 1960 e 70, avaliando a sua interação, ao mesmo tempo, com as mutações do mundo do samba e as clivagens culturais e políticas pelas quais o país passava, enfatizando o lugar do samba nas lutas culturais do período.

Pretende-se aqui, portanto, analisar o processo de ruptura da sociabilidade cultural dos compositores com as suas escolas, observando o contexto político-social das redes de contato neste período, que trouxeram novas perspectivas para o mercado musical e para os diálogos com outras áreas da arte como o cinema, a literatura e o teatro.

O advento da sociologia e da antropologia nos estudos das ciências humanas no final da década de 1970 e ao longo dos anos 1980 e 90, influenciou diversas pesquisas sobre o samba. Nos temas principais, estão os da formação de redes de sociabilidade e os encontros culturais. Através de conceitos como os de “relação de mão dupla”⁵, “circularidade cultural”⁶, “hibridismo”⁷, alguns pesquisadores passaram a privilegiar o encontro entre sambistas e outros grupos sociais, dentro de um campo de debate sobre a formação de símbolos da identidade nacional⁸. Nessas pesquisas, podemos observar dois paradigmas centrais: *o paradigma do encontro* e *o paradigma hegemônico*, como conceitos-chave desenvolvidos para compreender as relações no plano da música popular.

³ “Meios sociais”, “redes de sociabilidade” e “arqueologia social” são três conceitos importantes para esse trabalho, desenvolvidos por: SIRINELLI, Jean-Françoise. Os intelectuais. In: *Por uma história política*. (Org. René Remond). Rio de Janeiro: Editora FGV. 2003.pp. 248 - 254.

⁴ Esse tipo de análise é proposta pela pesquisa de: DARTON, R. *Poesia e polícia: redes de comunicação na Paris do século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras. 2014.pp. 84-106.

⁵ BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929 - 1989): a revolução francesa da historiografia*. São Paulo: Editora UNESP. 1997.

⁶ GUINZBURG. C. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras. 1987.

⁷ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp. 2013.

⁸ A obra de referência para esse estudo é a de: VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar. 1995. Seguindo outras premissas, mas dialogando com a sociologia cultural nos estudos sobre samba, poderíamos destacar também as pesquisas de: MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca. 1995. TINHORÃO, José R. *Os sons que vem das ruas*. São Paulo: Cia das Letras. 2005.

Temas fundamentais para esse trabalho como a produção de símbolos nacionais, a relação entre o Estado e o samba e a sociabilidade cultural dos anos 1960, foram analisados sob o prisma desses paradigmas. Em nossa pesquisa, pretendemos explicar esses conceitos, e ao mesmo tempo apresentar alguns dos seus limites para a compreensão das interações.

Em linhas introdutórias, o *paradigma do encontro* constitui um campo de estudos e uma perspectiva de análise sobre a interação entre as camadas populares e as elites brasileiras, sob o viés de que a formação de determinados símbolos de identidade e estruturas de auto-representação dependeram do encontro entre os dois segmentos sociais. O principal autor desta corrente, o sociólogo Hermano Vianna⁹, defende que a criação de certos símbolos de brasilidade como o samba, a feijoada, o carnaval, passou por um processo de aceitação dos grupos dominantes e seu respectivo encontro com os grupos criadores, para que pudessem tornar-se estruturas de sentimento comum. Seguindo esta linha, a popularização das escolas de samba dependeu da mesma sociabilidade, e muitos dos seus processos de transformação nas décadas de 1960 e 70 foram analisados sob a mesma ótica.

O *paradigma hegemônico*, como pincelamos, constitui uma visão de que os grupos dominantes sempre controlam e direcionam os rumos da cultura. Inicialmente, ele foi defendido por um grupo de escritores e jornalistas e, depois, também ganhou adeptos na esfera acadêmica, ainda que com um viés diferente, conforme procuraremos demonstrar. Para os autores, as mudanças nas escolas nos anos 1960 e 70 foram provocadas por “invasões” e “espoliações” dos grupos dominantes. A relação também foi analisada nas interações com o Estado, tendo como foco a Era Vargas, mas também se estendendo para o período militar, também sob o escopo da intervenção e do controle¹⁰.

Ao longo da dissertação, vamos procurar debater criticamente com estes e outros paradigmas tão comuns aos estudos sobre samba e música popular, buscando uma visão

⁹ A principal referência para as suas ideias encontra-se na obra: VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar. 1995.

¹⁰ No campo jornalístico, sem dúvida, o principal baluarte dessa visão hegemônica foi José Ramos Tinhorão. No plano acadêmico, podemos citar alguns pesquisadores que trabalharam em uma perspectiva diferente da de Tinhorão, mas também privilegiaram um foco hegemônico. Vamos debater, na dissertação, principalmente, com um grupo que produziu nos anos 1980, focando em algumas de suas obras: RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec. 1984; WISNIK, José. “Getúlio da Paixão Cearense: Villa-lobos e o Estado Novo.” In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1983 & PEDRO, Antonio. *Samba da Legitimidade*. Tese de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo. 1980.

autônoma sobre os processos e agentes históricos envolvidos, sem enquadrá-los totalmente em uma perspectiva de controle e direcionamento. Vamos esmiuçar as novas redes de sociabilidade e “moradas” dos compositores e sambistas, alternativas às escolas, que se formaram dentro de agendas e relações próprias, sem generalizá-las em intervenções de agentes externos. Com isso, não pretendemos deixar de reconhecer as forças hegemônicas, e nem tão pouco as contradições dos processos envolvidos. Queremos, justamente, nos aproximar das tensões, das idas e vindas da história que, do nosso ponto de vista, fogem aos modelos interpretativos universalizantes - aos paradigmas.

Ainda no plano da sociologia, alguns estudos importantes foram produzidos no final dos anos 1970, e ao longo da década de 1980 sobre as escolas de samba, observando uma contradição fundamental: se, por um lado, muitos desfiles das escolas seguiam uma linha histórica do carnaval de produzir uma inversão dos valores sociais, por outro, o próprio ambiente das escolas havia se tonado uma grande hierarquia social¹¹.

As décadas de 1960 e 70 foram marcadas por inúmeras ações de valorização da cultura negra e de resistência musical e social. No plano estético, diversos compositores se organizaram para disputar a indústria fonográfica, trazendo um estilo de samba muito diferente daquele tocado na rádio nos anos anteriores, que até então era privilegiado por intérpretes brancos e com uma musicalidade orquestrada. Conforme as palavras de Nelson Sargento, um dos principais violonistas e compositores da história do samba:

*É preciso começar com o princípio de que os anos 1930, 40, 50 foram a era dos grandes cantores. Os compositores não cantavam. Um ou outro compositor cantava, mas a maioria não.*¹²

Com um papel de destaque nas suas escolas, os compositores de samba não encontraram a mesma realidade na rádio. Escutavam as suas canções serem entoadas de forma diferente nos programas das emissoras. Na literatura clássica sobre a história da

¹¹ Sobre essa inversão de valores no carnaval, o estudo de referência é o de: DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara. 1990. Essa contradição da estrutura hierárquica das escolas foi percebida por dois dos seus orientandos. Ver: GOLDWASSER, Maria Julia. *O palácio do samba*. Rio de Janeiro: Zahar. 1975. LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de samba: ritual e sociedade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2009.

¹² Depoimento de Nelson Sargento em: ARAÚJO, Samuel. *Acoustic labor in the timing of everyday life; a social history of samba in Rio de Janeiro (1917-1980)*. Tese de doutorado em etnomusicologia. Universidade de Illinois em Urbana-Champaign, EUA. 1992, p.205.

música popular brasileira, em geral escrita por jornalistas, há uma noção generalizada de que esses músicos não participaram da “era de ouro do rádio” (1930-1960), e que passaram um grande período no ostracismo. Nos anos 1960, foram redescobertos por escritores e revalorizados por produtores e aristas da MPB, saindo do esquecimento. Valeria, porém, a pergunta: redescobertos por quem?

Se esse estilo de música não estava sendo tocado na rádio, não significa que não existia. Aliás, melhor dizendo: o padrão estético de samba do público da rádio nesse período não era o mesmo de toda a população carioca. Em diversas partes da cidade, como procuraremos mostrar, esse samba dos intérpretes orquestrado era ridicularizado, e os padrões estéticos eram outros, aproximando-se mais das características de um samba de roda. Na década de 1960, essa forma começa a figurar na rádio e nos discos, através de estratégias e articulações sociais promovidas pelos compositores e produtores. Em muitos casos, como veremos, os sambistas excluídos da era da rádio aproximaram-se dos seus excludores, dentro de um contexto em que ambos se uniram em defesa de uma forma musical que consideravam “autêntica”. Este estilo depois será importante para a indústria musical dos anos 1970 e 80 e, compreender como os compositores que se afastaram das escolas transformaram os padrões estéticos do samba em torno de novas sociabilidades, é uma das questões centrais desta dissertação.

Na tradição musical literária, muito ligada à MPB nas universidades brasileiras, se construiu essa visão de que artistas como Nara Leão, Elizeth Cardoso, Elis Regina, Chico Buarque e outros, tiraram nomes como Cartola, Nelson Cavaquinho, Ismael Silva, do esquecimento. Novamente, esquecimento para quem? Essa concepção é reforçada com a falta de registros sonoros das versões originais das composições desses sambistas entre os anos 1930 e 1950. Com isso, existe um processo de apagamento musical, que não compreende os lugares da cidade em que este estilo estético se manteve, e ao mesmo tempo social, por ignorar a resistência e a articulação que esses personagens tiveram em espaços como o Zicartola, a Gafieira Estudantina, O Teatro Jovem, O Grêmio Recreativo Arte Negra e tantos outros.

Nestes espaços, ao mesmo tempo, começou a se engendrar um movimento de crítica às escolas de samba, direcionado a algumas de suas transformações: a contratação de profissionais externos à comunidade, a entrada da figura do carnavalesco, a estrutura cada vez mais hierárquica e o poder do dinheiro. Nessa premissa, existia a ideia de que muitas escolas haviam desprezado as suas velhas guardas, expulsado membros da própria comunidade, e valorizado, por questões financeiras, outros que nada tinham a ver com a

sua história. Este contexto também foi marcado pela entrada das classes médias no ambiente das escolas. Muitos sambistas procuraram se articular em outros espaços. O Zicartola e o G.R.A.N.E.S foram referências para isso, tendo este último um papel de destaque na militância nos anos 1970. Novas redes de sociabilidade estavam se formando, deslocando inclusive a relação que a indústria musical tinha com os compositores de samba, antes tão próxima às escolas. Os músicos que passaram a fazer sucesso comercial cada vez menos tinham relação com as agremiações, no sentido de sua formação, o que fica evidente nas redes de sociabilidade do mercado musical com o pagode na década de 1980, com destaque para os sambistas do Cacique de Ramos.

No plano das ideias, uma intelectualidade negra ampliou os debates étnicos e culturais, problematizando os limites do pensamento marxista dos anos 1970 do “negro da sociedade de classe”, cujo núcleo estava na Universidade de São Paulo, questionando o conceito de “quilombo histórico”¹³. Até então, as pesquisas acadêmicas periodizavam o fim dos quilombos em 1888 com a abolição, sem entender que a existência dessas comunidades não dependia apenas da escravidão, mas que ali estava envolvido um complexo cultural. A historiadora Maria Nascimento observou, neste momento, que existiam diversas comunidades quilombolas ativas e, na esfera das escolas de samba, agremiações como a Vai Vai em São Paulo, a Grêmio Recreativo Arte Negra e Quilombo no Rio, e tantas outras, precisavam ser enxergadas nessa esfera social mais ampla¹⁴.

Antônio Candeia Filho, um dos criadores da Quilombo e um dos principais nomes do movimento negro do período, também foi uma figura central para esta discussão, mas com um viés diferente de outros pensadores. Para ele, e muitos outros de seu núcleo, era preciso divulgar a cultura negra, e tornar os quilombos espaços de luta contemporânea, mas dentro de uma perspectiva afro-brasileira. Na época, as ideias sobre uma articulação conjunta entre os países de matriz africana, dentro de uma esfera conhecida como *pan africanismo*, que conectava aspectos de luta política com conexões culturais, ganhou muitos adeptos no Brasil. Para o grupo de Candeia, porém, a entrada de músicas negras estrangeiras, como por exemplo o *soul* e o *funk*, era vista com maus olhos, como uma penetração do imperialismo estadunidense e de uma distorção de valores. Os jovens

¹³ Estou me referindo aqui em especial a historiadora Maria Beatriz Nascimento, que ao longo das décadas de 1970 e 80 problematizou muitos dos conceitos acadêmicos uspianos vigentes. Sobre suas ideias, ver: *Orí. Dir.* Raquel Gerber. Brasil/ Burkina Faso. 1989.

¹⁴ Esses debates estão bem desenvolvidos na obra de: GOMES, Flávio dos Santos. *Mocambos e Quilombos: uma história do campesinato negro no Brasil*. São Paulo: Grupo Claro Enigma. 2015.

brasileiros, na sua visão, precisavam se articular aos aspectos culturais próprios, como o jongo, a capoeira, o samba – às “raízes”. Esta premissa articulou-se a um grupo de escritores e a uma defesa de uma ideia-força muito cara ao pensamento brasileiro: a *autenticidade*.

Para um certo núcleo de escritores e artistas, a música autêntica representava manifestações musicais cujas origens estavam associadas a comunidades atreladas ao caráter nacional, distantes de uma gênese comercial ou “estrangeira”. Para Mário de Andrade, essas manifestações estavam no mundo rural, não contaminado pelas grandes cidades, apesar de, ao longo de sua obra, ter relutado com essa opinião algumas vezes. Nos anos 1940 e 50, inspirados por Mário, os defensores da autenticidade mantiveram essa visão, mas incluíram o elemento urbano do samba e do choro na música autêntica¹⁵. Na década de 1970, o grupo de Candeia rearticulou a ideia, atacando a influência da música negra estadunidense e defendendo a produção cultural territorial. Para tanto, em diversos contextos, a “autenticidade” serviu como um modelo interpretativo da canção nacional, um atestado de qualidade, dentro do que vamos chamar de *paradigma da autenticidade*.

Nos anos 1980, seguindo estas premissas, muitos artistas e sambistas passaram a defender os blocos e espaços do carnaval alternativos às escolas como os verdadeiros representantes da autenticidade, em oposição à uma realidade comercial das agremiações, tomada por invasões estrangeiras. Assim, a crítica às escolas e os processos de transformação musical necessitam ser articulados aos debates culturais dos anos 1960, 70 e 80.

Para desenvolver estes temas, a dissertação está dividida em quatro capítulos. O capítulo 1 analisa, em primeiro lugar, como as escolas de samba foram assumindo um papel de centralidade no carnaval carioca, que era marcado por uma pluralidade de manifestações. No processo, a figura do compositor assumiu um protagonismo importante. Em segundo lugar, como a bibliografia sobre samba compreendeu o fenômeno da ascensão das agremiações na sua relação com a sociedade e o Estado, através de duas ideias-força centrais para o nosso debate historiográfico: o **paradigma do encontro** e o **paradigma hegemônico**. Conforme descrito, estes dois paradigmas

¹⁵ Sobre o conceito de autenticidade, sem dúvida, a melhor referência é a obra do sociólogo Dmitri Cerboncini Fernandes, com a qual debateremos bastante durante a dissertação: FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A Inteligência da Música Popular: a “Autenticidade” no Samba e no Choro*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2010.

atravessaram boa parte dos debates sobre a sociabilidade musical do samba, e por isto são tão caros para o desenvolvimento desta dissertação. Por último, pretende-se analisar os primeiros conflitos dos compositores com as suas escolas (Ismael Silva, Cartola, Carlos Cachaca, etc...), verificando algumas tensões que se engendraram e que provocaram os primeiros afastamentos.

O capítulo 2 tem como foco o Zicartola. Neste contexto, pretende-se observar, ao mesmo tempo, as dissidências dos antigos sambistas com as suas agremiações, e o não-lugar dos novos compositores nas escolas (como nos casos de Elton Medeiros, Paulinho da Viola, Martinho da Vila). O bar e restaurante do centro, junto com outros espaços, teve um papel de destaque na sociabilidade que articulou esses músicos com segmentos da classe média, resultando em conjuntos artísticos importantes para o cenário cultural dos anos 1960. Nessa direção, houve um projeto de valorização de um tipo de samba excluído pelas rádios até então, trazido por diversas tradições neste contexto (samba, MPB, “Bossa nova engajada), em uma releitura lírica e musical. Pretende-se compreender a autonomia destes projetos, discutindo criticamente com uma linha de interpretação hegemônica que procurou enquadrá-los dentro de uma visão de controle dos grupos dominantes.

O capítulo 3 examina a articulação de compositores na década de 1970 (como Candeia, Martinho da Vila, Casquinha, Paulinho da Viola, Clara Nunes, Beth Carvalho, etc.), em torno de uma crítica ao modelo das escolas com a entrada de profissionais externos e quantidades inauditas de dinheiro. Dentro dos projetos de valorização da cultura negra, marcados por todas as contradições que pincelamos brevemente, quer se observar o despontamento de espaços alternativos, entre os principais o G.R.A.N.E.S., analisando as mutações do mundo do samba e as clivagens culturais e políticas pelas quais o país passava, enfatizando o lugar do samba nas lutas culturais do período. Além disso, pretende-se realizar uma discussão sobre a ascensão comercial do samba nos anos 1970, e sobre a opinião da crítica na criação de jargões pejorativos como: “samba joia” e “Sambão”.

O último capítulo, finalmente, procura analisar a formação de uma nova sociabilidade em torno do bloco Cacique de Ramos e outros espaços na virada dos anos 1970 para a década de 1980, junto com a ascensão comercial do “pagode”. Aqui buscaremos traçar um plano sobre as novas geografias e circuitos de compositores, que neste contexto já não tinham relação nenhuma com o mundo das escolas, rompendo com a tradição histórica construída nos anos 1930, e delimitando o estudo desse fenômeno de média duração (1930 - 1980): de uma linha de compositores de samba que tinham as

escolas como seu espaço de sociabilidade e articulação com o mercado fonográfico; para uma relação em que as escolas vão deixando de ter esse protagonismo, e novas redes passam a exercer essa função. Novamente, vamos discutir esse fenômeno sob o ponto de vista da autonomia, criticando as correntes historiográficas quem procuraram enquadrá-lo em visões de controle e direcionamento hegemônico.

Capítulo I

O carnaval das escolas entre a autonomia e o controle: debates sobre os paradigmas de sociabilidade e a crise dos compositores

Em 1928, havia no bairro do Estácio de Sá um grupo de músicos que se reunia para tocar e se socializar. Esses encontros aconteciam perto de uma escola regular, e por se considerarem professores do samba, passaram a se chamar de Escola de Samba Deixa Falar. A sede ficava na Rua do Estácio, número 27. Havia nesse grupo nomes como Ismael Silva, Bide, Marçal e outros. Por existirem sempre muitos comentários a respeito desse grupo, sua postura e forma de tocar, é que eles se atribuíram o nome “Deixa Falar”: *Deixa Falar, eles tem que respeitar, aqui é que é escola de samba, porque é daqui que saem os professores da escola normal, a escola de samba é aqui, deixa falar*¹⁶.

Pouco depois de fundarem a primeira escola de samba, outros grupos de outras comunidades da cidade decidiram formar essas agremiações. Na Mangueira surgiu a Estação Primeira de Mangueira; a Vai Como Pode (Portela) em Oswaldo Cruz, e outras logo em seguida. Nos seus primeiros desfiles carnavalescos, muitos compreenderam a Deixa Falar como um rancho, mas havia ali aspectos inovadores. Existiam sim elementos comuns das fantasias, forma de se organizar, uma porta bandeira, a própria concepção de uma bandeira, mas havia também um grupo completamente novo de bateria, seja pelos instrumentos como o surdo e a cuíca, seja pela postura. Havia carros alegóricos, alas maiores e, o que interessa em especial aqui, uma nova forma de samba, mais sincopada¹⁷.

Com isso se quer observar que a escola de samba era uma estrutura inovadora, mas que unia ao mesmo tempo aspectos de todas as outras linguagens dos grupos dos carnavais anteriores: os cordões, os ranchos, os blocos, os entrudos, os corsos, dentre outras. Ela surgiu como mais uma dentre tantas outras manifestações do carnaval carioca da República Velha, sem ter protagonismo. No final dos anos 1920, os ranchos e os corsos

¹⁶ Depoimento de Ismael Silva a respeito desse nome no programa Brasil Especial. 1977.

¹⁷ Síncope é uma nomenclatura de tempo não convencional utilizada nas noções musicais ocidentais. As músicas têm marcações de tempo: 2/4, 3/4; 4/4, que aparecem logo no início de uma partitura, junto com a clave, e que representam a extensão de um compasso. Na música ocidental geralmente o tempo forte, a batida forte, está na batida do tempo 1, a primeira do compasso. Quando existe na música uma batida forte fora do tempo 1, um prolongamento de um tempo forte onde deveria ser um tempo fraco, achamos o símbolo de síncope na partitura, um apontamento de uma coisa não convencional. Nas músicas oeste e centro africanas, que estão na base da estrutura binária (2/4) da música popular brasileira, a síncope não é uma exceção. Nas nossas músicas muitas vezes o tempo forte está no tempo 2: vide um acompanhamento de surdo de escola de samba, ou um prolongamento entre o final do tempo 2 e início do tempo 1 novamente, que é tão comum nas batidas de violão e cavaco no samba. Portanto os especialistas dizem que a música brasileira é mais sincopada do que a europeia, e dentro da própria música brasileira existem estilos mais sincopados do que outros como veremos adiante, inclusive entre os sambas. Mas, por ser uma nomenclatura da música ocidental, e que tem um sentido de exceção, talvez tenhamos que assumir uma crítica de que ela não faz sentido dentro da nossa análise musical.

atraíam ainda muito mais a atenção do público e da imprensa do que as escolas de samba. Essa situação, todavia, começou a se transformar na década de 1930, e finalmente se consolidou na década de 1940. No início dos anos 1950, o desfile das escolas de samba era sem sombra de dúvida o grande evento do carnaval. O mais popular, o mais acompanhado pelos meios de comunicação e o mais divulgado.

Na sua tese sobre a história das escolas de samba do Rio de Janeiro, o geógrafo Nelson da Nobrega Fernandes observa que até a década de 1930 o carnaval carioca era composto por uma variedade gigantesca de manifestações. Paulatinamente, porém, essas expressões foram diminuindo ou até mesmos acabando nos anos 1930 e 1940, e as escolas de samba foram assumindo um papel de destaque no meio. Mais do que isso, passaram a significar o próprio sentido de carnaval. Esse processo, segundo o autor, ocorreu entre 1929 e 1948. No final da década de 40, boa parte das manifestações da República Velha já não existem mais ou estão em franca decadência, e as escolas vivem um momento de centralidade¹⁸. Esse processo está diretamente associado a outro de fundamental importância nesse contexto: o da construção de símbolos nacionais e de um sentido de brasilidade, dos quais o samba, as escolas de samba e o carnaval das escolas tem um papel de destaque. Para isso existiam mediadores que aproximaram o mundo do samba e das escolas com os meios de comunicação, com os produtores e os políticos. Esses mediadores foram, em boa medida, os compositores das escolas.

O sucesso das escolas de samba trouxe consigo esse estilo de música mais sincopado. A nova fórmula foi ganhando o carnaval e, em pouco tempo, o rádio. Os intérpretes que começavam a fazer sucesso na virada dos anos 1920 para os anos 1930 como Francisco Alves e Mário Reis, que até então estavam acostumados a gravarem os sambas de Sinhô, uma forma de samba mais “amaxixada”¹⁹, encontraram grandes dificuldades para se adaptarem ao novo estilo. Reunindo-se com o pessoal do Estácio no Café Trianon, e surpreendendo-se com o potencial daquelas canções em 1928-29, Alves demorou para captar a nova bossa. Acostumado a uma forma de síncope dentro de um

¹⁸ FERNANDES, Nelson. *Escola de Samba: Sujeitos Celebrantes e Objetos Celebrados*: Rio de Janeiro: Coleção Memória Carioca. 2001.

¹⁹ “Samba amaxixado” é o nome designado pela literatura musical para caracterizar um estilo de samba que surgiu no Rio de Janeiro nos bairros da Saúde, Cidade Nova e Estácio de Sá na década de 1910. Essa forma mesclou a influência de gêneros oriundos no Nordeste (o partido, o côco, o repente), trazidos pelos imigrantes baianos, principalmente, com os gêneros cariocas, o choro e o maxixe em especial. Ele se desenvolveu na casa das Tias Baianas no centro, com destaque para a residência de Tia Ciata, através dos encontros culturais entre essas duas tradições. Poderíamos citar aqui os nomes de Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, Sinhô, dentre outros. Sobre isso, ver a obra de: MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca. 1995.

paradigma do tresillo, ou seja, geralmente com a batida forte no tempo 1 e o prolongamentos de síncope na maioria das vezes dentro do primeiro tempo, o cantor estranhou esse novo ritmo mais sincopado, o *paradigma do estácio*²⁰.

Essa forma rítmica foi ganhando a cidade e conquistando os espaços da outra. O processo dependeu do esforço desses novos compositores, não apenas de divulgarem suas músicas, como também de procurarem construir símbolos nacionais, e daí a força desse estilo emergente. O samba e o carnaval das escolas de samba tornaram-se quase sinônimos, e associar os dois nos parece imediato, quando, na verdade, o carnaval tinha diversas formas de manifestações e desfiles, e que justamente foram fundamentais para a constituição das escolas. O samba fora das escolas de samba conheceu uma pluralidade de sentidos e formas, mas, a partir dos anos 30 foi se engendrando essa ideia de projetar o carnaval no desfile das escolas, e mais do que isso, um sentido universalista do “Samba”. Essa associação permaneceu durante muito tempo no imaginário cultural. Nos dias atuais (década de 2020), já não fazemos a associação com a mesma intensidade. Pensar no carnaval significa pensar também nos blocos de rua, grupos de baterias, novas marchas, coisas que durante muito tempo tiveram baixíssima popularidade. Isso dependeu de um processo de ruptura que teve a participação dos próprios membros das escolas o qual essa dissertação pretende analisar.

Mas, a associação ainda existe, e teve seus alicerces na década de 1930. Por detrás dela existiu uma rede de sociabilidade que foi estudada por diversos pesquisadores da bibliografia musical, os quais pretendemos agora pincelar.

A criação de símbolos entre os “brasileiros” e os “brasilianistas”: um paradigma cultural nos anos 1930

Durante a República Velha, muitas manifestações populares foram repudiadas pelas elites, que as enxergavam como o atraso cultural do país. Nos anos 1930, todavia, alguns símbolos que antes representavam o atraso do país passaram a ser vistos de forma

²⁰ “*Paradigma do tresillo*” e “*Paradigma do estácio*” são dois conceitos fundamentais para esse tipo de análise cunhados por Sandroni. O primeiro diz respeito aos estilos musicais populares brasileiros até o final da década de 1920: o lundu, o maxixe, o choro, o samba-amaxixado, etc. Era uma forma de síncope presente em todos eles. A partir dos sambistas do Estácio inaugurou-se uma nova forma de ritmo sincopado na tradição da canção brasileira, o “*Paradigma do estácio*”, que no samba foi substituindo o estilo anterior, e até hoje é a forma rítmica dominante. Sobre esses conceitos, seu período de transição e o relato de Francisco Alves, ver: SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar. 2001. pp. 188 - 220.

positiva. Mais do que isso, passaram a representar o próprio sentido de brasilidade. Se, quando surgiu, o samba foi visto por essas elites como um estilo “bárbaro”, tornou-se na década de 1930 um desses principais símbolos. Como isso aconteceu? O sociólogo Hermano Vianna foi pioneiro ao analisar esse mistério para o samba, procurando entender os motivos dessa transformação²¹. Neste tópico, pretende-se discutir alguns novos paradigmas de sociabilidade que se delimitaram nesse período, dialogando criticamente com as ideias de Vianna.

A valorização por parte das elites nacionais de aspectos da cultura brasileira aconteceu em diversas áreas das artes. No modernismo, por exemplo, na sua primeira fase, entre 1918 e 1924, havia um interesse muito maior em reproduzir o que as vanguardas europeias estavam fazendo do que experimentar qualquer coisa nova ou representar motivos locais. Na segunda metade da década de 1920, porém, essa situação se alterou. Os artistas passaram a pincelar e valorizar o local, trazendo para as telas figuras que alguns anos antes jamais estariam presentes na arte da belle époque²². No seu artigo sobre a Revolução de 1930 e a cultura, Antonio Candido observa:

(...) na música popular ocorreu um processo (...) de “generalização” e “normalização”, só que a partir das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores. Nos anos 1930 e 1940, por exemplo, o samba e a marcha, antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o País e todas as classes, tornando-se um pão nosso cotidiano de consumo cultural. (...) numa quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea e começou a se definir nos anos 1930, com o interesse pelas coisas brasileiras que sucedeu ao movimento revolucionário²³.

O interesse das elites pelas “coisas brasileiras” aconteceu em diversas áreas na passagem dos anos 1920 para a década de 1930. Conforme Vianna, isso ocorreu porque nesse período algumas elites culturais assumiram um projeto de constituir símbolos de identidade nacional. A ampliação dos meios de comunicação e transmissão nesse contexto potencializou esse empreendimento, que selecionou alguns aspectos, especialmente da capital carioca, e soterrou outros, do Nordeste e dos estados mais pobres

²¹ VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar. 1995.

²² LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Editora 34. 2000, pp. 19-38.

²³ CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 1930 e a cultura”. In: *Educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática. 1989, p. 198.

do país. O Brasil era o samba, o futebol, a mulata, a feijoada. Tal imagem começou a se expandir pelo mundo, e em muitos lugares até hoje ela permanece.

No Rio de Janeiro, as elites culturais e intelectuais passaram a buscar essa cultura popular, se encontrar com ela e divulgá-la. Como se tratava da capital da República, com uma concentração dos meios de comunicação e dos meios institucionais, essas expressões que eram antes regionais tornaram-se nacionais. Podemos compreender essa busca, essa visão de sociabilidade na tese de Vianna como um *paradigma do encontro*: os encontros que Villa Lobos teve com Pixinguinha e Donga com o intuito de trazer a musicalidade popular para a música erudita; os encontros que Mário de Andrade teve com uma série de músicos e personagens “folclóricos” com o intuito de refletir sobre uma identidade nacional; os encontros que jornalistas como Mauro Filho tiveram com os membros das escolas de samba para divulgá-las ao público. O *paradigma do encontro* está na chave da ideia de que, para tornarem-se conhecidos, os artistas e as expressões populares necessitaram do auxílio das elites culturais brasileiras, sem as quais isso não teria sido possível. Foi dentro de um projeto dessas elites de criar símbolos identitários que essa cultura tornou-se propriamente nacional. Esses nomes mencionados, como Villa Lobos, Mário de Andrade e outros, também assumiram cargos ou participaram de ações do governo Vargas que tinham o intuito de superar a fragmentação do regionalismo da República Velha, valorizando o local, mas dentro de uma proposta nacional. A proposta desenvolvida por esses intelectuais, especialmente dessa segunda geração do modernismo que buscavam dialogar com o popular e refletir sobre a identidade brasileira, manteve diálogo com o governo Vargas, mas também alguma contradição, como veremos adiante.

Essa visão de superação e formação da identidade nacional também teve como inspiração fundamental a obra de Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala*, de 1933. Apresentando uma História do Brasil do ponto de vista dos seus encontros raciais e de sua formação cultural, o que até então era uma proposta inédita nesse tipo de análise por trazer uma influência da nova escola antropológica alemã, o autor propôs, na obra, a *miscigenação* como o grande fator de superação dos problemas raciais e culturais do país. O encontro das três raças (o negro, o branco e o indígena), a mestiçagem, levaria a uma superação dos empecilhos estruturais da sociedade brasileira e a uma harmonização dos conflitos raciais. Essa ideia de harmonia também está presente no *paradigma do encontro* de Vianna, de influência freyriana, no qual a aproximação das elites com o popular sob o propósito comum de formar uma identidade nacional teria superado o preconceito com o samba.

As ideias de Hermano Vianna foram pioneiras nos estudos sobre samba por dialogarem com a sociologia e a antropologia dos anos 1980 e 90. No *paradigma do encontro* está presente o conceito de *circularidade cultural* nessa relação entre as elites e o popular. Durante as décadas de 1960 e 70, foi bastante comum nos estudos sobre música no Brasil e em outros países uma visão romântica sobre a cultura popular acreditando-se que ela derivava de um sistema autônomo, enraizado e coerente, que estaria sendo destruída pelo mercado e pela cultura de massa. Caberia ao intelectual estudar e registrar essas culturas, com o intuito de preservá-las através do registro escrito e criticar os avanços da indústria cultural sobre a música autêntica²⁴. Nessa concepção haveria igualmente a crença em uma separação entre a cultura popular e a cultura hegemônica, ou ainda entre o popular e o erudito²⁵.

Em diálogo com outras correntes, a obra de Vianna veio justamente para contrapor essa ideia da cultura popular como um espectro autônomo e autêntico. Ou ainda, como um estilo de música estagnada, pura, sem influências, aderindo à noção de que o hegemônico e o popular seriam estanques, e que o primeiro estaria suprimindo o segundo.

Nos anos 1980 e 90, as novas pesquisas procuraram se distanciar destes modelos interpretativos apresentando novos conceitos mais complexos sobre essas relações, como por exemplo os de trocas culturais, intermediários culturais, circularidade, dentre outros. Néstor García Canclini, reunindo alguns desses debates e analisando o contexto latino americano, observou que seria errôneo pensarmos que o popular é monopólio dos setores populares. E, poderíamos acrescentar, que o erudito seja monopólio dos setores eruditos. Nas diversas experiências culturais americanas, encontramos exemplos de misturas entre elementos populares e eruditos. Desde a arte de um Aleijadinho, da arte dos modernistas, até os sambas de Cartola e Carlos Cachça, aproximando-se mais do nosso objeto de estudo. Nesse sentido, o conceito desenvolvido pelo autor de *hibridismo* torna-se ainda

²⁴ O conceito de autenticidade é, sem dúvida, um dos mais importantes para as discussões sobre a história da música popular no Brasil. Aparece pela primeira vez em Mário de Andrade e atravessa várias gerações da literatura musical. Grosso modo, para essas gerações de escritores, a música autêntica pertencia às manifestações musicais cujas origens estavam associadas às comunidades atreladas ao caráter nacional e distantes de uma origem comercial ou “estrangeira”. Para Mário, essas manifestações estavam no mundo rural, não contaminado pelas grandes cidades, apesar de, ao longo de sua obra, ter relutado com essa opinião algumas vezes. Nos anos 1940 e 50, inspirados por Mário, os defensores da autenticidade mantiveram essa visão, mas incluíram o elemento urbano do samba e do choro na música autêntica. Sobre isto, ver a obra de: FERNANDES, Dmitri CERBONCINI. *A Inteligência da Música Popular: a “Autenticidade” no Samba e no Choro*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2010.

²⁵ Um bom balanço sobre essas discussões encontra-se em: MORAES, José. Geraldo. Vinci. “História e Música: canção popular e conhecimento histórico”. São Paulo: *Revista Brasileira de História* (V.20). 2000.pp. 209-214.

mais complexo do que pensar apenas em trocas entre matrizes culturais, quais sejam: africanas, europeias e indígenas. Trata-se de pensar no desenvolvimento das sociedades e nas trocas entre os seus diversos grupos sociais²⁶.

A *circularidade cultural* rompe com essa ideia das realidades separadas e traz para o âmbito da *sociabilidade* o ponto nevrálgico das formações culturais. Não necessariamente em iguais condições ou em projetos comuns, mas dentro de um “*relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo*”²⁷. Vianna procurou se contrapor a essa ideia da cultura popular estagnada e pura, em oposição à cultura hegemônica, observando os diálogos dessas esferas dentro do plano do encontro.

No caso, o encontro de destaque da análise da obra está em “Uma noitada de violão”, que aconteceu no Rio de Janeiro em 1926, entre representantes das elites culturais: Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Villa Lobos; e representantes do samba carioca: Alfredo da Rocha (Pixinguinha), Patrício Teixeira e Ernesto Joaquim (Donga).

*De um lado, dois jovens escritores, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, que iniciavam as pesquisas que resultaram nos livros “Casa Grande & Senzala”, em 1933, e “Raízes do Brasil”, em 1936, fundamentais na definição do que seria brasileiro no Brasil. À frente deles, Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira definiam a música que seria, também a partir dos anos 1930, considerada como o que no Brasil existe de mais brasileiro*²⁸.

De um lado, os criadores culturais que compunham sambas e choros e eram sujeitos “brasileiríssimos”. Do outro, os criadores dos símbolos nacionais e de um projeto de definição da brasilidade e “invenção de uma tradição”²⁹. Esse encontro estaria na base da formação de elementos comuns da cultura brasileira e de uma visão sobre a sociabilidade que, a partir da obra de Vianna, marcou diversos estudos sobre samba e música popular nos anos 1990 e 2000.

²⁶ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp. 2013, pp. 205-255.

²⁷ GUINZBURG, C. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras. 1987.p.13. Uma das obras fundamentais para o conceito de circularidade cultural.

²⁸ VIANNA, Hermano. *Op.Cit.*p.20.

²⁹ Conceito que Vianna utiliza da obra do historiador Eric Hobsbawm: HOBSBAWM, E. *Nações e Nacionalismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1990.

Tendo como foco nesta pesquisa a relação entre os compositores de samba com seus espaços de sociabilidade e meios de divulgação, a discussão com o *paradigma do encontro* torna-se essencial para esse trabalho. Afinal de contas ela estruturou diversas publicações sobre a história das escolas de samba e seus membros dentro de uma perspectiva de acontecimentos e projetos. Essa forma de observar o encontro entre grupos de classes sociais distintas também esteve presente em estudos de períodos posteriores, como no caso do Zicartola. Todavia, nessa tese se pretende trilhar um caminho diferente do traçado por esse conceito, sem excluir algumas de suas importantes contribuições no que tange a um diálogo com a sociologia e a antropologia dos anos 1980 e 90, especialmente nas suas perspectivas de *circularidade cultural* e *hibridismo*, além dessa crítica às “culturas puras”. Como se pretende demonstrar, porém, falar em termos de circularidade não é suficiente para anular alguns problemas das concepções de Vianna, o que poderíamos observar na forma de duas críticas.

Em primeiro lugar, a ideia de uma harmonização da cultura popular, como se esse interesse das elites pelas coisas brasileiras tivesse acabado com os conflitos e a violência social. Esse seria o mistério do samba para Vianna: de um gênero confinado aos morros e perseguido pela polícia para um gênero aceito pelas elites como uma bandeira da brasilidade. Tal interpretação, de cunho freyriana, acabou comprando o mesmo discurso da miscigenação proposto por esses grupos nos anos 1930, como se o encontro das raças em uma lógica de símbolos e costumes comuns pudesse resolver as contradições mais profundas de nossa sociedade. Em *Casa Grande & Senzala*, Gilberto Freyre dedica um capítulo inteiro a falar da relação cultural entre o português e o indígena na colônia, que teria formado uma sociedade de tradições iguais. Nos hábitos, na língua, na higiene de tomar banhos³⁰. Esquece, porém, de mencionar como aconteceu a “miscigenação” nessa sociedade “miscigenada”, isto é, como os primeiros brasileiros nasceram da violência e do estupro dos portugueses sobre as mulheres indígenas. A miscigenação produz uma noção de equilíbrio social, quase como um fardo tirado dos ombros do homem branco.

No samba acontece a mesma coisa, mas não existe mistério: não é todo ou qualquer tipo de samba que é aceito por essas elites. Os sambas que fizeram sucesso na rádio nos anos 1930 foram aqueles cantados por homens brancos de voz melódica, quase sem instrumentos rítmicos e com uma orquestra por detrás. Os compositores daqueles sambas – os sambistas negros dos morros como Ismael Silva, Cartola, Paulo da Portela e

³⁰ FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Editora Global. 2019. Cap. II.

outros – não tiveram espaço na rádio. O samba, como muitos diziam, precisava ser “civilizado”, “higienizado” ou até mesmo “arianizado”³¹. As elites poderiam aceitar o samba e seu aspecto identitário, mas dentro de um lugar, de uma ordem e de uma cor social. Essa relação entre espaço, estética e etnicidade é um marcador fundamental dessa prerrogativa, até os dias atuais. Por exemplo, um playboy milionário do Morumbi poderia se divertir e gastar cinco mil reais em uma balada funk como a Brooks na Vila Olímpia, dentro de um espaço exclusivo, apenas com pessoas brancas. Voltando para casa, poderia ligar horrorizado para a polícia denunciando um “fluxo” (baile funk) em Paraisópolis e a “vulgaridade” das letras. O problema não é o funk em si, mas as distinções entre os seus *marcadores sociais da diferença*³². Ao longo da história da música brasileira, diversos gêneros (maxixe, forró, música romântica, funk, etc.) passaram pela mesma questão. Uma forma aceita e outra abominada pelas elites. No samba não foi diferente. Até hoje existe uma forma de distinção de capital cultural de apreciar determinados tipos de samba por suas letras, arranjos e grupos produtores, e menosprezar outras formas como o pagode, especialmente o paulista.

Isso explica a frase de Nelson Sargento citada na introdução: no samba de rádio, as décadas de 1930 e 40 não foram dos compositores, mas sim dos intérpretes. As composições de Ismael Silva ficaram conhecidas nas vozes de Francisco Alves e Mário Reis, sem que boa parte dos ouvintes soubesse quem era Ismael. Havia essa prática de comprar os sambas ou até mesmo atribuir a autoria a si em uma época em que a questão dos direitos estava começando a se delimitar. Para tanto, o paradigma do encontro não criou uma relação de harmonização cultural entre os setores populares e as elites. Para estes, havia o interesse na ascensão do samba como símbolo, porém um “samba civilizado”. Do ponto de vista da sociabilidade este é um ponto importante para salientar, e que nos parece equívoco em Vianna.

Além disso, a construção da ideia de uma sociedade mestiça e harmonizada como identidade nacional cria um problema evidente para o samba: sua origem vai se tornando

³¹ NAPOLITANO, Marcos. “Sambistas ou Arianos?: A Crítica Racista e a Higienização Poética do Samba nos Anos 1930 e 1940.” In: Maria Luiza Tucci Carneiro; Federico Croci. (Org.). *Tempos de fascismos: ideologia, intolerância, imaginário*. São Paulo: EDUSP / Imprensa Oficial, 2010, v. 1, p. 421-432.

³² Trata-se de um conceito da sociologia contemporânea bastante pertinente a este trabalho, e que está sendo utilizado com o seguinte sentido: Os *marcadores sociais da diferença* são ferramentas de análise que observam as relações de diferença que são construídos na sociedade que naturalizam as relações de desigualdade de forma ontológica. Observam os contextos desses marcadores, entendendo seus aspectos de submissão, preconceito e disputas de poder. Ao mesmo tempo, como os agentes envolvidos nessa relação produzem agência e empoderamento. Sobre isso ver: ZAMBONI, Marcio. “Marcadores sociais da diferença”. In: *Sociologia: grandes temas do conhecimento* (Desigualdade). São Paulo, pp. 14-18. 2014.

brasileira, e deixa de ser negra. Os aspectos da brasilidade, por seu discurso mitificado, se tornam anteriores à sua matriz cultural negra³³: “*ei, esse samba não é do morro, ele é brasileiro!*”. Para muitos intelectuais do período, essa foi a solução para afastara-se de qualquer embate étnico, defendendo o prisma da democracia racial. Também foi a solução para diversos artistas e sambistas, que lutaram, ao mesmo tempo, pelo espaço do samba no panteão dos símbolos nacionais e pelo território da música negra, utilizando-se de uma estratégia, dialeticamente, antirracista e assimilacionista.

Em segundo lugar, encontramos um problema no que tange ao lugar desses grupos e seu posicionamento neste marcador. Em termos de circularidade cultural, o paradigma aponta a troca entre dois projetos: de um lado dos criadores musicais de samba, aqueles que representavam o ser brasileiro; e de outro, os criadores de símbolos, que definiam o sentido da brasilidade. O problema dessa tese está em assumir que só os segundos estavam fazendo isso, e que só eles foram mediadores dessa transformação. Essa premissa, aliás, é muito comum em várias interpretações sobre a cultura brasileira: que sempre foram os grupos hegemônicos que definiram os produtos e os símbolos culturais. Tornar o desfile das escolas um destaque do carnaval, e o samba um dos principais gêneros musicais, foi uma agenda assumida por diversos integrantes dessas escolas e compositores. Os meios de comunicação, em geral nas mãos das elites dominantes, eram sim veículos fundamentais para esse projeto. Mas muitas vezes ele começou primeiro entre os membros das comunidades, para então ter um diálogo com os setores hegemônicos.

Durante a República Velha, era comum a prática de grupos carnavalescos buscarem a imprensa para divulgarem seus desfiles. Antes vistos pelos colunistas como conjuntos de baixo extrato social, alguns ranchos procuraram também os jornais para se promoverem. O Ameno Resedá, criado em 1907, teve destaque na sua relação com os meios de comunicação, atraindo inclusive pessoas mais abastadas e jornalistas para os desfiles de carnaval. Essa prática foi adquirida pelas escolas de samba, que logo no início procuraram os periódicos para anunciarem a sua participação. Em 1932, as escolas entraram em contato com um importante periódico da época, o “Mundo Sportivo”, que cobria notícias sobre futebol e remo, dois esportes que já haviam se tornado bastante populares. Um dos principais jornalistas, Mário Filho, propôs um desfile competitivo entre as escolas na Praça Onze³⁴. Essa disputa de 1932 contou com a participação de três

³³ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense. 2006, pp. 43-44.

³⁴ Valeria apenas uma nota sobre isso. Durante muito tempo os jornalistas atribuíram a Mário Filho a invenção da competição entre escolas de samba em 1932. Isso é um absoluto equívoco. O primeiro concurso

escolas: a Estação Primeira da Mangueira, a Vai Como Pode (Portela) e a Unidos da Tijuca, consagrando a Mangueira como campeã. Os júris foram compostos justamente por jornalistas e escritores, uma disposição que se manteve durante muitos anos.

Na década de 1930, iniciou-se uma longa tradição de relacionamento entre a imprensa e as escolas que foi fundamental para o crescimento da popularidade destas. No “Sportivo” existia agora o futebol, o remo e o carnaval das escolas. Conforme foi dito, esse interesse pelo popular já estava presente nos periódicos cariocas da República Velha com esse acompanhamento dos ranchos e das colunas escritas por João do Rio, mas havia agora duas diferenças fundamentais: em primeiro lugar esse interesse pelas “coisas brasileiras” despertou nas elites e classes médias urbanas, principais consumidoras de jornais, uma procura por esse tipo de notícia e evento, para o qual os meios de comunicação passaram a designar espaços e artigos maiores para essa cobertura; em segundo, ocorreu uma mudança de paradigma. Se, durante a Primeira República, os fatos populares eram muitas vezes retratados sob o estigma de atraso cultural, agora o discurso mudava, embora talvez apenas sob o prisma desses jornalistas. No contexto urbano emergente a imprensa passou também por uma profunda mudança da sua divulgação, com uma linguagem mais coloquial, textos menos longos, chamadas mais espontâneas, “assuntos popularescos”, rompendo com a tradição das décadas anteriores³⁵.

Com isso se quer mostrar que o alvo das escolas não eram as elites, mas sim a popularidade. Uma interpretação errônea poderia levar a concluir que esse enorme esforço dos sambistas fosse dirigido às elites culturais, quando na verdade o objetivo era popularizar o samba e as escolas entre todas as camadas da cidade e, mais do que isso, transformar manifestações localizadas em símbolos nacionais. Essa ação produziu uma profunda mudança geográfica-social: antes visto como algo separado da cidade, o morro passou a integrar o imaginário cultural do Rio de Janeiro. Os mediadores dessa relação foram em geral os compositores, figuras de destaque nas escolas, mais do que os intelectuais brasilianistas, conforme havia proposto Vianna³⁶.

aconteceu em 1929, e a ideia de promover uma disputa com um corpo de júris maior e um caráter mais organizativo partiu de Saturnino Gonçalves, presidente da Estação Primeira da Mangueira, em 1931. Portanto um ano antes de Filho, que se utilizou da ideia para a competição de 1932.

³⁵ Sobre essa mudança de linguagem da imprensa ver: LUCA, Tania R. “História dos, nos e por meio dos periódicos”. In: Pinsky, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto 200, p. 111-153.

³⁶ A essa segunda crítica devo muito aos trabalhos de: FERNANDES, Nelson. *Op. Cit.* pp. 84 – 86; JOST, Miguel. A construção/invenção do samba: mediações e interações estratégicas. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n.62, pp. 116-118, dez, 2015 & BOCSKAY, Stephen. A. *Voices of samba: Music and the brazilian racial imaginary, 1955 - 1988*. Brown University: Tese de doutorado. 2012, pp. 3-33.

“Essa não é mais a mesma escola”: os primeiros conflitos dos compositores:

No começo de 1960 se reunia para tocar em um casarão na Rua dos Andradas, número 81, centro do Rio de Janeiro, um grupo seleta de sambistas. Nos encontros estavam Cartola, Nelson Cavaquinho, Elton Medeiros, Zé Ketí, Ismael Silva, Carlos Cachça e outros. Naquele contexto, esses compositores tinham duas coisas importantes em comum: em primeiro lugar, todos eles haviam sido nomes de destaque, alguns até fundadores de suas escolas de samba. Em segundo, nenhum estava mais vinculado a nenhuma escola naquele momento. Como explicar isso, considerando que alguns anos atrás eles eram considerados as pessoas de maior relevância naquele meio?

Conforme observamos, na década de 1930 as escolas assumiram uma posição de centralidade no carnaval carioca, com grande destaque para os compositores das agremiações. Os sambas na Praça Onze eram cantados por milhares de pessoas, dentro de um espetáculo que crescia exponencialmente a cada ano. Se antes os produtores e intérpretes da rádio e do disco buscavam os compositores de samba no carnaval de rua e nas festas populares, essa realidade se transformou nos anos 30, direcionando-se a esses novos sambistas e seu estilo mais sincopado. Estamos falando, portanto, de mudanças no plano territorial e nas sociabilidades da relação entre os compositores e o mercado musical³⁷. Mário Reis e Francisco Alves foram, paulatinamente, deixando de cantar as canções de Heitor dos Prazeres e Sinhô, para gravarem as músicas de Ismael Silva, Bide, Cartola e outros.

Os principais pontos de encontro entre os produtores e intérpretes com os compositores eram os botequins do centro. Foi no Bar Trianon que Alves aprendeu o novo ritmo sincopado junto à turma do Estácio, e era muitas vezes lá que ia coletar sambas. Como ele e muitos outros cantores da rádio tinham receio de subir o morro ou visitar os subúrbios, esses locais eram os pontos privilegiados dessa sociabilidade. Mesmo com o preconceito, nas visitas que políticos, radialistas, produtores e “celebridades” faziam às favelas, eram geralmente esses compositores que guiavam o caminho e **mediavam** as relações. Em pouco tempo, nomes como Carlos Cachça,

³⁷ Sobre essa transformação de territórios e compositores de samba nas tendências do mercado musical, ver: FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *Op. Cit.* pp. 30-34.

Cartola e Paulo da Portela tornaram-se centrais nas suas comunidades, e foram os principais responsáveis por incluírem os morros no imaginário geográfico de boa parte da população carioca; tanto quanto, se não mais, do que os intelectuais brasilianistas.

Uma região que se estabeleceu como reduto importante de sambistas na cidade foi Oswaldo Cruz. Em 1934, o cineasta Humberto Mauro filmou o longa “Favela dos meus amores”, a primeira vez que aparecia uma escola na tela de cinema. A maior parte dos integrantes era da Portela, e o grande mediador das relações foi Paulo da Portela: fundador, organizador dos figurinos e das alas que durante muito tempo renderam títulos a escolas; além de principal compositor, Paulo tornou-se uma espécie de líder comunitário do bairro. Quando algum político ou produtor aparecia na região, era geralmente ele que assumia os encontros e articulava os contatos com outras pessoas da comunidade.

No início dos anos 1940, o produtor e desenhista Walt Disney veio ao Brasil, dentro do contexto de estreitamento das relações do país com os EUA, com o intuito de criar um desenho animado sobre a vida carioca. O personagem principal da série, Zé Carioca, foi inspirado na figura de Paulo da Portela, conhecido e indicado por inúmeros políticos e escritores como o símbolo máximo do ser sambista e da “vida malandra” da cidade.

Nesse mesmo período, uma figura foi se tornando central nas escolas: o presidente, responsável por gerir cada vez mais as finanças, a estrutura e a administração das agremiações. Algumas funções que eram antes subordinadas a outros passaram a centralizar-se nas suas mãos, fazendo os integrantes ficarem mais restritos as suas próprias áreas. Em alguns momentos, isso gerou conflitos com os membros que estavam acostumados a organizar muitas coisas, característica do início das escolas, dentre eles os compositores. Essa questão levou a uma tensão entre Paulo e o presidente da Portela, Manuel Bambã, que o expulsou em 1942, gerando grande comoção na comunidade³⁸. Seja como for, o ato não foi isolado, e atingiu diversos outros participantes das agremiações.

Mesmo sem o status de líder comunitário, como era Paulo da Portela, Cartola foi um personagem central na vida da Mangueira. Um dos fundadores da Estação Primeira, em pouco tempo se tornou o principal compositor. Por sua retórica social, ele adquiriu o estatuto de mediador das relações entre os políticos, os jornalistas, os músicos e os intelectuais com a comunidade. Apresentava o barracão e as instalações da escola, e ficou

³⁸ Sobre esse episódio ver: FERNANDES, Nelson. *Op. Cit.*p. 117.

próximo de alguns compositores do “alto escalão”. Dentro da “política da boa vizinhança” entre o Brasil e os Estados Unidos, o maestro Leopold Stokowski veio ao país em 1940 produzir um disco sobre a “música nativa”. O contato com feito através de Villa Lobos, que decidiu convidar Cartola para escolher os músicos tipicamente tupiniquins. O sambista selecionou alguns companheiros e as gravações foram feitas dentro de um navio que tinha os equipamentos.

O álbum *Native Brazilian Music* é um dos poucos registros sonoros disponíveis com a voz de Cartola e outros compositores, como João da Baiana, Donga, Zé Espinguela e o grupo Rae Alufá na década de 1940. Contraditoriamente, foi produzido por um maestro de fora do país. Nas faixas temos a presença de um grande número de instrumentos rítmicos, vozes de coro e palavras africanas, algo que seria inaudito nas canções da rádio. Logo na primeira música, “Macumba de Oxóssi”, há um destaque para a batida rítmica e um tema de orixá na letra, seguido pela próxima canção “Macumba de Iansã”. Na estrutura melódica, a tensão temática é muito mais presente do que a *passional*³⁹, o que fica evidente nas faixas seis e sete, “Bambo do bambu” e “Sapo no saco” respectivamente, inspiradas no repente nordestino. Apesar da sua riqueza, o álbum foi pouco comentado pela crítica especializada, permanecendo no “ostracismo” e depois “redescoberto”. Alguns outros registros originais sonoros importantes foram levantados por Almirante nos anos 1940, em seus programas “Recolhendo o folclore” e o “Pessoal da Velha Guarda”, mas apenas com os músicos do “samba amaxixado”, mantendo sua distância com o estilo do Estácio.

Apesar de sua importância social e cultural na agremiação, Cartola passou pelo mesmo processo que muitos outros compositores com destaque nas escolas vivenciaram: uma briga com o presidente, que o afastou da Mangueira no final dos anos 1940. Para além desses aspectos políticos, poderíamos listar outras questões que foram minando essa relação entre os sambistas e as suas escolas.

³⁹ *Tensão temática e tensão passional* são dois conceitos trazidos pela obra de: TATIT, Luiz.. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp.2012.pp. 9-29. Conforme o autor, na forma de cantar/falar do cancionista brasileiro existem duas formas de dicção. A *tensão passional*, em que o cantor prolonga a duração das vogais e amplia a extensão da tessitura e dos saltos intervalares. O andamento da música cai e há um destaque para os contornos melódicos, valorizando a sensação da paixão. Uma forma que aparece nas modinhas, operetas, e até na música romântica brasileira. Na dicção dos sambistas do Estácio seria possível observar o oposto, uma *tensão temática*. A duração das vogais é reduzida, bem como o campo de utilização das frequências. O cantor produz uma progressão melódica mais veloz e mais segmentada pelo ataque insistente nas consoantes, privilegiando assim o ritmo na sua sintonia com o corpo (as pulsações, os batimentos cardíacos, a inspiração/expiração).

A **competitividade** dos desfiles de carnaval foi o primeiro ponto de colisão entre os compositores e os outros membros com as escolas. A tensão de participar de algo que agora envolvia um julgamento e uma disputa, bem como os elementos de padronização que começaram a brotar, alteraram a experiência que se tinha até então. Um primeiro exemplo disso, ainda em fase inicial, foi com a Deixa Falar. Alguns de seus membros já se reconheciam dentro de uma escola, enquanto outros ainda pensavam naquilo como um rancho. Seja como for, quando as primeiras competições foram surgindo entre 1931 e 33, seus integrantes rapidamente perceberam que a forma de participar estava mudando. Aquele ambiente estaria agora cercado por uma avaliação e uma liberdade mais restrita. Logo na primeira disputa, algumas regras foram estabelecidas: cada escola precisaria desfilar com uma ala de baianas e os instrumentos de sopro estavam proibidos. A espontaneidade diminuiria. A agremiação se desfez em 1933. Ismael Silva, um dos organizadores da escola, sentiu que aquela realidade já não condizia com a sua forma de experienciar o carnaval⁴⁰.

Em 1933, o desfile contou com a participação de 30 mil pessoas na Praça Onze. Os eventos cresciam cada vez mais, bem como o número de escolas. Para gerir melhor a competição, foi criada no ano seguinte a União das Escolas de Samba (UES), uma entidade que começou com 28 escolas filiadas. Para além de organizar os festejos e as exposições públicas, a associação era responsável por angariar e distribuir recursos junto às autoridades municipais e estaduais, posto que a prefeitura passou a destinar uma verba todos os anos para as escolas. A organização também cunhou um estatuto de regras globais, dentre as quais: 1-Só poderão concorrer as escolas filiadas a UES; 2-Não serão permitidas flautas nos desfiles;3- É obrigatório uma ala de baianas; 4-A comissão julgadora será escolhida em comum com todas as escolas; 5-Dos três sambas enredo do desfile, um deles precisará ter um tema nacionalista.

Com relação a essa última regra, muitos estudiosos observaram-na sob o ponto de vista de uma intervenção política. Nos trabalhos acadêmicos, formou-se uma corrente importante no Brasil durante a década de 1980 de pesquisas sobre a relação entre a cultura e o Estado. Diversos livros e artigos foram publicados a respeito dos projetos culturais assumidos pelos governos e a sua relação com a sociedade. No samba, um dos contextos privilegiados foi o da Era Vargas, em uma visão de que o Estado autoritário, através de nomes como Mário de Andrade e Villa-Lobos, havia manipulado e controlado a cultura

⁴⁰ CABRAL, Sérgio. *Op. Cit.* Cap. V.

popular⁴¹. Havia a perspectiva de que as instituições, dentro de um projeto modernista centralizador nacional-popular⁴², tinham cooptado e submetido a produção artística. Uma noção que foi assumida por diversos estudos, no que poderíamos chamar de um *paradigma hegemônico*.

Nessa visão, a regra da UES de que um dos sambas precisaria ter cunho nacionalista teria partido das autoridades públicas interventoras como uma forma de legitimar o Estado. Mais do que isso, algumas teses chegaram a defender que a própria criação da União partiu de cima para baixo, como uma estratégia de controlar as escolas. Esse autoritarismo teria afastado alguns membros e compositores das escolas.

O *paradigma hegemônico* parte do princípio de que, através de projetos como o Canto Orfeônico nas escolas, a criação de instituições de propaganda e censura, a fomentação de algumas emissoras de rádio, o Estado direcionou os rumos da cultura popular. Nos anos 2000, alguns trabalhos problematizaram essa linha de raciocínio, apontando problemas centrais nas teses.

Um estudo importante nesse sentido foi o de Bryan Mccann. O autor procurou mostrar que o corpo institucional cultural do governo getulista não foi homogêneo. Existiram sim aqueles que foram críticos ao samba como um todo, ou pelo menos às suas formas mais populares, mas existiram também aqueles que procuraram promovê-lo. A Rádio Nacional, principal veículo de comunicação do Estado, tinha uma parte considerável de sua programação musical dedicada ao samba. Além disso, o pesquisador conseguiu mapear uma série de incentivos econômicos governamentais às escolas. Isso não exclui, claro, a existência de projetos centralizadores, bem como a força da censura no início da década de 1940. Com isso, Mccann busca observar que o mais interessante não seria tentar definir as políticas públicas de um lado ou de outro, mas as suas contradições e conflitos dentro do próprio Estado. O governo como um terreno de disputa⁴³. Nos estudos sobre a economia e a geopolítica desse período, a imagem de um

⁴¹ Ver os trabalhos de: PEDRO, Antonio. *Samba da Legitimidade*. Tese de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo. 1980; RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec. 1984. & WISNIK, José. “Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo.” In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1983.

⁴² Aqui vale ressaltar que seria um anacronismo pensarmos a ideia de Nacional-Popular na década de 1930 dentro do escopo gramsciano. O conceito do filósofo italiano foi apenas tornar-se conhecido pela intelectualidade brasileira de fato nos anos 1960. Seria mais verossímil, antes, observarmos em termos do projeto modernista do Estado e dos intelectuais em valorizarem uma noção de identidade-povo associada a cultura, como uma agenda da Nação. Nesse sentido, seria mais rico pensarmos o Nacional-Popular como uma *ideia-força* que atravessa diferentes momentos do debate brasileiro.

⁴³ MCCANN, Bryan. *Hello, Hello Brazil. Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham: Duke University Press, 2004.p.9.

pêndulo é bastante recorrente para compreendermos as tensões políticas. O mesmo poderia valer para a cultura.

Outra pesquisa importante foi a do geógrafo Nelson da Nóbrega Fernandes. O autor não criticou a ideia de que o Estado procurou direcionar os rumos da cultura, mas sim que isso tenha acontecido de forma plena. Com isso, questionou a prerrogativa do *paradigma hegemônico* de que as camadas populares são ingênuas e passivas frente às políticas centralizadoras e, poderíamos acrescentar, não são agentes da sua própria história. A criação da UES partiu das escolas e não do governo, como uma estratégia de organizar a competição e as agremiações e, ao mesmo tempo, formar uma instituição credenciada para receber recursos. Uma ferramenta para demonstrar coesão dentro do contexto de crescimento de um fenômeno de massa, algo que tinha relevância para o poder público. Da mesma forma, a criação da regra do samba nacional não foi uma imposição do Estado, e sim uma diretriz assumida pelas escolas como estratégia de popularização. Com isso, Fernandes procura bater na tecla da ação que os próprios sambistas assumiram em se tornar um símbolo nacional e um grande evento do carnaval. Algo que partiu de uma agenda própria, e não somente dos brasilianistas. No *paradigma hegemônico*, existe também a ideia de que as elites se apropriaram da cultura popular, mas não se percebe o contrário. Cartola, por exemplo, era leitor de Castro Alves e Olavo Bilac, e em inúmeros sambas-enredo manifestou elementos da “cultura erudita”. Em um dos seus sambas pela Mangueira, “Homenagem”, Carlos Cachça dizia:

Recordar Castro Alves

Olavo Bilac e Gonçalves Dias

e outros imortais

que glorificaram nossa poesia

quando eles escreveram

matizando amores

poemas cantaram

talvez nunca pensaram

de ouvir seus nomes

num samba algum dia

esses versos rudes

*que nascem e que morrem
no cimo do outeiro
pudessem ser cantados
ou mesmo falados
pelo mundo inteiro
mesmo assim como são
sem perfeição
sem riquezas mil
essas mais ricas rimas
de um povo varonil*

Recordar Castro Alves (etc.)

*E os pequenos poetas
que vivem cantando
na verde colina
cenário encantador
desse panorama
que tanto fascina
num desejo incontido
do samba querido
a glória elevar
evocam esses vultos
prestando tributo
sorrindo a cantar*

A respeito desse samba, Nelson da Nóbrega observa:

Já apreciamos como Villa Lobos se relacionava com os sambistas e que deste relacionamento ele retirou elementos para pelo menos um de seus trabalhos, evidenciando uma circularidade no sentido dos “de baixo” para os “de cima”. Agora, com o samba-enredo de Carlos Cachça, acabamos de ver como os “de baixo” podem se apropriar e dar um sentido realmente original para os que vem “de cima”, pois seus

*versos concluem explicitamente que sua “homenagem” àqueles vultos da poesia tinha o sentido de: “num desejo incontido/ do samba querido/ a glória elevar.”*⁴⁴

No samba de Carlos Cachça se evidencia os processos de troca da circularidade cultural que, dentro do *paradigma do encontro* e do *paradigma hegemônico*, foram vistos do ponto de vista dos “de cima”. Mais do que isso, as classes populares aparecem como um grupo passivo à sua própria condição histórica, manipuladas pelas elites ou pelo Estado, como se a narrativa das escolas de samba e seus compositores, os conflitos e as dissidências, fossem apenas direcionados pelas forças econômicas ou autoritárias.

Com isso não se quer negar a participação do Estado nos processos culturais, ou ainda o peso da censura durante esses anos, mas problematizar uma visão da História a partir dele, sem considerar os outros agentes envolvidos. A Praça XI, por exemplo, foi demolida entre 1938/39, para a construção da Avenida Getúlio Vargas no centro da cidade. Mas, apesar dessa intervenção, as 39 escolas envolvidas desobedeceram aos decretos e desfilaram nos escombros, demonstrando resistência. Nos anos seguintes, passaram a desfilar sobre a própria avenida.

As questões políticas, sem dúvida, tiveram um papel decisivo no afastamento de membros das escolas, mas, ao contrário do que os estudos dos anos 1980 procuraram defender, elas tiveram mais impacto nos anos pós-Segunda Guerra do que durante a Era Vargas. Em 1945, o Partido Comunista Brasileiro saiu da ilegalidade e conquistou nas eleições diversos postos importantes. O presidente da UGES (em 1939 a UES mudou seu nome para União Geral das Escolas de Samba), Servam Heitor, assumiu publicamente o seu apoio ao PCB⁴⁵, uma relação entre sambistas e partidários que já vinha se estabelecendo há algum tempo. No ano seguinte, ocorreu um desfile das escolas em São Cristóvão, que terminou com uma homenagem a Luís Carlos Prestes. Em 1947, o principal jornal do partido, *Tribuna Popular*, ficou responsável pelos concursos de “Cidadão do samba” e “Embaixatriz do samba”. As eleições municipais daquele ano ficaram marcadas pelas bandeiras comunistas sendo levantadas junto às agremiações. O vereador do partido, Vespasiano Luz, foi eleito com grande popularidade, prometendo ceder terrenos para cada escola ter a sua sede.

⁴⁴ Texto e trecho da canção extraídos de: FERNANDES, Nelson. *Op. Cit.* pp. 108-109.

⁴⁵ Ver: GUIMARÃES, Valéria Lima. *O PCB cai no samba: os comunistas e a cultura popular (1945-1950)*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado. UFRJ. 2001.

Tudo isso alarmou a direita e os anticomunistas e, como contra-resposta, o prefeito do Rio, Hildebrando de Araújo, instituiu a Federação Brasileira de Escolas de Samba. Nas novas regras, só receberiam verbas as escolas associadas a ela, o que levou a um esvaziamento da UGES em 1947. Ficavam estritamente proibidos os sambas de “temas subversivos”. Entre 1948 e 1951, os desfiles de cada associação ocorreram separadamente, e a antiga instituição passou a ser apelidada de “União Geral das Escolas Soviéticas”. Nesse período, muitos membros se afastaram de suas escolas, questionando a decisão de seus presidentes de preferir o lugar do dinheiro ao da resistência⁴⁶. Em 1949, Cartola brigou com o presidente da Mangueira argumentando que a escola não deveria se envolver nas questões políticas, o que ocasionou a sua expulsão. Pouco tempo depois, o mesmo ocorreu com Carlos Cachça. Em 1952, sob o governo de Getúlio, a União e a Federação decidiram juntar-se, unificando novamente a competição.

Conforme mencionamos, além dos aspectos políticos, a competitividade foi outro fator que motivou rupturas nas escolas. Quando os compositores entravam cantando os seus sambas nos desfiles, geralmente havia um mote, um tema central que se repetia, e o resto da canção era improvisado na hora, dentro de uma estrutura que tinha como influência o partido alto. No estatuto de regras de 1946, definiu-se que a segunda parte dos sambas-enredo não poderia mais ser improvisada e a letra deveria ser completa. Essa ação era parte de uma estratégia de padronização das canções, pois se temia que a disputa fosse afetada pelas variações de inspiração do compositor em cada evento. Muitos sambistas ficaram insatisfeitos por enxergarem ali uma perda na sua centralidade nos desfiles, e ao mesmo tempo, de uma tradição antiga do carnaval.

Nas décadas de 1940 e 50, alguns importantes compositores procuraram se inserir nas escolas, mas não encontraram ali a realidade que estavam procurando. Nomes como Zé Ketí e Elton Medeiros passaram por um processo semelhante, um na Portela e o outro na Unidos de Luca. Os desfiles estavam cada vez mais padronizados, e os sambas enredos viviam uma experiência parecida. Havia uma pressão da direção sobre os compositores que procurava restringir a liberdade dos temas e das formas melódicas, geralmente exigindo sambas mais “exaltados” ou “alegres”⁴⁷. Com isso, muitas vezes as autorias tinham que ser compartilhadas, o que levou Ketí a brigar e sair da Portela em 1950. O estilo de um músico como Elton, e especialmente de um samba lírico como o de Cartola e Nelson Cavaquinho, já não tinha mais espaço nas competições.

⁴⁶ CABRAL, Sérgio. *Op. Cit.* Cap. IX.

⁴⁷ Sobre essa padronização dos sambas enredos, ver: CABRAL, Sérgio. *Op.Cit.* Cap. X.

Capítulo II

Zicartola: transformações
culturais e novos espaços de
sociabilidade

Os carnavalescos e os profissionais externos às comunidades:

O ano de 1960 é considerado um divisor de águas na história das escolas de samba. Para a disputa daquele carnaval, o presidente da Acadêmicos do Salgueiro, Nelson de Andrade, resolveu contratar uma pessoa de fora da agremiação para dirigir o enredo. O escolhido foi o coreógrafo Fernando Pamplona, que aceitou o convite propondo o tema “Zumbi dos Palmares”. Com um vestuário inovador, roupas diferenciadas e um visual de espelhos, o desfile do Salgueiro causou um grande impacto, premiando a escola com o título⁴⁸. Cinco escolas, na verdade, ficaram empatadas em primeiro lugar, e todas elas foram consideradas ganhadoras (Portela, Mangueira, Império Serrano, Salgueiro e Capela).

No desfile, os Acadêmicos do Salgueiro estavam lançando no carnaval uma figura que depois se tornou tão importante para as escolas: o carnavalesco. Um profissional contratado para gerir e organizar o desfile. Depois da competição de 1960, outras escolas passaram a contratar esse profissional. Para muitos integrantes das agremiações, todavia, aquilo representou uma deturpação de valores fundamentais: a contratação de um indivíduo externo à comunidade, que nada tinha a ver com a sua história ou os seus personagens, tendo um papel de destaque maior do que os seus próprios membros. Nos anos seguintes, o carnavalesco muitas vezes passou a julgar o tema e avaliar a própria qualidade ou não dos compositores e os seus sambas-enredo.

A respeito da entrada do carnavalesco, o pesquisador Muniz Sodré observa que ocorreu uma transformação radical na relação do corpo com o samba entre os passistas das agremiações. Fernando Pamplona, iniciou a tradição das coreografias nos desfiles, isto é, movimentos sincronizados entre os componentes das alas, e a partir dali as outras escolas começaram a seguir o modelo. Até então, os componentes tinham a liberdade do corpo para sambarem livremente durante a sua trajetória. Com a nova dinâmica, segundo Sodré, a liberdade da dança ficava restrita a apenas alguns, e se impunha uma lógica ocidental teatral sobre o corpo africano do samba⁴⁹. Essa questão levou a muitos conflitos internos e, como veremos no capítulo seguinte, foi uma das principais bandeiras da escola Quilombo.

⁴⁸ CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1996. pp, 179-181.

⁴⁹ SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. pp, 49-54.

Nos anos 1960, também, poderíamos observar mudanças relacionadas aos sambas enredos. Provavelmente por questões de competitividade, muitas escolas passaram a apostar em músicas mais rápidas e com letras curtas para fácil assimilação do público. Se comparássemos, por exemplo, dois sambas enredos que marcaram suas gerações, um para a década de 1950 (“Seis datas magnas”/Portela/Candeia e Altair Prego/1953) e outro para os anos 1960 (“Chica da Silva”/Acadêmicos do Salgueiro/ Noel Rosa de Oliveira e Anescarzinho/1963), observaríamos, neste curto intervalo de dez anos, algumas diferenças profundas. Em primeiro lugar, no estilo e no conteúdo da letra: enquanto “Seis datas magnas” pertencia a uma tradição que vinha desde os anos 1930 de sambas-enredos com temas nacionais (o que, conforme vimos, não tinha nada a ver com uma imposição do Estado), “Chica da Silva” estava inserido em outro contexto, que havia aflorado na década de 60, de letras sobre a história negra brasileira e as suas matrizes afro diaspóricas. Do ponto de vista do estilo, a canção de Candeia e Altair provinha de uma linha de melodias mais longas e “rebuscadas”, ao passo que o samba de Noel e Anescarzinho era mais curto e menos complexo do ponto de vista linguístico, o que se tornou uma estratégia generalizada neste período, provavelmente como uma forma de fazer o público compreender e cantar melhor a letra⁵⁰.

Em segundo lugar, no plano musical, os sambas enredos passaram por um processo de aceleração ao longo de sua história. A estratégia das escolas foi de tornar aquele ritmo mais pulsante e dançante. Se isto aconteceu de fato, isto é, se as pessoas realmente passaram ou não a dançarem e a se envolverem mais com os sambas enredos e os desfiles na avenida, é uma discussão tremenda, que envolve vários pontos de vista de compositores, sambistas, musicólogos; valeria o mesmo para o debate sobre se as novas letras eram mais assimiláveis ou não. Estas questões não entram no mérito de análise da dissertação. O que podemos afirmar, com certeza, é que ocorreram transformações no conteúdo, nas letras e na musicalidade dos sambas enredos, e que isso teve consequências para a realidade dos compositores. Muitos, que antes tinham sucesso absoluto nas canções de suas agremiações, foram excluídos ou não conseguiram vencer os concursos dos anos 1960.

Um destes exemplos foi o próprio Cartola. Apesar de já estarem afastados, muitos compositores as vezes tiveram momentos de curto retorno, ou tentativas de comporem

⁵⁰ As ideias e a comparação entre os sambas enredos foram extraídas de: ARAÚJO, Samuel. *Acoustic labor in the timing of everyday life; a social history of samba in Rio de Janeiro (1917-1980)*. Tese de doutorado em etnomusicologia. Universidade de Illinois em Urbana-Champaign, EUA.1992.pp. 196-197.

um samba outra vez. É importante ressaltar isto, para observar como este processo de distanciamento das escolas foi muitas vezes penoso, com algumas idas e vindas, e até mesmo contraditório. Em 1961, Cartola procurou a direção da Mangueira, novamente, com um samba enredo para o carnaval. Sua composição “Tempos idos”, todavia, foi excluída pelos jurados da disputa⁵¹.

Os tempos idos

Nunca esquecidos

Trazem saudades ao recordar

É com tristeza que eu relembro

Coisas remotas que não vêm mais

Uma escola na Praça Onze

Testemunha ocular

E perto dela uma balança

Onde os malandros iam sambar

Depois, aos poucos, o nosso samba

Sem sentirmos se aprimorou

Pelos salões da sociedade

Sem cerimônia ele entrou

Já não pertence mais à Praça

Já não é mais samba de terreiro

Vitorioso ele partiu para o estrangeiro

Para a realidade das escolas dos anos 1960, os tempos deste tipo de samba enredo já eram “tempos idos”. O tipo de letra de uma tradição melancólica⁵², não “vibrante”, bem como o conteúdo, eram vistos como ideias fora do lugar. As referências trazidas pela

⁵¹ A respeito deste episódio ver: CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola: Política e Samba na Casa de Cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2004.pp, 65-66.

⁵² Em um de seus ensaios, o artista Nuno Ramos observa que nos anos 1930 se constituíram duas linhas de força do samba, que vão se estender até a década de 1960: uma é a do “samba malandro”, em que os excluídos se dão bem. Se dribla o trabalho e o ócio vence; a outra é a “tradição melancólica”, o “samba de quem perdeu”, do desempregado que não soube ou não quis dar um jeito, se perdeu. Enquanto no “samba malandro” o ritmo é mais agitado e a síncope é mais acentuada, no “samba melancólico” a canção é mais lenta. Foi a tradição de artistas como Cartola e Nelson Cavaquinho. Durante certo tempo, ambas as tradições conviveram na composição dos sambas das escolas. Porém, em certa altura, o estilo mais melancólico foi perdendo espaço. Ver: RAMOS, Nuno. “Ao Redor de Paulinho da Viola”. In: *Ensaio Geral*. São Paulo: Editora Globo. 2007.pp. 79-93.

melodia remetiam ao passado da geração de Cartola: do carnaval na antiga Praça XI, “uma balança onde os malandros iam sambar”⁵³, e a luta dos compositores no período pelo espaço das escolas no carnaval e pelo reconhecimento do samba como símbolo nacional. O próprio autor diz, quase como uma constatação, que o seu samba já não teria mais espaço: “é com tristeza que eu relembro, coisas remotas que não vem mais”. A luta árdua dos anos 1930 e 40 pela expansão e popularização do samba, daria lugar a uma nova luta nas décadas de 1960 e 70, movida pela articulação entre a velha geração e a nova. Ao contrário do que muitos estudiosos procuraram defender - que o samba estava se tornando um produto alienado e maculado pela invasão das classes médias - este período foi acompanhado por profundas transformações nos debates raciais e no plano estético. De um lado, pela valorização de um estilo de samba que não havia encontrado espaço na rádio por mais de duas décadas; por outro, pelo movimento crítico contra ideias clássicas cunhadas nos anos 1930, como a democracia racial.

Estes debates em torno de “princípios” foram fundamentais para o afastamento de compositores das suas escolas, na perspectiva de que certas mudanças estavam transformando valores essenciais do conjunto comunitário das agremiações. Algumas destas transformações, como a entrada de profissionais externos, a aceleração dos sambas enredos, os ensaios na zona sul, a penetração das classes médias, dentre outras, já foram analisadas por parte da bibliografia especializada, e configurariam uma linha mais clássica de interpretação do distanciamento dos compositores. Conforme vimos, todos estes movimentos tiveram impacto na visão de muitas pessoas sobre as escolas. Menos “ortodoxo”, todavia, seria apontar o motivo do “orgulho ferido” de alguns sambistas.

Ao longo do capítulo 1, pudemos observar como os compositores assumiram um papel de centralidade nas suas escolas nos anos 1930 e 40. Alguns deles eram os principais mediadores das relações externas das agremiações. Nos primeiros desfiles, estes sambistas tinham uma posição hierárquica acentuada na avenida, com a liberdade de improvisar durante o enredo. A respeito disto, Candeia observou que:

A última escala da hierarquia da escola era ser compositor. Naquele tempo, dizia-se “improvisado” porque o samba-enredo se resumia ao estribilho. O resto tinha que ser improvisado na hora pelo compositor. Daí, o samba-enredo tradicional ser

⁵³ A respeito da memória, bem como das transformações na Praça Onze, ver: CARVALHO, Bruno. *Cidade Porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019, p. 218.

*quilometrado. Se a escola queria cantar Tiradentes, por exemplo, o “improvisador” ia cantando a vida toda do herói enquanto durasse o desfile. Se o pessoal resolvesse sambar pelas ruas durante uma hora, ele improvisava esse tempo todo.*⁵⁴

Se, por um lado, algumas funções das escolas ao longo do tempo foram se tornando menos comunitárias e mais centralizadas nas mãos de presidentes e diretores, por outro, houve um processo de descentralização na configuração dos desfiles. Isto é, por uma questão da competitividade, o samba enredo passou a ser mais um elemento entre tantos outros da avaliação dos jurados, como bateria, harmonia, alegoria, etc. Sendo antes o principal carro chefe da agremiação, o samba enredo passou a ter o mesmo peso que os demais critérios. Esta transformação, sem dúvida, impactou na vida dos compositores dentro daquele espaço. O próprio Candeia, que tinha uma posição de destaque na Portela, e que acompanhou o seu protagonismo perder espaço, levou um pouco da experiência para a escola que ajudou a fundar. Na Quilombo, ele assumiu um papel de centralidade na composição dos sambas enredos, nas atividades que aconteciam e nas mais diversas funções da escola. Suas ações causaram, inclusive, alguns conflitos internos dentro da agremiação, conforme veremos no capítulo seguinte.

Estas considerações não diminuem, de forma alguma, o impacto que as transformações internas das escolas tiveram para o afastamento dos compositores. O objetivo aqui, foi justamente observá-las dentro de um campo psicológico mais subjetivo da perda da centralidade dentro de um espaço de sociabilidade. No cenário musical do final dos anos 1960 e início da década de 70, em que a figura do compositor começava a penetrar um novo território imagético no mercado⁵⁵, muitos sambistas, especialmente da nova geração, ficaram receosos de colocarem a sua imagem pública no embate de serem apenas mais um, dentre tantos outros da ala dos compositores, disputando o primeiro lugar de um samba enredo.

⁵⁴ “A nova escola de samba para o carnaval do Rio”. *Folha de São Paulo*, 20/11/1975.

⁵⁵ Um território de produção de subjetividade, no qual o sujeito torna-se um agenciamento de coletividade de enunciação que estabelece redes de interconexão. No final dos anos 1960 e início dos anos 1970, o historiador Elton John observa que no mundo ocidental, a indústria cultural passa a investir em mecanismos de culto a celebridades artísticas, muitas das quais músicos. Essa realidade começa a brotar no Brasil com os festivais televisivos, e se expande nos anos 1970 para uma nova forma de apreensão subjetiva da realidade individual dos compositores e intérpretes do mercado musical. Ver: FARIAS, Elton John da Silva. “História, Música & Fama”. In: *Epistemologia, Historiografia & Linguagens (vol II)*. (Org. ARANHA, Gervácio Batista & FARIAS, Elton John da Silva). João Pessoa: Editora da UFBA, 2019.pp, 347-391.

O Zicartola:

Figuras: h., prazeres/composição: wendhausen

No final dos anos 1950, Cartola e sua companheira, Dona Zica, moravam em um barracão no morro da Mangueira frequentado por muitas pessoas: artistas, sambistas, produtores, dentre eles o diretor do Departamento de Turismo do Rio de Janeiro, Mário Saladini, que era amigo do casal. Na época, ele foi procurado pelo presidente da Associação das Escolas de Samba (AES), que solicitou um espaço no centro para instalar a sede da entidade. Saladini conseguiu um casarão na Rua dos Andradas, número 81, convidando Cartola para morar e ser zelador do espaço. Aquilo era bastante vantajoso para o casal em termos de localização, especialmente para Zica que vendia marmitas no centro⁵⁶.

O espaço se tornou um importante reduto de sociabilidade dos sambistas que já não tinham mais lugar nas suas antigas escolas: Zé Ketí, Carlos Cachça, Nelson Cavaquinho, Ismael Silva, o próprio Cartola e outros. Além disso, também ocorreu o encontro de uma velha geração com novos compositores, como Nuno Veloso e Elton Medeiros, que encontraram dificuldades nos seus percursos dentro das agremiações.

Em 1961, Zé Ketí foi convidado para formar um conjunto e tocar em um programa de televisão. Ele decidiu reunir alguns sambistas e formar o grupo “Voz do Morro”. Os ensaios aconteciam no casarão da Rua dos Andradas, e contavam com a participação do próprio compositor, Armando dos Santos, Cartola, Nelson Cavaquinho, Nuno Veloso, Elton Medeiros, Joaci e Bigode⁵⁷. Zé Ketí havia decidido chamar músicos do estilo de roda de samba, sem orquestradores, com instrumentos como pandeiro, prato, caixa de fósforos. Aquela era a voz do morro, uma musicalidade que nunca tinha encontrado de fato espaço na rádio. A experiência, portanto, foi inovadora para o período. O grupo se apresentou e pouco tempo depois se desfez. Mas uma coisa havia se tornado clara: se isso ocorreu uma vez, poderia acontecer de novo, e aqueles sambistas estariam dispostos a defender e valorizar aquela forma estética. O casarão havia desempenhado um papel fundamental naquela sociabilidade que constituía o conjunto.

Conforme o pesquisador Roberto Moura, os encontros na Rua dos Andradas foram atando algumas sociabilidades entre sambistas, estudantes, jornalistas e produtores, fundamentais para o ambiente que viria a ser o Zicartola⁵⁸, o bar e restaurante que Cartola

⁵⁶ Sobre este episódio, ver o documentário: *Cartola: música para os olhos*. Dir: Lúcio Ferreira e Hilton Lacerda. Brasil. 2007.

⁵⁷ “Sambistas formam a Voz do Morro”. *Jornal do Brasil*. Sérgio Cabral. 21/9/1961.

⁵⁸ MOURA, Roberto. *Cartola: Todo Tempo que eu Viver*. Rio de Janeiro: Corisco Edições, 1988.p.107.

e Zica abriram em 1963. Em um depoimento, Elton Medeiros observa que aquele lugar foi a “semente” do Zicartola. Sobre os sambistas que tocavam lá, ele afirma:

*Entravam pela madrugada cantando, tocando, comendo os salgadinhos da Zica e tomando umas e outras, diante da platéia que foi aumentando assustadoramente: era a semente do Zicartola*⁵⁹.

O historiador Maurício Barros de Castro discorda, todavia, da narrativa produzida por Moura, afirmando que os estudantes não frequentavam o casarão, e que o tipo de sociabilidade daquele local era muito mais restrita do que viria a ser a do Zicartola⁶⁰. Por ser um espaço residencial menor, sem o tipo de atendimento de um bar restaurante, ficamos com a opinião de Castro. Seja como for, ambos os autores se utilizam da expressão “semente”, no sentido de reiterar a importância daquele espaço para o encontro entre velhas e novas gerações do samba, formando algumas parcerias que teriam continuidade no Zicartola, fundamentais para um novo tipo de sociabilidade que estava se engendrando nos anos 1960.

Em 1963, D. Zica e Cartola receberam a notícia de que iriam ser despejados no final daquele ano. O casarão seria desapropriado e demolido. Um dos frequentadores da Rua dos Andradas era o empresário Eugênio Agostini que, junto com os seus irmãos, possuía uma vasta rede de restaurantes e bares na cidade sob o nome da empresa Refeição Caseira LTDA. Agostini, veio procurar o casal com a proposta de fazer uma sociedade e inaugurar um bar e restaurante que tocasse samba. Naquele ano, Zica achou um sobrado localizado na Rua da Carioca, no centro da cidade. O andar de cima seria o de moradia do casal, e o de baixo o de música e refeição. Oficialmente, o espaço recebeu o nome de Razão Social: Refeição Caseira LTDA; mas, popularmente, ficou conhecido como Zicartola.

Apesar de realizar alguns eventos no final de 1963, o bar foi inaugurado de fato em 21 de fevereiro de 1964⁶¹. Uma pessoa fundamental para a organização, decoração e

⁵⁹ Ver depoimento em: PEREIRA, Arley. *Cartola: Semente de Amor Sei que Sou*. São Paulo: Sesc, 1998. pp. 8-9.

⁶⁰ CASTRO, Maurício Barros de. *Op.Cit*, pp, 65-66.

⁶¹ Por Cartola e os sambistas que estiveram na inauguração como Zé Ketí, Nelson Cavaquinho e outros terem uma relação bastante próxima com muitos jornalistas, o que, conforme veremos, produziu um tipo de sociabilidade específica neste período, a abertura do Zicartola recebeu uma cobertura midiática expressiva, ficando em destaque nos principais jornais cariocas. Ver: “Zicartola inaugurado com lombo.” *Jornal do Brasil*. 22/02/1964; “Zicartola”. *O Jornal*. 23/02/1964; “No Zicartola há comida boa e samba da Mangueira”. *O Globo*. 25/02/1964.

produção foi o artista e jornalista Hermínio Bello de Carvalho, que ajudou a articular a formação de algumas parcerias e conjuntos dentro do Zicartola. Logo no início, ele procurou o sambista e pintor Heitor dos Prazeres para decorar o espaço e o menu do restaurante. A imagem da página anterior era o seu desenho de capa do cardápio, retratando o casal Zica e Cartola olhando para cima e simbolizando uma das representações mais comuns das pinturas de Prazeres: a relação entre a música e o sagrado, na qual os anjos aparecem para expressar essa cosmovisão no plano superior. O olhar para cima é o olhar para o divino, e os samba e os instrumentos fazem parte desta relação. Bello também ajudou a organizar a agenda semanal e os eventos do Zicartola.

O restaurante tinha capacidade para 116 pessoas e funcionava de segunda a sábado, das dez horas da manhã até as dez horas da noite, servindo almoço e jantar. Inicialmente, o samba ao vivo acontecia somente às sextas-feiras, quando Cartola e os outros músicos se reuniam para fazer uma roda de samba. Nestes dias, porém, a casa recebia uma quantidade enorme de pessoas, ficando muito abarrotada e com gente do lado de fora. A lotação máxima expandia em muito o seu número inicial, e o espaço ficava completamente cheio. Devido ao entusiasmo e o sucesso deste show, Hermínio Bello sugeriu a Cartola prorrogar em mais um dia da semana a programação do restaurante, através de uma ideia que tinha tido: o dia da Ordem da Cartola Dourada. Uma vez por semana, toda quarta-feira, um músico seria chamado para ser homenageado no Zicartola, recebendo esse título. Haveria uma apresentação inicial do artista, feita por Hermínio Bello e Sérgio Cabral, com o recebimento do prêmio, seguido por um show daquele músico⁶². O *Jornal do Brasil* citava, quase toda quarta-feira de manhã, quem seria o artista homenageado daquele dia. Pesquisando as suas edições, foi possível encontrar os nomes de: Ismael Silva, Aracy de Almeida, Ciro Monteiro, Heitor dos Prazeres, Lúcio Rangel, Elizete Cardoso, Zé Ketí, Dorival Caymmi, João de Barro e Tom Jobim.

A respeito do título e dos personagens envolvidos, algumas considerações importantes poderiam ser feitas. Conforme observa Sandroni, a entrega de títulos e homenagens era bastante comum no mundo das escolas dos anos 1930 e 40. Seja no plano interno, seja na esfera externa entre as agremiações⁶³. Na década de 1950, porém, essa tradição foi deixando de existir. Uma das principais críticas neste sentido, foi de que as escolas começaram a deixar de se importar com os seus sambistas, especialmente da velha

⁶² PAVAN, Alexandre. *O Timoneiro: Perfil Biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.p.69.

⁶³ SANDRONI, Carlos. *Op.Cit.* pp, 188-220.

guarda, se tornando cada vez mais um produto imediatista, sem tempo para a sua comunidade. A retomada dessa tradição pelos sambistas do Zicartola foi uma forma de restabelecer este passado do qual tantos participaram e haviam sido honrados.

Em segundo lugar, poderíamos observar dentre os homenageados três grupos distintos, com aspectos contraditórios entre si. De um lado, os compositores de samba antigos que haviam sido excluídos, apesar das músicas tocadas serem suas, da realidade da rádio dos anos 1930 e 40; e, do outro, os intérpretes, que fizeram muito sucesso neste período com esses sambas. Duas realidades muitas vezes conflitantes e que, no Zicartola, começaram a conviver; mais do que isso, formar parcerias e conjuntos. Tom Jobim seria o representante de uma geração posterior, muitas vezes atacada pelos defensores da autenticidade e da “pureza do samba”, como um símbolo do estrangeirismo e da alienação cultural. Assim como ele, Lúcio Rangel também recebeu o título da Cartola Dourada. Um jornalista que nos anos 1950 havia publicado diversas matérias na Revista de Música Popular criticando a invasão estadunidense, defendendo a visão folclorista da música e depois tornando-se um dos principais nomes de oposição à bossa nova. Apesar disto, ambos os nomes ocuparam o mesmo espaço, frequentaram o restaurante e receberam o mesmo título. Estas observações são importantes, no sentido de observarmos como essa sociabilidade que se engendrou no Zicartola reuniu grupos e ideias contraditórias. Alguns exemplos serão melhor descritos adiante.

Com o tempo, as duas noites de eventos (quartas e sextas) passaram a ficar muito cheias e, para melhor distribuir o público, Zica e Cartola decidiram organizar uma agenda diária: segunda-feira (noite de ensaios); terça-feira (noite carioca, com convidados de escolas de samba); quarta-feira (noite da cartola dourada); quinta-feira (noite da saudade, reunindo a velha guarda); sexta-feira (noite de samba); e sábado (tarde de samba)⁶⁴. Essa agenda possibilitou o aumento de encontros entre artistas, músicos, jornalistas, estudantes, essenciais para criar um espaço de sociabilidade frequente na cidade.

O restaurante funcionou por um curto período, até a metade de 1965, mas, durante a sua existência, foi um dos pontos fundamentais para o deslocamento dessa velha geração do samba que perdera seu espaço nas escolas, com a nova geração, que não encontrou o caminho que imaginava nas agremiações. A década de 1960, também foi marcada por um novo tipo de sociabilidade entre alguns grupos de samba e as classes médias urbanas, especialmente da zona sul. Os encontros suscitaram discussões

⁶⁴ A respeito dessa agenda, ver: “O samba cá entre nós”. *Jornal do Brasil*. 16/04/1964

importantes no campo político, em um contexto marcado pelo início do regime militar, no plano estético e na esfera racial, através de novos debates que emergiram no período. Nos tópicos a seguir, o objetivo será, de início, compreender a composição de algumas parcerias e conjuntos, dentro deste escopo da crise das escolas, da formação de redes sociais e da busca por novos estilos estéticos que haviam sido afastados pelo padrão da rádio até então. Em seguida, fazer uma análise historiográfica dos autores que escreveram sobre estes encontros, em geral sob o prisma de alguns paradigmas universalistas.

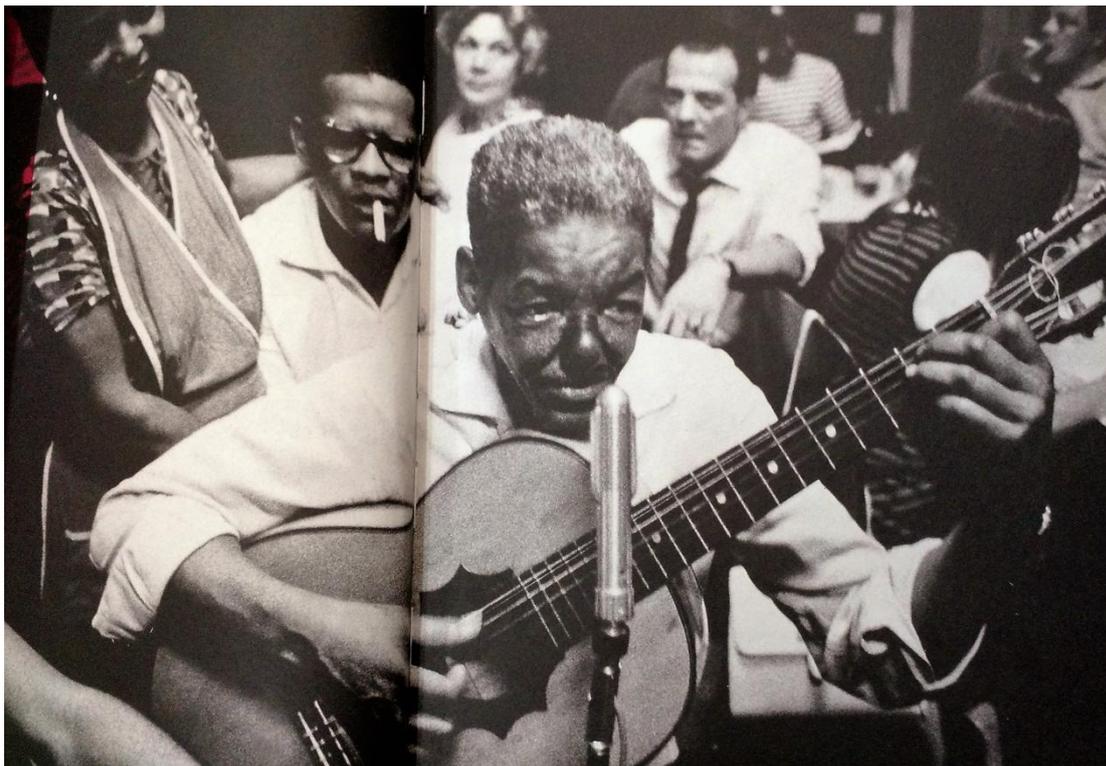


Imagem 1: Cartola tocando no Zicartola. Atrás podemos ver Zica e Elton Medeiros. Acervo da Biblioteca Nacional. Autor não identificado. 1964.



Imagem 2: Dona Zica (terceira na foto da direita para a esquerda) e sua equipe na cozinha do Zicartola. Museu Cartola. Autor não identificado. 1964.

Zicartola - novas sociabilidades, conjuntos e projetos culturais nos anos 1960:

Conjunto A Voz do Morro:

Dentro da perspectiva de valorizar a linha estética do samba de roda nos anos 1960, poderíamos destacar o grupo A Voz do Morro. Inicialmente formado apenas para fazer um show na televisão em 1961 com sambistas de escolas⁶⁵, o conjunto conheceu uma longevidade maior dois anos depois.

Em 1963, Zé Ketí recebeu um convite do diretor musical da Musidisc para gravar músicas que pudessem ser escolhidas para comporem o repertório da gravadora. O sambista reuniu o grupo, e as músicas que tocaram animaram os produtores. Pouco tempo depois, o conjunto foi chamado a fazer um álbum. Entre os músicos estavam Ketí, Jair do Cavaquinho, Anescarzinho, Nelson Sargento, Elton Medeiros, Jair Costa, José da Cruz e um novo integrante, que estava iniciando os seus passos na carreira musical: Paulinho da Viola.

Até o início dos anos 1960, Paulo César Faria, como ainda era conhecido, trabalhava como bancário no centro da cidade. Seu contato com a música havia começado cedo, posto que seu pai, Paulo César, era um dos grandes chorões do período, e recebia com frequência nomes como Jacob do Bandolim e Pixinguinha na sua casa para saraus. Logo na juventude, começou a ter aulas de violão com Zé Maria, discípulo de Dilermando Reis, tendo o choro como a base de sua formação musical⁶⁶. Um dos frequentadores dos encontros era Hermínio Bello de Carvalho, que o reconheceu certo dia no banco em que trabalhava e, chamando-o para tocar na sua casa, surpreendeu-se com o talento do violonista⁶⁷. Pouco tempo depois, levou-o a conhecer os músicos do Zicartola e se apresentar na casa. Os sambistas aprovaram o talento do jovem compositor, e Zé Ketí o convidou a participar do conjunto A Voz do Morro, sugerindo também, junto com Sérgio Cabral, um outro nome artístico: Paulinho da Viola⁶⁸.

⁶⁵ “Sambistas formam A Voz do Morro”. *Jornal do Brasil*. Sérgio Cabral. 21/09/1961.

⁶⁶ A respeito desse início da trajetória de Paulinho da Viola, ver: COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas Histórias, Memórias Futuras: O Sentido da Tradição em Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.pp, 114-121.

⁶⁷ PAVAN, Alexandre. *O Timoneiro: Perfil Biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.pp, 70-71.

⁶⁸ Ver depoimento de Zé Ketí em: *Cartola: música para os olhos*. Dir: Lírio Ferreira e Hilton Lacerda. Brasil. 2007.

Apesar de ser composto por sambistas de diferentes gerações, os integrantes do grupo compartilhavam um aspecto fundamental em comum: não estarem inseridos na realidade das escolas de samba. Para os mais velhos, como Zé Ketí e Anescarzinho, por terem rompido com as suas agremiações; para os mais jovens, como Elton e Paulinho, por não terem encontrado o cenário que procuravam, ora se aproximando um pouco mais, ora se afastando, especialmente naquele contexto. O Zicartola surgiu como o espaço ideal para o contato entre os sambistas que passaram a formar novas redes de sociabilidade na cidade, afastando-se das escolas que durante tanto tempo haviam sido o ponto central de vivência entre eles.

Para compreender o nome do conjunto, certamente devemos começar pela composição de Zé Ketí, que formou o grupo, “A voz do morro”.

Eu sou o samba

A voz do morro sou eu mesmo sim senhor

Quero mostrar ao mundo que tenho valor

Eu sou o rei dos terreiros (...)

Mas, para além de ser o título de uma canção, a expressão “voz do morro” tinha um significado social, estético e cultural particular naquele contexto.

Entre o final da década de 1920, quando o samba passou a ser um estilo frequente nas rádios, até meados dos anos 1950, retomando a ideia apresentada por Nelson Sargento na introdução, não foram os compositores, em geral, que fizeram sucesso na rádio, e sim os seus intérpretes, que compravam ou até mesmo roubavam as canções dos sambistas, e modificavam a sua estrutura nos estúdios em uma forma mais orquestral.

Sandroni observa que os sambas gravados na rádio nos anos 1930 eram muito diferentes dos originais. Nos estúdios, alguns instrumentos eram proibidos e o diretor arquitetava a disposição dos sons. Portanto, a dinâmica funcionava de forma bastante diversa de uma roda de samba⁶⁹. O pesquisador Bryan Mccann enfatiza que, na transição dos anos 1920 para os anos 1930, o rádio esteve concentrado nos segmentos A e B da população brasileira. O aparelho era muito caro e somente os extratos mais ricos podiam adquiri-lo. Foi somente no final da década de 1930 que os grupos mais pobres começaram a comprá-lo. Segundo o autor, isso foi decisivo para que os produtores musicais

⁶⁹ SANDRONI, Carlos. *Op. Cit.* pp. 188-189.

orquestrassem músicas populares e sambas de acordo com os gostos desse público. Era preciso tornar o samba mais “palatável” para esses segmentos, diferente daquela música “ruidosa” dos morros. Isso criou um paradigma de sambas arranjados que, conforme Mccann, se manteve pelo menos até o início dos anos 1950: o *paradigma da Rádio Nacional*⁷⁰.

No final da década de 1930 e ao longo dos 1940, a Rádio Nacional se consolidou como uma das grandes emissoras de música popular do país. Com forte investimento do governo varguista, ela produziu inúmeros programas com sambas como carros chefes de audiência. Mas, sempre dentro de uma proposta “civilizadora” da cultura, que esteve presente em outros segmentos do projeto cultural getulista. Os dois grandes nomes desses programas, Henrique Foréis Domingues (Almirante) e Radamés Gnattali, apresentaram uma proposta de arranjos para as composições de samba que privilegiavam uma sonoridade orquestral, com poucos instrumentos rítmicos, que se tornou uma referência, mais do que isso, um modelo para a rádio nos anos 1930 e 40, influenciando os programas das outras grandes emissoras.

Foi neste sentido que rapazes “bem comportados”, brancos, de classe média, como Francisco Alves e Orlando Silva, foram melhor aceitos que os compositores negros dos morros e subúrbios cariocas, apesar de estarem cantando as músicas destes. Assim, era muito mais agradável para esse público escutar a versão de “Divina Dama” sendo cantada pela voz melódica de Francisco Alves em 1933, orquestrada, do que a versão do compositor Cartola com cavaco, violão e pandeiro, gravada muitos anos depois. Portanto, o samba havia sim penetrado nos variados extratos sociais, se tornado nacional, mas com formas/gostos diferentes para cada um desses grupos.

Apesar de serem personagens centrais das escolas nos anos 1930 e 40, os sambistas não vivenciaram a mesma experiência na rádio, encontrando barreiras estéticas e raciais. Um dos principais produtores do “samba de morro” nos anos 1960, Adelzon Alvez, que lançou no período o programa “Amigo da Madrugada” na Rádio Globo AM, observou:

(...) Meu programa de rádio na madrugada era dirigido ao pessoal de morro, de samba autêntico, de samba de raiz. Isso em função de eu sempre ter tido uma consciência

⁷⁰ MCCANN, Bryan. *Hello, Hello Brazil. Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham: Duke University Press, 2004.p. 24.

política, cultural, ideológica, nacionalista (...). E no caso da cidade do Rio de Janeiro, o samba que fazia e continua fazendo o maior espetáculo audiovisual do mundo (...); o homem que faz o samba, o ritmista da escola de samba, não tinha vez no rádio e, lógico, também não tinha na televisão e não tinha no disco.”⁷¹

A década de 1960, porém, é marcada por vários processos de ruptura, no sentido mais estrito da palavra. A ruptura dos compositores com as suas escolas é o tema central da dissertação, mas, tão importante quanto entender o afastamento, é compreender os projetos que foram assumidos por estes sambistas no processo. No plano musical, surgiram conjuntos com uma linha estética voltada para o samba de roda, cindindo com a tradição orquestrada do samba. O Zicartola teve um papel fundamental para a sociabilidade e a formação de grupos com estes valores, como o: A Voz do Morro, Cinco Crioulos, Rosa de Ouro e Os Mensageiros do Samba.

Isto não deve excluir, todavia, a história anterior de compositores que, já desde a segunda metade dos anos 1940, procuraram resistir ao modelo puramente orquestrado do samba e ao furto das autorias. Poderíamos citar sambistas como Geraldo Pereira, Ataulfo Alves, Silas de Oliveira, Monsueto Menezes, entre outros, que se posicionaram com relação ao paradigma da Rádio Nacional e trouxeram novos repertórios rítmicos para as canções. Mas, se escutarmos suas músicas, observaremos ainda um plano orquestral. Para os conjuntos que passaram pelo Zicartola, não interessava mais uma negociação, e sim uma completa ruptura.

A “voz do morro” representava esta ruptura, e sua origem provinha de uma expressão popular na cidade. Neste sentido, valeria destacar um dos estudos recentes de Nei Lopes e Luiz Antonio Simas, no qual os autores mapearam algumas expressões musicais linguísticas associadas ao samba. Uma delas foi “samba de morro”, jargão utilizado nos subúrbios do Rio de Janeiro nos anos 1930 e 40 para contrapor o estilo de samba tocado nas rádios, orquestrado, ao estilo do samba de roda mais ritmado e instrumentado praticado nas comunidades de samba da cidade. Na pesquisa sobre a etimologia da expressão, Lopes e Simas procuraram mostrar como o samba da rádio era muitas vezes rejeitado nestes ambientes e, mais do que isso, motivo de chacota⁷². Dizer

⁷¹ Entrevista com Adelzon Alves (2003). *Apud*: TROTTA, Felipe. *O samba e suas fronteiras*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2011, p. 97.

⁷² LOPES, Nei & SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da História Social do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2015. (verbete “Samba de Morro”, p.262)

que alguém estava praticando um “samba de rádio” significava, pejorativamente, que aquela música não tinha bossa, não era samba de verdade. Muitas vezes, inclusive, era comum que os compositores escutassem a sua própria música na rádio e se deparassem com um samba que não tinha nada a ver com o que fizeram.

Nos anos 1950, o compositor Monarco, da Portela, observa que não se cantava sambas da rádio na escola. Para ele e os demais compositores, faltava “molho” para aquele tipo de música, isto é, ritmo:

E tinha uma coisa interessante, que a gente não cantava samba da rádio. Não cantava samba do rádio, a gente formava na cidade, se viesse cantar um samba na cidade: “não canta esse samba aqui não, esse é do rádio!” (...) O samba nosso do terreiro, tinha uma coisa, eu não sei nem explicar, quando passava e vinha pro meio, tinha uma coisa diferente do samba do rádio, um negócio, um milho diferente, sabe?⁷³

Monarco segue observando que muitas vezes um samba saía da Portela para ser gravado e, quando era divulgado na rádio, todos da comunidade estranhavam. Faltava esse “molho”, quase não tinha instrumentos rítmicos - não era mais a “voz do morro”.

A canção de Zé Keti, “Voz do morro”, é o tema principal do filme de Nelson Pereira dos Santos, “Rio Zona Norte”⁷⁴, e aparece justamente com este sentido. Em uma das cenas, o personagem principal, Espírito da Luz, sambista talentoso que vive dificuldades para sobreviver na cidade do Rio de Janeiro em meio a uma realidade de preconceito e oportunismo da indústria fonográfica, escuta a sua música sendo cantada na rádio. Acompanhado de outros companheiros ele inicialmente se exalta, mas depois de um tempo balança a cabeça estranhando a forma como o seu samba foi gravado: abolido, sem instrumentos rítmicos, muito diferente da forma como havia sido composto. O personagem, interpretado por Grande Otelo, lamenta profundamente o episódio. Ao anunciar o samba, o locutor atribui a autoria a outros nomes, sem citar o verdadeiro compositor.

Reconhecido em sua comunidade e escola como grande compositor e mediador das relações entre os produtores musicais e o morro, Espírito da Luz encontra dois empecilhos fundamentais para a sua entrada na rádio: primeiro, o preconceito racial imposto pela imagem “comportada” e “branca” da produção; segundo, o seu estilo

⁷³ Depoimento com Monarco. Centro Cultural Cartola. 2009.

⁷⁴ Rio, Zona Norte. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Ubayara Filme. 1957.

estético de samba, em partido, com coro e instrumentos rítmicos, que não era bem visto pela forma orquestrada da rádio. Assim, ele se tornava necessário e indesejável ao mesmo tempo. O que aconteceu com ele segue o mesmo caminho do que ocorreu com o samba como símbolo nacional, um gênero que foi ganhando todos os extratos sociais, defendido como bandeira pelo governo após 30, mas que precisava ser controlado dentro uma lógica excludente e desigual: como “um cidadão precário do samba”⁷⁵.

Todas estas considerações foram feitas no sentido de compreender os aspectos sociais, culturais e musicais que estavam envolvidos no nome do conjunto. Os componentes eram em geral ex-membros de escolas de samba, que queriam findar com uma estrutura comercial que lhes havia sido imposta e transformar a realidade estética do samba.

Os ensaios aconteciam muitas vezes no Zicartola e, frequentemente, eram seguidos por apresentações na casa. Em 1965, o grupo recebeu convite para gravar o seu primeiro álbum pela gravadora Musidisc.



Imagem 3: capa do álbum “Roda de samba”, de 1965⁷⁶

Na imagem acima, podemos ver que o título do disco, “Roda de Samba”, aparece destacado, afirmando a posição do estilo das músicas que seriam gravadas. A própria

⁷⁵ WISNIK, José M. Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo. In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, pp. 153-178.

⁷⁶ A Voz do Morro. *Roda de samba*. Musidisc, HI-FI 2114, 1965.

disposição dos sambistas é feita na forma de uma roda. Nas canções, encontramos caixa de fósforos, pratos, instrumentos que não eram comuns nas gravações até então, e que representavam as ideias do conjunto. Os sambas eram todos da autoria dos próprios compositores, sem que houvesse qualquer tipo de intermédio. Foi neste álbum que a voz de Paulinho da Viola ficou registrada pela primeira vez, com três composições do violonista: “Coração vulgar”, “Jurar com lágrimas” e “Conversa de malandro”. Em todas, ouvimos com nitidez o acompanhamento do violão com baixarias⁷⁷, marca da sua formação no choro.

O disco fez relativo sucesso comercial e, pouco tempo depois, a gravadora procurou novamente o conjunto para lançar o segundo álbum⁷⁸. Produzido por Nilo Sérgio, a qualidade das faixas é melhor do que a do primeiro trabalho, ficando a sonoridade dos instrumentos mais nítida. Os dois LPs foram fundamentais para o desenvolvimento de uma linha de samba mais voltada para o samba de roda, que percorreu a segunda metade da década 1960 e o início de 70. O ano de 1965, foi marcado pelo lançamento de alguns discos e espetáculos importantes neste sentido, sendo por isso chamado por muitos de o “ano de ouro do samba”.

Em 1966, o conjunto lançou o seu último trabalho, “Os sambistas”⁷⁹, produzido por uma gravadora de maior porte, a RGE, e com uma qualidade de estúdio ainda melhor do que a do último álbum. No plano musical, novamente, as canções seguem o estilo do samba de roda, e trazem os assuntos da “ingratidão amorosa” e dos “dissabores da vida”, tão comuns aos sambas das décadas de 1930 e 40, e que haviam sido os principais temas dos dois primeiros discos. Desta vez, porém, as letras aprofundam as questões ligadas ao morro e às desigualdades sociais, como em: “A voz do morro”, “400 anos de favela”, “Meu barracão de zinco” e “Exaltação a Madureira”. A crítica é realizada não somente em termos estéticos, como também líricos.

O Zicartola foi o principal ponto de sociabilidade e ensaio do conjunto. Foi através deste espaço que os sambistas passaram a se encontrar, e que Paulinho da Viola desenvolveu a sua relação com o grupo. Os temas do afastamento das escolas de samba e da crítica ao modelo de samba da rádio foram compartilhados pelos músicos que

⁷⁷ “Baixaria” é o nome que se dá no choro para o acompanhamento de violão que é dedilhado, geralmente nas cordas mais graves, ao longo da música.

⁷⁸ A Voz do Morro. *Roda de Samba (vol II)*. Musidisc, HI-FI, 2126, 1965.

⁷⁹ A Voz do Morro. *Os sambistas*. RGE, XRLP, 5290, 1966.

frequentaram o restaurante, expressando-se através de parcerias como “A Voz do Morro”, e tantos outros trabalhos importantes neste contexto como veremos a seguir.

Os Cinco Crioulos:

Em 1967, o conjunto A Voz do Morro se desfez. Alguns músicos foram participar de outros projetos e Paulinho da Viola começou sua carreira solo. A iniciativa, porém, se manteve por parte dos ex-integrantes, que formaram o grupo Os Cinco Crioulos. Para o lugar de Paulinho, foi chamado o sambista Mauro Duarte, também herdeiro da tradição do Botafogo, e que já havia realizado algumas outras parcerias no Zicartola⁸⁰. Além dele, ficaram Elton Medeiros, Nelson Sargento, Jair do Cavaquinho e Anescarzinho do Salgueiro. O nome do conjunto fazia referência à canção “Os quatro crioulos”, composta ainda nos tempos do antigo grupo.

São quatro crioulos inteligentes

Rapazes muito decentes

Fazendo inveja a muita gente

Muito bem empregados numa secretaria

Educados e diplomados em filosofia

O nome do conjunto também afirmava uma posição de valorização negra, **Os Cinco Crioulos**. Na letra da canção, faz-se referência à inveja aos integrantes, provavelmente uma inveja social de ver quatro negros que são bem empregados, inteligentes e diplomados. Com isso a música sugere, por um lado, a possibilidade da emancipação negra na condição social, e por outro, a resistência desta mesma sociedade em aceitar isto sem preconceitos.

O primeiro trabalho, “Samba...no duro”⁸¹, foi lançado em 1967. As composições seguiram um padrão parecido com as do A Voz do Morro, com um estilo musical de roda de samba, destaque para os instrumentos rítmicos e autoria dos próprios sambistas. Gravado na Odeon e produzido por Milton Miranda, a qualidade das faixas do disco se destaca na particularidade de cada instrumento.

⁸⁰ A respeito da trajetória do sambista, ver: ZELAYA, Ivy. *Valeu, Passista! Samba de Botafogo: Registro e Memória*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2015, pp. 236-237.

⁸¹ Os Cinco Crioulos. *Samba...no duro*. Odeon, MOFB 3502, 1967.

Com relativo sucesso, a gravadora procurou o conjunto para fazer outro álbum no ano seguinte, “Samba no duro” volume dois.

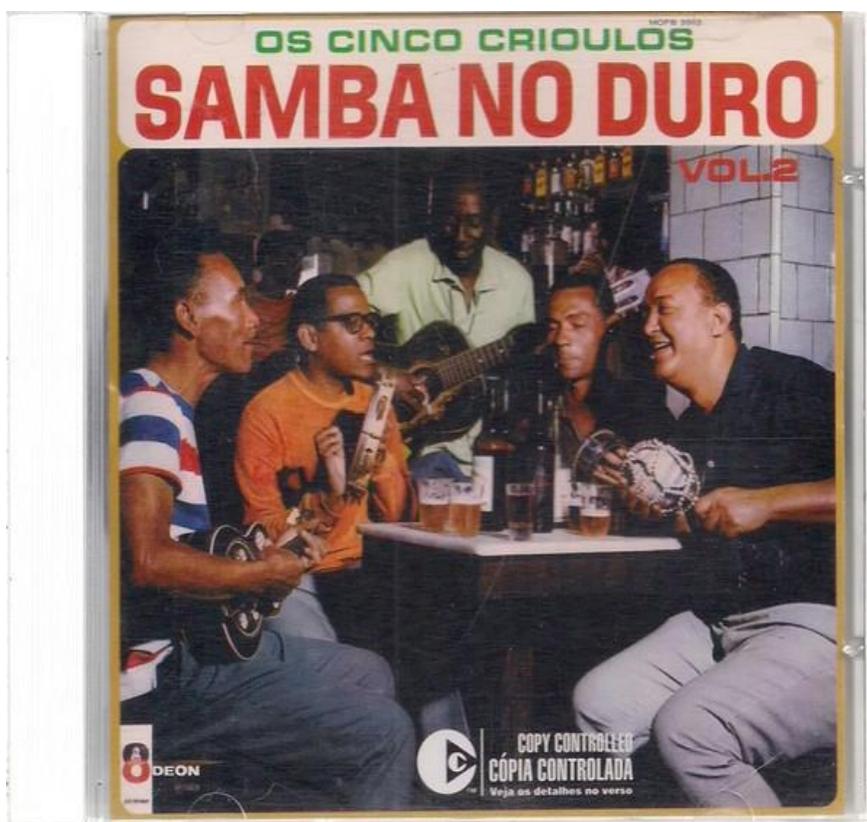


Imagem 4: capa do álbum Samba no duro (vol 2), de 1968⁸².

Na imagem acima, podemos ver os cinco músicos em torno de uma mesa. A capa do disco foi inovadora, porque inaugurou uma tradição comum nos álbuns de samba dos anos 1970 e 80, na qual os sambistas aparecem em um cenário de bar, um boteco ou no “fundo de um quintal”. Estes espaços, agora, representavam a nova sociabilidade dos artistas, muitos dos quais distantes das escolas, frequentando outros lugares. Para alguns, o Zicartola, um bar e restaurante de samba, havia sido o ponto inicial de conexão, e até mesmo do início da carreira artística. Na capa, o título aparece em destaque, “Samba no duro”, uma expressão comum na época, que poderia significar, o “samba sem moleza”, ou ainda, o “samba na sua realidade”, como ele verdadeiramente é, em um boteco, na forma de uma roda, sem as “firulas” ou exclusões do samba orquestrado.

No ano seguinte, o grupo se desfez por escolhas pessoais dos integrantes e outros projetos, mas, no seu curto período de atividade, o conjunto desempenhou um papel

⁸² Os Cinco Crioulos. *Samba no duro (vol 2)*. Odeon, MOFB 3563, 1968.

fundamental para transformar o cenário do samba nas gravadoras e na rádio, praticando um estilo que depois seria bastante comercial e popular na década de 1970. Herdeiro do “A Voz do Morro” e dos encontros no Zicartola, Os Cinco Crioulos trouxeram uma inovação estética importante, para além de se inserirem no contexto dos debates raciais e culturais dos anos 1960, contribuindo como um movimento de resistência naquele cenário.

Em 1961, inspirados pelo conjunto “A Voz do Morro”, alguns sambistas decidiram formar outro grupo que também praticasse um samba mais próximo ao estilo de roda: “Os Mensageiros do Samba”, composto por Candeia, Casquinha, Arlindão (pai de Arlindo Cruz), David do Pandeiro e João do Violão. Anos depois, em 1964, foram convidados por Cartola e D. Zica para uma apresentação no Zicartola. A partir disto, os integrantes estabeleceram uma relação duradoura com o restaurante, tornando-se figuras frequentes⁸³.

Ainda que Candeia, no início dos anos 1960, não tivesse assumido o mesmo engajamento da década 1970, é interessante notar algumas de suas ações. Em boa parte das biografias sobre o compositor, este período é descrito como o de sua carreira militar autoritária, em que muitas vezes praticava violências gratuitas, inclusive contra outros sambistas. Em outras, de pesquisadores que conviveram com o artista e foram próximos a ele, prefere-se não mencionar o período. Na realidade, durante a sua atuação como policial, o sambista foi, de fato, uma figura truculenta, que cometeu inúmeras injustiças; no plano musical, todavia, seria errôneo dizer, como muitos historiadores afirmaram, que foi apenas depois de tomar um tiro e ficar paraplégico que Candeia mudou sua personalidade, como uma espécie de “iluminação divina”, e assumiu um engajamento musical nos anos 1970. Muito antes disso, o sambista já era um dos principais compositores da Portela e já havia participado de muitos projetos de valorização do samba.

O conjunto dos Mensageiros do Samba surgiu por sua iniciativa, dentro do contexto de resistência estética e política ao samba orquestrado e de “falsa autoria” da rádio. Em 1961, Candeia fez parte do “Movimento de Revitalização do Samba de Raiz”, criado pelo CPC (Centro Popular de Cultura), da UNE (União Nacional dos Estudantes) do Rio de Janeiro, com o objetivo de promover sambistas excluídos do mercado musical. Dentro do

⁸³ BUSCÁCIO, Gabriela. *A chama não se apagou: Candeia e a Gran Quilombo. Movimento Negro e Escolas de Samba nos anos 1970*. Dissertação de mestrado, UFF. 2005, pp, 63-64.

Zicartola também teve um papel de destaque no engajamento dos projetos culturais. E na Portela, mesmo antes da sua saída nos anos 1970, Candeia já era um dos principais críticos às transformações internas da escola, que começaram a ocorrer na gestão de Nelson de Andrade (1962-67), defendendo a ala dos compositores e criticando a desvalorização da comunidade frente aos profissionais externos que entravam na agremiação⁸⁴.

Em 1966, o grupo lançou o seu único álbum pela Polydor⁸⁵. Nas faixas, podemos encontrar semelhanças com o estilo dos “Cinco Crioulos” e “A Voz do Morro”: destaque para os instrumentos rítmicos, presença constante de coro e a voz principal marcada por uma tensão temática.

Os Mensageiros do Samba fizeram parte, portanto, do contexto de sociabilidade e de resistência do samba nos anos 1960, no qual o Zicartola surgiu como um local de referência para o grupo e inúmeros outros conjuntos e parcerias.

O Zicartola e a “segunda geração da bossa”:

Para além dos antigos e novos sambistas que se encontravam no Zicartola, muitos dos quais afastados da realidade das escolas, outro público tornou-se frequente no restaurante: jovens da classe média, em geral universitários, que residiam na zona sul da cidade. Um interesse por aquele estilo de música havia atingido esta camada, ainda que boa parte não fosse familiarizada com a sonoridade ou o ritmo, como demonstra a matéria do *Jornal do Brasil* de abril de 1964⁸⁶. O artigo descreve algumas medidas que Cartola e Zica tiveram que adotar para manter a boa musicalidade do bar nas noites de shows, entre elas proibir as batucadas dos chamados “sambeiros”, descritos como jovens cabeludos universitários, que batiam copos e garrafas nas mesas fora do ritmo, atrapalhando a condução dos conjuntos que se apresentavam. A publicação segue ainda comentando sobre uma certa “disparidade” musical que existia entre aquele público e o Zicartola. Anos mais tarde, em entrevista, Candeia comentou sobre aquela época que apesar do “interesse”, faltava ainda o “conhecimento” do samba para aquele segmento⁸⁷.

Seja como for, na virada dos anos 1950 para a década de 1960, há uma forte aproximação das classes médias, em geral universitárias, com a música popular brasileira.

⁸⁴ *Op. Cit.*, pp, 109-120.

⁸⁵ Os Mensageiros do Samba. *Mensageiros do Samba*. Polydor, LPNG 4120, 1966.

⁸⁶ “O samba cá entre nós”. *Jornal do Brasil*. Mauro Ivan e Juvenal Portela, 16/04/1964, ed, 89.

⁸⁷ “Entrevista com Candeia”. *Jornal do Brasil*. 20/12/1971.

Do ponto de vista comercial, isto se verifica com a chamada “substituição de importações”⁸⁸ do período. Se, em 1959, apenas 35% dos discos vendidos no país eram de música brasileira, em 1969, dez anos depois, esta cifra se inverteu para 65%.

Em diversos países do Ocidente, na transição da década de 1950 para 1960, verifica-se uma transformação no perfil do público consumidor de discos. Depois de um período de crise, boa parte das grandes gravadoras mundiais passaram a investir no segmento jovem, nascido depois da Segunda Guerra, e em estilos que estavam despontando no período⁸⁹. No mundo anglo-saxão, esta aposta foi feita com o rock. Na realidade brasileira, a indústria fonográfica começou sua iniciativa com a Bossa Nova. O LP “Chega de Saudade”, de João Gilberto, lançado em 1959, é considerado o marco desta empreitada.

Havia, portanto, um público jovem interessado em produzir e consumir um outro estilo de música no país, que mesclava elementos internacionais, com destaque para o West Coast jazz americano, com elementos nacionais; no caso específico do Rio de Janeiro, o samba. A Bossa Nova representava a junção dos estilos, dentro de uma perspectiva de “atualizar” a música brasileira. Esta orientação, aliás, foi fundamental para o surgimento da “moderna” MPB.

O processo, todavia, não poderia deixar de ser marcado pela contra-resposta dos “defensores da tradição na música popular”⁹⁰. Em outras palavras, aproximando-se mais do tema da dissertação, *dos produtores de paradigmas*, quais sejam: da autenticidade, da tradição e da pureza. Ideias todas que poderiam ser direcionadas para a noção de um *paradigma hegemônico*, isto é, a concepção de que forças hegemônicas estariam penetrando o país através do mercado, e destruindo a “pureza” e a “autenticidade” da música popular.

Estas ideias eram defendidas por um grupo de jornalistas, produtores e intelectuais que, seguindo as ideias de Mário de Andrade, acreditavam na necessidade de preservar a música brasileira “autêntica” e “folclórica”, adicionando, para além dos elementos rurais, alguns segmentos da música urbana como o choro e o samba. Para eles, a bossa nova representava o processo de invasão estrangeira da canção, realizado pelas classes médias

⁸⁸ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: o Engajamento Político e a Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo. Annablume - Fapesp. 2001.p, 21.

⁸⁹ BLANNING, Tim. *O triunfo da música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.pp, 316-329.

⁹⁰ A respeito disto, ver: STROUD, Sean. *The defence of tradition in Brazilian popular music*. Hampshire: Ashgate, 2008.pp, 9-39.

alienadas da nossa cultura e americanizadas. A respeito do gênero, nas palavras de um dos principais defensores da visão:

Em matéria de música popular, a experiência dos jovens da Zona Sul do Rio de Janeiro constituía um novo exemplo de alienação das elites brasileiras, sujeitas às ilusões do rápido processo de desenvolvimento com base no pagamento de royalties à tecnologia estrangeira⁹¹.

O debate sobre a alienação chegou aos próprios músicos da bossa nova, e muitos procuraram mudar o estilo que praticavam. Em termos líricos, a transformação atingiu o tema das canções - o amor, o barquinho, o violão - para assuntos mais politizados, ligados ao movimento da canção engajada dos anos 1960, como: a denúncia de um presente opressivo, a romantização da solidariedade popular, a crença de cantar para mudar o mundo, dentre outros⁹². Em termos musicais, houve uma tentativa de pesquisar e incorporar os gêneros populares para tornar as canções mais “autênticas”.

Para este grupo da chamada “2ª geração da bossa” ou “bossa nova engajada”, o Zicartola tornou-se o espaço primordial desta procura, pois representava todos os valores e símbolos da suposta autenticidade. Um dos principais nomes foi o compositor Carlos Lyra, que passou a frequentar o restaurante e ali teve a oportunidade de conhecer Zé Ketí. A respeito do encontro, em depoimento, Lyra lembra-se de ter proposto: *Olha, você me leva no morro para eu conhecer os compositores autênticos, e eu te levo para a Zona Sul para você conhecer a turma da bossa nova⁹³.*

Para outros músicos, como no caso de Nara Leão, não bastava apenas trazer elementos do suposto “samba autêntico”, uma vez que a cantora procurou afirmar uma posição de completa ruptura com a bossa nova, como podemos verificar em uma entrevista de 1964:

Chega de bossa nova. Chega disso, que não tem sentido. Chega de cantar para dois ou três intelectuais uma musiquinha de apartamento. Quero o samba puro, que tem muito

⁹¹ TINHORÃO, José R. *Pequena História da Música Popular Segundo Seus Gêneros*. São Paulo: Editora 34. 2013, p. 265.

⁹² A respeito disto, ver: CONTIER, Arnaldo Daraya. “Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 1960)”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: v. 18. N. 35, pp. 13-52, 1998. Ver também: NAPOLITANO, Marcos: *A Síncopa das Ideias: A Questão da Tradição na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo. 2007, pp. 75-81

⁹³ *Nova história da música popular brasileira*. Fascículo 52. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

*mais a dizer, que é a expressão do povo, e não uma coisa feita de um grupinho para um grupinho(...) Se estou me desligando da bossa nova? Há algum tempo fiz isto, mas ninguém quis acreditar. Espero que agora compreendam que nada mais tenho a ver com ela. A bossa nova me dá sono, não me empolga*⁹⁴.

Ainda que a cantora tenha afirmado esta posição, do ponto de vista musical seus primeiros álbuns são marcados por uma forte influência da bossa nova, com conduções de jazz e instrumentos que não pertenciam à realidade de uma “roda de samba raiz”. Seja como for, o Zicartola tornou-se um espaço de referência para Nara e outros músicos que procuraram se aproximar dos gêneros populares como Lyra, Sidney Miller, Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo e outros.

No início dos anos 1960, muitos destes artistas se aproximaram do Centro Popular de Cultura (CPC) do Rio e da perspectiva de que era necessário buscar “materiais populares” para transmitir uma música que realmente chegasse ao povo. Esta era uma das principais premissas dos intelectuais do Centro Popular de Cultura, com destaque para o economista Estevam Martins, que havia escrito um manifesto em 1962 defendendo os valores da arte engajada. No documento, ele propunha que o artista precisava desenvolver uma linguagem simples, que fosse acessível às “pessoas comuns”, adaptando-se aos “defeitos” da fala do povo e atenta aos elementos do folclore⁹⁵. Ideias semelhantes circulavam no Partido Comunista Brasileiro (PCB), do qual alguns músicos faziam parte.

É importante ressaltar que estas ideias eram uma influência, mas jamais poderiam ser entendidas como um vetor universal para os músicos. Cada qual, ao seu estilo, desenvolveu um projeto musical autoral particular, com suas próprias características e direções estéticas.

O Zicartola tornou-se um dos principais pontos de referência para estes artistas e sua procura pela autenticidade. Vale observar, porém, que o restaurante em nenhum momento deixou de ser um espaço livre de contradições, aglutinador de pessoas que seguissem os “mesmos princípios de engajamento”. Assim como os músicos da “segunda geração” da bossa eram convidados a tocar, os da primeira também, como pudemos apurar em notícias a respeito das apresentações da época⁹⁶. Ao longo de sua curta existência, o bar recebeu

⁹⁴ CABRAL, Sérgio. *Nara Leão: uma biografia*. Rio de Janeiro: Lazuli. 2008, p. 70.

⁹⁵ A respeito do manifesto e seus principais eixos, ver: NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: o Engajamento Político e a Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume - Fapesp, 2001, p.42.

⁹⁶ “Rosinha Valença e bossanovistas no Zicartola”. *Jornal do Brasil*. 29/03/1964. Ed, 74.

peessoas que defendiam pontos de vista diferentes, e que em diversas circunstâncias conviveram sem manifestar suas contradições entre si. Os convites feitos por D.Zica e Cartola alargavam-se por um amplo espectro de público, geralmente com o objetivo de popularizar o espaço.

As contradições situavam-se dentro de um contexto mais amplo dos anos 1960, entre certas ideias que encontravam um terreno volátil e muitas vezes sem a rigidez de pares absolutos: música autêntica x música de mercado; música nacional anti-estrangeira (manifesto contra as guitarras elétricas) x música universal; canção engajada x canção alienada; tradição x modernidade. Todas estas discussões estiveram na base da formação da “moderna MPB” e com o samba não foi diferente. No Zicartola, conviveram tanto artistas que defendiam a pureza da música quanto aqueles que valorizavam a sua mistura; também conviveram os sambistas que foram excluídos da rádio entre os anos 1930 e 1950 com os intérpretes que fizeram sucesso naquele período. E, mais do que apenas frequentar o mesmo espaço, os músicos com posições heterogêneas muitas vezes reuniram-se em parcerias e conjuntos.

Este, aliás, é um dos principais problemas das análises rígidas, tão comuns no campo da literatura sobre música popular no Brasil. Nas décadas de 1960 e 70, especialmente, foram publicados diversos estudos que romantizaram a pureza dos artistas populares, e enxergaram o mercado ou a “cultura de massa” como uma força hegemônica que colocaria fim à música autêntica no Brasil. Para além de produzir uma visão estagnada sobre a cultura, estas pesquisas contribuíram para a formação de um campo de paradigmas incapaz de analisar as tensões e a multiplicidade dos processos sociais.

O Zicartola foi um espaço frequentado por grupos que tinham diferentes projetos, os quais, dentro de um campo de engajamento comum, encontraram diálogo. No caso dos músicos da “segunda geração da bossa nova”, isto ocorreu por uma busca pelo “samba autêntico”. Apesar de muitos afirmarem que tinham rompido completamente com a bossa, do ponto de vista estético, é nítida a presença do estilo nos álbuns dos artistas. O bar e restaurante inseriu-se, portanto, dentro do contexto das discussões da década de 1960; desempenhando tanto um papel fundamental para a formação de conjuntos importantes do período, quanto para a fomentação dos debates em torno da cultura popular.

Engajamento e teatro: o espetáculo Opinião

Quando a UNE do Rio de Janeiro e o seu CPC foram destruídos, em abril de 1964, no início do regime militar, os seus integrantes tiveram que procurar outros espaços para os encontros. Um dos mais importantes, sem dúvida, foi o Zicartola, que tinha uma localização central e a “fachada” de ser um bar e restaurante de samba e, portanto, não chamar a atenção das autoridades⁹⁷. Muitos estudantes passaram a frequentar o local para fazer reuniões e discutir a situação política.

Em 2017, estreava no Sesc Bom Retiro de São Paulo a peça “Razão Social”, sob a direção de Gero Camilo e Victor Mendez. A narrativa se centrava na experiência de dois estudantes que, durante um protesto no centro do Rio de Janeiro em abril de 1964, começaram a ser perseguidos por policiais. Na fuga, acabaram se escondendo no Zicartola. Os dois receberam asilo do casal Zica e Cartola, e ficaram escondidos durante alguns dias. No período, conheceram melhor a casa e a sua vida cultural, envolvendo-se com os shows e o ambiente. Apesar de fictícia, a história teve como base uma inspiração: entre fins de 1963, até 1965, quando o bar foi fechado, o Zicartola foi um ponto fundamental de encontro entre estudantes, seja por um ponto de vista político social, seja por um ponto de vista cultural. Conforme discutimos, antes mesmo da existência do bar, havia um movimento universitário consistente que caminhava na direção dos gêneros musicais populares.

No plano do teatro, o CPC foi um polo importante de dramaturgos que buscaram formular uma arte engajada no sentido de denunciar as desigualdades da sociedade brasileira. Apesar de, ao longo dos seus três anos de existência (1961-1964), terem ocorrido inúmeros debates e posições divergentes com relação à definição do conceito de *povo* e do papel do artista⁹⁸, uma ideia era comum: de que era necessário massificar a arte politizada e levar ao público uma mensagem de transformação da consciência. As artes eram vistas como um veículo fundamental para este objetivo.

⁹⁷ A respeito disto, ver o depoimento de Hermínio Bello de Carvalho: Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ). Arquivo Bello de Carvalho 1987.

⁹⁸ Quando o Centro Popular surgiu no Rio de Janeiro, uma das principais visões a respeito do *povo* entre os seus membros era ainda a que Gianfrancesco Guarnieri havia proposto em 1959. Uma perspectiva romântica e folclorista de que o povo era ingênuo, alheio à barbaridade do mundo industrial e bom. No seu manifesto do CPC, de 1962, Estevam Martins repudiava esta visão, criticando a ideia de que o povo era passivo. Seguindo o economista, ele não tinha consciência política. Cabia ao intelectual e ao artista politizarem as massas através de uma linguagem simples e compreensível, para então alcançar a revolução. Um pouco antes da destruição da UNE, muitos membros do centro já questionavam este posicionamento. A respeito dos embates, ver: GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: A Experiência do CPC da UNE (1958 - 1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, pp, 31-57.

No campo das ideias, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) - criado em 1955 por um grupo de intelectuais com o propósito de ser uma instituição de pesquisa para propostas de planejamento nacional através de uma compreensão da realidade brasileira - foi uma das principais fontes de inspiração para os membros do CPC. Entre os conceitos formulados pelo instituto que marcaram época estava o de *cultura alienada*, segundo o qual muitos aspectos da nossa cultura vinham sendo suprimidos ou distorcidos por elementos estrangeiros e desiguais, e que era necessário fortalecer e conhecer a cultura popular nacional. Por detrás desta ideia, estava a influência do pensamento de Sartre e de seu conceito de *situação colonial*. Conforme o filósofo, o homem colonizado, o ex-escravo, carregava dentro de si aspectos da dominação colonialista, o que revertia em diferentes níveis da realidade: social, econômica, política e cultural, como um fato social total. Isto relacionava-se ao conceito de alienação no sentido de que era necessário haver uma tomada de consciência⁹⁹.

A perspectiva isebiana de que era necessário produzir uma ação que fosse brasileira, e ao mesmo generalizada, ajudou a gerar as bases do ideário *nacional-popular*, que tinha como fundamento tanto o projeto modernista quanto a tradição das escolas francesas e alemãs de inspiração marxista. A ideia-força do nacional popular juntou-se à tradução adaptada do conceito proveniente de Gramsci, que começou a circular com maior efeito na virada das décadas de 1950 para 60 no país, servindo como inspiração para diversos movimentos artísticos, bem como para os membros do CPC.

Estas ideias foram importantes para o grupo ligado ao teatro que frequentava o Centro Popular. Em 1962, Oduvaldo Vianna Filho, um dos dramaturgos de maior destaque do período, lançou a peça “A mais valia vai acabar, seu Edgar”. Com uma linguagem cômica e simples, a ideia era explicar de maneira “acessível” o conceito de Marx e, ao mesmo tempo, conscientizar a plateia sobre os males do capitalismo. Quando o CPC foi extinto, em 1964, Vianninha e outros decidiram continuar os projetos, formando o *Grupo Opinião*. Além dele, o conjunto foi composto por Armando Costa, Denoy de Oliveira, Ferreira Gullar, João das Neves, Paulo Pontes, Pichin Plá e Thereza Aragão – quase todos ex-membros do CPC e do PCB.

Para o grupo, seguindo as ideias do Centro Popular, o teatro deveria ter a função de denunciar as desigualdades da sociedade brasileira e ser um instrumento de massificação. Mas, é importante ressaltar que, com o golpe militar, também houve uma

⁹⁹ Sobre estes conceitos, ver: ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006, pp, 45-68.

mudança no direcionamento do foco pensado a partir do CPC: agora era necessário produzir uma arte que assumisse uma luta contra o regime através da mobilização de classe¹⁰⁰.

A busca pela “cultura popular autêntica” levou os membros do grupo Opinião a frequentarem o Zicartola. Vianninha era uma figura frequente no restaurante, e constantemente subia em cima das mesas para discursar contra o regime¹⁰¹. Mas, não bastava apenas estar presente no espaço, era necessário registrá-lo para “compreendê-lo. Muitas vezes, Paulo Pontes e Armando Costa apareciam no bar com gravadores e cadernos para: *aproveitar a construção das frases, as expressões, o jeito deles. Tudo era gravado, depois era escrito. Depois fomos atrás de Cartola, Heitor dos Prazeres, o pai de Cartola, Dona Zica, Sérgio Cabral e Elton Medeiros para ouvir os versos de partido alto*¹⁰².

Uma figura fundamental para a mediação do grupo com o restaurante foi Nara Leão, cujo segundo álbum inspirou, inclusive, a primeira peça do Opinião. Conforme observamos anteriormente, a cantora era uma assídua frequentadora do bar, junto com outros músicos que procuravam romper com a bossa na direção de um estilo mais “autêntico”. Seu primeiro disco, *Nara*, de 1964, trazia a parceria dos sambistas do Zicartola como Zé Ketí, Elton Medeiros, Cartola e Nelson Cavaquinho. Apesar de naquele ano Nara ter dado a declaração de que não tocava mais bossa nova, no seu trabalho é possível verificar uma nítida influência do estilo com a levada do violão, a bateria tocada no aro e nos pratos (remetendo ao jazz), além da voz mais baixa.

Ainda no mesmo ano, a cantora lançou o álbum *Opinião de Nara*, apresentando, novamente, sambas, repentes e músicas “folclóricas”, sem abandonar, contudo, o fundo jazzístico. Por sua relação com o Zicartola, Nara decidiu fazer o lançamento do seu disco no próprio restaurante¹⁰³. No evento estava presente Vianninha, que ficou impressionado com o disco e teve a ideia de montar um espetáculo. A proposta foi apresentada, e ela aceitou com entusiasmo pois também teria a oportunidade de atuar¹⁰⁴.

¹⁰⁰ BATISTA, Natália Cristina. *Nos Palcos da História: Teatro, Política e Liberdade Liberdade (1965-1967)*. São Paulo: Letra e Voz, 2017, pp. 37-43.

¹⁰¹ CASTRO, Maurício Barros de, *Op. Cit.*, p. 85.

¹⁰² KUHNER, Maria Helene & ROCHA, Helena. *Para ter Opinião*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p.41.

¹⁰³ “Nara lança seu disco no Zicartola”. *Jornal do Brasil*. 13/10/1964, ed. 247.

¹⁰⁴ A respeito do contato entre Vianninha e Nara para o show Opinião, ver: CABRAL, Sérgio. *Nara Leão: uma biografia*. Rio de Janeiro: Lazuli, 2008, p. 76.

Outro nome importante que passou a figurar no restaurante, em 1964, foi o compositor maranhense João do Vale, convidado com frequência por Zica e Cartola para tocar. No seu LP *Opinião*, Nara havia gravado uma música de Vale. Entre os sambas do disco, o nome que mais se destaca é o de Zé Ketí. Juntos, os três formaram o elenco da primeira peça do grupo Opinião, o *show espetáculo Opinião*. Relações construídas dentro do Zicartola, sendo o álbum a base de origem da inspiração de Vianninha¹⁰⁵.

O *Show Opinião* estreou no dia 11 de dezembro de 1964, no teatro do shopping center da rua Siqueira de Campos. Sua ficha técnica:

Texto final: Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Armando Costa

Direção geral: Augusto Boal

Direção musical: Dori Caymmi

Músicos: violão - Roberto Nascimento; flauta - Hekel Tavares; bateria - João Jorge Vargas

Elenco: João do Vale, Nara Leão e Zé Ketí¹⁰⁶

Para os dramaturgos do grupo, a música tinha uma potência fundamental, como veículo de massa, para a transmissão de um conteúdo politizado. No teatro engajado dos anos 1960, ela adquiriu uma posição central, sendo depois uma inspiração para alguns programas televisivos. No espetáculo, uma das canções de maior destaque era a *Opinião*, de Zé Ketí, que abria o álbum de Nara, muitas vezes aplaudida de pé pelo público durante a sua execução:

Podem me prender, podem me bater

Podem até deixar-me sem comer

Que eu não mudo de opinião

Daqui do morro eu não saio não

A canção denunciava, por um lado, a brutalidade da abordagem policial nos morros e favelas do Rio, fazendo uma ponte com o regime militar, e por outro, apresentava a necessidade de resistir por uma consciência, isto é, uma opinião. A mensagem do programa-manifesto do espetáculo não poderia ser mais evidente: “a

¹⁰⁵ CABRAL, Sérgio. “Estudantina e Zicartola”. In: *Revista Argumento*. 2003, pg 40.

¹⁰⁶ Ficha técnica extraída de: KUHNER, Maria Helene & ROCHA, Helena. *Op. Cit.*, p, 39.

música popular é tanto mais expressiva quando tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social”¹⁰⁷.

A música assumia, para tanto, o valor de um vetor transformador. Não apenas no teatro, mas em outras manifestações artísticas, como no cinema, ela adquiria uma importância nerval no contexto dos anos 1960. Os artistas e produtores passaram a pesquisar, estudar e buscar materiais da “música autêntica” para os seus projetos. É neste sentido que espaços como o Zicartola se tornaram centrais para um novo tipo de sociabilidade que emergia no período.

O *show espetáculo Opinião* apresentava ao público a mensagem da necessidade de uma integração nacional. Somente através da unidade dos diferentes grupos e classes é que o povo brasileiro tanto poderia valorizar os seus diversos laços culturais (nacional-popular) quanto juntar-se para vencer o regime militar. Cada personagem da peça representava um lugar central neste cenário: João do Vale representava o sertão; Zé Ketí os morros e as favelas; e Nara Leão a burguesia. Unidos, os três lados poderiam triunfar. Assim, a peça mantinha os antigos temas do CPC, como o problema agrário, a questão das favelas e da desigualdade social, ao mesmo tempo que se atualizava na luta contra a ditadura. Era preciso compreender a realidade brasileira, para então marchar, como na mensagem da canção “borandá”¹⁰⁸.

No final daquele ano, às vésperas das comemorações natalinas, o *Jornal do Brasil* anunciava:

Por mil cruzeiros pagos na entrada, quem estiver no Centro da Cidade, hoje, por volta das duas da tarde, pode, perfeitamente, ir conhecer o grupo de Opinião, no Zicartola, na Rua da Carioca. Zé Ketí e Nara Leão, aliados ao pessoal da casa, Nelson Cavaquinho e Cartola, garantem o espetáculo em benefício das famílias dos funcionários públicos atingidos pelo Ato Institucional. A iniciativa de realizar o espetáculo partiu da União Nacional dos Servidores Públicos.¹⁰⁹

Para além da militância assumida pelo conjunto, ao fazer um show em benefício às vítimas do Ato Institucional, poderíamos observar que ainda era possível, no início do regime militar, lançar notícias como esta sem censura. O Zicartola tornou-se um dos

¹⁰⁷ *Apud Arte em Revista* n.1, ceac/Kairos, São Paulo, 1979,p.58-59.

¹⁰⁸ Grupo Opinião. *Opinião ao vivo*. Philips. LP P632 775L, 1965.

¹⁰⁹ “Natal para as vítimas”. *Jornal do Brasil*. 24/12/1964. Ed. 303.

espaços centrais de resistência política, dentro de um espectro amplo de novas redes de sociabilidade que se projetava na década de 1960, reunindo sambistas que haviam se afastado da realidade das escolas e que se inseriam no mercado cultural e, ao mesmo tempo, uma classe média que buscava a “autenticidade”.

Uma análise menos idealista observaria, com certa razão, que o *mercado* foi um vetor direcional de diferentes grupos e projetos, que aproveitaram o contexto das “substituições de importações”, isto é, o interesse engajado pelas coisas brasileiras – a indústria do nacional popular – para a sua (re)produção. Seja como for, seria igualmente um equívoco apenas fazer uma análise sob estes parâmetros, sem compreender o engajamento assumido pelos conjuntos artísticos e sua relevância para a resistência do período; não apenas do ponto de vista social, como também cultural.

Rosa de Ouro:



Imagem 5: O grupo do Rosa de Ouro: de pé, da esquerda para a direita: Elton Medeiros, Turibio Santos, Nelson Sargento, Paulinho da Viola, Jair do Cavaquinho, Anescarzinho do Salgueiro; sentadas: Clementina de Jesus, Aracy de Almeida (que estava como visita) e Aracy Cortes. *Fonte:* Autor não identificado. Arquivo da coleção Hermínio Bello de Carvalho - Museu da Imagem e do Som (MIS) Rio de Janeiro. 1965.

Despretensiosa e até mesmo casual, a imagem acima dos membros que formaram o grupo Rosa de Ouro reunia dois elementos contraditórios entre si. No canto esquerdo, sentada, observamos Clementina de Jesus, cujo timbre da voz representava uma tradição vocal ancestral do século XIX e início do XX – os primórdios do samba; do outro lado, à direita, temos Aracy Cortes, que representava o sepultamento deste timbre, sendo uma das grandes cantoras da era de ouro da rádio nos anos 1930 e 40. Novamente, nos deparamos com aquele par: samba de rádio x samba de morro. Dois extremos colocados no mesmo grupo, sem, porém, que houvesse qualquer conflito interno. Mais do que isto, que conviveram tranquilamente neste espaço¹¹⁰.

Apesar das ambiguidades, havia um elemento comum importante: o *não lugar*, e aqui não estamos falando apenas das duas cantoras, mas de todos os membros do grupo. Havia o *não lugar* dos antigos sambistas, que não tinham encontrado o seu espaço na rádio e

¹¹⁰ A estas observações sobre a relação de Clementina e Aracy no Rosa de Ouro devo muito à palestra proferida por Luiz Antonio Simas no evento “O samba para além dos 100 anos”, no auditório das Ciências Sociais da Universidade de São Paulo. 19/10/2017.

estavam afastados de suas escolas, como também havia o *não lugar* dos jovens, que igualmente não acharam o que procuravam nas agremiações e buscavam um outro estilo de samba. E o *não lugar*, finalmente, encontrara as estrelas do rádio dos anos 1930 e 40 que foram sendo excluídas do mundo comercial.

O jornalista Hermínio Bello de Carvalho, que foi o principal articulador e produtor do espetáculo, tinha como projeto reunir estas duas realidades discordantes. Não apenas ele, mas também toda uma geração de escritores, radialistas e jornalistas que estiveram em torno da Revista da Música Popular. Com o advento dos boleros, do west coast jazz e de outros gêneros estrangeiros nas rádios brasileiras nos anos 1950, estes pesquisadores procuraram criar projetos de preservação da “autêntica música nacional”, isto é, da “era de ouro do rádio”, na qual muitos haviam construído sua carreira profissional e, ao mesmo tempo, dos “estilos folclóricos tradicionais”. Apesar de aquela ter representado um enorme problema para esta, isto é, os intérpretes de sucesso terem muitas vezes roubado a autoria dos compositores populares, e o próprio rádio ter padronizado e excluído antigos gêneros¹¹¹ (lundus, maxixes, etc.), os folcloristas não entenderem isto como uma contradição. Como ambos os grupos estavam agora alijados da indústria fonográfica, era possível construir a narrativa do *paradigma hegemônico*: “precisamos preservar a música autêntica para impedir que as forças hegemônicas externas findem com elas”. A *exclusão* tornava-se, assim, a áurea e o fio condutor do discurso.

No texto de apresentação do LP *Rosa de Ouro*, escrito por Hermínio Bello de Carvalho, a *exclusão* é o cerne da narrativa do encarte:

A estética dominante era a bossa nova (...). Dentro desse contexto, o Rosa de Ouro fez um contraponto à bossa nova: deu um mergulho nas raízes brasileiras, resgatando para a memória do país uma série enorme de compositores, há longo tempo alijados da indústria da música, além de registrar a polirritmia das raízes africanas - como o lundu, o jongo, corimas, chulas-raiadas, batucadas, partidos altos, cantos de pastorinhas e reisados.¹¹²

O projeto nacional-popular de Hermínio e dos outros jornalistas de sua época entrava em curso com o projeto de simbolização dos sambistas dos anos 1930, discutido no início

¹¹¹MCCANN, Bryan, *Op.Cit*, pp, 9-18.

¹¹²CARVALHO, Hermínio Bello de. *Rosa de Ouro*. Texto de apresentação do LP. EMI-ODEON. 827301-2.

do primeiro capítulo. No documentário *Rosas de Ouro*¹¹³, Nelson Sargento enfatiza que ele e os outros sambistas de sua geração que estavam no grupo queriam levar ao grande público aqueles gêneros que não eram tocados na rádio, mostrando sua importância para a cultura nacional. Se, décadas antes, o esforço destes músicos havia sido transformar as escolas de samba em um símbolo brasileiro como a principal referência do carnaval carioca, agora, excluídos de suas agremiações, o esforço direcionava-se para o lugar dos gêneros que haviam sido alijados da “era dourada” da rádio, que, em certa medida, representavam uma disputa por espaço na indústria fonográfica e uma valorização do “samba raiz”.

Nas décadas anteriores, pelos motivos já levantados, o grupo dos folcloristas e dos sambistas das escolas de samba não havia entrado em plena harmonia, apesar de terem existido algumas tentativas. No contexto de sociabilidade dos anos 1960, este contato encontrou uma liga mais sólida, engendrada por uma aproximação de projetos.

Apesar disto, nem toda ambiguidade se resolve com um aperto de mãos. Na produção do álbum, Hermínio Bello precisou separar os dois mundos. O LP começa com um pot-pourri trazendo o pessoal do Zicartola e um samba de roda. Em seguida, vem uma sequência da “era de ouro” da rádio, iniciada por Villa Lobos e “Linda Flor” na voz de Aracy Cortes. Assim, os estilos são separados, sem que haja uma intermitência entre eles. Duas realidades que eram tão caras a Carvalho, mas que ele não sabia exatamente como uni-las esteticamente, precisando separá-las na arquitetura do disco. Sem embargo, pelo contexto do cenário, existe uma tentativa de aproximação dos grupos, levando a impactos importantes na indústria fonográfica dos anos 1960, especialmente a partir de 1965 e a segunda metade da década.

O Zicartola foi um dos pontos fundamentais para o encontro destes projetos. Jota Efege, um dos principais jornalistas da época e fundador da Revista Popular de Música, também queria unir o “folclore” à era de ouro. Um assíduo frequentador do restaurante, ele foi responsável por levar Aracy Cortes pela primeira vez ao estabelecimento, introduzindo-a aos outros músicos que depois fariam parte do *Rosa de Ouro*¹¹⁴. Hermínio Bello também tinha levado Paulinho da Viola, conforme discutimos anteriormente, bem como a cantora Clementina de Jesus¹¹⁵.

¹¹³ *Rosas de Ouro*. Direção: Hermínio Bello de Carvalho. Canal Brasil, 2010.

¹¹⁴ A respeito da relação entre Efege e Cortes, ver: CARVALHO, Hermínio Bello. *Taberna da Glória e outras Glórias*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro. 2015, p, 156.

¹¹⁵ A respeito do encontro entre Hermínio e Clementina, ver: CASTRO, Felipe, MARQUESINI, Janaína, COSTA, Luan & MUNHOZ, Raquel. *Quelê, a Voz da Cor: Biografia de Clementina de Jesus*. Rio de

Os encontros foram fomentando o surgimento do *Rosa de Ouro*, mas é preciso salientar que algumas coisas anteriores foram importantes para a sua articulação. No final de 1964, Hermínio começou a promover o “espetáculo menestrel” no Teatro Jovem, no Botafogo. O programa era dividido em dois: na primeira parte, o violonista clássico Turíbio Santos fazia uma apresentação solo, tocando músicas de Vila Lobos e outros compositores eruditos. Na segunda, Clementina cantava jongos, curimas e sambas, acompanhada por Paulinho da Viola no violão. Novamente, Bello se viu no dilema de cindir os dois mundos que adorava, separando a realidade do seu músico instrumental predileto, Lobos, da voz africana de Jesus, sem conseguir unir as realidades.

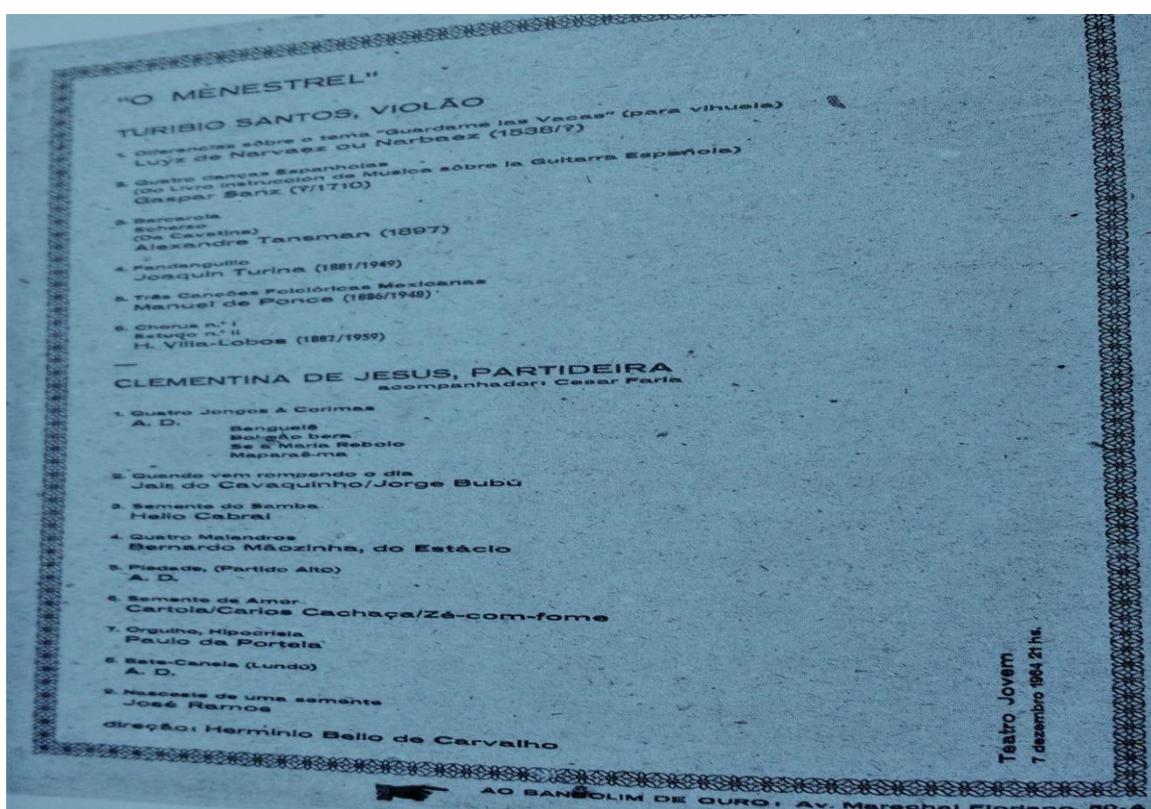


Imagem 6: o programa da primeira apresentação do espetáculo “menestrel”, em 7 de dezembro de 1964. O acompanhador de Clementina aparece como César Faria porque o seu nome artístico, “Paulinho da Viola”, ainda não havia sido cunhado. *Fonte:* Arquivo da coleção Hermínio Bello de Carvalho - Museu da Imagem e do Som (MIS) Rio de Janeiro.

Clementina de Jesus e outras talentosas cantoras de sua geração também experimentaram o *não lugar* nas escolas de samba, mas não por transformações internas,

Janeiro: Civilização Brasileira, 2017, pp, 76-77. & PAVAN, Alexandre. *O Timoneiro: Perfil Biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

e sim por uma realidade posta desde suas fundações: o machismo estrutural. Nomes como o dela, Dona Ivone Lara¹¹⁶, e outras grandes vozes eram proibidas de entrarem na ala dos compositores. Na Mangueira, por exemplo, agremiação que Clementina defendeu por toda a sua vida, só foi admitida uma mulher na ala pela primeira vez em 1970¹¹⁷.

Quando se apresentou no espetáculo menestrel, já era uma mulher dos seus 63 anos de idade. Agora, dizer, como parte da bibliografia especializada procurou fazer, que era uma figura desconhecida para o mundo do samba, e que fôra descoberta nesta idade, seria um absoluto equívoco. Ao longo de sua trajetória, participou dos encontros na casa de Tia Ciata, conheceu pessoalmente Paulo da Portela, Mano Décio e Noel Rosa, tornou-se uma figura de destaque nos sambas do morro da Mangueira, tinha apresentações frequentes na Taberna da Glória. O *paradigma do desconhecimento* configurou-se como uma das narrativas principais das biografias sobre os sambistas da música popular, em geral escritas por jornalistas que queriam dar crédito a si sobre o “descobrimento” dos artistas. Encontramos versões assim sobre Nelson Cavaquinho, Cartola, Clementina e outros. Descritos nas publicações como sujeitos “perdidos”, “ignorados por todos”, “manguaçados”, que tiveram de ser achados em rincões por gênios do folclore. Uma narrativa bastante comum, levantada até os dias atuais, mas que caberia na pergunta: descobertos por quem?

Com isto, não se quer diminuir a importância que teve a sociabilidade entre jornalistas e sambistas nos anos 1960, especialmente de um ponto de vista comercial para a carreira dos músicos, mas sim questionar um paradigma que começou a se construir no período, de que os artistas não eram nada até então. O ponto comum que poderíamos salientar seria o deste *não lugar* em que muitos dos músicos se encontravam na época, seja com relação às suas escolas de samba, seja com relação às antigas estruturas da rádio. O *Rosa de Ouro*, formado por redes de sociabilidade que perpassaram o Zicartola, desempenhou um papel fundamental para o direcionamento dos artistas dentro de um contexto em que o mercado começava a aproveitar estes estilos de música.

¹¹⁶ Dona Ivone Lara, por exemplo, precisou durante anos utilizar-se de um pseudônimo para compor os sambas da Império Serrano, escola que defendeu durante décadas, tendo composto inúmeros sambas enredo com outro nome. Ver: NOBILE, Lucas. *Dona Ivone Lara: a Primeira - Dama do samba*. Rio de Janeiro: Sonora Editora. 2015, pp. 37-39.

¹¹⁷ GOLDWASSER, Maria Julia. *O palácio do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975, p. 89.

Sociabilidade e imprensa: o paradigma da autenticidade e o projeto de consagração do samba



Imagem 7: No restaurante Zicartola o jornalista Jota Efegê (de óculos e gravata borboleta), ao lado de sua esposa Felisbela. Na mesa de trás, está o violonista Turíbio Santos (de óculos) e o compositor Nicanor Teixeira. De costas, a garçonete e poeta Vaninha. *Fonte:* Coleção Hermínio Bello de Carvalho do MIS - RJ. Sem data.

Na imagem acima, podemos observar uma das figuras frequentes do Zicartola: o jornalista e pesquisador Jota Efegê. Conforme pontuamos, no contexto da entrada de músicas estrangeiras, principalmente estadunidenses, na rádio brasileira dos anos 1950, ele, e outros escritores, resolveram participar da Revista da Música Popular (RMP), fundada por Lúcio Rangel, com o objetivo de valorizar a “boa música autêntica brasileira”, em outras palavras, a música folclórica. Aqui já nos debruçamos sobre o fato de que sua geração incorporou, para além da música rural, os gêneros samba e choro na definição de folclore.

Para tanto, a música folclórica e a música autêntica tornaram-se sinônimos na visão destes pesquisadores, como manifestações das comunidades atreladas ao caráter nacional, distantes de uma origem estrangeira ou maculada pela indústria musical¹¹⁸. No campo da

¹¹⁸ FERNANDES, Dmitri Cerboncini, *Op.Cit.*

literatura, era preciso passar pelo crivo dos folcloristas, dentro dos critérios estabelecidos, para entrar na definição de “boa” ou “má” música. Através da RMP, outras revistas, livros e periódicos, e até algumas instituições como veremos adiante, foram se desenvolvendo os parâmetros de análise do *paradigma da autenticidade*.

No plano do samba, ao que nos interessa mais na dissertação, os critérios aparecem bem definidos na *Carta do Samba*¹¹⁹, documento redigido no Primeiro Congresso Nacional do Samba, organizado pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e outras instituições. Escrita por folcloristas e pesquisadores da música popular, a carta estabelecia os parâmetros para a avaliação dos “bons sambas”, diga-se, “autênticos” e de “características tradicionais”¹²⁰, bem como o papel dos membros presentes para a preservação da música autêntica: a valorização de suas raízes, o registro, a preservação contra as deformações do meio comercial comum, especialmente dos gêneros estrangeiros. Para tanto, os participantes entendiam-se como uma linha de defesa da tradição.

Para além de congressos e revistas, os pesquisadores e jornalistas procuraram criar espaços de consagração da música popular e do samba. Em 1965, foi criado o Museu da Imagem e do Som (MIS), pelo governador do estado da Guanabara, Carlos Lacerda, com o objetivo de ser um espaço de memória e consagração da música carioca¹²¹. No ano seguinte, seu diretor, Ricardo Cravo Albin, criou dois projetos com esta finalidade: “O Conselho de Música Popular Brasileira”, formado por jornalistas e pesquisadores, muitos dos quais desta geração de folcloristas, e o “Programa Depoimentos Para a Posteridade”, que deveria memorizar e celebrar, através de arquivos sonoros, entrevistas e periódicos, a “boa música brasileira”, diga-se de passagem, carioca. Estas ações foram construindo uma determinada memória e narrativa histórica sobre a canção nacional que privilegiaram o Rio de Janeiro, o samba e o choro como o centro da música brasileira¹²².

O grande projeto da instituição nos anos 1960 foi a constituição do livro “as vozes desassombradas do museu”, em que foi formada uma comissão julgadora que escolheria os três personagens que mais mereceriam ser celebrados e terem a sua voz gravada para a posteridade. No caso, os escolhidos foram: Pixinguinha, Donga e João da Baiana. No

¹¹⁹ CARNEIRO, Edson. *Carta do Samba*. Ministério da Educação e Cultura. Campanha de defesa do folclore brasileiro. 1962.

¹²⁰ *IBIDEM*, p. 9.

¹²¹ PEREIRA, Letícia F. O envolvimento do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro nos debates sobre a “cultura popular” brasileira da década de 60 e 70. In: *Anais da XII jornada de estudos históricos professor Manuel Salgado*. Rio de Janeiro: PPGHIS/UFRJ. Vol 3, 2017, p. 201.

¹²² *IBIDEM*, p. 202.

prefácio do livro, Albin justifica a escolha dos três por sua *autenticidade*. Conforme o autor, os três foram os verdadeiros criadores do samba, desde seu berço na casa das tias baianas, até a sua disseminação. Portanto, representavam a verdadeira “autenticidade da música”¹²³.

Havia em curso um projeto de criar uma narrativa histórica seletiva, que celebrava certos heróis e mitos sobre a música popular. Através de livros, instituições e projetos, procurou-se, por um lado, monumentalizar um lado da história e o samba como “o” grande gênero popular nacional¹²⁴, e por outro, transformar as “memórias vivas” destes jornalistas e escritores em “memórias de papel”, formando um campo literário amplo com uma estrutura narrativa que consagrava um panteão de artistas¹²⁵. Conforme se depreende da fala de Albin, *o paradigma da autenticidade* compõe o fio condutor da narrativa. Nei Lopes e Luiz Antonio Simas observaram bem que, embora a discussão sobre autenticidade seja antiga, vinda desde Mário de Andrade e dos embates entre Vagalume e Orestes Barbosa, é nos anos 1960 que ela ganha seus maiores contornos, como justificativa de certos discursos¹²⁶; ao que nos interessa aqui: da narrativa clássica carioca sobre a formação e a consolidação da música popular.

Conforme o historiador Peter Burke, a *tradição* se tornou, nas últimas décadas, para os historiadores da cultura, um dos principais eixos de análise das sociedades. Todavia, são recorrentes três problemas na interpretação de suas formas: o da invenção das tradições, o da manutenção de certas tradições como formas puras e o do não reconhecimento de suas transformações¹²⁷. Dentro dos projetos apresentados no Zicartola, poderíamos encontrar todas estas questões juntas. Em primeiro lugar, na perspectiva de consolidar o samba como “o” gênero e “o” símbolo nacional, formulando a invenção de uma tradição; em segundo, afirmando a sua forma “autêntica” e “pura” como a verdadeira, sem reconhecer seus aspectos híbridos e, portanto, defendendo uma tradição que não existe. Por último, criando um inimigo comum para fortalecer a identidade da tradição: a bossa nova, sem reconhecer que apesar de trazer mudanças, ela também manteve aspectos da própria tradição: o samba.

¹²³ ALBIN, Ricardo Cravo & CARVALHO, Hermínio Bello de. (org.) *Pixinguinha, João da Baiana & Donga. As Vozes Dessombradas do Museu: Depoimentos com 3 Sambistas*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som. 1970,p. 9.

¹²⁴ A respeito disto, ver: GARCIA, Tânia da Costa. A folclorização do samba carioca. *Uberlândia: Articultura*. V.19.N.34, 2017,pp, 58-59.

¹²⁵ MORAES, José Geraldo Vinci de. “Meninos eu vi”. Jota Efegê e a história da Música Popular. *Topoi*. Rio de Janeiro. V. 14. N. 27. Jul/dez. 2013, pp. 350-352.

¹²⁶ LOPES, Nei & SIMAS, Luiz Antonio. *Op. Cit.* Verbete: autenticidade, pp, 24-25.

¹²⁷ BURKE, Peter. *O que é a história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005,pp. 36-38.

Estes projetos encontraram diálogo comum entre as redes de sociabilidade do Zicartola, consolidando o discurso da tradição. A importância da relação entre os sambistas e os jornalistas pode ser expressa pelas noites de maior premiação do restaurante: a entrega da “Ordem da Cartola Dourada”. Criado por Hermínio Bello de Carvalho e entregue por outro jornalista, Sérgio Cabral, o troféu retomava premiação de títulos dos anos 1930 e 40, com o intuito de celebrar os “principais” personagens da música brasileira. Para além de músicos consagrados como Aracy de Almeida, Cyro Monteiro, Heitor dos Prazeres, o prêmio também foi dado a jornalistas como Lúcio Rangel, Jota Efegê e outros¹²⁸.

A proximidade da relação entre jornalistas e sambistas não era nova: vinha pelo menos desde meados da década de 1920, passando pela geração de Mário Filho e seu *Mundo Sportivo*. Para os periodistas daquela época, havia o interesse em divulgar as notícias de uma realidade que começava a interessar às camadas médias leitoras; para os músicos, havia o interesse de disputar o espaço das escolas de samba no carnaval carioca e tornar o gênero um dos símbolos nacionais¹²⁹. A novidade da década de 1960 estava no fato de que a geração dos jornalistas folcloristas que privilegiaram o discurso do samba pré-30 como o verdadeiramente autêntico, e que haviam defendido as origens do samba ao asfalto, encontrava-se com os compositores das escolas de samba. É preciso observar que o grupo dos folcloristas era composto por duas gerações diferentes: uma um pouco mais velha, de Ary Vasconcelos, Almirante e Lúcio Rangel; e outra um pouco mais nova, de Hermínio Bello e Sérgio Cabral. Estes haviam convencido, em certa medida, àqueles, sobre a importância do grupo de Cartola e Ismael Silva, em conjunto com o de Donga e Heitor dos Prazeres, na ideia de que os sambistas haviam se afastado das escolas e pertenciam ao *não lugar*. O discurso ganhou corpo quando se tornou terreno comum criticar as agremiações por suas distorções de valores, ambientes comerciais e exclusão de suas comunidades tradicionais.

Almirante havia proferido uma palestra, em 1949, na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, intitulada *O samba não nasceu no morro*, afirmando sua origem no asfalto e no ambiente urbano. Na conferência, ele defendia o samba amaxiado da casa de Tia Ciata e compositores como Pixinguinha e Donga como os verdadeiros baluartes da

¹²⁸ O Jornal do Brasil, um dos principais periódicos com colunas destes jornalistas dedicadas ao samba, trazia quase sempre informações ligadas à premiação, umas das outras provas da proximidade da relação. Sobre alguns dos nomes premiados, ver: *Jornal do Brasil*. 01/05/1965, ed. 102.

¹²⁹ FERNANDES, Nelson da Nobrega. *Op.Cit.*

música carioca. Convidados pelo radialista, em diversos momentos eles subiam ao palco para afirmarem esta posição¹³⁰. Desse modo, delimitavam-se duas atitudes clássicas: a do grupo de Donga, ao afirmar a condição de “inventores” do samba, contra a posição de Ismael Silva; e, assim, construir uma dicotomia entre a cidade x o morro, a partir da perspectiva de Almirante ao privilegiar a geração da rádio da qual ele fez parte. Ary Vasconcelos, por sua vez, defendeu esta visão por meio de seus escritos, através de sua obra clássica¹³¹, estabelecendo as narrativas da música folclórica (pré-30), e da “era de ouro da rádio”, focando nos seus intérpretes; enquanto Jota Efegê construiu uma posição saudosista dos blocos e ranchos pré-30 (por exemplo, o Ameno Resendá), como a verdadeira época do carnaval carioca. A realidade a partir dos anos 1930, das escolas de samba, teria vindo para deturpar “os reais valores”. Para tanto, em todos os sentidos, as escolas e seus compositores não seriam bem vistos nas narrativas construídas por esta geração.

Nos anos 1960, todavia, ela passa a frequentar o Zicartola e a dialogar com os seus sambistas. Na perspectiva de que a alteridade constrói a identidade, a bossa nova e a música estrangeira tornaram-se os inimigos comuns dos defensores da tradição, que precisavam divulgar a “música autêntica”. O sociólogo Dmitri Cerboncini observa que no período os jornalistas e folcloristas estavam bem inseridos nos meios de comunicação (rádio, periódicos, indústria fonográfica, televisão), e que para os artistas era uma boa ideia manter relações próximas com estes nomes para conseguir se divulgar¹³². As relações construídas no restaurante e em outros lugares da rede fomentaram o desenvolvimento do “Voz do Morro”, “Rosa de Ouro”, outras parcerias e gravações, sempre sob o discurso do *paradigma da autenticidade*.

O Zicartola entre paradigmas: o fim do restaurante de samba:

No seu livro *Zicartola: que tudo mais vá pro inferno*”, o escritor João Antônio tece a narrativa de que no início, nos seus primórdios, o restaurante era um espaço “autêntico e simples, com cantores, poetas e gente do povo¹³³. Um lugar tranquilo, em que era possível

¹³⁰ A respeito da palestra, ver: PAIANO, Enor. *Do berimbau ao som universal*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado. 1994.pp.62-64.

¹³¹ VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins. 1964.

¹³² FERNANDES, Dmitri Cerboncini, *Op.Cit*, pp, 171-172.

¹³³ ANTÔNIO, João. *Zicartola: Que Tudo Mais vá pro Inferno*. São Paulo: Editora Scipione, 1991, p, 25.

escutar o verdadeiro samba, na sua pureza, sem nenhum tipo de influência externa. Nas páginas seguintes, porém, o autor adverte:

Mas baixou fariseu na jogada. Os cronistas da noite, os falsos escribas, descobriram o Zicartola. Então, os bem comportados lambuzaram a casa de samba da Rua da Carioca. E acabou-se.¹³⁴ (...) (O Zicartola foi) descaracterizado por essa classe média bem comportada e populista da zona sul, gente colonizada e deslumbrada (...) Morreu o Zicartola, das cores da Mangueira e todas as outras escolas. Puro e bom, não havia mais¹³⁵.

Na sua opinião, o Zicartola era um espaço puro e autêntico, que foi deturpado e depois destruído pelas classes médias da zona sul e os falsos jornalistas. A visão de João Antônio, bastante comum na literatura dos anos 1960 e 70, poderia ser criticada, na nossa opinião, em quatro grandes eixos: primeiro, na perspectiva de que os jornalistas e cronistas teriam chegado depois, isto é, o Zicartola tinha uma vida própria antes, simples, que foi “maculada” por estes. Ora, isto é absolutamente falso, considerando que os escritores, e provavelmente João Antônio está se referindo aos jornalistas, estavam lá desde o início. Muitos, aliás, ajudaram na própria organização do restaurante. Em segundo lugar, ele insiste na prerrogativa do autêntico e do puro, que, conforme discutimos, é uma falácia quando debatemos acerca de cultura popular - não existe nenhuma manifestação “imaculada”, sem mistura - o samba desde seus primórdios é um estilo híbrido. Além do mais, João Antônio não considera que ele mesmo é um escritor! Segundo o próprio, portanto, enquanto ele estava frequentando o bar, as coisas mantinham-se autênticas, como se estivesse “do lado do povo”. Quando os outros escritores chegaram, aí é que a coisa foi descaracterizada. A ação dos outros, oriundos da classe média, é que teria produzido a inautenticidade, como se ele também não pertencesse ao próprio grupo dos literatos. Por último, ao que ao fim e ao cabo nos interessa mais, João afirma que este público destruiu o restaurante, como se os grupos mais abastados sempre tivessem uma hegemonia em criar, transformar e solapar a cultura popular - a isto chamamos de *paradigma hegemônico*.

Esta visão permeou diversos debates do período: a perspectiva de que as classes médias da zona sul carioca estavam se apropriando e destruindo a cultura popular. Um

¹³⁴ IBIDEM, p, 26.

¹³⁵ IBIDEM, P, 32.

dos maiores defensores dessa linha, o jornalista José Ramos Tinhorão, asseverava sobre o Zicartola:

*Mas como nasceu o Zicartola? Nasceu como decorrência do mesmo fenômeno de entusiasmo que levou a classe média a procurar nos morros a fonte da vitalidade de uma cultura que não encontrara exemplo no seu próprio meio*¹³⁶.

Conforme o autor, as classes médias brancas americanizadas estavam se apropriando da música negra e dos autênticos sambistas, descaracterizando-os por meio da bossa nova e de outros movimentos.

A respeito da relação dos intelectuais e das classes médias com as classes sociais mais baixas, encontramos duas linhas clássicas de debates nos estudos sobre música popular. Uma primeira voltada para o ideal nacional popular e algumas ideias do projeto modernista, a qual defendia que o intelectual deveria ter um papel de conduzir as massas rumo ao desenvolvimento da Nação-Povo. O manifesto escrito por Estevam Martins, conforme debatemos anteriormente, seria um bom exemplo deste ideal: estudar a cultura popular, compreendê-la, para então adquirir uma posição pedagógica de levá-la ao caminho da consciência política.

Por outro lado, surgiu uma linha de contestação a esta crença na necessidade da interferência do intelectual e das classes médias na cultura popular. No campo da música, como já citamos, o trabalho de Tinhorão foi um dos focos desta outra prerrogativa, na chave dos efeitos da apropriação e da descaracterização que tais relações estariam provocando.

Já nos anos 1980, nos estudos sobre samba no campo acadêmico, também encontramos diversas pesquisas que analisaram como os modernistas durante o Estado Novo assumiram um projeto autoritário de conduzir a cultura popular, direcionando os rumos das escolas de samba e da rádio. Alguns pesquisadores também pesquisaram os efeitos que a entrada das classes médias e dos carnavalescos nas décadas de 1960 e 70 tiveram sobre as escolas de samba, expulsando as classes populares e cerceando os seus rumos. A perspectiva, para tanto, era compreender como os “grupos dominantes” estavam sempre controlando os caminhos dos “grupos dominados”.

¹³⁶ TINHORÃO, José R. *Música Popular: Um Tema em Debate*. São Paulo: Editora 34, 2012.p, 90.

Apesar das duas linhas terem historicamente concorrido e parecerem absolutamente antagônicas, ambas possuem uma semelhança fundamental entre si: o *paradigma hegemônico*, em outras palavras, a convicção na centralização dos grupos tidos como dominantes nos rumos da cultura popular brasileira. Seja louvando a interferência das classes médias e dos intelectuais, seja criticando a sua interferência, eles estariam sempre no centro da História. Assim, quando Tinhorão e João Antônio declaram que o Zicartola nasceu e findou em função destes personagens, ambos continuam a perpetuar a narrativa que eles mesmos procuraram combater: o não lugar das classes populares. Quando se diz que os “cronistas da noite” destruíram “o Zicartola, das cores da Mangueira e todas as outras escolas”, se está atribuindo a estes sujeitos uma relevância na narrativa muito maior do que a de todos os outros sujeitos que constituíram a Mangueira e as outras escolas de samba. A história do Zicartola teria se iniciado e terminado em função deles. Os sambistas e os artistas parecem, dessa forma, desprovidos de sua agência e de seus projetos na narrativa, como se sempre houvesse uma força de pressão que direcionasse os seus papéis.

Sobre os encontros entre Carlos Lyra e Zé Kéti, Tinhorão afirmou que o bossanovista teria se aproveitado da “ingenuidade” e da “passividade” do sambista para se divulgar e promover a própria obra¹³⁷. De modo que apenas um lado da narrativa se destacaria pois apenas se evidenciaria o ponto de vista de Lyra na relação:

*Olha (Zé Kéti), você me leva no morro para eu conhecer os compositores autênticos, e eu te levo para a zona sul para você conhecer a turma da bossa nova*¹³⁸.

Mas é óbvio que na relação existiu o ponto de vista de Keti também: *Eu conheci o Carlos Lyra e ele me pediu para levá-lo para as escolas de samba, e em troca, eu pedi para ele me levar para a zona sul para conhecer o pessoal da bossa nova. Foi aí que conheci a Nara Leão*¹³⁹.

Zé Keti não teve uma posição passiva frente à relação com Carlos Lyra. Por iniciativa própria, ele também queria adentrar na rede de sociabilidades da bossa nova e do mercado

¹³⁷ TINHORÃO, José R. *Pequena História da Música Popular Segundo Seus Gêneros*. São Paulo: Editora 34. 2013, pp, 273-274.

¹³⁸ Depoimento de Carlos Lyra em: *Nova Música Popular Brasileira*. Fascículo 52. São Paulo: Abril Cultural, 1978

¹³⁹ Depoimento de Zé Keti em: *Cartola: música para os olhos*. Dir: Lírio Ferreira e Hilton Lacerda. Brasil, 2007.

musical. Na linha de Tinhorão, porém, é sempre a classe média que se apropria devido aos seus interesses. Não existe um contexto de negociação. Retomando Guinzburg, na verdade as relações sociais passam por um movimento de troca, dentro de um “*relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo*”¹⁴⁰; algo que sob o ponto de vista de Tinhorão seria inaceitável.

O objetivo de analisar as redes de sociabilidade do Zicartola foi justamente entender os variados projetos envolvidos dos diferentes grupos, dentro de seus contextos particulares, sem incorrer em nenhum tipo de hegemonia de um grupo sobre o outro, a fim de compreender o cenário do mercado musical dos anos 1960 como um terreno de interações e de novas possibilidades, que dependeu desta rede de contatos mais abrangente.

Zona Norte e Zona Sul - redes de sociabilidade:

Na literatura sobre música popular brasileira, também se engendrou um paradigma clássico de que a Zona Norte e a Zona Sul do Rio de Janeiro seriam áreas culturalmente antagônicas e separadas. No final dos anos 1950, e início da década de 1960, as classes médias de Copacabana e do Leblon teriam partido em direção ao outro lado da cidade, se apropriando de uma cultura que não lhes era própria. Enquanto o sul seria o reduto de uma elite branca americanizada e alienada, o norte seria o antro das camadas populares e autênticas¹⁴¹.

Do ponto de vista cultural, esta visão carrega um elemento altamente perverso de apagamento da história negra da Zona Sul, reduto de grandes artistas e sambistas como Mauro Duarte, Paulinho da Viola, Dona Ivone Lara e tantos outros. Nos últimos anos, algumas obras sobre a história dos bairros cariocas têm sido fundamentais para uma outra compreensão sobre a história social da cidade.

O Zicartola foi um espaço fundamental para a nova sociabilidade dos anos 1960, mas não foi o único, e esteve atrelado a uma rede muito mais ampla. O público que ia ao restaurante também frequentava um local próximo, localizado na Praça Tiradentes, chamado de Gafieira Estudantina. Muitas vezes, quando o bar de Zica fechava, as pessoas

¹⁴⁰ GUINZBURG. C. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.p.13.

¹⁴¹ Esta perspectiva está contida na obra de: TINHORÃO. José R. *Música Popular: Um Tema em Debate*. São Paulo: Editora 34, 2012.pp, 78-92.

iam para lá, e os próprios grupos que se apresentavam em um costumavam se apresentar igualmente no outro. Nos registros dos shows na gafieira, encontramos os nomes de Nelson Cavaquinho, o próprio Cartola, Nara Leão, o conjunto A Voz do Morro e muitos outros¹⁴². Outro ponto importante no centro era a Taberna da Glória, na qual Clementina se apresentava com frequência, antes mesmo de conhecer o Zicartola.

Para analisar as novas redes de sociabilidade dos anos 1960, é preciso entender os deslocamentos geográficos sociais na cidade, tendo em vista aquilo que Sirinelli chama de *arqueologia social*, isto é, os motivos que fazem as relações se atarem dentro das redes¹⁴³. Arqueologia entendida no sentido de uma forma de origem, a qual o historiador deve compreender para traçar os seus vetores de confluência. Maurício de Barros observou bem o fato de que a localização do Zicartola, da Gafieira e da Taberna estarem no centro ajudou a confluir os grupos da Zona Norte com os da Zona Sul¹⁴⁴. Poderíamos acrescentar também, neste contexto, que há um deslocamento norte-sul e sul-norte.

Da Zona Norte para a Zona Sul e para o Centro, em geral, transitavam os sambistas dissidentes das suas escolas, que passaram a frequentar novos espaços e estabelecer outros projetos. Vale também ressaltar que há um movimento das próprias escolas neste sentido, marcando ensaios no Leblon, no Flamengo, no Botafogo, com o objetivo de ganhar o público destes bairros.

Da Zona Sul para o centro e para a Zona Norte há um movimento das classes médias que queriam conhecer as escolas, assim como dos bossanovistas “engajados”. Até então, os músicos tinham como referência de sociabilidade alguns pontos específicos como o “Beco das garrafas”, em Copacabana, que reunia boates como a Little Club, a Baccara e a Ma Griffé. Em busca da “autenticidade”, a “segunda geração da bossa” procurou se deslocar para novos espaços, criando outros vínculos. E por último, há um deslocamento de artistas e intelectuais negros do sul para o centro e para o norte, criando importantes parcerias e conjuntos no período.

Dentro da Zona Sul, poderíamos destacar o bairro de Botafogo como uma região de memória e cultura negra da cidade, desde pelo menos a segunda metade do século XIX e início do XX, pois ali se mantinha uma forte tradição no choro e nos blocos carnavalescos. Entre os anos 1940 e 1960, o bairro era um dos mais importantes em termos de carnaval

¹⁴² A respeito disto, ver: CABRAL, Sérgio. *Nara Leão: uma biografia*. Rio de Janeiro: Lazuli, 2008. pp, 74-75.

¹⁴³ SIRINELLI, Jean-Françoise. Os intelectuais. In: *Por uma história política*. (Org. René Remond). Rio de Janeiro: Editora FGV. 2003. pp, 248 - 254.

¹⁴⁴ CASTRO, Maurício Barros de. *Op.Cit*, pp, 69-81.

de rua do Rio, com diversos blocos¹⁴⁵ que circulavam junto a outros, vindos do Catumbi, do Leblon, de Copacabana, terminando na festa de confetes da rua Arnaldo Quintela. Paulinho da Viola lembra-se de ter participado destes eventos, levando consigo para o Zicartola sua formação musical, especialmente do choro. Seu pai, César Faria, fôra um dos grandes chorões de seu tempo, realizando saraus famosos em sua residência com nomes como Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Donga e muitos outros. Havia, pois, uma tradição musical antiga do bairro, que vinha pelo menos desde a época de Patápio Silva. Outro nome importante do Botafogo foi Mauro Duarte, sambista que se tornou um dos principais compositores dos blocos nos anos 1960 e 70, e assíduo frequentador do restaurante de Zica e Cartola. Em 1967, foi convidado para substituir Paulinho no conjunto “Os Cinco Crioulos”, como resultado da relação próxima que havia desenvolvido com os outros músicos no bar¹⁴⁶.

Havia uma intelectualidade e uma classe média negra na Zona Sul, da qual Paulinho da Viola e outros faziam parte que, em meados dos anos 1950, e especialmente na década de 1960, começou a estabelecer vínculos artísticos com teatros e outros locais, tornando-se central no novo contexto. As relações perpassaram o Zicartola e outros lugares, propiciando a formação de parcerias e conjuntos.

Voltando ao Botafogo, um importante espaço de sociabilidade foi o Teatro Jovem, que funcionou no bairro entre 1960 e 1966. Hermínio Bello de Carvalho teve a ideia de realizar ali o espetáculo “O Menestrel”, reunindo artistas “eruditos” e “populares”, como Turíbio Santos, Oscar Cáceres, Paulinho da Viola, Clementina de Jesus, muitos dos quais que se conheceram no restaurante, sendo que nunca haviam se apresentado antes em um teatro. Em 1965, ele também organizou o show “Rosa de Ouro”, sem dúvida o mais importante da história do espaço¹⁴⁷. Outro teatro importante do Botafogo foi o Santa Rosa, que nos anos 1960 e 70 teve espetáculos como “Mudando de Conversa” (1968)¹⁴⁸, do qual Mauro Duarte participou como ator, já tendo como bagagem filmes (*Edu, coração de ouro; O homem nu*) e peças (*Carnaval para principiantes*).

Na direção de Copacabana, poderíamos destacar o Teatro Opinião que, para além do “Espectáculo Opinião”, mencionado anteriormente, começou a sediar o show “A Fina Flor do Samba”, organizado por Tereza Aragão, o qual acontecia todas as segundas-feiras.

¹⁴⁵ Alguns dos nomes de blocos de maior destaque do período: Os foliões do Botafogo, Tomara que Chova, Bohemios do Botafogo. A respeito da história de cada um, ver: ZELAYA, Ivy. *Op.Cit.*, pp, 55-62.

¹⁴⁶ IBIDEM, pp, 236-237.

¹⁴⁷ IBIDEM, pp, 35-36.

¹⁴⁸ IBIDEM, pp, 239-240.

Depois do fechamento do Zicartola eram comuns noites com o slogan de “homenagem ao Zicartola”, em que se apresentavam músicos que haviam participado de eventos no restaurante¹⁴⁹. Também podemos mencionar a casa de música “Sambão e Sinhá”, fundada em 1969 por Oswaldo Sargentelli, que reunia diversos sambistas da época¹⁵⁰.

Sem dúvida, um dos principais marcos para a relação entre o teatro e o movimento negro foi a formação do TEN (Teatro Experimental do Negro), fundado em 1944 por Abdias Nascimento. Com o objetivo de ser um instrumento de resgate de valores negro-africanos, “*relegados a um plano inferior no contexto da chamada cultura brasileira, onde a ênfase está nos elementos de origem branco-europeia*¹⁵¹, o teatro produziu inúmeras peças, e revelou artistas como Ruth de Souza, Arlinda Serafim e outras, que tiveram destaque na televisão e no teatro dos anos 1960. Além de atrizes e atores, poderíamos destacar produtores negros de teatro no período, dentre eles Jorge Coutinho, que ajudou a produzir o espetáculo *Opinião*, e depois foi um dos fundadores do G.R.A.N.E.S nos anos 1970.

A relação íntima que o cinema e o teatro adquiriram com a música na década de 1960 também levou os sambistas aos palcos e às telas, prova da centralidade que passaram a ter em termos de “arte engajada” no período. Cartola, Paulinho da Viola, Mauro Duarte e outros tornaram-se figuras frequentes em filmes e peças.

Em certa medida, os sambistas da nova geração como Paulinho e Elton Medeiros procuraram traçar os caminhos tradicionais dos compositores, por meio do contato com as escolas. O primeiro na Portela e o segundo na Unidos de Luca. Mas não encontraram a realidade que procuravam, e por isso procuraram adentrar em outras redes de sociabilidade com os mais velhos, que haviam sido excluídos de suas agremiações de origem. Então, passaram a incluir o Zicartola, além de outros bares, teatros, centros culturais, ampliando o horizonte artístico, em que, no contexto dos anos 1960, confluía a música com o cinema, a literatura, o teatro e as artes plásticas.

Oriundo da Zona Sul, Paulinho e os outros sambistas de seu bairro - Mauro Duarte, Walter Alfaiate, Aníbal Silva, Niltinho Tristeza - redimensionaram a região em termos desta rede de sociabilidade, incluindo alguns outros pontos para além dos teatros no circuito, como o Bar Futurista, localizado na antiga Rua da Passagem, esquina com a praia do Botafogo e, em especial, o Cantinho da Fofoca, um dos pontos de maior destaque,

¹⁴⁹ Ver: COSTA, Haroldo. *Na cadência do samba*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2000,p, 173.

¹⁵⁰ A respeito deste espaço, ver: NOBILE, Lucas. *Op, Cit*, p. 45.

¹⁵¹ NASCIMENTO, A. do. *O Quilombismo*. Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019,p, 92.

frequentado por vários sambistas. Conforme Nei Lopes, “*Antes de Ramos, houve o cantinho da Fofoca, em Botafogo*”¹⁵².

Todas as considerações foram feitas no sentido de criticar o paradigma das relações estanques entre Zona Sul e Zona Norte, com o intuito de mostrar como esta rede de sociabilidade, que teve o Zicartola como o nosso ponto de partida, fomentou projetos específicos de determinados grupos e ampliou-se por diversos pontos da cidade. A própria concepção de uma bossa nova do sul elitizada e branca seria questionável, na medida em que encontramos diversos artistas negros na sua história, tanto na sua formação, como na sua continuidade. A cantora Alaíde Costa observa que, no contexto de experimentações entre o jazz e os gêneros brasileiros, na passagem da década de 1940 para os anos 50, muitos músicos negros como ela e Johnny Alf tocavam em boates que eram frequentadas por Tom Jobim, Vinicius de Moraes, que foram inspirações para os compositores: “*história da bossa nova, cada um tem a sua, eu também tenho a minha - a bossa nova negra*”¹⁵³. Inspirada pelo samba, a bossa não marca uma ruptura com aquele estilo musical, e sim assinala uma continuidade dentro de uma transformação, o que é próprio da cultura, que seguiu com artistas negros como Paulinho da Viola, Wilson da Neves e outros. Estas questões mereceriam um estudo mais aprofundado, mas o nosso intuito aqui foi mostrar como o paradigma da Zona Sul, e conseqüentemente da bossa nova, produziu um apagamento da história negra e dos sujeitos envolvidos nas redes e nos processos.

Nos capítulos 3 e 4, vamos falar também sobre como certos espaços da Zona Norte foram reapropriados, especialmente com blocos que se popularizaram, muitos dos quais em função da fuga das escolas.

O encerramento do restaurante - paradigma autoritário:

Assumir uma posição que possa parecer conservadora é uma tarefa as vezes difícil ao historiador, porém em muitos casos necessária. A respeito do fim do Zicartola, o pesquisador Evandro Salles conclui: “*o Zicartola passou a ser alvo de repressão e encerrou suas atividades de 1965*”¹⁵⁴.

¹⁵² Sobre o Bar Futurista e o Cantinho da Fofoca, ver: ZELAYA, Ivy. *Op.Cit*, pp, 29-37.

¹⁵³ Entrevista de Tiago Bosi com Alaíde Costa: <https://immub.org/noticias/outras-viagens-85-anos-de-alaide-costa>.

¹⁵⁴ SALLES, Evandro (org.). *O Rio do Samba: resistência e reinvenção*. Rio de Janeiro: Instituto Odeon. 2018,p, 74.

Este parecer atravessou a obra de diversos pesquisadores, tendo em vista o que poderíamos chamar de um *paradigma autoritário*. Não somente no campo da música, mas em outros setores da arte, havia a concepção de que o regime militar encerrou as atividades de determinados grupos ou setores. Muitas vezes, porém, isto foi deduzido de forma generalizada, sem nenhuma prova concreta ou veracidade. Por mais que a ideia possa ser sedutora, é preciso atentar às fontes.

Conforme salientamos anteriormente, o Zicartola chegou a sediar um show em benefício das vítimas do Ato Institucional, sem que isso acarretasse qualquer problema. Na verdade, conforme apuramos, o restaurante fechou em decorrência de problemas financeiros. Cartola tinha dificuldades em gerir as contas. Muitas vezes deixava os amigos consumirem sem pagar e vendia certos produtos por preços muito baixos. Conforme as palavras de Zica:

*Mas eu vou dizer porque não deu para enricar. Porque o Cartola não entende desse negócio. O negócio do Cartola é a viola e o samba... contabilidade e essas coisas assim não é com ele. Então daí foi morrendo*¹⁵⁵.

Muitos setores da arte sobreviveram sem grandes problemas, mesmo denunciando de forma crítica o regime, entre 1964-67. Todavia, tornou-se um lugar comum na historiografia atribuir um peso de censura e repressão a locais ou grupos que muitas vezes não sofreram aquilo que foi descrito. Este paradigma autoritário esteve presente em diversas publicações sobre o Zicartola, quando na verdade o restaurante fechou por problemas financeiros.

Apesar do seu encerramento, sem dúvida o bar deixou um legado. Em uma de suas visitas ao Zicartola para assistir a um show de Dorival Caymmi, o cronista Rubem Braga observou que o local estava inaugurando uma coisa nova: um modelo de casa de samba na cidade¹⁵⁶. Essa perspectiva de que se tratava de algo diferente, que não existia antes na cidade, foi defendida por vários sambistas que frequentaram o local.

Considerar, porém, somente esses depoimentos não seria suficiente, posto que diziam respeito a uma memória afetiva sobre o espaço. Neste sentido, a pesquisa de Nei Lopes e Luiz Antonio Simas sobre os espaços de shows de samba foi fundamental, e confirmou o

¹⁵⁵ PEREIRA, Arely & Botezelli, J. C. *A Música Brasileira deste Século Contada por seus Autores e Intérpretes*. São Paulo: Sesc, 2000, p. 87.

¹⁵⁶ “Caymmi no Zicartola”. *Jornal do Brasil*. Rubem Braga. Rio de Janeiro, ed. 215.

ponto aqui desenvolvido. Alguns bairros tradicionais de casas de samba, como a Lapa, apenas adquiriram esta posição nos anos 1990¹⁵⁷. De fato, o Zicartola inaugurou uma tradição que depois viria a se tornar duradoura. Por casa de show, estamos entendendo um determinado espaço que recebe um público que paga pela apresentação. A importância disto está no ponto de que, até então, muitos compositores de samba recebiam nada ou quase nada por seu trabalho musical pois o valor estava direcionado quase sempre para os intérpretes. Na década de 1960, com o boom do mercado de discos nacional, especialmente as novas gerações do samba como Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Martinho da Vila, conseguiram se sustentar a partir do seu trabalho musical, não somente vendendo discos, mas também realizando apresentações. Isto não exclui o fato de que havia desigualdades neste mercado, sem dúvida, mas havia também uma projeção que até então era inaudita.

No contexto de “engajamento” e “valorização da autenticidade brasileira”, diversos grupos se articularam através de projetos nos anos 1960. O propósito do capítulo foi apresentar um pouco destas formas de sociabilidade, perpassando um dos lugares centrais desta rede quando pensamos em samba: o Zicartola. Observando o fenômeno com referência à transformação das escolas de samba e de seus impactos, analisamos os diversos paradigmas produzidos pela literatura, examinamos criticamente sua narrativa nos estudos sobre música popular.

¹⁵⁷ LOPES, Nei & SIMAS, Luiz Antonio. *Op.Cit*, pp, 169-170.

Capítulo III

“Só há uma verdadeira escola agora, o resto é show”: o G.R.A.N.E.S e o samba joia nos anos 1970

Na festa da primeira reunião do Grêmio Recreativo Arte Negra e Escola de Samba Quilombo (o G.R.A.N.E.S), em janeiro de 1976, estavam presentes sambistas como Candeia, Dona Ivone Lara, Paulinho da Viola, Elton Medeiros e muitos outros¹⁵⁸. Um time de compositores que fazia enorme sucesso comercial no período. Nos demais eventos da escola, também eram frequentes os nomes de Martinho da Vila, Beth Carvalho, Roberto Ribeiro, Clara Nunes e outros músicos que estavam sempre nas paradas de sucesso. Para além do prestígio, eles compartilhavam de valores comuns, em boa medida herdados do Zicartola e dos debates nos anos 1960, mas que agora se aprofundavam e se solidificavam em outras áreas de atuação: 1- um sentimento generalizado de descontentamento com os rumos das escolas de samba, que havia crescido e se espalhado para outros setores da sociedade, para os meios de comunicação, e que levava diversos sambistas a criarem projetos alternativos nas suas comunidades; 2 – uma afirmação sobre a necessidade de valorizar os segmentos identitários negros, bem como resgatar e estudar os aspectos de matriz africana na cultura brasileira.

A Escola Quilombo, idealizada e criada por Candeia e outros sambistas em 8 de dezembro de 1975, lançava nas suas ideias e no seu manifesto justamente este propósito: de ser um espaço que valorizasse a cultura afro-brasileira e transmitisse o conhecimento para as futuras gerações. Para eles, as escolas de samba haviam se deturpado, perdido sua “raiz”, tornando-se espaços empresariais meramente interessados no lucro, afastadas de suas comunidades e dos sambistas que haviam ajudado a constitui-las. O propósito da agremiação era retornar ao que as antigas escolas faziam, junto às suas comunidades, integradas, ensinando os valores da identidade negra e suas manifestações culturais. Os compositores que participavam das reuniões e festas compartilhavam e defendiam estes valores, fazendo sucesso com um tipo de samba que se aproximava mais do estilo de roda, fruto das gravações que começaram a surgir na década de 1960 e o movimento de valorização do “samba de morro”. Parte da crítica especializada e dos jornais, frente ao grande crescimento comercial, procurou taxar este samba de “quadrado”, “sambão” ou ainda “samba jóia”, enquanto outros procuraram defendê-lo por sua “autenticidade” e ligação com “as raízes”.

¹⁵⁸ *Jornal do Brasil*. 09/01/76.

O sucesso comercial do samba nos anos 1970: o paradigma da linha evolutiva em debate

Sem dúvida, a MPB exerceu um papel importante para a valorização comercial do samba nos anos 1960. Através de artistas como Elis Regina, Chico Buarque, Nara Leão e outros, algumas canções de Cartola, Nelson Cavaquinho, Ismael Silva, voltaram a ser gravadas. Mais do que isto, no período de consolidação da sigla MPB, a chamada “era dos festivais” (1964-1968), o samba teve uma participação importante, ainda que não estivesse no centro das premiações. Do ponto de vista musical, sambistas como Paulinho da Viola e Martinho da Vila procuraram se adaptar ao “estilo festival” para competir no palco. Devido ao sucesso da fórmula, até mesmo Roberto Carlos, ligado à Jovem Guarda, participou do esquema. A I Bienal do Samba, de maio de 1968, foi importante para abrir espaço no mercado para os artistas tradicionais do universo do samba como Cartola, Pixinguinha, João da Baiana, em conjunto com os jovens Chico e Elis, capitalizando o debate em torno do “som universal” e da “música raiz”¹⁵⁹. Todavia, nas últimas décadas, do ponto de vista literário, construiu-se uma narrativa problemática sobre o papel da MPB na história do samba, especialmente na sua relação musical.

Historicamente, a MPB tornou-se um dos grandes focos dos estudos acadêmicos sobre música popular por sua relação originária íntima com os campi universitários, tangenciando a questão do engajamento e o diálogo entre os intelectuais e os artistas. Muitos dos críticos musicais dos anos 1970, 80 e 90 vivenciaram aquela época e construíram laços identitários. Para eles, bem como para os compositores e os intérpretes, construiu-se uma ideia de que a MPB havia sido responsável por resgatar músicos de samba que estavam no limbo. Foi graças a Nara Leão, Elis e Elizeth que Zé Keti e Nelson Cavaquinho voltaram a ser conhecidos; graças a Chico Buarque que a linha melódica de Ismael Silva foi retomada. Mais do que isso, tratava-se de resgatar uma forma musical

¹⁵⁹ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: o Engajamento Político e a Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo. Annablume – Fapesp, 2001, p. 302-303.

que estava no ostracismo, e, portanto, não era mais conhecida pelo público. Poderíamos começar nos interrogando: desconhecida por que e para quem?

Em 1966, a Revista de Civilização Brasileira lançava um debate sobre “os caminhos da MPB”, convidando o artista Caetano Veloso para publicar suas ideias. Segundo o cantor, a música brasileira havia passado por momentos fundamentais ao longo de sua história: o encontro dos gêneros no ambiente urbano, a era dourada da rádio com o choro, o samba e o xote nas décadas de 1930 e 1940, e agora a MPB. Ela representaria o novo rumo caracterizado pelo encontro dos sons regionais com os sons universais, o rock e a música pop. Caetano tecia, assim, a narrativa do que chamou de uma “linha evolutiva” da música brasileira. A bossa nova e o estilo de Caetano e outros músicos próximos, que depois entrariam no movimento do tropicalismo, estava revolucionando e modernizando a estética sonora: “Aliás, João Gilberto, para mim, é exatamente o momento em que isso aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular”¹⁶⁰.

No seu conceito sobre a linha evolutiva Caetano retomava, em certa medida, a narrativa histórico-musical elaborada pelos folcloristas e as primeiras fases expressas pela obra de Ary Vasconcelos: o encontro cultural urbano e a “Era de Ouro da Rádio”. Na fase contemporânea, porém, a MPB estaria ocupando a posição de “frente” na renovação musical. Ainda segundo Veloso, ela teria sido responsável por resgatar do ostracismo artistas regionais, como no caso do samba e seus antigos compositores.

Na tradição literária ligada à MPB das décadas seguintes, a visão de Caetano tornou-se uma referência para os estudos, um paradigma a respeito da história da música. No artigo de 1966, Veloso criticava José Ramos Tinhorão e a sua visão de que a “música autêntica” brasileira estaria sendo descaracterizada e apropriada pelas classes médias urbanas alienadas. Conforme o compositor, a mistura entre as músicas regionais e os gêneros internacionais como o pop e o rock trazia à canção brasileira algo que lhe era próprio: o movimento. No final dos anos 1980, com o advento dos estudos antropológicos na área de música popular e alguns conceitos já debatidos como os de *hibridismo*, *circularidade cultural*, dentre outros, as ideias da linha evolutiva ganharam força no debate contra Tinhorão, no sentido de refletir a cultura como um campo em transformação e questionar os paradigmas da “pureza” e da “autenticidade”.

¹⁶⁰ Revista da Civilização Brasileira, n° 5, maio, 1966, p. 378.

Sem dúvida, os defensores da “linha evolutiva” exerceram um papel fundamental para criticar a ideia da cultura popular como algo estagnado e puro. Todavia, o conceito transmite, do nosso ponto de vista, um elemento absolutamente problemático: uma narrativa centralizadora e excludente, que em certa medida “apaga” a importância de outros projetos nos anos 1960. No caso do samba, o gênero tem sua história construída em função da “evolução”, desconsiderando-se toda a agência dos compositores que, conforme apresentamos no último capítulo, construíram redes de sociabilidade próprias que foram fundamentais para os movimentos culturais do período. Para tanto, gostaríamos de discutir dois problemas sobre o paradigma da linha evolutiva: 1- O “marco zero”; 2- a construção narrativa e o mercado;

O “marco zero”

Na literatura musical clássica sobre a bossa nova constituiu-se a ideia de que ela representou um “marco zero” para a música brasileira, isto é, uma inovação “genial” que partiu de um princípio próprio. A famosa obra *Chega de Saudade*, de Ruy Castro, expressa esta visão ao caracterizar o gênero como um “feto embrionário” da canção brasileira, gestado através da magnitude de alguns talentosos compositores¹⁶¹.

Do ponto de vista musical e social, esta perspectiva é absolutamente problemática, na medida em que não compreende o diálogo que o gênero estabeleceu com o cenário dos anos 1950, em especial com o samba. Aqui não se nega a inovação estética trazida pelas batidas do violão e todo conjunto harmônico do estilo, mas sim a ideia de considerá-lo o “grau zero” da canção brasileira, sem observar, por um lado, a sua proximidade com o contexto do período, e por outro, que apesar das transformações, a bossa nova não foi a primeira a buscar uma nova tessitura para o samba e um diálogo com os gêneros internacionais: isto vinha sendo feito já há muito tempo; na própria década com o bolero, e pelo menos desde os anos 1920 com os Oito Batutas.

Apesar dos críticos musicais defensores da bossa nova discordarem das ideias de Tinhorão, em certa medida traçaram uma visão histórica parecida ao construir a dicotomia “Zona Sul” e “Zona Norte”, sendo aquela a representação da geração genial que inovou com outras referências estéticas a música brasileira. A narrativa oblitera qualquer relação

¹⁶¹ CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 153-175.

de reciprocidade entre e dentre as zonas, bem como o diálogo das partes. Não apenas a bossa foi influenciada por outros gêneros, como também dependeu de uma relação com vários espaços e redes de sociabilidade para popularizar-se. Analisamos isto no último capítulo dentro do próprio Zicartola. Por sua vez, os ditos “sambistas tradicionais”, também foram responsáveis por ampliar o estilo. O historiador Marcos Napolitano é preciso ao observar que: “Nem a bossa nova apagou do cenário musical o samba tradicional e o samba canção bolerizado, comercialmente forte nos anos 1950, nem se constituiu sem dialogar com estes estilos”¹⁶².

Sendo um dos pilares da narrativa da “linha evolutiva”, a bossa nova ganhou o status de “marco zero” da música popular, uma revolução para a qual os artistas de todos os gêneros seguiriam no momento de uma tecitura musical “mais contida”. Conforme o pesquisador Luiz Tatit, o samba e a música brasileira como um todo caracterizavam-se pelos contornos passionais e expansivos nos anos 1950, e a bossa foi responsável por neutralizar estes elementos através de um componente único e de uma triagem que até então era inédita para a canção popular. Todos os músicos que produziram depois dos anos 1960, vanguardistas, pagodeiros, sertanejos, sempre que quiseram voltar a elementos mais suaves da canção, inspiraram-se na bossa nova:

*Essa triagem dos traços fundamentais deu origem ao que hoje podemos chamar de protocanção, uma espécie de grau zero que serve para neutralizar possíveis excessos passionais, temáticos ou enunciativos(...) Toda vez que um cancionista – roqueiro, pagodeiro, tecno, sertanejo, vanguardista, etc. – sente necessidade de fazer um recuo estratégico para recuperar as linhas de força essenciais de sua produção, o principal horizonte que tem à disposição é a bossa nova*¹⁶³.

A visão trazida por ele e outros defensores do “grau zero” da bossa nova é absolutamente problemática na medida em que apaga outras linhas estéticas “menos passionais” da canção brasileira. No caso do samba, poderíamos citar duas fundamentais: a tradição temática, coloquial, como um “samba falado”, característica de artistas como Ismael Silva e Noel Rosa; e a tradição melancólica, de Cartola e Nelson Cavaquinho. Apesar de Tatit reconhecer estas linhas em outra de suas obras¹⁶⁴, nesta, o autor as deixa

¹⁶² NAPOLITANO, Marcos. *Op.Cit*, pp. 26-27.

¹⁶³ TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 81.

¹⁶⁴ TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2012.

de lado para conduzir a narrativa da linha evolutiva. Seguir a ideia de que a bossa formou o marco inicial nos anos 1960 da música “sem excessos” nos parece um equívoco. O estilo mais contido de um Paulinho da Viola é herdeiro também desta outra linha melancólica. Da mesma forma, é difícil supor que a tradição coloquial, tão comum ao mundo do samba e de artistas como Zeca Pagodinho e Bezerra da Silva, seja herdeira da bossa nova e do movimento da linha evolutiva.

Na década de 1960, outros grupos buscaram ressignificar e revalorizar estas linhas, conforme vimos no último capítulo. Aqui não se quer negar que a bossa nova e os artistas ligados à MPB tiveram um papel importante para isto também, mas questionar a narrativa centralizadora que a linha evolutiva construiu sobre o fenômeno, especialmente de um ponto de vista estético. Quando lançamos um olhar para o samba comercial dos anos 1970, e analisamos as biografias de boa parte destes artistas, observamos que suas influências estiveram muito mais ligadas a estas linhas de força do samba do que aos intérpretes do gênero na MPB como Nara Leão, Elizeth Cardoso e Elis Regina. Para Elton Medeiros, a sua principal inspiração foi Cartola; para Martinho da Vila, Candeia; para Roberto Ribeiro, Ismael Silva; para Bezerra da Silva, Jackson do Pandeiro; para muitos integrantes do Grupo Fundo de Quintal, Dona Ivone Lara, e assim poderíamos observar com outros. Isso fica ainda mais evidente quando analisamos a obra musical dos artistas, muito mais ligada ao partido alto, ao samba de roda, do que ao estilo da MPB.

Linha evolutiva - construção narrativa e mercado:

Para os defensores da linha evolutiva, o tropicalismo abriu as portas para a entrada da música internacional. Foi graças ao movimento que o Brasil se integrou à música pop e aos demais gêneros estrangeiros¹⁶⁵. Construiu-se, assim, uma visão de centralidade, sem considerar que outros grupos também estavam em contato com a canção internacional. Segundo a narrativa, o país era composto por uma série de gêneros regionais, que poderiam até ter o status de símbolos nacionais, mas que haviam permanecido isolados do ponto de vista estético. Os tropicalistas deram o salto de integrá-los e atualizá-los ao mundo pop. Esta ideia fortaleceu a perspectiva de observar os demais estilos como

¹⁶⁵ TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, pp. 212-216.

“atrasados”. No caso do samba de roda, como o “samba quadrado”, ou depois o “sambão” nos anos 1970.

Se considerarmos, porém, a história dos outros gêneros antes do tropicalismo, verificaremos como esta narrativa é falaciosa. O samba já havia experimentado contato com o bolero nos anos 1940; a música sertaneja com a guarânia e os gêneros latinos na mesma década; e o baião e o côco com o próprio samba através de artistas como Jackson do Pandeiro, e muitos outros estilos. Na própria “era dos festivais”, na década de 1960, alguns críticos à linha evolutiva observam bem que não foram somente os artistas ligados à MPB que trouxeram inovações, mas que em outros nichos, muitas vezes apagados pela história hegemônica destes concursos, também ocorreram experimentalismos importantes. No caso mais específico do samba, poderíamos pensar no contato que um Paulinho da Viola e outros fizeram com a música internacional¹⁶⁶.

Mas a narrativa de linha evolutiva é poderosa. Em certa medida ela nos faz acreditar que o tropicalismo foi pioneiro, que abriu as portas para algo não existia com um gesto revolucionário. A força que nos faz crer nisto está no domínio em que a escrita sobre a literatura musical foi constituída. Conforme pontuamos, quando observamos a produção acadêmica, boa parte destinou-se ao estudo do campo da MPB, e seus escritores mais “clássicos”, por assim se dizer, viveram o período, e em especial o debate sobre a abertura ao pop e ao rock. A discussão entre Caetano e Tinhorão talvez tenha sido a principal dos anos 1960, no viés do nacionalismo e da integração. A batalha entre a Jovem Guarda e a MPB, a manifestação contra as guitarras elétricas, foram assuntos polêmicos nesta direção. Depois, porém, do exílio dos artistas ligados ao tropicalismo, e das transformações do mercado na década de 1970, o movimento foi compreendido como uma ação importante por alguns grupos que antes eram dissidentes dentro da MPB. O gesto em direção ao internacional ganhou o status de um fenômeno pioneiro e universalista entre os produtores, músicos e escritores do gênero, que começaram a tecer esta narrativa por tê-la experienciado dentro do seu próprio meio. Quase como o gesto dos renascentistas italianos, conforme nos aponta o estudioso Erwin Panofsky, excluindo a chamada “Idade Média” e seus outros renascimentos.

O etnomusicólogo Samuel Araújo foi preciso ao observar que a “linha evolutiva” construiu uma narrativa e uma memória musical seletiva sobre a história da canção

¹⁶⁶ Uma boa referência para compreender esta crítica encontra-se em: MACHADO, Adalcio. *Quem te viu, quem te vê. O samba pede passagem para os anos 1970*. Mestrado. UNICAMP, 2011, p. 186.

popular brasileira sob um “ponto de vista excludente”¹⁶⁷. Segundo o autor, seus defensores elaboraram uma relação direta simplista sobre as “reações diretas da evolução”: música folclórica - samba e choro (era de ouro da rádio) - bossa nova – MPB; sem considerar as múltiplas camadas e influências dos gêneros¹⁶⁸. Para superar o reducionismo e uma visão centrada no mercado, Araújo propôs o conceito de “trabalho acústico”, que será discutido mais adiante.

Na literatura, várias pesquisas procuraram privilegiar o *mercado musical* como o panorama global para a análise da canção popular. Na perspectiva lógica, isso significaria dizer: se os artistas como Ismael Silva, Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara, Cartola e outros começaram a ser gravados pela indústria fonográfica nos anos 1960, é porque antes eles não eram conhecidos. Conforme foi dito, parte dessa lógica segue a linha histórica da “época de ouro da rádio”: se esses sambistas, bem como a linha estética que estavam produzindo, não figuraram na rádio entre as décadas de 1930 e 1950, é porque eles não tiveram relevância nesse período. Viviam um ostracismo. Novamente, relevância para quem? E como essa narrativa foi construída? O mercado torna-se assim um paradigma universal para os pesquisadores, para se estabelecer os gostos e os padrões estéticos sobre o que as pessoas estão escutando e gostando. Mais do que isso, o tipo de análise que se faz sobre a música é vinculado diretamente ao mercado, o que traz uma série de problemas para além desses apontados no que tange a compreensões mais amplas sobre certas expressões populares.

Seguindo esta direção, os estudos de Adorno ainda são uma referência para compreendermos uma categoria fundamental da sociologia da música: *os tipos de escuta musical*. Existem diferentes tipos de ouvintes que trazem para a escuta a sua trajetória histórico-estética. Segundo Adorno, o tipo de ouvinte se assenta sobre a adequação ou inadequação da escuta com relação ao que é escutado. Para determinados indivíduos, certas sonoridades são agradáveis e outras nem tanto. Isso tem a ver com as experiências particulares daquele sujeito, e com uma aproximação sociocultural com outros indivíduos, formando uma identidade cultural comum. Nesse sentido, o sociólogo procura considerar os perfis de escuta com os quais se ilustra algo a respeito da escuta musical na

¹⁶⁷ ARAÚJO, Samuel. “Brega, Samba e Trabalho Acústico: Variação em Torno de uma Contribuição Teórica à Etnomusicologia”. In: *Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*, 1999, p. 2.

¹⁶⁸ *IBIDEM*, p. 8.

sua relação com a sociedade¹⁶⁹. Aprofundando essa ideia, dentro de uma perspectiva mais contemporânea, o etnomusicólogo Philip Tagg observa que quando escutamos uma música pela primeira vez, fazemos associações cognitivas com a nossa bagagem musical, buscando determinados reconhecimentos acústicos e padrões estéticos que nos farão avaliar a canção¹⁷⁰.

O perfil do tipo de escuta de samba na rádio durante as décadas de 1930 e 1940 não era o tipo de escuta de toda população carioca, ressaltando o fato de que não se tratava de uma escuta homogênea. Conforme discutimos, no início dos anos 1930, apenas os segmentos mais abastados e médios urbanos podiam adquirir um aparelho de rádio nas suas residências. Mesmo havendo interesse pelo samba, não era qualquer tipo de samba que agradava esse público, mas apenas aquele “civilizado”, orquestrado. Isso porque esse público trazia um tipo de escuta na sua bagagem estética. Mesmo com o rádio popularizando-se no final da década de 1930 e ao longo da década de 1940, muitos dos padrões estéticos dessa fase se mantiveram nos arranjos. Mas esses padrões estéticos não eram comuns a todos os perfis de escuta. Se esta questão está parecendo nebulosa, poderíamos fazer comparações com os dias atuais. Para o samba ainda existem diferentes públicos e tipos de escuta. Existe um gosto mais próximo ao pagode paulista e outro ao pagode carioca. Existe o gosto do samba estilo MPB, do samba engajado, do samba bossa-nova, enfim. Existem, claro, aqueles que gostam de tudo, mas são a exceção. O interessante é notar como cada um desses gostos traz um perfil de extrato social diferente também: gostos do samba ligados às camadas mais pobres, outro às mais ricas, outro aos setores intelectualizados. É nesse sentido que a análise dos tipos de escuta se relaciona aos aspectos sociais. Nos anos 1930, essas diferenças estavam começando a se delimitar.

Nas últimas décadas, a etnomusicologia urbana tornou-se uma disciplina importante para os estudos entre a relação da música com a sociedade. Um dos principais focos de pesquisa, conforme Simon Frith, tem sido sobre a formação das identidades musicais, isto é: como as pessoas se utilizam da música para criar uma autodefinição e um lugar na sociedade. Estar associado a uma sonoridade ou a outra pode significar muito

¹⁶⁹ ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Editora Unesp. 2018. pp.55-58. Para essa tese a definição do conceito de *tipos de escuta* de Adorno é fundamental. Mas a proximidade para por aí. Na parte seguinte em que o autor começa a traçar perfis de escuta qualitativos melhores ou piores encontramos discordâncias profundas.

¹⁷⁰ TAGG, Philip. *Introductory notes to the semiotics of music*. Liverpool: University of Liverpool. 1999, p. 24.

para a imagem que um indivíduo tem de si mesmo, e ao mesmo tempo, que as pessoas lhe atribuem. Estamos falando, portanto, de uma função comunitária. Segundo Frith, os gostos musicais de uma pessoa podem estar presentes na linguagem oral e corporal, potencializando a sua relação identitária com determinados grupos. Se a música é harmonia e ritmo, esses elementos podem estar presentes na fala e na gestualidade de um sujeito, bem como na sua aproximação ou distanciamento com os outros¹⁷¹.

Apesar do rádio ter se tornado o grande veículo de comunicação das massas no Rio de Janeiro ao longo dos anos 1930 e 40, isso não significa dizer que o *paradigma da Rádio Nacional* universalizou os gostos pelo samba. Para um sociólogo apenas preocupado com os dados e a expansão do mercado, esse aspecto passaria despercebido: que em outros nichos da cidade, mesmo dispondo do aparelho nas residências, as pessoas poderiam apreciar outros tipos de escuta também, e isso foi fundamental para o mercado em ascensão do samba nas décadas de 1960 e 70. Não foi um gosto musical criado, ele já estava lá.

Por isso esta, aliás, tem sido uma das grandes preocupações da etnomusicologia urbana contemporânea. Fugir da ideia clássica sociológica de que o mercado cria as tendências, e compreender o diálogo musical dos artistas e produtores com os elementos estéticos de suas formações individuais e comunidades musicais¹⁷². Um esforço que une, ao mesmo tempo, o estudo sobre os aspectos musicais particulares daquele segmento (timbres, ritmos, harmonias), e a sua relação com outras zonas de interseção dentro do que Araújo chama de um “trabalho acústico”¹⁷³.

Uma análise feita estritamente em termos de mercado perde as dimensões etnomusicais mais complexas dos processos históricos. Em termos de valorização mercadológica do samba, a MPB desempenhou sim um papel fundamental nos anos 1960, mas incorrer na narrativa que os artistas e os jornalistas desse período foram os responsáveis por resgatarem um estilo que estava perdido, no “ostracismo” – resgatar o ingênuo Cartola da sua posição de lavador de carros; ou um Nelson Cavaquinho perdido na sua melancolia - nos parece um equívoco. Trazendo novamente a nossa pergunta inicial: perdida para quem?

¹⁷¹ FRITH, S. Hacia una estética de la música popular. In: *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Ed. Trotta. 2001, pp. 414-434.

¹⁷² NETTL, Bruno. Últimas tendencias en etnomusicología. In: *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Ed. Totta. 2001, pp.115-122.

¹⁷³ ARAÚJO, Samuel. *Op.Cit.*, p. 8.

O que os sambistas que circularam a rede do Zicartola e outros projetos nos anos 1960 fizeram foi valorizar um estilo que já era amplamente praticada em diversos subúrbios, morros e periferias da cidade, mas que não penetrara esteticamente o meio comercial. Conhecido como “samba de morro”, conforme apontam Lopes e Simas, em oposição ao samba de rádio, e até como uma resistência à sua propagação¹⁷⁴.

Para tanto, o nosso objetivo nestes sub-capítulos não foi o de “desmentir”, pura e simplesmente, a linha evolutiva, reconhecendo, inclusive, a importância mercadológica que a MPB desempenhou para o samba. Mas sim questionar alguns de seus paradigmas universalistas, como a ideia de que a “bossa nova” foi a primeira a trazer inovações musicais para o samba, uma espécie de grau zero, sem observar que o gênero esteve sempre em transformação, e já havia praticado este ato inúmeras vezes antes; e também a narrativa centralizadora produzida pelos defensores da evolução, de que ela foi responsável por resgatar o samba. Procuramos mostrar como o discurso carrega um conteúdo perverso de apagar a agência de outros grupos envolvidos e outras linhas de força do samba, além de, sob um ponto de vista estético, eles haverem assumido um protagonismo maior do que a MPB para o tipo de samba produzido na década de 1970.

O crescimento comercial do samba e o “vazio cultural”:

Na pesquisa “Bolsa”, do final 1971, responsável por divulgar os discos mais vendidos da semana no Rio de Janeiro, o jovem Martinho da Vila aparece em terceiro lugar, à frente de nomes já consagrados como Chico Buarque¹⁷⁵. A transição entre 71 e 72, aliás, vai marcar um novo período comercial para o samba, bastante diferente dos anos 1960.

Conforme nos aponta o musicólogo Eduardo Vicente, o “gênero” nacional mais vendido da década de 1970 foi a música romântica, mas entre 1972 e 1979, o samba conheceu enorme sucesso comercial, superando, por exemplo, a sigla da MPB em quase¹⁷⁶ todos os anos. Seguindo as pesquisas do Instituto NOPEM (Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado), criado nos anos 1960 para apresentar estatisticamente a

¹⁷⁴ LOPES, Nei & SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da História Social do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2015. (verbetes “Samba de Morro”, p. 262)

¹⁷⁵ *Jornal do Brasil*. 20/12/1971.

¹⁷⁶ A única exceção é 1973.

vendagem de discos, o autor desenvolveu uma tabela que nos revela o levantamento do período, desmentindo a tese clássica de que a MPB foi o estilo mais consumido.

Tabela – Segmento mais presente dentre os 50 álbuns mais vendidos anualmente no eixo Rio – São Paulo: 1965/1979¹⁷⁷ – Fonte: NOPEM

Ano	Intern.	Românt.	MPB	SAMBA	TOTAL
1965	15	17	8	5	45
1966	17	16	8	4	45
1967	14	20	4	5	43
1968	9	21	8	8	46
1969	6	22	7	6	41
1970	22	12	4	5	43
1971	23	14	8	3	48
1972	24	12	3	6	45
1973	16	14	8	7	45
1974	27	5	3	9	43
1975	29	3	2	9	43
1976	16	5	7	11	39
1977	19	9	4	9	41
1978	23	12	4	5	44
1979	18	15	6	9	48

¹⁷⁷ VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Tese de doutorado, 2002, p. 137.

Conforme nos mostra a tabela, se nos anos 1960 o samba não tinha alcançado uma vendagem tão significativa, a situação se transforma no início de 1970. Entre 1965 e 1968, a televisão e o “estilo dos festivais” havia adquirido uma posição hegemônica na promoção e divulgação dos artistas para o mercado musical¹⁷⁸. Era o meio central para o qual os músicos precisavam penetrar para fazerem sucesso. O exemplo, conforme citamos, estava na “adaptação” que cantores como Martinho da Vila, Paulinho da Viola, Roberto Carlos, Hermínio Bello e outros fizeram para adentrar aquele nicho. Em fins de 1968, e especialmente em 69, a fórmula vai perdendo força devido a um desgaste na relação com o público e a indústria. A perspectiva de crescimento diminui, e algumas estratégias passam por mudanças. O período entre 1968 e 1971 foi chamado, por diversos críticos musicais, em geral ligados aos estudos da MPB, de “vazio cultural”. Segundo eles, foi uma época em que o mercado estagnou, perdeu suas referências e suas potencialidades criativas. Isto teria algumas razões: em primeiro lugar, claro, o desgaste com o “estilo festival”, que vinha mostrando suas marcas já há algum tempo; outra explicação estava no Ato Institucional Número Cinco (AI – 5), que havia aumentado a repressão, perseguindo artistas do plantel popular das apresentações como Geraldo Vandré e levado outros como Caetano Veloso e Gilberto Gil ao exílio. A consequência estaria no dismantelamento do cartel dos músicos que vinham fazendo sucesso.

A tese do “vazio cultural” tornou-se tão presente nos trabalhos sobre cultura que acabou formando um paradigma central nos estudos sobre música popular. Do nosso ponto de vista, existem dois aspectos bastante pertinentes sobre ela: tanto a censura como o desgaste da “fórmula” dos festivais, contribuíram, sem dúvida, para uma reformulação do mercado. Mas quando analisamos os dados do período, novamente encontramos uma narrativa tendenciosa, que procura privilegiar uma determinada visão histórica. O pesquisador Enor Paiano observa bem que entre 1968 e 1971 o mercado não ficou estagnado, ou ainda conheceu uma decrescência. Pelo contrário, ele continuou a crescer, apenas em um ritmo menor do que antes¹⁷⁹.

¹⁷⁸ NAPOLITANO, Marcos. *Op. Cit.*, pp. 159-161.

¹⁷⁹ PAIANO, Enor. *Do berimbau ao som universal*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado. 1994, pp. 196-198.

O conceito chave para compreendermos este período seria o de *reorganização*¹⁸⁰, e não o de estagnação, conforme encontramos no paradigma do “vazio cultural”. No início dos anos 1970, as gravadoras passam a apostar em alguns eixos específicos: a música romântica, que vinha mostrando sua força desde o álbum “O inimitável”, lançado em 1968 por Roberto Carlos; o experimentalismo, tão característico da década de 1960, vai dando lugar a uma produção “mais segura” do ponto de vista mercadológico, e “mais técnica” do ponto de vista da formatação de estúdio com a figura do produtor musical¹⁸¹; as majors (grandes gravadoras internacionais), penetram o mercado nacional com maior intensidade, criando monopólios de contrato com os artistas da MPB que haviam feito sucesso nos anos anteriores, com destaque para a Philips; e as nacionais (Copacabana, Continental, Som Livre), passam a investir em gêneros do país, em especial a música sertaneja, o brega e o samba.

É importante salientar que, para este investimento, as gravadoras nacionais também passaram por um processo de pesquisa do mercado e do público, para compreender os eixos musicais que deveriam produzir. No caso específico do samba, o que nos interessa mais, há uma forte aposta no “samba raiz”, nas suas características de roda. A pergunta que fica é então: por que a indústria musical decidiu jogar suas fichas em um estilo de samba que nunca esteve nos holofotes do mercado, nem na “era de ouro da rádio” e nem nos anos 1960? Em outras palavras, por que apostar em algo que nunca esteve nas paradas de sucesso?! A resposta se encontra em tudo que pudemos observar até aqui, mas se a procurássemos nos paradigmas clássicos do mercado e na narrativa da “linha evolutiva”, estaríamos perdidos.

Os produtores das gravadoras nacionais da década de 1970 perceberam que havia espaço para aquele investimento - que no Rio de Janeiro, por exemplo, apesar do “samba de roda” nunca ter ocupado o altar do mercado, havia um público grande que compartilhava da sua sonoridade estética, dentro de um conceito etnomusicológico do que poderíamos chamar de: um universo cultural comum entre o artista e seu consumidor/receptor¹⁸².

¹⁸⁰ Ver o trabalho de: BOSI, Tiago. *Pois é, pra quê: Sidney Miller e Sérgio Ricardo entre a crise e a transformação da MPB (1967-1974)*. Dissertação de Mestrado em História Social. FFLCH/USP, 2011.

¹⁸¹ A respeito do aumento da figura do produtor musical na década de 1970, ver: JAMBEIRO, Othon. *Canção de massa: as condições de produção*. São Paulo: Pioneira. 1975.

¹⁸² Ver: MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e Música: canção popular e conhecimento histórico”. São Paulo: *Revista Brasileira de História* (V.20). 2000, pp. 214-216.

Isto aconteceu, óbvio, pela manutenção daquele gosto em diversos extratos da população carioca, mas em especial pela iniciativa dos artistas ligados ao movimento de valorização do “samba de morro” nos anos 1960, e tantos grupos que adentraram o mercado através da iniciativa já discutida de uma *sociabilidade de resistência*. A marca que conjuntos como o “A Voz do Morro”, “Os Cinco Crioulos”, “Os Mensageiros do Samba” e tantos outros haviam deixado na indústria fonográfica, permitiu que se produzisse uma *referência acústica* para a indústria musical década de 1970, abrindo as portas para linhas de força do samba que até então não tinham adquirido espaço.

O samba de roda, o partido alto, a predominância de instrumentos rítmicos, foi a marca desta estética que ganhou o mercado dos anos 1970, através de artistas como: Roberto Ribeiro, Martinho da Vila, João Nogueira, Bezerra da Silva, Agapê, Clara Nunes, Candeia, Dona Ivone Lara e tantos outros.

Muitos críticos musicais da década de 1970, alguns dos quais já ligados à MPB, procuraram desclassificar aquele tipo de música com os jargões de “sambão” e “samba-jóia”, sob o pretexto de serem canções “quadradas”, despolitizadas, submissas à indústria cultural, que não se encaixavam mais na produção da “linha evolutiva”. Nas publicações de nomes como Gilberto Vasconcellos e Ruy Braga nos periódicos, escritores que haviam se envolvido com o movimento da bossa nova, encontramos a visão de uma espécie de “atraso cultural” na produção daquele tipo de samba, sem envolvimento com as novas linguagens estéticas. Um dos maiores atacados foi Martinho da Vila, criticado por produzir letras simplistas e músicas “de fácil vendagem”¹⁸³. Sem dúvida, o fato do sambista estar vendendo mais do que um Chico Buarque, deve ter causado mal estar em diversos destes escritores. Os dois, por sua vez, entraram em conflito no início dos anos 70, depois que Chico avaliou mal uma canção do sambista estando na comissão julgadora do carnaval. Martinho respondeu com duas músicas, “Caramba” e “Samba irmão”: a primeira denunciando a participação de nomes externos ao mundo do samba na realidade das escolas, dizendo até, “Chico dormiu” na passarela; a outra criticando a “vitória eterna” dos artistas da MPB nos festivais, como um baralho de cartas marcadas¹⁸⁴.

Pelo lado dos “autenticadores”, isto é, aqueles que defendiam a música pela sua “raiz”, procurou-se defender Martinho. Para Sérgio Cabral, ele representava o legítimo

¹⁸³ Para classificar as músicas de Martinho da Vila, Gilberto Vasconcellos criou o conceito de “samba-jóia”, como um estilo de samba vazio e feito para o consumo imediato. Uma boa referência para esta discussão encontra-se em: MACHADO, Adelcio. *Quem te viu, quem te vê. O samba pede passagem para os anos 1970*. Mestrado. UNICAMP. 2011, p. 56.

¹⁸⁴ *IBIDEM*, pp. 172-175

artista do morro e o sujeito engajado¹⁸⁵. O historiador José Geraldo Vinci observa bem que, ainda em um contexto sem uma grande produção acadêmica, marcado pelos debates entre jornalistas e músicos, a discussão entre os “tradicionalistas” e os “progressistas” foi o centro do debate musical dos anos 1970¹⁸⁶. Poderíamos dizer: entre o paradigma da autenticidade e o paradigma da linha evolutiva.

Ambos os paradigmas já foram devidamente esmiuçados até aqui, e o que valeria observar no caso é que pela primeira vez alguns estilos musicais passaram a figurar comercialmente no mercado na virada de 1960 para a década de 70. Poderíamos destacar o partido alto, bastante comum nas festas da casa de Tia Ciata, e que através de nomes como Clementina de Jesus, Martinho da Vila, Candeia, Aniceto do Império e outros ganhou terreno no novo cenário¹⁸⁷. Apesar das inúmeras contradições sobre a definição do partido, poderíamos chegar a um terreno comum de compreendê-lo como um estilo musical com uma parte solada (geralmente improvisada), e outra com um refrão que se repete constantemente. E entender que, como qualquer manifestação cultural, passou por mudanças ao longo do tempo e certas experimentações: de uma forma mais instrumental para outra mais vocal, e até mesmo um estilo de desafio¹⁸⁸.

Seja como for, o partido alto e outros estilos até então excluídos comercialmente ganharam força no cenário dos anos 1970, e para além de uma revolução estética, houve também um processo de resistência cultural, especialmente de um ponto de vista étnico racial. Os artistas citados procuraram se engajar, tanto na produção musical, quanto na sua atuação social, em projetos de denúncia às condições raciais do país e na valorização da cultura afro-brasileira. Este foi o grande fator que passou “desapercebido” aos escritores associados à MPB, que tinham uma noção generalizante sobre o significado de resistência no contexto. Mais do que isto, que construíram um paradigma sobre o *ato de resistir*, associado a um enfrentamento político contra a ditadura militar. Qualquer ação que não tivesse esta direção era vista sob a tutela da alienação, ou no caso específico, sob a classificação de “sambinha”. A própria historiografia teceu uma memória da resistência privilegiando os grupos que se engajaram nesta direção, colocando em segundo plano a

¹⁸⁵ Sobre esta discussão entre críticos como Ruy Braga e Sérgio Cabral nos anos 1970, ver: CERBONCINI, Dmitri, *Op. Cit.*, pp. 258-262.

¹⁸⁶ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Op. Cit.*, pp. 214-218.

¹⁸⁷ Sobre o sucesso comercial do partido-alto neste período, ver: LOPES, Nei. *Partido Alto: Samba de Bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008, pp. 183-184.

¹⁸⁸ *IBIDEM*, pp. 26-27.

importância das lutas político-raciais e culturais negras do período, bem como a sua própria importância de enfrentamento ao regime.

Outro elemento comum foi a narrativa de que graças aos artistas da MPB, os músicos antigos do samba como Cartola, Nelson Cavaquinho e outros voltaram a ser gravados. Mas poderíamos nos questionar, observando que não existe um único registro fonográfico destes sambistas nos anos 1960. Isto é, as suas canções voltaram a ser gravadas, dentro de um outro tipo de arranjo musical, mas em nenhum momento aconteceu das suas próprias vozes serem registradas. Apesar de todo o seu “prestígio”, não foram procurados para produzirem seus discos autorais. Em entrevista ao final da vida, Adoniran Barbosa dizia que não queria mais saber de prestígio, e sim de um pouco mais de dinheiro¹⁸⁹.

Foi somente na década de 1970, com o sucesso comercial do samba, que estes sambistas tiveram a oportunidade de gravar os seus primeiros discos. Portanto, foi a ascensão do gênero no mercado, muito mais do que os seus intérpretes da MPB, que lhes garantiu uma produção individual. Alguns produtores, em especial João Carlos Bottezzeli (o chamado Pelão), foram importantes para tal. Junto a Odeon, ele conseguiu articular o lançamento do primeiro álbum autoral de Nelson Cavaquinho, em 1973¹⁹⁰. Um ano depois, também teve participação importante para a produção do LP inaugural de Cartola em parceria com a Marcus Pereira, que se manteve entre os 10 mais vendidos do país durante quase um mês¹⁹¹. Ainda nos anos 70, poderíamos destacar os álbuns de Carlos Cachça, Nelson Sargento e Guilherme de Brito.

Em 1975, novamente pela Marcus Pereira, foi lançado o disco: “História das escolas de samba”, contando com a participação de artistas como Cartola, Alvaiade, Carlos Cachça, Dona Ivone Lara e outros. Compositores que em geral estavam afastados de suas escolas de samba, e que puderam registrar músicas que já não eram mais cantadas nos ensaios das agremiações. Seguindo o rumo dos anos 1960, os artistas estavam procurando outros caminhos, parcerias, gravadoras e redes de sociabilidade para se inserirem em espaços alternativos às escolas.

Conforme a jornalista Margarida Autran, no seu artigo publicado em 1979, os anos 1970 foram “a década do samba”. Na tabela publicada pelo instituto NOPEM, pudemos

¹⁸⁹ *Apud* CERBONCINI, Dmitri. *Op.Cit*, Cap. 2.

¹⁹⁰ Ver: CAMPOS JÚNIOR, Celso de. *Pelão: a revolução pela música*. São Paulo: Garoa Livros, 2021, p. 21.

¹⁹¹ *IBIDEM*, p. 43.

verificar como o samba foi um dos gêneros mais vendidos, sendo o gênero nacional mais consumido em alguns anos, ficando apenas atrás da música internacional. Do ponto de vista musical, boa parte dos artistas alcançaram a marca com um estilo mais próximo ao samba de roda, ao partido alto, fruto da resistência estética que os grupos dos anos anteriores produziram, e que deixaram a sua marca na referência fonográfica do período. Os compositores estavam em geral afastados, ou não haviam encontrado caminho nas escolas de samba, e articularam-se por outros meios e redes de sociabilidade, manifestando a sua discordância com os rumos das agremiações e valorizando um projeto de resistência musical e étnico-racial. Compreender este caminho é fundamental para observar a agência dos sujeitos envolvidos, e sair das narrativas clássicas dos paradigmas da linha evolutiva e do “sambão”.

Novas mudanças e conflitos nas escolas: dos anos 1960 para a década de 70

O processo de mudança nas escolas continuou a todo vapor dos anos 1960 para a década de 1970, intensificando os conflitos internos dentro das comunidades. Do ponto de vista dos compositores, especialmente os mais antigos, uma parcela considerável já havia migrado, mas outra permanecera ainda fiel, acreditando nas possibilidades de resoluções internas. Certas transformações, todavia, abalaram consideravelmente a crença de muitos, e os fizeram sair para esta rede de sociabilidade que crescia em bares, blocos, encontros de casas, “fundos de quintais” e até mesmo um novo tipo de escola, como o Grêmio Arte Negra e Quilombo.

Os anos 1960 são marcados pela penetração das classes médias nas escolas e em outros espaços de samba. Aproveitando a entrada daquele público, as direções das escolas organizaram-se para aumentar a sua renda nos desfiles e passaram a cobrar ingresso nas arquibancadas, uma prática que até então não existia. Da mesma forma, na década de 1970, o momento dos ensaios nos finais de semana foi adquirindo o status de evento. As grandes escolas começaram a colocar catracas com valores na entrada, o que afastou muitas pessoas que não tinham condição de pagar e desagradou boa parte dos membros das comunidades¹⁹².

¹⁹² A respeito dos primeiros conflitos nas escolas, decorrentes das cobranças de ingressos, ver: CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1996, pp. 179-209.

A prática da cobrança, da imposição de uma barreira física para o acesso, criou um mal-estar para um grupo de pessoas que até então compreendia a escola como um espaço comunitário apenas para sua proximidade de vizinhança, do bairro ou da região. Como algo que havia sido construído e compartilhado, e que não poderia ser segregado por qualquer tipo de imposição¹⁹³. Na direção de saída deste “ninho”, muitas agremiações começaram a levar seus ensaios para a Zona Sul nos anos 1970. A Portela passou a realizar alguns no clube do Botafogo, com o intuito de atrair aquele público¹⁹⁴. Valeria apenas a ressalva de que o bairro não era um espaço “alienado” ao samba, e sim, conforme já discutimos, um reduto de tradição antiga.

Estudando a Mangueira na década de 1970, a socióloga Maria Julia Goldwasser observou que a escola criou duas categorias de membros no período: os *sócios componentes*, que pagavam uma mensalidade de cinco cruzeiros e tinham o direito de desfilar; e os *sócios especiais*, que contribuía com dez cruzeiros para terem acesso interno à agremiação e não precisavam ficar nas filas para adquirir ingressos. A prática foi se espalhando pelas outras escolas, e os sócios tornaram-se um dos carros chefes dos novos objetivos financeiros no contexto do período¹⁹⁵. Antes uma prática quase exclusiva dos membros das comunidades, ou pelo menos das pessoas intimamente ligadas ao universo das escolas, ela também verificou que a Mangueira começou a abrir vaga para uma ala de fantasia antes do carnaval. Qualquer pessoa poderia desfilar, desde que pagasse uma mensalidade por seu traje¹⁹⁶. Todas as transformações foram gerando conflitos internos e saídas na agremiação.

Entrevistando membros da Mangueira, Goldwasser observou que até os anos 1960, as funções eram muito mais comunitárias. As pessoas da escola, mesmo sem dinheiro, davam um jeito de confeccionar as suas próprias fantasias, organizavam os materiais e a discussão sobre os desfiles era muito mais aberta. A partir dali, porém, a situação foi se alterando: a direção começou a criar cargos administrativos para as decisões, as estruturas hierárquicas foram se potencializando e muitas pessoas pobres, sem condições de pagar por uma fantasia, afastaram-se¹⁹⁷.

¹⁹³ Ver: PAVÃO, Fábio Oliveira. *Uma comunidade em transformação: modernidade e conflito nas escolas de samba*. Niterói: Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade Federal Fluminense (UFF), 2005, pp. 68-71.

¹⁹⁴ COSTA, Haroldo. *Na cadência do samba*. Rio de Janeiro: Novas Direções. 2000, p. 213.

¹⁹⁵ GOLDWASSER, Maria Julia. *O palácio do samba*. Rio de Janeiro: Zahar. 1975, p. 70.

¹⁹⁶ *IBIDEM*, pp. 72-73.

¹⁹⁷ *IBIDEM*, pp. 82-87.

Por parte dos compositores, encontramos uma orientação mais engajada e mais combativa no período. Se, nos anos 1960, as ações centraram-se na busca por espaços alternativos e outras redes de sociabilidade, na década de 1970, esta iniciativa se potencializa em conjunto com um movimento de crítica incisivo contra as escolas. Diversos sambistas do Rio de Janeiro passam a se expressar nos jornais e nos meios de comunicação opiniões contra os rumos das agremiações. Um dos exemplos seria o próprio Cartola, que nos tempos do Zicartola manifestava algum descontentamento, mas que no novo contexto passou a ser uma das bandeiras contra o rumo das agremiações. Em uma de suas entrevistas ao jornal, o compositor afirmava:

*Isto tudo é uma esculhambação. Não tem nada a ver com a gente. Não dá mais para entrar numa escola, em qualquer escola. Há uma inversão, uma falta de **autenticidade**, um cinismo. Isso virou é uma indústria e cada um quer levar o seu. Todo mundo quer é ganhar. O grã-fino quer sair na escola pra ver sua fotografia nas revistas – agora é moda – o intelectual também, a madame também e com isso o sambista perdeu lugar. Aqui mesmo na Mangueira já vi ritmista revoltado porque cobram ingresso dele na porta. Logo ele, que sai na escola, se mata por ela, passa até fome para comprar a fantasia e desfilar. E com isso o samba vai perdendo, as escolas vão morrendo¹⁹⁸.*

De certa forma, o paradigma da autenticidade tornou-se lugar comum não apenas no meio jornalístico, como também no meio dos sambistas nos anos 1970, na chave de uma defesa da tradição, de uma geografia espacial e de valores que estariam se perdendo. Caberia a estes sujeitos formar uma linha de combate contra as “invasões externas” e a favor de constituir uma narrativa de monumentalização das “raízes” cariocas. Não somente com os velhos compositores, mas também entre os jovens, aqueles que despontaram no mercado comercial do período, havia uma fala de defesa desta autenticidade. A respeito da entrada dos carnavalescos nas escolas, Martinho da Vila observava, já no início de 1972: “Mas isso já era. O grande perigo é os caras de fora quererem inventar um monte de coisa deixando o pessoal (da própria comunidade escolar) sem participação criativa”¹⁹⁹

¹⁹⁸ Entrevista com Cartola. *Jornal da Tarde*. 23/02/1976.

¹⁹⁹ *Apud.* RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984, p. 114. Entrevista com Martinho da Vila. 1972.

Se, na década de 1960, a figura do carnavalesco começava a ganhar importância no meio das escolas, nos anos 1970, já era a via de regra nas principais agremiações. Uma das principais transformações trazidas por estes profissionais externos às comunidades, geralmente ligados às escolas de Belas Artes do Rio, foi no aspecto da coreografia, e aí reside uma das principais polêmicas apresentadas na fala de Martinho da Vila. Até então, os passistas da avenida tinham liberdade para desfilarem com os corpos livres. No novo modelo, se impuseram passos sincronizados para praticamente todas as alas, o que, na fala de Muniz Sodré, “europeizou” a livre expressão do corpo africano²⁰⁰.

Estes profissionais também passaram a ganhar uma posição central na escolha dos sambas enredos. Antes uma decisão formada dentro das comunidades através de um processo de criação na ala dos compositores, e depois aprovação no júri popular das escolas, agora o crivo dos carnavalescos tornava-se tão importante quanto²⁰¹. Em diversas agremiações, isto causou descontentamento e saída de sambistas.

Estudando as preparações para o carnaval de 1974, na escola Unidos de Padre Miguel, o sociólogo José Sávio Leopoldi observou que naquele ano os compositores fizeram 30 sambas enredos para a disputa. Depois de escutar a todos, o carnavalesco posicionou-se dizendo que nenhum se adequava ao enredo que tinha preparado, e que, portanto, não seriam aprovados. Revoltados, os músicos procuraram a diretoria defendendo a sua história dentro da comunidade e a tradição do processo de escolha que estava sendo deturpada. Apesar dos protestos, a direção optou por ficar do lado do carnavalesco, e ganhou o samba enredo do único compositor que decidiu alterar a sua versão inicial²⁰². Cada vez mais o samba precisava se adequar ao enredo, estar intimamente amalgamado a ele. Se, nos tempos antigos, as escolas cantavam até três sambas durante o tempo de desfile, agora havia apenas espaço para um, que precisava estar “totalmente enquadrado” ao conjunto da obra²⁰³.

Para além da interferência dos carnavalescos nos sambas enredo, muitas escolas passaram a chamar músicos externos “de nome” para comporem as canções. Nos anos 1970, por exemplo, a direção da Portela contratou a dupla de canções românticas Jair

²⁰⁰ SODRÉ, Muniz: *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, pp. 49-54.

²⁰¹ A respeito dos conflitos na Mangueira, vale citar o importante depoimento de Nelson Sargento em: ARAÚJO, Samuel. *Acoustic labor in the timing of everyday life; a social history of samba in Rio de Janeiro (1917-1980)*. Tese de doutorado em etnomusicologia. Universidade de Illinois em Urbana-Champaign, EUA, 1992, pp. 203-204.

²⁰² LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de samba: ritual e sociedade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, pp. 110-117.

²⁰³ A respeito da narrativa dessa mudança na quantidade de sambas nos desfiles, encontramos um interessante depoimento de Cartola em: GOLDWASSER, Maria Julia, *Op. Cit.*, p. 23.

Amorim e Evaldo Gouveia para fazerem a música do carnaval. Toda a ala dos compositores foi colocada de lado, o que, segundo o antigo sambista da escola, Monarco, foi decisivo para ele não frequentar mais a escola, e muitos outros compositores migrarem para outros espaços²⁰⁴. Entrevistando outro membro da agremiação, Noca da Portela, Samuel Araújo constatou que a maior insatisfação era causada pela frequência destes artistas externos, que vinham duas vezes nos ensaios por ano, e não tinham o menor vínculo com a comunidade, passando por cima de todos²⁰⁵.

Pesquisando a escola Salgueiro, Araújo observou um forte conflito nos anos 1980, decorrente da contratação de músicos externos. Conforme a presidenta da ala dos compositores, Dona Haydée, muitos saíram brigados no período, e ela encontrou enormes dificuldades para segurar os mais antigos. Os problemas vinham de antes, conforme o compositor Sabiá, do momento em que a agremiação começou a instaurar o sistema da co-autoria. Quando os sambas enredos começaram a ser comercializados pelas gravadoras e se tornarem um negócio lucrativo na metade da década de 1970, e especialmente nos anos 80, houve uma forte pressão política e financeira em cima das diretorias. Muitos queriam ganhar dinheiro no esquema, ameaçando expulsar os compositores que não aceitassem. Tornou-se comum um samba aparecer com dez autores diferentes, uma forma de beneficiar financeiramente alguns componentes e dar um destaque para certos nomes no jogo político. A composição passou a acirrar um terreno de disputa, tendo muitas vezes o resultado manipulado. Os compositores que ganhavam eram cercados pela pressão de pessoas que queriam a co-autoria, e frequentemente ocorriam ameaças²⁰⁶.

Pesquisando o processo de disputa dos sambas enredo da Mangueira, no início dos anos 1970, a antropóloga Maria Julia Goldwasser observou que havia um caminho pré-definido para a escolha, porém novo, que afastou muitos compositores antigos. Primeiro, era preciso divulgar o samba, seguido por um contexto de disputa. Muitos sambistas traziam torcida para pressionar e o mais aclamado era escolhido. O ganhador não poderia ter assinatura exclusiva, era preciso compartilhar a autoria com várias pessoas

²⁰⁴ Ver: NEWLANDS, Lilian. “Velha Guarda da Portela: “falamos de mim”. In: *Notas Musicais Cariocas*. VARGENS, João Baptista M. (Org.). Petrópolis: Editora Vozes, 1986, p. 120.

²⁰⁵ ARAUJO, Samuel. *Op.Cit.*, p. 154. A respeito dos conflitos na ala dos compositores no Salgueiro, também decorrente da entrada de músicos externos, ver o mesmo autor, p. 196.

²⁰⁶ *IBIDEM*, p. 196. Ver também, pp. 207-211. A ex presidenta, Ruça, da Unidos de Vila Isabel, também relata a mesma experiência na sua escola nos anos 1970, envolvendo conflitos entre a direção e a ala dos compositores. Ver: *Depoimento com Ruça*. Centro Cultural Cartola. 2013.

como sinal de gratidão política e bonificação financeira²⁰⁷. Este aspecto afastou diversos compositores que estavam acostumados a serem reconhecidos como os autores próprios, que desfrutavam de um prestígio tão comum nos tempos antigos, mas que agora conviviam com uma realidade de precisarem adentrar a um certo “anonimato” por interesses políticos e econômicos maiores.

Os anos 1970 também são marcados pela entrada de uma outra figura central na história das escolas: os bicheiros, sujeitos que arrecadavam enorme volume de dinheiro através do jogo do bicho no Rio de Janeiro, e que muitas vezes utilizavam as agremiações como uma forma de “lavar” a arrecadação. Sem dúvida, o maior destaque do fenômeno foi a Beija Flor, que até a segunda metade da década era uma escola modesta, de médio porte se comparada às maiores, e que a partir dali assumiu um protagonismo de títulos no carnaval carioca. Isto ocorreu quando o bicheiro Anísio Abraão assumiu a presidência da escola injetando quantidades inauditas de dinheiro e, junto com o carnavalesco Joãozinho Trinta, elevaram para um patamar nunca antes visto o nível dos carros alegóricos, das fantasias e do “brilho” do desfile, transformando o nível das disputas²⁰⁸.

O investimento nos carros, na alegoria e nas fantasias potencializou um processo que já vinha em curso há pelo menos uma década: o de igualar a importância do samba enredo aos demais elementos do desfile. Antes o carro chefe das escolas, o seu símbolo de maior importância na disputa do carnaval, ele passou a ser compreendido pelas diretorias como mais um entre tantos outros elementos de relevância²⁰⁹. Afinal, do ponto de vista dos critérios avaliativos (evolução, alegorias, fantasias, comissão de frente, etc.), o samba enredo tinha, claro, sua importância, mas nivelava-se aos demais. Isto foi gerando descontentamento entre muitos compositores que foram observando a sua “áurea” de protagonismo diminuir, optando em alguns casos por saírem das agremiações frente àquele “orgulho ferido” sobre o qual discutimos. As maiores escolas, por terem mais componentes e recursos, faziam geralmente desfiles mais longos, produzindo o impacto de saírem da passarela seguidas pela multidão cantando o coro do samba. A partir de 1971, todavia, foi estabelecido o critério de que todas teriam o mesmo tempo na avenida, o que beneficiou, óbvio, as menores, mas desagradou aos compositores “de

²⁰⁷ GOLDWASSER, Maria Julia. *Op. Cit.*, pp. 95-102.

²⁰⁸ CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1996, pp. 219-237.

²⁰⁹ Ver: ARAÚJO, Samuel. *Op.Cit.*, pp. 200-201

maior nome” ligados às grandes, que viram uma tradição sendo freada e um controle cada vez mais rígido dos diretores de harmonia²¹⁰.

Acompanhando a entrada e a “concentração” das escolas no carnaval carioca de 1976, a socióloga Ana Maria Rodrigues observou um forte clima de tensão e de brigas decorrentes da pressão do desfile. Os rostos sorridentes, o aparente descompromisso do carnaval e a leveza dos passistas mascaravam, conforme ela, uma rigidez e um ambiente muitas vezes pesados, marcados por conflitos internos, pessoas cansadas e enormes dificuldades. Conforme Rodrigues, este fenômeno era relativamente recente, decorrente dos “novos tempos” das agremiações que atropelavam suas comunidades frente à competição. Os tempos antigos de cadência e autenticidade dos desfiles já não existiam mais²¹¹.

Por falta de fontes, parece difícil avaliar se os desfiles antigos de fato eram tão descompromissados e leves conforme a autora nos aponta. É preciso tomar cuidado para não cair no discurso saudosista tão comum às velhas guardas das escolas. Resgatando alguns depoimentos antigos, encontramos algumas coisas relacionadas a brigas nas disputas pelo menos desde os anos 1930, mas, a partir da década de 1960, realmente, o volume de críticas aumenta consideravelmente.

Do ponto de vista arquitetônico, boa parte das grandes escolas passou por mudanças significativas nos anos 1970. A pioneira, sem dúvida, foi a Mangueira, que inaugurou o seu “Palácio do Samba” do início da década, alterando profundamente a noção que se tinha até então de uma agremiação. Sua primeira sede permanente havia sido construída em 1936, dentro da favela, através do esforço espontâneo de um mutirão de pessoas da comunidade, doações e sobras da obra da escola primária da região. O espaço era unívoco, sem divisórias e com uma organização muito mais comunitária. Qualquer pessoa que viesse da rua poderia entrar no espaço²¹².

A nova sede, por sua vez, valeu-se de créditos contraídos em agências oficiais e privadas, contratando-se uma empresa especializada externa para a construção. Enquanto a primeira era totalmente plana, o Palácio do Samba foi planejado com dois andares. No térreo havia um bar, a quadra, uma boate e os espaços de convivência, enquanto o andar superior comportava a administração e os palanques. Notoriamente, era uma área de *distinção social*, isto é, a hierarquia da escola. Nos dias de festas e ensaios a estratificação

²¹⁰ Ver: BUSCÁCIO, Gabriela. *Op. Cit.*, p. 137.

²¹¹ RODRIGUES, Ana Maria. *Op. Cit.*, pp. 99-100.

²¹² Ver: GOLDWASSER, Maria Julia. *Op. Cit.*, pp. 38-42.

era evidente entre os que assistiam de baixo e os de cima. A agremiação saiu do interior da Mangueira para a fachada asfaltada com a avenida principal em frente à comunidade. Segundo Maria Julia Goldwasser, isto foi feito com o intuito de atrair as pessoas de fora que antes tinham medo de entrar na favela²¹³.

De uma sede unívoca, sem divisórias e muito mais comunitária, passou-se para outra totalmente diferente, cheia de escritórios administrativos, portas e espaços separados, uma burocracia interna e uma divisão espacial. Todos estes aspectos desagradaram a diversos membros da Mangueira, que passaram a ter uma sensação de segregação no espaço. De uma escola que antes era aberta para a rua, no interior do bairro, para outra que se voltava a um público externo, com catracas na entrada.

Seguindo o modelo da Mangueira, a Portela passou por uma grande reforma na sua sede em 1972, racionalizando a sua estrutura burocrática. Entrevistando alguns administradores, o antropólogo José Sávio Leopoldi percebeu que cada vez mais havia o interesse em transformar as escolas em empresas²¹⁴. Estruturas voltadas para o lucro, não somente com o desfile do carnaval propriamente dito, como também com os ensaios, agências publicitárias, direitos de imagem e outros aspectos. Leopoldi observou, analisando o contexto dos anos 1970, que as grandes escolas se separavam em dois grandes setores: o formal (presidentes, administradores e secretários), e o carnavalesco (alas). Enquanto o último tinha mais prestígio na época anterior ao carnaval, o primeiro era responsável por comandar as coisas entre março e outubro. A ideia era que a agremiação produzisse lucros neste período também, e para isso era preciso gerir os espaços e projetos.

Outro aspecto que cativou os diretores das escolas em busca de lucros foi o direito de imagem dos desfiles. Quando a TV Globo começou a transmitir o carnaval no início dos anos 1970, a emissora recusou-se a pagar qualquer coisa, alegando que o carnaval era um espetáculo público e de entretenimento aberto. Mas, depois de longas disputas jurídicas, as agremiações conquistaram o direito de serem gravadas através de volumosas quantias de dinheiro. Algumas concessões foram feitas no processo, especialmente em aspectos da disposição do desfile que pudessem favorecer a transmissão para a televisão, o que para muitos componentes foi a gota d'água para saírem das agremiações²¹⁵.

²¹³ *IBIDEM*, pp. 42-44.

²¹⁴ LEOPOLDI, José Sávio. *Op.Cit.*, p. 90.

²¹⁵ A respeito disto, ver: RODRIGUES, Ana Maria. *Op. Cit.*, pp. 85-91.

Todas as transformações relatadas provocaram o descontentamento de diversos membros das escolas, que optaram por sair e em muitos casos formar outros projetos. Na Portela, o grande divisor de águas foi a presidência de Nelson de Andrade, que assumiu a agremiação em 1962 com o discurso de trocar os velhos valores e modernizar as suas estruturas. Conforme um dos sambistas de maior prestígio da escola, Monarco, um dos principais focos de atrito estava na ala dos compositores, posto que Andrade frequentemente dizia que era preciso mudar o estilo de música que estavam praticando, alegando que os jovens já não se interessavam mais por aquela forma rebuscada e mais cadenciada. Os ataques dirigiam-se especialmente aos mais velhos. Neste período, Manacéia afastou-se, Alvaidade passou a frequentar pouco a escola e, depois de escutar que seus sambas eram ultrapassados, o próprio Monarco decidiu sair em 1967. Conforme o próprio, alguns poucos ainda decidiram permanecer, mas quando a direção começou a contratar compositores externos para fazerem os sambas enredos, em especial a dupla Jair Amorim e Evaldo Gouveia nos anos 1970, boa parte dos mais antigos foi embora²¹⁶.

Um dos compositores de maior prestígio da escola, mas que desde o final dos anos 1960 vinha demonstrando descontentamento publicamente, era Paulinho da Viola. Estando nas paradas de sucesso, o sambista decidiu juntar os músicos que estavam excluídos da agremiação e formar a Velha Guarda da Portela, em 1970. Contando com um time de grandes artistas, o grupo começou a ensaiar e fazer apresentações pela cidade. Em muitas delas, era comum que seus integrantes manifestassem seus conflitos e criticassem os rumos da agremiação. A iniciativa incentivou outros sambistas excluídos a terem a mesma ideia. Dentro da Portela a recepção foi bastante ruim, e alguns dos antigos compositores foram proibidos de entrarem nos ensaios novamente²¹⁷.

Dois anos antes, em 1968, o LP “Fala Mangueira!” já havia representado uma importante iniciativa de compositores excluídos da Mangueira que buscaram naquele contexto espaço comercial. Apenas com sete faixas, o álbum contava com a canção *Tempos idos*, de Cartola, que havia concorrido para o samba enredo da escola em 1961, sendo desclassificado por “linguagem lenta” e falta de “vibração”. Também contava com interpretações feitas pela voz de Clementina de Jesus, uma das maiores cantoras do país, mas que nunca havia pisado na ala dos compositores da agremiação pela regra que impedia a participação de mulheres. Nas músicas verificamos ainda a participação de Odete Amaral, Nelson Cavaquinho e Carlos Cachaca, artistas todos que se encontravam

²¹⁶ Ver: NEWLANDS, Liliam. *Op. Cit.* pp. 119-120.

²¹⁷ *IBIDEM*, p. 121.

à margem da escola²¹⁸. Portanto, desde o final dos anos 1960, observamos algumas iniciativas feitas por ex-compositores. O lançamento da Velha Guarda da Portela, em 1970, foi decisivo para alastrar a iniciativa por outros espaços.

Valeria destacar que há um movimento intenso, neste período, de encontros entre velhos e novos sambistas em espaços como casas, terreiros, “fundos de quintais” e outros locais, retomando uma tradição do mundo pré-escolas de samba que, claro, nunca havia se perdido, mas que, com o afastamento das agremiações, se intensificou no período. Isto seria um dos motivos que explicaria a força da palavra “pagode” no contexto, antes mesmo do seu sentido comercial na década de 1980, com o mesmo significado que tinha no Rio de Janeiro do início do século XX: festas ruidosas com comes, bebes e música, geralmente em casas ou espaços mais íntimos. Havia os famosos pagodes da casa de Tia Ciata e outras mulheres baianas próximos ao centro da cidade, do qual participavam João da Baiana, Pixinguinha e Donga. Com a sua ascensão, as escolas se tornaram um dos grandes polos aglutinadores deste tipo de festa no mundo do samba. Nos anos 1970, a ruptura dos compositores intensificou a prática dos pagodes, alastrando-se por diversas partes da cidade. Mesmo antes de formar a Quilombo, Candeia fora um dos principais entusiastas do movimento, organizando diversos encontros. Um dos mais famosos era o mocotó da Dona Leonilda, sua esposa, que acontecia na residência do casal todas as terças feiras com a presença de nomes como Martinho da Vila, Paulinho da Viola, João Nogueira e outros que foram expandido este círculo²¹⁹. Havia uma rede de sociabilidade entre os sambistas que se deslocava para fora das agremiações em festas, bares e teatros como o Opinião, que promovia por meio de Thereza Aragão todas às segundas feiras uma noite de samba que valorizava os antigos compositores

É preciso salientar que em outras escolas grandes houve um debate mais democrático no sentido de inovar, trazer a figura do carnavalesco e mudar a estrutura burocrática, mas ao mesmo tempo preservar as tradições mais antigas e dialogar com a comunidade. Poderíamos citar o caso da Império Serrano, que justamente no período de maior turbulência discutiu abertamente sobre o seu cenário, e buscou promover alguns estilos, em especial o partido alto, já que a agremiação contava com um time de

²¹⁸ A respeito do álbum, ver: CASTRO, Felipe, MARQUESINI, Janaína, COSTA, Luan & MUNHOZ, Raquel. *Quelê, a Voz da Cor: Biografia de Clementina de Jesus*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017, pp. 185-207.

²¹⁹ Ver: VARGENS, João Baptista M. *Candeia: luz da inspiração*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987, pp. 57-63.

compositores antigos que praticavam o gênero, com destaque para Aniceto do Império. A iniciativa não impediu que diversos conflitos ocorressem da mesma forma, alguns dos quais já discutimos, mas serviu para mostrar que em alguns espaços houve também um diálogo mais aberto.

Seja como for, os anos 1970 são marcados por uma consciência mais generalizada e mais combativa contra as mudanças nas escolas de samba. Não somente no deslocamento de espaços, conforme observamos na década anterior, mas também no discurso presente nos meios de comunicação e nas próprias canções. Encontramos uma produção vasta de sambas com um conteúdo crítico, como por exemplo em “Avenida Fechada”, lançada por Elton Medeiros em 1973.

Chora, meu peito

Assim desse jeito pra que cantar?

Enquanto a Avenida estiver

Fechada pra quem não puder

Pagar nem um canto sequer

Pra ver a sua escola

Passando, sambando

Tanta beleza desfila presa no meu coração(...)

Ver chegar o povo querendo brincar

E saber que agora não tem mais lugar

Pela cidade toda enfeitada

Parece até que o povo vai desenfeitar

Não me leve a mal, mas muito luxo pode atrapalhar

Alegria ninguém pode fabricar

Um bom carnaval se faz com gente feliz a cantar

Pelas ruas um samba bem popular

Três anos antes, seu principal parceiro de composições, Paulinho da Viola, havia lançado a canção “Sinal Fechado”, apresentando um cenário de ruptura das relações humanas, marcado pelo tempo volátil dos negócios e pela vida desencontrada das grandes cidades. Em “Avenida Fechada”, Elton Medeiros também retrata a barreira dos negócios, mas desta vez presente nas escolas, fazendo uma referência ao momento em que

começaram a cobrar pelas arquibancadas e pelos desfiles, afastando as pessoas. Mas o artista pontua também que o carnaval pode ser livre pelas ruas, ninguém pode fabricá-lo, e que o povo vai continuar sua festa popular. Nos anos 1970, os dois tornaram-se nomes frequentes na crítica à realidade das agremiações, manifestando sua opinião constantemente.

A década, como um todo, é marcada por movimentos de engajamento no mundo do samba, muitos dos quais presentes entre seus compositores mais comerciais, deslocados da realidade das escolas, que passam a manifestar bandeiras de valorização da cultura negra e das tradições afro-diaspóricas. Para muitos deles, as agremiações estavam perdendo suas identidades comunitárias, seus valores fundamentais, e era necessário reconstituir os laços em outros lugares.

Um dos principais defensores desta visão foi o compositor Antônio Candeia Filho (1935-1978), que nos anos 1970 assumiu uma posição de forte engajamento. Ao longo da década, encontramos diversas entrevistas suas criticando os rumos das agremiações e a falta de interesse pelas comunidades. Logo em 1971, no *Jornal do Brasil*, o sambista já dizia que elas haviam se tornado espaços comerciais e que muitas pessoas externas as estavam deturpando²²⁰.

Entre os membros de maior destaque da ala dos compositores da Portela, Candeia fez parte de um grupo da agremiação conhecido como “os tradicionalistas”, no início dos anos 1970. Seus membros defendiam a preservação de certos ideais que consideravam fundamentais, sem os quais a escola perderia seus “valores”. Quando Carlos Maracanã assumiu a presidência, em 1972, começou a tomar várias atitudes que desagradaram ao grupo, dentre elas escolher Hiram Araújo como o diretor de carnaval, um sujeito que não tinha vínculo com a escola. Durante sua gestão, Araújo centralizou para si a escolha dos sambas-enredos, provocando diversas brigas com os sambistas²²¹.

Apesar dos conflitos, até a metade de década Candeia manteve o discurso de que era preciso ficar na escola e resolver os problemas internamente. Segundo ele, sair significava abandonar os projetos e os ideais que poderiam ser mantidos através de união das pessoas que pensavam a mesma coisa, e que sua presença exerceria um papel de convencimento aos mais jovens. Em uma de suas entrevistas, no ano de 1974, o compositor dizia:

²²⁰ “Candeia, aula de samba”. *Jornal do Brasil*. 20/12/1971.

²²¹ A respeito dos conflitos entre Hiram Araújo e a ala dos compositores da Portela, ver: BUSCÁCIO, Gabriela. *Op. Cit.*, pp. 109-120.

*Se sair é pior, mas isso eu sempre digo, a gente não pode sair. É lá dentro que a gente tem que lutar pela preservação de alguma coisa. O pessoal mais antigo tem que permanecer na escola. Eu tenho pena, por exemplo, quando vejo o pessoal antigo da Mangueira afastado. O Cartola tinha que estar dentro da escola*²²².

Buscando uma transformação interna, justamente com outros membros da ala dos tradicionalistas, alguns integrantes redigiram um documento em março de 1975 e encaminharam para a direção. Nas assinaturas, encontramos os nomes de Candeia, André Motta, Carlos Sabóia, Claudio Pinheiro e Paulinho da Viola. A carta manifestava uma posição de descontentamento causada pelas transformações recentes. Segundo eles, a escola estava deixando de lado a sua comunidade, contratando profissionais externos que tinham uma influência maior do que a de membros antigos. Era preciso acabar com isso em prol de preservar seus componentes. Para tanto, deveria existir um canal de comunicação mais aberto entre as pessoas e as diretoriais, reduzindo a distância da estrutura burocrática que havia se formado. Em diversas partes do documento encontramos a palavra “gigantismo”, representando um sentimento que havia se espalhado pelos diretores, atrapalhando as relações mais íntimas, antes tão presentes na Portela. Do ponto de vista dos sambas enredos, os redatores também criticavam a centralização do processo, que excluía uma decisão mais comunitária e ficava sempre à mercê de “fatores comerciais”²²³. Apesar do documento contar com nomes importantes, Carlos Maracanã nunca chegou a respondê-lo, ou sequer fazer menção de tê-lo recebido. Para Candeia e muitos outros integrantes, aquela foi a gota d’água para realizarem o que antes criticavam: sair da escola.

O Grêmio Recreativo Arte Negra e Escola de Samba Quilombo:

No final daquele ano, Candeia, junto com diversos outros compositores, ex-membros de escolas, artistas, escritores e pessoas com os mesmos princípios, fundou uma nova escola de samba, o Grêmio Recreativo Arte Negra e Escola de Samba Quilombo²²⁴.

²²² “Candeia em azul e branco, presença do rei”. *Jornal do Brasil*. 20/12/1974. Juarez Barroso.

²²³ Uma versão completa do documento encontra-se em: BUSCÁCIO, Gabriela. *Op.Cit*, pp. 154-159.

²²⁴ Quando a agremiação foi fundada, houve uma dúvida se ela se chamaria GRAN Escola de Samba Quilombo ou GRAN Escola de Samba Quilombos, decidindo-se no início de 1976 pela primeira opção. Ver: *IBIDEM*, p. 17.

Na reunião de fundação, em oito de dezembro de 1975, discutiu-se que era preciso formar um espaço com novas ideias, resistente à realidade comercial e próximo aos valores comunitários e identitários negros²²⁵. Entre os fundadores estavam jornalistas como Juarez Barroso e Lena Frias que, através do *Jornal do Brasil*, principalmente, haviam criticado o rumo das agremiações ao longo da década e se aproximado do grupo de Candeia; e também músicos como Paulinho da Viola, Elton Medeiros e Monarco, que se afastaram das escolas e assumiram uma posição crítica. Em pouco tempo, muitos outros sambistas de prestígio comercial começaram a aderir ao movimento e frequentar a Quilombo²²⁶.

Inicialmente, a sede foi montada em um terreno baldio da rua Pinhará, mas havia um espaço que estava fechando as portas, o clube Vega, na rua Curipé, 65, em Coelho Neto. Um acordo fez a Quilombo se mudar para lá, no início de 1976, tendo um lugar mais amplo para aproveitar²²⁷. A mudança foi acompanhada por uma festa de inauguração na quadra do clube, que contou com a presença de nomes como Candeia, Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Ismael Silva, Dona Ivone Lara e outros²²⁸. Paulatinamente, estes artistas de prestígio comercial começaram a tornar-se nomes frequentes na escola, defendendo suas bandeiras e ideais.

Em 1977, a escola chamou a atenção por seu desfile na Avenida Vargas, despertando o olhar da imprensa com uma proposta “não mercadológica”²²⁹, e no ano seguinte, com o samba enredo “Ao povo em forma de arte”²³⁰, que manifestava a importância da identidade negra para a cultura e a resistência brasileira, a Quilombo revelou um dos seus grandes compositores: Nei Lopes, sambista que tornou-se uma das vozes principais da agremiação no período e um dos escritores de maior destaque nos estudos sobre cultura afro-diaspórica e resistência negra.

Para além do aspecto carnavalesco, a Quilombo tinha por objetivo ser um espaço de difusão da cultura negra e ensinamento de valores. Em praticamente todos os dias da semana havia aulas e atividades. Nas noites de quarta ocorriam os encontros de jongo, sexta, de capoeira. Frequentemente aconteciam as reuniões do grupo de estudos negros

²²⁵ “Quilombos, uma nova escola de samba”. *Jornal do Brasil*. 17/12/1975. Juarez Barroso

²²⁶ Ver: “Candeia”. *O Pasquim*. 30/11/78. Roberto Moura e Lena Frias.

²²⁷ Sobre a mudança de sede, ver: VARGENS, João Batista M. *Op.Cit*, p. 72.

²²⁸ A festa é detalhada em: *Jornal do Brasil*. 09/01/76.

²²⁹ VARGENS, João Batista M. *Op.Cit*, p. 79.

²³⁰ Encontramos o samba enredo na íntegra, bem como a sua análise em: *Jornal Luta Democrática*. 18/01/78.

ou palestras com seus integrantes²³¹. Portanto, a escola tinha como princípio tornar-se um núcleo comunitário.

No início de 1976, a escola lançou seu manifesto:

*Venho com muita fé. Respeito mitos e tradições. Trago um conto negro. Busco a liberdade e não admito moldes. As forças contrárias são muitas. Não faz mal. Meus pés estão no chão e tenho certeza da vitória. Minhas portas estão abertas. Entre com cuidado. Aqui, todos podem colaborar; mas ninguém pode imperar. Teorias, deixo de lado. Dou vazão à riqueza de um mundo ideal. A sabedoria é meu sustentáculo e o amor é o meu princípio. A imaginação é minha bandeira. Nosso terreiro jamais será quadra, muito menos. Quilombão. Artistas plásticos, figurinistas, coreógrafos, departamento de cultura, profissionais, não me incomodem, por favor.*²³²

“Venho com muita fé” significa, para além de ter crença no objetivo, uma cosmovisão sagrada de abertura. Um respeito aos “mitos e tradições”, dando continuidade ao manifesto e seu propósito de valorização da cultura negra na agremiação: “um conto negro”. Em seguida, ao falar dos moldes, é possível fazer uma analogia a duas coisas: aos moldes da realidade geral das escolas, presas a um mundo de controle; e ao mesmo tempo a um sentido de escravidão deste estilo de carnaval, do qual o GRANES “busca liberdade”, tendo certeza de uma vitória moral. O texto deixa claro que todos podem colaborar para o projeto, mas somente de uma forma horizontal. Com “teorias, deixo de lado”, poderíamos observar uma crítica a esfera academicista/universitária que conceitua um mundo sem conhecer a sua prática. A escola se pretende ser a pura prática de seus princípios: da “vazão à riqueza de um mundo ideal” com sabedoria, amor e imaginação. Aqui existe um Quilombo, afirmado pela palavra “Quilombão”, território de resistência e produção da cultura negra. Assim, o espaço define-se como terreiro, mas jamais quadra, criticando novamente as mudanças da realidade das agremiações. O manifesto se encerra, justamente, com um pedido de distância a tudo que elas fizeram nos últimos tempos, afastando os membros das comunidades com coreógrafos, figurinistas, artistas plásticos e profissionais, portanto, o oposto de amadores.

Se, durante mais de duas décadas, Candeia dedicou-se a fazer músicas em homenagem a Portela e a exaltar a sua escola, a partir de 1975, sua postura mudou

²³¹ A respeito da agenda da escola, ver: VARGENS, João Batista. *Op.Cit*, pp. 81-82.

²³² Texto extraído da íntegra de: *Diário de Notícias*. 11/01/76.

completamente, no sentido de criticar abertamente as mudanças e defender um novo modelo de agremiação, conforme observamos no manifesto. No carnaval de 1977, ele lançou o samba “Nova escola”, defendendo um desfile feito para o povo, sem exclusões ou desigualdades²³³. Publicamente, tornou-se a figura de maior importância no discurso crítico ao carnaval, concedendo entrevistas duras contra o “modelo Joãozinho Trinta” e a célebre frase do carnavalesco: “pobre quer luxo, quem gosta de pobreza é intelectual”. Conforme Candeia: “pobre não tem luxo algum, vive uma vida miserável e apenas procura viver com dignidade”²³⁴. A chave para a transformação estaria justamente nesta dignidade, que poderia ser afirmada por meio de um resgate e de uma valorização cultural.

Outros compositores já haviam migrado de suas escolas, muito antes de Candeia. A novidade não era essa, a novidade estava na postura crítica pública e generalizada dos anos 1970, que havia inflamado as gerações mais antigas, muito mais do que na década anterior. Cartola, por exemplo, que anos antes já tinha saído da Mangueira, até então mantinha uma posição de distância e de outros projetos. No novo contexto, tornou-se uma das figuras de maior peso na crítica às agremiações, manifestando frequentemente sua opinião nos periódicos e revistas. Em 1978, dizia ao *Jornal do Brasil* que, com exceção da Quilombo, as escolas tinham acabado, “tudo nelas era apenas show”²³⁵.

Em 1978, também, Candeia reuniu-se com Paulinho da Viola com a intenção de escrever um livro sobre as transformações das escolas de samba e os novos rumos que deveriam ser traçados. Inicialmente aceitando o convite, Paulinho declinou um pouco depois, alegando falta de tempo, mas a trajetória do compositor é interessante para compreendermos o vai e vem do processo e as ambiguidades dos artistas, muitas vezes ausentes em suas biografias.

Ao longo dos anos 1970, Paulinho da Viola foi uma das grandes figuras de contestação pública ao rumo das escolas. Em 1973, enviou uma carta para o presidente da Portela manifestando seu descontentamento, e em 75 assinou o manifesto da ala dos compositores com demandas de transformação. Junto com Candeia, ajudou a formar a Quilombo e foi uma de suas vozes mais ativas. No final de 76, junto com Guilherme de Brito e Dona Ivone Lara, esteve presente no aniversário de um ano do GRANES, que

²³³ Uma boa análise deste samba encontra-se em: BUSCÁCIO, Gabriela. *Op.Cit*, p.83.

²³⁴ “Entrevista com Candeia”: *O Pasquim*. 30/11/78. Roberto Moura e Lena Frias.

²³⁵ VARGENS, João Batista M. *Op.Cit*, p. 85.

ocorreu na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), e fez um discurso energético contra o rumo das escolas²³⁶.

Em 1978, inicialmente, aceitou o convite para escrever o livro, porém logo depois voltou atrás. A Portela o convidou para fazer o samba enredo daquele ano, e Paulinho aproximou-se novamente da agremiação. Em entrevista para o jornal, mudou sua opinião radicalmente e foi esquivo em vários pontos sobre os quais antes manifestava convicção. Declinou a proposta do livro e comprou briga com diversas pessoas que antes o enxergavam de outra forma²³⁷. Provavelmente, o crescimento midiático das escolas e seu ponto de visibilidade comercial foram fatores que influenciaram o artista. Este aspecto é importante para compreendermos a complexidade do processo, cheio de idas, vindas, contradições e fatores de mercado envolvidos. Dois anos depois, mesmo com todas as suas falas, Cartola e Nelson Cavaquinho também desfilaram pela Mangueira. Para Paulinho, todavia, sua decisão cobrou o preço de afastar-se de certos colegas. No álbum “Paulinho da Viola e os Quatro Crioulos”²³⁸, originalmente lançado em 2000, mas produzido em 1990, observamos um clima de tensão no estúdio. As faixas são acompanhadas por falas dos participantes, que em diversos momentos citam o afastamento de Paulinho de sua convivência, observando que foi graças a eles que o sambista despontou comercialmente. Depois, como ex membros das escolas de samba, todos criticam o rumo atual das agremiações, com exceção do compositor, que mantém um discurso esquivo. Em certa altura, Elton Medeiros o acusa de estar lançando uma “conversa mole”, como alguém que foge o tempo todo de suas opiniões. O cd constitui um registro importante para compreendermos, por um lado, uma certa rixa entre os sambistas e o sucesso de Paulinho, apresentando um cenário tão comum ao mundo do samba e sua desigualdade entre aqueles que enriqueceram e outros que continuaram “em baixo”, e até mesmo na miséria; e, por outro, os caminhos contraditórios do que subiu na carreira muitas vezes por meio de contradições ideológicas associadas ao mercado

Estas considerações são fundamentais para questionarmos um paradigma antigo, anterior aos estudos sobre música popular brasileira, mas bastante comum ao campo: o *paradigma da coerência biográfica*. Nas biografias sobre a vida dos sambistas, escritas em geral por jornalistas, quase sempre encontramos versões ilibadas sobre a vida dos

²³⁶ A respeito deste evento, ver: *Jornal Luta Democrática*. 18/01/78.

²³⁷ A respeito disto, ver: BUSCÁCIO, Gabriela. *Op.Cit*, pp. 126-27.

²³⁸ VIOLA, Paulinho da. & Os Quatro Crioulos. *Paulinho da Viola e os Quatro Crioulos: a música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. SESC-SP. JCB – 0709 – 033. 2000.

personagens. Para os dois artistas citados, Candeia e Paulinho da Viola, verificamos isto com mais ênfase. Para o primeiro, há um destaque para o seu engajamento e atuação, procurando-se esconder seu passado violento como policial e sua conduta autoritária dentro da Quilombo. Para o segundo, construiu-se uma narrativa de militância musical e política, enfatizando a manutenção das tradições com um toque de modernidade, e ao mesmo tempo uma coerência nas opiniões e discursos, obliterando as mudanças constantes de valores presentes na carreira do compositor.

Seja como for, depois de aceitar, Paulinho da Viola declinou o convite de Candeia para escrever o livro. Para o seu lugar, foi chamado o pesquisador Isnard Araújo. A obra foi lançada em 1978, chamando a atenção por suas manifestações incisivas e sua abordagem crítica. Ao longo do texto, encontramos a ideia fundamental de que é preciso resgatar valores comunitários e identitários da população negra que estariam se perdendo no Rio de Janeiro. A coisa mais importante para uma escola seria justamente promover e ensinar a cultura afro-diaspórica, bem como suas manifestações, dentro de seu território. Citando-se a Quilombo, uma agremiação comprometida que deveria promover o jongo, a capoeira, o samba, o caxambu, o lundu, o partido alto e outras experiências “enraizadas”²³⁹.

Da mesma forma que as manifestações deveriam ser promovidas *para* a comunidade, deveriam ser realizadas *pela* comunidade. Segundo os autores, as escolas tinham uma estrutura muito mais comunitária no seu princípio, que estaria se perdendo no cenário atual. A entrada de coreógrafos, figuristas, bicheiros, carnavalescos e profissionais externos afastou os membros originários e deturpou os valores identitários. Era preciso afastar estas pessoas e voltar a uma estrutura mais íntima, feita pela gente próxima à agremiação, dentro de uma perspectiva mais solidária e informal²⁴⁰.

Como compositor, Candeia dedica uma extensa parte do texto às mudanças que deveriam acontecer na ala dos compositores. Conforme ele escreveu, a liberdade de criação dos sambistas vinha sendo restringida sob o pretexto de precisarem criar músicas mais simples e de fácil comunicação. A consequência havia sido o afastamento de artistas talentosos como Cartola, Nelson Cavaquinho e outros, que não encontraram mais terreno naquela realidade. Era preciso acabar com isto e voltar ao sistema anterior em que a própria comunidade elegia o seu samba enredo, sem intervenções externas. As mudanças

²³⁹ ARAÚJO, Isnard & CANDEIA, Antônio. *Escola de samba: a árvore que perdeu a raiz*. Rio de Janeiro: Editora Lidor, 1978, pp. 5-8

²⁴⁰ *IBIDEM*, p. 70.

havia levado a conflitos internos e desgastes na relação entre os músicos e a direção, às vezes tão acirrados que provocaram saídas e expulsões²⁴¹.

A escola assumiu um projeto direcionado de afastar-se de todos os elementos “inautênticos” da realidade das agremiações: da televisão, do dinheiro e dos profissionais externos, como um centro de resistência, um quilombo²⁴². Uma das primeiras iniciativas foi romper com a Riotur, empresa que organizava o carnaval de rua do Rio e direcionava a ordem dos desfiles de acordo com interesses econômicos e esquemas famosos de corrupção. A Quilombo decidiu sair livremente no carnaval de 1981, com um tema em homenagem ao poeta e artista Solano Trindade, sem nenhuma gerência de controle ou órgão responsável²⁴³.

Dentro do próprio carnaval, a escola retomou uma tradição antiga, dos concursos da década de 1930, de cantar vários sambas durante o desfile, opondo-se ao estilo vigente das outras agremiações de apresentar-se com apenas um²⁴⁴. No manifesto de Candeia e Isnard, havia uma grande crítica ao modelo coreografado introduzido pelos carnavalescos nas escolas. As alas em geral precisavam fazer ou movimentos repetidos, ou com deslocamento controlado. Poucas pessoas tinham a liberdade de sambar durante a apresentação, geralmente componentes escolhidos. O esquema teria, conforme os autores, restringido a liberdade do corpo negro e sua expressividade. No desfile da Quilombo, todas as pessoas tinham a possibilidade de sambarem sem movimentos induzidos²⁴⁵. No carnaval de 1977, na quarta-feira de cinzas, a escola desfilou com o samba enredo (entre outros) “Apoiose das mãos”, celebrando, por um lado, as costureiras e os costureiros que confeccionavam as fantasias; e, por outro, criticando a forma como as agremiações estavam tratando estas pessoas, que em geral eram da própria comunidade, sendo jogadas de escanteio²⁴⁶.

²⁴¹ *IBIDEM*, P. 75-80.

²⁴² O pesquisador Flávio dos Santos Gomes faz uma importante análise ao compreender o GRANES como um movimento de resistência negra, portanto um quilombo, afastando-se da ideia de “quilombo histórico”, tão presente da literatura dos anos 1970, redimensionando outros espaços de engajamento. No caso da Quilombo, como este centro de resistência à realidade comercial das escolas, sendo um espaço de promoção e valorização da cultura negra. Ver: GOMES, Flávio dos Santos. *Mocambos e Quilombos: uma história do campesinato negro no Brasil*. São Paulo: Grupo Claro Enigma, 2015, p. 127.

²⁴³ “Quilombo vem este ano com poeta da abolição”. *Jornal Luta Democrática*. 02/03/1981. Uma boa história dos problemas entre a Quilombo e a Riotur, bem como com outros blocos carnavalescos, encontra-se em: RODRIGUES, Ana Maria. *Op.Cit*, pp. 91-94.

²⁴⁴ Os detalhes, bem como o nome dos sambas de 1978, encontram-se bem descritos em: *O Fluminense*. 17/11/78.

²⁴⁵ BUSCÁCIO, Gabriela. *Op.Cit*, p. 136.

²⁴⁶ Ver: VARGENS, JOÃO Baptista M. “O malandro no samba: de Sinhô e Bezerra da Silva”. In: *Notas Musicais Cariocas*. João Baptista M. Vargens (org.). Rio de Janeiro: Vozes, 1986, pp. 74-75.

A noção de comunidade era, por sinal, uma das ideias mais importantes para os membros da Quilombo. Um dos principais objetivos era atrair as pessoas de Coelho Neto e dos bairros ao redor. Para além de aulas e palestras, a escola promovia festas abertas para o público. Em 1977, realizou “uma noite do Nordeste”, uma celebração com tema nordestino, atentando para o perfil dos migrantes que chegavam na região, em geral trabalhadores da construção civil. Um ano antes, a experiência havia sido realizada com os estivadores do porto²⁴⁷. Havia também o projeto de promover espetáculos de dança e teatro, geralmente com alunos locais para atrair os familiares. Uma das peças que ficou famosa foi a “Sacos e Canudos”, sendo citada nos jornais da época e atraindo consideráveis parcelas de audiência²⁴⁸. Os participantes dos grupos também muitas vezes se apresentavam em outros lugares, alastrando a influência e a rede de sociabilidade dos projetos da agremiação.

Todas as críticas e projetos foram atraindo as velhas guardas das escolas, que se sentiram acolhidas pelo novo ambiente. Junto com Candeia, muitos membros da Portela migraram para a Quilombo, como podemos verificar na edição do *Jornal do Brasil* do início de 1976, em uma das primeiras reuniões do grupo, com entrevistas a diversos ex-membros da agremiação que decidiram “aderir ao movimento”²⁴⁹. As notícias destacavam também as velhas guardas de outras escolas, como a Mangueira e a Império Serrano, cujos componentes haviam saído e encontravam agora uma outra perspectiva²⁵⁰.

Outro aspecto que valeria destacar é uma presença maior de mulheres em diversos setores da Quilombo restritos até então a homens nas demais agremiações. A matéria do periódico *Luta Democrática*, de 1981, destacava o carnaval da escola naquele ano, fazendo uma homenagem ao poeta Solano Trindade, com a presença de mulheres na bateria, uma prática que era praticamente impossível nas outras escolas. A notícia também enfatizava a presença de Clementina de Jesus no carro abre-alas, atentando para a contradição absoluta de sua história: uma das maiores sambistas de todos os tempos da Mangueira, sem espaço algum na escola²⁵¹.

Nas reuniões da Quilombo, verificamos a participação de diversas mulheres importantes para a história do samba como Clara Nunes, Beth Carvalho, Leci Brandão,

²⁴⁷ A respeito da festa, ver: “Noite do Nordeste do calango e do xaxado na Quilombo”. *Jornal do Brasil*. 26/02/77.

²⁴⁸ “Sacos e Canudos na Quilombo”. *Jornal do Brasil*. 30/05/77.

²⁴⁹ *Jornal do Brasil*. 24/01/76.

²⁵⁰ *Diário de Notícias*. 11/01/76 & *Jornal do Brasil*. 01/05/79.

²⁵¹ *Jornal Luta Democrática*. 05/03/81.

Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara, muitas das quais figuras de destaque nas suas comunidades, mas que nunca tiveram espaço nas agremiações locais. Conforme observa a socióloga Maria Julia Goldwasser, até os anos 1970, escolas de grande porte como a Mangueira não permitiam mulheres na ala dos compositores²⁵². Na bateria e em outros setores, a história se repetia. As agremiações restringiam a participação das mulheres ao desfile das alas, geralmente com o objetivo de apresentar o aspecto da sensualidade e do corpo. Na Quilombo, observamos a presença das cantoras com destaque comercial dos anos 1970, assumindo um discurso de resistência e empoderamento. No setor de palestras e pesquisa, área importante da escola, poderíamos destacar a presença da historiadora Beatriz Nascimento, cujo trabalho sobre o conceito de quilombo seria um dos mais importantes da década. Sem dúvida, as mudanças foram significativas, mas precisamos tomar cuidado para não cair em um discurso idealista absoluto. Nos setores administrativos da escola, manteve-se a tradição dos “homens na organização”.

A Quilombo na narrativa dos autenticadores: o projeto de patrimonialização do samba e o paradigma da coerência

Outro setor importante, como era de esperar, que se aproximou da Quilombo, foi o dos “autenticadores”: jornalistas e escritores. Não à toa, a festa de comemoração de um ano da escola foi sediada na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), com a presença de nomes como Juarez Barroso, Lena Frias, Sérgio Cabral e outros²⁵³. Para eles, a agremiação representava os valores de continuidade do paradigma da autenticidade: a resistência contra o mercado, a manutenção de uma música de “raiz” e o resgate de um carnaval antigo. Os anos 1970 foram uma década crucial na luta contra as “invasões” e as transformações das escolas, e o GRANES simbolizava o movimento. A ABI também promoveu uma série de espetáculos na sua sede com os membros dos grupos: jongo, samba, partido alto e outros²⁵⁴. Como resultado da aproximação, a Quilombo decidiu criar uma ala de jornalistas para o desfile “Ao povo em forma de arte” de 1978, contando apenas com componentes da imprensa²⁵⁵.

²⁵² GOLDWASSER, Maria Julia. *Op.Cit*, p. 89.

²⁵³ A respeito da festa, ver: “Na ABI: Escola de Samba Quilombo faz sua festa”. *Jornal Luta Democrática*. 10/12/76.

²⁵⁴ *Jornal do Brasil*. 16/07/77.

²⁵⁵ *Jornal do Brasil*. 02/12/77

Pelo lado dos “autenticadores”, mantinha-se a necessidade de consolidar o projeto que vinha em curso nos últimos anos: preservar, divulgar e patrimonializar a “boa música brasileira”; no caso específico, o “samba autêntico”. Para tanto, a FUNARTE foi uma das principais instituições que se aproximaram da Quilombo. Em agosto de 1977, a fundação resolveu promover uma semana de espetáculos no Museu Histórico, dentro do calendário de um dos seus projetos de maior destaque, o “Projeto Pixinguinha”, convidando os membros do GRANES para apresentações de maculelê e capoeira²⁵⁶. A ideia era, ao mesmo tempo, apresentar a música de um dos nomes de maior renome para o grupo dos tradicionalistas, Pixinguinha, e criar uma narrativa com os estilos “folclóricos”, seguindo a linha histórica do movimento apresentada no capítulo anterior.

A Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), foi criada em 1975 com o objetivo de museificar e monumentalizar a música carioca. Seu presidente, Hermínio Bello de Carvalho, procurou, através de dois projetos principais: o “Projeto Almirante” e o “Projeto Lúcio Rangel”, gravar artistas ligados ao mundo no samba que tinham pouca divulgação, e ao mesmo tempo biografar as suas vidas, com o intuito de glorificar as suas histórias e solidificar a narrativa do “panteão da música brasileira”, diga-se de passagem, carioca²⁵⁷.

Por ser um sujeito que conseguia transitar, ao mesmo tempo, entre os burocratas da ditadura a os artistas/jornalistas da música popular, Hermínio Bello apresentou-se como a figura ideal para presidir o instituto. Valeria destacar que, em diversos momentos deste contexto, o projeto dos “autenticadores” de monumentalização da música nacional encontrou-se com o plano de memória cultural nacional do governo militar. O então ministro da educação, Ney Braga, foi o grande responsável por financiar o surgimento da FUNARTE.

Nos anos 1970, o Conselho Federal de Cultura (CFC) do Estado, composto principalmente por “intelectuais tradicionais” da Academia Brasileira e do Instituto Histórico Geográfico, buscou realizar projetos de preservação do patrimônio e da memória: dos “grandes nomes” da História Nacional, dos museus e do folclore. O ideal de um resgate ao passado, dentro da perspectiva de uma história hegemônica, tinha como destaque a figura de Gilberto Freyre e seu conceito de mestiçagem: unidade na

²⁵⁶ “Pixinguinha e manifestações folclóricas na noite de hoje”. *Jornal do Brasil*. 26/08/77.

²⁵⁷ GARCIA, Tânia. Afinidades eletivas. A Funarte e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional. Florianópolis: *Tempo e Argumento*. V.9.N.22. pp. 72-73, 2017.

diversidade, o conceito ideal para o governo. A variedade de culturas integradas a uma unidade nacional, isto é, uma ideologia da harmonia. Portanto, poderíamos observar uma visão da História Tradicional aliada ao campo culturalista da memória do povo – o autêntico e o folclórico.

Os intelectuais do Estado, em conjunto com o Ministério, enxergaram-se na posição de guardiões da memória nacional. Se, no plano geopolítico, havia uma disposição de defender o território contra as invasões estrangeiras a as “ideologias subversivas”, no plano cultural, o projeto estendia-se a uma defesa de preservação da memória contra as descaracterizações estrangeiras: a cultura popular contra a cultura de massa. O popular-folclórico era compreendido como a base da identidade e da história do povo. A ideia de defesa e, portanto, censura, no campo da arte, podia aliar-se assim ao plano de preservação da “música raiz”, dentro do que Renato Ortiz chama de um “romantismo autoritário”²⁵⁸.

Para tanto, no campo da música e da cultura, ninguém havia formulado uma linha tão próxima deste ideal quanto o grupo dos autenticadores, no sentido de preservar a “boa música nacional e folclórica” que, conforme já discutimos, tinha um viés bastante restrito. A narrativa dos folcloristas, que tinha como viés a visão dos modernistas e, portanto, diálogo com Gilberto Freyre, que incluía os elementos urbanos do samba e do choro no escopo, encontrava coro com o projeto cultural do regime militar.

Quando Hermínio Bello procurou Ney Braga para financiar o “Projeto Pixinguinha”, em 1977, o ministro aceitou sem ressalvas. Afinal, a ideia de divulgar as músicas do “mestre” e as manifestações “folclóricas” cariocas era tão cara ao primeiro quanto ao segundo²⁵⁹. E, seguindo o pensamento, que espaço não seria melhor para tal finalidade que a Quilombo? Conforme vimos, ao longo do ano, seus participantes foram convidados pela FUNARTE para realizar diversos espetáculos de maracatu, maculelê, partido alto, capoeira. Candeia ficou entusiasmado com as apresentações, sua imagem também emergia em todas estas ambiguidades do contexto: um ex militar, que em diversos momento parecia ter afinidade com o regime, e ao mesmo tempo um crítico às ideias de Gilberto Freyre e seu conceito de miscigenação; uma perspectiva que ora se afastava da visão dos tradicionalistas, especialmente no seu engajamento com relação às questões negras e a violência do Estado contra a sua memória, ora se aproximava da ideia

²⁵⁸ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006, pp. 100-105.

²⁵⁹ A respeito do encontro entre Ney Braga e Hermínio Bello para o financiamento do projeto Pixinguinha, ver: FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *Op.Cit*, pp. 204-211.

de uma “autenticidade brasileira”, manifestando-se contra a influência da música negra estadunidense no país e os bailes funks cariocas.

Apesar de ter criado inúmeras ações e eventos, sem dúvida, os dois projetos de Hermínio Bello que mais se destacaram durante o seu tempo de presidência foram o “Projeto Lúcio Rangel” e o “Projeto Almirante”. O primeiro tinha o objetivo de fazer uma coisa que ainda era escassa no plano da literatura musical: biografar a vida dos músicos que estavam ligados à linha narrativa dos autenticadores, especialmente do samba carioca. Nos anos que se seguiram, foram feitos estudos e monografias sobre artistas como Cartola, Paulo da Portela, Silas de Oliveira e outros. Todo o ano, um ou mais nomes eram selecionados, e abria-se um edital de concurso para os pesquisadores interessados publicarem sobre a vida de algum destes sambistas. Aquele que fosse considerado melhor pela comissão julgadora da FUNARTE, era transformado em livro e lançado. Em um de seus artigos, a historiadora Tânia da Costa Garcia analisou os critérios estabelecidos pela banca do instituto, observando como havia uma série de eixos que privilegiavam a narrativa clássica deste grupo, gerando um controle sobre o conteúdo: era mister exaltar o artista, preferencialmente sem falar sobre as suas contradições; inserir o texto dentro de uma determinada sequência histórica (a casa das tias, os bambas do Estácio, a Praça XI, a era de ouro da rádio); em muitos casos, dever-se-ia seguir a própria linha da obra de Ary Vasconcelos, que quase sempre estava presente na comissão²⁶⁰.

Se, nos dias atuais, majoritariamente os estudos sobre música popular continuam sendo os de biografias, muitos dos quais escritos por jornalistas cariocas, poderíamos dizer que os critérios estabelecidos pela FUNARTE exerceram um papel fundamental para a consolidação de um dos paradigmas mais importantes para este tipo de obra: *o paradigma da coerência biográfica*. Coerência compreendida não apenas no sentido de uma determinada narrativa histórica, como também na vida dos artistas, procurando exaltar os seus projetos e feitos, sem revelar as suas contradições. No mercado editorial, o “boom” das biografias musicais iniciou-se nos anos 1980, tendo o seu pico na década de 90. De certa forma, os critérios estabelecidos pelo projeto Lúcio Rangel ajudaram a consolidar uma visão conjunta, posto que as obras foram publicadas por boa parte de seus participantes.

No plano musical, o projeto Almirante foi responsável por gravar as canções destes sambistas, com o intuito de divulgar e registrar o conteúdo. Vale observar que,

²⁶⁰ GARCIA, Tânia. *Op.Cit.* pp, 78-81.

muitos dos músicos excluídos pelo radialista e sua defesa do samba pré-30, foram justamente os escolhidos para as gravações. Conforme observamos, a geração um pouco mais nova de Hermínio Bello e Sérgio Cabral procurou incluir, ainda que com alguns problemas, os artistas do Estácio que haviam ficado de fora da “era de ouro da rádio” e resolver a dicotomia do samba de morro x samba do asfalto.

Por meio de projetos como o “Lúcio Rangel” e o “Almirante”, Hermínio Bello e outros escritores da FUNARTE procuraram dar continuidade ao plano de monumentalizar o samba e torná-lo “o” gênero nacional por excelência²⁶¹. A Quilombo e suas ações encontraram coro com esta narrativa, através de uma defesa da autenticidade, isto é: uma resistência pela música “raiz”, pelo folclore e contra a realidade comercial das escolas de samba.

Lutas culturais e movimento negro: o paradigma do quilombo histórico

Ao longo de sua história, a Quilombo esteve envolvida com debates políticos e culturais centrais do movimento negro. Quando o Movimento Negro Unificado (MNU), uma das organizações mais importantes nas lutas sociais, foi fundado, em 1978, seus colaboradores convidaram Candeia para a inauguração²⁶², prova da importância que o compositor e a agremiação assumiram no período. Nos anos 1970 e 80, a escola participou de alguns dos principais eixos de debate, como a questão da lei áurea, a crítica ao conceito de quilombo histórico, o pan africanismo, dentre outros.

Na década de 1970, formou-se um debate revisionista importante, dentro do movimento negro, sobre a Lei Áurea (1888). Antes compreendida como uma ação de emancipação, a lei passou a ser criticada em três eixos principais: 1º, na realidade pós abolição, cuja população negra foi lançada a uma condição desigual, sem nenhum tipo de indenização ou reparo, sob um sistema racista e violento que preferiu importar uma mão de obra europeia e branca e deixar o seu povo marginalizado; 2º, no próprio sentido “libertador” da lei, considerando que o Brasil foi o último país do Ocidente a manter a escravidão, e passou a receber uma série de pressões diplomáticas e econômicas, até sob o ponto de vista de um desenvolvimento capitalista, para finalmente findar a servidão; 3º, na centralização da figura da princesa Isabel como a verdadeira heroína da liberdade,

²⁶¹ GARCIA, Tânia. A folclorização do samba carioca. Uberlândia: *Artcultura*. V.19.N.34, 2017, p. 70.

²⁶² Ver: TREECE, David. Candeia, o projeto Quilombo e a militância antirracista nos anos 1970. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. n.70, p. 167.

procurando antes ressaltar os personagens que participaram do movimento abolicionista e da resistência nos quilombos²⁶³.

Dentro do GRANES, houve uma aproximação com estas ideias, como podemos verificar no tema de um dos sambas enredos do carnaval de 1979: “90 anos da abolição”, cuja letra questionava a centralidade da Lei Áurea e destacava a participação de figuras negras nos movimentos de resistência²⁶⁴.

Outro debate importante do período ocorreu em torno do conceito de “quilombo histórico”. Nos anos 1960, constituiu-se na Universidade de São Paulo um grupo de estudiosos da obra *Capital*, de Karl Marx, formado por nomes como Fernando Henrique Cardoso, Octavio Ianni e Francisco Weffort. A orientação era feita por Florestan Fernandes, dentro de uma proposta de refletir sobre a sociedade brasileira através de uma perspectiva marxista. Na sua obra “A Integração do Negro na Sociedade de Classe”²⁶⁵, de 1965, Fernandes observava que, durante a Colônia e o Império, a resistência negra havia se expressado na forma do quilombo. Com o advento da República, essas comunidades haviam se extinguido, e agora a resistência precisava ser feita no contexto da emergente sociedade capitalista e na disposição do proletário na sociedade de classe. A visão do sociólogo criou um verdadeiro paradigma no campo das ciências humanas, contudo, os primeiros a questionarem suas ideias foram justamente intelectuais negros na década de 1970.

Frequentadora do GRANES e de outros espaços de sociabilização do samba carioca, além de próxima a artistas como Paulinho da Viola e Dona Ivone, a historiadora sergipana Maria Beatriz Nascimento seguiu o caminho de diversos pensadores e artistas negros neste período, realizando viagens por Angola, pelo Congo e por outros países africanos. Nas suas pesquisas, observou questões importantes e, na volta ao Brasil, passou a debater com as concepções marxistas universitárias²⁶⁶. Em primeiro lugar, com o paradigma do conceito de Quilombo histórico, isto é, a ideia de que a Lei Áurea havia marcado o fim das comunidades quilombolas do país. Nascimento observou, nos seus estudos, que essa forma de organização existia muito antes da colônia no reino do Ngola, como um grupo de resistência militar e, mais do que isso, um complexo cultural. Portanto,

²⁶³ Estes três eixos e debates encontram-se bem registrados em: NASCIMENTO, A. do. *O Quilombismo*. Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019, pp. 87-89.

²⁶⁴ *Jornal do Brasil*. 24/11/78.

²⁶⁵ FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classe*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2008.

²⁶⁶ Sobre estes debates universitário, alguns dos quais até filmados, bem como trajetória da historiadora Beatriz Nascimento, ver: *Orí. Dir: Raquel Gerber*. Burkina Faso/ Brasil: Versátil Home, 1989.

não era a escravidão brasileira que havia criado e depois findado o quilombo em 1888. Com a República e seguindo até os dias atuais, diversas outras comunidades haviam se mantido e muitas outras se formado. Para a historiadora, escolas de samba como a Vai Vai, em São Paulo, e a Grêmio Recreativo Arte Negra e Quilombo, no Rio de Janeiro, bem como outras agremiações culturais, precisavam ser entendidas como conjuntos de quilombos²⁶⁷.

Carlos Elias, sambista e amigo de Candeia, escreveu ao compositor uma carta em 1976 dizendo que: “A Quilombo deveria refletir exatamente o que foi o Quilombo dos Palmares”²⁶⁸. Precisava ser tanto um lugar de refúgio aos sambistas que haviam sido excluídos de suas escolas quanto um espaço de resistência e valorização da cultura negra.

Um dos maiores críticos, nos anos 1970, do paradigma do “quilombo histórico” foi o pesquisador e militante Abdias Nascimento. Conforme ele afirmava, a compreensão marxista da luta do negro na sociedade de classe criava categorias rígidas, importadas da Europa, que não compreendiam as especificidades da sociedade brasileira. Em primeiro lugar, na suposição de que a unidade de classe fosse isenta em criar mecanismos de exclusão e racismo. Nascimento lembra que o Estado, durante a República Velha, incentivou uma política eugenista de substituir a mão de obra negra pela europeia de forma que, em diversos documentos das primeiras décadas do século XX, é possível observar que nas fábricas era comum a prática de preconceito por parte dos operários europeus para com os brasileiros. Uma análise importada da unidade das classes trabalhadoras brancas da Inglaterra e da Alemanha perderia completamente o contexto de exclusão racial na sociedade brasileira, bem como suas particularidades²⁶⁹.

A ideia da unidade de classe, acima das contradições raciais, foi sentida em diversos momentos por participante de grupos políticos e culturais negros. Nos anos 1940, 50 e 60, vários segmentos começaram a ser acusados de separatistas pelos partidos comunistas. Isto aconteceu nos EUA, em países da América Latina e no Brasil. Durante certo tempo, o TNE (Teatro Experimental Negro) desenvolveu projetos com a UNE. Quando, porém, os membros do primeiro grupo apresentaram questões raciais que precisavam ser debatidas, foram acusados de “separatistas da união de classe” e

²⁶⁷ Essa discussão sobre as comunidades quilombolas encontra-se bem pesquisada na obra de: GOMES, Flávio dos Santos. *Mocambos e Quilombos: uma história do campesinato negro no Brasil*. São Paulo: Grupo Claro Enigma. 2015.

²⁶⁸ A respeito da carta, ver: VARGENS, João Baptista M. *Candeia: luz da inspiração*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987, p. 74.

²⁶⁹ NASCIMENTO, A. do. *Op.Cit*, pp. 197-199.

“racistas”, no sentido da exclusão do branco. Como consequência, também foram expulsos dos espaços conjuntos²⁷⁰. O argumento, típico do pensamento marxista brasileiro do período, “o preconceito à avessa”, manifestou-se em diversos momentos, inclusive quando o GRANES foi criado, como um segmento de negros que excluía os brancos.

Havia, conforme Abdias do Nascimento, uma visão rígida, importada do contexto europeu, que não permitia a compreensão das especificidades da sociedade brasileira dentro de uma percepção mais profunda. O ideal da união de classe e da luta do negro nesta estrutura, constituía sempre a palavra final. O autor também observa uma rigidez nos próprios conceitos: senhor/escravo, oprimido/opressor; que tratavam o negro como uma mercadoria, sem nenhuma substância histórica e cultural, e não conseguiam enxergá-lo dentro de uma resistência fora da sociedade de classe, como um quilombo²⁷¹.

A pesquisadora Elisa Larkin Nascimento observa, para o contexto, que os conceitos marxistas do período *universalizavam* as sociedades através de concepções como a “luta na sociedade de classe”, a “alienação”, a “mais valia”. A posição das populações negras, bem como a sua ação na realidade, também era generalizada pelas categorias, que tinham como base as comunidades europeias, sem nenhum fundamento nos contextos afro-diaspóricos. A visão de um “quilombo histórico” criava uma narrativa generalizante, quase como um dogma fixo de análise²⁷². Justamente pelo aspecto “universalizante” do conceito é que podemos analisá-lo sob o ponto de vista de um paradigma.

A rigidez dos conceitos marxistas da época, aliado às suas análises genéricas, foi o gatilho principal, conforme o historiador Flávio dos Santos Gomes, para que diversos intelectuais negros brasileiros começassem, nos anos 1970, a buscar perspectivas mais culturais. Neste contexto, “A militância negra se apropriou do quilombo como representação política de luta contra a discriminação racial e valorização da “cultura negra”²⁷³. Ainda segundo o autor, o “Pan Africanismo”, conjunto de debates fundamentais do período, foi essencial para fortalecer esta discussão, e uma das bases do “multiculturalismo” e do “transatlântico negro” nas décadas de 1980 e 90.

²⁷⁰ *IBIDEM*, pp. 207-208.

²⁷¹ *IBIDEM*, p. 219.

²⁷² NASCIMENTO, Elisa Larkin. Introdução. In: *O Quilombismo*. Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019, pp. 26-27.

²⁷³ GOMES, Flávio dos Santos. *Op.Cit*, p. 127.

Nos estudos brasileiros, o principal intelectual a fomentar o debate foi justamente Abdias Nascimento, que compreendia o quilombo como mais do que uma unidade histórica dos fugitivos da escravidão. Para ele, tratava-se de um complexo cultural da práxis afro-brasileira, isto é, uma organização social voltada para a vida comunitária, que poderia se manifestar nas irmandades, organizações, agremiações, escolas de samba, clubes, dentre outros. Eram grupos de resistência que estavam espalhados pelos país, em diferentes manifestações²⁷⁴.

Conforme Nascimento, a abolição da escravidão não findou a desigualdade contra a população negra do Brasil. Ela foi lançada a uma realidade racista, eugenista, sem trabalho e moradia. Portanto, a necessidade de resistência se mantinha. Os quilombos continuaram espalhados pelo país depois de 1888, e novos se formaram. A integração à sociedade de classe, com todos os seus equívocos, era precária, sobretudo dentro de um sistema de exclusão, pois as barreiras não eram apenas sociais, como também raciais e culturais. As diversas manifestações negras como a capoeira, o candomblé, o samba, eram proibidas e punidas pelas autoridades. Portanto, os aspectos festivos, musicais e religiosos precisavam ser defendidos pelas comunidades²⁷⁵.

Os quilombos, para Abdias, deveriam promover uma ação política e cultural em defesa da história e da coletividade negra. Conforme ele, o GRANES era um dos grandes pilares do movimento, pois:

*É o exemplo que nos deixou Candeia, compositor de sambas e negro inteligente dedicado à redenção de seu povo. Organizou a Escola de Samba Quilombo, nos subúrbios do Rio de Janeiro, com um profundo senso do valor político social do samba em função do progresso da coletividade negra.*²⁷⁶

O objetivo de resistência cultural da Quilombo na sociedade pós-abolição era compartilhado pelos próprios membros da agremiação. No seu manifesto, Candeia deixa esta posição evidente ao dizer que:

Quilombo – Gremio Recreativo Arte Negra (...) nasceu da necessidade de se preservar toda a influência do afro na cultura brasileira. Pretendemos chamar a atenção do povo

²⁷⁴ NASCIMENTO, Abdias. *Op. Cit.*, pp. 281-282.

²⁷⁵ *IBIDEM*, p. 283.

²⁷⁶ *IBIDEM*, p. 283.

*brasileiro para as raízes da arte negra brasileira. A posição do 'Quilombo' é principalmente contrária à importação de produtos culturais prontos e acabados produzidos no exterior.*²⁷⁷

Neste sentido, a posição de Candeia encontrava laços com a de Abdias Nascimento, no entendimento do quilombo ser uma comunidade de resistência política, social e cultural, com uma função central na contemporaneidade opressora da sociedade brasileira. Mas, Nascimento queria ainda dar um passo além: para ele era preciso formar um campo de estudos científicos sobre a prática afro-diaspórica, denominado por ele de *quilombismo*: uma ciência que não fosse originada nas ideias clássicas da sociologia europeia e estadunidense, e sim a partir dos conceitos geridos na realidade brasileira; na sua práxis e teorias próprias²⁷⁸.

O *quilombismo* constituiria um campo de estudos voltado às matrizes afro-diaspóricas e suas ramificações na história brasileira. Deveria tornar-se uma ciência obrigatória nas escolas, como a matemática e a geografia, com o intuito de ensinar aos alunos sobre o passado das populações negras e suas manifestações culturais²⁷⁹.

Outra importante voz do *quilombismo*, nos anos 1970, foi a historiadora Beatriz Nascimento, que defendia uma visão atual das comunidades, por considerá-las espaços de revigoração da ancestralidade africana. Conforme ela, um quilombo era “um local onde a liberdade era praticada, onde os laços étnicos ancestrais eram revigorados”²⁸⁰. Frequentadora do GRANES e próxima a muitos sambistas, ela conseguiu formar o Centro de Comunidade e Pesquisa de Cultura Negra da Quilombo”, aprovado por Candeia, no qual se reuniam diversos intelectuais e espectadores com o objetivo de debater temas pertinentes. Para além das atividades festivas e musicais, o núcleo consistia em uma das unidades mais importantes da escola²⁸¹. Nos relatos, observamos que nas quartas e sextas ocorriam encontros com média de 200 pessoas para debates e palestras sobre temáticas de resistência e cultura negra²⁸².

²⁷⁷ ARAÚJO, Isnard & CANDEIA, Antônio. *Op.Cit*, pp. 87-88.

²⁷⁸ NASCIMENTO, Abdias. *Op.Cit*, pp. 289-291.

²⁷⁹ NASCIMENTO, Elisa Larkin, *Op,Cit*, pp. 27-28.

²⁸⁰ M.B. Nascimento. O Quilombo do Jabaquara. *Revista de Cultura Vozes*, v.73, n. 3, p. 17.

²⁸¹ A respeito da formação do núcleo por Beatriz Nascimento, ver: *O Fluminense*. 17/11/78.

²⁸² Ver: BUSCÁCIO, Gabriela, *Op, Cit*, p.23.

A variedade de atividades era um dos aspectos mais importantes da escola, conforme Candeia, que entendia o próprio sentido de um quilombo como uma comunidade diversificada:

*O objetivo real da Quilombo é formar uma comunidade, uma organização social consciente, voltada para a nossa cultura. Como eram os quilombos mesmo, que não se limitavam a ser apenas grupos de negros fugidos, mas comunidades com estrutura social, econômica, sustentada por todos os quilombolas*²⁸³.

O movimento de ir à África, nos anos 1970, não foi apenas realizado por intelectuais, mas também artistas e músicos negros. Diversos sambistas foram ao continente com o objetivo de conhecer sua ancestralidade e passado. Precisamos tomar cuidado, todavia, com uma ideia recorrente na literatura sobre o período, de que houve no contexto uma “retomada das matrizes africanas”. Não é que a ideia seja totalmente equivocada, mas ela precisa ser ponderada. Quando analisamos a trajetória de figuras como Clementina de Jesus e Dona Ivone Lara, observamos que suas matrizes africanas sempre estiveram bastante evidentes em suas vidas. Mas, para o público consumidor do mercado cultural, esse fato apenas tornou-se notório publicamente nas décadas de 1960 e 70. Por um lado, há um movimento fundamental de artistas negros brasileiros em direção à África com o objetivo de buscar conhecimentos violentados e separados; mas, por outro, é importante compreendermos que as matrizes não foram simplesmente interrompidas com os movimentos diaspóricos do tráfico transatlântico, mas tiveram continuidades no Brasil²⁸⁴.

Sem dúvida, o *paradigma da retomada*, é um dos mais poderosos da literatura musical do período. Tecido por jornalistas, principalmente, ele parte do pressuposto de que certos elementos foram apenas retomados nos anos 1960 e 70, muitos do quais por intermédio deles: sambistas que estavam no ostracismo (Cartola, Clementina de Jesus); estilos musicais que estavam no esquecimento (o Jongo, o Partido Alto, o “Samba de Morro”); uma busca pela África que havia se perdido. Toda uma gama de elementos que, do ponto de vista literário, saltou aos olhos do público leitor apenas neste momento, mas que, conforme já discutimos, apresenta inúmeros problemas. Do ponto de vista do “samba

²⁸³ *Jornal do Brasil*. 22/12/76.

²⁸⁴ Devo a essa ideia as importantes contribuições do historiador Rafael Galante, que ministrou o curso: “Matrizes Africanas do Samba”, em 2018, ministrado na Associação Cultural Cachoeira.

do morro”, já observamos que ele sempre esteve presente, apenas não tinha figurado na rádio, e para um certo público. Poderíamos dizer o mesmo para os estilos musicais e para as matrizes africanas. É preciso sempre tomar cuidado com a ideia de uma retomada.

Mas, uma vez feita a ponderação, não podemos deixar de reconhecer a importância do movimento de ir à África, realizado por inúmeros intelectuais e artistas negros no período. Sambistas como Martinho da Vila, Elton Medeiros, Paulinho da Viola, dentre tantos outros, realizaram excursões musicais com os objetivos de, por um lado, apresentar a música brasileira, e, por outro, pesquisar a cultura e os estilos musicais dos países que visitaram.

Seguindo os dois caminhos, Martinho da Vila visitou a Angola, em 1972, com o propósito de conhecer a cultura local. Pelos estudos que havia feito no Brasil, acreditava que sua ancestralidade era angolana. Alguns anos depois, fez parte do “Projeto Kalunga”, que reuniu uma série de músicos brasileiros (Clara Nunes, Dona Ivone Lara, João Nogueira, entre outros) que se apresentaram no país e estabeleceram alguns laços de intercâmbio²⁸⁵. Diversos sambistas seguiram o mesmo caminho, nos anos 1970, procurando fazer pesquisas e promover trocas culturais, participando de festivais e eventos em solo africano²⁸⁶.

Conforme Abdias Nascimento, o intercâmbio esteve associado ao contexto de um movimento global da década de 1970: o *Pan Africanismo*. Diversos países espalhados pelo mundo, especialmente do eixo transatlântico, com populações de matriz afro-diaspórica, promoveram trocas culturais no campo das artes. Vale ressaltar que, no plano do mercado musical, houve um investimento gigantesco neste eixo, que vinha desde meados dos anos 1960, promovendo diversos artistas. Acompanhando a trajetória de alguns músicos brasileiros, em especial Gilberto Gil, Nascimento observou que houve um processo de integração ao pan africanismo através dos gêneros e das linguagens sonoras. Nos álbuns do artista do período, percebe-se uma influência do *funk*, do *soul* e do *reggae*. Outros músicos trilharam o mesmo caminho. No samba ocorreram trocas principalmente com instrumentos e temáticas²⁸⁷.

²⁸⁵ VARGENS, João Baptista M. & CONFORTE, André. *Martinho da Vila: tradição e renovação*. Rio de Janeiro: Almadena, 2011, pp. 66-67; ver também: BOCSKAY, Stephen, *Op. Cit.* pp. 86-110.

²⁸⁶ Alguns destes movimentos aparecem bem descritos em: LOPES, Nei & SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da História Social do Samba*. (verbetes: África) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, pp. 15-19.

²⁸⁷ NASCIMENTO, Abdias. *Op. Cit.*, p. 157.

Se, no V Congresso Pan Africano, realizado em 1945, o tema principal havia sido o do combate ao neo colonialismo e a necessidade de emancipar os últimos países africanos controlados pelos europeus, no VI, organizado na Tanzânia, em 1974, o discurso mudou. Com as independências pelo continente, procurou-se priorizar um viés cultural. Pela primeira vez, alguns países latino americanos com matriz afro-diaspórica participaram, incluindo o Brasil. Uma das principais propostas foi a de trocar experiências no campo das artes, refletir sobre a organização de shows e espetáculos. Por parte dos países latinos do eixo transatlântico, havia uma vontade de se voltar à África e se (re)conhecer em origens fragmentadas²⁸⁸.

No congresso, Abdias Nascimento e outros intelectuais participantes defenderam o projeto de tornar as lutas do povo negro propriamente pan africanas, isto é, sair das amarras dos nacionalismos em busca de um plano plural. Isto não significava negar a importância dos países e sua soberania, especialmente sob o ponto de vista dos interesses comuns às suas populações. Mas significava expandir a consciência conjunta de união dos povos negros, que haviam sido oprimidos por tanto tempo pelos sistemas colonialistas, e continuavam sofrendo dos males do racismo e da desigualdade, precisando juntar-se para defender bandeiras comuns: valorizar a África, sua ancestralidade e sua cultura, que havia se espalhado pelo mundo e se reelaborado. Neste sentido, a modernização não era vista como um problema²⁸⁹.

Abdias Nascimento concordava com a visão do pensador John Henrik Clark, de que o pan africanismo significava “o esforço para preservar e reconstituir a nacionalidade africana, sua cultura e humanidade”. Para Nascimento, essa reconstituição precisava ser feita em todos os lugares de matriz afro, formando uma rede entre os países, que se manifestasse, ao mesmo tempo, nas causas políticas, e nas trocas culturais. A realidade global também precisava ser considerada, e havia um movimento importante de artistas negros que estavam buscando estas redes, como protagonistas de destaque no mercado cultural²⁹⁰.

Nos estudos sobre samba, uma das obras que mais destacou-se neste contexto foi a do pesquisador Muniz Sodré, *Samba, o dono do corpo*, lançada em 1979. Apesar de não concordarmos com a ideia de que existem “obras à frente do seu tempo”, por considerarmos esse ponto de vista anacrônico, vale salientar que o estudo de Sodré lançou

²⁸⁸ A respeito do congresso, ver: NASCIMENTO, Abdias, *Op. Cit.*, p. 70.

²⁸⁹ *IBIDEM*, pp. 95-97.

²⁹⁰ *IBIDEM*, p. 317.

alguns debates que apenas seriam melhor absorvidos pela academia anos depois. Primeiramente, por absorver os conceitos levantados pelo grupo de Abdias Nascimento, do *quilombismo* e o do *pan africanismo*, no sentido de afastar-se dos modelos “ocidentais” de análise e buscar as matrizes negras do samba. Um dos objetos centrais da pesquisa é o corpo negro, no sentido de compreendê-lo como um livro da memória e da cultura africana: como o portador da síncope²⁹¹. Se, na tradição nagô, Exu é o dono do corpo, assim é o samba, amalgamado ao corpo, sua fala e expressão. Porém, Sodré observa, com pesar, que os passos coreografados e os movimentos sincronizados trazidos pelos carnavalescos para os passistas nas escolas estavam restringindo a liberdade deste corpo negro africano²⁹². Por meio de sua pesquisa, o autor constata que a indústria e o dinheiro estavam transformando aspectos fundamentais, que precisavam ser valorizados através de uma resistência cultural.

O viés de uma resistência cultural, conforme observamos, teve uma importância profunda para os participantes do GRANES. Resignificar o sentido de um quilombo histórico, enfatizando a luta cultural. O ato de resistir ganhou o sentido de ensinar e expandir as manifestações de origem afro, dentro de uma realidade em que as escolas de samba se tornavam cada vez mais comerciais e abandonavam, conforme a opinião de Candeia e muitos outros, suas raízes identitárias. Era preciso formar uma comunidade de valores.

Todavia, precisamos ressaltar que haviam questões ambíguas, e até mesmo contraditórias com estas relações. Se, por um lado, o grupo de Candeia aproximou-se da crítica ao conceito de quilombo histórico, afirmando seu viés contemporâneo, por outro, repudiou o movimento do pan africanismo²⁹³, defendendo uma suposta bandeira da brasilidade. Preocupado com as “invasões da música estrangeira”, o compositor procurou enfatizar a cultura nacional: o samba, o jongo, o partido alto, manifestando, diversas vezes, aversão aos estilos internacionais. Neste sentido, ele aproximou-se do *paradigma da autenticidade*.

Nos anos 1970, a música negra estadunidense, através principalmente do *soul* e do *funk*, penetrou os círculos dos jovens cariocas, especialmente nas periferias com os

²⁹¹ Apesar de Mário de Andrade ser considerado o primeiro a escrever um texto ensaístico sobre a síncope, sem dúvida, foi Muniz Sodré quem deu o primeiro passo no sentido de compreendê-la como uma matriz da cultura negra, o ritmo por excelência da música brasileira.

²⁹² SODRÉ, Muniz: *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, pp. 49-54.

²⁹³ A respeito deste repúdio, ver: FERRAZ, Igor. “Um samba sem poluição”: o partido alto de Candeia em *Partido em 5 vols I e II*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Tese de Mestrado, 2018, pp. 42-43.

bailes blacks. Muitos sambistas e intelectuais de esquerda viram com maus olhos essa entrada, e passaram a criticá-la sob a bandeira do nacionalismo. Um movimento parecido, com diferenças sociais e de contexto, óbvio, com o dos autenticadores nos anos 1950. Um dos motivos principais da saída de Candeia da Portela foi a permissão de seu presidente, Carlinhos Maracanã, de bailes blacks na quadra da escola²⁹⁴.

Portanto, havia uma identificação com as matrizes africanas e ao mesmo tempo um distanciamento com o pan africanismo, sob o viés do paradigma da autenticidade e da brasilidade. Estas ambiguidades e posições político-culturais aparecem nítidas em uma das entrevistas de Candeia ao Jornal do Brasil:

*Vi as escolas de samba perderem a sua **autenticidade**, substituindo sua estrutura e seus valores tradicionais por outros que nada tem a ver com a cultura **afro-brasileira**. E isso vem acontecendo desde os tempos de Arlindo Rodrigues, Fernando Pamplona e outros inovadores que transformaram o desfile das escolas num show do teatro rebolado, dentro do estilo que fez Carlos Machado. A partir daí o samba perdeu o seu caráter de **brasilidade**. (...) Nós, sambistas antigos e atuais, devemos dar uma nova orientação a eles porque serão nossos sucessores. Muitos desse jovens negam suas origens, imitam os norte americanos e são usados pela máquina que deturpa a **cultura afro**. (...) Eu não acredito no **soul** porque é modismo e não traduz filosofia comunitária.*²⁹⁵

Algumas palavras foram destacadas na entrevista, pois traduzem as visões de Candeia. Conforme o compositor, a linha mestra da cultura afro, aquela que precisa ser transmitida pelos mais velhos, e carrega a verdadeira autenticidade, é a ligada às manifestações da brasilidade, isto é, das criações com influência africana no território brasileiro: o samba, o jongo, a capoeira, dentre muitas outras. Elas representam a raiz do povo negro, porque constituíram os seus laços comunitários, na resistência contra o colonialismo e o racismo e na formação de comunidades identitárias. As manifestações *blacks* norte americanas, por mais que tenham sido criadas por artistas negros, personificam a invasão do mercado, o estrangeirismo, a hegemonia do capital estadunidense, que deturpa a “filosofia comunitária”. É neste sentido que Candeia e muitos outros sambistas aproximaram-se do paradigma da autenticidade, palavra que ele mesmo utiliza no discurso.

²⁹⁴ BUSCÁCIO, Gabriela. *Op, Cit*, p. 88.

²⁹⁵ *Jornal do Brasil*. 17/11/78.

Em uma de suas canções, “Sou mais o samba”, lançada em 1977, Candeia expressa sua opinião:

*“Eu não sou africano
Nem norte americano
Ao som da viola e do pandeiro
Sou mais o samba brasileiro*

*Pra juventude de hoje
Dou meu conselho de vez
Quem não sabe o bê-a-bá
Não pode cantar inglês
Aprenda o português*

*Este som que vem de fora
Não me apavora nem rock nem rumba
Pra acabar com um tal de soul
Basta um pouco de macumba*

*O samba é a nossa alegria
De muita harmonia ao som de um pandeiro
Vem pra essa roda de samba
Não fique imitando estrangeiro
Somos brasileiros*

*Calma, calma minha gente
Pra que tanto bam bam bam
Pois os blacks de hoje em dia
São os sambistas de amanhã”²⁹⁶*

Na canção, Candeia manifesta uma defesa da cultura nacional por meio do samba, como o verdadeiro sentido da brasilidade. Ser brasileiro não significa nem ser africano,

²⁹⁶ CANDEIA, Antônio. “Sou mais o samba”. In: *Quatro Grandes do Samba*. RCA/BMG, 2001.

nem ser americano, significa outros valores, que precisam ser assumidos por seu povo. Nossas expressões são fortes: “para acabar com o soul basta um pouco de macumba”, e podem vencer o estrangeiro. Mais do que isso, o que vem de fora é retratado pelo compositor com passageiro - são nossas raízes que permanecem: “Pois os blacks de hoje são os sambistas de amanhã”.

Um dos eventos mais populares da cidade, nos anos 1970, era o “Baile da Black Rio”. Em uma de suas festas, em 1977, os organizadores mencionaram publicamente o nome de Candeia, que prontamente veio aos jornais nos dias seguintes manifestar que não aceitaria mais isto²⁹⁷. No mesmo ano, aproveitando a publicidade, a TV Globo decidiu transmitir a matéria: “samba de raiz x black music” no programa Fantástico. A notícia começava apresentando cenas de um baile black na quadra lotada da Portela, e logo depois a música “raiz” de Dona Ivone Lara e Candeia, finalizando com a sua canção: “Sou mais o samba”²⁹⁸. O compositor, junto com outros sambistas da Quilombo, tinha uma preocupação especial com o bairro da escola, Coelho Neto, onde ocorriam bailes blacks com uma presença maior de jovens do que nos encontros da agremiação. As questões que se colocavam, eram: como atrair a juventude? Como popularizar as “raízes culturais” mais do que os estrangeirismos?

Nos anos 1970, formaram-se duas linhas de disputa dentro do movimento negro: os americanistas e os culturalistas. Os primeiros defendiam uma linha de atuação mais politizada e ativa, seguindo o exemplo dos negros estadunidenses na luta por direitos civis como a única forma de garantir transformações concretas em uma sociedade marcada pelo racismo e pela desigualdade estrutural. Para vários deles, as manifestações culturais negras como o samba, a música, o carnaval, entre outras, muitas vezes atrapalhavam o processo de luta e ajudavam a reproduzir estereótipos. Mais do que isto, haviam aqueles que achavam que o samba havia sido cooptado pelo Estado e pelo grupo da “democracia racial”²⁹⁹. Estas ideias circulavam em torno de duas organizações importantes do período: o CEAA (Centro de Estudos Afro-Asiáticos) e o IPCN (Instituto de Pesquisas das Culturas Negras)³⁰⁰.

Para os culturalistas, havia a perspectiva de preservar a cultura negra dentro de uma sociedade que a violentava por meio de ações autoritárias das instituições e um

²⁹⁷ *Jornal do Brasil*. 02/09/1977.

²⁹⁸ Uma boa análise da matéria encontra-se em: TREECE, David. *Op, Cit*. p. 169.

²⁹⁹ *IBIDEM*. p. 168.

³⁰⁰ BUSCÁCIO, Gabriela. *Op, Cit*, p. 37.

mercado artístico que solapava a sua memória. Era preciso formar organizações de defesa que promovessem as manifestações negras, e ao mesmo tempo grupos de pesquisa que estudassem as matrizes afro-diaspóricas. Um dos mais importantes, sem dúvida, foi o SINBA (Sociedade de Intercâmbio Brasil África). Em diversos momentos, porém, seus membros entraram em conflitos com os do CEAA. Enquanto estes os acusavam de serem alienados de um ponto de vista político, sem uma linha direta de ação transformadora, aqueles os denunciavam por uma alienação cultural, importando pensamentos estadunidenses, sem enxergarem suas próprias raízes³⁰¹.

Por parte de Candeia e outros membros do GRANES, havia uma posição ambígua neste conflito. Ao mesmo tempo em que ele se declarava contra as “importações estadunidenses”³⁰², também, sob o mesmo viés da brasilidade e da autenticidade, não era favorável ao pan africanismo. As vezes incorporava o argumento de algum grupo, as vezes se afastava.

Alguns militantes negros, por sua vez, procuraram aproximar as duas esferas, na tentativa de conectar as suas semelhanças. Novamente, podemos destacar a figura de Beatriz Nascimento. Para ela, a correlação das linhas estava no próprio conceito de quilombo, como uma organização de resistência política e cultural. Ambas as coisas significavam a mesma, e eram praticadas desta forma há centenas de anos por essas comunidades³⁰³. A força das organizações precisava se direcionar para este caminho: a ideia de *quilombismo*, defendida por Abdias. Para o pesquisador Michael Hanchard, as disputas nos anos 1970 foram prejudiciais para o movimento negro. A unidade entre cultura e política foi apenas melhor absorvida na década de 1980, quando os estudos se voltaram para uma perspectiva mais culturalista, focando-se nas suas correlações disciplinares³⁰⁴.

Para tanto, os anos 1970 representaram um período importante para alguns debates. A crítica ao *paradigma do quilombo histórico* tornou-se uma das bandeiras principais de diversos intelectuais negros, com destaque para Abdias e Beatriz Nascimento, que realizaram viagens à África e procuraram compreender o sentido do quilombo na sua existência pré-colonial e pós-abolição, ressaltando sua luta política e

³⁰¹ Ver: *IBIDEM*. pp. 34-39.

³⁰² Ver: BOCSKAY, Stephen. A. *Voices of samba: Music and the brazilian racial imaginary, 1955 - 1988*. Rhode Island: Brown University: Tese de doutorado. 2012, pp. 86-110.

³⁰³ *Orí*, Op, Cit.

³⁰⁴ HANCHARD, Michael. *Orfeu e o Poder – Movimento Negro no Rio e em São Paulo*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2001, p. 121.

cultural. A agenda também foi assumida pela Quilombo, que existiu como espaço de preservação e divulgação das manifestações afro-brasileiras. Todavia, como pudemos verificar, outro paradigma concorreu no campo das ideias: o da *autenticidade*. Candeia e outros artistas relutaram com a bandeira do pan africanismo, defendendo uma posição contrária à “invasão hegemônica”, especialmente do “imperialismo estadunidense”, mesmo que vindo de artistas negros. O embate esteve diretamente ligado ao conflito entre os americanistas e os culturalistas. Todos os debates foram fundamentais para o campo das ciências humanas nas décadas de 1980 e 90, que se centraram em estudos mais sociais e culturais, procurando questionar alguns paradigmas e aproximar campos disciplinares que antes eram afastados.

A morte de Candeia e os rumos da Quilombo: entre a “direção conservadora” e a “abertura democrática”

Quando Antônio Candeia faleceu, em 16 de novembro de 1978, a Quilombo sofreu um impacto profundo. Para além da importância como músico, o sambista exercia um papel centralizador como presidente nos rumos de praticamente todos os setores da escola. Após a sua morte, ocorreram alguns encontros entre os participantes, com o intuito de definir os caminhos da agremiação. Entre os membros, porém, as posições não eram iguais. Para alguns, era preciso encontrar alguém exatamente como Candeia para assumir a liderança. Esta posição foi expressa por um dos dirigentes, Pedro do Carmo, em entrevista ao jornal *O Fluminense*:

*A primeira iniciativa é continuar fiel ao que Candeia sempre pregou. Isso ficou patente ainda no cemitério, quando todos juraram união em torno da escola a fim de continuar o mesmo trabalho e não deixar, de maneira alguma, a Quilombo morrer. Depois marcaremos uma reunião com os componentes da bateria, com a ala de compositores e com todos os outros setores da escola. Discutimos a situação com todos, a fim de conscientizá-los da enorme responsabilidade. Isso não vai ser fácil, mas insistiremos nos nossos princípios. Feito isso, temos que definir quem vai suceder Candeia e o resto do trabalho será orientado pela pessoa que assumir o cargo. Quem assumir esse lugar vai ter que se comportar como o próprio Candeia.*³⁰⁵

³⁰⁵ *O Fluminense*. 15/12/78.

Existiam, porém, aqueles que não gostavam da atuação de Candeia e queriam mudanças profundas nas orientações administrativas da escola. Dentre eles, poderíamos destacar Nei Lopes, que havia vencido dois anos seguidos o concurso dos sambas enredos da escola e se tornou um dos nomes de maior destaque da agremiação. Em entrevista, ele observava:

Vou fazer um pequeno histórico do que foi a Quilombo. Era dirigida por Candeia de forma ditatorial. Ficava tudo na mão dele. Os tais colunáveis do mundo do samba então só apareciam mesmo nos dias de festa. Criou-se até a mística de que a Quilombo era uma escola só de artistas, gente de elite, a escola não tinha uma base comunitária. O pessoal da favela de Acari saía em algumas alas, na bateria, mas iam mesmo é pra ver os artistas de perto. Isso até a morte de Candeia, quando ficamos sem aquela liderança autoritária, partimos para a ala dos compositores³⁰⁶

Durante a presidência de Candeia, diversas pessoas da escola questionaram a sua forma centralizadora de gerir as coisas, cobrando uma atitude mais democrática. Para elas, apesar de distanciar-se, o compositor havia herdado algumas características das gestões tradicionais das grandes agremiações, como a própria Portela, reproduzindo ações autoritárias³⁰⁷. O seu passado como policial truculento poderia ter influenciado. Nei Lopes e outros membros pensavam uma nova escola com posições descentralizadas, com participação ativa da comunidade, saindo do modelo burocrático e hierárquico da maioria das escolas. Os anos seguintes da Quilombo foram marcados por estes debates: uma revolução ainda mais profunda na maneira de pensar uma escola de samba.

³⁰⁶ *O Pasquim*. 26/02/1981.

³⁰⁷ Ver: VARGENS, João Baptista M. Quilombo, o samba dentro da realidade brasileira. In: *Notas Musicais Cariocas*. VARGENS, João Baptista M. (Org.). Petrópolis: Editora Vozes, 1986, p. 81.

Apesar de algumas contradições notórias, e de certas disputas, como tudo o que é próprio aos processos históricos, e por isso sempre devemos tomar cuidado com os paradigmas, Candeia e outros sambistas assumiram um papel central nos anos 1970 de questionamento ao modelo das escolas. Neste período, muito mais do que na década anterior, houve uma posição generalizada, assumida por boa parte da comunidade do samba, por escritores, jornalistas, de criticar as agremiações, pelos motivos que procuramos levantar ao longo do capítulo: contratação de profissionais externos, transformações na ala dos compositores, entrada de “dinheiro suspeito”, segregação administrativa, cobranças de ingressos, dentre tantos outros.

Os anos 1960 haviam sido importantes por um engajamento estético, manifesto no Zicartola e em outros espaços de encontro de sambistas que procuraram formar redes de sociabilidade fora das escolas, criando parcerias e conjuntos artísticos importantes para o contexto. Essa linha musical do “samba do morro” foi fundamental para o mercado cultural da virada da década. Na tradição literária, porém, ela foi centralizada pelo paradigma da linha evolutiva, que atribuiu a si o papel de ter “revelado”/ “resgatado” e depois “divulgado” seus artistas, o que, conforme vimos, gerou inúmeros problemas sob o ponto de vista de uma compreensão narrativa de seus próprios agentes.

Nos anos 1970, por sua vez, seguindo o percurso da década anterior, houve uma ação mais combativa e pública com relação ao rumo das agremiações. Este engajamento esteve diretamente relacionado às pautas do movimento negro do período, questionando uma determinada visão da história tradicional de alguns conceitos e paradigmas como os de “quilombo histórico”. A criação do GRANES, bem como suas ações, estiveram diretamente ligadas a estas ideias. Seus membros não assumiram apenas uma posição de criticar o rumo das escolas, como também de se direcionar no mercado cultural, nos discursos anti-racistas, manifestando um engajamento social. Havia a premissa de preservar e divulgar as matrizes afro-brasileiras através de projetos comunitários, levando consigo um grupo de intelectuais negros que enxergavam o quilombo como um complexo político e cultural. Uma das principais pautas do período, o pan africanismo, porém, não foi vista por todos da mesma maneira. Seguindo um dos paradigmas culturais de maior força do pensamento brasileiro, o da “autenticidade”, Candeia, e muitos outros, criticaram a bandeira pluri africana, sob o discurso do “nacionalismo enraizado”, revelando a complexidade dos debates.

O movimento de afastamento das escolas foi acompanhado por inúmeros discursos: perda das “raízes”, perda da “autenticidade”, perda de “valores”, perda da

“comunidade”; alguns dos quais discutiremos criticamente no próximo capítulo. Seja como for, precisamos compreender o peso dos sentimentos de “frustração” e “desgosto” que atingiram a inúmeros sambistas e os fizeram migrar para a Quilombo, blocos, pagodes e outras redes de sociabilidade que tiveram grande crescimento no período. Um dos episódios mais veementes de manifestação deste descontentamento pode ser vislumbrado na própria morte de Candeia: quando o compositor faleceu, a Portela, agremiação que defendeu por quase trinta anos, ofereceu uma sede para seu velório. A família, porém, recusou, enfatizando que a escola o havia desprezado em vida e que dela não poderiam aceitar mais nada³⁰⁸.

³⁰⁸ *O Fluminense*. 17/11/1978.

Capítulo IV

O samba vem agora do
fundo dos quintais: o
Cacique de Ramos e as
novas geografias do
pagode

Nos anos 1960, e especialmente na década de 1970, diversos espaços de sociabilidade do samba cresceram em termos de popularidade: blocos, festas em terreiros, pagodes, bares. O movimento esteve associado, em boa medida, à saída de membros das escolas de samba e de foliões comuns, que em vista da cobrança de ingressos para as arquibancadas e ensaios das agremiações, e das transformações internas, começaram a procurar outros lugares para a diversão.

Sem dúvida, um dos espaços que mais cresceu neste movimento foi o bloco Cacique de Ramos, que absorveu diversos ex-membros das escolas, tornando-se um dos segmentos mais populares do carnaval carioca nos anos 1970. Muitos de seus participantes passaram a criticar abertamente o rumo das agremiações, defendendo a volta de um carnaval de rua aberto e popular, sem cobranças e barreiras. Podemos afirmar que o Cacique foi um dos grandes centros de confluência deste movimento de transformação do sentido do carnaval, e ao mesmo tempo de uma abertura a outros tipos de festas e encontros, que teve impactos profundos para o mercado fonográfico do final da década de 1970, em especial dos anos 1980.

Para uma parcela considerável da crítica literária do período, o movimento de saída de pessoas das escolas de samba esteve associado ao processo de “invasão externa”, especialmente de profissionais contratados e de um segmento embranquecido que teria tomado a direção e a administração das agremiações. A perspectiva de forças externas adentrando e controlando a escolas está na base de um dos conceitos mais importantes para a nossa pesquisa: o *paradigma hegemônico*. Na primeira parte do capítulo, vamos apresentar suas principais ideias e autores na interpretação sobre o processo de fuga das escolas - de um grupo de jornalistas nos anos 1970, até uma primeira geração acadêmica na década de 1980. Em sequência, vamos fazer uma crítica a esta interpretação, seguindo um outro movimento, também acadêmico, de antropólogos que procuraram realizar pesquisas *in loco* nas escolas para compreender as suas transformações. Finalmente, vamos analisar as redes de sociabilidade associadas a estas migrações, com foco no Cacique de Ramos, observando a sua importância cultural, social e mercadológica no período, aproximando o processo à narrativa traçada por este contexto mais amplo analisado: do Zicartola, do Quilombo, até o Cacique.

Controle x autonomia: debates em torno do paradigma hegemônico

Conforme discutimos na introdução, um paradigma é um conceito universal e generalizante de um determinado modelo de interpretação. É a representação de um padrão a ser seguido. Para um nicho específico de jornalistas dos anos 1960 e 70, havia uma visão de que certas forças hegemônicas estariam destruindo e solapando a cultura popular brasileira, e que, frente a estas forças, as matrizes populares eram sempre direcionadas. Essa é a interpretação principal do paradigma: de que a cultura é sempre controlada, como um modelo universal, pelos grupos dominantes/hegemônicos, enquanto os grupos “dominados” não possuem nenhum tipo de autonomia ou participação. Poderíamos destacar a figura de José Ramos Tinhorão, conforme discutimos no segundo capítulo, como um dos principais defensores desta perspectiva, junto com outros jornalistas.

No plano acadêmico, os estudos sobre samba aprofundaram-se, de fato, na virada da década de 1970 para os anos 1980. Conforme discutimos, até então as pesquisas e debates eram realizados, em geral, por jornalistas e escritores. Para essa primeira leva, um dos temas principais foi o da crítica à interferência do Estado e dos grupos hegemônicos na cultura popular. Um dos períodos mais analisados foi o da Era Vargas, dentro do escopo de compreender os projetos autoritários do governo, os impactos da censura e a forma como os gestores culturais procuraram direcionar os rumos do samba³⁰⁹.

Para o período que nos interessa mais, procurou-se analisar como a entrada dos carnavalescos e dos bicheiros transformou o rumo das escolas que, segundo a visão de alguns pesquisadores, foram espoliadas e transformadas por um movimento externo. Alguns jargões, como: “apropriação”, “espoliação branca”, “pressão de grupos

³⁰⁹ Ver, por exemplo, os trabalhos de: WISNIK, José. “Getúlio da Paixão Cearense: Villa-lobos e o Estado Novo.” In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1983. & PEDRO, Antonio. *Samba da Legitimidade*. Tese de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo. 1980.

hegemônicos” “invasão”, tornaram-se lugar comum para esta literatura. Podemos destacar a obra da socióloga Ana Maria Rodrigues, *Samba negro espoliação branca*, lançada em 1984.

Conforme Rodrigues, quando a República teve início no Brasil, a população negra foi absorvida pela cultura dominante, precisando “embranquecer-se” e adaptar-se ao sistema. Com as escolas de samba ocorreu o mesmo fenômeno, dentro de dois grandes eixos apresentados pela autora, que procuraremos criticar.

1º De que os negros faziam desfiles para mostrar sua capacidade aos brancos: “o entusiasmo era autêntico e ingênuo. Explorava-se o exotismo contido nas canções, nos instrumentos e, principalmente na dança. Era como se existisse uma necessidade latente de mostrar, à população branca dominante, o que os negros pobres faziam no morro”³¹⁰. Ora, já discutimos no primeiro capítulo que o objetivo das escolas de samba não era mostrar-se aos grupos dominantes, como um “desejo latente de provar-se”, e sim popularizar-se dentro do carnaval, que era uma festa composta por uma série de manifestações. Na visão de Rodrigues, parece que as populações negras possuem uma necessidade de afirmar sua capacidade aos brancos que, novamente, ficam no centro da motivação de criação e desenvolvimento das escolas.

2º De que o Estado e os grupos hegemônicos controlaram os rumos das escolas. Conforme a autora, quando os sambistas começaram a desenvolver temas livres e conscientes, o governo getulista, por meio do seu Departamento de Censura e Propaganda (DIP), impôs uma norma, em 1939, que decretava que as agremiações apenas poderiam apresentar sambas de temas sobre a História do Brasil³¹¹. Esta visão falaciosa perpetuou-se durante bastante tempo na literatura musical, sendo reproduzida em outras pesquisas e estudos. A temática obrigatória sobre história nacional surgiu, na verdade, quatro anos antes, no estatuto de regras das escolas de 1935. Portanto, a iniciativa partiu dos próprios sambistas, e não de uma imposição do Estado. A agenda partiu dos membros da agremiação, mas, a dificuldade de compreender essa posição, criou um estigma entre alguns acadêmicos, que a observaram sob o ponto de vista de uma imposição, não somente para as escolas, como também para as camadas populares em geral, submissas a projetos e pedagogias autoritárias³¹².

³¹⁰ RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984, p. 34.

³¹¹ *IBIDEM*, p. 38.

³¹² Encontramos essa visão em: WISNIK, José, *Op, Cit*, p. 153-178.

Seguindo Ana Maria Rodrigues, existiram três fazes históricas dos sambas enredos: 1ª Os primórdios (1931-1939), em que os compositores eram livres e faziam algum tipo de crítica social; 2ª Os sambas históricos (1939-1960), em que os compositores eram obrigados a criar músicas com estes temas por imposição do Estado. Conforme a socióloga: “assim, com raríssimas oportunidades de produção cultural efetiva, o grupo negro era forçado a uma erudição que estava longe de possuir”³¹³. Novamente, encontramos a perspectiva de que os sambistas eram obrigados a penetrar uma cultura que não conheciam - a dos grupos dominantes. Na ideia de que “os grupos dominados” são passivos e iletrados, Rodrigues tece uma narrativa enviesada e preconceituosa, que generaliza as populações negras, como um verdadeiro paradigma, sem nenhum tipo de base concreta. Cartola, por exemplo, que compôs inúmeros sambas com temáticas históricas para a Mangueira, era um leitor assíduo de Castro Alves e Olavo Bilac. Da mesma forma, Candeia, que também compôs muitos sambas para a Portela, tinha uma coleção robusta de livros na sua casa, com grande influência de Jorge Amado e Antonio Callado, conforme nos demonstra uma das pesquisas sobre a sua vida³¹⁴.

A última fase, para Rodrigues, era a do samba comercial (1960 – dias atuais – a autora publicou o livro em 1984), dominada por sambas rápidos e comerciais, com a influência e o controle dos carnavalescos. Às vezes, eles até traziam temas mais engajados e, como os negros não tinham consciência de sua própria história³¹⁵, conforme a socióloga, foram estes profissionais que os educaram³¹⁶.

Conforme Rodrigues, a partir dos anos 1960, os carnavalescos e profissionais externos foram tomando conta das principais escolas, expulsando os seus membros e infiltrando-se pelos cargos administrativos. O poder dos grupos hegemônicos começou a controlar as agremiações, e a sua antiga estrutura comunitária foi abandonada. Havia

³¹³ RODRIGUES, Ana Maria. *Op, Cit*, p. 57.

³¹⁴ BUSCÁCIO, Gabriela. *A chama não se apagou: Candeia e a Gran Quilombo. Movimento Negro e Escolas de Samba nos anos 1970*. Dissertação de mestrado. UFF, 2005, p. 103.

³¹⁵ Um bom exemplo que contradiz a tese de Rodrigues encontra-se no estudo de Guilherme José Motta Faria. Conforme o pesquisador, existiu, nos anos 1960, um engajamento amplo na ala dos compositores de diversas escolas no sentido de trazer temáticas sobre a história e o patrimônio negro. Citando diversos sambas enredos, ele observa três grandes frentes: 1º da história e resistência negra; 2º dos heróis dessa história; 3ª da presença negra na cultura e no folclore nacional. Ver: FARIA, Guilherme José Motta. “As escolas de samba cantam sua negritude nos anos 1960: uma página em branco na historiografia sobre o movimento negro no Brasil”. In: *Cultura Negra*. (v 1). Org: ABREU, M. XAVIER, G. MONTEIRO L, BRASIL. Rio de Janeiro: EDUFF. 2018, pp. 192-218. O artigo também contradiz a ideia do sociólogo Dmitri Cerboncini de que o “princípio e a consciência” de uma luta negra no samba apenas se iniciou nos anos 1970: “A negra essencialização do samba”. In: *Luso-Brazilian Review*. Wisconsin: University of Wisconsin Press. Volume 51, Number 1, 2014, pp. 132-156. FERNANDES, Dmitri Cerboncini.

³¹⁶ RODRIGUES, Ana Maria. *Op, Cit*, p. 61.

ainda um componente racial, na medida em que as direções foram ocupadas por sujeitos brancos, que espoliaram e se apropriaram do samba, uma cultura que não lhes era própria. Vale ressaltar, porém, que a socióloga não consegue mencionar uma única escola com uma direção dominada por pessoas brancas, ficando o discurso muito mais no plano ideológico, isto é, de uma intenção teórica, do que propriamente um embasamento real.

Para Rodrigues e outros pensadores do período, havia a intenção de apresentar alguns projetos autoritários dos grupos dominantes e do Estado no campo do samba e da música popular em geral. Todavia, suas ideias construíram um campo de visão, mais do que isto, um *paradigma hegemônico*, de compreender a cultura popular como um bloco fixo, controlado pelas classes hegemônicas, sem nenhum tipo de autonomia. Conforme procuraremos demonstrar, a atitude de contratar profissionais externos partiu das próprias direções das escolas, e em quase todos os momentos a ação destes profissionais foi gerida pela própria administração. A manutenção ou não de um carnavalesco para o próximo carnaval dependia do seu sucesso e de sua relação interna; era a presidência, junto com a direção, quem decidia. Se ele realmente comandasse uma agremiação, as coisas não seriam assim.

Outro grupo que se destacou no início dos estudos acadêmicos sobre samba e carnaval, ainda nos anos 1970, no Rio de Janeiro, foi o do antropólogo Roberto DaMatta e seus orientandos, que procuraram realizar estudos *in loco* nas escolas. Pesquisando o carnaval carioca desde o Império, DaMatta observou que havia nesta festa uma inversão de valores, isto é, as contradições sociais, as desigualdades e as diferenças entre as pessoas eram neutralizadas, e as vezes até colocadas no plano da chacota e da brincadeira. Escravizados fantasiavam-se de senhores, pobres de ricos e, temporariamente, o *status quo* da sociedade era transfigurado em meio à festa dos foliões. O carnaval representa: “um período em que as regras sociais vigentes na vida diária são temporariamente suspensas, neutralizadas ou invertidas”³¹⁷.

Para embasar a sua ideia de inversão, Roberto DaMatta utilizou-se do conceito de *communitas*, do antropólogo Victor Turner, segundo o qual as cerimônias e festas comunitárias são marcadas por relações de igualdade entre as pessoas, tornando-as “sujeitos totais”. Durante as celebrações, como o carnaval, os indivíduos são lineares, não possuem distinções entre si, construindo um momento de “saída social” da estrutura

³¹⁷ DAMATTA, Roberto. *Ensaio de antropologia estrutural*. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 131.

hierárquica em que vivem; saída do *status quo*. As desigualdades do mundo capitalista são neutralizadas. As festas, portanto, marcam momentos de comunidade: *communitas*³¹⁸. (...) o carnaval parece ser a instituição paradigmática desta visão do Brasil como uma grande *communitas*, onde raças, credos, classes e ideologias comungam pacificamente ao som do samba e da miscinegação racial.³¹⁹

Dando continuidade ao trabalho de DaMatta, e realizando estudos de campo, alguns orientandos e antropólogos fizeram pesquisas *in loco* nas escolas e nos desfiles de carnaval, com destaque para José Sávio Leopoldi e Maria Julia Goldwasser, ainda nos anos 1970. O primeiro na Independente de Padre Miguel, e a segunda na Mangueira. Durante a pesquisa, porém, chegaram a uma conclusão diferente da de DaMatta. Observaram que nas escolas havia uma forte hierarquia, tanto no funcionamento interno, quanto na própria celebração do carnaval. Por detrás do momento festivo, que aparentava ser uma inversão, havia uma submissão, gerida pelos presidentes e diretores. Portanto, havia um paradoxo. As observações feitas por Goldwasser e Leopoldi geraram embates com as ideias de DaMatta³²⁰.

Para o antropólogo José Sávio Leopoldi, havia uma discordância com o próprio conceito de *communitas*, pois, nas celebrações e nos ritos, também existem distinções sociais marcadas pelo *status*: um padre ou um sacerdote dentro de um rito religioso, ou distinções entre pessoas mais jovens e mais velhas, homens e mulheres, enfim, as celebrações também possuem graus de hierarquia, que muitas vezes parecem pequenas, mas estão presentes. Para Leopoldi, o carnaval das escolas poderia ter sido mais comunitário até os anos 1960, mas, a partir da década de 1970, seria absolutamente equivocado utilizar-se do conceito de *communitas* para analisá-lo. Havia formado-se uma estrutura altamente hierarquizada, tanto no plano administrativo, quanto no plano festivo, que manifestava todos os elementos de distinção e *status*³²¹.

Maria Julia Goldwasser chegou a uma conclusão parecida, estudando a Mangueira, ao perceber contradições internas fundamentais. Enquanto os desfiles de

³¹⁸ TURNER, Victor M. *O processo ritual*. Petrópolis: Vozes, 1974, p. 5.

³¹⁹ DAMATTA, Roberto. *Op. Cit.* p. 123.

³²⁰ A respeito dos embates, ver: ARAÚJO, Samuel. *Acoustic labor in the timing of everyday life; a social history of samba in Rio de Janeiro (1917-1980)*. Tese de doutorado em etnomusicologia. Universidade de Illinois em Urbana-Champaign, EUA, 1992, pp. 16-24.

³²¹ Ver esta crítica de Leopoldi a DaMatta em: LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de samba: ritual e sociedade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 59.

carnaval, para o grande público expectador, apresentavam cenários de igualdade e confraternização na aparência, na essência, as escolas haviam se tornado parte do *status quo*, como uma organização empresarial e hierárquica. As funções administrativas eram altamente burocratizadas, com divisões internas nítidas dentro das agremiações. Entrevistando membros da comunidade, a antropóloga percebeu que as tarefas eram antes muito mais conjuntas, tanto na confecção das fantasias, quanto na formulação dos desfiles. No momento em que muitas alas começaram a cobrar pela fantasia para a participação, os produtores começaram a cobrar pelo ingresso nas arquibancadas, e as diretorias passaram a decidir os bastidores internamente, muitas pessoas pobres da Mangueira relataram desconforto e afastamento da escola³²².

Conforme o antropólogo Fábio Oliveira Pavão, as escolas produzem uma imagem, em geral, de “mito da igualdade”, bastante presente nos desfiles e nos ensaios de quadra. Um espectador comum pode facilmente ser iludido por uma imagem de comunidade horizontal, sem distinções, formada e defendida pelo ambiente interno. Todavia, analisando com mais profundidade o espaço, como o fez Pavão com relação à Portela, e seguindo a linha de Leopoldi e Goldwasser, observa-se um uma estrutura interna fechada, com distinções hierárquicas presentes³²³.

No que tange ao aspecto de uma compreensão de profundas transformações nas escolas de samba nos anos 1960 e 70, poderíamos dizer que o grupo da *visão hegemônica* e o da *antropologia social*, assemelham-se. Contudo, toda a semelhança para por aí, pois, a percepção do que aconteceu internamente nas escolas é completamente diferente. O entendimento dos motivos que levaram tantos compositores e outras pessoas a saírem das escolas e procurarem outras redes de sociabilidade como o Cacique de Ramos, blocos, rodas de pagode, distingue sobremaneira estas duas correntes de pensamento.

Para o grupo dos antropólogos, não existe uma percepção de que houve uma invasão externa de forças hegemônicas que expulsaram os membros da comunidade, e sim uma visão de que foram os processos geridos internamente, dentro das próprias escolas, que transformaram o ambiente e afastaram certas pessoas.

Voltando para a Mangueira, escola estudada por Goldwasser nos anos 1970, a pesquisadora observa que de fato, na década de 1960, houve um processo de penetração

³²² GOLDWASSER, Maria Julia. *O palácio do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975, pp. 82-87.

³²³ PAVÃO, Fábio Oliveira. *Uma comunidade em transformação: modernidade e conflito nas escolas de samba*. Niterói: Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade Federal Fluminense (UFF), 2005. pp. 100-103.

das classes médias no ambiente. Mas, discordando de Ana Rodrigues, em nenhum momento estes grupos assumiram as diretorias ou os cargos administrativos. As mudanças foram geridas pela própria agremiação, dentro de conflitos, disputas e entendimentos internos³²⁴:

*Outro argumento contestável é de que as transformações estejam se dando por efeito de demonstração externo, condicionando as perspectivas dos sambistas aos padrões de consumo da “classe média”, depois que a Escola de Samba se tornou um programa “intelectualizado”. Em contraposição, uma pergunta que se deve fazer é: até que ponto a auto-organização não constitui uma tendência inerente à Escola de Samba, da mesma forma que a expectativa de ascensão e integração na sociedade global. Assumir essa perspectiva, implica admitir que o dinamismo do sistema seja gerado a partir de suas próprias forças e contradições internas, o que dialeticamente sugere uma explanação mais fecunda que a explicação causal pela busca exclusivamente de fatores exógenos.*³²⁵

Na última parte de sua dissertação, Goldwasser realizou uma série de entrevistas e pesquisas com os diretores da Mangueira, verificando a sua origem e história dentro da escola³²⁶. Seus estudos *in loco*, permitiram que chegasse à conclusão de aquelas pessoas eram membros da própria comunidade, que se criaram lá, e que não eram *outsiders* da classe média invasora. Portanto, e corroborando com as suas conclusões do excerto acima, o processo de transformação havia se gerido dentro da própria agremiação, dentro das suas “próprias forças e contradições internas”.

Estudando a Independente de Padre Miguel nos anos 1970, e entrevistando seus componentes, José Leopoldi chegou a conclusões parecidas, observando que 71% dos membros residiam no próprio bairro de Padre Miguel, e o restante da maioria nos bairros vizinhos³²⁷. Também observou, em conjunto com Goldwasser, que a participação das classes médias externas era sazonal, em geral nos períodos próximos ao carnaval. Elas apareciam nos ensaios maiores e para comporem as alas reunidas dos desfiles. No restante do ano, no entanto, ficavam praticamente ausentes.

³²⁴ GOLDWASSER, Maria Julia. *Op, Cit.* pp. 44-47.

³²⁵ *IBIDEM*, p. 111.

³²⁶ Ver: *IBIDEM*, pp. 180-182.

³²⁷ LEOPOLDI, José Sávio. *Op, Cit.* p. 129.

Utilizando-se de conceitos mais recentes, Fábio Pavão observa que, na verdade, as escolas de samba sempre estiveram em transformação, como é próprio dos processos culturais. Tendo como foco uma adaptação aos tempos, e uma busca constante por popularidade, as agremiações geriram mudanças estruturais constantes ao longo das décadas. A ideia corrobora tanto para uma crítica ao *paradigma hegemônico*, na sua concepção de que as mudanças ocorreram por interferências externas de segmentos hegemônicos, quanto para uma crítica ao *paradigma do encontro*, na perspectiva de que a popularização sempre depende do encontro e do interesse dos “grupos dominantes”. Seguindo sua ideia, Pavão discorda da visão de Candeia de que as escolas teriam perdido sua autenticidade e raiz, questionando se esta raiz em algum momento existiu³²⁸. A “escola autêntica” de Candeia, de sua juventude nos anos 1950, já não era a mesma “escola autêntica” de Ismael Silva, que havia abandonado o barco já na década de 1930.

Conforme Pavão, até os anos 1980, as escolas de samba passaram por duas fases com relação às suas comunidades: 1ª (1930 – 1960) em que eram formadas por indivíduos de baixa renda, em torno de redes de solidariedade e vizinhança do próprio meio; 2ª (1970) com uma presença já de outras classes sociais e membros externos. Mas, essa presença de outros extratos era sazonal, sobretudo nos finais de semana antes do carnaval, e não no restante do ano. É inegável, para o antropólogo, que as agremiações se organizaram para receber este novo público. Mais do que isto, que elas cambiaram sua estrutura e dinâmica para abrir-se e encontrar novas formas de renda. Como também é inegável que isto aconteceu por transformações internas, e não por forças hegemônicas alienígenas³²⁹.

Todas estas considerações foram feitas para compreendermos os pontos de vista envolvendo a saída de compositores e membros das escolas de samba, dentro de um contexto mais amplo de formação de novas redes de sociabilidade e espaços do samba carioca, que se popularizavam nos pagodes, bares e blocos como o Cacique de Ramos. Estes pontos estiveram associados aos primórdios das discussões acadêmicas sobre samba, ainda nos anos 1970, e sobretudo na virada da década, entre uma *visão hegemônica*, que compreendia as transformações em um contexto exógeno de forças espoliadoras e invasoras, e uma *visão antropológica*, que compreendia as transformações dentro de relações internas. Pelos motivos analisados, ficamos mais próximos aos últimos, por acreditar que as pesquisas feitas *in loco*, estudando a história dos sujeitos e

³²⁸ Ver: PAVÃO, Fábio Oliveira. *Op. Cit.* pp. 54-55.

³²⁹ *IBIDEM*, pp. 103-105.

as dinâmicas comunitárias, construíram fontes e conceitos mais sólidos. Também pela crítica que fazemos ao *paradigma hegemônico*, pelos motivos já citados. Toda a base documental que levantamos no último capítulo nos revela que de fato as escolas passaram por transformações profundas no período, e que as mudanças provocaram impactos sociais, levando muitos a saírem. Da mesma forma, as fontes nos levam a crer que os conflitos e disputas aconteceram internamente, através de cartas que foram levadas a presidentes, formação de grupos de protesto, brigas, rixas públicas e inúmeras idas e vindas de pessoas no período, conforme seus próprios interesses. Foram estes conflitos que levaram a um movimento de migração, e é desta forma que pretendemos compreendê-lo a partir daqui.

As novas geografias e redes de sociabilidade do samba carioca – O Cacique de Ramos

Para celebrar os sessenta anos do bloco Cacique de Ramos, em 2021, um grupo de produtores do carnaval carioca decidiu produzir o documentário: “Festival folia carioca”. Logo no início, depois de uma fala de abertura do presidente Bira, entra uma roda de samba fazendo uma homenagem à escola Quilombo, tocando um dos sambas enredo de Candeia: “Ao negro em forma de arte”, mencionado no capítulo anterior. Logo em sequência, a cantora da roda, a famosa sambista Dorina, diz: “Esta daqui é para todos os músicos de escola de samba que não encontraram lugar e vieram para os blocos como o Cacique e outros. Saíram das escolas e vieram para cá.”³³⁰

A fala de Dorina, relacionando o Cacique de Ramos à Quilombo, logo na abertura do documentário, não foi casual. Ela procurou manifestar que ambas as agremiações partilharam do mesmo princípio: serem espaços de resistência ao carnaval comercial das escolas, e o refúgio dos compositores e foliões que já não encontravam mais espaço nelas.

Conforme Nei Lopes, os anos 1960, e especialmente as décadas de 1970 e 80, foram acompanhados por uma proliferação, principalmente na zona norte do Rio de Janeiro, de blocos, festas de terreiro e novas redes de sociabilidade do samba³³¹. Os

³³⁰ *Festival Folia Carioca: 60 anos do Cacique de Ramos* (ep. 1). Marcelo Santos & Carla Wendling. Rio de Janeiro, 2021.

³³¹ LOPES, Nei. “Pagode, o samba guerrilheiro do Rio”. In: *Notas musicais cariocas*. João Batista M. Vargens (org.). Rio de Janeiro: Vozes, 1986, p. 91-110.

encontros estariam associados ao sentido da expressão “pagode”, que significa, conforme o autor: um tipo de festa ruidosa, com comes, bebes e música, no caso específico, samba³³². A expansão desta rede estaria associada, entre outros motivos, a um processo de migração de compositores e foliões, que não encontravam mais a realidade que buscavam nas escolas. O “samba de terreiro”, o partido alto e outras manifestações que diminuía cada vez mais no âmbito das agremiações, cresciam e se propagam por estes espaços.

Segundo Dorina (Adornina Guimarães Barros), no terceiro episódio da série “Folia Carioca”, quando o Cacique de Ramos surgiu, em 1961, houve uma grande proliferação de blocos pelo bairro de Irajá, com destaque para os Boêmios do Irajá. Na região ocorreu um deslocamento geográfico da participação que era quase que exclusiva nas escolas de samba, para uma participação cada vez mais acentuada nos blocos³³³. Ainda na mesma série, conforme o sambista Marquinhos de Oswaldo Cruz, o crescimento esteve associado a uma ideia de liberdade do carnaval de rua. Dentro de um contexto em que as agremiações passaram a restringir cada vez mais o movimento dos passistas através de deslocamentos rígidos e coreografias marcadas, os blocos tornaram-se o símbolo das danças livres e da espontaneidade da rua. Para ele, muitas pessoas que antes enxergavam esta realidade nas escolas, passaram a sentir-se desconfortáveis naquele ambiente inflexível e competitivo, procurando os blocos para satisfazer sua ideia de festa carnavalesca³³⁴.

No final dos anos 1950, e especialmente na década de 1960, surgiram pela cidade do Rio de Janeiro uma série de blocos carnavalescos. Para citar alguns dos mais famosos: o Bafo de Onça (1956), o Cacique de Ramos (1961), o Boêmios do Irajá (1967), o Bloco da Chuva (1966). Este último surgiu no Botafogo e, com uma popularização gigantesca nos anos 1970, fez parcerias com o Cacique para potencializar o carnaval eixo sul-norte da cidade, fazendo desfiles em conjunto³³⁵.

A novidade não eram os blocos em si, que existiam no Rio de Janeiro muito antes das escolas de samba. A novidade estava na sua repopularização e estrutura. Conforme

³³² LOPES, Nei & SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da História Social do Samba*. (verbetes: Pagode) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2015, pp. 207-209.

³³³ Ver a fala de Dorina em: *Festival Folia Carioca: 60 anos do Cacique de Ramos* (ep. 3). Marcelo Santos & Carla Wendling. Rio de Janeiro, 2021.

³³⁴ Ver o depoimento de Marquinhos Oswaldo Cruz em: *Op, Cit.* (ep. 1)

³³⁵ Ver: ZELAYA, Ivy. *Valeu, Passista! Samba de Botafogo: Registro e Memória*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2015, pp. 70-71.

alguns estudiosos do carnaval carioca: Cabral (1996); Nelson Fernandes (2001), os blocos foram, nas primeiras décadas do século XX, um dos grandes fenômenos do carnaval carioca. Todavia, com a ascensão das escolas, e outros motivos levantados pelos autores, eles se esvaziaram bastante, conforme discutimos no primeiro capítulo, de modo que no início dos anos 1940, já se encontravam em franca decadência. Nos anos 1960, e especialmente na década de 1970, porém, houve um novo processo de crescimento. Sem dúvida, as transformações nas escolas de samba impulsionaram o movimento. Mas, para além disto, podemos observar que estes blocos como o Cacique de Ramos e os Boêmios de Irajá produziram uma arquitetura musical e uma organização diferente da dos antigos, que conseguiu atrair novamente uma juventude massiva. Outros mais velhos, como o Bola Preta, também passaram por um processo de reformulação. Nos jornais da época, destacava-se o crescimento dos blocos e do carnaval de rua, em detrimento das festas das escolas de samba³³⁶. Um artigo do periódico “Tribuna da imprensa”, observava:

*Se exibem para o grande público que não paga arquibancada (fazendo uma crítica às escolas) porque não tem dinheiro ou porque prefere assistir à apresentação desses blocos que ainda conservam uma certa dose de carnaval ao tempo que podia chamá-lo de festa do povo.*³³⁷

Nos anos 1970, os blocos passaram a atrair multidões para as ruas, tornando-se um dos fenômenos mais populares do período. O público era não somente composto de foliões, como também compositores de escolas de samba que, por todos os motivos já salientados, não encontravam mais espaço naquela realidade. Paulão 7 cordas, um dos maiores arranjadores e produtores da história do samba carioca observa que, naquele contexto, os produtores passaram a procurar os compositores nestes espaços, muito mais do que nas escolas³³⁸. O fenômeno já havia começado antes, conforme pudemos apurar, desde os tempos do Zicartola, mas, para o período analisado, encontramos uma forte relação com os blocos. O Cacique de Ramos, no plano comercial, tornou-se um dos grandes expoentes do movimento conhecido como “pagode”.

³³⁶ Um bom balanço encontra-se em: *Jornal do Brasil*. 09/02/1975

³³⁷ *Tribuna da imprensa*. 27/12/1978.

³³⁸ Ver o depoimento de Paulão 7 cordas em: “Festival folia carioca”, *Op, Cit.* (ep. 1).

Uma das escolas com maior migração para o Cacique foi a Portela. A presidência de Carlinhos Maracanã, e o conflito com a ala dos compositores, já havia sido decisivo para a saída do grupo de Candeia. As novas transformações, contudo, continuaram a criar dissidentes. No final dos anos 1970, saíram da escola em direção ao Cacique nomes como Dida, Dedé e Noca da Portela. Este último, inclusive, compôs um dos hinos do bloco, o samba “Caciqueando”³³⁹. Os sambistas passaram a frequentar o espaço e formar novas redes de sociabilidade.

Outro sambista dissidente da Portela foi Monarco, que passou a inserir-se nestas novas redes e defender as práticas que haviam sido abolidas nas escolas. Entre elas, o samba de terreiro, que era um tipo de samba bastante praticado nas agremiações depois dos ensaios, com músicas criadas geralmente pelos compositores das comunidades, mais espontâneas, com improvisos e uma segunda parte aberta. Nos anos 1970, diversos presidentes findaram com a tradição. Conforme Monarco, os sambistas passaram a levá-la para os pagodes, blocos e quintais:

*No momento em que as escolas passam a se comercializar, o samba de terreiro... coitado, é banido, né!? [...] Mas a minha vingança é que nós continuamos a produzir o mesmo samba de terreiro que a gente cantava dentro das escolas de samba a gente canta no quintal do Argemiro, no quintal da Doca... e vem você, ouve um samba, grava... o Zeca Pagodinho vem e grava e o samba vai pro disco e... acontece! Então tá tudo bem, ele agoniza ma' não morre! Só que a diretoria é... é burrice, né? Não deixar que o samba de terreiro volte para as escolas. Se eu fosse presidente de uma escola eu faria um concurso de sambade-terreiro e obrigava a cantar os três sambas vencedores. E pronto, aí ele voltava.*³⁴⁰

Grande crítico das escolas e suas transformações, Monarco seguiu um caminho ambíguo anos depois, trilhado por muitos compositores que se afastaram e depois retornaram às agremiações. Em 2009, concedeu uma entrevista ao Centro Cultural

³³⁹ Sobre a chegada dos compositores da Portela no Cacique, ver do depoimento de Marquinhos Oswaldo Cruz em: “Festival folia carioca”, *Op. Cit.* (ep.3)

³⁴⁰ Entrevista de Monarco no documentário: *Especial enredos*. (tv Cultura). 1990. *Apud*: FERRAZ, Igor. “Um samba sem poluição”: o partido alto de Candeia em Partido em 5 vols I e II. São Paulo: Universidade de São Paulo. Tese de Mestrado, 2018, p. 64.

Cartola, na qual negou ter se afastado da Portela em qualquer momento, tê-la criticado ou brigado com alguém da direção³⁴¹. À época, ele havia ganhado o título de presidente de honra da escola, e havia se reintegrado à comunidade de forma plena. Nos anos 1970 e 80, porém, o compositor foi um dos críticos mais contundentes dos rumos da agremiação, prestando diversos depoimentos em jornais e emissoras, e afastando-se completamente. Estas contradições são importantes para compreendermos os próprios caminhos dos processos históricos, que quase nunca são “totalmente íntegros” ou retilíneos no seu percurso. Na verdade, são tortos e cheios de reviravoltas. O processo de análise da dissertação é concreto: o afastamento dos compositores e membros das escolas. Por todas as fontes e argumentos levantados, acreditamos que ele se sustenta. Mas, em nenhum momento podemos tomá-lo como um “total absoluto”, ou como um paradigma universalista. A trajetória de músicos como Monarco e Paulinho da Viola são exemplos que nos comprovam isto.

Seja como for, em meio a todo o contexto dos anos 1970, Monarco foi, naquela época, um dos grandes críticos às escolas e entusiasta ao projeto dos blocos. Inegavelmente, eles cresciam cada vez mais em termos de popularidade. Naquele período, era comum que o desfile dos blocos muitas vezes antecederesse ao das agremiações. No ano de 1975, o Bafo de Onça, o Cacique de Ramos e os Boêmios do Irajá foram proibidos de saírem na avenida, sob a alegação de que causavam brigas. Para muitos integrantes dos blocos, porém, a alegação era falsa, e tinha como pano de fundo um conluio armado entre algumas escolas e a empresa que organizava o carnaval: a Riotur. Conforme eles, as grandes escolas estavam preocupadas que naquele ano o carnaval dos blocos fosse mais popular do que o delas nas ruas, e frear três dos maiores era uma estratégia para esvaziar o seu ímpeto. A alegação das brigas era, de fato, estranha, da mesma forma que a Riotur era conhecida por seus esquemas de corrupção na organização dos desfiles³⁴².

Em um episódio novamente envolvendo o Cacique de Ramos, desta vez no carnaval de 1981, o presidente do bloco, Ubirajara Félix do Nascimento, reclamava que a Riotur havia atrasado em quatro horas o desfile por não aparecer com o carro de som. Segundo ele, a empresa estava mancomunada com o carnaval das escolas, “o carnaval

³⁴¹ Depoimento de Monarco. *Centro Cultural Cartola*. 2009.

³⁴² A proibição dos três blocos, os depoimentos de seus integrantes e os conflitos com a Riotur são muito bem retratados na matéria do: *Diário de Notícias*. 23/01/1975.

para turista ver”, e deixava os blocos de lado, muitas vezes tomando atitudes para prejudicá-los³⁴³.

O bloco surgiu de forma modesta, no início de 1961, composto por um grupo de irmãos na região de Ramos, zona norte do Rio de Janeiro. Dentre eles, os que mais se engajaram para o seu desenvolvimento foram Ubirajara (o Bira Presidente) e Ubirany. No carnaval daquele ano, desfilaram com 250 componentes. As pessoas do bairro começaram a gostar do Cacique, se envolver com os seus projetos e decidiram manter uma tradição mensal de festas. No ano seguinte, conseguiram desfilar com 700 pessoas, contando já com alguns instrumentos e um pouco de dinheiro e, finalmente em 1963, embalaram o seu primeiro sucesso do carnaval com o samba “Água na boca”, com cerca de 1600 foliões e uma bateria de 150 componentes. Com o crescimento do bloco, decidiu-se separar algumas partes administrativas e organizar uma estrutura funcional. Já na metade dos anos 1960, o Cacique de Ramos passou a rivalizar com os principais blocos da cidade, inclusive com o Bafo de Onça³⁴⁴.

Depois de muitas idas e vindas de sedes, o Cacique finalmente instalou-se na rua Uranos, em Olaria, entre 1972 e 1974, onde permanece até hoje. O bloco foi formado pela relação entre uma herança afro religiosa e outra do samba. A mãe dos irmãos Bira e Ubirany, Conceição Félix do Nascimento, foi uma mãe de santo consagrada por Mãe Menininha do Gantois, uma das mais importantes lideranças do candomblé da Bahia. Conceição formou um terreiro de umbanda na Baixada Fluminense, até hoje mantido pela família. O axé da tamarineira plantada na quadra do Cacique, um dos símbolos mais importantes da agremiação, é atribuído a ela. O pai, Domingos Félix do Nascimento, foi um sambista do bairro do Estácio, que conviveu com a turma de Donga, João da Baiana, Bide e outros, levando os filhos para as rodas de samba e partido alto. Estas duas heranças constituíram a base dos valores do bloco. Se, em muitas linhas da umbanda, os grupos indígenas, os povos originários, são reverenciados como a representação da força do guerreiro, isso explica por que os irmãos Nascimento tinham todos nomes indígenas: Aimoré, Indaiara, Ubirajara, Ubiracy, Jurema, Ubiratã, entre outros. Conforme Bira, isto estava ligado às crenças da mãe. O nome do bloco, Cacique de Ramos, representava essa

³⁴³ Ver depoimento de Ubirajara em: *Jornal Luta Democrática*. 05/03/1981.

³⁴⁴ Sobre estas informações iniciais da história do Cacique, ver o depoimento de Ubirajara Félix do Nascimento: *Museu da Imagem e do Som* (MIS- RJ), 1968.

união das heranças da família³⁴⁵, e foi justamente inaugurado no dia 20 de janeiro por ser dia de São Sebastião, Oxóssi na Umbanda, que representa a força do caboclo.³⁴⁶

Nos anos 1970, o Cacique já era um dos mais populares da cidade, atraindo multidões de quase dez mil pessoas para as ruas. Em 1978, porém, um evento aumentou a sua visibilidade, colocando em evidência não apenas o bloco, como também os seus músicos. Naquele ano foi lançada a canção “Vou Festejar”, composta por Jorge Aragão e Neoci Dias, cantada pela voz de Beth Carvalho, tornando-se o samba mais tocado pelas rádios no carnaval³⁴⁷.

Conforme Bira Presidente, na segunda metade dos anos 1970, os integrantes do bloco faziam um samba todas as quartas feiras depois de um futebol. Nele apareciam artistas, jogadores famosos e outros sambistas de renome³⁴⁸. A música era acompanhada por comes e bebes em volta de uma mesa, e por isso era chamada de pagode. Jovens músicos como Zeca Pagodinho, Almir Guineto, Jorge Aragão e outros se juntavam à velha geração do bloco, tocando com Ubirany e Bira Presidente.

Em 1977, levada por seu companheiro, Beth Carvalho conheceu pela primeira o Cacique de Ramos e se impressionou com a qualidade dos sambistas. Àquela altura, a cantora já era conhecida, mas vivia ainda à sombra dos grandes nomes da indústria fonográfica. No plano do samba, nomes como Clara Nunes se destacavam muito mais comercialmente do que ela³⁴⁹. O encontro com o bloco, porém, revolucionou os seus parâmetros. Algum tempo depois, Beth levou o produtor Hildo Hora, um dos maiores produtores de samba do período, para conhecer o Cacique. Ele se interessou pelo material e arquitetou um disco com ela.

A presença constante de Beth Carvalho no bloco começou a chamar a atenção dos jornais da época³⁵⁰, e resultou em uma transformação significativa na sua carreira. Em

³⁴⁵ As informações sobre os pais dos irmãos, a herança afro religiosa e do samba presente no bloco foram extraídas da pesquisa de: CASTRO, Maurício Barros de. *Carnaval ritual: Carlos Vergara e o Cacique de Ramos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021, pp. 41-43. Ao final do livro, encontramos também uma entrevista do autor com Bira, na qual o sambista fala sobre o significado religioso dos nomes, da tamarineira, e de sua influência musical ligada à turma do Estácio e das rodas que participava com João da Baiana, Donga e outros. Ver as páginas: 143-147.

³⁴⁶ A respeito da escola da inauguração do bloco no dia 20, dia de Oxóssi, ver: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Cacique de Ramos: uma história que deu samba*. Rio de Janeiro: E-Papers. 2003, p. 49.

³⁴⁷ Ver a referência em: *Jornal Luta Democrática*. 01/02/78.

³⁴⁸ Ver o depoimento de Bira em: *Última Hora*. 18/12/1980.

³⁴⁹ Um bom panorama comercial das intérpretes de samba, bem como das rivalidades entre Beth Carvalho e Clara Nunes nos anos 1970, encontra-se em: FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A Inteligência da Música Popular: a “Autenticidade” no Samba e no Choro*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2010, pp. 258-261.

³⁵⁰ “Beth Carvalho se amarrou na moçada do bloco carnavalesco Cacique de Ramos. A cantora, sempre que pode, comparece aos embalos programados pelo bloco de Bira, se tornando uma das mais ativas atrações

1978, ela lançou o álbum “De pé no Chão”³⁵¹, com a produção de Hildo Hora. Sem dúvida, o disco foi um dos maiores sucessos de sua trajetória e alavancou o seu nome para o topo das paradas do ano. O abre alas, “Vou festejar”, foi a música mais tocada no carnaval, composta por dois artistas que conheceu no Cacique de Ramos: Jorge Aragão e Neoci Dias. Em algumas faixas do disco, encontramos também a participação de músicos do bloco.

A relação se aprofundou no trabalho seguinte, “Beth Carvalho no pagode”³⁵², contando com vários sambas compostos por integrantes do bloco (Coisinha do Pai/Tem Nada Não/Samba no Quintal, entre outros) e uma participação mais direta dos músicos do Cacique nas faixas. O nome do álbum também começou a evidenciar uma estratégia que depois se tornou uma das bases da indústria musical dos anos 1980: relacionar o nome “pagode” não somente a uma prática cultural, como também a um gênero musical. Nos anos seguintes, a cantora continuou a firmar parcerias com nomes do bloco, seguindo essa linha musical, com destaque para a sua relação com o jovem Zeca Pagodinho³⁵³.

Pelo lado dos “autenticadores”, encontramos divergências de opinião com relação ao projeto de Beth Carvalho e dos demais músicos do Cacique de Ramos. Enquanto existiram aqueles que aprovaram o estilo musical, compreendendo ali uma continuidade do “samba raiz” e da “boa música”, especialmente dentro de um setor da FUNARTE, como veremos adiante, também existiram os que desaprovaram a relação, enxergando ali a manutenção do ciclo de espoliação e apropriação. Para muitos jornalistas e escritores, Beth estava se apropriando do samba do Cacique por benefícios próprios, se utilizando de uma relação mercadológica desigual, retomando o velho ciclo do personagem branco que penetra um espaço e começa a ganhar dinheiro em cima dos talentos. O sambista e jornalista Waldinar Ranuplho, do *Pasquim*, defendia essa posição ao observar que:

Não tô dando ripada, é que a Beth não tem nada a ver com esse negócio de banho de mar à fantasia, não incluiu em nada para que fosse sucesso. Ela influiu sim dentro do seu

das jogadas”. *Jornal Luta Democrática*. 05/12/1978. Ver também, a respeito desta relação, a obra de: BARBOZA, Jane & BRUNO, Leonardo. *Zeca: Deixa o samba me levar*. Rio de Janeiro: Sonora Editora. 2014, pp. 17-27

³⁵¹ CARVALHO, Beth. *De Pé no chão*. Rca. Victor. 103.0280. 1978.

³⁵² CARVALHO, Beth. *Beth Carvalho no Pagode*. RCA. Victor. 103.0316. 1979.

³⁵³ A respeito dessa relação, ver: FERNANDES, Dmitri Cerboncini, *Op, Cit*. pp. 274-279.

*próprio oportunismo, dando uma colher de chá pro Cacique de Ramos, que estava nos exteriores.*³⁵⁴

Para além do sucesso de Beth Carvalho, os músicos do Cacique de Ramos também começaram a despontar comercialmente e firmar parceria com produtores e gravadoras. Conforme mencionamos, havia um encontro frequente entre os sambistas antigos do próprio bloco com os novos músicos que passaram a integrar o espaço. Havia alguns rostos mais conhecidos também de outros compositores mais velhos, que não encontravam mais lugar nas escolas, como no caso de Monarco, Noca da Portela, Dida e outros, com destaque para um sambista que já era conhecido no meio: Almir Guineto. Depois de quase dez anos no Salgueiro, ele decidiu que não aguentava mais o ambiente da agremiação, e decidiu procurar outros lugares. Em depoimento, o compositor revelou que encontrou sua liberdade de expressão no Cacique de Ramos, onde juntou-se a outros músicos para formar o conjunto “Fundo de Quintal”³⁵⁵. Para ele, o crescimento dos movimentos de pagode esteve justamente relacionado às restrições das rodas informais nas escolas, que passaram a frear certas tradições pós-ensaios de partideiros e outros compositores, geralmente mais velhos:

*O pessoal fala que o pagode é um gênero de samba. Está errado, é a mesma coisa. Começou a crescer depois que as escolas de samba foram tirando o espaço do pagodeiro. Primeiro porque cobra ingresso na porta. Depois não deixa o pagodeiro subir no palco para mostrar seus sambas novos. Para curtir um pagode num fundo de quintal desses, só se paga a cervejinha. A entrada é grátis e se pode puxar sambas. É melhor para o pagodeiro.*³⁵⁶

O Grupo Fundo de Quintal surgiu destes encontros e pagodes no Cacique de Ramos, reunindo as duas gerações de sambistas. Seus integrantes ganharam visibilidade no período, recebendo convites para tocarem em outros espaços. Em 1979, por exemplo,

³⁵⁴ Entrevista com Waldinar Ranulpho. *O Pasquim*. 15/02/1980.

³⁵⁵ Ver entrevista com Almir Guineto em: *Jornal do Brasil*. 08/03/1981.

³⁵⁶ Entrevista com Almir Guineto (1986). *Apud*: TROTTA, Felipe. *O samba e suas fronteiras*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2011, p. 126.

fizeram uma temporada no Teatro Opinião, chamando a atenção da imprensa carioca³⁵⁷. Ainda no mesmo ano, foram chamados para tocarem no programa de Flávio Cavalcanti, na TV Tupi, um dos mais importantes do período³⁵⁸. Depois de algumas apresentações de sucesso, foram convidados pelos produtores da RGE para lançarem o primeiro álbum, em 1980, o “Samba é no fundo de quintal”³⁵⁹. O grupo inicial foi formado pelos nomes de: Bira Presidente, Ubirany, Jorge Aragão, Sereno, Almir Guineto, Neoci e Nemezio.

Pelo lado da crítica especializada, dos jornalistas e dos “autenticadores”, o álbum recebeu uma avaliação positiva em geral. Para eles, o grupo mantinha a tradição do “samba raiz”, com um estilo que valorizava os instrumentos rítmicos e a dinâmica de uma roda. O sucesso do disco rendeu novos contratos e temporadas, como as que aconteceram no Teatro Alaska e depois no Cine Teatro Madureira, em 1981³⁶⁰.

O grupo também chamou a atenção dos membros da FUNARTE, que o enxergaram como um dos legítimos representantes da autenticidade carioca. Em 1983, três dos projetos mais importantes da instituição contaram com a presença do conjunto. Em primeiro lugar, o “Projeto Carnavalesca”, que procurou chamar aos palcos nomes de destaque do carnaval carioca, organizando o espetáculo: “Beth Carvalho no Cacique de Ramos”³⁶¹. Depois, no “Projeto Seis e Meia”, novamente os membros do Fundo de Quintal foram chamados para um conjunto de shows no Teatro Carlos Gomes³⁶². E finalmente, naquele que talvez tenha sido o principal evento musical da organização no ano, o “Projeto Pixinguinha”, os sambistas foram levados para turnês no norte e no centro oeste do país, tocando em diversos lugares³⁶³.

Àquela altura, o grupo já era bastante conhecido, com alguns álbuns de sucesso comercial. Suas músicas eram associadas a um gênero que começava a despontar na década, “o pagode”, que teve sua referência de base no lançamento do LP “Raça Brasileira”, em 1985, vendendo quase cem mil cópias e contando com a participação de jovens músicos como Zeca Pagodinho e Jovelina Pérola Negra. No ano seguinte, o LP “Mapa da Mina”, do Fundo de Quintal, vendeu quinhentas mil. A partir dali a indústria

³⁵⁷ Ver: *Jornal Luta Democrática*. 08/05/1979.

³⁵⁸ *Jornal Luta Democrática*. 03/03/1979.

³⁵⁹ Grupo Fundo de Quintal. *Samba é no fundo de quintal*. RGE. 308.0094. 1980.

³⁶⁰ *Jornal Luta Democrática*. 23/01/1981.

³⁶¹ Ver: *Jornal do Brasil*. 20/01/1983.

³⁶² Ver a participação do grupo no Projeto Seis e Meia em: *Jornal do Brasil*. 06/10/1983.

³⁶³ *Cadernos da Funarte*. 1987.

musical passou a investir alto na ideia de um “novo gênero” como estratégia comercial, abrindo caminho para diversos artistas do segmento³⁶⁴.

Para Marquinhos Oswaldo Cruz, o contato entre os produtores das gravadoras e os músicos deste “novo gênero” ocorreu principalmente nos “espaços do pagode”: casas, bares, blocos. Conforme pontuamos, a relação entre Hildo Hora e os músicos do Fundo de Quintal construiu-se no Cacique de Ramos. Para Cruz, os blocos foram tomando o lugar das escolas nas redes de sociabilidade com o mercado musical³⁶⁵. Isso não quer dizer, de forma alguma, que as agremiações não tinham uma relação comercial importante com este mercado, especialmente na produção anual de discos de samba enredo. A observação do compositor diz respeito a uma realidade de nomes de destaque e da “formação” do gênero “pagode”. Conforme analisamos, se, até os anos 1960, os sambistas das escolas representavam para os produtores e intérpretes o centro de contato com o mundo do samba, a partir desta década, esta visão vai se diluindo. Com o tempo, ela vai perdendo as suas referências. A formação da ideia do pagode como gênero comercial, e a constituição dos seus laços de relação, consolidou-se em ambientes fora das escolas de samba.

Pesquisando o perfil socioeconômico dos membros do Grupo Fundo de Quintal, o sociólogo Dmitri Cerboncini observou um aspecto importante: eles nem pertenciam às classes baixas do morro, e nem às classes altas das elites da zona sul. Eram em geral de famílias médias, com alguma estrutura financeira. Alguns tinham ensino superior e bons empregos³⁶⁶. Portanto, fugiam dos padrões clássicos da narrativa do samba carioca: o “cidadão precário” dos morros, ou o sujeito abastado da zona sul. Muitos outros músicos, na história do samba, não pertenceram a este padrão, a novidade não era essa. A novidade estava em uma geração inteira que não tinha referência a esta linha narrativa. Para o aspecto que nos interessa mais, o da formação musical, estas bases haviam se diluído. Se a geração de Cartola, Carlos Cachaca e Nelson Cavaquinho procurou romper com as escolas de samba, a seguinte, de Paulinho da Viola, Elton Medeiros e Martinho da Vila, buscou se inserir no ambiente, mas não encontrou ali o que procurava. Em comum, porém, as duas transitaram e se colocaram naquele lugar – dialogaram com aquela realidade. Já os músicos do Fundo de Quinta, com exceção de Almir Guineto (que

³⁶⁴ A estratégia de tentar criar um gênero, o pagode, é bem analisada na pesquisa de: FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *Op. Cit.* pp. 274-279.

³⁶⁵ Ver o seu depoimento em: Festival Folia Carioca, *Op. Cit.* (ep 1).

³⁶⁶ FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *Op. Cit.* pp. 271-275.

justamente pertencia a uma geração mais antiga), sequer se aproximaram das agremiações no sentido de uma formação. A sua experiência musical constitui-se junto aos ambientes de pagode nos anos 1970 e 80. As escolas perderam a sua referência de espaços de sociabilidade formadora, como haviam sido para tantos grupos de sambistas. Para muitos compositores mais novos, não havia interesse nenhum em imergir naquela realidade.

De certa forma, resgatava-se uma tradição do samba pré-escolas de samba. Conforme observam Nei Lopes e Luiz Antonio Simas, no início da República, a palavra “pagode” era utilizada com frequência nas casas das Tias e nos encontros familiares, para demarcar estas “festas ruidosas” com comes, bebes e música. Ela nunca deixou de ser utilizada no imaginário popular, mas, a partir dos anos 1970, com o crescimento de novas redes de sociabilidade do samba, ganhou uma conotação mais forte e mais presente, quase como um novo movimento³⁶⁷. Se, até os anos 1930, as festas de samba estavam concentradas nestes espaços, com a chegada das escolas, elas nunca deixaram de acontecer, mas de certa forma as agremiações tornaram-se polos de referência para os encontros e sociabilidades, aglutinando os sambistas e foliões. A partir da década de 1970, porém, houve um processo de descentralização, retomando a presença de pagodes em casas e “fundos de quintais”.

Nos anos 1970 e 80, houve uma revalorização de práticas que não encontravam mais espaço nas escolas, e que haviam sido centrais para a realidade dos sambistas no início do século XX. Poderíamos destacar o partido alto, já mencionado no capítulo anterior no grupo de Candeia, que tinha rodas semanais no Cacique de Ramos, contando com a participação de nomes como Zeca Pagodinho, Almir Guineto, Beto Sem Braço e outros³⁶⁸.

Em certa medida, este grupo tinha mais ligação com a realidade dos sambistas dos anos 1920 e 1930, do que com a de seus contemporâneos das escolas. Havia uma tradição oral antiga, herdada dos versos do partido alto do Nordeste, e oriunda das migrações para o Rio de Janeiro no final do século XIX e início do XX, que se preservara entre seus componentes. A respeito disto, Nei Lopes observa semelhanças entre alguns versos dos músicos do Fundo de Quintal nos anos 1980, com versos recolhidos por Mário de Andrade, quase sessenta anos antes:

³⁶⁷ LOPES, Nei & SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da História Social do Samba*. (verbetes “Pagode”) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2015, pp. 207-209.

³⁶⁸ A respeito das rodas de partido alto no Cacique de Ramos, ver: LOPES, Nei. *Partido Alto: Samba de Bamba*. Rio de Janeiro: Pallas. 2008, pp. 174-176.

Amigo, se for a Recife
Me traga um rifle
De papo amarelo,
Também me traga
Uma caixa de balas
Que dê no calibre
Do meu parabelo

(Grupo Fundo de Quintal – *O mapa da Mina* – “Seleção de Pagodes” – Arlindo Cruz e Sombrina – 1986)

Baiana,
Si for ao Recife,
Me traga dois rifles
De papo amarelo,
Duas parabelo
Com balas de aço
Pra dar a Horacio
Pra brigar com ela

(Mario de Andrade – viagens à Paraíba – anos 1920)³⁶⁹

Bira Presidente, fundador do Cacique de Ramos e membro do Grupo Fundo de Quintal, observa em entrevista que sua formação musical ocorreu nos encontros e rodas de samba da turma de Donga e João da Baiana. Suas referências foram extraídas desta geração que era anterior ou contemporânea à criação das escolas, e que trazia elementos do samba praticado na “Pequena África” do Rio de Janeiro. Seu pai, Domingos Félix do Nascimento, era amigo do grupo, e levava ele para acompanhar os partidos e pagodes:

³⁶⁹ A semelhança entre os versos é observada por Nei Lopes em: *IBIDEM*, pp. 132-133.

Meu pai era ligado ao Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Bide, Honório Guarda, Gastão Vianna. Esse pessoal se reunia e meu pai fazia parte do grupo, e levava a gente. Ia meu pai, eu e meus dois irmãos, e a minha mãe ficava em casa com a minha mãe. Tenho muitas histórias.... Eu via o pessoal tocando aquele pandeiro e ficava olhando, de vez em quando pedia ao Gastão Vianna, ao Honório Guarda, pra tocar, e um dia ele perguntou: “Ô garoto, como você toca assim? Você já tinha tocado pandeiro?” “Eu, não! Estou aprendendo com vocês aqui”. O primeiro pandeiro que ganhei foi do Honório Guarda e do Gastão Vianna. Da turma do Pixinguinha, do João da Baiana, essa turma que era a dos amigos do meu pai.³⁷⁰

Compondo a sua narrativa musical nas rodas e encontros da turma de Donga, e depois na formação do bloco Cacique de Ramos, Bira Presidente teceu uma trajetória exterior ao ambiente das escolas de samba. Um dos seus principais parceiros do Fundo de Quintal, Neoci, era justamente filho de João da Baiana, e havia compartilhado de todo aquele universo do partido alto e do pagode da casa das tias com o pandeirista³⁷¹.

O próprio nome do conjunto, “Fundo de Quintal”, não foi escolhido por acaso. Era uma expressão bastante comum do mundo pré-escolas, que dizia respeito à prática de samba nos fundos de quintais, no interior das casas e nos espaços mais íntimos. Uma tradição que havia permanecido no imaginário destas famílias, e que voltava a se espalhar de forma contundente com os pagodes. A respeito disto, o produtor Milton Magalhães, importante figura da promoção do samba nos anos 1980, observava:

Antigamente, João da Baiana, Pixinguinha, Nelson Cavaquinho, e outras feras, convocavam a rapaziada e se reuniam. Faziam uma comida e tomavam uma cachacinha, cervejinha bem gelada num ambiente bem descontraído. Aí, sempre rolava o que chamamos de “fundo de quintal”. É o samba fluído sem regras, mas com muito respeito. A tônica é o samba versado.³⁷²

³⁷⁰ Entrevista de Maurício Barros de Castro com Bira Presidente (2020). *Apud*: CASTRO, Maurício Barros de. *Op, Cit*, p. 143. Ver também o depoimento de Bira em: SALLES, Marcos. *Fundo de Quintal: o som que mudou a história do samba*. Rio de Janeiro: Malê Edições. 2022, p. 38.

³⁷¹ A respeito da trajetória de Neoci, ver: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Op, Cit*, p. 41.

³⁷² Depoimento de Milton Manhães concedido à Carlos Alberto Messeder Pereira. *IBIDEM*, p. 88.

Portanto, o grupo de Neoci e Bira Presidente estava inserido em uma tradição anterior ao mundo das escolas, em que o encontro dos grandes sambistas ocorria no universo dos “fundos de quintais” e dos pagodes. Com o crescimento dos outros blocos, do carnaval de rua e dos pagodes nos anos 1970 e 80, também encontramos toda uma outra geração de sambistas e compositores que construiu seus laços fora das agremiações e percorreu caminhos diferentes. Traçando a origem musical dos membros do Fundo de Quintal, o compositor Sombrinha observa que em geral as formações haviam ocorrido em outras “escolas”, que não as agremiações:

*Cada um vinha de uma história, era muito sério. Todos tinham uma escola. O Bira e o Ubirany vêm de Donga. O Neoci de João da Baiana, o Jorge dos bailes, eu do choro, o Almir do Salgueiro (sendo um dissidente), o Sereno com a percussão forte.*³⁷³

Algumas práticas que eram recorrentes nas escolas haviam perdido espaço, e voltam a ser praticadas em outros lugares como o Cacique de Ramos. Conforme observa Ubirany: “Com as escolas voltadas para os seus ensaios com os sambas enredo, não se cantava mais o samba de terreiro ou de quadra, também chamado de samba de meio de ano. Eles (os antigos compositores) começaram a ir para o Cacique.”³⁷⁴

Do ponto de vista musical, as escolas haviam operado uma grande transformação estética no samba nos anos 1930, com a geração de Bide, Ismael Silva e a turma do Estácio, tanto na esfera da composição rítmica, quanto na esfera visual, trazendo novos instrumentos para os ambientes de samba da cidade. De certa forma, através de seus músicos, as agremiações haviam adquirido um status de referência na forma como tocar samba nas rodas e nos encontros sociais. Representavam o símbolo da inovação e dos fundamentos do samba. O grupo do Cacique de Ramos, todavia, abalou este status e referência, inovando os instrumentos e a forma de tocar: Ubirany criou o repique de mão; Sereno adaptou o tantã para os pagodes; Almir Guineto e Arlindo Cruz fizeram a mesma coisa com o banjo³⁷⁵. A partir do sucesso do conjunto Fundo de Quintal, a forma de tocar

³⁷³ Depoimento de Sombrinha extraído de: Salles, Marcos. *Op, Cit.* p. 86.

³⁷⁴ Depoimento de Ubirany extraído de *IBIEDEM*, p. 49.

³⁷⁵ Uma boa referência sobre as mudanças instrumentais e musicais promovidas pelo pessoal do Cacique de Ramos encontra-se em: LOPES, Nei & SIMAS, Luiz Antonio. *Op, Cit.* p. 208. Em depoimento concedido a Carlos Alberto Messeder Pereira, Almir Guineto novamente retoma a geração de Pixinguinha, observando que o Banjo era um instrumento utilizado pela turma do samba amaxiado e que, em certa medida, ele estava retomando aquela tradição, apenas mudando um pouco a forma de tocar. Ver: *IBIDEM*, p. 99.

samba nas rodas comuns mudou. As estruturas dos encontros musicais nos subúrbios cariocas cambiaram. Se, antes, as escolas eram a base para o mundo externo e a composição das rodas e seus instrumentos, a relação se inverteu: elas precisaram se abrir para este mundo, para as suas inovações e transformações. O repique de mão se integrou à bateria; o banjo, o tantã e a nova forma de tocar pagode passaram a ser a referência para os seus próprios encontros internos. Elas não eram mais os baluartes da inovação.

Conforme observa Felipe Trotta, em certa medida, perdeu-se até a referência de que os ensaios das escolas de samba também eram espaços de rodas de samba. Ora, essa ideia que parece tão óbvia para alguém que vive o mundo do samba, de que ir a um ensaio da Mangueira, da Portela, do Salgueiro, também significa escutar boas rodas de samba, diluiu-se no imaginário das pessoas comuns. Para muitas delas, imagina-se que os ensaios são apenas espaços para ouvir os treinos das baterias. Com isto, o autor procura mostrar que a própria noção de uma roda de samba perdeu a sua ligação íntima com as agremiações e, na projeção dos pagodes, alastrou-se com mais incisão para outros lugares³⁷⁶.

Ainda no plano do imagético, conforme Felipe Trotta, muitos movimentos de pagode nos anos 1980 construíram a ideia de serem ambientes alternativos às escolas no plano comercial. Isto é, enquanto as agremiações representariam o mundo do dinheiro, das “invasões externas” e dos profissionais contratados, os pagodes representariam o mundo da “raiz” e dos valores comunitários. Para alguns defensores da “autenticidade”, este discurso foi fundamental, sendo divulgado por jornalistas e escritores, e ajudando a construir uma ideia de: samba de raiz x samba comercial³⁷⁷. Espaços como o Cacique de Ramos representariam este “lugar ideal”, não maculado pelo mercado, o que, do nosso ponto de vista, seria um equívoco, já que seus artistas também procuraram se inserir neste mercado; mas, seja como for, esta ideia ganhou força no período, justamente como uma forma de se projetar frente às agremiações.

O principal veículo que divulgava essa ideia, era, sem dúvida, a imprensa. Nos anos 1970, muitos jornalistas se aproximaram do Cacique de Ramos, enxergando ali valores de autenticidade que estavam se perdendo nas escolas e uma nova potencialidade coletiva no carnaval de rua. Por parte dos dirigentes do bloco, o interesse era mútuo, observando ali a oportunidade de popularizar-se e, seguindo a velha estratégia das agremiações, procuraram promover homenagens e festas aos periodistas. Em 1972, o

³⁷⁶ TROTTA, Felipe. *Op. Cit.* p. 127.

³⁷⁷ *IBIDEM*, p. 213.

jornal “Luta Democrática” destacava uma grande festa na quadra do Cacique em homenagem à imprensa. Os jornalistas ainda teriam a oportunidade de participar na escolha do samba do carnaval³⁷⁸. Além do próprio “Luta”, poderíamos observar a presença constante de outros três periódicos na quadra do bloco no período: o “Jornal do Brasil”, o “Diário de Notícias” e o “Pasquim”. Seria possível, com as fontes que levantamos, citar inúmeros outros, mas, estes foram os que mais se destacaram nas coberturas jornalísticas e na produção de uma determinada imagem: a da “autenticidade” e da “raiz”, solidificada pelos membros do bloco, que procuraram construir este símbolo através de uma visão comercial e excludente das escolas, reforçando a ideia de um carnaval livre e aberto.

Entre a arte e a antropologia: uma visão marginal sobre o Cacique de Ramos

Os jornais também anunciavam, nos anos 1970, a aproximação do fotógrafo Carlos Vergara com o Cacique de Ramos. Pertencente a um movimento de artistas conhecido como “Nova Figuração brasileira”, Vergara, junto com os outros, procurou realizar uma produção distinta da arte predominante da década anterior, o neoconcretismo, aproximando-se dos temas antropológicos e etnológicos, bem como de um conceito mais figurativo. Seus nomes de contato, Eduardo Viveiros de Castro, Victor Turner e Roberto DaMatta, justamente estavam começando a direcionar-se para o campo do samba e do carnaval, conforme discutimos anteriormente, e o artista adentrou o mesmo tema.

No seu projeto, no início dos anos 1970, começou a tirar fotos dos membros do Cacique e participou do desfile do carnaval. Em conversa com Hélio Oiticica, em 1973, em Nova York, revelou que escolhera um bloco e não uma escola de samba por sentir que havia ali uma “horizontalidade” entre as pessoas, uma igualdade, expressa pelo slogan do escudo do Cacique: “Dos 7000 componentes eu sou 1”. Ao contrário, nas agremiações, ele sentia um “comportamento competitivo”, que não o atraía. No desfile do bloco, Vergara sentiu que tinha vivenciado uma enorme liberdade³⁷⁹.

³⁷⁸ “Cacique escolhe samba hoje”. *Jornal Luta Democrática*. 04/02/1972.

³⁷⁹ Ver a conversa entre Carlos Vergara e Hélio Oiticica em: CASTRO, Maurício Barros de. *Op, Cit*, pp. 149-174

Para o fotógrafo, havia um interesse por esse carnaval mais marginalizado, longe do “glamour” e da “ostentação” das escolas de samba, que fosse mais próximo das pessoas, da rua e do convívio direto.

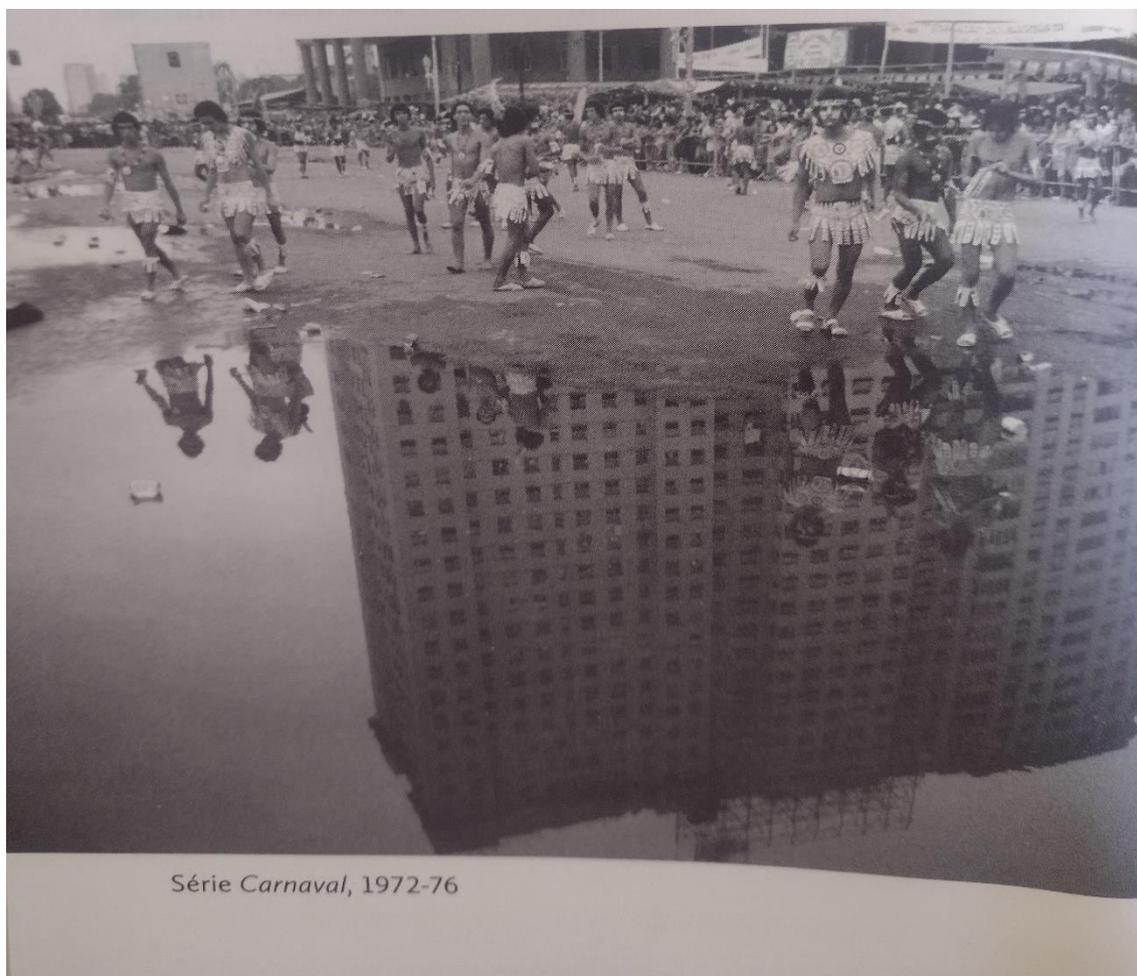


Imagem 1: Série *Carnaval*, 1972-1976. Carlos Vergara³⁸⁰

Ao comentar sobre o seu trabalho, Vergara observa que estava interessado na “área das sombras” do carnaval, naquilo que era marginal, e que não se manifestava nas escolas de samba: “Eu via as escolas de samba, mas eu queria uma outra coisa. A área, vamos dizer assim, das sombras.”³⁸¹

Na “imagem 1”, podemos observar exatamente essa proposta. A área das sombras não é necessariamente um espaço obscuro, mas um despido de magnitude ou brilho, como

³⁸⁰ Foto extraída de: *IBIDEM*, p. 24.

³⁸¹ *IBIDEM*, p. 35.

a enorme poça d'água que toma conta da maior parte da foto. Ela espelha um famoso e decadente edifício da cidade, o “Balança, mas não cai”, junto a outros caciques que perambulam pela rua sem rumo. As imagens dos foliões vagando se mistura ao que se vê na poça, nesse resquício que espelha a realidade como um mundo invertido. Era essa visão que Vergara compartilhava com os outros antropólogos: o carnaval como uma inversão do mundo. Podemos verificar, pelos elementos espalhados, que houve uma organização formal da prefeitura: cordões de separação, toldos e faixas, mas tudo isso se junta, de forma precária, ao lixo no asfalto e a uma certa falta de estrutura. Não existe o glamour e as luzes da escola de samba: aqui elas estão fragmentadas no reflexo de uma poça, em uma estrutura marginal³⁸².

Carlos Vergara ficou fascinado pela estrutura de horizontalidade que encontrou no Cacique, completamente diferente do ambiente das escolas. Durante um período de férias em Búzios, o artista se encantou com os caramujos da praia que, à distância, pareciam iguais, mas, na proximidade, eram diferentes entre si, fazendo uma analogia com os membros do bloco. Em 1978, ele apresentou uma exposição na Petite Galerie, com fotos de caramujos e caciques, estabelecendo relações entre ambos. Dentro deste contexto de aproximação entre artistas e antropólogos no período, Eduardo Viveiros de Castro escreveu um texto para o projeto, intitulado “A paixão do mesmo”. O autor procurou compreender a arte de Vergara dentro do par: igual e diferente; estabelecendo uma relação dialética entre o indivíduo e a massa:

Um excelente exemplo desta forma de pensar o indivíduo acionada pelo carnaval carioca é o bloco Cacique de Ramos, de aproximadamente sete mil membros. Esta agremiação, que é ao mesmo tempo um acontecimento, apresenta peculiaridades curiosas. Sua estrutura sublinha fortemente a igualdade dos participantes; em vez de hierarquia de papéis e funções, a ênfase é na anarquia; a diferenciação é mínima, e a microssociedade que é o bloco se constrói de modo rigorosamente horizontal. A própria incorporação ao grupo, o recrutamento, é rigorosamente sem rigor, ato arbitrário, ad hoc – qualquer um pode (e precisa apenas) comprar uma fantasia do bloco e juntar-se à massa na hora do desfile. Radicalmente antiburocrática.³⁸³

³⁸² Todos estes aspectos de análise da imagem foram extraídos de Maurício Barros de Castro em: *IBIDEM*, pp. 35-36.

³⁸³ CASTRO, Eduardo Viveiros de. “O igual e o diferente”. s/d. Projeto HO. *Apud: IBIDEM*, p. 99.

A falta de hierarquia, a estrutura horizontal e a organização antiburocrática foram os fatores que impulsionaram Carlos Vergara a aproximar-se do Cacique de Ramos. O texto de Viveiros de Castro, conforme mencionado, era a referência para a exposição do fotógrafo, que comparava esses indivíduos que eram diferentes entre si, mas que compartilhavam uma experiência comum, que os tornava iguais no carnaval. Havia, portanto, uma aproximação da arte com os novos embates antropológicos, com a ideia de compreender o carnaval como um fenômeno social central para a compreensão da cultura brasileira.

Contudo, é importante ressaltar que, talvez sem perceber, na tentativa do fotógrafo de aproximar-se do grupo dos antropólogos, ele também se distanciou no plano das ideias. Pois, Victor Turner e Roberto DaMatta, por exemplo, compartilhavam do ideal de *communitas* para compreender o carnaval das escolas. Os discípulos do último, porém, ao realizarem estudos *in loco* nas agremiações, perceberam ali uma estrutura altamente hierarquizada, discordando do conceito dos mestres. Carlos Vergara também realizou o seu trabalho *in loco* e, em um plano mais das sensações, de uma experiência vivida, sentiu que o bloco lhe trazia um sentimento de liberdade; sentimento este que não encontrou nas escolas. A ideia de que ali todos podiam participar, pois não havia distinções ou hierarquias. Essa era a mensagem de sua exposição: uma igualdade na diferença – algo que, para ele, não existia mais no mundo das escolas.

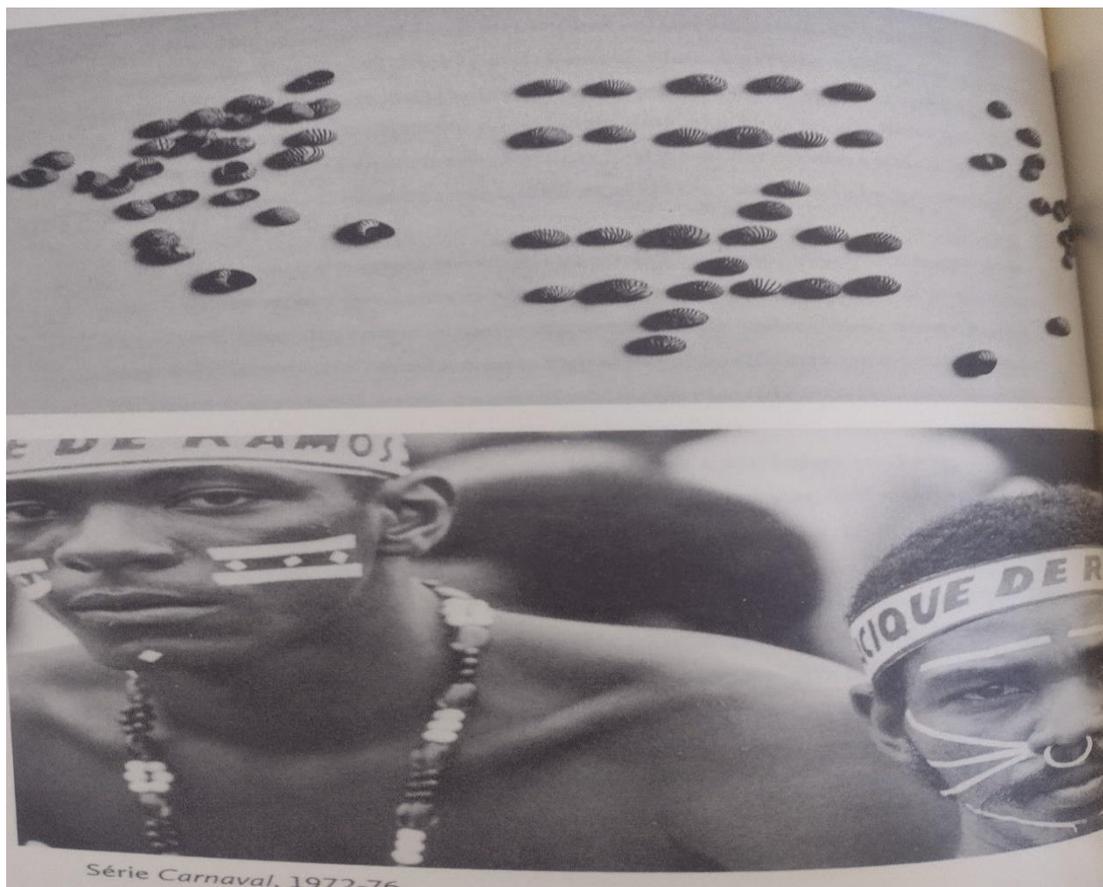


Imagem 2: Série *Carnaval*, 1972-1976. Carlos Vergara³⁸⁴

Novas geografias sociais e comerciais do samba

Do ponto de vista da sociabilidade, os anos 1960 foram inovadores para o samba no plano de novas articulações culturais. Diversos compositores, muitos dos quais dissidentes da realidade das escolas, começaram a formar parcerias com músicos da bossa nova, produtores de teatro, estudantes e cineastas. Houve, em espaços como o Zicartola, uma aproximação até então inaudita com segmentos da classe média, criando grupos centrais para pensarmos no contexto cultural da década.

Nos anos 1970 e 80, observamos um aprofundamento de novas rodas de samba e pagodes, direcionados à zona norte da cidade, reduto de inúmeras escolas de samba. Se, na década anterior, os espaços como o Zicartola e a Gafieira haviam se concentrado no centro do Rio, como ponto de encontro entre todas estas camadas urbanas, nos anos

³⁸⁴ Foto extraída do livro: *IBIDEM*, p. 86.

seguintes, ocorreu um movimento em direção aos territórios consagrados das agremiações. Do ponto de vista geográfico, houve não somente uma penetração física, como também social, já que estes novos espaços passaram a disputar o próprio público das escolas, que começou a frequentar os blocos, os pagodes e os encontros nos fundos de quintais. Compositores, foliões, estudantes e jornalistas deslocaram-se para outras redes de sociabilidade.

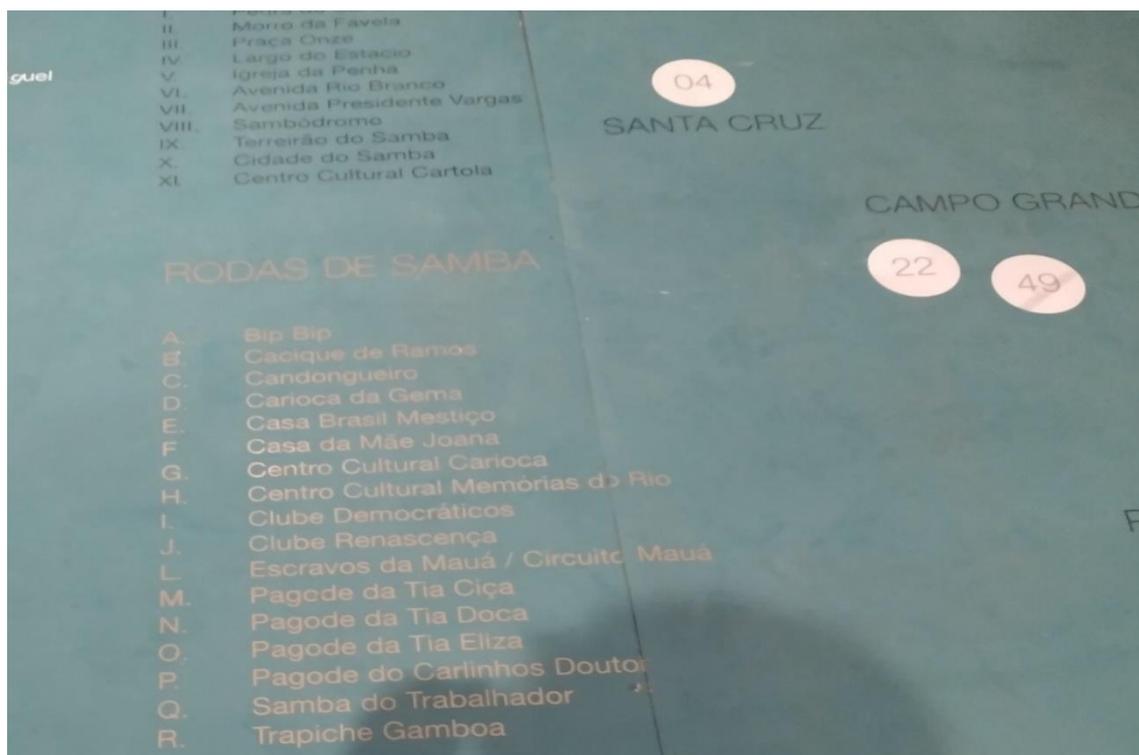


Imagem 3: Principais rodas de samba do Rio de Janeiro. Mapa do samba do Museu do samba. Foto minha. 2022.

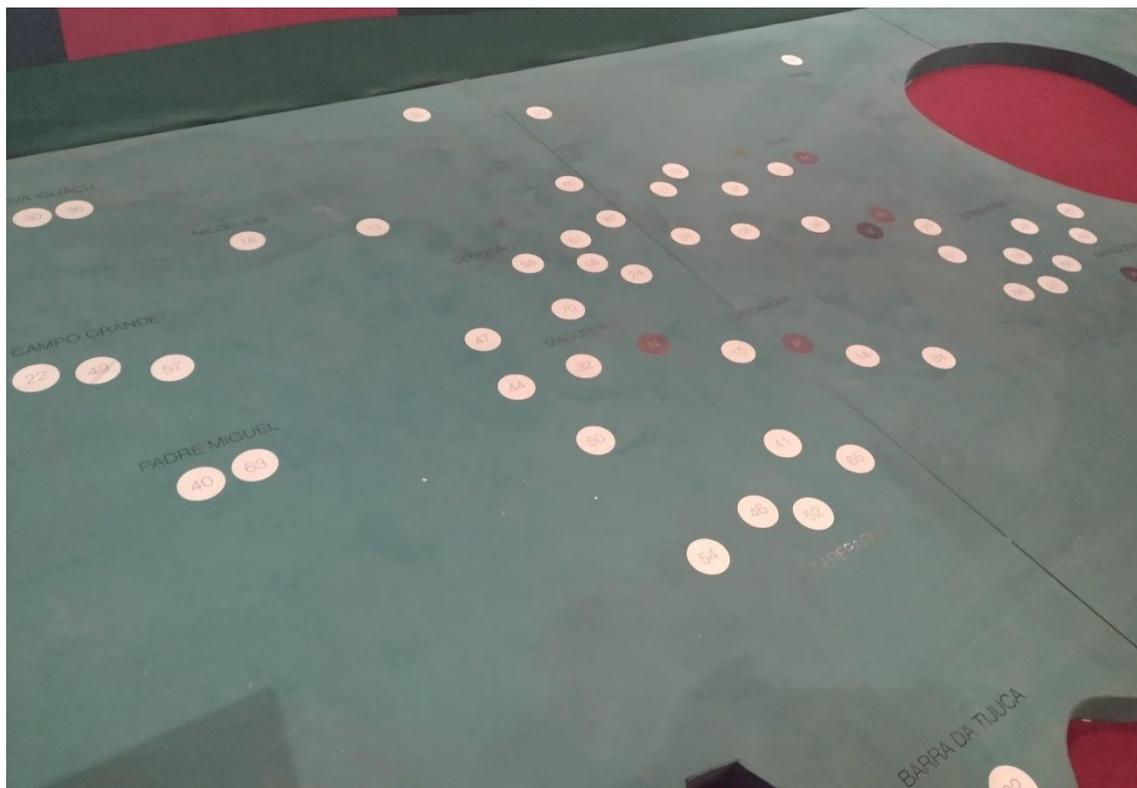


Imagem 4: Distribuição dos principais espaços de samba do Rio de Janeiro, com foco na zona norte da cidade. Mapa do samba do Museu do samba. Foto minha. 2022.

No meio dos pontos brancos que observamos na foto acima, que representam as principais escolas de samba da zona norte, encontramos alguns pontos vermelhos, situados na imagem 3, de pagodes e rodas de samba, muitos dos quais formados entre as décadas de 1960 e 80. O mapa, formulado por pesquisadores do Museu do Samba do Rio de Janeiro, representa uma fonte histórica fundamental para compreendermos a história geográfica do samba na cidade e, para o contexto que nos interessa, da expansão dos pagodes neste período. Algumas rodas não existem mais, outras continuam com grande sucesso, mas, para citarmos algumas das que mais se destacaram nos anos 1970 e 80: pagode do Cacique de Ramos, pagode do João Nogueira, pagode da Tia Doca, pagode do Arlindinho, e o clube do samba, no Méier. Mas, para além desses, que foram os mais populares da época, podemos destacar toda uma rede de pequenos pagodes e rodas de samba nos “quintais da velhas guardas”, que mantinham tradições de seus tempos antigos

que não encontravam mais coro nas escolas. Sem dúvida, é preciso citar os encontros nas casas de Manacéia e Argemiro, frequentados por antigos e novos sambistas.³⁸⁵

Em 1979, o músico João Nogueira criou o Clube do Samba, que funcionava todas as sextas no bairro de Méier, zona norte da cidade. Com rodas de pagode, o espaço atraiu sambistas como Beth Carvalho, Alcione, Roberto Ribeiro e outros, tornando-se um dos redutos artísticos mais importantes do período³⁸⁶. Em Oswaldo Cruz, também podemos destacar o “Terreirão da Tia Doca”, famoso pela culinária e pelo encontro de versadores, incorporando-se ao circuito de pagodeiros da região. Em Cascadura, havia o “Pagode do Arlindinho”³⁸⁷. Todos estes espaços juntaram-se a uma rede de sociabilidade mais ampla de pagodes, que tinha um núcleo principal no Cacique de Ramos, mas que incorporou diversos outros espaços da zona norte, lançando um outro reduto no meio das escolas de samba.

Os pagodes também penetraram os ambientes da zona sul. Havia o “Pagode da Sacopã” e o “Pagode do trailer Oxumaré”, na Barra da Tijuca, que atraía boêmios e estudantes da região. No Botafogo, importante reduto do samba, para além do Cantinho da Fofoca, havia um circuito de bares importantes, como o bar Barbas, inaugurado em 1981 e frequentado pelas velhas guardas. Nas rodas de samba, havia a presença de Monarco, Noca da Portela, Mauro Duarte, Walter Alfaiate, Jorge Aragão, Jovelina Pérola Negra, Sereno e outros. Também poderíamos destacar o bar Mandrake, famoso pelas rodas de terça-feira frequentadas por Zeca Pagodinho e Paulão Sete Cordas³⁸⁸. Apesar do movimento de expansão dos pagodes lançar-se em direção à zona norte, o centro manteve a tradição dos espaços e dos encontros entre sambistas, solidificado pelas redes formadas nos anos 1960. As velhas guardas, principalmente, haviam construído os seus primeiros laços fora das escolas em lugares como o Zicartola, e as novas gerações imergiram naqueles ambientes. Para tanto, no plano do samba, a correlação cultural entre a zona norte e o centro manteve-se sólida.

No plano socioeconômico, alguns compositores ascenderam consideravelmente, de um ponto de vista comercial, nos anos 1980. Podemos destacar Zeca Pagodinho, Jorge

³⁸⁵ A respeito dos encontros nos quintais das velhas guardas, ver: LOPES, Nei. *Partido Alto: Samba de Bamba*. Rio de Janeiro: Pallas. 2008, p. 178.

³⁸⁶ Sobre a história do Clube do Samba, ver: COSTA, Haroldo. *Na cadência do samba*. Rio de Janeiro: Novas Direções. 2000, p. 213.

³⁸⁷ Sobre o “Terreirão da Doca” e o “Pagode do Arlindinho”, ver: LOPES, Nei. “Pagode, o samba guerrilheiro do Rio”. In: *Notas musicais cariocas*. João Batista M. Vargens (org.). Rio de Janeiro: Vozes, 1986, p. 106.

³⁸⁸ Uma boa narrativa sobre as histórias do bar Barbas e do bar Mandrake encontra-se em: ZELAYA, Ivy. *Valeu, Passista! Samba de Botafogo: Registro e Memória*. Rio de Janeiro: Folha Seca. 2015, pp. 40-41.

Aragão, Almir Guineto, entre outros. Mas, associados a eles, havia uma gama enorme de outros sambistas desconhecidos para o grande público, oriundos dos subúrbios e outros lares pobres, que participavam das rodas e forneciam músicas. Havia uma rede de sociabilidade gigantesca em torno dos pagodes que, para muitas pessoas consumidoras do “gênero”, era totalmente desconhecida.³⁸⁹

Vale salientar, novamente, que o termo “pagode”, nos anos 1970, era compreendido como prática cultural, e não como gênero musical. Eram festas íntimas nos fundos de quintais, com rodas de samba, comes e bebes. Portanto, quando descrevemos o fenômeno da expansão das redes de sociabilidade do pagode, estamos descrevendo a expansão de uma prática cultural, formada muito em função do movimento migratório nas escolas. No final da década de 1970, e especialmente nos anos 1980, a indústria cultural vislumbrou a possibilidade de transformar o sentido da palavra em um gênero comercial. Muitos sambistas mais velhos, como Aniceto do Império e Dona Ivone Lara fizeram críticas contundentes a essa conceitualização, ressaltando o sentido originário da expressão. Outros, mais novos, aproveitaram-se do momento para se promoverem, salientando que se tratava de uma nova forma de tocar samba³⁹⁰.

Apesar das gravadoras e produtoras de fato estarem se utilizando de uma velha estratégia, isto é, de criar uma ideia de gênero, de uma novidade para promover aquele produto, não seria de todo equivocado observar algumas mudanças, especialmente de um ponto de vista musical. Para tanto, poderíamos dizer que a indústria procurou transformar o sentido de uma prática cultural, de um fenômeno social, para aumentar os seus lucros, criando a “invenção da tradição” de um gênero; por outro lado, houve sim uma inovação estética, promovida especialmente pelos sambistas do Fundo de Quintal, que apresentaram novos instrumentos e formas de tocar (o repique de mão, o tantã, o banjo), revolucionando as rodas tradicionais de samba.

Portanto, de um ponto de vista estético, os músicos do Cacique de Ramos exerceram uma grande influência sobre o mundo do samba. Essa foi uma das maiores bandeiras levantadas pelo conjunto. A outra, foi de que eram os representantes da verdadeira música de “raiz”. Em conjunto com alguns jornalistas e escritores, procurou-se promover o sentido de legitimidade, de tradição, associado ao *paradigma da autenticidade*: os artistas do bloco representavam os “verdadeiros” valores do samba,

³⁸⁹ Ver essa discussão em: FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *Op. Cit.* pp. 274-281.

³⁹⁰ A respeito destas questões, ver: LOPES, Nei. *Partido Alto: Samba de Bamba*. Rio de Janeiro: Pallas. 2008, pp. 159-189.

oriundos de famílias dos tempos da “Pequena África”, das casas das tias e do partido alto. O oposto seriam as escolas, representantes do mundo desvirtuado e alienado, interessadas apenas no lucro. O símbolo do “samba de raiz” x o “samba comercial” foi uma das estratégias mais importantes para promover os sambistas do Cacique na época, bem como a ideia de que representavam um carnaval livre, sem empecilhos ou dinheiro.

Em certa medida, porém, todas essas estratégias acabaram inserindo-se em uma lógica comercial. Os músicos do Fundo de Quintal queriam adentrar o mercado e serem reconhecidos. Associar o pagode a uma música de “raiz” foi uma das grandes publicidades das produtoras para promover os seus artistas. Dentro de um contexto mais amplo poderíamos pensar que, ao longo da história, o *paradigma da autenticidade* também se tornou um símbolo comercial, isto é, a palavra autenticidade passou a frequentar o encarte dos discos, a voz dos locutores de rádio e dos sambistas, como um símbolo de *status*, atraindo um público que queria consumir aquela música. As produtoras, por sua vez, perceberam a força dessa bandeira, e procuraram investir nas suas potencialidades comerciais.

Por outro lado, não podemos cair no simplismo de associar o engajamento apenas a um produto comercial, a uma estratégia de autopromoção. Diversos sambistas e músicos lutaram arduamente por ideias que realmente acreditaram e que foram revolucionárias de um ponto de vista social e estético. Nos anos 1960, conforme discutimos nos capítulos anteriores, os artistas se engajaram musicalmente para promover os sambas dos compositores que haviam sido alijados da era da rádio, procuraram outras parcerias fora das escolas, fomentaram diversos contatos político-sociais. Para muitos destes, os primeiros álbuns gravados vieram somente na década de 1970, quando já tinham uma idade avançada. Nos anos seguintes, levantaram bandeiras antirracistas e incrementaram os debates sobre os rumos das agremiações. Aliados a eles, estava um conjunto de escritores preocupados com os rumos da canção brasileira e a entrada da música estrangeira. Para ambos, os temas da “raiz” e da “autenticidade” eram muito importantes. Portanto, estas lutas foram legítimas e extremamente importantes para o conjunto. O mercado, de alguma forma, soube se aproveitar dessas questões e torná-las produtos vendáveis. Os sambistas, por sua vez, também se aproveitaram das circunstâncias para se promoverem, o que é absolutamente compreensível. Poderíamos pensar em um contexto semelhante para a relação entre a indústria musical e a MPB nos anos 1960 – o engajamento e o mercado – os músicos do Cacique de Ramos também passaram por este processo.

A “Nova Morada” do samba:

Na sessão “História”, do site do Grupo Fundo de Quintal, encontramos o seguinte texto: “Fundo de Quintal quer dizer que todos podem ser sambistas. Como o nome sugere, o samba é produzido nos fundos de uma casa qualquer, e foi lá que ele nasceu”³⁹¹.

Se o grupo de Ismael Silva e das gerações seguintes das escolas, nos anos 1940 e 50, haviam solidificado a ideia de que eram professores do samba, e de que as agremiações eram os espaços responsáveis por ensinar e divulgar o estilo, essa ideia diluiu-se nas décadas de 1970 e 80 com o surgimento de novos espaços, e toda uma outra geração que já não se interessava tanto pelas escolas. Para muitos, o samba podia ser perfeitamente ensinado e aprendido nos fundos de um quintal, como observamos na descrição do site. Para diversos compositores, já não fazia mais tanto sentido a ideia de integrar a ala de uma agremiação, perspectiva que havia sido fundamental para os sambistas anteriores. O mercado musical, por sua vez, nunca abandonou de todo as escolas, e havia um interesse sólido em produzir álbuns de sambas enredo. Mas, do ponto de vista dos artistas e compositores individuais, esse interesse era muito maior em outros espaços e outras redes – essa referência as agremiações haviam perdido. A centralidade dos pagodes estava acontecendo em lugares diferentes. A turma de Bira Presidente e Neoci se conectava a esta realidade por suas referências pré-30: ao mundo da casa das Tias e da “Pequena África”. Para eles, conforme a última parte da descrição histórica, foi no fundo de uma casa, como a de Tia Ciata, que o samba nasceu, e não em uma escola.

Para as novas gerações, especialmente de compositores, a realidade dos pagodes parecia muito mais interessante do que a das escolas. Com isso, não se quer criar uma barreira, uma divisão cerrada, entre os músicos do Cacique de Ramos e os das agremiações. Fazer isto seria um absoluto equívoco. Muitos artistas do bloco frequentavam a Portela, a Mangueira, o Salgueiro, e os dois mundos não necessariamente viviam uma disputa acirrada. Havia, antes, uma sensação, por parte dos sambistas do bloco, de que o samba estava se espalhando por outros espaços, e que a referência única às escolas no carnaval estava se diluindo. Arlindo Cruz, um dos artistas de maior destaque deste movimento, expressa essa opinião na sua música “Nova Morada”:

³⁹¹ Sessão “História”. www.grupofundodequintal.com.br. Consulta realizada em 03/05/2015.

*O samba hoje tem nova morada
 Que faz esse povo cantar um pouco mais feliz
 Não devemos esquecer Capela, Osvaldo Cruz
 E o saudoso Estácio de Ismael
 E vamos respeitar Mangueira e Vila Isabel
 Portela, Império e Padre Miguel
 Tá certo que existem muitos bambas da pesada
 Mas o samba hoje tem nova morada³⁹²*

Ainda segundo Arlindo Cruz, os blocos e pagodes receberam um movimento migratório considerável de sambistas que não encontravam mais espaço para determinadas práticas que antes eram recorrentes nas escolas. O compositor queria promover a ideia de que o Cacique e outros espaços estavam preservando tradições alijadas das agremiações: “As escolas de samba deixaram de lado o samba de quadra, o partido alto e o samba de roda, que atualmente só é tocado nos pagodes. Com sucesso, porque é o que agrada o público.”³⁹³

Arlindo Cruz e outros sambistas queriam divulgar a perspectiva de que representavam o “samba raiz”, em oposição ao “samba comercial” das escolas. O status da “autenticidade”, tornava-se um símbolo importante para a autopromoção naquele contexto. Observando um fluxo cada vez maior no Cacique de Ramos, havia uma premissa de competir, em termos de popularidade, com o carnaval das escolas. De fato, a partir dos anos 1960 e, especialmente nas décadas seguintes, os blocos, que haviam conhecido uma franca decadência nos anos anteriores, voltaram a crescer consideravelmente. Boa parte deste crescimento ocorreu em função de um movimento migratório de sambistas e foliões que queriam um carnaval diferente do celebrado nas agremiações. Chegando a ter dez mil componentes nas ruas, o Cacique vislumbrou a possibilidade concreta de igualar-se, e até mesmo ultrapassar a popularidade de muitas escolas. Seus dirigentes, justamente não quiseram transformá-lo em uma escola, por compreenderem que havia uma nova forma de comemorar o carnaval, mais livre, nas

³⁹² Grupo Fundo de Quintal. *Divina Luz*. RGE 308.6089. 1985.

³⁹³ “O pagode do Arlindinho”. *O Globo*. Apud: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder, *Op, Cit*, pp. 107-108.

próprias ruas, sem ensaios ou passos coordenados, que ganhava muito terreno entre os cariocas da cidade. Justificando a escolha, Ubirany, o vice-presidente do bloco, observou: “Porque o Cacique é composto de foliões... foliões na acepção da palavra: o cara quer brincar de dia, à noite quer ir pro clube, quer fazer tudo que tem direito em termos de carnaval... Daí não tem nada a ver o Cacique se transformar em escola de samba...”³⁹⁴

A ideia de “liberdade” foi uma das grandes bandeiras levantadas pelos membros dos blocos, em oposição a um carnaval “controlado” e “sistematizado” das escolas. Carlos Vergara, fotógrafo que se envolveu com os componentes do Cacique, também procurou manifestar esta perspectiva nas suas exposições, justificando o seu não envolvimento com as agremiações. Mas, da mesma forma que devemos compreender o movimento de autonomia entre os sambistas e foliões que migraram das escolas, devemos fazer o mesmo com o seu funcionamento interno. Nos anos 1980, desenvolveu-se uma corrente importante de estudos acadêmicos que procurou enxergar as transformações nas escolas sob a ótica da “invasão”, da “espoliação” e da hegemonia, construindo uma rede de ideias que chamamos na dissertação de: *paradigma hegemônico*”.

Nesta ótica, as escolas mudaram suas configurações internas em função de uma invasão da classe média que tomou conta das direções. Recorrendo, porém, a uma outra linha acadêmica importante do período, de antropólogos, observamos que as transformações foram geridas pelas próprias escolas, isto é: os embates, as disputas e os conflitos ocorreram internamente, dentro das comunidades escolares. A escolha de contratar carnavalescos e profissionais externos foi feita pelas direções, e a presença das classes médias era sazonal, geralmente nos períodos próximos ao carnaval. As agremiações procuraram aumentar os seus lucros e criaram administrações burocráticas mais empresariais. Tudo isto aconteceu por iniciativa dos próprios dirigentes, e não por pressões alienígenas. Da mesma forma, o movimento de saída de sambistas e foliões também ocorreu por livre e espontânea vontade.

O movimento migratório contribuiu para a expansão de diversas redes de pagode pela cidade, especialmente na zona norte, reduto de várias escolas de samba, passando a disputar espaço. Com o seu crescimento e contato com o mercado, no final dos anos 1970, a prática cultural das festas ruidosas e íntimas passou a ser vista por muitos como um gênero musical. Como estratégia comercial, os produtores passaram a incentivar e divulgar a ideia: de que um novo estilo estava surgindo, com variações musicais únicas.

³⁹⁴ Depoimento de Ubirany concedido a Carlos Alberto Messeder Pereira em 1983. *IBIDEM*, p. 75.

Os artistas do movimento, ligados ao Cacique de Ramos e ao Grupo Fundo de Quintal, principalmente, também alimentaram a ideia. Sustentaram a perspectiva de que representavam o verdadeiro samba “autêntico”, a música “raiz”, em oposição às escolas, ligadas ao mundo comercial. Um grupo de jornalistas e escritores contribuiu para expandir o conceito.

Para o pesquisador Felipe Trotta, o pagode, nos anos 1980, foi marcado por um paradoxo: enquanto, por um lado, o mercado estava se modernizando no período, adicionando instrumentos eletrônicos às gravações de samba, melhorando as produções que antes tinham custo baixo e os arranjos, por outro, os grupos de pagode como o Fundo de Quintal e outros defendiam uma bandeira da “raiz” e do samba na sua pureza. Assim, a ideia de modernização e tradição caminhavam juntas, formando um paradoxo³⁹⁵.

Do nosso ponto de vista, analisando o contexto histórico, os pares não representam uma ambiguidade entre si, pois, existiu todo um movimento de sambistas, conforme observamos nos capítulos anteriores, que foi excluído da “era de ouro”, e que lutou nos anos 1960 por espaço nos meios de comunicação com um outro tipo de composição mais próxima ao “samba de roda”. Esse engajamento estético, que também foi acompanhado por questões sociais, étnicas e políticas, encontrou coro com as novas gerações de compositores, que não achavam mais terreno nas escolas, e que revolucionaram o mercado musical dos anos seguintes com um samba mais rítmico e com outra configuração de instrumentos. Portanto, as noções de “raiz” e “autenticidade”, com todas as implicações que já discutimos, também foram levantadas como estratégia para atingir a indústria musical. Os pares: tradição e modernidade, podem até ter encontrado contradições no plano ideológico, mas caminharam perfeitamente juntos no plano comercial.

Estas redes de relação entre músicos e produtores organizou-se, em geral, fora das escolas de samba. Para o contexto que nos interessou no capítulo: a sociabilidade em torno dos pagodes, o Cacique de Ramos foi um dos espaços centrais para as articulações, revelando toda uma rede de sambistas que construiu a sua trajetória fora das agremiações, e que parecia cada vez mais distante desta realidade.

³⁹⁵ TROTTA, Felipe. *Op. Cit.*, pp. 279-280.

Conclusão:

Ao longo destes quatro capítulos, procuramos compreender um processo de *crise* nas escolas de samba do Rio de Janeiro, com foco nos compositores que foram perdendo a referência das agremiações como espaços formadores, e buscando outras redes de sociabilidade para formarem seus conjuntos e contatos com o mercado musical. Como todo processo histórico, existiram idas e vindas, momentos de retorno e contradição, que jamais poderiam ser enxergados sob o ponto de vista universalista de um paradigma. A *crise*, da forma como compreendemos o conceito histórico, diz respeito a um contexto que pode ter curta, média ou longa duração, de transformação de uma determinada estrutura que, vislumbrada à distância, pode parecer evidente (como por exemplo, o fim da sociedade feudal e o início da sociedade capitalista contemporânea; a substituição das monarquias pelas democracias modernas), mas que, no seu percurso, no seu dia a dia, sofreu inúmeros atentados e reviravoltas. Esse, talvez, seja o maior desafio do historiador: a distância nos permite ver o conjunto com maior clareza; porém, às vezes, produz paradigmas de interpretação que mascaram, e até mesmo apagam, as narrativas conflitantes e os agentes históricos marcados, ao mesmo tempo, por revolução e conservação.

Hoje em dia, nos parece evidente dizer que as escolas não representam mais “o” espaço por excelência de formação dos compositores e centralidade nas relações entre o samba e o mercado musical. Também não fazemos mais uma associação direta entre o carnaval e o desfile das agremiações. Muitas vezes pensamos, antes, nos blocos e no carnaval de rua, que a cada ano parecem se tornar mais populares. Todas essas ideias, todos estes símbolos imagéticos dependeram, todavia, de um processo longo, que foi sendo tecido ao longo dos anos. O mesmo havia acontecido antes, com a associação entre as escolas e os símbolos de brasilidade. Isto também dependeu de um percurso histórico, envolvendo vários agentes. Anos mais tarde, porém, muitos destes que haviam lutado por essa construção imagética, viram-se aliados das novas configurações, e procuraram divulgar o contrário: que o samba e o carnaval não dependiam mais das escolas, e que outros espaços poderiam assumir este protagonismo.

Vários destes processos, porém, foram observados por parte da historiografia justamente através de modelos interpretativos generalizantes. Paradigmas que

universalizaram a análise sobre os encontros sociais, e muitas vezes compreenderam as transformações sob o viés do controle, tanto por parte do Estado, quanto por parte dos grupos hegemônicos. O nosso maior intuito, nesta dissertação, foi compreender a autonomia dos agentes envolvidos, buscando esmiuçar os seus próprios projetos e parcerias. Procuramos, também, observar estas ações dentro de um contexto mais amplo, que envolvia questões políticas, étnicas, estéticas e culturais.

Desta forma, analisamos o encontro entre as velhas gerações que não tinham mais espaço nas escolas com as novas, que não encontravam mais o que procuravam, juntando-se a segmentos artísticos das classes médias nos anos 1960, formando parcerias e conjuntos fundamentais para o contexto político e cultural do período. Observamos a sociabilidade sob o ponto de vista de uma rede de interesses de cada agente envolvido, e não sob o prisma do privilégio e da hegemonia de um grupo sobre o outro, como uma parte da literatura procurou fazer. Escolhemos o Zicartola como o nosso local privilegiado de estudo, verificando ali uma centralidade social, articulada a outros espaços importantes.

No capítulo seguinte, observamos um crescimento do engajamento contra o rumo das escolas, manifesto em discursos públicos de diversos compositores e na ação do grupo de Candeia em criar uma nova escola. O G.R.A.N.E.S, um dos objetos centrais da pesquisa, foi um núcleo que reuniu sambistas, artistas, jornalistas e pesquisadores. Além de ser uma agremiação importante para a reunião de músicos, foi um espaço que se inseriu nos circuitos do movimento negro, divulgando manifestações afro-brasileiras (o jongo, a capoeira, o partido alto, entre outras) e promovendo debates com importantes intelectuais negros do período, como Beatriz Nascimento, Abdias Nascimento, Nei Lopes e outros. Dentro de um viés que poderíamos considerar como mais “culturalista”, estes pesquisadores buscaram criticar algumas teorias marxistas clássicas, como a do “negro na sociedade de classe” e o do “quilombo histórico”, que ainda eram majoritárias nas universidades, defendendo um viés mais abrangente por meio do conceito de “quilombismo”. O “Pan-africanismo”, conforme discutimos, também foi um viés importante, mas que não encontrou coro em todos os segmentos. Neste sentido, a velha tônica do *paradigma da autenticidade*, com o seu discurso da preservação da música “folclórica”, contra a canção estrangeira, voltou a atuar, especialmente no grupo ligado a Candeia, que não viu com bons olhos a entrada da música negra internacional no país, especialmente do “soul” e do “funk” estadunidenses.

A questão da “autenticidade” também penetrou o ambiente do Cacique de Ramos, na virada dos anos 1970 para a década de 1980, conforme verificamos no último capítulo. Com todas as suas contradições e ambiguidades, os músicos do bloco defenderam produzir uma música “de raiz” e “autêntica”, em oposição ao ambiente comercial das escolas, comandadas por pessoas externas às comunidades. O discurso foi fundamental para promover o “pagode”, uma prática cultural que ganhava contornos de gênero, justamente com propósitos comerciais. Estas ideias também foram divulgadas por diversos ex-membros das agremiações, que migraram para blocos, rodas informais e outros espaços que passaram a disputar terreno com as escolas, dentro de um contexto em que o carnaval de rua se popularizava cada vez mais. Muitos dos jovens sambistas sequer frequentavam as escolas, enquanto outros mais velhos traçavam as suas origens nas práticas anteriores a elas. O discurso inflamado contra as escolas foi acompanhado por jornalistas e até setores acadêmicos, que começavam a produzir trabalhos sobre samba, e manifestavam o conceito do *paradigma hegemônico*, na perspectiva de que as agremiações haviam sido cooptadas, espoliadas e invadidas por setores das classes dominantes. Conforme procuramos salientar, porém, seguindo outra corrente de estudos, as transformações ocorreram por conflitos e disputas internas, dentro das próprias direções e comunidades.

O tema da saída de sambistas e compositores das escolas já foi citado em outras pesquisas, assim como algumas teorias já foram levantadas sobre o assunto; essa não é a novidade. Do nosso ponto de vista, porém, faltava compreender essa ideia dentro de questão-problema que tivesse seus objetivos e objetos formados em uma perspectiva espaço-temporal. Os motivos das migrações foram acompanhados pela trajetória de três espaços: o Zicartola, o G.R.A.N.E.S e o Cacique de Ramos, em diferentes contextos: em momentos de afastamento, conflito, até eventualmente percebermos uma mudança nas estruturas de sentimento – muitos compositores deixarem de compreender as escolas como espaços fundamentais para a sua formação musical e atamento das relações sociais. A mudança também foi sentida pelo mercado e seus produtores, que antes sempre buscavam os compositores das escolas para as canções da rádio e dos discos, e que com o passar do tempo, apesar de existir ainda um interesse pelos sambas-enredo, passaram a dar muito mais atenção a outros espaços. Tudo isso foi acompanhado por um contexto de engajamento dos sambistas que procuraram disputar espaço nos meios de comunicação com outro estilo de música, privilegiando os compositores e não mais somente os intérpretes, levantando bandeiras políticas, estéticas e étnicas.

Também, do nosso ponto de vista, boa parte das teorias sobre o assunto era insuficiente, pois privilegiavam quase sempre a noção de forças hegemônicas e de direcionamento das camadas populares. Algumas destas ideias formaram verdadeiros paradigmas dos estudos sobre música popular, que procuramos debater criticamente, justamente esmiuçando os projetos e ações destes segmentos.

Com isso, não queremos cair no outro extremo de não reconhecer a existência de forças hegemônicas e grupos dominantes. A nossa tentativa foi, antes, salientar movimentos de resistência que ocorreram no percurso, e que também direcionaram os rumos da própria história.

Parte da historiografia brasileira que estudou o contexto do regime militar, muitas vezes na melhor das intenções, privilegiou a narrativa de resistência de certos grupos em detrimento de outros, isto é, composta majoritariamente por pessoas que viveram direta ou indiretamente a experiência de resistência à ditadura. Essa narrativa também foi uma escrita de si – de estudantes, jornalistas, escritores, intelectuais, pessoas da academia que privilegiaram o seu próprio engajamento e a sua própria memória nas publicações. Também, o mito de que a população brasileira assistiu passivamente ao regime continua forte nesse nicho. Ou ainda, a própria noção do *significado de resistência*, como o típico enfrentamento estudantil ou jornalístico, é ainda a toada principal, conforme pudemos debater no último capítulo com os membros do Cacique, sem considerar outras formas de resistência, igualmente importantes no período³⁹⁶: estéticas, étnicas, musicais, culturais e políticas (realmente no seu significado de *polis* social).

No plano musical, essa generalização foi realizada através do *paradigma da linha evolutiva*, escrita principalmente por jornalistas e escritores associados ao movimento da MPB, em que procurou-se associar todas as formas de “redescoberta” da música e de inovação estética a um determinado conjunto de artistas. Neste sentido, o “ostracismo” de um Cartola, de um Nelson Cavaquinho, de um Ismael Silva e de um estilo de samba, de forma geral, foi tirado do anonimato e recolocado na rádio graças aos nomes de Chico Buarque, Nara Leão e outros. Em nenhum momento negamos a importância que a MPB desempenhou para o samba, até mesmo em termos mercadológicos, mas procuramos apresentar as perversidades deste discurso, no sentido do seu apagamento a toda uma outra série de artistas e movimentos que lutaram para ter o seu espaço nos meios de

³⁹⁶ Ver: NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil*. São Paulo: Intermeios. 2017, pp. 48-57.

comunicação, divulgando outro estilo estético, que justamente havia sido alijado da grande indústria musical. Da mesma maneira, diferentes formas de resistência cultural passaram despercebidas a essa literatura, extremamente importantes para o contexto do período, que procuramos expressar e compreender.

Para tanto, o movimento de migração nas escolas expandiu-se para diversos circuitos e redes de sociabilidade que tiveram uma importância cultural fundamental para as décadas de 1960,70 e 80. Os projetos ultrapassaram os limites de um simples contexto de fuga, para uma perspectiva de recolocar o samba no seu lugar social, racial e político, debatendo com todas as questões que haviam sido colocadas nas décadas anteriores. Limitar, tudo isto, a uma narrativa de controle e direcionamento, ou ainda, a outros conceitos paradigmáticos, que não levam em consideração os embates e contradições dos processos e dos agentes envolvidos, seria o mesmo que produzir uma História reducionista; ou pior: uma narrativa de apagamento, que não leva em consideração a agência e a autonomia dos sujeitos participantes.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Editora Unesp. 2018.
- ALBIN, Ricardo Cravo & CARVALHO, Hermínio Bello de. (org.) *Pixinguinha, João da Baiana & Donga. As Vozes Dessombradas do Museu: Depoimentos com 3 Sambistas*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som. 1970.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins. 1962.
- ANTÔNIO, João. *Zicartola: Que Tudo Mais vá pro Inferno*. São Paulo: Editora Scipione. 1991.
- ARAÚJO, Isnard & CANDEIA, Antônio. *Escola de samba: a árvore que perdeu a raiz*. Rio de Janeiro: Editora Lidador. 1978.
- ARAÚJO, Samuel. O campo da etnomusicologia brasileira. In: *Etnomusicologia no Brasil*. (org. Angela Luhning & Rosângela Pereira). Bahia: EDUFBA. 2016.
- *Acoustic labor in thje timing of everyday life; a social history of samba in Rio de Janeiro (1917-1980)*. Tese de doutorado em etnomusicologia. Universidade de Illinois em Urbana-Champaign, EUA.1992.
- “Brega, Samba e Trabalho Acústico: Variação em Torno de uma Contribuição Teórica à Etnomusicologia”. In: *Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*, 1999.
- *Samba, Coexistência e Academia: Questões para uma pesquisa em andamento*. In: Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. 2004.
- ATTALI, Jaques. *Ruidos: ensayo sobre la economia política de la música*. Valencia: Ruedo Ibérico. 1977.
- BARBOZA, Jane & BRUNO, Leonardo. *Zeca: Deixa o samba me levar*. Rio de Janeiro: Sonora Editora. 2014.
- BATISTA, Natália Cristina. *Nos Palcos da História: Teatro, Política e Liberdade Liberdade (1965-1967)*. São Paulo: Letra e Voz, 2017.
- BEARD, David & GLOAG, Kenneth. *Musicology: the key concepts*. London and New York: Routledge, 2005.

- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas* (Vol.1). São Paulo: Brasiliense. 2012. pp. 179-213.
- BENTO, Maria Aparecida S. *Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Tese de Doutorado, 2002.
- BLANNING, Tim. *O triunfo da música*. São Paulo: Companhia das Letras. 2011
- BLOCH, Marc. *Apologia da História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2001.
- BOCSKAY, Stephen. A. *Voices of samba: Music and the brazilian racial imaginary, 1955 - 1988*. Rhode Island: Brown University: Tese de doutorado. 2012.
- BORDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.
- BURKE, Peter. *O que é a história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BUSCÁCIO, Gabriela. *A chama não se apagou: Candeia e a Gran Quilombo. Movimento Negro e Escolas de Samba nos anos 1970*. Dissertação de mestrado. UFF. 2005.
- BOSI, Tiago. *Pois é, pra quê: Sidney Miller e Sérgio Ricardo entre a crise e a transformação da MPB (1967-1974)*. Dissertação de Mestrado em História Social. FFLCH/USP, 2011.
- BOSI CONCAGH, Daniel. S. Zicartola e Paulinho da Viola: Sociabilidade do Samba e Construção de Narrativas. In: *Revista do EPEGH*. V.1. São Paulo: Universidade de São Paulo. 2016.
- CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1996.
- *Nara Leão: uma biografia*. Rio de Janeiro: Lazuli. 2008.
- CAMPOS JÚNIOR, Celso de. *Pelão: a revolução pela música*. São Paulo: Garoa Livros, 2021.
- CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 1930 e a cultura”. In: *Educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática. pp. 181 - 198, 1989.
- CARNEIRO, Edson. *Carta do Samba*. Ministério da Educação e Cultura. Campanha de defesa do folclore brasileiro. 1962.
- CARVALHO, Bruno. *Cidade Porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Objetiva. 2019.
- CARVALHO, Hermínio Bello, *Mudando de Conversa*. São Paulo: Martins Fontes. 1986

- *O Canto do Pajé: Villa Lobos e a Música Popular Brasileira*: Rio de Janeiro: Espaço e Tempo. 1988.
- *Taberna da Glória e outras Glórias*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro. 2015.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. “O igual e o diferente”. s/d. Projeto HO.
- CASTRO, Felipe, MARQUESINI, Janaína, COSTA, Luan & MUNHOZ, Raquel. *Quelê, a Voz da Cor: Biografia de Clementina de Jesus*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2017.
- CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola: Política e Samba na Casa de Cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2004.
- *Carnaval ritual: Carlos Vergara e o Cacique de Ramos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAVALCANTI, Maria Laura de Viveiros Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Editora URFJ, 2006.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. “Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 1960)”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: v. 18. N. 35, pp. 13-52, 1998.
- COSTA, Haroldo. *Na cadência do samba*. Rio de Janeiro: Novas Direções. 2000.
- COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas Histórias, Memórias Futuras: O Sentido da Tradição em Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara. 1990.
- *Ensaio de antropologia estrutural*. Petrópolis: Vozes. 1973.
- DARTON, R. *Poesia e polícia: redes de comunicação na Paris do século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras. 2014.
- EFEGÊ, Jota. *Ameno Resendá. O rancho que foi escola*. Rio de Janeiro: Ed Letras e Artes. 1965.
- FARIA, Guilherme José Motta. “As escolas de samba cantam sua negritude nos anos 1960: uma página em branco na historiografia sobre o movimento negro no Brasil”. In: *Cultura Negra*. (v 1). Org: ABREU, M. XAVIER, G. MONTEIRO L, BRASIL. Rio de Janeiro: EDUFF. 2018, pp. 192-218.

- FARIAS, Elton John da Silva. “História, Música & Fama”. In: *Epistemologia, Historiografia & Linguagens (vol II)*. (Org. ARANHA, Gervácio Batista & FARIAS, Elton John da Silva). João Pessoa: Editora da UFBA, 2019.pp, 347-391.
- FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A Inteligência da Música Popular: a “Autenticidade” no Samba e no Choro*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2010.
- “A negra essencialização do samba”. In: *Luso-Brazilian Review*. Wisconsin: University of Wisconsin Press. Volume 51, Number 1, 2014, pp. 132-156.
- FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classe*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2008.
- FERNANDES, Nelson. *Escola de Samba: Sujeitos Celebrantes e Objetos Celebrados*. Rio de Janeiro: Coleção Memória Carioca. 2001.
- FERRAZ, Igor. “Um samba sem poluição”: o partido alto de Candeia em Partido em 5 vols I e II. São Paulo: Universidade de São Paulo. Tese de Mestrado. 2018.
- FRITH, S. Hacia una estética de la música popular. In: *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Ed. Trotta. 2001.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Editora Global. 2019.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Ao som do samba: uma leitura do carnaval carioca*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo. 2009.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp. 2013.
- GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: A Experiência do CPC da UNE (1958 - 1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo. 2007.
- GARCIA, Tânia da Costa & FENERICK, José Adriano (org.). *Música Popular: História, Memória e Identidades*. São Paulo: Alameda.2015.
- GARCIA, Tânia da Costa. A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura no Brasil dos anos 50. Uberlândia: *Artcultura*. V.12.n.20. pp. 7-22, 2010.
- A folclorização do samba carioca. Uberlândia: *Artcultura*. V.19.N.34. pp. 57-70, 2017.
- Afinidades eletivas. A Funarte e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional. Florianópolis: *Tempo e Argumento*. V.9.N.22. pp. 70-92, 2017.
- GOLDWASSER, Maria Julia. *O palácio do samba*. Rio de Janeiro: Zahar. 1975.

- GOMES, Flávio dos Santos. *Mocambos e Quilombos: uma história do campesinato negro no Brasil*. São Paulo: Grupo Claro Enigma. 2015.
- GOMES, Flávio dos Santos; LAURIANO, Jaime; SCHWACZ, Lilian. *Enciclopédia negra: biografias afro-brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações*. São Paulo: Editora Alameda. 2013.pp.69-74
- GONZALEZ, Juan Pablo. “Musicología Popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”. In: *Revista de música chilena*.v.55.n.195. Universidad de Santiago. 2001.
- GUIMARÃES, Valéria Lima. *O PCB cai no samba: os comunistas e a cultura popular (1945-1950)*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado. UFRJ. 2001.
- GUINZBURG, C. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras. 1987.
- HANCHARD, Michael. *Orfeu e o Poder – Movimento Negro no Rio e em São Paulo*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2001.
- HOBSBAWN, E. *Nações e Nacionalismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1990.
- JAMBEIRO, Othon. *Canção de massa: as condições de produção*. São Paulo: Pioneira. 1975.
- JOST, Miguel. A construção/invenção do samba: mediações e interações estratégicas. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n.62, pp. 112-125, dez, 2015.
- KUHNER, Maria Helene & ROCHA, Helena. *Para ter Opinião*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2001.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Editora 34. 2000.
- LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de samba: ritual e sociedade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2009.
- LIMA, Giuliana Souza de. *Almirante: a mais alta patente do rádio*. São Paulo: Alameda. 2014.
- LOPES, Nei & SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da História Social do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2015.
- LOPES, Nei. *Partido Alto: Samba de Bamba*. Rio de Janeiro: Pallas. 2008.
- *Kitábu: o livro do saber e do espírito negro-africanos*. Rio de Janeiro: Senac Rj. 2005.
- “Pagode, o samba guerrilheiro do Rio”. In: *Notas musicais cariocas*. João Batista M. Vargens (org.). Rio de Janeiro: Vozes, 1986, p. 91-110.

- LUCA, Tania R. “História dos, nos e por meio dos periódicos”. In: Pinsky, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto 2008. P. 111-153.
- LUHNING, Angela & TUGNY, Rosângela P (org.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA. 2016.
- MACHADO, Adelcio. *Quem te viu, quem te vê. O samba pede passagem para os anos 1970*. Mestrado. UNICAMP. 2011.
- MATOS, Cláudia Neiva de. O malandro no samba: de Sinhô e Bezerra da Silva. In: *Notas musicais cariocas*. VARGENS, João Baptista M. (Org.). Petrópolis: Editora Vozes, 1986, pp. 35-63.
- MCCANN, Bryan. *Hello, Hello Brazil. Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham: Duke University Press. 2004.
- MONTEIRO, Denilson. *Divino Cartola: Uma Vida em Verde e Rosa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2012.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e Música: canção popular e conhecimento histórico”. São Paulo: *Revista Brasileira de História* (V.20). 2000.
- “Meninos eu vi”. Jota Efegê e a história da Música Popular. *Topoi*. Rio de Janeiro. V. 14. N. 27. p. 344 - 362. Jul/dez. 2013.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca. 1995.
- MOURA, Roberto. *Cartola: Todo Tempo que eu Viver*. Rio de Janeiro: Corisco Edições. 1988.
- NAPOLITANO, Marcos & WASSERMAN, Maria Clara. “Desde que o samba È samba”. *Revista Brasileira de História*, vo.20 / 39, ANPUH / São Paulo, 167-189.
- NAPOLITANO, Marcos. “A Bibliografia sobre Música Popular Brasileira: um Balanço Inicial (1970-2000).” *Artcultura*. 2006.
- “Sambistas ou Arianos?: A Crítica Racista e a Higienização Poética do Samba nos Anos 1930 e 1940.” In: Maria Luiza Tucci Carneiro; Federico Croci. (Org.). *Tempos de fascismos:ideologia, intolerância, imaginário*. São Paulo: EDUSP / Imprensa Oficial, 2010, v. 1, p. 421-432.
- *A Síncopa das Ideias: A Questão da Tradição na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo. 2007.
- *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950 - 1980)*. São Paulo :Editora Contexto. 2014.

- *Coração Civil*. São Paulo: Intermeios. 2017.
- *Seguindo a Canção: o Engajamento Político e a Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo. Annablume – Fapesp, 2001.
- NASCIMENTO, A. do. *O Quilombismo*. Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.
- NASCIMENTO, Beatriz. O Quilombo do Jabaquara. *Revista de Cultura Vozes*, v.73, n. 3.
- NEGREIROS, Eliete Eça. *Ensaçando a Canção: Paulinho da Viola e Outros Escritos*. Cotia: Ateliê Editorial. 2011.
- NETTL, Bruno. Últimas tendencias en etnomusicología. In: *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Ed. Totta. 2001.
- NEWLANDS, Lilian. “Velha Guarda da Portela: “falamos de mim”. In: *Notas Musicais Cariocas*. VARGENS, João Baptista M. (Org.). Petrópolis: Editora Vozes, 1986, pp. 111-135.
- NOBILE, Lucas. *Dona Ivone Lara: a Primeira - Dama do samba*. Rio de Janeiro: Sonora Editora. 2015.
- NOGUEIRA, Nilcemar. *Dona Zica: Tempero, Amor e Arte*. Rio de Janeiro: Editora Mauad. 2004.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense. 2006.
- PAIANO, Enor. *Do berimbau ao som universal*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado. 1994.
- PAVAN, Alexandre. *O Timoneiro: Perfil Biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.
- PAVÃO, Fábio Oliveira. *Uma comunidade em transformação: modernidade e conflito nas escolas de samba*. Niterói: Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade Federal Fluminense (UFF), 2005.
- PEDRO, Antonio. *Samba da Legitimidade*. Tese de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo. 1980.
- PEREIRA, Arley. *Cartola: Semente de Amor Sei que Sou*. São Paulo: Sesc. 1998.
- PEREIRA, Arely & Botezelli, J, C. *A Música Brasileira deste Século Contada por seus Autores e Intérpretes*. São Paulo: Sesc. 2000.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Cacique de Ramos: uma história que deu samba*. Rio de Janeiro: E-Papers. 2003.
- PEREIRA, Letícia F. O envolvimento do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro nos debates sobre a “cultura popular” brasileira da década de 60 e 70. In: *Anais da XII*

jornada de estudos históricos professor Manuel Salgado. Rio de Janeiro: PPGHIS/UFRJ. Vol 3, 2017.

- PEREIRA, Paulo Roberto (org.). *450 anos da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Revista da Academia Carioca de Letras. 2015.
- RAMOS, Nuno. “Ao Redor de Paulinho da Viola”. In: *Ensaio Geral*. São Paulo: Editora Globo. 2007.pp. 79-93.
- RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec. 1984.
- SALLES, Evandro (org.). *O Rio do Samba: resistência e reinvenção*. Rio de Janeiro: Instituto Odeon. 2018.
- SALLES, Marcos. *Fundo de Quintal: o som que mudou a história do samba*. Rio de Janeiro: Malê Edições. 2022.

- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar. 2001.
- SEVERIANO, Jairo & HOMEM DE MELLO, Zuza. *A canção no tempo*.(vol 1). São Paulo: Editora 34. 2015.
- *A canção no tempo*.(vol 2). São Paulo: Editora 34. 2015.
- SILVA, Maria T. Barbosa & OLIVEIRA, Arthur L. *Cartola: os tempos idos*. Rio de Janeiro: Funarte. 3ª edição. 1997.
- SILVA, Odacy de Brito. *Dona Zica da Mangueira*. São José dos Campos: Carimbex, 1997.
- SIRINELLI, Jean-Françoise. “Os intelectuais”. In: *Por uma história política*. (Org. René Remond). Rio de Janeiro: Editora FGV. 2003.pp. 248 - 254.
- SODRÉ, Muniz: *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOUZA, Tárík de. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Editora 34. 2008.
- STROUD, Sean. *The defence of tradition in brazilian popular music*. Hampshire: Ashgate, 2008.
- TAGG, Philip. *Introductory notes to the semiotics of music*. Liverpool: University of Liverpool. 1999.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp.2012.

- *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial.2004.
- TINHORÃO, José R. *Música Popular: Um Tema em Debate*. São Paulo: Editora 34. 2012.
- *Pequena História da Música Popular Segundo Seus Gêneros*. São Paulo: Editora 34. 2013.
- *Os sons que vem das ruas*. São Paulo: Cia das Letras. 2005.
- TREECE, David. Candeia, o projeto Quilombo e a militância antirracista nos anos 1970. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. n.70, pp. 166-188, 2018.
- TROTTA, Felipe. *O samba e suas fronteiras*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2011.
- TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: University of Chicago Press. 2008.
- TURNER, Victor M. *O processo ritual*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- VARGENS, João Baptista M. & CONFORTE, André. *Martinho da Vila: tradição e renovação*. Rio de Janeiro: Almadena. 2011.
- VARGENS, João Baptista M. *Candeia: luz da inspiração*. Rio de Janeiro: FUNARTE. 1987.
- Quilombo, o samba dentro da realidade brasileira. In: *Notas Musicais Cariocas*. VARGENS, João Baptista M. (Org.). Petrópolis: Editora Vozes, 1986, pp. 63-91.
- VARCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1964.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar. 1995.
- VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Tese de doutorado, 2002.
- WISNIK, José. “Getúlio da Paixão Cearense: Villa-lobos e o Estado Novo.” In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1983.
- ZAMBONI, Marcio. “Marcadores sociais da diferença”. In: *Sociologia: grandes temas do conhecimento (Desigualdade)*. São Paulo.pp 14-18. 2014.
- ZELAYA, Ivy. *Valeu, Passista! Samba de Botafogo: Registro e Memória*. Rio de Janeiro: Folha Seca. 2015.

Fontes primárias – Jornais e Revistas:

Títulos do Jornal do Brasil:

- Sambistas formam a Voz do Morro. Sérgio Cabral. 21/9/1961.
- O Rio de cada um: Zica, inspiração de Cartola faz do sonho um restaurante. Mauro Ivan. 9/10/1963.
- Zicartola inaugurado com lombo. 22/2/1964
- Ainda de samba-show e de profissionalismo. Mauro Ivan. 27/2/1964.
- “Les Copains”. 29/3/1964
- O samba cá entre nós. Juvenal Portela & Mauro Ivan. 16/4/1964
- “Zunzunzun”. 17/4/1964.
- Araci fez a alegria de Cartola no samba triste da noite vazia. 30/4/64.
- Compositor Cartola vai por sambista Ismael Silva na Ordem da Cartola Dourada. 1/5/1964.
- O samba cá entre nós. Mauro Ivan & Juvenal Portela. 4/6/1964.
- Com comidinha caseira e uma noite de partido alto Zicartola recebe imprensa. 19/7/1964.
- Caderno 1: gravadora musicdisc lançará álbum “Uma noite no Zicartola”. 12/8/1964.
- Zicartola vai lançar livro “Argamassa”, de Hermínio Bello. 30/8/1964.
- Revista de domingo: Zicartola, espaço tradicional da cidade e da boêmia carioca 6/9/1964.
- Caymmi no Zicartola. Crônica de Rubem Braga. 11/9/1964.
- Compositor Cartola leva sua musa aos pés do altar após 12 anos de noivado. 9/10/1964.
- Nara Leão lançará o seu disco “Opinião de Nara” no Zicartola. 13/10/64.
- Noturnas: Cartola briga com os financiadores do restaurante e espaço fica fechado. 23/10/1964.

- Rua da golada onde se pisa na fulô agora é rua do João. 25/10/64. Ed. 253.
- Zicartola reabre com show. 10/11/1964.
- Noturnas: 2/12/1964.
- A opinião de todos nós. Yan Michalski. 15/12/1964. Livro Opinião pg 144.
- Natal para últimas: o grupo Opinião fará hoje no Zicartola um show beneficente para as famílias dos funcionários demitidos pelo Ato Institucional. 24/12/1964.
- Das rosas no Partido Alto do Samba: conjunto Rosas de Ouro fará hoje show no Zicartola. 2/3/1965.
- Candeia, aula de samba. Caderno B. 20/12/71.
- Primeira festa. Rio de Janeiro, 09/01/76.
- Samba. Rio de Janeiro, 24/01/76. Maurício Tavares
- Um ano de Quilombo. Rio de Janeiro, 22/12/76. Lena Frias.
- Noite do Nordeste do calangô e do xaxado na Quilombo. Rio de Janeiro: Ed. 347, 26/03/77.
- Teatro. Rio de Janeiro: Ed. 52, 30/05/77.
- Agenda. Rio de Janeiro: Ed. 99, 16/07/77.
- Pixinguinha e manifestações folclóricas hoje. Rio de Janeiro: Ed. 140, 28/08/77. Maria Helena Dutra.
- Escolas de samba. Rio de Janeiro, 02/09/77. Diana Aragão.
- Escolas de samba. Rio de Janeiro: Ed. 238, 02/12/77.
- Candeia em azul e branco, presença do Rei. Juarez Barroso. 20/12/77.
- Candeia. Rio de Janeiro: Ed. 223, 17/11/78.
- Quilombo, mesmo sem Candeia, continuará desfilando. Rio de Janeiro: Ed. 230, 24/11/78. Diana Aragão.
- Shows. Rio de Janeiro: Ed. 230, 24/11/78. Diana Aragão.
- Shows. Rio de Janeiro: Ed. 23, 01/05/79.
- Crescimento dos blocos. 09/02/1975.

- Almir Guineto. 08/03/1981. Ed. 00330.
- Carnavalesca e uma grande festa. 20/01/1983. Ed. 00285.
- Projeto seis e meia.06/10/1983. Ed. 001813.
- Cacique vai botar 10.000 índios na rua. 05/01/1985. Ed. 00270

Jornal da Tarde

- Entrevista com Cartola. 23/02/1976

O Globo:

- No Zicartola há comida boa a samba da Mangueira. 25/2/1964.
- Casa tradicional na Praça Tiradentes. <http://oglobo.globo.com/rio/estudantina-casa-tradicional-na-praca-tiradentes-restringe-horario-dos-bailes-de-gafieira-15506726>

O Jornal:

- Zicartola. 23/2/1964.
- Opinião no shopping center: um espetáculo extraordinário. 20/12/1964. Livro Opinião pg 146.

Última hora:

- A opinião dos jovens. 19/12/1964. Livro Opinião pg 148.
- Um pagode pá legal. Waldinir Ranulpho. 1/9/1971.
- Fundo de Quintal lança seu primeiro álbum. 18/12/1980.

Diário Carioca:

- A lição está ali. Reinaldo Jardim. 15/12/1964.
- Uma afirmação. Sérgio Cabral. 16/12/1964.
- ‘Opinião’ vira moda e mata pouco a pouco o Zicartola. 20/12/1964.

O Cruzeiro:

- O samba na veia. Ary Vasconcelos. 05/02/1975.

Folha de São Paulo:

- Candeia, poeta reza forte da Portela. José Aguiar. 1/04/1973.

O Pasquim:

- Candeia. Roberto Moura, Simon Khoury e Lena Frias. 30/11/78.

- Entrevista com Fernando Pamplona. Rio de Janeiro: Ed. 609, 26/02/81. Jaguar e Waldinar Ranulpho entrevistam.

- Pasquim abre alas pro Quilombo. Rio de Janeiro: Ed. 609, 26/02/81. Entrevista de Jaguar com membros da ala dos compositores da Quilombo: Maia, Neguinho Jóia, Rubens Confete, Serginho, José Luiz, Feliciano Candeinha, Luiz Carlos, Dominginho e Nei Lopes.

- Entrevista com Waldinar Ranulpho. 15/02/1978.

Luta Democrática:

- Cacique para PM. Joel Lopes e Paulo Francisco. Rio de Janeiro: Ed. 5467, 12/10/71.

- Cacique escolhe samba hoje. Rio de Janeiro: Ed.5560, 04/02/72.

- Na ABI: Escola de samba Quilombo faz sua festa. Rio de Janeiro: Ed. 7209, 10/12/76.

- Ao povo em forma de arte. Rio de Janeiro: Ed. 7.504, 18/01/78.

- Curtas e curtinhas. Rio de Janeiro: Ed. 7700, 05/12/78.

- Cacique de Ramos ressurge mandando um recado firmino. Rio de Janeiro: Ed. 7730, 01/02/79.

- Flávio Cavalcanti. Rio de Janeiro: Ed. 7749, 03/03/79.

- Fundo de Quintal, um show que precisa ser conferido. Rio de Janeiro: Ed. 7790, 08/05/79.

- Curtas e curtinhas. Rio de Janeiro: Ed. 7917, 29/05/79.

- Quilombo apresenta festa no Magnatas com estrelas máximas do samba autêntico. Rio de Janeiro: Ed. 8145, 06/02/81.

- Quilombo vem esse ano com poeta da abolição. Rio de Janeiro: Ed. 8165, 02/03/81.

- Magnifica palhaçada. Rio de Janeiro: Ed. 8167, 05/03/81.

- Fundo de Quintal. 23/01/1981. Ed. 08133.

Tribuna da Imprensa:

- Teatro. Ed. 8650, 07/01/78.
- Crescimento dos blocos. 27/12/1978.

O Fluminense:

- Candeia. Ed. 2647, 17/11/78.
- Candeia desaparece, a Quilombo fica. Só falta o sucessor. Ed. 2671, 15/12/78. Ronaldo Lapa.

Diário de Notícias:

- Quilombos reúne bambas do samba. Ed. 16.507, 11/01/76.

Jornal dos Sports:

- Comemoração no Cacique. 20/01/1978.

Cadernos da FUNARTE:

- Jorge Aragão. 1987. Carlos Moutinho.

Bezerra Produções:

- Fundo de Quintal mostra Mapa da Mina em Angola. Cleber Augusto. 1987.

Revista Argumento:

- Estudantina e Zicartola. Sérgio Cabral. 2003.pp. 40.

Séries, entrevistas e programas de televisão:

- *Entrevista com Zé Ketí*_ Sérgio Cabral. In: As Escolas de Samba no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Lumiar.1996.

“RodavivaentrevistaPaulinhodaViola”.http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/102/entrevistados/paulinho_da_viola_1989.htm.

- *Entrevista com Hermínio Bello de Carvalho* (disponível no youtube). Tvcâmara do Rio. 12/6/2015.

- Documentário Clementina de Jesus especial tve/rj raridade (disponível no youtube)
- “Zicartola abre as portas”. In: Hoje é dia de música (série do canal HBO). Ep. 6. 2014.
- *Depoimento com Hermínio Bello de Carvalho*. Museu da Imagem e do Som (MIS – RJ). 1987.
- *Depoimento com Monarco*. Centro Cultura Cartola. 2009.
- *Depoimento com Ruça*. Centro Cultural Cartola. 2013.
- *Depoimento com Ubirajara Félix do Nascimento* (Bira Preseidente). Museu da Imagem e do Som (MIS – RJ). 1968.

Filmes e documentários:

- *Documentário Rosas de Ouro*. (disponível no youtube). Dirigido por Herminio Bello de Carvalho. Canal Brasil. 2010.
- *Cartola: música para os olhos*. Dir: Lírio Ferreira e Hilton Lacerda. Brasil. 2007.
- *Cinco vezes favela*. Dir: vários. Brasil. 1962.
- *Ganga Zumba*. Dir: Cacá Diegues. Brasil. 1963
- *Nelson Cavaquinho*. Dir: Leon Hirszman. Brasil. 1969.
- *O mistério do samba*. Dir: Carolina Jabor e Lula Buarque. Brasil. 2008.
- *Orfeu negro*. Dir: Marcel Camus. França/Brasil. 1959.
- *Partideiros*. Dir: Luiz Guimaraes de Castro. Brasil. 2013.
- *Paulinho da Viola: Meu Tempo é Hoje*. (documentário disponível no youtube). Dirigido por Isabel Jaguaribe. 2003.
- *Rio, 40 graus*. Dir: Nelson Pereira dos Santos. Brasil. 1954.
- *Rio zona norte*. Dir: Nelson Pereira dos Santos. Brasil. 1957.
- *Partido alto*. Leon Hirszman. 1982.
- *Orí*. Dir. Raquel Gerber. Burkina Faso. 1989.
- *Festival Folia Carioca: 60 anos do Cacique de Ramos* (ep. 1). Marcelo Santos & Carla Wendling. Rio de Janeiro, 2021.
- *Festival Folia Carioca: 60 anos do Cacique de Ramos* (ep. 3). Marcelo Santos & Carla Wendling. Rio de Janeiro, 2021.

Obras fonográficas:

- CANDEIA, Antonio. *Axé*. WEA. BR. 20.032. 1978
- CARDOSO, Elizeth. *Elizeth sobe o morro*. Copacabana. CLP. 11434. 1965.
- CARVALHO, Beth. *De pé no chão*. RCA.Victor. 103.0280. 1978.
- *Beth Carvalho no Pagode*. RCA. Victor. 103.0316. 1979.
- Grupo Fundo de Quintal. *Samba é no fundo de quintal*. RGE. 308.0094. 1980.
- *O Mapa da Mina*. RGE 303.6059. 1986.
- *Divina Luz*. RGE 308.6089. 1985.
- JESUS, Clementina. *Clementina de Jesus*. Odeon MOFB 3463. 1966.
- LEÃO, Nara. *Opinião de Nara*. Philips. 1964.
- *O canto livre de Nara*. Philips. 1965.
- *Nara pede passagem*. Philips. 1966.
- LOPES, Nei. *Negro Mesmo*. Lira Paulistana/Continental. 1.31.404.002. 1983.
- Os Cinco Crioulos. *Samba no duro* (vol. 1). Odeon. 1967.
- *Samba no duro* (vol. 2). Odeon. 1968.
- *Samba no duro* (vol. 3). Odeon. 1969.
- *Os 5 Crioulos - a música brasileira desse século por seus músicos e intérpretes*. Sesc. 2000.
- Rosa de Ouro. *Rosa de Ouro*. Odeon. MOFB. 3430. 1965.
- Show Opinião. *Show Opinião*. Philips. P 632 775 1. 1965.
- STOKOWSKY, Leopold *Native brazilian music*. Leopold Columbia 1942.
- Voz do Morro. *Roda de Samba*. Musidisc. 1965.
- *Roda de Samba* (vol. 2). Musidisc. 1966.
- *Os Sambistas*. EMI. 1967.