

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
INSTITUTO VILLA LOBOS  
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

AS TRANSFORMAÇÕES DO SAMBA URBANO NAS DÉCADAS  
DE: 1980, 1990 ATÉ OS DIAS ATUAIS.

FRANKLIN RODRIGUES GAMA

RIO DE JANEIRO, 2005

AS TRANSFORMAÇÕES DO SAMBA URBANO NAS DÉCADAS  
DE: 1980,1990 ATÉ OS DIAS ATUAIS

por

FRANKLIN RODRIGUES GAMA

Monografia apresentada para conclusão do curso de Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música do Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, sob a orientação do Professor Luiz Ricardo da Cunha Ventura.

Rio de Janeiro, 2005

*À memória de Maria Helena Rodrigues Gama*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mulher, Maria Stella, por facilitar o cumprimento de tal tarefa. Também a Gelson Gama que desde o meu principio como músico me fez entender a musica brasileira. Jorge Gama que não me deixou desistir. Aos colaboradores Luiz Otavio, Ivam Paulo, Roberto Gnattali, Marcelo Pizzot, Bira Haway. A Mônica Duarte (pura paciência). Ao meu orientador, Luiz Ricardo Ventura. A toda comunidade acadêmica. Aos sambistas, agradeço pela manutenção do samba. A minha cachorra, Dina, que nos momentos de pesquisa sentava-se ao meu lado e numa companhia silenciosa colaborava para minha tranquilidade e finalmente, agradeço muito e em especial, a Maria Helena Rodrigues Gama, por prosseguir junto a mim nesta jornada mesmo sem estar aqui.

GAMA, Franklin Rodrigues. As transformações do samba urbano na década de 1980, 1990 até os dias atuais. Monografia (Licenciatura em Música) – Programa de Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, IVL (Instituto Villa – lobos/ UNI – RIO). 28. Jul.2005.

## RESUMO

Esta monografia trata de uma pesquisa histórica através de uma abordagem exploratória por meio de entrevistas, das transformações no samba urbano nas décadas de 1980, 1990 até os dias atuais, tendo como referencial teórico os depoimentos dos professores e especialistas em música brasileira - Luiz Otavio Braga, Roberto Gnattali; o produtor e percussionista Bira Haway; o arranjador Ivam Paulo; o percussionista Marcelo Pizzot e a bibliografia do pesquisador e compositor Nei Lopes. O objetivo é esclarecer os momentos transitórios às transformações, juntamente transcrevendo a instrumentação musical usada nos mesmos períodos do objeto. Conclui que as transformações estariam ligadas principalmente na reformulação instrumental do samba, e que á esta transformação se deve conseqüentemente a um momento ocorrido nos anos de 1980 no bloco carnavalesco Cacique de Ramos onde se configurou uma vertente do samba carioca, o pagode – o samba de partido – alto.

Palavras-chave: Pagode – Samba – Cacique de Ramos – Partido Alto

## SUMÁRIO

	páginas
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – O RESSURGIMENTO.....	4
1.1 O ufanismo de 70	
1.2 Brazil	
CAPÍTULO 2 – AS CASAS DO SAMBA .....	9
2.1 O samba do pagode	
2.2 A festa do samba	
2.3 Cacique de Ramos	
CAPÍTULO 3 – ONDE O SAMBA FOI MORAR.....	14
3.1 Onde tudo começou	
3.2 Os instrumentos	
3.3 Consolidação	
3.4 A difusão	
CAPÍTULO 4 - OS PRIMEIROS DO PAGODE.....	22
4.1 Os originais do fundo	
4.2 Seguindo os passos do pagode	
CAPÍTULO 5 – INTERRUPÇÃO ESTRANGEIRA.....	26
5.1 A indústria pop	
CAPÍTULO 6 – O SAMBA NA ATUALIDADE.....	29
6.1 Uma geração pop	
CAPÍTULO 7 – PELO ALTO FALANTE.....	31
CONCLUSÃO.....	36
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	38
ANEXOS.....	39

## INTRODUÇÃO

Frente à modernidade e a um leque de novas tendências, a velocidade como a estética da Música Popular Brasileira, em suas diversas faces, se apresenta principalmente no samba, é bastante intrigante.

Numa visão contemporânea do assunto, o samba sofreu e vem sofrendo diversas mudanças, o que temos então é: se quisermos focar o samba urbano atual voltado para suas transformações, o dividiremos em três fases possíveis, que são: a década de 1980, a década de 1990 e os dias atuais.

Mudou? Como mudou? Porque mudou? E o que mudou no samba urbano?

Em toda a sua trajetória, o samba percorreu por diversos caminhos até chegar a uma pluralidade no qual constitui o cenário atual. Caminho esses que envolveram diversos atributos no qual ajudaram na consolidação como também no desenvolvimento para a sua diversidade.

Desde tempos mais antigos, essa questão da transformação do samba tem sido sublinhada por diversos pesquisadores.

A primeira mudança no samba que se têm notícias ou que pelo menos tem sugerido inúmeras pesquisas é a que se trata dos sambas que se fazia na década de 1920. Nos fins dos anos de 1920 existiam dois tipos de samba. O primeiro está associado à Tia Ciata e aos compositores que freqüentava a sua casa, como Donga, João da Baiana, Sinhô, Caninha, Pixinguinha. O segundo que está associado ao formato atual, era o samba do Estácio – bairro do Rio de Janeiro – onde tinha como freqüentadores: Ismael Silva, Nilton Bastos, Bidê, Brancura e outras.

Essa separação do samba em dois tipos serviu de tema de diversas discussões, e algumas análises afirmam que a música que se fazia no quintal de Tia Ciata estaria mais próxima do Maxixe e só a partir do Estácio de Ismael Silva que o samba é reconhecido como um novo gênero.

Fatos como esse ocorreram por toda a trajetória da música brasileira. Assim como o samba ganhou a forma urbana no Estácio, remoldado nas mãos de Noel Rosa, consolidado em Ary Barroso e Ataulfo Alves. Não diferente com a Bossa nova e sua influencia do Jazz e outras coisas mais, as transformações são indispensáveis para qualquer processo evolutivo.

O objeto de estudo deste trabalho está relacionado às transformações ocorridas no samba urbano nas décadas de 1980, 1990 até os dias atuais. Convém adiantar que toda a pesquisa, cujo resultado apresentamos nas páginas a frente, está relacionada principalmente ao samba feito no Rio de Janeiro, por ser este considerado como agente unificador nacional.

O objetivo deste trabalho é de fazer tornar claro ao leitor os movimentos que rodeiam o samba em todo o período relacionado ao objeto de estudo. Também descrever, com precisão, as transformações instrumentais ocorridas no samba juntamente com o seu desdobramento.

Resgatar e preservar a memória social e cultural do samba através de uma abordagem sócio-político-pedagógica. Para tanto, é de extrema importância a leitura destas folhas. Com ela o profissional da área, terá maior entendimento no que diz respeito á utilização de sua pratica musical. Para o meio acadêmico, está impresso o conhecimento de costumes e tradições do nosso patrimônio musical nacional, viabilizando material bibliográfico do assunto.

A metodologia que usei para a realização da pesquisa foi de caráter exploratório, por ser o seu planejamento bastante flexível. Foi necessário traçar um modelo conceitual e operacional de pesquisa. Para a coleta de dados, fiz uso das fontes de papel e aquelas cujos dados são fornecidos por pessoas. Para as fontes de papel, usei a pesquisa bibliográfica. Para

o levantamento de dados fornecidos por pessoas, procedi com entrevistas do seguinte modo: foram feitas entrevistas a professores universitários, com experiências no gênero aos quais serviram para meu referencial teórico -Luiz Otavio Braga - Professor de violão, prática de conjunto e atual diretor do IVL (Instituto Villa-Lobos, UNI-RIO); -Roberto Gnattali – Professor e especialista em história da Música Popular Brasileira e professor de prática de conjunto e arranjo do Instituto Villa – Lobos (UNI–RIO); profissionais do mercado atual do samba que também usei como referencial teórico: Bira Haway – produtor de samba e percussionista; - Ivam Paulo – Arranjador; -Marcelo Pizott- percussionista. A fim de se fazer uma confrontação entre as respostas, fiz uso como referencial teórico os estudos do pesquisador e compositor Nei Lopes.

O fato de uma pesquisa de caráter acadêmico sublinhar até certo ponto o processo “evolutivo” do samba urbano garante de certo modo, tal importância que o proporcionara a se livrar das distorcidas imagens que ainda o acompanha, tornando possível assim, já se valendo como verdade, uma política de igualdade para todos os gêneros musicais que ocupam nossa cultura. Refiro-me a exclusão de todo e qualquer tipo de discriminação de valores junto à prática no samba.

## Capítulo 1

### O RESSURGIMENTO

#### 1.1 O ufanismo de 70

A década de 1970 marcou os anos de chumbo<sup>1</sup> na arte no Brasil. E a música que por aqui se fez nesse tempo foi sintomática. Viveu-se o ufanismo imposto pelos militares, e afirmou-se a chamada música universitária que foi assim rotulada com objetivos claramente discriminatórios, e acabou dando nascimento à sigla MPB (Música Popular Brasileira). A partir de então, diversos movimentos buscaram o envolvimento da música popular brasileira.

Para uma melhor compreensão sobre os fatos e os movimentos que rodearam as transformações no samba, irei às linhas abaixo mencionar partes das entrevistas que fiz aos quatro especialistas no assunto. Isso é, para que possa o leitor seguir com o texto a fim de se fazer uma análise não só dos acontecimentos musicais da época, mas também, das questões que foram pertinentes, e que existia a cada fase transitória.

Iniciava a entrevista, perguntando: Quais foram as mudanças ocorridas no samba urbano nas décadas de 1970 em comparação a de 1980?

Nos anos 70 o samba foi como redescoberto, podemos dizer assim, teve um movimento aqui no Rio de Janeiro em que vários sambistas considerados tradicionais onde estiveram por trás

---

<sup>1</sup> Expressão que comumente se refere a um período de ditadura militar. No Brasil ocorreu entre 1964 e 1985 onde a perseguição política, a repressão cultural foram expressões mais adotadas pelo regime.

como: Candeia<sup>2</sup>, Cartola<sup>3</sup>. Não que eles tinham trabalhado articuladamente, mas aquele era um momento que havia um forte apelo por um estado melhor de coisas na vida, um Estado democrático.

Falava-se muito em música estrangeira e tal, e nesses discursos, evidentemente, essas manifestações, que não é que elas tinham sido geradas por esse discurso, mas elas forma concomitantes aquele contexto. Então tem uma reação no samba, uma reação no choro. Isso foi muito importante, porque delinearão novos caminhos para a música popular no aspecto da música instrumental. Você vê aí, que o choro até hoje ta forte! É claro que não é uma música que figura na mídia, mas do ponto de vista cultural ela é uma música que têm mais de 120 anos (Entrevista concedida por Luiz Otávio Braga ao autor em junho de 2005).

Um dos grandes momentos ocorrido na segunda metade da década de 1970 foi a fundação do Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo por Candeia, com intenção da valorização da manifestação da arte popular que há muito havia esquecido das escolas de samba.

No livro, *Sambeabá - o samba que não se aprende na escola*, Nei Lopes seu autor, em citação mostra as palavras de Candeia ao manifesto de fundação de sua criação.

Estou chegando. Venho com muita fé. Respeito mitos e tradições, [...] busco a liberdade, não admito moldes. [...] Minhas portas estão abertas, mas entre com cuidado. Aqui todos podem colaborar, mas ninguém pode imperar. [...] Não quero títulos, não almejo glórias. Faço questão de não virar academia, tampouco palácio. Eu sou o povo. Basta de complicação [...] (Candeia, ano, apud Lopes, 2003, p. 78).

Ainda em relação aos anos de 1970, o professor entrevistado Luiz Otávio Braga, faz importante comentário a esse contexto sócio – político - cultural, que margeado pela ditadura militar, gerava grande impulso a identidade nacional.

Em todos os anos 70, o ressurgimento do Choro que se dá no início dos anos 70 e a recuperação do samba que se dá de 74 pra diante, eles também são devedores a essa discussão. Então isso favoreceu a recuperação e a retomada e de um certo direcionamento da música popular. No Choro surgiu uma geração de jovens na qual eu me incluía: Eu, Rafael Rabello,

---

<sup>2</sup> Compositor portelense Antônio Candeia Filho (1935 – 1978). Começou a despontar por volta de 1975, quando graças à abertura pós AI-5 (ato inconstitucional número 5), a militância pelos direitos dos negros se reestruturou. Descontente com o rumo das escolas de samba, e com o da Portela em particular, fundou o Grêmio Recreativo

Maurício Carrilho e vários outros <sup>4</sup>, aqui e fora do Rio. E no samba teve essa recuperação também, onde, apareceram pessoas que antes não se dedicavam e que passaram a se dedicar como Beth Carvalho. Apareceram cantores novos como João Nogueira, tanto como compositor, cantor. Isso em 74 em diante. Vários cantores novos: aquele que morreu precocemente, o Roberto Ribeiro.

Para uma melhor explicação e compreensão a respeito de Beth Carvalho, que teria se dedicado ao samba só a partir de 1970 como é mencionada na citação acima, é justo lembrar que a cantora só teve o seu lugar ocupado e reconhecido no samba só após a participação do FIC (Festival Internacional da Canção), onde conquistou o 3º lugar com a música **Andança** de Edmundo Souto / Paulinho Tapajós / Danilo Caymi, sendo assim o seu primeiro grande sucesso e título de seu primeiro LP (Long-Play) em 1969. Beth Carvalho, a partir de 1972, já tomada por todo esse movimento nacionalista que cobria o país, passa a gravar um disco por ano. Mas não que Beth Carvalho teria virado cantora de samba com Andança, antes, ainda na década de 1966 já participava do Show: A hora e a vez do samba, junto a Zé Kéti, Nelson Sargento entre outros. Mas também é verdade que a cantora passaria a se dedicar a partir da década de 1970 a uma nova forma estética do samba. Visto que anteriormente sua música teria fortes ligações com a Bossa Nova.

.A respeito de João Nogueira, é verdade que sua aparição definitiva no samba foi a partir de 1974, pois foi neste mesmo ano que lançou o LP: **E Lá Vou Eu**. Desde então, tornando-se um grande interprete e compositor de Samba de Breque e do Samba Sincopado.

Da mesma forma que João Nogueira, Clara Nunes que nos anos de 1960 ainda se encontrava indefinida a respeito do gênero que cantava (boleros, samba-canção, etc...), só a partir do ano de 1970 que se firma no samba. Em 1974 seu LP vendeu cerca de 300 mil cópias, graças ao sucesso do samba "**Conto de Areia**" (Romildo / Toninho).

---

<sup>4</sup> Neste ponto acredito que o entrevistado esteja falando do grupo instrumental Camerata Carioca, criado em 1979 por ocasião do espetáculo "Tributo a Jacob do Bandolim" em homenagem aos dez anos de sua morte. Onde os arranjos e direção musical eram de responsabilidade do Maestro Radamés Gnattali.

## 1.2 Brazil

Apesar do samba na segunda metade da década de 1970 ter ressurgido com novos artistas (compositores, cantores e músicos) e ter como confirmação a este ressurgimento as vendas de discos nas margens de 300 mil cópias, como vimos com Clara Nunes anteriormente. Este ainda vivia contra as ameaças de sua descaracterização por parte da internacionalidade posta pela música norte-americana, onde nesse contexto, Carmem Miranda pode ser considerada a artista mais internacional de todos os tempos no Brasil.

Carmem Miranda era portuguesa de nascimento e teve a sua internacionalidade conquistada com a preocupação demasiada em ser considerada como brasileira ou como símbolo máximo da cultura nacional. Assim, apresentava-se com bananas e balangandãs dos pés a cabeça, como uma “baiana” e branca como uma europeia que era. Sua intenção era, portanto, vender a imagem brasileira para o exterior conseguindo um enorme sucesso nos Estados Unidos chegando a cantar na Casa Branca para o presidente Franklin Roosevelt.

Esse processo de americanização principalmente de Carmem Miranda só começou a despertar críticas após a consolidação do samba como música nacional. Após os anos 30 já existia uma autenticidade a ser preservada no campo da cultura popular brasileira.

Com a chegada da Bossa Nova, no final dos anos 50, muitos defensores da chamada cristalização do samba fizeram enormes críticas a essa nova música. Um dos grandes críticos a esse movimento foi José Ramos Tinhorão, que não exitou em falar da internacionalidade que essa nova música trazia:

O movimento chamado Bossa Nova a partir de 1958 veio finalmente agravar essa quebra de tradição [iniciada pelo samba-bolero e o samba-canção dos anos 40] aprofundando a influência do Jazz Be-bop, ao mesmo tempo que modificava a batida tradicional do samba, através de uma espécie de esquematização destinada a transformar esse gênero de música popular carioca no âmbito da classe média numa pasta sonora mole e uniforme. (Tinhorão, ano, apud Vianna, 2004, p. 131)

Diferente não foram as acusações de alienado e traidor da musica brasileira postas a Caetano Veloso ao interpretar suas canções acompanhadas por guitarras elétricas nos festivais de música do final dos anos 60, quando iniciou (junto a outros artistas) outro “movimento” musical conhecido como Tropicalismo. Referindo-se as críticas dizia Caetano Veloso:

‘Algumas pessoas ficaram estéricas quando ouviram Alegria, alegria com arranjo de guitarras elétricas. A estes, tenho a declarar que adoro guitarras elétricas. Outros insistem que devemos nos folclorizar. (...) Ora, sou baiano, mas a Bahia não é só folclore. E Salvador é uma cidade grande. Lá não tem apenas acarajé, mas também lanchonetes e *hot dogs*, como em todas as cidades grandes’ (Veloso, ano, apud Vianna, 2004, p. 133).

Apesar do Tropicalismo com suas guitarras elétricas ter se concentrando entre os anos de 1967 e 1968, igualmente a Jovem Guarda com sua versão brasileira do rock internacional (1966 – 1969). Suas sonoridades importadas eclodiram por todos os anos 70. O que quero levantar nesse momento são os dois lados da moeda que rolava neste ano: De um lado toda uma nova estética, fruto de vários casamentos e relacionamentos. Uma música onde seu principal foco era a introdução de uma cultura européia e americana e de uma música supostamente alegre e jovem; de um outro lado, o samba que nesse momento já havia passado por várias transições e interrupções por parte desses mesmos meios internacionalizantes, mas que apesar, não esmoreceu e como sempre foi se reestruturou nas bases de sua própria origem.

## Capítulo 2

### AS CASAS DO SAMBA

#### 2.1 O samba do pagode

Na segunda metade dos anos 1970, esse ressurgimento do samba já não só mais pertencia aos poucos que foram mencionados no capítulo anterior. Já se havia não apenas no subúrbio do Rio de Janeiro, mas também na Zona Sul, um movimento decorrente das festas intimistas que os sambistas faziam no fundo do quintal de suas casas.

Mas parece que o pagode (a festa), na forma consagrada como fundo de quintal é hoje também conhecida como pagode de mesa, começou a nascer ali pelo início dos anos 1970, no lendário Cantinho da Fofoca, nas vizinhanças da rua Arnaldo Quintela, em Botafogo. Lá, em torno de uma grande mesa, num quintal residencial, reuniam-se semanalmente instrumentistas, cantores e compositores. E animando as reuniões musicais, o dono da casa “se defendia vendendo as bebidas e os tira-gostos”. (Lopes, 2004, p. 109)

As palavras de Nei Lopes demonstram com clareza a forma como aconteciam essas reuniões tanto no subúrbio do Rio de Janeiro quanto na Zona Sul. Esse formato de fazer samba no fundo do quintal tem suas origens ao que parece, desde os primeiros encontros ocorridos na casa da tia Ciata. Na realidade, essa forma nunca deixou de existir. Se prestarmos atenção, toda a história do samba está ligada a esses tipos de confraternização.

O termo pagode em sua origem significa Templo Pagão Asiático. No Brasil, o significado ganhou um sinônimo de festa, um tipo de festa que continha comida, música alegre, divertimento, muitas brincadeiras e que principalmente tenha laços familiares entre os

participantes. Alguns autores defendem que o termo pagode como é conhecido no Brasil tenha de fato ligação com o Templo Asiático Pagão, acredita-se que o termo com o seu significado de festa tenha sido inventado na Ásia Oriente, e tenha se difundido principalmente na África e exportado para o Brasil durante o sistema escravagista, presente no Brasil colônia e pós-colônia por meio de tráfico negreiro.

Apesar de todo esse significado, a palavra pagode no Brasil ainda é bem distorcida e confusa. Quando se fala pagode, as pessoas lembram logo desses grupos de “samba” de cinco, seis ou até mais integrantes com um figurino colorido e de passos marcados em um programa apelativo da televisão. Falo dessa inovação da indústria fonográfica pop que invadiu o mercado e os espaços nos anos 90.

Então, para esclarecer de uma vez essa confusão de samba, pagode ou samba de fundo de quintal, cito as palavras de Nei Lopes.

Na primeira metade da década de 1980, chamávamos a atenção para o fato de o termo pagode ter evoluído da acepção de divertimento, brincadeira, pândega – e isso por uma associação eurocêntrica com as práticas de música e dança nos templos indianos, inconcebíveis diante da casmurrice judaico-cristã-, para a festa do samba e, mais tarde, para a de música embaladora desse tipo de festa. (Lopes, 204, p. 109)

Então a palavra pagode não significa um gênero da música popular brasileira ou ao menos uma nova forma transformada da velha matriz, mas sim, tem o seu significado no íntimo do sambista, quando ele refere-se à música composta em seu meio social ou o samba cantado em suas reuniões intimistas no fundo do quintal, rodado por bebidas e tira gosto e ao centro, a mesa, ou ainda, o local onde acontece as festas dos “Bambas”<sup>5</sup> do samba.

---

<sup>5</sup> Em dicionário quer dizer uma gíria que indica um indivíduo valentão ou no sentido figurado que quer dizer pessoa que domina um assunto. No samba é o sambista que domina a arte de improvisação nos sambas de partido alto e que por sua vez significa a arte dos bambas.

O termo pagode então decifra um cotidiano da vida desses sambistas ou pelo menos sugere uma tradição desde os tempos mais antigos dessa música.

## 2.2 A festa do samba

Uma das importantes manifestações no samba é a capacidade que seus protagonistas têm de se reunir e fazer samba na forma pagode (a festa). Nem um outro gênero no Brasil consegue promover tantos encontros.

Segundo o percussionista e produtor musical Bira Haway em entrevista cedida a min, um dos principais pagodes no final da década de 70 foi o pagode do Teatro Opinião na Figueiredo Magalhães em Copacabana, onde acontecia toda segunda-feira uma roda de samba que tinha como titulares, Candeia, Baianinho, Dona Ivone Lara e Bizerra da Silva. Para Bira Haway, foi só a partir do Teatro Opinião que essa nova forma de cantar samba <sup>6</sup> chegou à classe média da Zona Sul e conseqüentemente a mídia.

Para Bira Haway, esse movimento surgiu devido à crise nas escolas de samba. Desde a oficialização dos concursos, na época do Estado Novo, a obrigatoriedade de se exaltar ufanisticamente o que se acreditava ser o único sumo da nacionalidade brasileira (personagens, fatos históricos), o que anteriormente era feito por livre criação das escolas, passa então a ser controlado pelos carnavalescos. A essa ação, teve a reação de toda comunidade das escolas.

Com o passar das décadas, os sambistas procuravam refugiar-se desse monopólio, criando semanalmente seus encontros nos fundo de quintais e redutos alternativos, a fim de

---

<sup>6</sup> Não que seja nova no formato ou na maneira de cantar ou tocar, mas diante do contexto que antecedia a essas reuniões, o samba que era cantado na quadra era o mesmo que era cantado no terreiro em um fundo de quintal. O que mudou foi à expressão à liberdade de criação.

expressar com liberdade suas músicas e suas idéias.

É nesse processo alternativo que foram difundidos vários redutos no Rio, da Zona Sul ao subúrbio carioca, alguns foram e são ainda bem conhecidos, e outros que anonimamente seguram os pontos desse que é a corrente principal para tantos outros: o samba.

Entre tantas casas de samba / pagode, e reuniões promovidas pelos sambistas, podemos destacar algumas que foram celeiro de grandes bambas.

Em 1980 é fundado por João Nogueira (em sua residência no Méier) o Clube do Samba, onde sua meta era a revitalização do samba carnavalesco de rua do Rio de Janeiro, resgatando a irreverência dos tempos de carnaval que era a marca da cultura carioca. Depois de João Nogueira com o Clube do Samba, tantos outros lhe copiaram o nome.

No início dos anos 80 surgiu o Terreirão da Tia Doca em Oswaldo Cruz junto aos ensaios da Velha Guarda da Portela, com disco gravado em 2000. Depois da Tia Doca, vários outros pagodes foram inaugurados com o nome de tantas outras Tias e o Pagode do Arlindo em Cascadura inaugurado também no início dos anos 80, passou a não ter endereço fixo, e, talvez um dos mais importantes pagodes, o do Cacique de Ramos.

Esses acima citados foram os que deram frutos ao samba carioca, devido à sua frequência e a quem frequentava. Esse formato de reunião intimista dos sambistas também teve moradias em outros estados como São Paulo e Espírito Santo, etc., mas foi no Rio de Janeiro que foi consagrado, servindo de molde para tantos outros.

É de extrema importância não confundir as festas e pagodes criados por esses sambistas citados acima, onde o propósito era de alcançar e rebuscar a livre expressão do artista, com as casas de show inauguradas a partir desse formato que nada tem a ver com a proposta cultural do samba. Essa, por sua vez, tem em seu estatuto o lucro financeiro e a exploração dos sambistas mais ingênuos.

### 2.3 Cacique de Ramos

Quem não ouviu falar em Cacique de Ramos? Deve ser maluco da cabeça ou doente do pé! Brincadeira à parte, o Cacique de Ramos é um dos endereços mais importantes do samba de todos os tempos. Fundado em 1961 por Ubirajara Félix do Nascimento, o Bira Presidente, o Cacique de Ramos é um bloco carnavalesco em atividade, com localização na Rua Uranos, bairro de Ramos na divisa com o bairro de Olaria. Essa parte do Rio de Janeiro é conhecida como área da Leopoldina e a escola de samba Imperatriz Leopoldinense está exatamente nesta área. Por esse motivo, existe uma forte ligação entre a escola de samba e o bloco. Todos os seus componentes saem fantasiados de índios. Como numa escola de samba, o bloco possui uma rainha de bateria, harmonia, diretoria, etc. Nos tempos de desfile na Avenida Rio Branco, Centro do Rio de Janeiro, o bloco chegou a ter 10.000 componentes.

## Capítulo 3

### ONDE O SAMBA FOI MORAR

#### 3.1 Onde tudo começou

Chegamos neste momento no ponto culminante deste trabalho. O ponto (onde embora ainda haja discordâncias) que podemos perceber mais mudanças no samba que transitava na passagem da década de 1970 para 1980.

O que iremos começar a relatar a partir das próximas linhas, foi um movimento feito por compositores, ritmistas, cantores, e muitos versadores de partido-alto<sup>7</sup>. Gente de todo tipo, mas que de alguma forma ajudou na consolidação daquilo que seria uma nova fonte de vigor para um novo momento do samba.

Apesar do Cacique de Ramos ter sido fundado em 1961, foi só nos anos de 1977 que o formato pagode começou.

Nas tardes de quarta-feira uma turma de amigos resolveu se reunir na quadra do bloco para bater um futebol, jogar cartas e, é claro, cantar uns sambas. Apesar da forma despreziosa, a parte musical dos encontros das quartas-feiras era tão boa que logo

---

<sup>7</sup> Tempos atrás, modalidade de samba instrumental (e ocasionalmente vocal) constante de uma parte solada, chamada chula, e de um refrão. Modernamente, espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais vocalistas e que se compõe de uma parte coral (refrão ou primeira) e uma solada com versos improvisados ou do repertório tradicional os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão. Grandes cantores do partido-alto foram Clementina de Jesus, Aniceto do Império, Geraldo Babão, Candeia, Pandeirinho, e são, ainda hoje, Xangô da Mangueira, Almir Guineto, Arlindo Cruz, Zeca Pagodinho, Cláudio Camunguelo e Dudu Nobre, entre outros. Nesse contexto Martinho da Vila se configura como o criador de um samba tipo partido-alto (mas, não improvisado), que seria avassaladoramente consumido por alguns anos a partir de 1967. E nos anos 1980 o chamado pagode trouxe de volta à cena essa modalidade tão difícil quanto apreciada pelos cultores do samba. (Lopes, 2003, p.20,21)

empolgou componentes do bloco Cacique de Ramos a aparecerem na quadra. Entre eles, jogadores e ex-jogadores de futebol, como Alcir Portela (Alcir Capeta), do Vasco da Gama, responsável pela primeira das muitas idas de Beth Carvalho. A cantora se tornaria entusiasta intérprete e madrinha daquele movimento que espontaneamente surgia ali. Beth Carvalho, a moça do Leblon, como era conhecida no bloco, ficou tão fascinada que chegou a procurar uma casa em Ramos para morar. Na época, seu produtor era Rildo Hora que, a convite de Beth Carvalho, foi visitar aquele que era o mais badalado pagode do subúrbio.

### 3.2 Os instrumentos

O que havia de tão inovador nesse pagode de Ramos era a introdução de três novos instrumentos, o Tantã<sup>8</sup>, como é hoje conhecida pelos sambistas, era a tambora dos trios de bolero do passado. De corpo de metal ou de madeira em forma próxima aos atabaques do candomblé, porém muito mais leve, com couro de animal na extremidade mais larga. Seu tamanho varia de acordo com o gosto do músico a fim de conseguir timbres mais grave ou mais agudo. Toca-se Tantã na forma horizontal, geralmente no colo do músico se estiver sentado, ou em pé com auxílio de alças. Seu uso é variado. Na década de 1980 havia mais tantãs do tipo marcação, chegando a alcançar um metro e vinte centímetros de comprimento. Atualmente, eles são menores e de timbres mais definidos.

De acordo com vários escritores de samba, o tantã ou a antiga tambora, teve o seu surgimento no Cacique de Ramos, nas mãos de Sereno, um dos fundadores do bloco

---

<sup>8</sup> Não confundir com a tantã orquestral que é um tipo de gongo, trazido da música asiática para o ocidente Cacique de Ramos e integrante do grupo Fundo de Quintal.

Na década de 1980, no auge dessas mudanças, o tantã até certo ponto substituiu o surdo usado nos sambas de fundo de quintal, pelo seu poder de marcação e a facilidade para o transporte, visto que o surdo é bem mais difícil de transportar. E com os anos, a técnica desse instrumento evoluiu tanto que começou a ser usado junto com o surdo, de uma forma mais direcionada para a resposta ao surdo. Infelizmente apesar do tempo que se faz desde do seu invento, não se encontra material bibliográfico musical aplicado ao samba sobre a escrita para esse instrumento.

O segundo instrumento, o repique-de-mão, foi inventado por Ubirani, também fundador do bloco Cacique de Ramos e integrante do grupo Fundo de Quintal.

Apesar de existir algumas versões de sua construção em madeira, o melhor som está na sua construção em metal. De aparência próxima ao tantã, porém é mais curto e de igual diâmetro nas extremidades. Seu som é bem mais agudo devido à sua afinação e à “pele” por ser de náilon, sendo percutida com os dedos de alguma das mãos, enquanto a outra, percutida no corpo do instrumento, dá o sincopado do samba. Seu uso cobre as frequências médio-agudas. Igualmente ao tantã, o repique-de-mão para o uso é apoiado em uma das pernas e colocado no colo horizontalmente.

O terceiro instrumento está classificado tanto como instrumento harmônico como instrumento de percussão. Os banjos utilizados nas rodas de samba atuais, já são bastante modificados daqueles que podiam ser vistos nos primeiros pagodes feitos no Teatro Opinião em Copacabana e no Cacique de Ramos (Rio de Janeiro). Atualmente, o banjo, reduziu bastante de tamanho. Sua afinação é idêntica ao do cavaquinho (Ré, Sol, Si e Ré), o braço é uma forma adaptada do braço do cavaquinho no corpo do banjo. Também chamado de banjo cavaquinho. Embora a sua afinação seja idêntica ao do cavaquinho, a maneira como é tocado é bastante diferente. No banjo, a maneira de tocar é muito mais percutida do que o cavaquinho, devido ao couro que leva ao centro de sua caixa harmônica<sup>9</sup>, que por vezes, o

instrumentista trastejando a paleta mais próxima ao braço do instrumento, percute no couro da caixa harmônica. O ritmo, devido a essa peculiaridade, torna-se mais particular. No que diz respeito à introdução do banjo no samba, alguns autores apontam essa responsabilidade ao compositor Almir Guineto. Nesse aspecto, não é o que Bira Haway diz em entrevista.

Antes de Almir Guineto já existia outras pessoas que tocavam banjo. Antes do Sereno já tocar tantã, outras pessoas já tocava tantã. O Almir foi quem colocou o banjo na mídia, mas antes tinha outras pessoas(...), no Trio Irakitan<sup>10</sup>. E o próprio Almir começou a tocar banjo porque ele viu alguém tocar, que foi o cara que tocava cavaquinho no Exporta Samba que morava no Morro do Salgueiro. O Almir achou legal e começou também. E o Alberto, esse, do Morro do Salgueiro e do Exporta Samba mais o irmão, tocava banjo tenor. Eu toquei no Teatro Opinião e via o Alberto tocar com Candeia, com a Clementina de Jesus. O cara não era tão famoso quanto o Almir. (...). Mais foi o Almir quem introduziu o banjo na mídia, mas quem introduziu o banjo no samba, não foi o Almir, foi o Alberto do Grupo Exporta Samba (Entrevista concedida por Bira Haway à autor em maio de 2005).

Um fato a observar nesse momento, é referente à época. Tanto Almir Guineto no Cacique de Ramos e Alberto do Exporta Samba no Teatro Opinião, estariam fazendo uso do banjo na mesma época. No livro sobre a bibliografia de Zeca Pagodinho escrito por Luiz Fernando Vianna, encontro uma referência muito importante ao uso do banjo por Almir Guineto: “Almir Guineto trouxe o banjo com braço de cavaquinho, peça rara na época, mas que ele conhecia bem por ver seu pai, o grande Iraci Serra, tocá-lo no Salgueiro.” (Vianna, 2003, p. 47).

Essa afirmação de Luiz Fernando Vianna já abre um leque de possibilidades referentes à introdução do banjo no samba. Haja vista que o Morro do Salgueiro nesta época também era muito freqüentado por diversos sambistas.

Diante das inconformidades sobre a reintrodução do banjo no samba, o que fica bem claro é que foi de 1970 para 1980 que este reapareceu para o mundo do samba sendo indispensável hoje a qualquer roda.

---

<sup>9</sup> Parte do instrumento musical que compreende na formação das ressonâncias sonoras.

<sup>10</sup> Formado no ano de 1950 e batizado na língua Tupi pelo folclorista Luis da Câmara Cascudo, Trio Irakitan (Mel verde, doce esperança) era um conjunto tipicamente vocal onde sua especialidade era o bolero.

### 3.3 Consolidação

Rildo Hora, então produtor de Beth Carvalho, após sua visita ao lendário bloco Cacique de Ramos e entusiasmado com aquela nova sonoridade do samba, se empolgou e logo veio a registrar tudo que viu. O resultado foi: *De Pé No Chão*, disco de 1978 em que Beth Carvalho deu uma guinada na sua carreira em direção a uma música ainda mais popular no qual teve a participação daquele grupo que fazia a roda de samba no Cacique de Ramos. O resultado do LP foi exatamente um samba de salão<sup>11</sup> feito por três dos componentes que freqüentavam o Cacique de Ramos: Vou Festejar de Jorge Aragão, Neoci e Dida.

Em depoimento a Luiz Fernando Vianna, Beth Carvalho fala da importância do samba do Cacique de Ramos:

Eu acho que o Cacique de Ramos trouxe de volta o batuque, porque o samba estava ficando esbranquiçado, avalia Beth. Com as novidades, os jovens voltaram. Só cavaquinho, surdo e pandeiro já soavam meio velho. A soma de tudo é que deu química. Depois de alguns anos em que a força das escolas de samba aumentava, e os chamados sambas de salão e de terreiro<sup>12</sup> minguavam, o jogo se equilibrou graças aos pagodes do Cacique. O que era no início uma roda informal passou a ser circundada por centenas de pessoas que se despencavam de várias partes da cidade, inclusive da Zona Sul, para ouvir partido-alto no bairro da Leopoldina. (Carvalho, ano, apud Vianna, 2004, p. 48)

Quando perguntei a um outro entrevistado, o Maestro Ivam Paulo sobre o que teria mudado no samba entre as décadas de 70 e 80 ele disse:

Eu acho que a grande mudança começou nos anos de 1976 com a gravação da Beth Carvalho

---

<sup>11</sup> Samba feito para dançar em salão; de caráter festivo.

<sup>12</sup> Segundo Nei Lopes, samba de terreiro era samba sem compromisso com enredo, que os compositores de escola de samba produzem para animar os ensaios e outras festas de suas comunidades. Outrora eram típicos sambas de meio de ano. Depois, alguns se tornaram sucessos carnavalescos.

(...). Que ela convidou o pessoal do Cacique de Ramos, que era o Fundo de Quintal, foi a primeira mudança instrumental. Começou a aparecer o repique-de-mão. Era mais instrumento de mão do que de baqueta, que era: o repique-de-mão, tantã, pandeiro (...). Eles não usavam nada de baquetas, só mão, raramente um tamborim. O tantã era mais de marcação, substituindo o surdo. E daí começou a *evoluir* o pagode. O pagodeiro já nos anos 80, gravava os sambas (pagode) com esses instrumentos. E o banjo que foi o Almir Guineto que introduziu no samba. Foi aí que começou a rolar a *vertente do pagode*. Com isso veio um novo contingente: Almir Guineto, Jovelina, Zeca Pagodinho, Elaine Machado, Mauro Diniz, (...) (Entrevista concedida por Ivam Paulo a autor em maio de 2005. Grifos Nossos).

Para clarear, na citação acima apesar de sabido da questão, o Maestro Ivam Paulo não lembrava o nome do disco e se confundiu no ano. Como já visto o nome do disco é Pé No Chão, gravado em 1978. O mesmo se refere a todo esse movimento como uma evolução do que para ele já existia, e ao mesmo tempo sublinha como uma nova vertente.

Analisando as palavras do Maestro Ivam Paulo, quando ele retrata a evolução do pagode “... e daí começou a evolução do Pagode...”, faz nos compreender que o que havia anteriormente a esse movimento também era pagode, e que só a partir do Cacique de Ramos é que essa nova vertente do pagode começou para o grande público.

Na entrevista, o Maestro Ivam Paulo menciona a questão da instrumentação usada pelos grupos de samba nos anos que precediam a essa ao surgimento dessa vertente.

Antes dessa vertente, a instrumentação era: cavaco (cavaquinho), violão de 6 e 7 cordas, contrabaixo, na percussão tinha pandeiro, três tamborins, que era o Eliseu e Masal (...) surdo (Gordinho), contrabaixo do Luizão Maia (...), Cavaco do Alan e piano raramente (Entrevista concedida por Ivam Paulo a autor em maio de 2005)

### 3.4 A difusão

Como vimos, esses “novos” instrumentos só passam a ganhar caráter profissional após o seu registro em disco. Antes apesar da grande frequência que se tinha nos pagodes mais badalados da época, não era suficiente para que tais instrumentos chegassem a ocupar uma posição no samba, porém, para que essa nova forma de fazer o

samba pudesse soar e ganhar a confiança do mercado, seria preciso um contingente maior de instrumentistas hábeis em relação às novas técnicas instrumentais.

Nunca no samba foi diferente. Conversando com Marcelo Pizott, percussionista atual da Beth Carvalho e grande conhecedor do Repique-de-Mão e do Tantã, questionei-o sobre o seu processo de aprendizagem nos dois instrumentos.

Hoje eu ensino para algumas pessoas que me procuram, mas toda essa geração de 20 e 30 anos atrás, aprendeu ouvindo os discos que Ubirani gravou e todo aquele pessoal (Fundo de Quintal) ou freqüentando as rodas de samba da época. Vendo os caras tocarem ali todo dia. Era uma coisa que tava no meu ouvido diariamente. Eu querendo ou não eu ia aprender (Entrevista concedida por Marcelo Pizott a autor em julho de 2005).

Não só o Pizott, mas também todos aqueles sambistas que freqüentaram as rodas, tiveram as suas lições ali na hora escutando e tocando ao mesmo tempo.

Um fato não tão curioso, porém relevante é que a grande maioria dos percussionistas e músicos de samba acompanha uma tradição familiar, facilitando a sua aprendizagem.

Como fator facilitador na difusão dos instrumentos, os instrumentistas que já estavam habituados a tocar surdo, passaram a tocar o tantã; os do reco-reco, repique-de-mão, e os do cavaquinho passaram também tocar o banjo. Isso porque ocupavam a mesma configuração rítmica no samba.

Sobre a metodologia que Marcelo Pizott aplica em suas aulas, para atender às novas configurações, ele aponta:

Hoje não é diferente. Quando ensino alguém a tocar repique-de-mão, uso a maneira mais simples. Faço com que a pessoa me escute tocar, os movimentos, mas simples e tente reproduzir com a boca para depois com o instrumento e progressivamente vou engrossando o caldo <sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> No caso: gíria que quer dizer o mesmo que dificultando as coisas com mais informação.

Infelizmente apesar do longo tempo que se faz desde o aparecimento dessa nova instrumentação no samba, não se tem notícia sobre um método científico, quero dizer, por notação e que seja editado fazendo valer a sua importância na música popular.

Talvez teremos que esperar assim como foi com o pandeiro, ser incluindo nos moldes radiofônicos da música pop, para depois ganhar a devida importância no meio a

## Capítulo 4

### OS PRIMEIROS DO PAGODE

#### 4.1 Os originais do fundo

Quando se fala em pioneirismo no pagode abre-se uma discussão. Alguns acreditam na irreverência do Originais do Samba da década de 1970 e outros acreditam na inovação que trouxe o grupo do Cacique de Ramos Fundo de Quintal. Escolhi dois dos meus referenciais teóricos para essa analogia. Nei Lopes cita:

Alguns escritos já procuram situar o surgimento do pagode no famoso Originais do Samba, mas isso não corresponde à realidade. Os Originais surgiram no início dos anos 1960 e eram um conjunto apenas vocal e de percussão, que usava instrumentos harmônicos só nas gravações. Tinha surdo, pandeiro, reco-reco, cuíca, agogô e vozes em uníssono. Era muito bom, mas era outra coisa. O grupo Fundo de Quintal surgiu na virada dos anos 1970 para 1980 com uma proposta inovadora: tinha violão, cavaquinho e banjo, além de percussão reinventada. E foi com esses instrumentos, tocados, em geral, com os músicos sentados ao redor de uma mesa festiva e valorizando formas complexas de fazer samba, como o partido-alto que eles criaram a forma pagode de compor e interpretar o samba. (Lopes, 205, p. 114-5)

Sobre isso, Bira Haway diz:

(...) Quando veio os Originais do Samba que começou a mudar o samba, que foi o primeiro grupo a realmente a modernizar o samba, a fazer um samba diferente com: Do Lado Direito Da Rua Direita; Assassinaram O Camarão (Tragédia no fundo do mar) de 74 a 78 por aí. Os Originais do Samba viajaram o mundo quase todo por causa de ser dessa maneira, que era um samba mais suingado mais ritmado, sem perder a essência do samba (...). Quando surgiu os Originais do Samba, surgiu fazendo um samba, um samba suingado, ritmado com uma harmonia moderna. O Fundo (Grupo Fundo de Quintal) era uma outra coisa, era mais regional. Se você analisar direitinho, o Fundo é simplesmente um regional com instrumentos modernos, um regional cantado. Você vê pela própria formação. Fora o repique-de-mão, o resto é a formação de um regional (...) (Entrevista concedida por Bira Haway à autor em maio de 2005. Grifos nossos).

Trata-se, portanto de dois grupos de samba completamente diferentes, a começar pela instrumentação. O Originais do Samba, em sua formação original, não usava instrumentos harmônicos, só de percussão, já o Fundo de Quintal possuía os dois, harmonia e percussão. O Originais do Samba foi formado na década de 1960 e o Fundo de Quintal na década de 1980. As letras dos sambas eram completamente diferentes no contexto. Enquanto o Originais do Samba buscava um perfil sempre engraçado, alegre, irreverente, o Fundo de Quintal se preocupou em rebuscar as tradições como o partido-alto, letras que mostravam com grande realce o cotidiano e os costumes daqueles que freqüentavam o Cacique de Ramos.

Embora os dois grupos de samba tivessem participado de todas as movimentações que emergiam entre os anos de 1970 e 1980, ambos ocuparam diferentemente o seu lugar na música brasileira.

Na mesma época que o bloco carnavalesco Cacique de Ramos era fundado, o Originais do Samba igualmente já dava os seus primeiros passos. Toda a década de 70, para o Originais do Samba, foi marcada por muita atividade musical. Essa foi a década de maior projeção musical do grupo, marcada por uma participação junto à “nata da música brasileira”. Enquanto tudo acontecia com o Originais do Samba, o grupo Fundo de Quintal ainda permanecia na gestação.

Então se trata de dois grupos de samba, embora com fortes ligações, bastante antônimos. O grupo Fundo de Quintal teve o seu surgimento após duas décadas da fundação do Originais do Samba, com valores bastante desiguais. Sua ligação com o Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos é de tal importância que é claramente observado nas músicas do grupo. Por trás tanto do Cacique de Ramos quanto do grupo Fundo de Quintal em sua essência, existem laços que vão além do purismo musical. Em um artigo publicado por Carlos Alberto Messeder Peruna na Revista do Patrimônio Histórico Nacional ele diz: “Encontro de famílias, o Cacique se torna ele mesmo, uma “Grande Família” – uma enorme eficaz rede de enlaces de troca e de

ajuda mútua que veio ano a ano se concentrando em torno do núcleo inicial que funda o bloco.” (Peruna, 1997, p.33).

Em uma teia que envolve sentimentos além da música, para todos que passam pelo bloco Cacique de Ramos, afirmam que lá é a sua família. A hegemonia que todos demonstram ao falar do Cacique de Ramos está alicerçada desde a sua fundação onde a aglutinação de toda uma capital cultural, negra, popular, urbana, musical, religiosa, está expressa nos frutos que dali saiu, nomes como Zeca Pagodinho, Jorge Aragão, João Nogueira, Beth Carvalho, Almir Guineto, Beto Sem Braço, Arlindo Cruz entre tantos outros.

Portanto o Fundo de Quintal e sua música estão além das meras interpretações no gênero do samba. O samba que se fez por lá foi pura consequência de um movimento onde tinha suas bases na tradição popular Afro-brasileiro.

#### 4.2 Seguindo os passos do pagode

Um outro momento importante para a consolidação do resgate da arte dos bambas – o partido-alto -, se deve a um outro produtor, cujas raízes estavam plantadas naquele que era a grande escola de toda uma geração e que ainda hoje é responsável pela maior parte dos sambistas da atualidade, Ivam Paulo descreve esse personagem.

Os anos 80 vieram por intermédio de um dos grandes baluartes do pagode – Milton Manhães. Esse foi grande baluarte que ninguém quase fala mais. Ele foi um grande introdutor do pagode. Descobriu muita gente, no disco Raça Brasileira da RGE que teve: Zeca Pagodinho, Elaine Machado, Mauro Diniz, Jovelina - foi um grande disco – Foi um boom de vendas. Cada um fez a sua carreira solo. (Entrevista concedida por Ivam Paulo a autor em maio de 2005).

Em 1985, o grupo Fundo de Quintal já estava com cinco anos de carreira e com quatro discos gravados pela RGE e Almir Guineto e Jorge Aragão já se encontravam em negociação com a mesma gravadora. Esse era o momento propício para aquele que investisse no samba

de partido-alto. Milton Manhães que na época era diretor de bateria do Cacique de Ramos e freqüentador das rodas de samba e de todo aquele movimento, resolveu investir o seu tempo nas novidades do pagode do Cacique de Ramos. Em parceria com a SIGEM (Sistema Globo de Edição Musicais) e a RGE, gravou um disco no qual inaugurava a carreira de cinco pagodeiros: Zeca Pagodinho, Jovelina Pérola Negra, Mauro Diniz, Eliane Machado e Pedrinho da Flor. O LP ficou com o emblemático nome da primeira faixa, um samba de Eliane Machado, Zé do Cavaco e Mathias de Freitas: Raça Brasileira.

## Capítulo 5

### INTERRUPÇÃO ESTRANGEIRA

#### 5.1 A indústria pop

Com tantas mudanças e inovações no samba carioca, não foi difícil que a indústria fonográfica se apossasse desse movimento transformando-o em uma outra música em que suas matrizes se encontravam na música pop estrangeira.

Mais uma vez, Nei Lopes observa essa passagem da música brasileira.

As primeiras tentativas de inserção do pagode no mercado foram coroadas com a participação de vários dos artistas mencionados no especial de fim de ano do cantor Roberto Carlos, até hoje uma espécie de almanaque musical ou retrospectiva dos sucessos mercadológicos do ano que termina. Da mesma forma Por essa mesma época [1985 a 1990] o pagode começava se tornar objeto de pesquisa, com a citação, no Museu da Imagem e do Som, de um ciclo de depoimentos conduzidos pelo autor deste livro por sugestão da então diretora, Ana Maria Bahiana. E até mesmo a Rede Globo de televisão, em 1987 tentava reproduzir um ambiente de fundo de quintal num programa semanal natimorto exatamente intitulado Pagode. (Lopes, 2003 p. 111)

Nei Lopes aponta o poderio da indústria sobre o pagode já na segunda metade da década de 1980. Mas, para muitos, esse tipo de colonização da indústria do entretenimento começou no início dos anos de 1990 como diz Bira Haway:

Mas nos anos 1990 mudou! As gravadoras resolveram investir na mudança e a necessidade de sobrevivência do sambista, aceitou as exigências das gravadoras. Eu por exemplo em 1990, 1992, estava morando em São Paulo, existia 10 a 15 selos que fazia esse tipo de trabalho que as gravadoras fazem, e não tinha tanta verba, e o sambista sem distinção a, b ou c aderiu ao que a gravadora queria, e aí não teve jeito. A gente teve que partir para esse lado. Nesse contexto, tinha gente que fazia samba de boa qualidade e de má qualidade. (Entrevista concedida por Bira Haway à autor em maio de 2005).

Os anos da década de 1990 foram marcados pelos chamados grupos de sambanejo, onde o principal anfitrião era o grupo Raça Negra. Um samba basicamente composto por acordes perfeitos, no máximo uma 7ª ou uma 9ª. Na instrumentação, de samba só tinha surdo, pandeiro e tantã, na harmonia tinha violão, contrabaixo elétrico e sintetizadores que na maioria das vezes era responsável pelos solos nas introduções imitando um trio de metais que por hora era somado a sax tenor. Esse tipo de instrumentação reinou por toda a década de 1990 nos grupos que vinham surgindo.

A partir daí, inúmeros grupos de sambanejo foram surgindo nas sombras desse novo formato imposto pela globalização pop internacional, dos quais muitos permanecem até hoje como estrelas do samba, mas do samba mesmo, nada tem.

Sobre a apropriação do samba pela indústria internacional, veja o que Nei Lopes descreve:

(...) chegados os anos 1990, a indústria internacional do entretenimento apropriou-se da denominação pagode. Ai, o que era uma revolucionária forma de compor e interpretar o samba, fruto de um movimento estrutural, passou a ser apenas uma diluição, expressa em um produto sem a malícia das Sincopes, sem as divisões rítmicas surpreendentes, de melodias e harmonias intencionalmente primárias, letras infantilmente erotizadas, com arranjos sempre previsíveis, e cada vez mais próximo da massificação pop (Lopes, 2003, p. 111).

Com o decorrer dos anos esse formato, como tudo que pertence à indústria internacional do entretenimento mingou e um novo modismo foi lançado ocupando os lugares dos seus antepassados, fazendo submeter à música brasileira num imenso mundo do pop transnacional. Fazendo parecer “verdade” que nessa corrente pop, tudo que esteja ligado a ela potencialmente é moderno e charmoso, e o que não é pop é velho e arcaico (careta), desconsiderando toda uma identidade nacional.

Preocupado com as modas predatórias do início dos anos 1990, ou seja, com a invasão do sambanejo e outras bossas rentáveis, o compositor Paulinho da Viola alertava:

O público escolhe aquilo com que tem identidade. Esse aspecto do mercado é algo de nossa cultura, que faz com que a gente fique procurando alguma coisa que substitua o que foi esgotado no verão passado. Eu não quero que o samba entre na moda, porque acho perigoso. Nessa ele pode ficar de fora definitivamente. (Algo a Dizer, 1994, apud Barbosa / Machado, 1998, p. 124)

É claro que nem tudo no samba era manipulado pela indústria do entretenimento. Enquanto todo esse processo manipulador ofuscava nossa música, os redutos dos chamados “puristas” seguiam os seus caminhos como sempre foi. A propósito, todos aqueles mencionados e relacionados ao partido-alto do Cacique de Ramos, apesar de toda crise que envolve a música nesse país, permaneceram em plena atividade na música brasileira, cuja linha principal é a preocupação com a identidade nacional.

Esse contingente que surgiu nos anos 1990 fazendo “samba” tem seus referenciais musicais no que existe de mais próximo. Quando se fala em tradição no samba para esses mesmos grupos de samba de 1990, eles se referem ao pessoal que pertencia ao Cacique de Ramos (Almir Guineto, Beto Sem Braço, Marquinho PQD e etc...) e quando se fala na mesma tradição com o pessoal do Cacique de Ramos, eles se referem ao samba do Cartola, Nelson Cavaquinho, etc... Ao que parece, nossa tradição é mantida sempre duas décadas atrás da que acompanhamos.

Isso prova uma decadência dos valores primários. No processo evolutivo, todos os valores preliminares devem ser conservados.

## Capítulo 6

### O SAMBA NA ATUALIDADE

#### 6.1 Uma geração pop

Eu acho que o samba sempre foi feito fora da indústria cultural, aquele samba que é a festa, o lazer, a reunião, as pessoas se juntam ali e cantam. Eu acredito que algo que é mantido como tradicional possa parecer. A tradição normalmente, ela vai se transformando. Mas existem culturas que desaparecem evidentemente. (...) mas tive notícias que continuam as reuniões no subúrbio – em Oswaldo Cruz, Mangueira, na Serrinha – ou será essa atividade que é lúdica que é ali da comunidade (Entrevista concedida por Luiz Otávio Braga ao autor em junho de 2005).

Esse foi o depoimento dado por Luiz Otávio Braga, quando me dirigia para o final de minha entrevista perguntando: Em termos gerais, o que o professor acha que esta acontecendo nos dias atuais com o samba?

Não muito diferente, lancei a Roberto Gnattali, a pergunta sobre o que ele conseguia enxergar atualmente no samba?

Eu acho que o nosso círculo de movimentação é muito restrito. (...) então, nosso circuito, meu universo é muito aqui na UNIRIO, Cidade, Praça Tiradentes, Lapa, Teatro, um e outro show na Zona Sul. Você então muda o raio que a gente esta se movimentando. Isso é muito curto, então você tem uma idéia errada, dimensiona isso errado, então vão achar que a juventude esta se interessando por samba. Mas depende! Que Juventude? Você abre a televisão e vê um show da Daniela Mercury, do Rappa, são 70 milhões de pessoas, sei lá! Aí quando você vê um espetáculo desses, eu penso bem baixinho assim: perdemos a parada, já perdemos essa guerra (...). Então a gente acaba vivendo o nosso mundo mesmo. O samba esta voltando, o samba esta forte sob o ponto de vista nosso. Eu acho que os artistas de samba estão desistindo de entrar nos grandes circuitos, estão se satisfazendo a trabalharem intensamente, mas para um público que ele já tenha certeza. Na verdade o músico quer mostrar o trabalho dele (Entrevista concedida por Roberto Gnattali a autor em junho de 2005).

As maiorias dos diretores das gravadoras vieram do rock, então eles não olham pro samba com muita simpatia. Hoje o Zeca Pagodinho é boom de vendagem, mas na gravadora anterior ele não teve a atenção que deveria ter. O Zeca Pagodinho sempre foi maravilhoso. Músicas românticas, boas, coisas muito engraçadas. Sempre foi assim. O que ele não tinha era o cuidado, o carinho das gravadoras anteriores (...). O que está salvando atualmente o samba no Rio de Janeiro é esse movimento na Lapa, coisa que apareceu de repente e virou uma Hollywood do samba. A Lapa reavivou o samba (Entrevista concedida por Ivam Paulo a autor em maio de 2005).

Com relação a essas mixagens dos grupos que vem na mesma onda do conjunto É O Tcham, o Molejo e Só Pra Contrariar, é uma mixagem de vários estilos, desde o brega Elimar Santos, Odair José dos anos 70 a essa mistura com a música baiana. Isso se dá a um efeito da música pop em todas essas manifestações locais. Isso tudo é fruto da indústria cultural (Entrevista concedida por Luiz Otávio Braga ao autor em junho de 2005).

Atualmente boa parte dos executivos das gravadoras, na maioria multinacional, vem do iê-iê-iê das décadas de 1960 e 1970, gênero que “representou o lado mais assimilado do inconformismo americano da proposta Beatles e do movimento Hippie” (Lopes, 2003, p. 119). Com tudo o que se percebe com essas declarações é que por parte das gravadoras não se gravaria mais samba, exceto os das escolas de samba, por existir um comprador fiel na época dos desfiles carnavalescos.

Se de um lado a indústria pop sufoca a rica música popular brasileira, de um outro lado a corrente da tradição e da formação da identidade nacional permanece como se nada tivesse acontecendo, esperando o momento certo para mais uma vez lançar a malícia a manemolência que só o samba pode dar.

Talvez, será preciso de alguns anos ou algumas décadas para que possamos notar com certa clareza científica as transformações do samba da atualidade.

Desde daquele que é tido como o primeiro registro fonográfico (o de Pelo Telefone em 1917), o samba com seus fortes conteúdos simbólicos vem se renovando década a década configurando uma rede de transformações capaz de atingir não só mais aqueles mais próximos, mas também os não afeiçoados.

## Capítulo 7

### PELO AUTO FALANTE

Até o momento todas as explicações e depoimentos que foram citadas no texto pelos especialistas e colaboradores no qual serviram de referencial para este trabalho, delinearam até certo modo o perfil do samba carioca desde os meados dos anos 1970 até os dias atuais. Entretanto, para uma melhor compreensão, é indispensável ouvir as gravações da época antes de assumir qualquer postura sobre a questão.

Uma análise das músicas gravadas nos períodos em questão torna-se um estudo problemático. O primeiro problema é que o samba feito nos estúdios não é o mesmo que é praticado nas rodas de samba. No estúdio, o músico tem a facilidade dos canais para duplicar os instrumentos, principalmente os de percussão. Enquanto que nas rodas de samba, não se têm as facilidades de se tocar vários instrumentos ao mesmo tempo. Atualmente por exemplo, alguns produtores do partido alto necessitam de até três pandeiros tocando na mesma música, porém com configurações rítmicas diferentes.

O segundo problema é a escolha das músicas. Na primeira metade da década de 1980, a maioria dos pagodes gravados, praticamente tinha a mesma sonoridade, dificultando assim as escolhas das músicas para a análise. Já na segunda metade dos anos de 1970 havia um grande contingente artístico no mercado fonográfico, cada um com uma identidade muito própria. E a partir da segunda metade de 1980, com todas as combinações rítmicas e modismo de época, se configurou uma diversidade na linguagem em questão nos dias atuais.

O terceiro problema é a quantidade de sambas gravados em todos esses períodos. Precisaria de longos meses para completar todas as análises e por fim ter uma conclusão.

Então para essa problemática optei para um critério de seleção das músicas, uma solução simples e eficaz.

Apontei então, para os sambas gravados que marcaram cada momento na transição de um período para o outro.

Para começar, comentarei a respeito do grupo Originais do Samba pelo fato deste atravessar toda década de 1970 e 1980. A música Do Lado Direito Da Rua Direita (1ª faixa do CD em anexo) foi gravada em 1972 e sustentou até o começo dos anos de 1980. Sua forma como também sua instrumentação é repetida em quase todo o seu repertório gravado. A primeira parte da música, como de costume, era sempre repetida. No grupo o Originais do Samba, em quase todas as músicas, o coro é quem atua na melodia. Sua instrumentação igualmente nas gravações era: surdo, pandeiro, reco-reco, e ocasionalmente bateria, e na harmonia tinha cavaquinho, violão, contrabaixo e eventualmente sintetizador como instrumento inovador. O principal fato a ser observado no Originais do Samba é a forma de como eles utilizavam a cuíca. Nas gravações a cuíca atua por toda a música não sendo apenas um instrumento de contraste e sim um componente expressivo na seção rítmica.

Podendo observar o repertório de cada disco gravado pelo Originais de Samba fica bem evidente a sua intenção. Em torno de 50% dos sambas gravados, as letras tinham motivo no cotidiano do cidadão comum, enquanto os outros 50%, tratava dos costumes dos sambistas.

Entre tantos sambas na década de 1970, um que marcou bastante com a introdução das cantoras no samba foi Conto da Areia com Clara Nunes (2ª faixa do CD em anexo). Esse talvez por ser um tema de Candomblé possua uma forma bastante diferenciada dos sambas da época. Com duas partes, um motivo principal e dois estribilhos separando as partes. Sua instrumentação ainda é bem parecida com a anterior do CD em anexo, Na percussão se encontra pandeiro, ganzá, surdo, atabaque e agogô, Na harmonia apenas um cavaquinho e um violão.

Seguindo com as cantoras, em 1978, Beth Carvalho com a música Vou Festejar (3ª faixa do CD em anexo) inicia o movimento Cacique de Ramos. Nesta gravação podemos perceber a introdução do repique de mão, o tantã no lugar do surdo e o descanso da cuíca que atua somente no clímax da música. Sua forma consiste apenas 1ª e 2ª parte (A, B) com estribilho. É importante ressaltar os tamborins tocados em naipe como nas escolas de samba, forma esta que diminui bastante na seqüência dos anos.

Outro formato importante que se segue no decorrer das gravações com o grupo Fundo de Quintal, por exemplo, é a ausência das introduções. A intenção neste ponto, é de tentar ao máximo retratar as reuniões dos sambistas nas rodas de samba no fundo de quintal.

A quarta faixa do CD em anexo - Sou Flamengo Cacique e Mangueira - gravado pelo Fundo de Quintal em 1980, traz todas as inovações daquele movimento que surgira no Cacique de Ramos. Como falamos anteriormente, esta nova forma abandona pelo menos no começo, as introduções. Nesta gravação torna-se clara a reintrodução do banjo no samba. Na gravação o instrumento que parece um cavaquinho, na realidade é o banjo, que nessa época ainda estava sendo aperfeiçoado a técnica de gravação desse instrumento. Na percussão podemos escutar todos os instrumentos em ordem de chegada: surdo, repique de mão, pandeiro, tantã, tamborins (fazendo a clave do samba) e o ganzá. O naipe de tamborins tocados como em escola de samba, só aparece na segunda vez da música e a cuíca que anteriormente com o Originais do Samba era exposta em toda a música, agora com o Fundo de Quintal aparece como contraste entre a primeira e a segunda parte- 01h 45min. No tempo de 02h10min da música aparecem os chocados também como uma forma de contraste da parte anterior. Na harmonia temos o violão de seis cordas como o grande instrumento de base da gravação. O violão de sete cordas devido à mixagem está muito baixo.

Com o tempo a técnica de tocar banjo no samba foi se aprimorando e atualmente esses dois instrumentos são completamente diferentes.

No ano posterior ao lançamento do primeiro disco do Fundo de Quintal (1980), Almir Guineto então, fundador do Grupo Fundo de Quintal e ex-integrante do Originas do Samba, impulsiona sua carreira conquistando o primeiro lugar no festival MPB Shell em 1981 com a música Mordomia, um partido igualmente visto anteriormente (Sou Flamengo Cacique Mangueira) trazia as inovações daquela vertente que se consagrava na primeira metade dos anos de 1980. Ouvindo a gravação de Mordomia (faixa 05 do disco em anexo) apenas uma modificação é constatada e considerada relevante em comparação a música anterior do Fundo de Quintal, a ausência do banjo.

Toda a instrumentação e a forma da música acompanham a mesma estética da música do Fundo de Quintal. Entretanto, é importante ressaltar a forma como os pandeiros são tocados. O primeiro pandeiro mantém a métrica enquanto o segundo é tocado como partido alto, mais sincopado e quebrado no tempo.

Tanto Mordomia quanto Sou Flamengo Cacique Mangueira expressam em suas letras o cotidiano do sambista, suas dificuldades, alegrias, tristezas e suas crenças. Essa era a nova forma de compor samba e fazer pagode na década de 1980.

Concluindo essa fase de 1980, chegamos em 1985 com a música Na Feirinha da Pavuna interpretada por Jovelina Pérola Negra (6ª faixa do CD em anexo).

A ausência da introdução no partido-alto dessa fase não é que era uma regra ou uma constante, eventualmente no período de 1980 a 1986, que foi considerada a grande fase do partido-alto algumas introduções chegavam a ser elaboradas e gravadas como em Na Feirinha da Pavuna. Mas as introduções na maioria das vezes não passavam de oito compassos e eram de uma total simplicidade. Os moldes da introdução e a forma na música de Jovelina permanecem igualmente a música de Almir Guineto, Mordomia.

Com a chegada dos anos de 1990 temos o Sambanejo encabeçado pelo grupo Raça Negra. Podemos observar com a música Caroline (7ª faixa do CD em anexo) que de percussão

de samba a música só tinha pandeiro, tantã e surdo. Na harmonia, sintetizador, contrabaixo e violão. Sua forma esta para A e B com introdução e intermezo (saxofone). Esse formato de “samba”, torna-se muito difícil de ser analisado dentro dos “padrões” do samba, porém um fato chama a atenção: se considerarmos o formato do grupo pela instrumentação diríamos que se trata de um grupo pop, e não é mentira, entretanto, com apenas um surdo, pandeiro e tantã embutido a esse formato, o samba prevalece. O Raça Negra foi o primeiro grupo nessa direção. Por todo os anos de 1990, vários grupos apareceram para o mercado descendentes da mistura pop samba do Raça Negra.

Desde o tempo que freqüentava o Cacique de Ramos até os dias atuais, Zeca Pagodinho não se perdeu em sua trajetória, sendo o mais importante representante atual daquela vertente. A música que se encontra no disco em anexo na oitava faixa se chama Caviar (8ª faixa do CD em anexo). Nela são encontrados todos os temperos usados ao longo dos anos pelos partideiros. Tanto na forma quanto na instrumentação e na letra é preservado o alicerce da vertente inaugurada no Cacique de Ramos.

Como demonstração da reminiscência aos bons sambas do passado, podemos encontrar nesta gravação um talher tocado no prato, prática muito usada nos redutos das festas das tias baianas no início do século passado.

De brinde na nona faixa do CD em anexo, se encontra Cara Valente, samba estilizado interpretada pela cantora considerada a revelação da MPB, Maria Rita. Esse samba não compõe evidentemente a vertente do pagode, tão pouco a do samba romântico, mas ajuda a compreender a tamanha força que foi a transformação instrumental que o samba sofreu na virada dos anos de 1970 para 1980. O que temos na faixa 10 então é a soma de diferentes padrões estéticos, contrabaixo acústico, violão, bateria, naipe de metais e o *tantã*, que aparece no tempo 01h 05 min da música.

## CONCLUSÃO

Gostaria de sublinhar algumas das conclusões que consegui atingir com este trabalho.

Em primeiro lugar, no qual considero importante, fiz um levantamento dos conceitos e interpretações em vigor sobre o termo pagode. Sendo este uma variante da corrente principal (o samba), carece de investigações profundas esquecidas pelos importantes autores do gênero. Sobre o mesmo, afirmo que seu significado está além da impressão confusa imposta pela indústria fonográfica pop. Traduzindo então, na expressão dada a um movimento cuja base está estruturada na reformulação da interpretação, estruturação instrumental e a revitalização do partido-alto.

Em segundo lugar, através dos depoimentos, percebi que todas as transformações ocorridas no samba urbano carioca nos anos de 1980, 1990 e nos dias atuais, estariam ligadas ao bloco carnavalesco Cacique de Ramos ao mesmo tempo, fazendo do dele um símbolo inerente ao patrimônio cultural carioca.

Por fim, o verdadeiro objetivo deste trabalho: Quais as transformações do samba urbano nas décadas de 1980, 1990 até os dias atuais? A instrumentação. Com auxílio das análises dos sambas gravados nos períodos da década de 80, 90 e os dias atuais, conclui que a reestruturação instrumental no samba foi a grande mudança em comparação aos dos anos anteriores à década de 80. A principal resposta a essa pergunta se encontra na utilização do tantã e repique-de-mão nas gravações dos cantores (as) considerados revelação da MPB atualmente.

Apesar de toda reformulação ocorrida no samba carioca na década de 80 com o grupo Fundo de Quintal, desde os meados desta mesma década, percebendo as potencialidades da forma pagode de fazer samba, a indústria do entretenimento não deixou impune o pagode, apossou-se e o moldou ao seu gosto.

Atualmente, grande parte da produção musical de sucesso radiofônico não significa qualidade. Apesar disso, o verdadeiro samba ainda se faz presente nos redutos e fundos de quintais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LOPES, Nei. *O samba, na realidade...: A utopia da ascensão social do sambista*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

\_\_\_\_\_. *Sambeabá: O samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2003.

PIMENTEL, Luís & VIEIRA, Luís Fernando. *Wilson Batista: Na corda banda do samba*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

BARBOSA, Marcelo & MACHADO, Kadu. *Dissonância: Escrito sobre música & ruídos culturais*. Rio de Janeiro: Algo a Dizer, 1998.

VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento: Música, festival e censura*. São Paulo: Olho d'Água, 2001.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

VIANNA, Luis Fernando. *Zeca Pagodinho: A vida que se deixa levar*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

\_\_\_\_\_  
Entrevistas realizada pelo pesquisador:

- a) Haway, Bira. Entrevista realizada no stúdio Cia dos Técnicos. Copacabana, maio, 2005.
- b) PAULO, Ivan. Entrevista realizada em sua residência. Copacabana. maio, 2005.
- c) BRAGA, Luiz Otávio. Entrevista realizada no Instituto Villa Lobo (UNIRIO). Rio de Janeiro, junho, 2005.
- d) GNATTALI, Roberto. Entrevista realizada no Instituto Villa Lobo (UNIRIO). Rio de Janeiro, junho, 2005.
- e) PIZOTT, Marcelo. Entrevista realizada no Carioca da Gema. Lapa, julho de 2005.

## ANEXOS

CD composto por nove faixas entre cantores (a) e compositores (a) diferentes.

1ª faixa:

OS ORIGINAIS DO SAMBA. Do lado direito da rua direita (2 min 32s). Chiquinho – Luiz Carlos In: O SAMBA É A CORDA... OS ORIGINAIS DO SAMBA. 1972, RCA, 103, 0049.

2ª faixa:

CLARA NUNES. Canto de areia (3 min 39s). Toninho-Romildo Bastos In: ALVORECER. 1974, Odeon, SMOFB 3835

3ª faixa

BETH CARVALHO. Vou festejar (3 min 13s). Neoci – Dida – Jorge Aragão In: PÊ NO CHÃO. 1978, RCA Victor, 103,0280

4ª faixa

FUNDO DE QUINTAL. Sou Flamengo, Cacique e Mangueira (3 min 07s). Luiz Carlos In: SAMBA É NO FUNDO DE QUINTAL. 1980, RGE.

5ª faixa

ALMIR GUINETO. Mordomia (3 min 10s). Ary do cavaco – Gracinha In: O SUBURBANO. 1981 Kelo music/K – Tel KTB 1013.

6ª faixa

JOVELINA PÉROLA NEGRA. Na feirinha da Pavuna (3 min 13s). Jovelina Pérola Negra In: RAÇA BRASILEIRA. 1985, RGE 308-6087.

7ª faixa

RAÇA NEGRA. Carolina (3 min 11s). Luiz Carlos In: RAÇA NEGRA. 1991, RGE.

8ª faixa

ZECA PAGODINHO. Caviar (3 min 35s). Luiz Grande – Barbeirinho do Jacarezinho – Mauro Deniz In: DEIXA A VIDA ME LEVAR. 2002, Universal.

9ª faixa

MARIA RITA. Cara valente (4 min 53s). Marcelo Camelo In: MARIA RITA. 2003, TaCool.