

LUÍS FILIPE DE LIMA

PaRa
Ollvir o
Samba

UM SÉCULO DE SONS
E IDEIAS

O segredo da multiplicidade do samba reside em sua mutação permanente. É isso, fundamentalmente, que Luís Filipe de Lima demonstra neste livro, ao mesmo tempo que sublinha a importância do gênero no processo de construção da identidade brasileira. A obra dá prosseguimento às pesquisas realizadas por autores pioneiros como Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga e Luís da Câmara Cascudo, que compreendem o samba como um dos principais pilares da cultura nacional. Como está fartamente demonstrado, não há um rincão deste enorme país em que ele não se faça presente — mesmo que sob nomes e qualificativos diversos.

A bordo dos navios negreiros, ao som de múltiplos sotaques, misturavam-se impressões, sussurros, lamentos e invocações religiosas. Eram a afirmação de uma realidade africana que ia ficando para trás. No bojo de toda a incerteza, o som dos tambores imaginários formava uma teia de esperança. A semente do samba estava ali, presente, nascendo para dar vazão aos sentimentos de tristeza, de alegria, de não conformismo e de resistência das gentes que viveriam numa nova terra.

Uma vez reinventado no Brasil, alicerçado em seus variados andamentos e tecidos rítmicos, na temática de enorme abrangência, curando dores, exaltando vitórias, o samba tornou-se a mais legítima expressão poética e melódica do espírito brasileiro. Basta ouvirmos qualquer um, de qualquer lugar, em qualquer ambiente, e se notará que a verdade do samba se impõe por sua história profunda, que vem de longe.

É preciso ouvir o samba. Ele sempre tem muito a dizer.

Haroldo Costa,
escritor e produtor cultural



FOTO: LEO AVERSA

Luís Filipe de Lima é violonista, arranjador, compositor e produtor musical. É também jornalista, pesquisador e escritor, doutor e mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ. De 2003 até hoje, idealizou e dirigiu 17 séries de shows para o Centro Cultural Banco do Brasil, entre elas as dedicadas a Noel Rosa, Carmen Miranda, Clara Nunes, Jackson do Pandeiro, Lamartine Babo, Ismael Silva, Lupicínio Rodrigues e Raul Seixas, como também os ciclos consagrados ao centenário do samba, ao violão de sete cordas, ao samba de breque e ao partido-alto. Dirigiu seis caravanas do Projeto Pixinguinha/Funarte entre 2005 e 2007. Ganhou o Prêmio da Música Brasileira em 2017, na categoria de melhor disco de samba, pela produção de *Samba original*, álbum do cantor Pedro Miranda. Como violonista, participou de discos e DVDs de Dona Ivone Lara, Martinho da Vila, Elton Medeiros, Bezerra da Silva, Gal Costa, Zélia Duncan e Carlinhos Brown, entre muitos outros. Desde 2007 é jurado do Estandarte de Ouro, prêmio conferido pelo jornal *O Globo* às escolas de samba cariocas. É diretor musical de teatro (*Sassaricando*, *Bilac vê estrelas*, *L, o musical*) e autor de trilhas para cinema (*Noel Rosa, o poeta da Vila*). Publicou dois livros sobre candomblé: *Oxum, a mãe da água doce* (Pallas, 2007) e *Um vento sagrado* (Mauad, 1996), este, em parceria com Muniz Sodré.

PaRa

ollvir o

Samba

Presidente da República

Jair Bolsonaro

Ministro do Turismo

Gilson Machado Guimarães Neto

Secretário Especial da Cultura

Mario Luís Frias

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES — FUNARTE

Presidente

Tamoio Athayde Marcondes

Diretor Executivo

Marcelo Nery Costa

Diretor do Centro de Programas Integrados

Zé Alex

Gerente de Edições substituto

Carlos Eduardo Drummond

Para adquirir nossas publicações, envie e-mail para a Livraria Mário de Andrade:
livraria@funarte.gov.br

Tel.: +55 (21) 2279-8071

Alguns de nossos títulos estão disponíveis para download gratuito:
<https://www.funarte.gov.br/edicoes-on-line/>

Este livro foi produzido na cidade do Rio de Janeiro
pela Fundação Nacional de Artes – Funarte –
e impresso na Triunfal Gráfica e Editora,
no primeiro semestre de 2022.



Bicentenário
DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL
1 8 2 2 - 2 0 2 2

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO

PÁTRIA AMADA
BRASIL
GOVERNO FEDERAL

LUÍS FILIPE DE LIMA

PaRa
ollvir o
Samba

UM SÉCULO DE SONS
E IDEIAS

Equipe de Edições

Cristiane Marinho

Gilmar Mirandola

Júlio Machado

Maria José de Sant'Anna

Rosilene Alves da Rocha

Preparação de originais

BR75 | Clarisse Cintra

Projeto gráfico de capa

BR75 | Luiza Aché

Projeto gráfico de miolo e diagramação

BR75 | Catia Soderi

Revisão

BR75 | Aline Canejo e Pablo Vilela

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Lima, Luís Filipe de.

Para ouvir o samba : um século de sons e ideias / Luís Filipe de Lima. – Rio de Janeiro : FUNARTE, 2022.

320 p.

ISBN 978-65-5845-005-4

1. Samba – História e crítica. 2. Música popular – História e crítica – Brasil. I. Título.
CDD 782.421640981

FUNARTE /Coordenação de Documentação e Pesquisa

Joelma Neris Ismael - Bibliotecária - CRB 7-5221

Copyright © Funarte

Todos os direitos reservados.

Fundação Nacional de Artes — Funarte

Av. Presidente Vargas, 3.131 — Cidade Nova — CEP: 20210-911

Rio de Janeiro — RJ | Tel. (21) 2279-8071 | livraria@funarte.gov.br

www.funarte.gov.br

A meu compadre, mais uma vez.

Pa
aR
v
ir

*O pandeiro bate
é dentro do peito
mas ninguém percebe*

Carlos Drummond de Andrade
Fragmento de “Um homem e seu Carnaval”
(em *Brejo das almas*, 1934)

*Vadeia, dois-dois
Vadeia no mar
A casa é sua, dois-dois
Eu quero ver vadear*

Cantiga tradicional
do samba de Cosme, Bahia

Roo
Sam
ba

Sumário

Prefácio	11
Apresentação	15
Capítulo 1. Para entender o samba	23
Capítulo 2. As origens do samba urbano carioca	29
Capítulo 3. O samba maxixado da Cidade Nova	35
Capítulo 4. O “samba de sambar” do Estácio	45
Capítulo 5. O samba-choro e sua linhagem	57
5.1. O samba de breque: humor e crônicas de costumes	69
5.2. Samba sincopado, um pleonasmo exuberante	78
5.3. O samba de gafeira e as <i>big bands</i> brasileiras	88
5.4. A terra, a gente, a cultura, as escolas de samba: o samba-exaltação	97
Capítulo 6. O samba de terreiro e as alas de compositores	113
Capítulo 7. Samba-enredo, dos primórdios à Sapucaí	127
Capítulo 8. Na rua e no salão: o samba carnavalesco	139

Capítulo 9. Samba-coco, uma joia nordestina	149
Capítulo 10. Serestas, boates e dor de cotovelo: o samba-canção	159
Capítulo 11. Bossa nova, um samba diferente	171
Capítulo 12. Sambalanço, samba-rock e samba-jazz: outros ingredientes	185
Capítulo 13. Partido-alto, ramo e raiz	197
Capítulo 14. Samba e MPB: a explosão nos anos 1970	209
14.1. “Pós-samba” e MPB	221
Capítulo 15. O pagode carioca dos anos 80: um novo sopro	237
Capítulo 16. O pagode romântico: sucesso comercial e apelo popular	251
Capítulo 17. Do Rio de Janeiro para o mundo	263
Capítulo 18. O novo samba: tendências e horizontes	277
Para ouvir o samba: uma conclusão	291
Para ler sobre o samba: referências bibliográficas	301
Índice onomástico	307

Prefácio

O samba é, sem dúvida, um dos gêneros mais diversificados da música popular em todo o mundo. Espinha dorsal e corrente principal da música do povo brasileiro, da folclórica até a urbana, incluindo as modalidades rurais urbanizadas, a ele só se equiparam, salvo engano, o amplo complexo do *son* cubano e, obviamente, o jazz, com suas inúmeras ramificações. Trata-se de um gênero que se manifesta não só em diversos estilos de composição e interpretação, como também em bailados extremamente variados. Tais como as “danças do tipo samba” catalogadas por Oneyda Alvarenga, discípula de Mário de Andrade; e outras formas, que incluem as figurações dos pares enlaçados no samba de salão e as de mestres-salas e porta-bandeiras nos desfiles das escolas.

Tudo isso, de uma forma ou de outra, é estudado e informado neste importante livro, sem desprezar a relevância das fusões e dos hibridismos que o gênero tem suscitado, nos quais a essência inevitavelmente sobressai. Porque Luís Filipe de Lima é daqueles raros agentes da cultura brasileira em que as porções intelectual e artística se harmonizam com intensidade e proveito, sendo quase impossível distinguir uma da outra.

Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ, o autor deste livro é também músico, dono de sólida formação teórica e amplo conjunto de vivências profissionais. E vem percorrendo uma rica trajetória, marcada por apaixonado envolvimento com as tradições brasileiras, sobretudo as ligadas, de algum modo, à matriz negro-africana, como a religiosidade e a música. No primeiro caso, escreveu em parceria com o sociólogo e mestre Muniz Sodré, hoje membro da Academia Baiana de Letras, o livro *Um vento sagrado: história de vida de um adivinho da tradição nagô-kêtu*, perfil biográfico do sacerdote Agenor Miranda Rocha, o “Pai Agenor”, nome referencial nos mais antigos respeitados terreiros do candomblé. Do mesmo modo, prestou inestimável colaboração como revisor técnico da obra *Kitábu: o livro do espírito e do saber negro-africanos*, do autor destas linhas, publicado em 2005 pela editora Senac-Rio. Além disso, é também autor do livro *Oxum: a mãe da água doce*, lançado pela Pallas Editora, em 2007.

No campo da música, e mais especificamente do samba, Luís Filipe de Lima, violonista, compositor, arranjador, produtor e professor, está presente em um sem-fim de realizações, tais como shows e espetáculos teatrais, registros fonográficos e audiovisuais (inclusive filmes documentários e de ficção), ciclos de aulas, palestras e conferências.

Na presente obra, o saber teórico e prático do pesquisador e escritor desce a minúcias, na composição de um amplo e aprofundado painel em que são radiografados e expostos itens como os seguintes: o samba urbano carioca em suas origens, múltiplos estilos e formas; apontamentos sobre o choro, tesouro instrumental da música brasileira, e seu desdobramento no sambachoro; o samba-enredo, dos primórdios até os luxuosos desfiles das escolas na atualidade; o samba-canção e o estilo de composição e interpretação consagrado com o sucesso da bossa nova; o samba após a invenção da excludente (para nós) sigla MPB nos anos 1970; a reação do “pagode de fundo de quintal” a partir do Rio; na década seguinte, seus subprodutos surgidos em escala nacional e potencialmente ampliados no meio virtual, pela internet etc.

Em meio a toda essa riqueza de linhas de abordagem, o livro enfoca também temas transversais, como a construção da identidade do sambista; a

poética do samba; a desafricanização e a reafricanização do gênero; os espaços e rituais de socialização; a curiosa presença de outras formas de “samba” em terrenos culturais de origem africana na América hispânica. E por aí vai!

Aqui lembramos que em 1962, como já informamos em outras oportunidades, era publicado um documento intitulado *Carta do samba*. Redigida pelo escritor Édison Carneiro, respeitado intelectual afrodescendente, por determinação do Primeiro Congresso do Samba, então reunido no Rio de Janeiro, o manifesto expressava “um esforço por coordenar medidas práticas e de fácil execução para preservar as características tradicionais do samba sem, entretanto, lhe negar ou tirar espontaneidade e perspectivas de progresso”. Os motivos eram as transformações pelas quais o gênero então passava e que eram interpretadas como obra de forças destrutivas. A preocupação era, sobretudo, com as escolas de samba, num momento em que se usavam expressões como “samba de morro” e “do asfalto”. Mas a dinâmica da criação cultural fez nascerem outros olhares e percepções, como mostra o presente livro, já fundamental.

Este *Para ouvir o samba* surge como uma espécie de enciclopédia da cultura do samba. Que vem, inclusive, para acabar com aquela ideia equivocada de que “samba é música de carnaval”. E até mesmo com aquele olhar que vê o gênero como um simples “ritmo”. Pois, muito além disso, o samba é uma forma de música popular brasileira, de feição eminentemente percussiva, mas que se desenvolveu em diversos caminhos, inclusive harmônicos, de perfil sofisticado. E que fez nascer ao seu redor, em âmbito nacional, todo um complexo cultural profusamente diversificado, em muitos conteúdos e formas.

Todas essas qualidades, entretanto, pelas questões históricas que envolvem suas origens e seu desenvolvimento, não são percebidas com facilidade e muito menos despertam o interesse geral. Para nós, entretanto, o samba é um Universo. E, como tal, conjuga forças em constante movimento, ora de atração, ora de repulsão.

Neste *Para ouvir o samba*, Luís Filipe de Lima, intelectual profundo e refinado artista, comprova brilhantemente esta dialética.

Apresentação

A ideia de escrever este livro nasceu de uma série de cursos sobre música brasileira — e especialmente sobre o samba — que montei e ofereci em diversos espaços no Rio de Janeiro e também em Buenos Aires, Florianópolis e Londrina, entre 2018 e início de 2020. Esses cursos são resultado de mais de três décadas de vivências e reflexões acerca do panorama da música brasileira, a partir da minha experiência como violonista, arranjador, compositor, diretor e produtor musical.

Embora tenha formação acadêmica na área do jornalismo, com pós-graduação em Comunicação e Cultura, nunca pesquisei o universo do samba senão de modo empírico e assistemático. Ao longo de minha trajetória profissional na música, fui topando com vários assuntos que naturalmente me impeliam a buscar mais conhecimento. Percebi que, ao investigar em maior profundidade a história da música brasileira, suas principais correntes estéticas, suas origens africanas, portuguesas e indígenas, sua vasta galeria de personagens, poderia tocar com mais propriedade meu violão, escrever

arranjos mais ricos, compor munido de mais referências, produzir discos e dirigir espetáculos com maior clareza criativa.

No que diz respeito ao samba, fui encantado por ele ainda criança. Ficava sem perceber pendurado nos rádios de pilha, grudado na TV em preto e branco, debruçado sobre os discos de vinil, de orelha sempre ligada nas batucadas vadias das esquinas e dos botequins da vizinhança, nos assobios que chegavam pela janela. Um som que era fácil, muito fácil de ouvir. Já adolescente, fui ganhando intimidade com o universo das rodas de samba em bares, biroscas, casas noturnas, festas de família — primeiro como espectador batucante, digamos assim, e logo depois como violonista.

Ao mesmo tempo que ouvia com avidez as fitas cassete com repertório de Noel Rosa, Ismael Silva, Cartola e Nelson Cavaquinho — que eram preparadas pelo geógrafo Helion Póvoa Neto para seu irmão mais novo, o então aprendiz de cantor e cavaquinista Eduardo Gallotti, que as compartilhava comigo —, pude conhecer pessoalmente no circuito das rodas de samba cariocas figuras como Wilson Moreira, Nei Lopes, Dona Ivone Lara, Beth Carvalho, Paulão 7 Cordas, Walter Alfaiate, Cristina Buarque, Luiz Carlos da Vila, tantos mais, gente com quem acabei trabalhando mais tarde.

Pesquisando repertório, garimpando discos em sebos, consumindo a ainda escassa bibliografia sobre samba (quase sempre biografias de compositores, intérpretes e instrumentistas, muitas delas editadas pela Funarte entre os anos 1970 e 1980), fui entendendo aos poucos a diversidade e a complexidade desse universo. O samba, afinal, é uma árvore frondosa e calçada por raízes profundas, repleta de ramos. Uns têm mais folhagem que outros. Uns florescem mais perto do tronco, outros se distanciam e engancham em outras árvores. Mas só percebi com mais nitidez as dimensões e a grandeza dessa árvore secular quando me tornei um de seus muitos jardineiros-operários. Militando com o violão em botequins, teatros, casas de shows, quadras de escolas de samba, estúdios de gravação, carros de som de blocos e também da Sapucaí, fui ouvindo e colecionando histórias e mais histórias, entendendo a intrincada genealogia dessa enorme família,

dividindo com primos e primas cachês, vans, feijoadas e camarins enquanto começava a ser reconhecido pelos sambistas como um de seus pares.

Já tendo o samba como meu principal ganha-pão havia mais de uma década, corria o ano de 2002 quando a pesquisadora e escritora Marília Trindade Barboza, então presidente do MIS, me convidou à queima-roupa para ministrar um pequeno curso de história social do samba na sede administrativa do Museu, na Lapa. Marília sabia que àquela época eu lecionava como professor substituto na Escola de Comunicação da UFRJ, na Praia Vermelha, e resolveu apostar. Recebi com alegria o desafio, embora nunca tivesse me preparado para a tarefa. Foi então que me dei conta de que já possuía uma pequena coleção de livros sobre o assunto, reunidos sem planejamento qualquer. Recorri a eles e às memórias de chopes e bate-papos com gente da envergadura de Nei Lopes, Monarco, Martinho da Vila, Bezerra da Silva, Elton Medeiros e Wilson das Neves para então preparar o curso oferecido no MIS — que acabou sendo revisto e desenvolvido em 2018 e que, afinal, é o embrião deste livro.

Estas linhas tentam alcançar tanto o público leigo quanto conhecedores e especialistas na matéria. A ideia é mostrar, em perspectiva histórica, a variedade de elementos que o samba reúne, ao se multiplicar em mais de duas dezenas de subgêneros. Assim, a obra contempla o panorama histórico do samba urbano carioca, do seu surgimento em fins do século XIX até os dias de hoje, destacando a perspectiva do ouvinte e fornecendo ferramentas ao leitor para que aprofunde sua experiência de escuta. Como entender e identificar diferenças entre o samba-canção e o samba sincopado? Entre o samba-coco e o partido-alto? Entre o pagode carioca dos anos 80 e o samba-choro? Como reconhecer o samba-enredo em suas diferentes fases históricas? Como identificar formações instrumentais características de cada um desses estilos? Quais são, afinal, os padrões melódicos, harmônicos e poéticos que delimitam o gênero? Quais são seus principais personagens ao longo de mais de um século de história?

Para isso, descrevo, a cada capítulo, os traços mais característicos de subgêneros do samba, delineando sua gênese, elencando seus principais

nomes, apontando eventuais correlações entre uns e outros, apresentando sua paisagem sonora. O itinerário percorre mais de vinte principais estações: o samba maxixado da Cidade Nova, o samba do Estácio, o samba-choro (do qual derivam o samba de breque, o samba sincopado, o samba de gafieira e o samba-exaltação ufanista), o samba de terreiro (ou “de quadra”), o samba de enredo, o samba carnavalesco, o samba-coco, a bossa nova, o sambalanço, o samba-jazz, o samba-rock, o partido-alto, o samba na MPB (e o “pós-samba”, como eu me refiro aos sambistas tradicionais que emergiram com a onda da MPB), o pagode carioca dos anos 80, o pagode romântico dos anos 90, o pagonejo, o pagode gospel (ou “pragod”), os sambas com contribuições regionais, o samba contemporâneo.

Ao fim de cada capítulo, analiso sucintamente dez gravações representativas do estilo em questão. Comento aí os arranjos, aponto a formação instrumental, destaco algum traço especial na execução de músicos e intérpretes, resumo alguma eventual história ligada à faixa, cito outros registros importantes do mesmo samba. E ainda listo mais cinco fonogramas ligados ao subgênero, também para referência, mas sem análise ou comentários. Os critérios de escolha de repertório são flexíveis. Ora atendem à lista de sambas de maior sucesso, ou mais emblemáticos do estilo em questão, ora se reportam à memória afetiva do autor. Quase sempre opto pela gravação original do samba, mas posso recorrer a alguma versão posterior quando o registro de estreia é obscuro ou pouco significativo. Ao lado do título e dos créditos de intérprete e autoria, cito também o ano da gravação e o nome da gravadora, para tornar mais fácil e segura a pesquisa na internet.

A maioria desses fonogramas está hoje disponível no YouTube. Alguns mais antigos, especialmente aqueles da fase mecânica de gravações no Brasil (1902-1927), são encontrados no site Discografia Brasileira, do Instituto Moreira Salles. Já os mais recentes, de até cinco anos para cá, podem às vezes ser acessados apenas em plataformas como o Spotify. Para localizar os dados de todos esses fonogramas, além das fontes aqui mencionadas, recorrer ao banco de dados virtual do Instituto Memória Musical Brasileira/IMMuB, que também disponibiliza o áudio de alguns fonogramas, e ao site Discos do

Brasil, que, embora tenha base amostral mais reduzida, apresenta sempre que possível créditos das participações de músicos e arranjadores.

As referências bibliográficas listadas ao fim do livro, além de obviamente balizarem o conteúdo do texto e guiarem o leitor para outros focos de interesse dentro do tema, dão mostra clara de que o samba está mais vivo do que nunca, mobilizando nos últimos anos número crescente de pesquisadores, dentro ou fora do espaço acadêmico. Que este *Para ouvir o samba* também possa servir de impulso a novos trabalhos.

Quero expressar meus profundos agradecimentos à equipe das Edições Funarte. Este livro foi escrito em plena pandemia de Covid-19, um tempo de muitas incertezas, instabilidades e mudanças. Graças à paciência e à confiança dispensadas ao autor por parte de José Maurício Moreira, Masé Sant’Anna, Carlos Eduardo Drummond, Júlio Machado e demais colegas, este livro pôde vir a lume. Cito ainda outra antiga funcionária da casa, a querida Eulícia Esteves, que de longe acompanhou o projeto desta publicação. É um privilégio mais uma vez poder colaborar com a Funarte (desta feita com sua Gerência de Edições), organismo de Estado que desde 1975 presta inestimáveis serviços à cultura brasileira, especialmente a partir da ação de seu corpo de servidores, à margem de políticas de governo nem sempre auspiciosas.

Agradeço também a meu filho Miguel, tão curioso quanto o pai, fonte de inspiração permanente. E à Angélica Lopes, pela força de todas as horas, ao Carlos Alexandre De Cammilis (Cacau) e ao Nelson Vasconcelos, anjos da guarda de sempre. E, ainda, a meu mestre Muniz Sodré, referência na arte de pensar as coisas, primeiro farol a me fazer refletir sobre o samba e seu universo.

Muita gente contribuiu para que estas páginas fossem concluídas com maior apuro. Em primeiro lugar, agradeço a Hugo Damatta, generoso salvador da pátria num momento em que meu computador, coitado, veio a óbito. Durante a feitura da obra, pude tirar dúvidas e consultar muita gente direta ou indiretamente envolvida com o samba. Foram dezenas de mensagens, e-mails e telefonemas que acabaram por esclarecer muitos e muitos detalhes

dos quais o texto se ocupa — uma data, uma parceria, uma grafia correta de nome, um determinado contexto, uma história de bastidores. E, claro, o mais complicado: apurar a ficha técnica de fonogramas, tarefa às vezes quase mediúnica pela notória e universal escassez de informações sobre a participação de instrumentistas, arranjadores, produtores musicais, técnicos e até compositores — ausência que infelizmente só tem se acentuado nos novos tempos das plataformas digitais de música, bastante alheias à valorização do patrimônio intelectual e da memória.

Assim, sou gratíssimo a Alberto Mussa, Alceu Maia, Ana Costa, André Tandeta, Aquiles Reis, Armando Andrade, Armando Fernandes Aguiar (o Mamão), Biá Hamann, à equipe do site Discografia Brasileira, do IMS, coordenada por Bia Paes Leme, Biratan Porto, Caetano Veloso, Celso Filho, Cláudio Jorge, Didu Nogueira, Felício Torres, Felipe Ferreira, Haroldo Costa, Henrique Cazes, Hugo Sukman, Kiko Horta, João Carino (e ao indispensável site do IMMUB), João Martins, Jorge Ailton, Joyce Moreno, Julio César Valente Ferreira, Leo Aversa, Leonardo Lichote, Lucas Nobile, Luciana Rabello, Luiza Marcier, Marcelo Cabanas, Márcio Gomes (que revisou com bastante critério e atenção a intrincada teia de dados e informações na qual o livro se apoia), Maria Luiza Fernandes, Maria Luiza Kfoury (idealizadora e coordenadora do belíssimo site Discos do Brasil), Miltoninho do MPB-4, Mosquito, Moyseis Marques, Nei Lopes, Patrick Angello, Pedro Luís, Rachel Valença, Rita Benneditto, Rodrigo Alzguir, Ruy Castro, Tutty Moreno e Vagner Fernandes.

Como diz certo samba de caboclo: “Um abraço dado / De bom coração / É o mesmo que uma bênção / Uma bênção, uma bênção”.

Um brinde, ainda, à memória de Aloy Jupiara, jornalista também devotado ao samba e à sua história, a quem gostaria de ter podido mostrar este livro.

Para concluir esta apresentação, reitero a ideia de que o samba não é um monólito. Muito longe disso, está marcado pela impressionante diversidade de elementos, substâncias e ideias que o compõem. Basta lembrar que, em seu percurso histórico, o samba passou da categoria de expressão marginal,

objeto de repressão policial até meados do século passado, à condição de um dos principais pilares da identidade cultural brasileira. O samba, portanto, se estende por muitas épocas, gerações, territórios, se liga a grupos diversos e por vezes antagônicos, dá voz a diferentes agentes sociais. Ao examinar a variedade de vertentes estilísticas do samba urbano carioca, ainda que mais detalhadamente do ponto de vista musical, poderemos aqui vislumbrar como os diferentes ramos do samba se conectam a diferentes círculos de ouvintes e criadores. O samba é negro, mas também é branco. O samba é arcaico, mas também é contemporâneo. O samba é profano, mas também é religioso. O samba é proletário, mas também é de bacana. O samba se basta em si mesmo, tão diverso que é, mas também dialoga proveitosamente com outras expressões musicais. O samba é brasileiro da gema, mas está aberto para o mundo.

O samba, afinal, é Exu, divindade iorubá cultuada no Brasil sob muitas formas, símbolo da dualidade, do dinamismo e da permanente transformação.

Prontos para cair no samba?

Rio de Janeiro, setembro de 2021.

Capítulo 1.

Para entender o samba

O samba é uma expressão musical brasileira que tem origem principal nas sociedades tradicionais africanas de etnia banta. Num primeiro momento, é o resultado da recombinação de elementos sonoros, poéticos e coreográficos negro-africanos em nosso país, no contexto histórico da escravidão, aos quais foram acrescentados elementos da música europeia, em especial portuguesa. O caminho que nos trouxe o samba tal qual o conhecemos hoje, múltiplo e eloquente, é longo e igualmente diverso, cheio de bifurcações e retornos, reflexo ao mesmo tempo da sedimentação e da permanente mistura de sons e ideias que tem início logo nos primórdios do Brasil colonial.

Uma pista para enxergarmos o samba com profundidade e nitidez está na sua identidade musical mestiça. Para alcançá-la, portanto, partimos do entendimento básico sobre a música, seus princípios fundamentais e sua relevância para os grupos humanos.

Não há cultura em que a música não esteja presente, distribuindo-se por várias funções. Por exemplo, ouvimos música para relaxar depois de um dia de trabalho pesado. Já numa academia de ginástica, entretanto, a música deve funcionar como elemento excitante, combustível para a atividade física. A música também serve para pautar um ambiente romântico, para mitigar angústias amorosas ou existenciais, para celebrar nascimentos, aniversários, casamentos e todo tipo de rito de passagem, para que possamos nos distrair e nos sentir bem a sós — a exemplo da música que se ouve em elevadores e salas de espera. O som musical de fundo suaviza a aspereza de um falatório ruidoso, como em um restaurante cheio. A música excita, relaxa, sociabiliza, convida à reflexão, potencializa nossa personalidade. Mais do que isso, a música que consumimos define nossa própria identidade, assim como as roupas que vestimos. Somos sambistas, pagodeiros, roqueiros, metaleiros, chorões, bossanovistas, fadistas, do frevo, do jazz — e, muitas vezes, uma mistura de várias dessas categorias.

Há várias definições possíveis sobre a música, derivadas de correntes de pensamento distintas. De maneira sucinta, para não nos afastarmos do samba e de seu universo, podemos compreender que a música é uma linguagem; é a arte da combinação de sons que se articulam ao longo da linha do tempo e que se agrupam em três eixos principais: melodia, harmonia e ritmo.

Com base na reflexão de alguns estudiosos — entre eles José Miguel Wisnik, no lapidar *O som e o sentido*, livro publicado em 1989 —, é possível estabelecer de modo bastante sumário a seguinte divisão entre linguagens musicais de diferentes culturas, com relação à articulação de seus três eixos principais e sua prevalência semântica.

Existe, de um lado, o que podemos chamar de “música das alturas”, pautada pela variação de frequência das nossas ondas cerebrais, e que se conecta diretamente com a percepção que o ouvido e o cérebro têm da diferença entre notas graves e agudas, isto é, a diferença das alturas de frequência sonora. É o tipo de música que privilegia a melodia, num primeiro momento, e a harmonia, logo a seguir, deixando o elemento rítmico mais

em segundo plano. Boa parte da tradição da música ocidental está enquadrada aqui no conceito proposto de “música das alturas”.

De outro lado, existe a chamada “música do pulso”, ligada às tradições africana, árabe, chinesa e indiana, entre outras, que se apoia fundamentalmente na trama rítmica (na batucada, para lembrar um termo próprio do samba) e costuma apresentar escalas melódicas pentatônicas ou hexatônicas, mais simples que as ocidentais. Alguns estudiosos sustentam que a sintaxe musical que privilegia o pulso se relaciona diretamente à experiência intrauterina, quando passamos meses tendo os batimentos cardíacos maternos como principal fonte sonora. Assim, em muitas culturas, prevalece na música essa referência de um batimento constante e grave que, de saída, é a base de desdobramentos rítmicos e, num segundo momento, de desenvolvimentos melódicos e harmônicos.

Nessa perspectiva, podemos entender que o samba é uma expressão musical mestiça, fruto da interação entre a “música das alturas” europeia e a “música do pulso” africana. O samba tem trama rítmica bastante complexa e potente, ao mesmo tempo que é dotado de sofisticação melódica e harmônica, herança direta dos portugueses que depois se desenvolveu no Brasil. Não será outro o segredo da força gigantesca do gênero: esse cimento mestiço faz com que o samba garanta seu poder de comunicação e a sua projeção diante do mundo, assim como a música negra norte-americana e a música afro-caribenha, também exemplos de integração e equilíbrio entre o pulso e as alturas.

É importante ainda entender que o samba se configura como gênero musical, ou seja, representa um grande conjunto de obras musicais que reúnem expressivos elementos em comum — padrão melódico, padrão harmônico, padrão rítmico, poética, expressão coreográfica, contexto geográfico e contexto cultural. O senso comum costuma identificar o samba e demais gêneros de música popular (frevo, baião, xote, choro, marcha, entre muitos outros) como ritmo, o que é uma redução excessiva. Embora o ritmo seja o traço mais fácil de identificar em um gênero musical popular ou tradicional, ele está longe de representar sua identidade como um todo.

Os gêneros musicais são em geral classificados pelos estudiosos em três grupos principais: música erudita (ou clássica, ou “de concerto”), música tradicional (ou folclórica) e música popular. A música erudita está vinculada de modo direto ao ambiente musical europeu, calcada no apuro formal, consumida originariamente pelas classes dominantes e ligada à tradição do mecenato. Para nosso estudo sobre o samba, vamos examinar um pouco mais de perto as outras duas categorias.

A música tradicional (ou folclórica) nasce no contexto das sociedades tradicionais, pré-urbanas e rurais. Sua assimilação e sua reprodução se dão pela oralidade. Nesse universo, quase sempre as peças musicais têm autoria coletiva ou indefinida, por se valorizar aqui mais a participação do grupo que a do indivíduo. Desconhece-se, portanto, o conceito de propriedade intelectual. É música conservada de geração para geração, praticada raras vezes como ofício ou atividade exclusiva. Na música tradicional não impera a lógica do lucro, nem se verificam motivações econômicas entre seus artífices. Essas expressões musicais, antes, traduzem a identidade coletiva em sons, versos e passos de dança. Estamos falando, por exemplo, de todo o repertório dos povos indígenas brasileiros, do bumba meu boi, da catira, do cavalo-marinho, da congada, do maracatu, do jongo, das cantigas e dos toques do candomblé, da umbanda e da capoeira, dos cantos de lavadeiras, das cantigas de roda e de ninar. E também, como veremos mais adiante, incluem-se nesse rol alguns “protossambas”, expressões musicais que participam da gênese do samba urbano carioca.

De outro lado, nascida em meio às sociedades urbanas e industriais, a partir do século XIX, a música popular tem como mais importante fundamento sua reprodutibilidade, isto é, a capacidade de ser reproduzida em larga escala por algum suporte tecnológico, como partituras, discos, radio-difusão e, hoje em dia, redes sociais da internet e aplicativos digitais. A música popular se projeta como continuidade histórica da música tradicional nos moldes da sociedade industrial capitalista, em que a acumulação e o lucro são metas primordiais. Nesse novo cenário, seus agentes se profissionalizam. Ganham força os conceitos de propriedade intelectual e direitos

autorais (já enunciados no modelo da música clássica europeia). Cria-se a indústria cultural. Destaca-se também aqui a categoria de “nacional-popular” proposta pelo filósofo Antonio Gramsci na década de 1930, relacionada à figura dos “intelectuais orgânicos” que brotam das classes populares, e que realça no plano da cultura o componente nacionalista.

Entre os inúmeros gêneros de música popular surgidos no início do século XX, notam-se o tango argentino, o fado português, o fox-trot norte-americano, a guarânia paraguaia, o rebetiko grego, a cúmbia colombiana e o samba brasileiro — já na sua acepção de samba urbano carioca, descendente de vários “sambas” rurais.

Outro traço importante do samba é sua larga dimensão sociocultural, sobretudo quando o enxergamos pelo prisma da música popular. Bem mais do que um gênero musical, o samba é um “fato social total”, como requer o conceito formulado pelo sociólogo francês Marcel Mauss, que se refere a qualquer atividade capaz de reverberar em toda a sociedade, em vários âmbitos — econômico, jurídico, político, religioso, psicossocial. Ou seja, mais do que a música que se produz e se consome, o samba é ao mesmo tempo modo de sociabilização, referência de classe (há sambas para todos os gostos e perfis sociais), marcador de resistência negra, elemento de integração nacional, sinal distintivo de brasilidade. Tudo isso e muito mais.

Podemos compreender de maneiras diferentes a definição de sambista. Há quanto a isso duas principais correntes de pensamento opostas, mas que não necessariamente se excluem. Uma, de caráter mais estendido, admite que sambista é o indivíduo que se identifica com o samba e com ele mantém relação de proximidade regular, seja na ponta do consumo ou da produção.

Outra, mais restrita, preconiza que sambista é tão somente o indivíduo que pertence, por nascimento ou adoção afetiva, a uma comunidade de sambistas. Nessa medida, o sambista (ou a sambista) pode ser um cantor, um compositor, um instrumentista ou um dançarino. Mas pode também não demonstrar habilidades notáveis em quaisquer dessas atividades, bastando estar firmemente integrado à coletividade de sambistas por laços familiares

ou de amizade para se credenciar como um deles. Em última análise, trata-se de definição autorreferente: mais do que frequentar com assiduidade shows ou rodas de samba ou, então, compor, cantar e dedicar-se ao acompanhamento musical do samba com regularidade, o sambista autêntico é aquele reconhecido como tal por outros sambistas.

Às vezes gosto de provocar, de sopetão: Chico Buarque é sambista? Meus interlocutores quase sempre se dividem, ou então permanecem em dúvida. Aos que de saída negam a suposição, me apresso em lembrar que mais da metade da caudalosa obra de Chico é formada por sambas. A resposta, é claro, dependerá da definição de sambista que se tenha em mente. O autor de “Construção”, “Samba do grande amor”, “Homenagem ao malandro”, “Apesar de você”, “Partido alto” e “Meu caro amigo”, entre outros sucessos, ele próprio o enredo, em 1998, da tradicionalíssima escola de samba Mangueira, será sem dúvida enquadrado positivamente pelo critério mais lato. De outro lado, é muito provável que seja excluído pela acuidade do conceito mais restritivo.

Não há muito mistério. A questão é que a definição mais ampla se reporta aos cânones da música popular, fundamentada na relação de consumo, enquanto a definição mais austera aponta para o quadro da música tradicional, pautada pela produção de sentido a partir da pertença e da atuação em uma comunidade. Nada contra o compositor de “Samba e amor”, “Carolina” e “Vai passar”.

Chico Buarque, pois, é o gato de Schrödinger do samba.

Capítulo 2.

As origens do samba urbano carioca

Como o samba surgiu? De onde vem, mais especificamente? Em que época exata o samba aparece no Brasil? Qual a origem do nome samba?

Historiadores, musicólogos e linguistas, incansáveis, ainda perseguem respostas para essas questões. Embora uns tenham soluções mais bem delimitadas a respeito da origem do gênero, outros preferem a dúvida cautelosa. Certamente me inscrevo entre esses últimos.

A etimologia do vocábulo samba, por exemplo, a que o pesquisador paraibano Baptista Siqueira chegou a atribuir origem indígena, permanece um mistério. As evidências apontam com clareza para termos de origem africana, nomeadamente banta. Entretanto, até hoje não apareceram indicadores conclusivos. As melhores pistas, a meu ver, são as levantadas pelo sambista e estudioso Nei Lopes. Ele considera quatro principais possibilidades:

Uma é *samba*, verbo do idioma cokwe, do povo Quioco, de Angola, com o significado de “cabriolar, saltitar ou brincar como um cabrito”, termo associado à dança do samba.

Outra é *sâmba*, substantivo do idioma quicongo, tipo de dança em que o peito do dançarino por vezes se choca com o peito de outro.

Também temos *semba*, verbo quimbundo que significa “separar”, em alusão ao movimento da umbigada, característico de alguns tipos de samba rural no Brasil, ou, ainda, “galantear”.

Por fim, destaca-se *semba*, verbo quicongo que significa “respeitar, honrar”.

O primeiro registro impresso da palavra “samba” que se conhece no Brasil é de 1838. Figura num artigo escrito por frei Miguel do Sacramento Lopes Gama no jornal satírico *O Carapuceiro*, que circulava na cidade do Recife. Há referência nesse artigo a certo “samba d’almocreve”, folguedo que acontecia espontaneamente nos arrabaldes da cidade e visto pelo padre Gama com maus olhos. Almocreves eram os condutores de burros de carga que trabalhavam para os comerciantes — um ofício subalterno bastante comum desde a Idade Média, em Portugal, até o início do século XX, e também no Brasil. Lampião, por exemplo, foi almocreve antes de se tornar cangaceiro. Assim, pela pena do padre Gama, que usou sua mordacidade para reclamar da agitação ruidosa provocada pela brincadeira, o samba estreou nas letras da imprensa brasileira marcado pelo preconceito das classes senhoriais.

A trama rítmica de vários gêneros tradicionais associados ao samba e observados no Brasil pelo menos desde o século XIX tem nítida origem banta. Os bantos são um conjunto de povos do centro-sul africano que apresentam traços culturais e linguísticos em comum. Espalham-se hoje por mais de vinte países, entre eles Angola, Moçambique, República do Congo, Guiné Equatorial, Zâmbia, Camarões e África do Sul.

Para além do ritmo, outros elementos característicos dessas matrizes bantas são:

1. A estrutura responsorial de cantigas, isto é, o diálogo musical entre um cantor solista e o coro, em que o cantor enuncia ou pergunta e o coro responde.
2. Um certo padrão melódico modal baseado em escalas pentatônicas ou hexatônicas (de cinco ou seis notas, respectivamente), próprias da chamada “música do pulso”, padrão esse que mais tarde foi fundido com a tradição tonal europeia, da ordem da “música das alturas”.
3. Alguns elementos coreográficos, a exemplo da umbigada, associada a antigos ritos de fertilidade.
4. O uso de instrumentos tipicamente bantos, como a cuíca, o caxixi, o agogô e o berimbau, além de determinados tipos de tambores.

A influência de elementos europeus diante das formas mais remotas de samba alcança principalmente o plano melódico e harmônico. As cantigas dos sambas rurais são concebidas em padrões tonais — exclusivas da tradição europeia — ou, ainda, híbridas, modo-tonais. O legado europeu também se afirma no plano formal da poesia, com versos marcados pela métrica regular, isto é, seqüências de versos com o mesmo número de sílabas, estrofes com números regulares de versos e uso frequente de rimas. São recorrentes nesses sambas rurais, em especial, as estruturas de redondilha menor (versos de cinco sílabas poéticas) e maior (sete sílabas poéticas), assim como as estrofes em quadras ou sextilhas. Todos esses recursos costumam ser muito pouco empregados nas tradições musicais que vieram da África para o Brasil.

Mas é totalmente evidente que o samba na sua criação e na sua essência é uma expressão musical própria da cultura negra brasileira. O samba é ao mesmo tempo memória e reinvenção das tradições musicais africanas de origem banta, ainda que bastante mesclado a elementos portugueses já então abasileirados. Assim, fortemente ancorado em sua origem africana, o samba se afirma ontem e hoje como importante vetor de resistência cultural negra entre os brasileiros.

Embora esses sambas rurais, arcaicos, sobrevivam ainda hoje espalhados por todo o país, quando falarmos aqui de samba, em geral estaremos nos

referindo ao samba urbano carioca, gênero de música popular surgido no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o século XX. O samba urbano carioca, tronco de uma sólida árvore que depois se ramificou em vários subgêneros e estilos, nasceu da confluência de várias expressões musicais rurais que chegaram ao Rio de Janeiro em fins do século XIX, com o intenso fluxo migratório acontecido no Brasil após a Abolição e a República — um período de importantes mudanças sociais, políticas e econômicas. Para se ter melhor ideia, a população carioca cresceu 90% entre os censos de 1872 e 1890 e depois aumentou em mais 55% à época do censo de 1900. Entre esses migrantes destacam-se os negros escravizados libertos em 1888 e muitos já alforriados ou nascidos livres antes disso, bem como famílias inteiras saídas de toda parte do país, sobretudo do meio rural, para tentar vida nova na então capital brasileira.

Nas duas últimas décadas do século XIX, mesclam-se no Rio de Janeiro vários gêneros de música tradicional trazidos pelos migrantes de diversos cantos do país, sobretudo do Nordeste. Em primeiríssimo lugar afigura-se o samba de roda do Recôncavo baiano, mais notável ingrediente do samba urbano carioca. E ao lado dele estão o samba-chula, o samba corrido e o bate-baú, também da Bahia, o tambor de crioula maranhense, o milindô do Ceará e do Piauí, o bambelô potiguar, a imensa variedade de cocos nordestinos (como o coco de praia, o coco de embolada e o coco de resposta), o jongo que se espalha por boa parte do Sudeste, o samba de lenço (ou samba-lenço) paulista e várias formas de samba de umbigada. Todos esses gêneros tradicionais passam a dialogar com o rico substrato musical carioca, que entre outros componentes já continha o lundu, o batuque, a modinha, o choro e o maxixe.

É então nesse efervescente painel que nasce o samba carioca, gestado na chamada Pequena África, parcela da zona portuária carioca que abrange os bairros da Saúde, da Gamboa e do Santo Cristo — e, mais tarde, também na Cidade Nova, manguezal aterrado no início do século XIX que se transformou em bairro proletário colado ao Centro carioca a partir de 1860. As festas nas casas das “tias” nordestinas (baianas, notadamente, como a

afamada tia Ciata) foram o principal ambiente de consolidação do gênero, ao lado das casas de candomblé, onde o samba de roda baiano era habitualmente tocado quando terminavam as funções religiosas.

O samba de roda está fortemente ligado, do ponto de vista rítmico, a certos toques do candomblé de origem banta: cabula (ou cabila), monjola, samba de angola, samba de caboclo, caxambu. É notável a contribuição religiosa de matriz africana para a formação dos sambas rurais e do próprio samba urbano carioca. Não apenas por sua arquitetura rítmica, mas principalmente pela formação e pelo caráter religioso dos cultores desses gêneros profanos. Os sambistas cariocas de primeira hora, em geral, frequentavam os terreiros de candomblé nagô, jeje, ijexá, angola e muçurumim espalhados pelo centro da cidade e pela zona portuária. Quem era do samba, portanto, via o mundo com os olhos do orixá.

Na década de 1900 já há referências ao samba para além dos limites da Pequena África e da Cidade Nova, sobretudo após a grande reforma urbana do prefeito Pereira Passos, empreendida em 1904. Nela, boa parte do casario do centro é demolida e seus habitantes são empurrados para os morros (São Carlos, Mangueira, Salgueiro) ou então para os subúrbios cariocas, ao longo das linhas ferroviárias que saíam das estações Leopoldina e Central.

A partir de todos esses elementos, chego à conclusão sobre uma questão polêmica desde sempre alimentada por estudiosos, sambistas e simpatizantes do gênero: o samba, afinal, nasceu na Bahia ou no Rio de Janeiro? O Rio, sabemos, foi o grande polo irradiador do samba para todo o Brasil e o mundo, especialmente a partir da década de 1930. Por outro lado, o samba de roda do Recôncavo baiano é o principal ingrediente do samba urbano carioca, que, como já vimos, resulta da fusão de várias expressões musicais que confluíram para o Rio de Janeiro nas últimas três décadas do século XIX, efeito de grandes mudanças que aconteciam no país.

Ainda que o samba do Rio de Janeiro tenha se nutrido de toda essa mistura de sons e sotaques musicais, o samba de roda baiano é sem dúvida o elemento central na consolidação do gênero carioca. Como entender a

questão, afinal? O samba baiano, mais importante matriz do samba carioca, deve então ser apontado como o gênero primaz entre toda a linhagem? Afinal, ele surgiu antes do samba urbano carioca — assim como o samba d'almocreve pernambucano, o samba de lenço paulista, o tambor de crioula maranhense ou a congada mineira. Ou é o samba carioca que deve ser reconhecido como o marco fundador do gênero, colocando-se todos os seus antecedentes num patamar pré-histórico? Ora, é do samba surgido no Rio de Janeiro que brotam diretamente um sem número de estilos e subgêneros, é ele o responsável imediato pela difusão da cultura do samba em todo o país e no mundo.

Por mim, abandono com felicidade qualquer disputa ou juízo de valor e gosto de pensar simplesmente que o samba baiano nasceu na Bahia; o samba carioca, no Rio de Janeiro. São dois sambas diferentes, embora o primeiro seja o que mais contribuiu para a gênese do segundo. Assim, mesmo assemelhados no plano do feito, são fundamentalmente distintos no que diz respeito à construção de sentido e dinâmica própria: o samba de roda do Recôncavo baiano é música tradicional; o samba carioca, música popular. Não podemos confundir essas dimensões ao ouvi-los lado a lado no rádio, num show ou numa playlist de aplicativos, orientados apenas pela semelhança sonora, que aliás se acentuou com o tempo. Embora o samba tradicional baiano e o samba urbano carioca tenham muitos pontos de contato na forma e no espírito, suas perspectivas históricas e organizações simbólicas são independentes.

E viva a Bahia, viva o Rio, viva a estrada Rio-Bahia!

Capítulo 3.

O samba maxixado da Cidade Nova

O primeiro estilo ou subgênero conhecido do samba urbano carioca é o chamado samba maxixado — ou, mais propriamente, samba maxixado da Cidade Nova (bairro popular na zona central do Rio de Janeiro), mas que desponta também em localidades vizinhas da região portuária do Rio de Janeiro, como a Pedra do Sal, a Gamboa, a Saúde e o Santo Cristo, numa extensa área apelidada de Pequena África, dado o expressivo agrupamento de africanos libertos e seus descendentes que lá havia. Essa primeira faísca do samba na antiga capital brasileira, como já vimos, nasce do encontro de vários sambas rurais que aí aportaram em fins do século XIX, somados a gêneros musicais já estabelecidos, como o lundu, o batuque, o choro e o maxixe.

Entrelaçado com o samba carioca que acabara de nascer na virada do século, o maxixe é um gênero de feição igualmente mestiça que esteve em voga no Rio de Janeiro desde pelo menos o início da década de 1880 e

é considerado por alguns estudiosos como a primeira dança urbana criada no Brasil. Às vezes chamado de tango brasileiro, gênero instrumental com o qual se confunde, o nome da dança tem origem provável na cidade de Maxixe, que fica no litoral moçambicano e pertence à província de Inhambene — embora há quem o faça derivar da leguminosa de mesmo nome que brotava a esmo no manguezal da Cidade Nova, ou, ainda, de um dançarino conhecido por Maxixe, que criou passos diferentes para o lundu. A aposta na origem em Moçambique parece ter consistência: o maxixe brasileiro guarda notáveis semelhanças com a marrabenta, gênero dançante ainda hoje extremamente popular no país africano.

Naquele fim de século, a comunidade baiana tinha proeminência na Pequena África e na Cidade Nova. Era um formigueiro de estivadores, carregadores, arrumadores, jornaleiros, doceiras, quituteiras, lavadeiras, quitandeiros e pequenos comerciantes, sacerdotisas e sacerdotes, operários, militares de baixa patente e funcionários públicos subalternos, gente que também aos poucos se integrava à então crescente atividade industrial. Festeiros e também ligados ao calendário católico, os baianos e os demais nordestinos das redondezas se reuniam em seus principais casarões para celebrações profanas que costumavam suceder-se às funções religiosas, quer no candomblé, quer na igreja, e que por vezes duravam dois ou três dias ininterruptos, num permanente entra e sai de gente circulando com comes e bebes, sempre com muita música e animação.

É nesse cenário que o samba carioca vai alcançando seus traços singulares. Um palco destacado para as festas da comunidade negra e nordestina era o da casa da famosa tia Ciata, baiana de Santo Amaro da Purificação, na região do Recôncavo. Sacerdotisa e quituteira, mãe de 15 filhos, era conhecida por ter curado por meio da sabedoria religiosa africana uma ferida na perna do presidente da república Venceslau Brás, o que lhe valeu, como retribuição, um emprego público para seu marido e o respeito ainda maior por parte de seus pares. Tia Ciata morou de 1904 até 1924, quando faleceu, num casarão na antiga rua Visconde de Itaúna, 117, hoje rua de Santana, num trecho que foi desapropriado em 1941 para a abertura da

avenida Presidente Vargas, próximo ao conjunto de edifícios apelidado de Balança Mas Não Cai.

Foi na casa de tia Ciata, onde há mais de uma década já aconteciam as festas embaladas pelo samba, que nasceu a primeira composição a obter grande sucesso de público: o famoso “Pelo telefone”, de autoria registrada por Donga e Mauro de Almeida. Gravado em novembro de 1916 e lançado em 1917, o samba se tornou um imenso sucesso no carnaval deste último ano. “Pelo telefone” fez com que o samba invadisse de modo definitivo a trilha sonora do carnaval carioca, até então dominada por marchas e marchas-rancho, entre outros gêneros. E fez mais: graças ao sucesso que alcançou, a composição conseguiu fazer com que o samba transbordasse do circuito de festas da comunidade negra da Cidade Nova para outros cantos do Rio de Janeiro.

Toda essa fama viria a fazer com que “Pelo telefone” fosse considerado o primeiro samba gravado — informação que circula ainda hoje em livros, artigos, matérias jornalísticas e por toda a internet, mas que, em definitivo, não corresponde à verdade. Há pelo menos vinte títulos de sambas registrados em disco antes de “Pelo telefone”. Os mais antigos, por volta de 1904. Como naqueles primórdios os catálogos das gravadoras brasileiras não eram muito precisos em suas informações, até agora não há uma pista segura a respeito daquele que teria sido o primeiro samba gravado.

Há, entretanto, sambas notáveis desta fase registrados em disco ainda antes da composição assinada por Donga e Mauro de Almeida. Alguns observadores avaliam que quase todos esses sambas — o próprio “Pelo telefone”, inclusive — são tão somente maxixes (ou então lundus, batuques, polcas ou, ainda, formas híbridas). Junto-me à corrente que considera, em primeiro lugar, a autodenominação como marcador identitário acima de qualquer dúvida. Se está “samba” no rótulo do disco, samba será, salvo qualquer erro mais evidente. Para além disso, duas outras questões: de um lado, o samba era à época gênero ainda em construção, sem formato consolidado, admitindo portanto variações na execução e na interpretação; de outro (meu argumento preferido), não sabemos

bem em que condições esses sambas foram gravados, uma vez retirados do ambiente natural de seus compositores e músicos. Não sabemos, portanto, o quanto esses registros estão contaminados por outros sotaques musicais então dominantes.

É este o caso de “Pelo telefone” e de faixas como “Quem são eles?” e “Fala, meu louro”, entre muitas outras. Alguns estudiosos indicam que, nos estúdios de gravação, os maestros responsáveis pelos arranjos não conheciam ainda bem o samba, gênero que mal despontava. Recorriam, assim, à linguagem do maxixe para vesti-los com sua instrumentação, seu acompanhamento rítmico, harmonizações e contracantos. O maxixe, afinal, vendia muitos discos, era garantia de sucesso. Que mal faziam em aproximar os dois gêneros, já naturalmente aparentados entre si? O fato é que hoje não sabemos como “Pelo telefone” era cantado e tocado na casa de tia Ciata e nas demais festas da Cidade Nova, tampouco como era ouvido em meio à folia das ruas cariocas em 1917, com toda a vibração carnavalesca. Sabe-se, por exemplo, que nas festas das tias baianas o samba era sustentado muitas vezes por cavaquinho, violão, um ou outro eventual instrumento de sopro, bordando a melodia principal, e um conjunto de percussão. Entretanto, a batucada do samba maxixado autêntico nunca foi registrada em disco. Como naquele tempo os instrumentos de percussão tendiam a embaralhar o som registrado, devido à tecnologia ainda bastante rudimentar da fase mecânica de gravações, eram deixados de lado.

O samba da Cidade Nova foi parar em vários outros territórios. Ocupou a festa da Penha, tradicional evento religioso que acontece durante os quatro domingos de outubro em frente à igreja de Nossa Senhora da Penha, no subúrbio carioca, e que se derrama em festejos profanos. Fez sucesso imediato no teatro de revista — as primeiras cantoras a levá-lo ao disco, começando a romper a hegemonia masculina entre os intérpretes, foram vedetes da revista como Pepa Delgado, Júlia Martins e Aracy Cortes. Foi incorporado em definitivo ao carnaval carioca, com prestígio crescente.

O samba maxixado, além disso, representa a transição do samba entre a condição de música tradicional, ou folclórica, e a categoria de música

popular. Voltemos ao icônico “Pelo telefone”, que gerou grande polêmica em torno de sua autoria. O samba foi composto de maneira coletiva, como era costume à época, no decorrer de sucessivas festas em casa de tia Ciata. Podia funcionar assim: em meio à roda de samba, um dos compositores propunha um tema ou já apresentava um esboço de refrão, imediatamente completado pelos circunstantes. Na sequência, as estrofes do samba eram improvisadas. Ao longo de vários encontros, então, peneiravam-se as melhores estrofes e, se fosse o caso, ajeitava-se o refrão. Estava pronto o samba, com ressalvas: na verdade, a composição dificilmente era cantada sempre da mesma maneira.

Como “Pelo telefone” começou a circular bastante pelas festas da Cidade Nova, surgiram rumores de que poderia ser gravada. Assim, um de seus autores, o conhecido Donga, tomou a iniciativa de registrar o samba na Biblioteca Nacional em novembro de 1916, apenas em seu nome. Logo depois, o jornalista e cronista carnavalesco Mauro de Almeida, que também frequentava as mesmas festas, reclamou sua participação na autoria e nela foi incluído por Donga. Muitos testemunhos da época, porém, dão conta de que os versos e a melodia de “Pelo telefone” tiveram a contribuição criativa de mais de uma dezena de pessoas, entre as quais a própria tia Ciata. Entretanto, nenhum deles acabou por reivindicar a autoria do samba.

Esse episódio — que, aliás, contribuiu para aumentar ainda mais o sucesso da composição — ilustra bem o momento histórico em que a propriedade intelectual começa a ser valorizada no país, nos domínios da música popular. Num primeiríssimo momento, o samba urbano carioca ainda está inscrito nos cânones da música tradicional, como suas matrizes diretas. Fazia-se samba para divertimento e consumo próprios, não para se ganhar dinheiro, menos ainda para se alimentar a cadeia produtiva da indústria cultural, que ainda era bastante incipiente no Brasil. Aos poucos, entretanto, essa perspectiva vai ganhando outra direção. Já na década de 1920, o samba carioca deixaria irremediavelmente de pertencer ao campo da música tradicional para abraçar a condição de gênero popular.

PARA OUVIR O SAMBA MAXIXADO:

1. “Um samba na Penha” (Assis Pacheco, Álvaro Peres e Álvaro Colas), com Pepa Delgado e Mário Pinheiro. Odeon, 1904.

Certamente um dos primeiros sambas maxixados a serem registrados em disco, “Um samba na Penha” é interpretado por Pepa Delgado, jovem estrela do teatro de revista, e Mário Pinheiro, cantor de modinhas, maxixes e lundus. O acompanhamento do dueto é feito tão somente por um piano sacudido, e a letra do samba faz menção à festa da Penha, importante efeméride popular carioca que conheceu seu apogeu nas primeiras décadas do século XX.

2. “Quando a mulher não quer” (autoria não registrada), com Artur Castro. Columbia, 1910.

Anunciada como “samba cantado pelo Artur” logo aos primeiros segundos da faixa, a cançoneta “Quando a mulher não quer” poderia ser classificada como lundu, maxixe, polca ou algum outro gênero de música popular em voga no início do século, tamanha a fluidez da divisão rítmica de sua melodia. A letra, carregada de verve humorística, denuncia possível origem teatral — era comum que o repertório em destaque no teatro de revista fosse registrado em disco. De fato, o intérprete Artur Castro, baiano de Salvador, ainda moço fez carreira de sucesso como cantor e ator nos palcos da Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro. Traço interessante é o leve acento português exibido por Castro na gravação, característica frequente entre atores brasileiros no período e sinal de certa distinção. O que nos leva a imaginar que, além de samba, “Quando a mulher não quer” daria igualmente um buliçoso fado corrido.

3. “Samba matreiro” (autoria desconhecida, arranjo de Cadete), com Cadete. Odeon, 1911.

Interpretado por Cadete, um dos principais nomes do disco brasileiro no início da chamada fase mecânica, que vai de 1902 a 1927, este “Samba matreiro” lembra bastante a melodia do lundu “Isto é bom”,

de Xisto Bahia, a primeira canção a ser gravada em disco no Brasil, em 1902. De autoria não registrada, parece ter sido adaptado ou composto em parte pelo próprio Cadete, conhecido improvisador e repentista.

4. “A viola está magoada” (Catullo da Paixão Cearense), com Bahiano e Júlia Martins. Odeon, 1912.

Aqui, um caso típico de canção popular cujo gênero não se define com precisão, apesar do indicativo “samba” impresso no rótulo do disco: *A viola está magoada* confunde-se tanto com o lundu quanto com a moda de viola, e guarda maior distância do samba maxixado propriamente dito. A letra interpretada por Bahiano, um dos primeiros astros da canção popular brasileira, ao lado da cantora e vedete Júlia Martins, sugere cenário mais rural que urbano — característica marcante das modas de viola provenientes do interior do país. O acompanhamento é de violão e piano.

5. “Samba em casa da baiana” (Alfredinho), com a Banda da Casa Faulhaber. Favorite Records, 1912.

Tema instrumental solado por clarinete e acompanhado por cavaquinho, violão e um instrumento de sopro que executa a linha de baixos (pouco distinguível, provavelmente um bombardino), “Samba em casa da baiana” tem desenho melódico apoiado em apenas dois acordes que se alternam em tempos regulares, o da tônica e o da dominante — característica de muitos gêneros populares de origem portuguesa, conhecidos em geral como “sol e dó”.

6. “Yayá, me diga” (Raul Moraes), com Geraldo Magalhães. Disco Gaúcho, 1913.

“Yayá, me diga” está entre mais de uma dezena de sambas lançados nas duas primeiras décadas do século XX pelo selo Disco Gaúcho, da gravadora porto-alegrense Casa Elétrica. Cantado por Geraldo Magalhães (que formou à época com Nina Teixeira a famosa dupla Os Geraídos), a faixa tem a designação de “samba carnavalesco” em seu rótulo. O acompanhamento musical é feito por cavaquinho, piano, flauta e clarinete.

7. “Samba roxo” (autoria desconhecida), com Eduardo das Neves. Odeon, 1915.

“Samba roxo” tem uma estrutura curiosa: reúne estrofes típicas de embolada, com sílabas que martelam todas as semicolcheias do compasso, entremeadas por refrão à moda do samba de partido-alto. O refrão, aliás, soa absolutamente natural aos ouvidos contemporâneos — embora a letra, exemplo estridente de machismo, não tenha bom apelo nos dias de hoje. A faixa é interpretada pelo cantor-palhaço Eduardo das Neves, grande artista negro carioca, e acompanhada por cavaquinho e um violão que ora ponteia nos baixos à maneira do lundu, ora desenha conduções mais próprias do choro.

8. “Pelo telefone” (Donga e Mauro de Almeida), com Bahiano. Casa Edison, 1917.

Entre todas as gravações do período aqui selecionadas, esta é com certeza a que tem andamento mais arrastado. O metrônomo marca cerca de 74 bpm (batidas por minuto), algo hoje praticamente impensável para um samba feito para o Carnaval. A interpretação do célebre Bahiano, cheia de suspensões e pausas, também não seria a mais esperada para vingar nos festejos momescos. O fato é que “Pelo telefone”, a partir desta singela, mas expressiva gravação — emoldurada por violão, cavaquinho e clarinete, num ambiente rítmico algo entre o maxixe e o lundu — tornou-se o aclamado marco inicial da discografia do samba urbano carioca, ainda que não o seja de fato.

9. “Quem são eles?” (Sinhô), com Bahiano. Odeon, 1918.

Primeira gravação em disco de uma obra de Sinhô, o célebre autor de sambas e maxixes, “Quem são eles?” já traz em seu primeiro verso a provocação: “A Bahia é boa terra, ela lá e eu aqui”. Como relatam as crônicas da época, Sinhô tinha diferenças com algumas figuras de proa da comunidade baiana do Rio de Janeiro, notadamente a partir da polêmica em torno da autoria de “Pelo telefone”, por ele também reivindicada. A birra esbarrava também em Pixinguinha e sua turma, muitos deles baianos ou descendentes de segunda geração. Ironia é pensar que, assim

como a famosa tia Ciata, o cantor Bahiano, intérprete da faixa, era natural de Santo Amaro da Purificação — torrão que mais tarde deu Assis Valente, Mano Décio da Viola, Caetano Veloso e Maria Bethânia, entre outras figuras ilustres da música brasileira. Destaque para o acompanhamento exclusivo de instrumentos de sopro, em arranjo típico de maxixe.

10. “Fala, meu louro” (Sinhô), com Francisco Alves. Popular, 1919.

Esta é a segunda gravação de Francisco Alves, então um iniciante de 20 anos de idade. Começou com o pé direito: o samba de Sinhô fez sucesso, tanto com a gravação quanto com a venda de partituras, àquele tempo ainda um eficaz e rentável meio de divulgação de canções populares. A letra atira outra provocação aos baianos: “A Bahia não dá mais coco / Para botar na tapioca / Pra fazer um bom mingau / Para embrulhar o carioca”. Mas o alvo aqui era o soteropolitano Ruy Barbosa, que tinha acabado de concorrer pela quarta vez às eleições presidenciais e mais uma vez perdido, dessa feita para Epiácio Pessoa. O acompanhamento é sustentado por violão, cavaquinho e sopros (com destaque para a flauta e o trombone) tocados pelo Grupo dos Africanos, conjunto de músicos negros do bairro de Vila Isabel.

E MAIS:

1. “Samba do pessoal descascado” [s. n.], com o Grupo dos Descascados. Phoenix, 1913.
2. “Samba africano” (Geraldo Magalhães), com Geraldo Magalhães. Phoenix, 1913.
3. “Desabafo carnavalesco” (Louro e Freire Júnior), com Eduardo das Neves. Odeon, 1917.
4. “O veado à meia-noite” (Donga), com Bahiano. Odeon, 1918.
5. “Ninguém escapa do feitiço” (Caninha), com o Grupo dos Oito Emissários. Odeon, 1920.

Capítulo 4.

O “samba de sambar” do Estácio

Na década de 1920, uma turma de sambistas se reunia nos bares ao pé do morro de São Carlos, no bairro do Estácio. Entre eles, distinguiam-se Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide, Brancura, Baiaco, Mano Rubem e Mano Edgar, todos criados no entorno. Sambistas de outras áreas também frequentavam este polo de atração boêmia e musical, como Marçal (de Ramos), Cartola e Carlos Cachaça (do morro de Mangueira), Paulo da Portela, Manacéa, Alcides Malandro Histórico, Chico Santana (de Oswaldo Cruz), Molequinho e Aniceto do Império (ligados ao morro da Serrinha). Gente moça, negros em sua absoluta maioria, trabalhadores da estiva, funcionários humildes, biscaiteiros e, alguns deles, indivíduos que viviam nos interstícios do operariado e eram afeitos a pequenos expedientes à margem da lei — os chamados malandros, grupo então em ascensão.

A turma do Estácio faz diferente: adapta o ritmo do samba já consagrado pela geração antecessora, afastando-o do sotaque de maxixe característico

da Cidade Nova, e introduz instrumentos de percussão como a caixa-surda (depois chamada apenas de surdo), somados ao pandeiro, ao ganzá e aos tambores diversos do samba maxixado. Ao mesmo tempo, essa nova batucada realça as linhas sustentadas pela cuíca (instrumento então usado com afinação grave e função de marcação rítmica, também conhecido como roncador) e pelo tamborim — que marca o chamado telecoteco, célula rítmica que acaba incorporada ao gênero em definitivo.

Cabe lembrar, entre parênteses, que este novo “samba batucado” — mais arrojado no fraseado melódico e no acompanhamento rítmico-harmônico, com letras que aludem à nova malandragem carioca — já começava a despontar mesmo entre os antigos mestres do samba maxixado Cidade Nova. É o caso, por exemplo, de “Dor de cabeça” (lançado em 1925 por Fernando de Albuquerque com a Jazz Band Sul Americano Romeu Silva) e “Ora, vejam só” (gravado em 1927 por Francisco Alves com a Orquestra Pan American do Cassino Copacabana), ambos da autoria do renomado Sinhô.

Em fins da década de 1920, o samba começa a ficar mais parecido com o que se ouve hoje, de um modo geral. A divisão do canto passa a ser um pouco mais sincopada e fluida. As melodias do pessoal do Estácio, cada vez mais populares, se apoiam muitas vezes em notas mais longas e em movimentos ascendentes, próprias para se soltar ainda mais a voz. Paradoxalmente, despontam à época intérpretes com acento mais coloquial, em contraponto aos cantores de grande potência vocal e discreta impostação lírica do samba maxixado. Isso acontece graças à mudança de tecnologia alcançada pela chamada fase elétrica do disco, surgida no Brasil em 1927, em substituição à fase mecânica, que exigia mais voz dos cantores. As harmonias dos sambas, ainda, se afastam de um padrão mais singelo, um tanto restrito à oposição tônica/dominante (o sol e dó de origem diretamente portuguesa, moeda corrente no samba maxixado), e arriscam progressões um pouco mais elaboradas. Todas essas características fazem com que alguns estudiosos reconheçam apenas aqui, nesta fase inaugurada pelo samba do Estácio, o verdadeiro nascimento do samba urbano carioca — como se fosse possível desconsiderar o que já se chamava de samba pelo menos duas décadas antes.

Em 12 de agosto de 1928, os sambistas do Estácio fundam um bloco carnavalesco batizado por Ismael Silva como Deixa Falar. O nome é uma provocação ao pessoal da Cidade Nova, que certamente não perceberia com bons ouvidos todas aquelas novidades impostas ao samba. A Deixa Falar é uma das primeiras agremiações que passam a ser conhecidas — ainda entre aspas, num primeiro momento, sem caráter oficial — como “escolas de samba”. Embora se denominasse bloco, tinha estrutura mais parecida com a de um rancho carnavalesco, que exibia em seus desfiles o casal de mestre-sala e porta-estandarte e uma ala de baianas e, ainda, apresentava alegorias e fantasias determinadas por um enredo. O rancho é o precursor das escolas de samba. A diferença básica é a trilha sonora — restrita ao samba, nas escolas, e mais variada, nos ranchos, em que o gênero musical mais destacado era o das marchas-rancho. Apesar de ser conhecida hoje por muitos como a primeira escola de samba, a Deixa Falar nunca se apresentou sob essa denominação. Foi fundada como bloco e, poucos anos mais tarde, chegou a participar de desfiles oficiais na qualidade de rancho carnavalesco.

Importante núcleo de difusão do samba do Estácio, a Deixa Falar passou a contar com um elemento novo em seus ensaios e desfiles: o surdo, instrumento inventado pelo compositor e percussionista Bide, confeccionado inicialmente a partir de latões de manteiga cilíndricos, sem as tampas, aos quais eram presas peles de couro em uma das bocas. A ideia era reforçar a marcação da linha de graves da percussão, função já desempenhada pela cuíca — maior e mais grave que os exemplares modernos —, com o intuito de dar mais impulso ao cortejo carnavalesco. É exatamente esse empenho em favorecer a evolução dos desfiles que torna a Deixa Falar (e o samba do Estácio, por extensão) a pioneira do “samba de sambar” — expressão usada décadas mais tarde pelo sambista mangueirense Babaú, ao se referir em depoimento ao Museu da Imagem do Som carioca às particularidades daquele novo estilo.

A turma do Estácio expande ainda mais o sucesso comercial obtido pela geração de sambistas da Cidade Nova. Intérpretes renomados, como

Francisco Alves, Mário Reis e Sílvio Caldas começam a procurar pelos compositores do Estácio em seus redutos, em busca de sucessos fonográficos. Institui-se, nesse tempo, a venda informal de parcerias e autorias. Em muitos casos, o intérprete entrava na parceria quando decidia ou aceitava gravar determinado samba. Havia também quem investisse em sambas inéditos, pagando aos compositores pela parceria ou até mesmo pela autoria única, na esperança de que obtivessem retorno financeiro com a vendagem de discos e partituras. E, ainda, havia os diletantes que tinham prazer em ostentar seu nome estampado em rótulos de discos, pegando carona com os sambistas. Esses eram os chamados “compositores”, os compradores de sambas.

Emerge no repertório do Estácio o elogio à malandragem e à “orgia”, a vida alegre de farras boêmias. Alguns de seus compositores eram de fato malandros ou malandretes (os aspirantes à categoria ou malandros sem tanta habilidade); outros, mesmo, cruzavam a fronteira da contravenção em direção ao crime. Havia estivadores, taifeiros, artesãos, serralheiros, lustradores, balconistas do comércio, funcionários públicos subalternos, operários de fábricas e da construção civil, mas também punguistas, golpistas, jogadores e apostadores profissionais, ladrões. Morria-se de navalhada, como também de tuberculose. Ao mesmo tempo, salta aos olhos um forte traço misógino nas letras dos sambas, que na verdade acentuam tendência já delineada na geração da Cidade Nova. Mesmo considerada objeto de desejo, a mulher é declaradamente vista como falsa, interesseira, manipuladora, traidora e causadora de intrigas.

Vizinha ao grupo do Estácio, surge a turma de jovens brancos de classe média e moradores de Vila Isabel, Tijuca, Aldeia Campista e adjacências — em que despontavam Noel Rosa, Braguinha, Almirante, Henrique Brito e Nássara, entre outros —, também envolvidos com o samba. É a primeira geração de sambistas “do asfalto”, categoria estabelecida em oposição aos sambistas “do morro”, pertencentes às comunidades dos morros de São Carlos (que se eleva sobre o bairro do Estácio), Mangueira (no limite entre o Centro e a zona norte carioca) e Salgueiro (no entorno da Tijuca). Destacadamente Noel Rosa aproximou-se dos sambistas negros, compondo com

Cartola, amigo próximo, e Ismael Silva, que veio a ser seu mais constante parceiro musical.

Antes estigmatizado como ocupação de vagabundos, é com o pessoal do Estácio e de Vila Isabel que o samba ganha prestígio, depois de conquistar a condição de vetor da política de manutenção da unidade nacional empreendida pelo Estado Novo de Getúlio Vargas, apoiada em manifestações culturais populares. Relativamente domesticado e enquadrado nos cânones do poder vigente, o samba ultrapassa a condição de símbolo de malandragem e se torna distintivo nacionalista. Para isso, contudo, o Departamento de Imprensa e Propaganda, criado em 1939 também com a função de órgão censor, passa a interferir em algumas letras. A figura do malandro tende então a ser evitada por alguns compositores — embora a cultura da malandragem não seja imediatamente abandonada entre os sambistas —, enquanto o trabalhador é exaltado nos versos dos sambas, às vezes sem muita convicção.

Ao longo dos anos 1930, é graças a esse conjunto de forças que o samba urbano carioca se espalha pelas ondas do rádio e se vê difundido por todos os cantos do país, em grande escala.

PARA OUVIR O SAMBA DO ESTÁCIO:

1. “Na Pavuna” (Candoca da Anunciação e Almirante), com Almirante. Parlophon, 1930.

A gravação do samba “Na Pavuna” assinala um marco histórico: é a primeira vez que se ouve com clareza, nos discos brasileiros, o som de um conjunto de instrumentos de percussão. A memória da época registra que a proeza só foi alcançada graças à insistência do compositor Homero Dornellas (o jovem violoncelista que tocava em orquestras preferiu ocultar-se sob o pseudônimo de Candoca da Anunciação, a exemplo de outros rapazes de classe média que se envolviam com o samba), ao lado de sua turma. Homero e o cantor Almirante levaram ao estúdio alguns amigos ritmistas da Mangueira para participar da

faixa. O pessoal da técnica alegou que não ficaria bom, que ninguém gravava com percussão porque o som ficava embotado, as percussões tendiam a cobrir os demais instrumentos e até mesmo a voz. Homero lembrou que a tecnologia havia mudado (dois anos antes o disco brasileiro iniciara sua fase elétrica), bateu o pé e acabou conseguindo seu intento. Ouve-se aqui, portanto, com nitidez, uma batucada bastante singular, ainda diferente daquilo que identificamos mais propriamente com o samba hoje. Este é um dos poucos documentos sonoros que nos revelam as levadas de samba do início do século, num tempo em que o padrão rítmico do pessoal do Estácio ainda se consolidava. Entretanto, já há na gravação um distanciamento muito nítido do samba maxixado, tanto no plano da percussão quanto no da articulação da melodia, mais sincopada. Além disso, “Na Pavuna” tem o mérito de ter aberto caminho para a possibilidade do protagonismo da batucada, em nossos discos.

2. “Se você jurar” (Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves), com Francisco Alves e Mário Reis. Odeon, 1931.

Um dos mais lembrados sambas da turma do Estácio é “Se você jurar”, composição de Ismael Silva e Nilton Bastos — sabe-se que Francisco Alves entrava nas parcerias (e participava da divisão dos direitos autorais) porque tinha autonomia para escolher o que ia ser gravado ou não por ele. Era, portanto, um toma lá, dá cá. A prática, efetuada por alguns intérpretes, foi consagrada naquele tempo e se arrastou por décadas, bem como a compra e a venda de autorias e parcerias, entre autores e investidores. Nilton Bastos, jovem pianista e brilhante compositor nascido no bairro de São Cristóvão, faleceu poucos meses depois do lançamento da gravação. Fora acometido aos 32 anos por tuberculose, que se espalhava à época. Mas ainda conseguiu assistir ao estrondoso sucesso que “Se você jurar” alcançou no carnaval carioca de 1931. O registro do samba ainda guarda sotaque do maxixe presente na fase anterior, bem como a maneira de interpretá-lo. A introdução instrumental, com sopros, é maxixe puro — e

delicioso. O cavaquinho ainda não faz a batida que passamos a ouvir com os sambas do Estácio. A dupla de cantores Francisco Alves e Mário Reis — em atuação vigorosa, elegante e carismática, cada um a seu modo — divide ritmicamente os versos de forma ainda um tanto dura, marcada, apostando pouco nas sínopes e na distensão por elas provocada. Esse tipo de divisão é uma amarra da qual o samba já começava a se libertar, como demonstram gravações posteriores de “Se você jurar” e, ainda, futuros registros dessa mesma dupla. Destaque para o breque do cavaquinho, que apresenta um desenho rítmico interessante e original, e também para a arrojada segunda voz de Francisco Alves, que escapa algumas vezes da previsível terça paralela na região grave.

3. “Meu batalhão” (Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves), com Francisco Alves. Odeon, 1931.

O samba de Nilton e Ismael exalta os batalhões de sambistas formados durante o carnaval, grupos ligados a uma mesma comunidade que saíam às ruas tocando e cantando. Na gravação, é possível notar que a introdução e as intervenções da orquestra de sopros já fogem um pouco ao ambiente do maxixe. O grande destaque da faixa é o acompanhamento da cuíca. Naquele tempo o instrumento era usualmente maior e afinado numa região bem mais grave que as cuícas modernas. Sua função não era a de pontuar com frases agudas as respirações da melodia principal, como se faz hoje em dia, mas a de sustentar a marcação rítmica, papel que cabe em geral ao surdo e, em outra medida, ao tantã. Não à toa, a cuíca era ali chamada também de roncador por alguns, semelhante em formato e timbre ao tambor-onça, instrumento próprio do samba tradicional maranhense.

4. “O que será de mim?” (Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves), com Francisco Alves e Mário Reis. Odeon, 1931.

Mais uma parceria de Ismael Silva e Nilton Bastos (são cerca de 20 registradas em disco), “O que será de mim?” é um elogio da malandragem, instituição em voga no Rio de Janeiro desde a última

década do século XIX e consolidada nos anos 20. O naipe de sopros da Orquestra Copacabana — cujos músicos tocavam no hotel Copacabana Palace, sob regência do arranjador Simon Bountman — ataca um tema de maxixe na introdução. O cavaquinho, que se ouve bem, exhibe um desenho rítmico ainda distante do telecoteco formatado poucos anos depois pela turma do Estácio. Chama a atenção também a ocorrência constante de breques, recurso expressivo que mais tarde acaba aproveitado pela vertente do samba-choro.

5. “Arrasta a sandália” (Baiaco e Aurélio Gomes), com Moreira da Silva. Columbia, 1932.

Descendente direto da estrutura poética e da construção rítmica do partido-alto tradicional, o samba “Arrasta a sandália” marca os primeiros passos da carreira artística do cantor Moreira da Silva, que uma década mais tarde se firmaria como o principal nome do samba de breque. Moreira estreara em disco no ano anterior, num 78 rpm em que registra dois sambas macumbados de Getúlio Marinho, compositor que usava o pseudônimo de Amor: “Ererê” e “Festa de umbanda”. Contudo, este é o seu primeiro sucesso. “Arrasta a sandália” é da autoria de Aurélio Gomes (Aurélio Gomes de Almeida e Silva) e Baiaco, apelido de Osvaldo Caetano Vasques — reputado malandro e um dos fundadores da pioneira escola de samba Deixa Falar, no Estácio. O acompanhamento da faixa está a cargo do conjunto Gente do Morro, liderado pelo flautista Benedito Lacerda, importante músico de choro. O cavaquinho, aqui, já apresenta batida mais descolada do maxixe, aproximando-se da célula rítmica que é desenhada pelo agogô (ou gã) nos toques dos candomblés angola-congo conhecidos por cabula ou monjolo. Os breques são igualmente marcantes no arranjo.

6. “Não faz, amor” (Cartola e Noel Rosa), com Francisco Alves. Odeon, 1932.

Este samba é uma das quatro parcerias musicais de Cartola e Noel Rosa, figuras fundamentais do gênero — as outras são “Qual foi o mal que te fiz?”,

“Rir” e “Tenho um novo amor”, também pouco conhecidas. De origens e perfis diferentes, Cartola e Noel eram amigos próximos. Há relatos sobre as noites que Noel passava no morro de Mangueira ao lado de Cartola e seus companheiros, bebendo e fazendo samba. A letra de “Não faz, amor” — embora de maneira não tão frontal quanto em outras canções do período — repisa a tradição machista (e às vezes francamente misógina) desenvolvida no maxixe e ainda ampliada no samba do Estácio. A elegante Orquestra Copacabana de Simon Bountman assegura o tom amaxiado do arranjo, ainda mais por dispensar o cavaquinho, instrumento cada vez mais integrado ao samba. O apoio dos sopros graves no tempo inicial do compasso binário também reforça a levada rítmica característica deste “samba velho”, como hoje se referem alguns músicos.

7. “Agora é cinza” (Bide e Marçal), com Mário Reis. Victor, 1933.

Fruto da alentada parceria entre Bide (Alcebíades Barcelos), sapateiro, cavaquinista e compositor da turma do Estácio, e do lustrador de móveis Marçal (Armando Marçal, pai de Nilton Marçal — o Mestre Marçal — e avô do percussionista Marçalzinho, hoje em atividade), morador do bairro de Ramos, “Agora é cinza” é um clássico que figura ainda hoje no repertório das rodas de samba, sem qualquer estranhamento. É o mesmo caso de outros sambas de sucesso da dupla: “A primeira vez”, “Não diga a minha residência”, “Que bate-fundo é esse?”, “Sem meu tamborim não vou”, “Madalena”, “Louca pela boemia”, “Barão das cabrochas” e “Nunca mais”. A conformação rítmica das melodias de Bide e Marçal ajudam a colocar o samba em seus trilhos definitivos. Nesta gravação original de “Agora é cinza”, o samba se revela tal como o ouvimos hoje, em linhas gerais. O arranjo executado pelos Diabos do Céu é de Pixinguinha, outra figura seminal da música brasileira — instrumentista virtuoso, compositor de primeira grandeza e arranjador que é divisor de águas na história do samba. Depois de Pixinguinha, a orquestra de sopros ganha outras inflexões rítmicas e outros horizontes harmônicos, articulada também com os instrumentos característicos

das rodas de samba originais. Exemplo disso, neste arranjo, é a caixeta de madeira que se ouve ao fundo e que sustenta uma célula de telecoteco bem parecida com as levadas do tamborim contemporâneo.

8. “A razão dá-se a quem tem” (Ismael Silva, Noel Rosa e Francisco Alves), com Francisco Alves e Mário Reis. Odeon, 1933.

Um dos pontos altos da dupla Francisco Alves e Mário Reis, a gravação de “A razão dá-se a quem tem” é uma das mais requintadas amostras da vertente conhecida como samba do Estácio. No lugar de Nilton Bastos, jovem talento vitimado pela tuberculose dois anos antes, entra em campo Noel Rosa, então com 21 anos de idade, pinçado por Francisco Alves para retomar o rol de sucessos capitaneado por Ismael Silva. Noel já era reconhecido como fenômeno: estreara como compositor em disco em 1928, aos 18 anos, e somente no ano de 1931 lançara 26 composições suas, sozinho ou com parceiros, entre elas os clássicos “Com que roupa?” e “Gago apaixonado”. Ismael acabou se tornando o parceiro mais frequente de Noel — e não o pianista Vadico, como já apostaram alguns —, somando juntos 19 composições. A primeira parceria de Noel e Ismael levada ao disco foi a marcha “Gosto, mas não é muito”, ainda no final de 1931, interpretada por Francisco Alves, que também acabou assinando a composição. Em “A razão dá-se a quem tem”, Noel escreve com graça e originalidade as duas estrofes do samba, feitas para serem intercaladas com os versos do estribilho composto primeiramente por Ismael. O jogo brilhante da combinação de letras dá ensejo a um saboroso diálogo entre os dois cantores. A Orquestra Copacabana, aqui mais uma vez responsável pelo acompanhamento, garante a fineza da velha escola do sotaque maxixado.

9. “Fita meus olhos” (Baiaco e Cartola), com Arnaldo Amaral. Columbia, 1933.

A parceria entre o bamba do Estácio e o baluarte mangueirense, que tem como mote uma sofrida declaração de amor, foi gravada pelo

cantor e locutor Arnaldo Amaral, pertencente ao elenco do Programa Casé, pioneiro do rádio carioca. Arnaldo é aqui acompanhado por Ignacio Kolman e sua Orquestra do Lido, do mesmo círculo do maestro e violinista Simon Bountman. Assim como Bountman — e também o baterista norte-americano Harry Kosarin e o violinista Raul Lipoff, entre outros —, o saxofonista e clarinetista russo Ignacio Kolman montou uma pequena orquestra que se apresentava em clubes, hotéis, festas particulares e salas de espera de cinema. Essas orquestras lideradas por músicos estrangeiros passaram a ser especialmente requisitadas para atuar em estúdios de gravação, nos anos 1920 e 1930. O arranjo de Kolman para “Fita meus olhos” soa menos denso que os metais pesados da Orquestra Copacabana, no geral, ao mesmo tempo que inclui a batucada discreta, porém balanceada, de instrumentos de percussão próprios do samba. Um breve depoimento pessoal: o autor deste livro, ainda menino, foi vizinho de prédio de um certo seu Simão e de sua esposa, dona Marussia, sem fazer ideia, à época, de quem se tratava o simpático senhorzinho calvo, de óculos fundo de garrafa e sotaque iídiche. Pude saber bem mais tarde, era ninguém menos que o maestro e arranjador russo responsável por vestir clássicos da música brasileira interpretados por Francisco Alves, Mário Reis e Carmen Miranda, entre muitos outros. Seu Simão guardava na garagem uma imensa coleção de discos de 78 rotações, da qual se desfez no fim da vida.

10. “Tempo perdido” (Atilfo Alves), com Carmen Miranda. Victor, 1933.

Esta é a segunda gravação em disco de uma composição de Atilfo Alves, um dos mais prolíficos autores do cancionário popular brasileiro — deixou registradas mais de 320 músicas, cuja maioria absoluta é de sambas de vários estilos. Filho de um sanfoneiro, violeiro e cantador, Atilfo nasceu no ano de 1909 em Miraí, na zona da mata mineira, e se mudou aos 18 anos de idade para o Rio de Janeiro, onde logo se aproximou do pessoal do samba. Sua primeira obra levada a um estúdio de gravação foi o samba “Sexta-feira”, interpretado por Almirante, e,

poucos dias depois, emplacou “Tempo perdido” na voz da grande estrela Carmen Miranda, um samba com todos os trejeitos dos compositores do Estácio. O arranjo balanceado de Pixinguinha, escrito para seu grupo Diabos do Céu, equilibra com destreza os sopros e a percussão. Destaque para o telecoteco da caixeta de madeira, bastante presente no período.

E MAIS:

1. “Mulher de malandro” (Heitor dos Prazeres), com Francisco Alves. Odeon, 1932.
2. “Divina dama” (Cartola), com Francisco Alves. Odeon, 1933.
3. “Boa viagem” (Noel Rosa e Ismael Silva), com Aurora Miranda. Odeon, 1935.
4. “A primeira vez” (Bide e Marçal), com Orlando Silva. Victor, 1940.
5. “Louca pela boemia” (Bide e Marçal), com Gilberto Alves. Odeon, 1941.

Capítulo 5.

O samba-choro e sua linhagem

O choro é um gênero de música popular instrumental surgido por volta da década de 1870, no Rio de Janeiro. Nasceu da reinterpretação das danças de salão europeias que se popularizaram no Brasil em meados do século XIX: polca, xóti, mazurca, quadrilha, valsa, habanera. Os músicos cariocas — destacadamente mestiços e negros, em geral pertencentes à classe média baixa — liam à sua maneira a polca e as demais danças de autores europeus, realçando seu caráter lânguido e emotivo, de um lado, e emprestando-lhe contornos sincopados, balançados, de outro. Daí o “choro”, referência à interpretação sentimental dos instrumentistas cariocas que, segundo alguns, pode ter lhe conferido este nome. Duas décadas depois de experimentações e sedimentações, o choro torna-se em definitivo um gênero musical, com repertório e características próprias.

Os conjuntos de choro (ou simplesmente “choros”, como se chamavam ainda no século XIX) eram formados muitas vezes por dois violões, cavaquinho

e um ou mais instrumentos solistas, como o bandolim, a flauta ou o clarinete — embora, é preciso sublinhar, o choro tenha experimentado em suas primeiras décadas diversas possibilidades em termos de instrumentação. O pandeiro, base de sustentação rítmica, só iria se juntar ao grupo no início do século seguinte. Esses conjuntos dedicavam-se a um repertório variado de música instrumental, não se contentando apenas com o choro propriamente dito, e não raro também acompanhavam cantores em lundus buliçosos e modinhas seresteiras. Com exceção de alguns solistas, poucos instrumentistas de choro sabiam ler música. Em compensação, tinham percepção musical e memória bastante treinadas, eram mestres na arte de tocar “de ouvido”.

Na virada do século, o choro também se fazia presente nas festas das tias baianas da zona portuária e da Cidade Nova, ambiente no qual nascia o samba urbano carioca. Entre muitos outros colegas, o jovem flautista e compositor Pixinguinha — ele próprio nascido em uma família de chorões — era presença constante no circuito, ao lado de seu irmão mais velho Otávio (mais conhecido como China) e Arthur Nascimento (o Tute), dois bons violonistas. China e Tute, aliás, foram os primeiros músicos de que se tem notícia no Rio de Janeiro a empunhar um violão de sete cordas, instrumento de origem um tanto nebulosa — alguns dizem que a inspiração para seu uso veio de um violão de sete cordas russo, com afinação característica, que seria tocado pelos ciganos do Catumbi, hipótese até hoje não devidamente documentada. O fato é que o sete-cordas veio a ganhar destaque a partir da década de 1950 com Horondino Silva, o Dino 7 Cordas, principal codificador do instrumento assim que passou a utilizá-lo — o músico se dedicava com exclusividade ao violão de seis cordas desde que começara a atuar profissionalmente, em 1937.

Versáteis, facilmente adaptáveis a diferentes linguagens musicais e autossuficientes, os pequenos grupos de choro não precisavam de arranjadores que escrevessem para eles. Costumavam resolver tudo sozinhos, numa única passada com o solista (ou o cantor) antes de uma apresentação. Mão de obra barata, em comparação aos músicos de orquestra, os chorões passaram a ser constantemente convocados para apresentações em emissoras de

rádio e execuções musicais em gravações de discos. Esses pequenos conjuntos tocavam choro e suas variantes e o que mais aparecesse pela frente: maxixes, tangos argentinos, fox-trots, fados, marchas carnavalescas, lundus, rancheiras, cançonetas teatrais.

No final da década de 1920, começa a fazer sucesso no Rio de Janeiro a música rotulada como “sertaneja”. Sua principal atração era o conjunto pernambucano Turunas da Mauriceia, formado ainda em Recife, em 1926, e que logo no ano seguinte tomaria de assalto o público carioca com seu repertório de emboladas, cocos e toadas. A novidade foi assimilada com rapidez e reproduzida por grupos de jovens cariocas, como o Bando de Tangarás formado por Almirante, Braguinha e Noel Rosa, entre outros — provavelmente o primeiro grupo de forró universitário de que se terá ouvido falar.

Os conjuntos de choro, naturalmente, passam a acompanhar o repertório alçado à moda, identificado não apenas como “sertanejo”, “nortista” ou “nordestino”, mas especialmente como “regional”, categoria que também podia acolher a música do interior paulista ou a dos pampas gaúchos, por exemplo. É assim, no auge desse período de fama das toadas e emboladas, que os requisitadíssimos grupos de choro ficam conhecidos como “conjuntos regionais”, por acompanhar os artistas pernambucanos e seus seguidores. O que não deixa de ser uma ironia, pois o som dos chorões era cosmopolita por origem e polivalente por opção. Assim, na virada para a década de 1930, os regionais — como os grupos de choro passaram a ser simplesmente chamados — tocavam com cantores sertanejos, mas também acompanhavam os sambistas, que se firmavam cada vez mais na preferência popular. Consagram assim, ao mesmo tempo, o próprio modelo de instrumentação do choro, antes ainda bastante variado.

Gravações e apresentações de samba são feitas com regularidade pelos regionais de choro na década de 1930, junto aos principais cantores de então: Francisco Alves, Carmen Miranda, Orlando Silva, Sílvio Caldas, Aracy de Almeida, Almirante. Em destaque, o repertório dos compositores do Estácio, cujos sambas também eram acompanhados pelas orquestras de sopro ainda do tempo do samba maxixado. Destacam-se nesse tempo os regionais dos

flautistas Benedito Lacerda e Dante Santoro, do bandolinista Luperce Miranda (ele mesmo um integrante dos Turunas da Mauriceia) e do clarinetista Luiz Americano.

De modo natural, o sotaque do choro vai se entranhando nos sambas acompanhados pelos regionais. Antes de qualquer outro traço, pela formação instrumental marcada pela percussão leve do pandeiro, às vezes reforçada por um tamborim ou uma caixeta (instrumento de madeira oca em formato de pequeno tijolo, também percutido por baqueta e análogo ao *temple block* usado na percussão sinfônica), sustentada pelo trio de cordas — a dupla de violões e o cavaquinho — e liderada por um instrumento solista, responsável por introduções, solos e contracantos à melodia principal.

É justamente a flauta, o bandolim ou o clarinete que mais imprimem ao samba a marca do choro, ao executar suas frases características, em geral sinuosas e pródigas em sequências de semicolcheias — as notas que têm a duração de cada ataque do pandeiro em sua levada contínua e que correspondem à onomatopeia “tchi-que-tchi-que-tchi”. Cavaquinho e violão também eram utilizados no samba pelo menos desde o tempo de tia Ciata, mas nos regionais de choro puderam encontrar número considerável de músicos virtuosos, que vão alargando cada vez mais possibilidades rítmicas e harmônicas do acompanhamento — com a execução de baixarias complexas e executadas em terças pelo duo de violões, por exemplo.

Aos poucos, o padrão melódico do choro começa a imprimir sua marca em alguns sambas. Formam-se frases complexas, arpejadas, que exigem mais da extensão vocal — basta lembrar que o choro é gênero eminentemente instrumental, livre das amarras da melodia da canção, cuja diferença entre a nota mais grave e a mais aguda não costuma ir muito além do intervalo de uma oitava e meia, ou que evita saltos mais arrojados. Para além disso, as melodias de choro costumam ser construídas em cima de progressões harmônicas que se movimentam em geral a cada tempo do compasso binário (dois acordes por compasso), enquanto o samba mais comum reproduz um padrão que prevê um acorde por compasso, numa generalização um tanto grosseira.

Assim, surge o samba-choro, estilo que ainda se desdobra a partir das variantes conhecidas como choro ligeiro (ou chorinho), o choro seresteiro, de andamento médio, e o dolente choro-canção, todas combinadas com o samba. De carácter muitas vezes virtuosístico para o cantor, o samba-choro exige boa capacidade de articulação das cascatas de sílabas em semicolcheias e domínio pleno da respiração. Suas melodias prestam-se a crônicas bem-humoradas, quando em andamento mais vivo, ou ao lirismo brejeiro, se mais cadenciadas.

Entre seus compositores mais destacados — nem sempre com dedicação exclusiva ao estilo, diga-se — estão Noel Rosa, Ary Barroso, Walfrido Silva, Gadé, Sá Róris, Nássara, Alcyr Pires Vermelho e Vicente Paiva. Carmen Miranda e sua irmã Aurora Miranda, Almirante, Aracy de Almeida, Marília Batista e o próprio Noel Rosa, cantor bissexto, são alguns intérpretes notáveis desta vertente do samba, em seus primeiros tempos. O samba-choro surge com vigor no início dos anos de 1930 e sua produção ainda se mantém intensa na década seguinte. De todo modo, o estilo é revisitado em várias épocas posteriores, mesmo nos dias de hoje.

PARA OUVIR O SAMBA-CHORO:

1. “Conversa de botequim” (Vadico e Noel Rosa), com Noel Rosa. Odeon, 1935.

Não à toa, a melodia de “Conversa de botequim”, composta pelo pianista Vadico (apelido de Osvaldo Gogliano, paulistano radicado no Rio de Janeiro e parceiro de Noel Rosa em alguns de seus maiores sucessos), pode caber perfeitamente numa roda de choro, executada do princípio ao fim por qualquer instrumento solista. A harmonia bem desenvolvida e que caminha de compasso em compasso — ou ainda com mais frequência de semínima em semínima, medida correspondente à metade do compasso binário — é idêntica à dos melhores choros da época. E a letra é uma inspiradíssima crônica sobre a verve do malandro, sempre cínico e abusado, desfiada pela voz miúda mas expressiva do próprio

Noel Rosa. O acompanhamento da faixa é conduzido por um conjunto de choro típico, em que a flauta de Benedito Lacerda aparece como solista da introdução (cujo motivo melódico é característico do choro, igualmente) e responsável pelos comentários entre as frases do cantor. O violão de Rogério Guimarães executa as chamadas baixarias, contracantos próprios desenhados nos bordões do instrumento que têm origem na linguagem do choro e que nesse período se incorporam em definitivo ao vocabulário instrumental do samba. Nesta faixa as baixarias são discretas, no geral, mas chamo a atenção para a elegância das notas rápidas em sextina tocadas pelo violão na introdução e, mais ainda, para o contraponto ao tema da introdução que é repetido ao final da música (aquilo a que os músicos de samba e choro chamam hoje, jocosamente, de “extrodução”).

2. “João Ninguém” (Noel Rosa), com Noel Rosa. Odeon, 1935.

“João Ninguém” figura no lado A do mesmo disco 78 rpm em que “Conversa de botequim” está no lado B. Os dois fonogramas têm o mesmo acompanhamento de violão (Rogério Guimarães) e flauta (Benedito Lacerda), secundados por pandeiro e cavaquinho — este, quase inaudível. Aqui Rogério Guimarães toca um pouco mais solto, entremeando o uso de arpejos na região aguda de seu instrumento com baixarias, acompanhamento rítmico e escalas cromáticas de efeito. Já Benedito economiza suas intervenções durante a voz, guardando-se para a introdução e sua repetição ao final do arranjo, quando capricha em ornamentos e *glissandos*. Destaque para a frase articulada com dinâmica sutil pelo violão, em *pizzicato*, durante o breque da introdução. O samba, em andamento cadenciado e expressão dolente, faz o elogio a outro tipo de malandro, o desvalido que mora num vão de escada, embora tenha “seus amores também”. João Ninguém é aquele que “não trabalha um só minuto, mas joga sem ter vintém e vive a fumar charuto”, feliz, apesar de tudo — mais um tipo humano capturado pela poesia sensível do Filósofo do Samba, um dos epítetos de Noel.

3. “Vou me casar no Uruguai” (Walfrido Silva e Gadé), com Almirante. Odeon, 1935.

Este samba em tom humorístico lembra o tempo em que alguns iam se casar em segundas núpcias no Uruguai, que legalizara o divórcio ainda em 1907 (no Brasil tal avanço só aconteceu exatos 70 anos depois). A dupla de compositores já era conhecida no meio musical carioca — o baterista Walfrido Silva e o pianista Gadé —, autores também de “Estão batendo”, “Amor em excesso” e “Velho enferrujado”, entre outras pérolas do samba-choro. Almirante, um dos nomes fortes do rádio e do disco, também importante pesquisador dedicado à história da música brasileira, empresta sua voz teatral ao arranjo acompanhado pelo flautista Benedito Lacerda e seu Conjunto Regional.

4. “Cozinheira grã-fina” (Sá Róris), com Carmen Miranda e Almirante. Odeon, 1939.

“Cozinheira grã-fina” é um samba em diálogo, bastante característico da tradição do teatro de revista brasileiro. Criado para os palcos, foi interpretado em disco com muita verve pelos astros Carmen Miranda e Almirante. A letra mostra o encontro entre o homem que publicara um anúncio em busca de uma cozinheira para sua casa e a jovem aspirante ao emprego. O patrão faz copiosas exigências, mas a moça, empoderadíssima, desdobra-se ainda mais em reivindicações — “sou empregada sindicalizada”. Até que o homem dispara, sem papas na língua: “é mais negócio eu me casar consigo, que a senhora trabalha para mim de graça!”. À frente do Conjunto Odeon, que acompanha a dupla, está o mesmo maestro Simon Bountman do tempo do maxixe, do samba maxixado e dos primeiros sucessos do Estácio. A faixa apresenta formação de sopros um bocado mais enxuta que as empregadas por Bountman em suas primeiras leituras do samba do Estácio (o arranjo dispõe de um clarinete e um trompete com surdina) e conta ainda com um pandeiro em destaque e um violão tenor em substituição ao habitual cavaquinho.

5. “Teus olhos” (Ataulfo Alves e Roberto Martins), com Aurora Miranda. Victor, 1939.

Parceria do polivalente Ataulfo Alves com o dublê de sambista e guarda-civil Roberto Martins (um craque que deixou quase 400 diferentes composições gravadas), “Teus olhos” é um delicado samba-choro lançado por Aurora Miranda — irmã mais nova de Carmen Miranda e a voz do registro original da emblemática marcha “Cidade maravilhosa”, de André Filho. O acompanhamento é de regional de choro turbinado por um pequeno naipe de sopros, um violão tenor e um contrabaixo.

6. “Disseram que eu voltei americanizada” (Vicente Paiva e Luiz Peixoto), com Carmen Miranda. Odeon, 1940.

Durante a década de 1930, Carmen Miranda foi a grande vendedora de discos no Brasil. Superava com folga o segundo colocado no ranking, Francisco Alves. Em 1939, entretanto, decidiu dizer sim a uma proposta de trabalho nos Estados Unidos. Carmen foi e, logo de saída, fez imenso sucesso. Passou a viver no país, onde viveria até o fim de seus dias, transformando-se rapidamente na *brazilian bombshell* das telas de cinema norte-americanas projetadas em todo o mundo, vestida com figurino de baiana estilizada e, não raro, munida de bananas e abacaxis a lhe adornarem o turbante. Um ano depois de ter viajado, entretanto, resolveu voltar ao Brasil, de férias, para rever a família. Num episódio destrinchado por Ruy Castro em sua opulenta biografia da cantora, Carmen aceitou um convite para se apresentar no Cassino da Urca durante sua breve estada carioca, num show ao qual esteve presente o presidente Getúlio Vargas. A plateia a recebeu com frieza inédita e totalmente inesperada, o que se explica por toda uma conjuntura de fatores, em maior parte alheios à sua presença. De qualquer modo, a cantora, ressentida também por críticas que alguns periódicos lhe dirigiam, tendo-a na conta de “americanizada”, reuniu-se na sequência com alguns amigos compositores que produziram canções em seu desagravo. Um dos sambas desta leva foi “Disseram que eu voltei americanizada”, do maestro Vicente Paiva e do letrista e dramaturgo Luiz Peixoto,

gravado na mesma semana, no dia 2 de setembro de 1940, e lançado com ótima repercussão. Carmen tem então a chance de se defender: “Pra que tanto veneno, eu posso lá ficar americanizada? Eu, que nasci no samba e vivo no sereno, topando a noite inteira a velha batucada”. E reafirma: “na hora das comidas, eu sou do camarão ensopadinho com chuchu”. O regional de choro presente na faixa oferece destaque para o cavaquinho, com levada bastante preenchida de semicolcheias, e traz naipe de sopros apoiado em clarinete e saxofone.

7. “Só vendo que beleza” (Rubens Campos e Henricão), com Carmen Costa. Victor, 1942.

Só ouvindo que beleza: a gravação original deste samba, na voz de Carmen Costa, põe em destaque o desempenho dos dois violões do regional do clarinetista Luiz Americano, que executam conduções de baixos em terças e também exibem uma levada preciosa, bastante característica dos anos 1940 e hoje esquecida quase por completo — nela, o polegar do violonista fere ao mesmo tempo os três bordões do instrumento, numa figura rítmica que encadeia colcheias pontuadas (marteladas na cabeça do tempo) e semicolcheias. Enquanto isso, os demais dedos fazem o “saque” ou “puxada” das cordas na segunda e na terceira semicolcheias do tempo. Traduzindo do musicuês, soa algo como “pão-café-com-pão-café-com-pão-café-com-pão...”. Um motivo rítmico bem semelhante ao que é tocado pelo pandeiro nesse tipo de samba de andamento médio, sobretudo com o emprego da técnica de duplo golpe de polegar (quando faz soar o “com-pão” da célula). Da década de 1930 à de 1980 desenvolveu-se bastante o diálogo entre os dois violões do regional de choro e samba — muitas vezes um violão de sete e outro de seis cordas, como na mítica dupla de violões formada por Dino e Meira. A partir dos anos 1980, entretanto, seja por motivos econômicos (que fizeram enxugar as formações instrumentais do samba e do choro), seja por motivos estéticos (com a escalação de surdo, baixo elétrico, teclados, trombone, sax tenor e outros sopros graves, que naturalmente fizeram encolher o som dos

violões, inibindo seu delicado e complexo diálogo), as duplas de violões foram minguando. Mesmo hoje, quando dois violões estão lado a lado numa formação instrumental de samba, costumam cumprir funções diferentes — um fica nos graves, outro, nos agudos; um faz a base (o acompanhamento rítmico-harmônico), outro é responsável por solos e comentários (como na relação entre a guitarra solo e a guitarra base dos combos pop). Atualmente é difícil observar a articulação dos dois violões com a riqueza da linguagem construída naquele período. “Só vendo que beleza”, samba de Rubens Campos e Henricão também conhecido como “Casinha na Marambaia”, foi mais tarde regravado por Elis Regina, Maria Bethânia e a dupla Teresa Cristina e Pedro Miranda, entre outros intérpretes, e também dois solistas, em versões instrumentais: o bandolinista Joel Nascimento e o cavaquinista Alceu Maia, o que sublinha sua condição de samba-choro.

8. “Teco teco” (Pereira Costa e Milton Vilela), com Ademilde Fonseca. Continental, 1950.

A potiguar Ademilde Fonseca é festejada como a rainha do choro, cantora de técnica refinada que se aventurou com sucesso em um gênero eminentemente instrumental. Sua voz era treinada para articular com perfeição arpejos sinuosos e uma imensa quantidade de sílabas em notável velocidade, correspondentes às semicolcheias melódicas abundantes no gênero. Uma virtuosa. Um de seus carros-chefes foi “Teco teco”, samba-choro gravado por ela com o acompanhamento do regional do cavaquinista Waldir Azevedo e a participação do clarinetista Abel Ferreira. No lado A do mesmo disco de 78 rpm, Ademilde lançou a versão com letra do choro “Brasileirinho”, clássico de Waldir lançado por ele próprio um ano antes, com inigualável êxito — até hoje o tema é a principal referência do cavaquinho solista brasileiro. Os versos de “Brasileirinho” e de “Teco teco” são de Pereira Costa, também letrista de “Vou me acabar”, parceria com o flautista Altamiro Carrilho levada ao disco em 1948 pela mesma Ademilde. Miriam Batucada, em 1974, e Gal Costa, em 1975, regravaram “Teco teco”, também com bastante sucesso.

**9. “Meu caro amigo” (Francis Hime e Chico Buarque),
com Chico Buarque e participação de Altamiro
Carrilho e Dino 7 Cordas. Philips, 1976.**

Ótimo exemplo de que estilos e gêneros musicais não são datados e podem ter continuidade ou ser reciclados a qualquer momento, “Meu caro amigo” é um samba-choro feito nas regras da arte, à maneira dos clássicos dos anos 1930 e 1940. Há aqui um contexto notável. Na década de 1970, o choro ganhou novo impulso a partir do cartaz alcançado pelo show *Sarau*, montado por Paulinho da Viola em 1973. Nele o sambista levava de volta aos palcos o Conjunto Época de Ouro, fundado por Jacob do Bandolim em 1964 e que estava sem se apresentar desde o falecimento deste, em 1969. Paulinho, figura de grande destaque na mídia, chamou a atenção para o gênero a ponto de mobilizar em escala nacional imprensa, gravadoras e, em especial, emissoras de TV — que criaram festivais dedicados ao choro, especialmente voltados ao público jovem. A partir daí, surgiram importantes grupos de choro em todo o Brasil, como Os Carioquinhas, Galo Preto, Nó em Pingo D’Água, Chapéu de Palha e Camerata Carioca. A onda de reflorescimento do choro foi alimentada também por “Meu caro amigo”, composição de Francis Hime e Chico Buarque. O samba-choro acabou por dar título ao LP lançado por Chico em 1976. Com arranjo de Francis, que também tocou piano, a faixa reuniu mestres do gênero: o flautista Altamiro Carrilho e o violonista Dino 7 Cordas (que figuram nos créditos como participações especiais), mais Abel Ferreira (clarinete), Ed Maciel (trombone), Joel Nascimento (bandolim), Neco (violão de seis cordas), Alceu Maia (cavaquinho), Risadinha (pandeiro e reco-reco) e Nei (surdo). Este álbum de Chico Buarque surgiu em meio a um quadro de bastante instabilidade política no Brasil. Governado desde 1964 em regime de ditadura militar, o país atravessava então um período de promessas de abertura política. Muitos ativistas, artistas e intelectuais, entretanto, permaneciam ainda no exílio — o próprio Chico tinha morado em Roma entre 1969 e 1970, assim como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Darcy Ribeiro, Paulo Freire e muitas outras personalidades brasileiras que foram à época apartadas do país. Nesse contexto, “Meu

caro amigo” foi dedicado ao dramaturgo, diretor teatral e ensaísta Augusto Boal, criador do Teatro do Oprimido. Boal havia sido exilado em 1969, na cidade de Lisboa, e só voltou ao Brasil em 1981. O dramaturgo pedia constantemente a seu amigo compositor notícias do Brasil, até que certa vez Chico se juntou a Francis e os dois resolveram responder a Boal em forma de canção. Este é, portanto, também um alentado exemplo de samba de protesto.

10. “Santo Amaro” (Luiz Cláudio Ramos, Franklin da Flauta e Aldir Blanc), com o Quarteto em Cy. Philips, 1978.

Samba-choro dolente, “Santo Amaro” tem melodia do violonista e arranjador Luiz Cláudio Ramos e de Franklin da Flauta, à qual se juntam os versos sensíveis de Aldir Blanc. Na letra, um homem relembra imagens de toda uma vida ao lado da companheira que perdeu, mistura de memórias sentimentais e crônica urbana que se derrama por diversas referências: a rua Santo Amaro, no bairro carioca da Glória, o antigo rancho Ameno Resedá, o mais afamado do carnaval do Rio de Janeiro, fundado em 1907 durante um piquenique festivo na ilha de Paquetá, o rancho Flor do Abacate, os choros de Joaquim Antônio Callado, Ernesto Nazareth e Jacob do Bandolim. A melodia, bastante inspirada, movimenta-se em tecido harmônico particularmente elaborado, preenchida com perfeição pela letra. A gravação original é do Quarteto em Cy, com arranjo vocal acompanhado de violão e pandeiro. “Santo Amaro” teve algumas interessantes regravações, como a do autor Luiz Cláudio Ramos (1980) e as de Miúcha (1980), Aldir Blanc (1984), Choro na Feira (2003), Dobrando a Esquina (2004), Anna Bello (2012) e Pedro Miranda (2016).

E MAIS:

1. “Amor de parceria” (Noel Rosa), com Aracy de Almeida. Victor, 1935.
2. “Casaquinho de tricô” (Paulo Barbosa), com Carmen Miranda e Barbosa Júnior. Odeon, 1935.

3. “Tic-tac do meu coração” (Alcyr Pires Vermelho e Walfrido Silva), com Carmen Miranda. Odeon, 1935. Benedito Lacerda e seu conjunto.
4. “Amor em excesso” (Gadé e Walfrido Silva), com Almirante. Victor, 1936.
5. “Camisa amarela” (Ary Barroso), com Aracy de Almeida. Victor, 1939.

5.1. O samba de breque: humor e crônicas de costumes

O samba de breque é estilo derivado diretamente do samba-choro. Tem como elemento expressivo central — já diz seu nome — o breque (do inglês *break*, “quebra”), isto é, a interrupção brusca do acompanhamento rítmico e harmônico, recurso estilístico bastante presente no choro e, daí, também no samba-choro. O breque pontua do mesmo modo alguns sambas maxixados e sambas do Estácio, mas é a partir do samba-choro que este artifício se multiplica e ganha importância no discurso musical, favorecendo a interpretação carregada de malícia e histrionismo, proporcionando demonstrações de habilidade na improvisação da divisão rítmica — tudo aquilo a que se é capaz de chamar bossa. O emprego deste breque no samba, de fato, é a *mandragem* condensada em música.

Os primeiros sambas de breque datam da década de 1930 e têm como porta-vozes de destaque os intérpretes Luiz Barbosa e João Petra de Barros. Ambos cantavam aquilo que depois se convencionou chamar de “breque corrido”, isto é, improvisavam pequenos contracantos em cima de breques curtos, cujo tempo de pausa em geral dura um ou dois compassos, até a retomada do acompanhamento. Surge pouco depois, com Moreira da Silva, o “breque falado”, emblema definitivo do estilo. Num momento inicial, este tipo de breque consistia numa pequena fala que se estendia fora da quadratura dos compassos de pausa, obrigando os músicos acompanhadores a criar uma *fermata* (suspensão indefinida) para esperar o fim da fala. Não por acaso, é regra tácita do estilo principiar o verso após o breque com três sílabas anacrústicas, que indicam com segurança o momento da volta do acompanhamento — na quarta sílaba do verso, que coincide com a cabeça do

tempo. Mas este breque falado depois se desenvolveu e, em alguns sambas, passou a ser tão longo que justificou seu acompanhamento pelo conjunto, em dinâmica suave, em geral com a repetição circular de dois ou quatro acordes e sem a presença de instrumento solista.

O estilo é veículo habitual de crônicas mordazes. Os sambas de breque falam da malandragem, de contos do vigário, tratam de jogos de azar e suas espertezas, de empréstimos não honrados, da eterna falta de dinheiro, apontam amores interesseiros e casos de infidelidade, glosam as notórias enchentes cariocas e até as agruras na cadeira do dentista. Servem também de boa moldura para histórias fantasiosas, como a do malandro que foi desafiado pelo capeta para um jogo de cartas.

Por seu caráter coloquial e ligeiro, o samba de breque dá a muitos a falsa impressão de ser um estilo fácil de cantar. Ledo engano: variante do samba-choro, o samba de breque apresenta melodias igualmente complexas, cheias de saltos e modulações, que exigem boa extensão vocal e fôlego em dia. Sem contar, é claro, a necessária pimenta do intérprete. Bom exemplo é “Moreira na Ópera”, samba dos irmãos Henrique e Marília Batista (ao lado de Aracy de Almeida, Marília era a cantora preferida de Noel Rosa) gravado por Moreira da Silva em 1970, peça virtuosística cheia de escalas e vocalizes — “Eu vou virar grande tenor / Ó, ó, ó, ó... / Pra cantar pro meu amor / Ó, ó, ó, ó... / Sei que ela vai gostar / Ó, ó, ó, ó... / De me ouvir vocalizar / Ó, ó, ó, ó...”. O mesmo tema está presente em “Vão pro Scala de Milão”, de Ary Barroso, samba de breque fronteiro com o samba do Estácio que foi levado ao disco por Francisco Alves em 1938: “Eu moro numa rua lá de Cascadura / Meu Deus do céu / Que rua barulhenta, ninguém mais atura / Que escarcéu / O moço do quarenta está aprendendo canto / Por isso é que faz força e se esganiça tanto / Lararará...”.

Embora lembrado ainda hoje pelos sucessos de Moreira da Silva, seu maior nome, o samba de breque perdeu força nos anos 1980. Talvez não tenha se firmado o suficiente justamente por seu caráter virtuosístico, que o faz depender de intérpretes bastante qualificados. É de fato o especialíssimo Moreira quem carrega o andor do breque ao longo de sua extensa carreira, reciclando-o na década de 1960 com composições de Miguel Gustavo.

O compositor criou para ele o famoso personagem Kid Morengueira, presente em alguns sambas, nascido dos clichês de filmes de faroeste.

Seu acompanhamento mais característico, como no samba-choro, é o dos conjuntos regionais, com violões, cavaquinho, pandeiro e um instrumento solista que fica responsável pelas introduções e contracantos. Em alguns momentos, o samba de breque também é acompanhado pela formação das orquestras de gafieira.

PARA OUVIR O SAMBA DE BREQUE:

1. “Caixa Econômica” (Nássara e Orestes Barbosa), com João Petra de Barros e Luiz Barbosa. Victor, 1933.

A Caixa Econômica da Corte foi criada em 1861 por D. Pedro II, com o objetivo de incentivar a poupança e conceder empréstimos sob penhor, com a garantia do governo imperial. Foi a maneira encontrada para se regular o mercado, já que as instituições financeiras da época não ofereciam segurança aos depositantes ou, então, cobravam juros excessivos dos devedores. Deste modo, a Caixa rapidamente passou a ser procurada pelas camadas sociais mais populares, incluindo os escravos, que podiam economizar para suas cartas de alforria. Vem daí a imagem positiva associada à instituição naquele início do século XX, quando o cartunista e compositor Nássara e o jornalista e cronista Orestes Barbosa criaram o divertido samba “Caixa Econômica”, um cínico elogio à vagabundagem — “Meu avô morreu na luta / E meu pai, pobre coitado / Fatigou-se na labuta / Por isso eu nasci cansado”. O eu-lírico reage à voz da esposa que o incita a procurar trabalho, mas a resposta é: “Essa vida é muito cômica / Eu não sou Caixa Econômica / Que tem juros a ganhar”. A primorosa gravação deste samba traz em primeiro plano o diálogo ágil e maroto entre as vozes de Luiz Barbosa e João Petra de Barros, secundado pelo acompanhamento de apenas dois elementos: o piano balançadíssimo de Custódio Mesquita e o chapéu de palha batucado com categoria única por Luiz Barbosa.

A história do chapéu de palha é, contudo, triste. Consta que o jovem Luiz, também exímio pandeirista, contraíra tuberculose e, com o tempo, fora enfraquecendo. A certa altura, não conseguia mais suportar o peso do pandeiro. Mas deu um jeito, começou a batucar num chapéu palheta ou panamá e conseguiu efeitos bastante interessantes. O tempo passou — o cantor faleceu em 1938, cinco anos depois desta gravação — e nem o chapéu de palha conseguia mais sustentar. Dizem que o rapaz, insistente, encontrou algo ainda mais leve para batucar: uma pequena caixa de fósforos.

2. “Minha palhoça” (J. Cascata), com Sílvio Caldas. Odeon, 1935.

A voz maviosa de Sílvio Caldas se espalha à vontade por esse delicioso samba de J. Cascata — pseudônimo do cantor e compositor carioca Álvaro Nunes, figura hoje pouco lembrada que deixou mais de uma centena de obras registradas em disco, entre as quais “Meu romance”, sucesso na voz de Orlando Silva. Acompanhado pelos músicos anônimos do grupo Choro Odeon, em que se destaca um clarinete na introdução e nos contracantos, Sílvio Caldas cria interessantes efeitos de timbre e dinâmica durante os breques. A letra é um convite à mulher desejada para que viva com ele no campo — a palhoça fica “lá na roça, à beira de um riachão e à noite tem um violão” e também tem “uma Kodak para tirar nossa fotografia, vai ter retrato todo dia”. Uma cantada cínica e envolvente, bem típica do malandro deste e de outros tempos.

3. “Risoleta” (Raul Marques e Moacir Bernardino), com Luiz Barbosa. Victor, 1937.

A Risoleta deste samba não é um personagem fictício, resultado da imaginação do cantor, percussionista e compositor Raul Marques e de seu parceiro Moacir Bernardino. Era uma mulher de personalidade que vivia no meio da malandragem carioca, conhecida por não levar desaforo para casa — nas palavras do jornalista e pesquisador João Máximo,

“malandra de dar rasteira e acabar com festa”. No início dos anos 1980, dois repórteres localizaram seu paradeiro e documentaram um breve encontro entre ela e Raul Marques. O samba foi lançado em disco por Luiz Barbosa, “o cantor com o sorriso na voz”, e depois relançado por outras figuras de vulto, como Moreira da Silva, Roberto Silva e Dilermando Pinheiro. O acompanhamento é do conjunto Boêmios da Cidade, contratado pela gravadora Victor. Sabemos que, naquele tempo, este nome era usado pelo flautista Benedito Lacerda e seu conjunto como modo de driblar a exclusividade exigida pela Odeon, gravadora com a qual mantinham contrato. Assim, quando prestavam serviços à Victor ou qualquer outra gravadora, usavam o pseudônimo. O expediente era bastante comum entre grupos, músicos solistas e músicos acompanhadores de toda a cidade. O fato de este registro ter sido realizado no dia 20 de abril de 1937 nos faz lembrar que esta foi uma das primeiríssimas gravações do violonista Horondino Silva, músico de importante e longa carreira. A partir dos anos 1950, Horondino passaria a ser conhecido como Dino 7 Cordas, sendo reconhecido como o grande codificador e principal expoente do violão de sete cordas, que abraçaria somente em 1952. Dino havia sido contratado em fevereiro por Benedito, apenas dois meses antes desta gravação. Ele substituiu no conjunto o veterano Nei Orestes, vitimado pela tuberculose.

4. “Amigo urso” (Henrique Gonzalez), com Moreira da Silva. Victor, 1941.

Há duas gravações de “Amigo urso” interpretadas por Moreira da Silva para a Victor no mesmo ano de 1941: uma, com o Regional de Benedito Lacerda; outra, com o Regional de Garoto, genial compositor e multi-instrumentista. A do flautista Benedito, mais cadenciada, traz pandeiro, cavaquinho e dois violões. A de Garoto tem andamento pouco mais vivo, contando basicamente com a mesma instrumentação — apenas a flauta é substituída pelo violão tenor do líder do regional. É bem provável que a versão de Garoto tenha sido gravada em primeiro lugar, pois Moreira canta aqui: “Amigo urso, saudações polares / Ao leres

esta, hás de te lembrares...” Letrista e cantor caíram na armadilha espinhosa do infinitivo pessoal da língua portuguesa, desferindo um pontapé na gramática. No registro acompanhado por Benedito (e em todas as gravações posteriores da música), ouve-se “saudação polar” rimando com “hás de te lembrar” — e corrigindo o deslize inicial. Moreira, já em plena forma como cantor de sambas de breque, suplica com finíssima ironia ao mau pagador que honre sua dívida, comparando-o ao urso-polar que lhe teria aparecido em sonho. Um destaque para o verso francamente antissemita ao final da letra: “eu não sou filho de judeu, dá cá o meu”. Algo não muito comum, mas infelizmente capaz de ser flagrado em meio ao cancionário popular brasileiro dos anos 1930.

5. “Na subida do morro” (Ribeiro Cunha, Moreira da Silva e Geraldo Pereira), com Moreira da Silva. Continental, 1952.

Ao lado de “Acertei no milhar”, de Wilson Batista e Geraldo Pereira, lançada ainda em 1940 também por Moreira da Silva, “Na subida do morro” é um dos mais bem-acabados exemplos do “breque falado”, preenchido por um texto humorístico que extrapola bastante o tempo musical do breque. O acompanhamento está a cargo da Orquestra Tabajara do maestro e clarinetista Severino Araújo, grande referência dos bailes de gafeira e do choro orquestral, fundada em 1934 na cidade de João Pessoa e transferida para o Rio de Janeiro em meados da década seguinte.

6. “Jogo proibido” (Moreira da Silva e Tancredo Filho), com Moreira da Silva. Continental, 1953.

Embora só tenha sido levado ao disco em 1953, o samba “Jogo proibido” já era cantado por Moreira da Silva em shows e programas de rádio pelo menos desde o ano de 1936. É o primeiro samba-choro em que Moreira aproveita o breque natural da música para encaixar uma fala (em geral preparada antes, mas às vezes também inspirada pelo improviso).

Em entrevista dada ao *Jornal do Brasil* em 1972, é o próprio cantor quem relata um episódio acontecido nos anos 1930, no Cine-Teatro Méier: “Foi por acaso, como quase todas as descobertas dos cientistas. Eu estava cantando um samba fraquinho e resolvi interromper e improvisar umas falas só para brincar com a plateia. O Tancredo me deu um samba de quatro linhas, ‘Jogo proibido’, e eu improvisei em cima: ‘meto a Solingen na garganta do otário e ele geme, ai, ai, meu Deus, não posso mais, vou me acabar.’ Aí nasceu o breque. O público aplaudiu de pé, e eu pensei: aí é que está o petróleo, malandro. Vou meter a sonda.” O número de fato agradou e passou a ser um dos mais esperados nos shows de Moreira. Mas nem tudo são flores. Numa apresentação no Teatro Olímpico, o mal-humorado violonista Frazão se aborreceu com o solista, que cada vez mais prolongava seus breques improvisados: “Vamos parar com esse negócio, eu acompanho música, mas não sei acompanhar conversa!” Tancredo da Silva Pinto, o parceiro de Moreira da Silva neste samba, foi também conhecido e importante pai de santo do omolocô, rito assemelhado ao da umbanda, também autor de livros sobre religiões brasileiras de matriz africana. O acompanhamento da faixa é dos Boêmios da Cidade, conjunto liderado por Benedito Lacerda.

7. “Cidade lagoa” (Cícero Nunes e Sebastião Fonseca), com Moreira da Silva. Odeon, 1959.

De maneira bem-humorada, “Cidade lagoa” põe o dedo numa ferida crônica dos cariocas: as enchentes que se espalham pelo Rio de Janeiro, sobretudo na época do verão. Como diz a letra do samba, lançado em 1959, a cidade “tem um problema vitalício, renitente, qualquer chuva causa enchente, não precisa ser toró”. Construída em muitas áreas sobre o aterro de manguezais, desguarnecida pela ocupação desordenada de várias encostas, sem políticas de prevenção a contento, a capital fluminense continua até hoje padecendo do mal apontado pela crônica de Cícero Nunes e Sebastião Fonseca. A dupla de compositores emplacaria ainda o delicioso samba de breque “Fui ao dentista”, gravada

pelo mesmo Moreira da Silva em 1964, que tem melodia da primeira parte quase idêntica à de “Cidade Lagoa” — um caso notável de autoplágio. Destaque para o inspirado arranjo de sopros e a condução equilibrada do pandeiro, à moda dos sambas de gafieira.

8. “O rei do gatilho” (Miguel Gustavo), com Moreira da Silva. Odeon, 1962.

Samba emblemático da carreira de Moreira da Silva — a partir dele, ficaria também conhecido como Morengueira, referência ao “Kid Morengueira” da letra —, é mais uma composição apoiada no “breque geral”, em que a fala ou breve melodia entoada pelo cantor extrapola o tempo natural da quadratura rítmica. Na gravação original de 1962, a introdução é feita por um locutor que anuncia a história que será contada a seguir e que, em meio à sonoplastia de tiroteio e tropel de cavalos, imita o falar escandido e cheio de suspense presente nos trailers de cinema da época. O samba é de Miguel Gustavo, compositor, radialista e também conhecido autor de jingles publicitários, criador da marcha “Pra frente, Brasil”, hino informal da seleção brasileira na Copa do Mundo de 1970.

9. “Brigando na lua” (Mário Biafra), com Premeditando o Breque. Independente, 1981.

Um dos hits do Premê, grupo paulistano formado por estudantes da USP em 1976 e conhecido originalmente como Premeditando o Breque, “Brigando na lua” cumpre à risca o figurino dos sambas de breque tradicionais: melodia e harmonia típicas de samba-choro de andamento médio, anacruse de três semicolcheias no início das estrofes, letra cínica e efeitos humorísticos nos breques — com direito, na gravação original, a arrojadas inserções de música eletroacústica. Este samba de Mário Biafra (ou Mário Manga, pseudônimos de Mário Augusto Aydar) ganhou o segundo lugar no 1º Festival Universitário de Música Popular Brasileira, realizado em São Paulo no ano de 1979, e ajudou a projetar a carreira do grupo.

**10. “Águia de Haia” (Luís Filipe de Lima e Nei Lopes),
com Marcos Sacramento. Rob Digital, 2010.**

Com letra de Nei Lopes escrita a partir de melodia composta pelo autor deste livro, “Águia de Haia” é uma continuação da história de “Baile no Elite”, samba-choro com sotaque de breque feito por Nei em parceria com João Nogueira e lançado por este último em 1978. Ao sair de um baile na Gafieira Elite, no centro da cidade, o protagonista-narrador passa pelo Campo de Santana é subitamente tomado por um transe mediúnico. Nele, a entidade incorporada começa a falar em latim e se dirige à Faculdade Nacional de Direito, onde impressiona os circunstantes. Um breve relato em primeira pessoa: fiz a melodia assim que ouvi o disco *Sincopando o breque*, lançado por Nei em 1999, e resolvi encaminhá-la ao compositor, propondo aquela que seria a primeira de uma série de parcerias nossas. Nei pediu então que eu enviasse uma gravação caseira, para escrever a letra. Quando fui preparar a fita cassete (sim, ainda se usava à época), cantando o *laraiá* da melodia e me acompanhando ao violão, resolvi, para não deixar o espaço da fala dos breques em branco, improvisar uma sequência de locuções latinas — eu estava lendo por aqueles dias o livro *Não perca o seu latim*, coletânea de expressões traduzidas e comentadas publicada pelo professor Paulo Rónai. Nei aproveitou a deixa e criou a história da entidade latinista. A composição fez sucesso informal em algumas rodas de samba no Rio de Janeiro, mas só foi levada ao disco dez anos depois, em 2009, ao mesmo tempo nas vozes de Marcos Sacramento (no álbum *Breque moderno*, com Soraya Ravenle e Luís Filipe de Lima) e de Nei Lopes, em seu disco *Chutando o balde*.

E MAIS:

1. “O relógio lá de casa” (Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins), com Moreira da Silva e Inezita Falcão. Odeon, 1945.
2. “Olha o Padilha” (Bruno Gomes, Ferreira Gomes e Moreira da Silva), com Moreira da Silva. Odeon, 1958.

3. “Malandro em sinuca” (Moreira da Silva), com Moreira da Silva. Odeon, 1961.
4. “Fui ao dentista” (Cícero Nunes e Sebastião Fonseca), com Moreira da Silva. Odeon, 1964.
5. “Moreira na ópera” (Marília Batista e Henrique Batista), com Moreira da Silva. Continental, 1970.

5.2. Samba sincopado, um pleonismo exuberante

A síncope musical (ou figuração contramétrica, como preferem alguns autores) é um deslocamento da acentuação rítmica de uma frase ou célula qualquer. Tomando-se por base que as células rítmicas pressupõem tempos fortes — chamados muitas vezes no jargão musical de “chão” ou “cabeça” —, a síncope é qualquer articulação de tempo executada fora dessas cabeças, por antecipação ou retardo. Não apenas a batucada do samba é sincopada (efeito obtido pela soma de seus vários instrumentos que executam células diversas), mas também todo e qualquer estilo de samba tem suas melodias ancoradas na sincopação quase permanente — suas frases, em geral, são formadas por notas antecipadas com a distância de uma semicolcheia em relação aos tempos fortes.

Um exemplo? Os primeiros versos do samba “Foi um rio que passou em minha vida”, de Paulinho da Viola: “Se / Um dia / Meu coração for consultado / Para saber se andou errado / Será difícil negar”. Com a exceção da palavra-sílabas “se”, que pode ser cantada intuitivamente tanto “no chão” quanto de modo antecipado, todas as demais sílabas desses versos são cantadas “no alto”, isto é, antecipam em uma semicolcheia (figura de tempo musical correspondente à quarta parte da semínima, a base do compasso binário do samba) todos os tempos fortes.

Já uma referência de melodia desguarnecida de síncopes está no refrão da marchinha “Cidade maravilhosa”, de André Filho: “Cidade maravilhosa / Cheia de encantos mil / Cidade maravilhosa / Coração do meu Brasil”. Todas

as sílabas tônicas, aqui, martelam os tempos fortes do compasso, sem antecipação ou retardo.

É claro que se avista todo um panorama de nuances entre um exemplo e outro. Há marchinhas com melodias sincopadas (em seu padrão de colcheias) e sambas cuja divisão rítmica das melodias é mais “dura” e muitas vezes coincide com os tempos fortes de sua célula — embora, a rigor, não haja melodia de samba sem qualquer ocorrência de síncope.

O que faz do samba sincopado, então, um estilo à parte?

Provavelmente por influência dos gêneros musicais populares portugueses em voga no século XIX, dos quais o samba é sem dúvida tributário — tanto por sua estrutura poética, que é regular e baseada em rimas, quanto por seu padrão melódico e harmônico tonal, mas também pela escassez de contrametricidade (síncope) em suas melodias —, o samba urbano carioca nasceu menos sincopado do que se costuma imaginar. O samba maxixado tocado e cantado na Cidade Nova e mesmo o samba do Estácio eram cantados numa divisão rítmica muito mais dura que a de hoje, como demonstram suas gravações originais nas décadas de 1910 a 1930. O musicólogo Carlos Sandroni, em seu importante livro *Feitiço decente: transformações no samba do Rio de Janeiro (1917-1933)*, demonstra como sucessivas versões fonográficas dos sambas de sucesso do período vão ganhando feições mais sincopadas, sobretudo no que diz respeito às suas melodias.

Estilo diretamente derivado do samba-choro, o samba sincopado é, na verdade, um samba *ainda mais* sincopado do que seus antecessores. Nele, seus intérpretes exercitam com destreza as possibilidades de divisão rítmica da melodia, em articulações marcadamente contramétricas, muitas vezes estabelecidas por um ziguezaguear de colcheias ou semicolcheias em fluxo contínuo. A capacidade de improviso da divisão rítmica, que acontece sobretudo nas repetições da melodia, é aqui posta à prova.

O samba sincopado tem entre seus cultores — não necessariamente em caráter exclusivo — os compositores Geraldo Pereira, Wilson Batista, Haroldo Barbosa, Elton Medeiros, Nei Lopes, e os cantores Ciro Monteiro, Elza Soares,

Miltinho, Germano Mathias e Cláudio Camunguelo, para citar apenas alguns nomes.

Há cantores de samba que não investem necessariamente na divisão rítmica das melodias, por contarem com outros trunfos musicais e interpretativos. Nomes de peso como Clara Nunes, Beth Carvalho, Roberto Ribeiro e Paulinho da Viola, por exemplo, não costumam se apoiar em variações rítmicas e mantêm padrões mais regulares de divisão. Já João Nogueira e Diogo Nogueira — pai e filho —, João Gilberto, Leny Andrade, Rosa Passos, Wilson das Neves, Walter Alfaiate, Marcos Sacramento e outros tantos trazem a marca indelével do samba sincopado em suas vozes, dentro de suas características individuais. Grande exemplo dessa estirpe é Zeca Pagodinho: se formos prestar atenção aos coros de suas faixas, qualquer que seja o estilo de samba que ele esteja interpretando, perceberemos com clareza que os coristas cantam reto, enquanto Zeca fica livre para serpentear por cima, improvisando e entortando a divisão rítmica a seu gosto.

Surgido no final da década de 1930 e consolidado na década seguinte, o samba sincopado é normalmente emoldurado por regional de choro, orquestra de gafieira ou formações híbridas entre essas duas. Mais tarde, passa a ser acompanhado em especial pelo trio de base que reúne piano, contrabaixo acústico e bateria, característico de certo tipo de samba-canção e também do samba-jazz — outro estilo para o qual o samba sincopado pôde contribuir, como veremos mais adiante.

PARA OUVIR O SAMBA SINCOPADO:

1. “Se acaso você chegasse” (Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins), com Cyro Monteiro. Victor, 1938.

Embora tenha sido gravado apenas em 1938 por Cyro Monteiro na Victor, com acompanhamento do regional da gravadora carioca, o samba “Se acaso você chegasse” já fazia sucesso nas noites de Porto Alegre alguns anos antes. E não só na capital gaúcha: de tanto ser cantado nos bares e cabarés locais também por marinheiros, acabou circulando espontaneamente

por outras cidades litorâneas do Brasil, até cair nas graças do cantor Cyro Monteiro, no Rio de Janeiro, que se interessou em gravá-la. É bastante possível, ainda, que a composição tenha sido apresentada por Lupicínio a Noel Rosa num encontro que tiveram em 1932, durante uma passagem do sambista de Vila Isabel por Porto Alegre. A exemplo de muitas obras de Lupicínio, que viria depois a se tornar um dos maiores expoentes do samba-canção, a referência para a construção da letra é autobiográfica, ao descrever o episódio em que roubara a namorada de um amigo. Samba sincopado pioneiro, conta nesta primeira gravação (que é também a estreia de Lupicínio em disco, como compositor) com o balanço peculiar de um cavaquinho tocado à moda do samba maxixado, somado à condução dos graves dos violões, que equilibram a marcação de primeiro e segundo tempos do compasso, à maneira das gravações do samba do Estácio — tudo isso costurado pela introdução e pelo solo de um clarinete chorão. Cyro Monteiro, que praticamente estreava em disco (gravara apenas um 78 rpm dois anos antes, sem maior repercussão), valoriza a elegante melodia do pianista gaúcho Felisberto Martins, parceiro de Lupicínio neste e em outros sucessos posteriores.

2. “Se você sair chorando” (Geraldo Pereira e Nelson Teixeira), com Roberto Paiva. Odeon, 1939.

Contam que o maestro Pixinguinha ouviu no rádio “Se você sair chorando” e logo perguntou pelo autor do samba. Quem seria o compositor daquela melodia de divisão rítmica tão arrojada? Mandou então chamar o estreador Geraldo Pereira, um rapaz de 21 anos de idade que morava no morro de Mangueira, e fez questão de incentivá-lo e dar-lhe pessoalmente os parabéns. Tido por alguns estudiosos como o primeiro samba sincopado, tem, entretanto, métrica e divisão rítmica da melodia semelhantes às de “Se acaso você chegasse”, sucesso de Felisberto Martins e Lupicínio Rodrigues lançado no ano anterior. O acompanhamento da faixa é executado pela Orquestra Odeon sob a batuta e o arranjo de Simon Bountman, com destaque para a presença generosa da batucada — algo ainda não tão frequente à época.

3. “Falsa baiana” (Geraldo Pereira), com Cyro Monteiro. Victor, 1944.

Ainda no início de carreira como compositor e cantor, mas já reconhecido por alguns sucessos iniciais (“Acertei no milhar”, “Resignação”, “Você está sumindo”), Geraldo Pereira entrou definitivamente para a galeria de sambistas notáveis com a gravação de “Falsa baiana”, em 1944, na voz ao mesmo tempo sacudida e maviosa de Cyro Monteiro. Esta pérola do samba sincopado mereceu até hoje mais de uma centena de regravações, com destaque para as versões de João Gilberto — o cantor e violonista baiano a levou quatro vezes ao disco; a primeira delas, em 1973. O criador da “batida diferente” da bossa nova interpretou com seu violão de harmonias arrojadas este e outros sambas da primeira metade do século XX (de Geraldo, João gravou também “Bolinha de papel” e “Sem compromisso”). Contam alguns antigos do samba que João Gilberto e Geraldo Pereira foram camaradas razoavelmente próximos, de 1950, quando João mudou-se de Salvador para o Rio de Janeiro, até 1955, ano em que Geraldo faleceu. Há notícia de que o corpulento autor de “Falsa baiana” teria livrado o franzino e jovem João de uma briga de bar, tornando o baiano sempre grato à memória de Geraldo.

4. “Café soçaite” (Miguel Gustavo), com Jorge Veiga. Copacabana, 1955.

O 78 rotações que trazia a gravação de “Café soçaite” transbordava humor até no rótulo: o título vinha acompanhado da designação de “samba bem”; o nome do compositor estava grafado como “Michel Gustavô”; o do cantor, como “Georges Veigá”. Ainda marcado por contornos melódicos típicos do samba-choro mais clássico, este samba sincopado percorre com picardia o circuito da alta-roda carioca da década de 1950 — os chamados anos dourados. Cita personagens como o casal Thereza e Didu de Souza Campos; Jacinto de Thormes (pseudônimo do colunista social Maneco Müller); Dolores Sherwood, então casada com o playboy Jorginho Guinle; e Ibrahim Sued, outro pontífice do colunismo social. E recorre a gírias e referências da época, como “gente bem” (os

grã-finos), “estar pronto” (estar sem dinheiro), “champanhota” (reunião social), Riverside (um condomínio carioca de luxo) e “depois eu conto” (um dos bordões de Ibrahim Sued, utilizado para deixar no ar alguma insinuação). A moldura sonora da faixa é composta por piano, baixo acústico, pandeiro e um pequeno naipe de sopros, num cruzamento entre o regional de choro, a gafieira e o piano-bar.

5. “Escurinho” (Geraldo Pereira), com Cyro Monteiro. Todamérica, 1955.

Três anos depois do sucesso de “Escurinha”, samba gravado pelo próprio autor, foi a vez de o “Escurinho” ganhar a simpatia dos ouvintes brasileiros: era mais um sincopado nos trinques composto por Geraldo Pereira e interpretado pelo craque Cyro Monteiro. No acompanhamento do disco está o Regional do Canhoto, conjunto que em 1951 sucedeu o Regional de Benedito Lacerda, num período em que o flautista foi se afastando da cena musical. O grupo reuniu quatro de seus antigos componentes e foi batizado então com o apelido do novo líder, o cavaquinista Waldirio Tramontano, músico de Benedito havia mais de duas décadas. O Regional do Canhoto foi o conjunto acompanhador mais atuante em toda a história da música brasileira. Nesta gravação atuam Dino (violão de sete cordas), Meira (violão), Canhoto (cavaquinho) e Gilson (pandeiro), escoltados pela discreta marcação de um surdo e pela presença de três instrumentos solistas que se revezam: a flauta de Altamiro Carrilho, o acordeom de Orlando Silveira e o trombone de Raul de Barros — este, na condição de participação especial, já que não era efetivo do grupo.

6. “Falso rebolado” (Venâncio e Jorge Costa), com Germano Mathias. Polydor, 1957.

Um dos cantores brasileiros que mais investem (e com alta rentabilidade) na divisão rítmica arrojada é o paulistano Germano Mathias, que aqui nesta gravação interpreta um dos carros-chefes de seu repertório. Composto por Jorge Costa (alagoano radicado em São Paulo e autor de

sucessos como o samba carnavalesco “Triste madrugada”) em parceria com Venâncio (da antiga dupla sertaneja Venâncio e Corumba, autores, ao lado de José Guimarães, do baião “Último pau de arara”), “Falso rebolado” é um dos mais felizes exemplos de samba sincopado. Neste registro, Germano Mathias é acompanhado por violão, cavaquinho, flauta, trombone e uma batucada de primeira linha, em que se destacam pandeiro, tamanco (os tamancos de origem portuguesa já foram bastante empregados informalmente na batucada do samba) e a tampa de lata de engraxate percutida com baqueta, marca registrada de Germano e herança dos antigos engraxates e sambistas negros da Praça da Sé paulistana, com os quais o cantor conviveu na mocidade. O traço mais marcante da interpretação do cantor — recurso empregado também por outros especialistas no samba sincopado — é a repetição frequente de sílabas ou palavras inteiras para poder brincar ainda mais com a divisão rítmica. O expediente em geral é usado nas repetições das partes, respeitando-se o preceito musical de primeiro enunciar o tema, simplesmente, e só depois criar variações. É assim que Germano improvisa na última vez em que canta a primeira parte do samba, já ao final do arranjo: “Seu rebolado é / Falsificado / *Ri-ti-ti-ti-mo* que é bom você também, *também, também* não tem...”, e assim por diante.

7. “Mulher de trinta” (Luiz Antônio), com Miltinho. Sideral, 1960.

Grande sucesso do pandeirista e cantor Miltinho, “Mulher de trinta” é um samba de Luiz Antônio, também compositor de marchas e sambas carnavalescos como “Barracão”, “Eu bebo sim”, “Lata d’água” e “Sassaricando”. Luiz Antônio era o pseudônimo de Antônio de Pádua Vieira da Costa, também conhecido nas rodas boêmias do Rio de Janeiro como Coronel — era oficial do Exército e tinha sido expedicionário da FEB durante a Segunda Guerra Mundial. A primeira gravação de “Mulher de trinta” não é a de Miltinho. O samba fora lançado no ano anterior sem tanta repercussão pelo grupo Os 7 Velhinhos, formado por músicos tarimbados como o Maestro Carioca,

Nelsinho do Trombone, Chiquinho do Acordeom e José Menezes, entre outros. A primeira gravação de Miltoninho, entretanto — ele regrava este samba cerca de dez vezes —, faz “Mulher de trinta” correr mundo. Depois de ter lançado alguns discos 78 rpm como *crooner* do conjunto Milionários do Ritmo, liderado pelo pianista Djalma Ferreira, o cantor recebe o convite da gravadora Sideral para gravar seu primeiro LP solo, intitulado *Um novo astro*. É acompanhado então pelo Sexteto Sideral, formado por Celso Pereira (piano), Jorginho (sax alto), Neco (guitarra), Damásio (contrabaixo), Maurício (bateria), Humberto (percussão). O grande destaque da faixa, além da interpretação marcante de Miltoninho, é o esplendoroso solo de guitarra de Neco (pseudônimo de Daudeth Azevedo, multi-instrumentista dedicado também ao violão de sete cordas, ao cavaquinho, ao banjo e à viola caipira). Um improviso com poucas notas, inventivo e equilibrado, que representa o que há de melhor na tradição da guitarra de baile da música brasileira.

8. “Samba original” (Zé Kéti e Elton Medeiros), com Elton Medeiros. RGE, 1966.

Lançado em 1966 no finíssimo álbum *Na madrugada*, que reúne os parceiros Paulinho da Viola e Elton Medeiros, o sincopado “Samba original” descreve-se como uma espécie de samba ao contrário, ao definir-se por exclusão: “Meu samba (...) não fala das cadeiras da mulata / Do murmúrio da cascata, do amor no carnaval”, “Não fala, meus amigos, de ninguém / Simplificando a história / Não fala de mim também”. Na verdade, um elogio também às avessas ao gênero. O acompanhamento destaca a flauta de Copinha, o cavaquinho de Canhoto e o instrumento de Jorginho do Pandeiro, secundados pelas percussões de Gilberto, Luna e Jorge e, ainda, o violão de Meira. Paulinho e Elton foram revelados ao grande público no show *Rosa de Ouro*, idealizado pelo poeta e produtor cultural Hermínio Bello de Carvalho e que estreou no Rio de Janeiro em 1965, apresentando também Clementina de Jesus, Nelson Sargento, Jair do Cavaquinho e Anescarzinho do Salgueiro, além de resgatar a figura de Aracy Cortes,

grande nome do teatro de revista e do disco nas décadas de 1920 e 1930. Na esteira do sucesso do espetáculo surgiu o grupo A Voz do Morro, fundado por Zé Kéti, compositor já reconhecido pelo samba carnavalesco de mesmo nome (“Eu sou o samba / A voz do morro sou eu mesmo, sim senhor”), lançado em 1955 pelos Vocalistas Tropicais e depois regravado por Jorge Goulart, Roberto Silva, Blecaute, a dupla Elis Regina e Jair Rodrigues, Demônios da Garoa e muitos outros. O grupo era formado pelo elenco masculino do Rosa de Ouro (Elton, Paulinho, Nelson, Anescar e Jair), mais Zé Kéti, Zé Cruz e Oscar Bigode. Os três discos de A Voz do Morro, ao lado de Samba na Madrugada e mais os três álbuns do conjunto Os Cinco Crioulos (formação em que Mauro Duarte se juntava a Elton, Paulinho, Nelson Sargento e Anescar) são fundamentais para se conhecer o samba de morro da década de 1960.

9. “Nó na madeira” (João Nogueira e Eugênio Monteiro), com João Nogueira. Odeon, 1975.

“Nó na madeira” é a faixa de abertura de *Vem quem tem*, o terceiro disco de carreira do cantor e compositor João Nogueira, importante cultor tardio do samba sincopado. Dono de voz marcante, com timbre grave e macio, João foi conhecido por sua divisão rítmica suingada, muitas vezes deliberadamente atrasada em relação ao acompanhamento — a exemplo do que faziam intérpretes de gerações anteriores, como Orlando Silva e Sílvio Caldas, porém sem qualquer traço de impositação lírica, comum aos antigos. Despojado de efeitos como o vibrato, o escurecimento do timbre e o realce de consoantes, o canto de João soa perfeitamente coloquial, próximo do registro da fala. O sincopado “Nó na madeira”, parceria de João Nogueira com o letrista e artista plástico brasileiro Eugênio Monteiro, ganhou uma introdução inconfundível criada pelo arranjador da faixa, o violonista e produtor Geraldo Vespar, tema assobiado que se incorporou em definitivo à composição. A base do arranjo é uma das mais econômicas, eloquentes e bem-acabadas que se pode ouvir em toda a discografia do samba, apoiada no violão de Geraldo Vespar, no cavaquinho com afinação de bandolim de Carlinhos do Cavaco e o baixo elétrico de Milton Botelho.

10. “Retrato da vida” (Elton Medeiros), com Elton Medeiros. Eldorado, 1980.

Pequena joia pouco divulgada à época de seu lançamento em disco e pouco lembrada hoje, “Retrato da vida” é um samba sincopado de Elton Medeiros composto por encomenda para um episódio de teledramaturgia da TV Globo, no fim dos anos 1970. No programa, que teve roteiro baseado num acontecimento real, a atriz Ângela Leal encarna uma moça que dá à luz dentro de um ônibus lotado. Alguém então canta o samba para o recém-nascido, resumindo a totalidade da experiência humana com a propriedade e a objetividade da sabedoria popular: “Você que está chegando agora e não sabe de nada / Vai representar, como nós, um papel que não leu”. O arranjo da gravação é do bandolinista Afonso Machado, parceiro musical de Elton e integrante do conjunto de choro Galo Preto, que conta com alguns de seus músicos na execução da faixa, como o flautista José Maria Braga e o sete-cordas Téo de Oliveira. O destaque maior aqui é a caixinha de fósforos tocada com maestria por Elton Medeiros, especialidade do compositor. Mais um depoimento pessoal do autor deste livro: nos anos em que convivi com Elton, acompanhando-o ao sete-cordas, pude observar seu gosto pelo samba sincopado e, ao mesmo tempo, testemunhar a facilidade com que compunha melodias elaboradas. Certa vez estávamos no saguão de um hotel em São Paulo, aguardando a van que iria nos conduzir ao teatro. Ao lado, um hóspede tentava fazer uma ligação por seu telefone celular, que naquele tempo oferecia a chamada discagem por tom, isto é, fazia soar uma nota curta diferente a cada vez que uma tecla era apertada. O número chamado não respondia, mas o sujeito continuava insistindo, voltando a ligar em modo automático — o que produzia um som de sentido melódico: “tá-ti-tu-ti-tó-ti-tu-tá”. Elton escutou aquilo e, de um estalo, cantou por inteiro a melodia da primeira parte de um samba sincopado, uma das mais inspiradas que já ouvi. Preocupei-me então em registrar de algum modo aquela melodia, para que não se perdesse na memória. Àquela época não havia gravador no telefone celular, portanto fui correndo ao

balcão da recepção para pegar papel e caneta, pronto para rabiscar ali uma pauta e rascunhar a melodia tão bem-acabada. Elton me demoveu da ideia, já que a van estava para chegar — e ele, sempre pontualíssimo, não queria correr o risco de se atrasar um minuto sequer. Ainda tentei insistir, mas Elton me cortou de vez com aquele seu sorriso enérgico: “Não tem problema, depois eu faço outro melhor!” E fazia mesmo.

E MAIS:

1. “Juraci” (Antônio Almeida e Ciro de Souza), com Vassourinha. Columbia, 1941.
2. “Bolinha de papel” (Geraldo Pereira), com os Anjos do Inferno. Victor, 1945.
3. “Meu gurufim” (J. Carioca), com Cláudio Camunguelo. CID, 1986.
4. “Samba na medida” (Nei Lopes), com Nei Lopes. CPC-Umes, 1999.
5. “Hello, my girl” (Sílvio da Silva), com Pedro Miranda. Independente, 2009.

5.3. O samba de gafieira e as *big bands* brasileiras

O samba de gafieira é uma derivação um pouco mais tardia do samba-choro. Trilha sonora dos bailes de gafieira, por excelência, irá aflorar em meados da década de 1940. Não se pode defini-lo exatamente como um subgênero do samba — que idealmente admite padrões de ritmo, melodia, harmonia e letra muito bem definidos. O samba de gafieira, entretanto, é um estilo bem delineado que se explica pelo seu propósito: o de dar suporte à dança de salão, feita em par. O que equivale a dizer que o repertório de sambas de gafieira corresponde, antes de mais nada, a um modo próprio de tocar e fazer soar sambas de estilos diversos — samba sincopado, principalmente, mas também samba-choro, samba do Estácio, samba maxixado, samba carnavalesco, samba-canção e, em alguns momentos, samba de breque. É toda essa

mistura, repaginada pelas orquestras de gafieira (reinvenção brasileiríssima das *big bands* de jazz norte-americanas), que resume sua identidade.

Aqui, o samba serve à dança, antes de tudo, sustentando um complexo e refinado painel coreográfico que apresenta muitas dezenas de passos — alguns deles: gancho, trança, cruzado, cruzado pausado, puladinho, puladinho redondo, facão invertido, escovinha, elástico, pula-cerca, caminhada do malandro, pião aberto, encoxada, dois-tempos redondo, picadilho, assalto. Não raras vezes, suas letras se referem ao próprio ambiente da gafieira, seus códigos de conduta e seus personagens. Mas o tema é livre. No samba de gafieira, o balanço do ritmo e o fluxo da dança são fundamentais.

O termo gafieira tem origem imprecisa. Refere-se aos bailes populares animados por orquestras simples, desde a primeira década do século XX, em clubes e salões no centro do Rio de Janeiro ou na zona norte da cidade. Há quem aposte no francesismo “gafé” como origem da palavra — sinônimo de equívoco, indiscrição inoportuna, falta de modos, deslize de comportamento —, reflexo do ambiente humilde em que os frequentadores tentavam reproduzir, sem muito sucesso, a etiqueta mais elaborada dos salões nobres. Uma das histórias que circulam a esse respeito, divulgada pelo jornalista e cronista Jota Efegê, diz que o termo teria sido cunhado por seu colega Picareta (pseudônimo do cronista carnavalesco Romeu Arede), numa noite em que tentara entrar com vários acompanhantes num baile no Elite Clube sem pagar ingresso, apresentando suas credenciais de jornalista. Ao serem barrados na portaria — seu diretor Júlio Simões teria franqueado a entrada apenas ao cronista e mais uma dama, porém não ao grupo todo —, Picareta esbravejou algo como: “Vamos embora desta espe-lunca! Isto aqui é uma gafieira!”. No dia seguinte, em sua coluna de jornal, repetiria o neologismo, à guisa de ofensa. Mais jocosa que pejorativa, a expressão caiu no gosto do público, e pouco tempo depois Júlio Simões — comerciante português, agitador cultural e um dos caciques dos salões de baile cariocas — acabaria por rebatizar sua casa como Gafieira Elite Clube.

Já nos anos 1940, as orquestras de baile atuantes nas gafieiras haviam se desenvolvido, tanto em número e variedade de componentes quanto no ama-

durecimento de sua linguagem musical, inspirando-se nas *big bands* dos EUA que eram ouvidas nos discos e vistas nos cinemas, em tempos de Segunda Guerra Mundial. Entretanto, as orquestras de gafieira conservavam personalidade brasileiríssima: há soluções de orquestração bastante características que passam a ser adotadas por nossos arranjadores e maestros — sem contar, evidentemente, com a exuberante diversidade rítmica dos gêneros nacionais, base de seu repertório. Essas orquestras têm ênfase na participação de instrumentos de sopro, divididos em naipes de saxofones (altos e tenores, às vezes também barítonos e sopranos), trompetes e trombones, com alguma ocorrência de clarinetes e flautas. Os instrumentos de base são a bateria, o contrabaixo acústico e o piano (e, a partir dos anos 1950, também a guitarra elétrica).

Para além do samba, matéria-prima essencial das gafieiras, orquestras de baile tradicionais (como a Tabajara, a Carioca, a do maestro Cipó e a do trombonista Raul de Barros) exibem em seu repertório choros de gafieira, maxixes, boleros, fox-blues e tangos argentinos, entre outras possibilidades. Há a presença de *crooners* — termo inglês que designa originalmente os intérpretes de voz macia e intimista, depois ressignificado em favor dos cantores de orquestra, em geral —, mas também há muita música instrumental, com direito a constantes improvisos dos solistas e melodias executadas em bloco pelo naipe de sopros. Há, aliás, certo tipo de samba instrumental composto especialmente para as formações de gafieira.

Elizeth Cardoso, Miltoninho, Elza Soares, Jorge Veiga e Jamelão, entre muitos outros, iniciaram a carreira ou se projetaram a partir do chamado meio recreativista, nome também dado ao circuito dos bailes de clubes e gafieiras cariocas de meados do século passado.

PARA OUVIR O SAMBA DE GAFIEIRA:

1. “Onde está a Florisbela?” (Geraldo Pereira e Ary Monteiro), com Batista de Souza. Continental, 1944.

O samba sincopado de Geraldo Pereira e Ary Monteiro, com letra saborosa e típica dos bailes de gafieira dos anos 1940, conta a história

do boêmio dançarino que volta para casa depois de uma noite de farras e, surpreso, encontra tudo consumido por um incêndio — com direito ao jogo de palavras “Meus ternos já eram cinza / E meu violão era brasa”. Procura então pela esposa, mas encontra apenas a vizinha, que esclarece: a mulher descobrira um episódio de traição conjugal e, num impulso, queimou a própria casa. A vizinha ainda arremata: “Ó, meu vizinho / A razão dá-se a quem tem / Botei fogo também” — um oásis de sororidade em meio a um universo francamente machista. A gravação original do cantor Batista da Costa (que regrava o samba 36 anos depois, em 1980) é executada por um regional, tendo como elementos centrais a flauta, os violões com a já citada levada em que o polegar fere dois ou três bordões ao mesmo tempo e, ainda, um elegante pandeiro de platinelas mais afrouxadas que o comum, de som espalhado.

2. “Sem compromisso” (Geraldo Pereira e Nelson Trigueiro), com Anjos do Inferno. Continental, 1944.

Gravado por Chico Buarque no LP *Sinal fechado*, em 1974, com bastante sucesso, o samba sincopado “Sem compromisso” passou a ser reconhecido por boa parte do público como sendo de sua própria autoria. A composição, entretanto, é de Geraldo Pereira em parceria com o hoje pouco lembrado Nelson Trigueiro. O samba relata uma crise de ciúmes vivida pelo homem que acompanha a mulher num baile de gafieira (“Quem trouxe você fui eu / Não faça papel de louca / Pra não haver bate-boca dentro do salão”). O registro em pauta aqui é o original, realizado em 1944 pelos Anjos do Inferno (nome criado em alusão aos Diabos do Céu, grupo liderado por Pixinguinha), conjunto pelo qual chegou a passar o cantor Miltoninho. A introdução vocalizada e iniciada por uma baixaria do violão faz lembrar a célebre introdução do samba “Saúdosa maloca”, de Adoniran Barbosa (o popular “joga as cascas pra lá”), lançado onze anos depois pelos Demônios da Garoa. Podemos prestar especial atenção na batida de samba dos violões, característica dos anos 1940 — um balançado “café-com-pão”, onomatopeia da articulação das semicolcheias.

3. “Dama ideal” (Alcebiades Nogueira e Arnaldo Passos), com Geraldo Pereira. RCA Victor, 1952.

Composição de Alcebiades Nogueira (autor de outros deliciosos sambas de gafieira, como “A marron do Leblon” e “Ginga de gafieira”) em parceria com Arnaldo Passos, o samba “Dama ideal” é lançado nesta gravação pelo duplê de compositor e cantor Geraldo Pereira. A “dama ideal” é abordada logo de saída pela voz descansada de Geraldo — “Você anda sumida lá da gafieira / Por onde é que você tem andado?” — com a justificativa: “O baile só é bom com a sua presença / Você lá é a dama de maior cartaz”. No acompanhamento, ouve-se uma pequena orquestra formada por piano, violão, contrabaixo acústico, bateria e trio de sopros. Em 2007, “Dama ideal” também mereceu o registro do cantor Luiz Melodia, que, acompanhado de regional de choro turbinado por sopros, repique de anel e surdo, divide com maestria as frases do samba.

4. “Na batida do samba” (Severino Araújo), com a Orquestra Tabajara. Continental, 1956.

Tema instrumental bastante característico do ambiente das gafieiras nos anos 1950 e 1960, “Na batida do samba” apresenta ideias melódicas complexas, em diálogo com o coro — que apenas faz uso de interjeições e falas dentro de métrica determinada. O compositor é Severino Araújo, líder da Orquestra Tabajara de 1938 até seu falecimento, em 2012. A gravação saiu no mesmo ano que o popular “Na cadência do samba” (também conhecido como “Que bonito é”), de Luiz Bandeira, interpretado pelo próprio autor. Mas o registro que o levaria ao sucesso aconteceu no ano seguinte, na versão instrumental do pianista Waldir Calmon acompanhado de sua orquestra. Esta gravação de “Na cadência do samba” teve seu sucesso multiplicado pela inclusão no cinejornal Canal 100, veiculado nos cinemas, entre sessões de filmes, e dedicado ao noticiário futebolístico. A começar pelo título, “Na batida do samba” e “Na cadência do samba” guardam notáveis semelhanças de estilo e padrão orquestral de seus arranjos, embora suas melodias não sejam parecidas.

5. “Os estatutos da gafieira” (Billy Blanco), com Jorge Veiga. Copacabana, 1957.

Samba sincopado com forte acento de samba-choro, “Os estatutos da gafieira” (composição também referida em muitas gravações como “Estatutos da gafieira”) é presença constante nos salões de baile onde se toca música brasileira para dançar a dois. Paraense radicado no Rio de Janeiro desde os anos 1940, seu autor, Billy Blanco, é um dos mais finos cronistas musicais de sua geração. A gravação que tornou o samba conhecido é a de Jorge Veiga, com pequena orquestra apoiada em naipe de sopros, piano, bateria, percussão (destaque para a caixeta que desenha uma clave bastante sincopada) e baixo acústico, este bastante audível na mixagem. A primeira gravação dos “Estatutos da gafieira”, todavia, é de Inezita Barroso, grande nome da música sertaneja tradicional, intérprete que levou este samba ao disco em 1954. De modo menos afeito ao samba, mas também atraente, Inezita canta a letra de referências marcadamente urbanas com sotaque matuto, como em “*ejige respeito*”, “*pelos estatuto*”, “*dance dereito*” e assim por diante. A letra descreve o rigoroso código de conduta dos cavalheiros num baile típico de gafieira e lembra que, “se balançar o corpo, vai pra mão do delegado”.

6. “Pistom de gafieira” (Billy Blanco), com Sílvio Caldas. Columbia, 1958.

No rastro da popularidade de “Estatutos da gafieira”, Billy Blanco emplacou “Pistom de gafieira” na voz ilustre de Sílvio Caldas. O samba sincopado narra a confusão iniciada por Doca, “um crioulo comportado” que “ficou tarado quando viu a Dagmar”. O rapaz pensa que o acompanhante da moça, por parecer fraco e omissivo, não criaria caso, portanto tira Dagmar para dançar, num rompante. Só que o jovem ao lado da musa era faixa-preta de caratê. Os dois se estranham, e a temperatura esquenta. Tudo é disfarçado, entretanto, pelo pistom (trompete) da orquestra, que tira a surdina e começa a tocar com toda a sua potência, distraindo os presentes enquanto a confusão é

resolvida. O arranjo da gravação, de simplicidade musical eloquente, recorre a um efeito teatral logo de saída, com vozerio e ruídos de uma briga. Entra o trompete com surdina, que puxa a introdução, e depois o canto é sustentado com a presença de baixo acústico e violão, muito ao fundo. Em primeiro plano abaixo da voz, ao lado de uma caixeta, ouve-se um pandeiro bem ao estilo da época, desenhando uma levada que acentua bastante a segunda semicolcheia do tempo. Ao final da faixa, o trompete tira literalmente a surdina e repete o tema da introdução. Destaque para a deliciosa divisão arrastada de Sílvio Caldas, que canta quase sempre “atrás” da orquestra, maneirismo também ao gosto de cantores norte-americanos, como Bing Crosby. “Pistom de gafieira” foi revisitado ainda por Moreira da Silva, Jorge Veiga, o próprio Billy Blanco, Isaurinha Garcia, Jards Macalé, Paulinho Boca de Cantor (um dos fundadores dos Novos Baianos) e Zeca Pagodinho, entre outros.

7. “Mulata assanhada” (Ataulfo Alves), com Elza Soares e Wilson das Neves. Odeon, 1968.

Samba dos mais balançados, presente no repertório de incontáveis orquestras de baile brasileiras e também frequentador assíduo dos salões e blocos carnavalescos da segunda metade do século passado, “Mulata assanhada” foi lançado em disco no ano de 1956 por seu autor, Ataulfo Alves. Ele a regravou algumas vezes, também na formação chamada de Ataulfo Alves e Suas Pastoras, em que atuava ao lado de coristas negras. Gravaram mais de uma vez este samba também Elizeth Cardoso, Elza Soares e Miltoninho. Escolho aqui meu registro preferido, o do LP de Elza Soares com o baterista (e futuramente também cantor) Wilson das Neves, de 1968. O arranjo da faixa é bastante vibrante, com a bateria de Wilson — magnética e de um virtuosismo sem excessos — em destaque no meio da base, ao lado de um envenenado time de sopros. A letra é um elogio à figura sensual e provocante da mulata, tal como incrustada no imaginário nacional. São notáveis, entretanto, alguns versos de cunho frontalmente racista, na dimensão em que os entendemos hoje (“Ai, meu

Deus, que bom seria / Se voltasse a escravidão / Eu pegava essa mulata / E prendia no meu coração”), que em outros tempos não causaram a distância de seus intérpretes — entre eles, Elizeth Cardoso, Eliana Pittman, Pedrinho Rodrigues e Itamar Assumpção, além dos já citados Aaulfo Alves (e suas pastoras) e Elza Soares.

8. “Baile no Elite” (João Nogueira e Nei Lopes), com João Nogueira. EMI-Odeon, 1978.

A voz manemolente de João Nogueira desfia aqui um típico samba de breque — sem exageros nas pausas, porém, para não comprometer a fluência dos dançarinos — em que celebra os antigos bailes da Gafieira Elite, fundada em 1930 em frente ao Campo de Santana, no Centro do Rio de Janeiro, sob o nome inicial de Elite Clube. Parceria sua com Nei Lopes, “Baile no Elite” elenca referências do mítico universo das antigas gafieiras, com menção a passos de dança como o puladinho e o cruzado, dançarinos famosos (Mário Jorge e Trajano), a Orquestra Tabajara e alguns instrumentistas de relevo (os trombonistas Norato e Macaxeira, o trompetista Norega, o saxofonista Zé Bodega e o clarinetista Severino Araújo, maestro da Tabajara), entre outras alusões. O arranjo de Geraldo Vespar oferece destaque para as baixarias improvisadas vigorosamente por Dino 7 Cordas, ao mesmo tempo que é preenchido de citações musicais: o clarinete de Netinho refere-se, na introdução, ao choro “Espinha de bacalhau”, de Severino Araújo; o trombone de Nelsinho menciona a frase inicial do samba-canção “Folha morta” (“Sei que falam de mim”); o clarinete ataca um fragmento de outro tema de Severino, o “Chorinho em Aldeia”, e mais adiante imita uma sirene, para ilustrar um dos versos da letra.

9. “Pelo amor de Deus” (Paulo Debétio, Paulo Rezende e Paulo de Sousa), com Emílio Santiago. Warner, 1982.

Samba bastante executado nos bailes de dança de salão cariocas das décadas de 1980 e 1990 — a exemplo da Domingueira Voadora

realizada pelo Circo Voador, na Lapa, que tinha como atração a Orquestra Tabajara —, o sucesso lançado por Emílio Santiago é fruto de uma interessante combinação entre samba-jazz (evidenciado, entre outros elementos, pela primeira frase da melodia, que sugere um acorde maior com sétima maior) e partido-alto estilizado (marcado pela estrutura poética e pela divisão rítmica de refrão e estrofes). A gravação original de Emílio Santiago apresenta elaborado arranjo de samba-jazz com sonoridade bastante característica dos anos 1980, sustentado pela presença marcante de teclados, percussões de timbre agudo em evidência (tamborim, agogô, repinique, cuíca), harmonização típica de jazz-fusion e naipe de sopros com desenhos rítmicos bem marcados.

10. “Ginga das palmas” (Maestro Carioca), com Raul de Barros. CID, 1983.

Outro clássico dos salões, “Ginga das palmas” pertence à categoria dos sambas instrumentais de gafieira. O tema do Maestro Carioca (pseudônimo de Ivan Paulo da Silva, que aliás era paulista de Taubaté) traz um sofisticado jogo de palmas que dialoga com a melodia articulada pelos sopros. A gravação original é de Carioca e sua Orquestra, em 1956. O samba foi depois regravado pelo pianista Waldir Calmon (1959), pelas orquestras dos trombonistas Ed Maciel (1960) e Astor Silva (1963), pela Orquestra Arco-Íris (1963) e pelo trombonista Roberto Marques (1998). Em meio a tantos registros interessantes, minha versão preferida é a de Raul de Barros, com seu trombone especialmente vibrante e com o desenho sofisticado do baixo elétrico, bastante presente na mixagem.

E MAIS:

1. “Não ponha a mão” (Bucy Moreira, Mutt e Arnô Canegal), com a Orquestra Tabajara. Continental, 1954.

2. “Não tem solução” (Dorival Caymmi e Carlos Guinle), com a Orquestra Tabajara. Continental, 1954.
3. “Samba que eu quero ver” (Djalma Ferreira), com Raul de Barros. Odeon, 1956.
4. “Apito no samba” (Luiz Bandeira e Luiz Antônio), com Carioca e sua orquestra. Rádio, 1958.
5. “Folha morta” (Ary Barroso), com Carioca e sua orquestra. Equipe, 1969.

5.4. A terra, a gente, a cultura, as escolas de samba: o samba-exaltação

O samba-exaltação nacionalista é um estilo desenvolvido a partir de alguns elementos do samba-choro, porém musicalmente mais distante desta matriz que seus contraparentes samba de breque e samba sincopado. Em certos momentos também influenciado pela canção norte-americana — fina ironia —, este samba-exaltação ganha impulso no final da década de 1930, com sua obra mais emblemática: “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, gravada por Francisco Alves em 1939. Não por acaso, a vertente surge em meio à política de valorização de produtos culturais promovida pelo Estado Novo de Getúlio Vargas, utilizados como veículo da ideologia oficial. É justamente em 1939 que Vargas cria o todo-poderoso Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), na verdade, junção e aperfeiçoamento de outros organismos estatais que já atuavam desde o início do primeiro governo de Vargas, que é de 1930.

Reforça-se, nesse contexto, a promoção de ideais patrióticos, entre os quais estavam o entusiasmo pelo trabalho e a manutenção da unidade territorial do país. Implementa-se a censura à imprensa e às artes, ao mesmo tempo que se estabelecem mecanismos de fomento estatal à produção cultural, desde que alinhada com os interesses do regime. É assim que o samba acaba por se revestir de importância estratégica, difundido por todo o território nacional nas ondas do rádio, conseguindo de uma década para outra passar da condição

de expressão marginal e perseguida (os sambistas, negros em sua maioria, eram presos nas ruas com seus violões, cavaquinhos e pandeiros, sob acusação de vadiagem) à posição de distintivo incontestável de brasilidade.

Desde o início da década o governo de Vargas patrocinava manifestações culturais ufanistas — como os desfiles de escolas de samba, que passaram a exhibir enredos preferencialmente patrióticos. Com o surgimento do DIP, esta política se acentua. No mesmo ano de sua criação, Ary Barroso ganha um concurso musical promovido pelo Departamento com “Aquarela do Brasil”, identificado por muitos como o primeiro samba-exaltação típico, obra modelar do estilo. Contudo, é preciso observar que vários sambas de caráter nacionalista são lançados desde o início da década. Um deles, por exemplo, é “Verde e amarelo”, com melodia de J. Thomaz e letra de Orestes Barbosa, gravado por Aracy Cortes, em 1932, com arranjo que cita a introdução do hino nacional brasileiro. Composição à maneira do samba do Estácio, traz os seguintes versos, em sua primeira parte: “Vocês quando falam em samba / Trazem a mulata na frente / Mas há muito branco e bamba / Que no samba é resistente / Não me falem mal do samba / Pois a verdade eu revelo / O samba não é preto, o samba não é branco / O samba é brasileiro, é verde e amarelo”.

Outro é “Que bom eu ser brasileiro”, mais um samba à moda do Estácio, composto e gravado por Almirante em 1933: “Todo mundo sabe bem / Que a terra brasileira / Tem o seu melhor retrato / Na sua própria bandeira / E tem nas suas cores / A beleza do Brasil / Suas estrelas, seus campos / Seu ouro, seu céu de anil”. Ou, então, *Sai da toca, Brasil!*, de Joubert de Carvalho, tema levado ao disco por Carmen Miranda em 1938, num arranjo de rumba estilizada que disfarça a clara estrutura de samba: “Sai da toca, Brasil / Teu lugar não é aí / Brasil que foi senzala / Dançou na macumba batendo o pé no chão / É bom que não te esqueças nunca / Que agora a dança é no salão / Brasil deixa a favela / O arranha-céu é o que se recomenda / E é pena que muita gente boa / Te querendo tanto e tanto não te compreenda / Brasil das avenidas / Da praia de Copacabana e do asfalto / A tua gente branca e forte / Ninguém cantou ainda bem alto”.

Mas é mesmo “Aquarela do Brasil” que se firma em 1939 como principal referência do estilo, por seu estrondoso sucesso que alcançou dimensões internacionais (foi de longe a canção brasileira mais gravada e difundida no país e no mundo antes do surgimento de “Garota de Ipanema”, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, em 1963), mas também pelo paradigmático arranjo sinfônico para ela criado por Radamés Gnattali. Sua repercussão é bem exemplificada pelo texto do crítico de rádio Pedro Anísio para o *Boletim dos Serviços de Transmissão da Rádio Nacional*, em sua edição de novembro de 1943: “O samba vestia-se pelo figurino humilde dos regionais simplórios — flauta e cavaquinho e violão — das serestas dos bairros pacíficos, ou pelo porte das escolas — coro, tamborins, pandeiros e cuícas. Ary Barroso começou a vestir o samba. Tirou-o das esquinas e dos terreiros para levá-lo ao municipal. Ary Barroso vestiu a primeira casaca no samba. O samba ganhou o smoking da orquestra. Radamés Gnattali deu uma orquestra ao samba, a Orquestra Brasileira. Nunca o samba chegara a sonhar com uma orquestra assim. E, tratado pela cultura e bom gosto de Radamés, o samba começou a viajar o mundo afora, através das ondas curtas da Rádio Nacional. Agora o samba já possui o seu lugar definitivo entre as músicas populares dos povos civilizados, digno e elegante representante do espírito musical de nossa gente, indo visitar pelas emissoras de ondas curtas da Rádio Nacional, os lares do mundo inteiro, entrando nele de casaca e cartola, gentleman, rapaz de tratamento.”

Assim, no decorrer da década de 1940, ganha corpo a tendência de reverter com arranjos de inspiração erudita os sambas-exaltação ufanistas, muitas vezes iniciados por uma introdução lenta, cantada, sem qualquer conexão com o acompanhamento rítmico do samba — um samba bastante descaracterizado, se preferirmos enxergar pelo prisma histórico. Sintomaticamente, esta vertente perde corpo a partir de 1945, com o fim da Era Vargas.

Mas há outro estilo também chamado de samba-exaltação, mais conhecido no meio das escolas de samba, e que nada tem a ver com o repertório ufanista. Trata-se, na verdade, de um conjunto de sambas de terreiro com recorte temático específico, produzido nas alas de compositores das escolas cariocas desde os seus primórdios, a partir do início da década de

1930. Samba-exaltação, nesta acepção, é o samba de terreiro (estilo sobre o qual nos debruçaremos logo a seguir) que celebra os feitos e as glórias de determinada escola de samba, ao mesmo tempo que louva a paixão e o empenho de sua comunidade. É o conjunto das composições tradicionais que homenageiam a Portela, a Mangueira, o Império Serrano, o Salgueiro, por exemplo, ou qualquer outra agremiação carnavalesca, de pequeno ou grande porte. Por extensão, este tipo de samba-exaltação — a que podemos chamar de “genuíno” ou “das escolas”, à falta de qualquer denominação cunhada por estudiosos ou sambistas — também pode ter como objeto de homenagem o próprio samba, entendido não apenas como gênero musical, mas em sua dimensão mais ampla de identidade coletiva.

Embora muitos desses sambas sejam bastante conhecidos do público em geral, não é comum que sejam reconhecidos como samba-exaltação, denominação mais restrita ao universo das escolas de samba. Monarco, integrante da ala de compositores da Portela desde 1950 e líder de sua velha guarda, sustenta com frequência em entrevistas e conversas pessoais que o samba-exaltação das escolas tem importância ainda maior que o samba-enredo, pelo caráter espontâneo de sua criação (não são guiados por uma sinopse de enredo que é elaborada por terceiros) e pela afirmação do valor da escola homenageada. Com intenção de motivar seus componentes, esses sambas são especialmente cantados durante o chamado “esquenta”, momento em que a escola está pronta para iniciar o desfile. Esses sambas-exaltação das escolas surgem na década de 1930, e sua produção regular é mais frequente até os anos 1980, embora sejam compostos ainda hoje. Já os sambas autorreferentes, que homenageiam o próprio gênero e sua história, continuam a ser produzidos em maior escala.

PARA OUVIR O SAMBA-EXALTAÇÃO:

1. “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso), com Francisco Alves. Odeon, 1939.

O inovador arranjo de Radamés Gnattali para “Aquarela do Brasil” está apoiado principalmente nos motivos dos saxofones, que reproduzem uma

das células rítmicas do tamborim do samba — expediente sugerido pelo baterista Luciano Perrone, quando, em 1938, teve seu tema “Ritmo de samba na cidade” arranjado por Radamés. Estas conduções das palhetas, que desenham em certos trechos movimentos com acordes de quinta justa, quinta aumentada e sexta, passaram a representar marca indelével no acompanhamento de “Aquarela do Brasil”, reproduzida na maior parte dos arranjos posteriormente criados para o samba. A atmosfera de ascese patriótica é atingida aqui por uma harmonização pouco mais arrojada que o comum e, sobretudo, pelo emprego de pausas, suspensões e mudanças de andamento — responsáveis por quebrar a expectativa da dança, que se nutre da fluência rítmica. Também a carismática interpretação de Francisco Alves, da velha escola dos cantores populares com aparato lírico, concorre para que o samba caia nas graças do grande público. A partir daí, Radamés e outros arranjadores caminhariam para o uso de massa orquestral de sopros híbrida, que conjuga, de um lado, uma *big band* ao estilo norte-americano (com formação robusta de quatro trompetes, quatro trombones e cinco saxofones, a chamada “orquestra completa”), e, de outro, a presença de instrumentos que configuram o “regional de samba”, isto é, um regional de choro (com seus habituais dois violões, cavaquinho e pandeiro) somado a outros instrumentos de percussão próprios do gênero, como surdo, tamborim, reco-reco e caixeta. Um traço marcante desta gravação original é o fato de que o arranjo da música, como um todo, ocupa as duas faixas do disco, o que reforça seu caráter solene e grandiloquente. No final do lado A, ouve-se a repetição do *riff* dos saxofones, que sai em fade-out, enquanto, no início do lado B, os mesmos *riffs* entram em fade-in, dando a ideia de continuidade na audição.

2. “Brasil pandeiro” (Assis Valente), com os Anjos do Inferno. Columbia, 1941.

Um dos sambas mais conhecidos de Assis Valente, baiano criado em Santo Amaro da Purificação e radicado no Rio de Janeiro desde os 17 anos, “Brasil pandeiro” foi recusado por Carmen Miranda,

intérprete habitual dos sambas e das marchas do compositor, que não a levou ao disco. A essa altura, a cantora já trabalhava e vivia nos Estados Unidos — especula-se que tenha rejeitado o samba por suas referências muito diretas ao Tio Sam e à Casa Branca. Sorte dos Anjos do Inferno, que a lançaram com bastante sucesso. Nesta gravação, o arranjo vocal que emula a estética norte-americana (uma certa contradição, em se tratando de um samba ufanista) une-se à base de batucada, violão e violão tenor centrista — no jargão musical, “centro” é o acompanhamento rítmico desempenhado por instrumentos harmônicos como cavaquinho, banjo, violão tenor e bandolim, em oposição à execução de solos e contracantos. Não há aqui, aliás, o emprego de qualquer instrumento com função solista, na medida em que introdução e contracantos são feitos pelas vozes. Chama a atenção a batucada da faixa: nela, com clareza ainda maior do que em muitas gravações da década anterior, o primeiro tempo do compasso binário é marcado com a mesma intensidade que o segundo, contrariando o que hoje se entende como cadência natural do samba, sempre apoiada no segundo tempo. Em 1975, “Brasil pandeiro” recebeu releitura bastante especial do grupo Novos Baianos. Ali, o violão personalíssimo de Moraes Moreira desenha uma levada que se aproxima do samba-chula do Recôncavo baiano, ladeado pelo cavaquinho de Jorginho Gomes e pelo bandolim de Armandinho Macedo, que trazem informações do choro e um discreto (porém marcante) sotaque das guitarras do rock. O registro dos Novos Baianos acabou responsável por multiplicar a popularidade de “Brasil pandeiro”.

3. “Canta Brasil” (Alcyr Pires Vermelho e David Nasser), com Francisco Alves. Odeon, 1941.

Parceria entre o pianista Alcyr Pires Vermelho e o jornalista e compositor David Nasser, “Canta Brasil” ajuda a consolidar a vertente do samba-exaltação. Em um trecho de sua letra, chega a citar a obra que popularizou o estilo: “Na ‘Aquarela do Brasil’ eu cantei de norte a sul”. O cantor escolhido para registrá-la em disco foi Francisco Alves,

o mesmo do samba seminal de Ary Barroso. Na gravação, o maestro Romeu Ghipsman conduz o arranjo de Lyrio Panicali executado pela Orquestra da Rádio Nacional. Logo de saída, ouve-se uma introdução grandiloquente protagonizada por violinos em *tremolo* e um coro ao estilo sinfônico. Antes de cair no samba, propriamente, Francisco Alves canta um pequeno trecho recitativo, com versos que fazem menção a “ritmos bárbaros”. A batucada põe em destaque o pandeiro, que curiosamente acentua a terceira semicolcheia (ou segunda colcheia) de cada tempo, produzindo um desenho rítmico não muito habitual no samba e que torna a levada um tanto dura, quadrada. O arranjo utiliza naipes de sopros e cordas e também acompanhamento de instrumentos harmônicos como violão, cavaquinho ou piano. Há um contrabaixo acústico marcando em *pizzicato* os tempos do compasso, com igual intensidade. Assim como na gravação original de “Aquarela do Brasil”, a música ocupa os dois lados do mesmo disco 78 rpm; do mesmo modo, também em seus dois lados, figura no rótulo a denominação de “cena brasileira”, sem nenhuma menção ao gênero samba. Alcyr Pires Vermelho dedicou-se ao samba-exaltação, tendo composto “Onde o céu é mais azul” (com Braguinha e Alberto Ribeiro), “Brasil, usina do mundo” (com Braguinha), “Onde florescem os cafezais” e “Vale do Rio Doce” (ambos com David Nasser). “Canta Brasil” recebeu versões de Jorge Goulart (1956), Angela Maria (1957), Agnaldo Rayol (1968, ano da promulgação do AI-5, em LP intitulado *As minhas preferidas — na voz de Agnaldo Rayol — presidente Costa e Silva*), Jair Rodrigues (1976), João Gilberto (1980) e a de Gal Costa, gravada em 1981, a que mais ecoa nos dias de hoje.

4. “Isto aqui, o que é?” (Ary Barroso), com Moraes Neto. Odeon, 1941.

O arranjo da gravação original de “Isto aqui, o que é?” tem caráter menos faustoso que “Aquarela do Brasil” e outros exemplares do samba-exaltação ufanista. Ainda assim, capricha no desenho do naipe de sopros, em que se destacam os saxofones da orquestra do maestro

Fon Fon (pseudônimo do alagoano Octaviano Romeiro, autor do conhecido choro “Murmurando”). O contrabaixo acústico, sempre em *pizzicato*, ataca as cabeças de tempo sem distinção de dinâmica, como em outras gravações do período — mas, desta vez, a presença de um surdo de marcação a seu lado reforça a dinâmica no segundo tempo do compasso e realça a sonoridade de um samba mais ligado às raízes. “Isto aqui, o que é?” foi lançado por Moraes Neto, cantor de voz poderosa, mineiro da cidade de Machado e apadrinhado por Ary Barroso logo que chegou ao Rio de Janeiro. O samba também é conhecido como “Sandália de prata”, por causa da estrofe “Morena boa / Que me faz chorar / Põe a sandália de prata / E vem pro samba sambar”. Nota-se que, em gravações posteriores, o verbo “chorar” do verso foi substituído por “penar”. Ao mesmo tempo que enaltece as qualidades da musa morena, a letra fala de um “Brasil que canta e é feliz” e de “uma raça que não tem medo de fumaça e não se entrega, não”, como requer o estilo. Vários intérpretes revisitaram o samba, entre eles Jorge Goulart (1956), Novos Baianos (1978), Elizeth Cardoso (1981), João Gilberto (1986), Caetano Veloso (1988), Roberto Ribeiro (1992), Moraes Moreira (1994), Joyce Moreno (1995), Roberto Menescal e Wanda Sá (1995), Quarteto em Cy (1996), Maria Creuza (1999), Jair Rodrigues (2004), Demônios da Garoa (2005), Pery Ribeiro (2006), Leila Pinheiro (2006) e Rosa Passos (2015).

5. “Bahia com H” (Denis Brean), com Francisco Alves. Odeon, 1947.

A Bahia rendeu sambas-exaltação dedicados exclusivamente à sua terra, sua gente, seus sabores e costumes — como “Na Baixa do Sapateiro”, que Ary Barroso compôs em 1938 para a voz de Carmen Miranda. Ou, ainda, “Exaltação à Bahia” (Vicente Paiva e Chianca de Garcia) e “A Bahia te espera” (Herivelto Martins e Chianca de Garcia), ambas letradas pelo compositor, dramaturgo e cineasta Eduardo Chianca de Garcia, português radicado no Rio de Janeiro desde 1940. Paulista de Campinas, o compositor e radialista Denis Brean (pseudônimo de

Augusto Duarte Ribeiro) emplacou “Bahia com H” na interpretação do astro Francisco Alves. A gravação conta com sofisticado arranjo de Lyrio Panicali (maestro que, entre outras façanhas, compôs o “Hino do Fluminense” em parceria com Lamartine Babo), escudado em elegantes harmonias tecidas pelos sopros e pelas cordas. Bem ao estilo do samba-exaltação, o arranjo suprime em alguns momentos a batucada do samba, como na introdução e no *intermezzo* instrumental. No rótulo do disco, curiosamente, figura a grafia “Baía com H”. Denis Brean já tinha feito sucesso com seu samba “Boogie-woogie na favela”, gravado em 1945 por Cyro Monteiro, e depois teve Linda Batista como intérprete de sua “Baiana no Harlem”, em 1950, que mostra a baiana da gema irradiando encantamento e dançando samba e boogie-woogie no bairro negro nova-iorquino. Entre suas múltiplas versões, “Bahia com H” tem o belo e despojado registro feito em 1981 por João Gilberto, Caetano Veloso e Gilberto Gil, em seu álbum *Brasil*. Em arranjo criado pelo norte-americano Johnny Mandel em cima da batida e da harmonização do violão de João Gilberto, afloram com delicadeza e economia um baixo acústico (que sublinha ao fundo o violão, o tempo todo), um teclado tão homeopaticamente discreto quanto expressivo e um naipe de cordas (só acionado, com muita parcimônia, quando João Gilberto começa a cantar, depois de Caetano e Gil). A percussão de pandeiro e berimbau se faz presente apenas no *fade out* final, depois da saída das vozes, evocando o samba e as rodas de capoeira da Bahia. Uma aula de “menos é mais”.

6. “Exaltação à Mangueira” (Enéas Brittes da Silva e Aloísio Augusto da Costa), com Jamelão. Continental, 1955.

“Mangueira, teu cenário é uma beleza” — verso impregnado na memória dos apreciadores do samba — inicia uma das mais conhecidas composições em homenagem à Estação Primeira de Mangueira, escola de samba carioca fundada em 1928 por Cartola, Carlos Cachça, Saturnino e Zé Espinguela, entre outros bambas. “Exaltação

à Mangueira” é um típico samba de terreiro que tem a função de enaltecer a história, os feitos e as qualidades de sua agremiação. A deliciosa gravação, de sonoridade ainda pioneira para a época, com percussões e coro em absoluto destaque, ao lado de um cavaquinho e um violão bastante abafados na mixagem e às vezes mesmo inaudíveis, conta com o Grupo de Mangueira (como consta no rótulo do disco 78 rpm) para acompanhar a vibrante voz de Jamelão — cantor de sucesso que teve trajetória artística sempre vinculada à Mangueira, mesmo atuando também fora do universo das escolas de samba. Nascido no bairro do Corcundinha, na zona oeste carioca, e criado no Engenho Novo, José Clementino Bispo dos Santos (o nome civil de Jamelão) aproximou-se da escola ainda adolescente e começou a tocar tamborim em sua bateria. Aprendeu a tocar cavaquinho, começou a cantar e em pouco tempo conseguiu o posto de corista de Francisco Alves, em shows e gravações. Jamelão foi a grande voz da Mangueira. Desfilou como intérprete de samba-enredo de sua escola de 1949 até 2006, aos 93 anos. Conhecedor da escrita musical e dono de apurada caligrafia, o cantor também trabalhou bastante como copista, responsável por manuscruver partituras de muitas orquestras, a exemplo da Tabajara, com a qual se apresentava regularmente.

7. “Apoteose ao samba” (Silas de Oliveira e Mano Décio da Viola), com Jamelão. Continental, 1957.

Jamelão lançou nesta gravação o clássico “Apoteose ao samba”, fruto da parceria entre duas importantes figuras ligadas ao Império Serrano, escola de samba nascida no morro da Serrinha, entre os bairros de Madureira e Vaz Lobo: Silas de Oliveira e Mano Décio da Viola. Silas foi um dos responsáveis pela fundação do Império e autor do lapidar samba-enredo “Aquarela brasileira”, que desfilou com o Império Serrano em 1964. Natural de Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano, Mano Décio também foi um dos fundadores do Império e, entre muitos outros feitos, parceiro de Dona Ivone Lara em “Agradeço a Deus”. Este é um samba de terreiro solene e vibrante que enaltece o

próprio caráter de seu gênero: “Samba, quando vens aos meus ouvidos / Embriagas meus sentidos / Trazes inspiração (...) / O teu ritmo quente / Fica ainda mais ardente / Quando vem da alma de nossa gente”. A gravação recorre ao mesmo formato do registro de estreia de “Exaltação à Mangueira”, lançada dois anos antes por Jamelão: a voz tem como pano de fundo uma bateria de escola de samba — tal qual soava em fins da década de 1950 — e um coro feminino, com o acompanhamento quase inaudível, na mixagem, de um violão. A trama percussiva evidencia o diálogo entre o surdo de marcação (que enfatiza o segundo tempo do compasso binário) e o surdo de resposta (de afinação mais aguda, que recai sobre a cabeça do compasso, isto é, seu primeiro tempo). Ouvem-se ainda naipes de caixas de guerra e de ganzás, com destaque para uma cuíca solista — já não tão grave quanto as cuícas “roncadoras” que têm função de marcação e que ainda podiam se ouvir em gravações da década de 1930, mas também não tão aguda quanto as que ouvimos, em geral, a partir da década de 1970. Chama a atenção também o desempenho das vozes femininas, um legítimo coro de pastoras de timbre agudo e penetrante. As pastoras do samba, personagens que merecem estudo mais aprofundado, possivelmente descendem das figuras das pastorinhas presentes nos autos populares religiosos do Pastoril, da Lapinha e de suas variantes, bastante comuns ainda hoje no Nordeste brasileiro e cujas origens ibéricas remontam à Idade Média. Ao mesmo tempo, a voz gasguita das pastoras guarda estreita semelhança com a performance vocal das filhas de santo da umbanda e do candomblé na primeira metade do século XX, traço que já desapareceu quase por completo nos dias de hoje — tanto nos terreiros quanto nas rodas de samba.

8. “Agoniza, mas não morre” (Nelson Sargento), com Nelson Sargento. Kuarup, 1986.

Entre mais de uma dúzia de gravações deste samba feitas por seu autor Nelson Sargento (sozinho ou ao lado da Velha Guarda da Mangueira, de Wilson Moreira, Teresa Cristina ou Cauby Peixoto),

ou mesmo de seu primeiro registro em disco, bastante vibrante, feito por Beth Carvalho em 1978, escolho aqui a versão do álbum *Encanto da paisagem*, produzido por Henrique Cazes e Beto Cazes em 1986 — aliás, um dos três importantes discos feitos no mesmo ano pela mesma equipe, dentro da série Grandes sambistas da gravadora Kuarup, ao lado de *Peso na balança* (com Wilson Moreira) e *Velha Guarda da Portela*. A gravação apresenta Nelson cercado de um respeitável coro de sambistas (Elton Medeiros, Mauro Duarte, Cristina Buarque, Cláudio Jorge, Délcio Carvalho, Jair do Cavaquinho, Marcos Suzano e a Velha Guarda da Portela, entre outros) e com a participação especial de Beth Carvalho, que ao início da faixa anuncia: “Esse samba do Nelson Sargento é o hino do sambista brasileiro!”. Com grande capacidade de síntese, a poesia de Nelson fala de barreiras de ordem social e simbólica recorrentemente interpostas ao samba. Esses obstáculos são tanto consequência do racismo estrutural à brasileira (chamado por alguns de “racismo cordial”), mais evidentes ainda nos primórdios do samba urbano carioca, mas que continuam de pé ainda hoje, ou então essas mesmas barreiras têm origem na indústria cultural, interessada muitas vezes na sua diluição ou, ainda, disposta a colocar em cena outro tipo de produto eventualmente mais rentável. É assim que “o samba agoniza, mas não morre”, graças a seu fôlego ancestral, seu poder de sedução e sua vocação para a resistência. Estão reunidos na faixa o sete-cordas exuberante de Raphael Rabello, o primoroso violão de seis de Luiz Otávio Braga, o cavaquinho refinado de Henrique Cazes e o repique de mão preciso e suingado de Beto Cazes. O destaque maior, entretanto, é da eloquente cuíca de Mestre Marçal, um dos virtuosos da história do instrumento.

**9. “Menino de 47” (Nilton Campolino e Molequinho),
com Mano Décio da Viola e a Escola de Samba
Império Serrano. CBS, 1980.**

O Império Serrano já nasceu metendo o pé na porta. Fundado em 23 de março de 1947 numa casa na Ladeira da Balaiada, na subida do morro

da Serrinha, ganhou o campeonato das escolas de samba cariocas em sua estreia no carnaval de 1948. Com isso, quebrou a hegemonia da Portela, que vencera a disputa nos sete anos anteriores, em sequência. Não contente, a verde e branco da Serrinha ganhou ainda os três carnavais dos anos seguintes, tornando-se tetracampeã. Fez brotar, então, certa rivalidade com a agremiação portelense, pertencente ao bairro vizinho de Oswaldo Cruz, na mesma região de Madureira. O samba-exaltação de Nilton Campolino e Mestre Molequinho refere-se à sua escola de coração por meio de dois apelidos: “menino de 47”, por ter sido fundada naquele ano e também por ser uma escola de samba mais jovem que as tradicionais Mangueira, Estácio e Portela, surgidas na década de 1920; “reizinho de Madureira”, porque logo a partir de seu primeiro desfile conquistou uma série de quatro campeonatos, ao mesmo tempo que é símbolo da monarquia evocada pelo nome Império. Os versos não conseguem deixar de mencionar a rival Portela. A azul e branco de Oswaldo Cruz havia sido convocada na condição de madrinha do Império Serrano para a tradicional cerimônia de batismo que envolve a fundação de uma escola de samba. Entretanto, como o Império Serrano acabara por ganhar o carnaval de 1948, interrompendo assim a série de sete desfiles vencidos pela Portela, os dirigentes da agremiação desistiram do trato e não compareceram à festa. Como resultado, o Império se declarou sem madrinha, mas não pagão: em vez de uma coirmã, a escola tomou como padrinho o prestigiado São Jorge. Daí a orgulhosa estrofe: “Só se falava da Portela / Da Estação Primeira de Mangueira / Seu padrinho São Jorge, santo guerreiro / Que lhe deu prestígio e glória / Pra sambar o ano inteiro”. Marcada por certo sotaque ao mesmo tempo rudimentar e saboroso, esta primeira gravação de “Menino de 47” foi produzida para o álbum *Mano Décio apresenta a Velha Guarda do Império*, grupo recém-criado naquele ano de 1980. O samba é o segundo de uma faixa que reúne *pot-pourri* com mais três sambas: o delicioso “Falso batuqueiro” (Manoel Ferreira e Carlinhos Vovô), que fala do antigo jogo de pernada praticado pelos sambistas, “O compositor” (Tio Hélio e Nilton Campolino) e “Sempre te amei” (Mestre Fuleiro e Molequinho). O vozerio presente em

toda a faixa sugere o ambiente da quadra da escola de samba ou de uma animada mesa de botequim. Em meio à batucada difusa e ao coro que dialoga com a voz encorpada de Mano Décio, ouvem-se com mais clareza o cavaquinho, a cuíca em *ostinato*, o surdo e, ainda, a condução discreta de um baixo elétrico — elemento que não pertence ao cenário rústico aqui construído.

**10. “Portela na avenida” (Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro), com Clara Nunes. EMI-Odeon, 1981.
Clara Nunes e Velha Guarda da Portela**

Composição de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro que desenvolve a estrutura do samba de terreiro, já à maneira dos sambas-enredo dos anos 1950, “Portela na avenida” fez colossal sucesso na voz da cantora Clara Nunes em seu LP de 1981 e se tornou um dos principais hinos da escola de Madureira. O arranjo de Geraldo Vespar une o cavaquinho com afinação de bandolim tocado por Carlinhos do Cavaco ao sete-cordas do jovem Raphael Rabello (que participou da gravação pouco antes de completar 19 anos de idade), conduzidos por uma suntuosa batucada da qual participam, entre outros, Gordinho do Surdo e os percussionistas Luna, Elizeu Félix e Mestre Marçal — o trio de ouro da batucada brasileira que, da década de 1950 à de 1980, equilibrou balanço e engenho em muitas centenas de registros fonográficos.

E MAIS:

1. “Mangueira” (Assis Valente e Zequinha Reis), com o Bando da Lua. Victor, 1935.
2. “Sei lá, Mangueira” (Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho), com Elizeth Cardoso. Continental, 1969.
3. “Flor misteriosa” (Romildo Bastos e Toninho Nascimento), com Elizeth Cardoso. Copacabana, 1974.

4. “Cenários” (Catoni e Jorge Mexeu), com Paulinho da Viola. EMI-Odeon, 1978.

5. “A deusa da passarela” (Neguinho da Beija-Flor), com Neguinho da Beija-Flor. Top Tape, 1982.

Capítulo 6.

O samba de terreiro e as alas de compositores

Com linha evolutiva distinta do samba-choro e sua família, o samba de terreiro tem a mesma origem do samba do Estácio, criado pelos bambas reunidos ao pé do morro de São Carlos com propósito notadamente carnavalesco — era um samba pensado para a evolução dos cortejos de rua. Desenvolvido e praticado nos terreiros das escolas de samba durante o ano inteiro, o samba de terreiro observa este mesmo princípio e mantém contornos formais bastante semelhantes ao primo-irmão do Estácio, em seus primeiros tempos. A diferença é que, difundido pelo rádio e registrado pelo disco, o samba do Estácio ganhou desde cedo ampla projeção. Seus expoentes tornaram-se compositores profissionais. Já o samba de terreiro, surgido com as escolas de samba no final dos anos 1920, manteve-se durante quatro décadas à margem da visibilidade alcançada por todos os outros estilos de samba urbano carioca que iam surgindo — à exceção do

partido-alto, que também se revelaria com maior clareza diante do grande público em fins da década de 1960.

Assim, o samba de terreiro nasce como manifestação um tanto alheia aos ditames do mercado, revestindo-se correntemente de certo caráter *naïf*. Sua designação vem do tempo em que as escolas de samba, de estrutura e organização bastante humildes, abrigavam-se em terreiros — espaços de terra batida à semelhança daqueles destinados às práticas rituais de religiões de matriz africana. Com o tempo, esses terreiros das escolas foram se ampliando e recebendo melhorias: chão cimentado, telheiro de zinco, camarotes, lugares de honra e palco para apresentação de cantores e instrumentistas. Já em fins dos anos 1950, os terreiros reformados passam a ser chamados de quadras, quando então surge a denominação “samba de quadra”, sinônimo perfeito de samba de terreiro.

Esses sambas quase sempre são curtos, com primeira e segunda parte distintas, acompanhados tão somente de violão, cavaquinho e instrumentos de percussão. Em algumas ocasiões, a letra da segunda parte pode ser improvisada pelo cantor, como num partido-alto, enquanto a primeira parte é sustentada pelo coro de pastoras — as tradicionais vozes femininas do gênero, de timbre cortante e agudo. O samba de terreiro é francamente negro, popular, e coincide muitas vezes com a categoria “samba de morro”, estabelecida em oposição ao samba “do asfalto”, por sua vez ligado diretamente à classe média e à indústria cultural. O samba de terreiro é por excelência aquele composto e cantado pelas velhas guardas de escolas de agremiações como Portela, Mangueira, Império Serrano e Salgueiro, até a década de 1960 ainda bastante restrito ao ambiente intramuros dos sambistas. Além disso, até a década de 1940 o samba de terreiro fazia as vezes de samba-enredo; mesmo sem ter rigorosamente nada a ver com o enredo que era apresentado visualmente, como era costume naquele tempo, servia de trilha sonora para os desfiles das escolas.

Antes do seu reconhecimento efetivo nos anos 1960, alguns sambas de terreiro até acabavam gravados e executados no rádio — em geral na condição de sambas carnavalescos, como veremos adiante —, porém não che-

gavam a ser reconhecidos pelo público mais amplo como um estilo ou uma tendência. Em depoimento informal, o compositor mangueirense Nelson Sargento conta que os sambas costumavam ser apresentados nas reuniões de alas de compositores que aconteciam semanalmente. Segundo ele, não era bem-visto o sambista que chegasse sem pelo menos uma composição inédita. Como não havia gravador portátil ou qualquer outra tecnologia de registro sonoro, à época, todos decoravam seus próprios sambas e, por tabela, os sambas de seus pares, cantados repetidas vezes durante os encontros. As pastoras, também presentes a essas reuniões, aprendiam igualmente letra e melodia de todo aquele repertório inédito. Nelson diz que Dona Neuma, célebre figura de sua escola, dotada de memória prodigiosa — enciclopédia viva, era muitas vezes procurada por compositores que não se lembravam com exatidão de seus próprios sambas.

Outra importante figura que deixou vários relatos sobre o samba de terreiro na década de 1950 foi o compositor Elton Medeiros, ligado, naquele tempo, à escola de samba Aprendizes de Lucas. Elton contava que, nas reuniões das alas de compositores, havia um processo tácito de seleção do repertório que seria cantado nos ensaios principais, com a bateria. Para isso, os dirigentes da ala ficavam espiando a reação das pastoras, que aprendiam os sambas inéditos à medida que seus compositores os apresentavam. Os sambas que eram aprendidos com mais facilidade e que eram entoados com maior empolgação pelas pastoras recebiam automaticamente a deferência. Muitos, entretanto, jamais alcançariam a gravação em disco ou qualquer tipo de divulgação mais abrangente, apesar do prestígio conquistado no seio de sua comunidade.

Os sambas de terreiro passaram a ser divulgados ao grande público a partir da valorização dos compositores de morro (expressão que, na prática, era mais alargada e se referia aos sambistas de comunidades suburbanas em geral), o que aconteceu no decorrer da década de 1960 em meio a encontros que reuniam esses compositores e jovens músicos universitários ligados a movimentos de esquerda — a exemplo de Nara Leão, Carlos Lyra e Gonzaguinha. Nesse contexto, projetam-se de início sambistas de

morro mais politizados, como Candeia e Zé Kéti, que abrem caminho para a difusão de toda a vasta produção de sambas de terreiro. Palco de relevo para esses encontros foi o bar Zicartola, inaugurado em 1963 e comandado pelo compositor Cartola e sua esposa, a pastora e cozinheira Zica, ambos mangueirenses.

É nos anos 1970 que esse repertório alcança outros públicos, em definitivo. Contribuem especialmente para a divulgação do samba de terreiro a gravação do primeiro disco da Velha Guarda da Portela, idealizado por Paulinho da Viola, e do LP de estreia de Candeia, ambos de 1970, seguidos pelo lançamento de álbuns coletivos de compositores das escolas de samba cariocas. Também se destacam nesse sentido os shows de samba do Teatro Opinião, em Copacabana, que aconteceram regularmente de 1971 a 1984 e que tiveram como atrações fixas Cartola, Nelson Cavaquinho, Clementina de Jesus e Xangô da Mangueira, em meio a centenas de convidados importantes.

Mas o resgate de antigos sambas de terreiro não se limita à década de 1970. Relembrado também pela geração do pagode carioca dos anos 80, seu repertório continuou a ser objeto de interesse de músicos e pesquisadores, como mostra o disco *Mangueira — sambas de terreiro e outros sambas*, produzido em 1999 por Hermínio Bello de Carvalho, que tem direção musical de Paulão 7 Cordas e pesquisa de Comprido (apelido de Anésio dos Santos, presidente da ala de compositores da Mangueira) e de Kiko Horta, Cristiane Cotrim e Marcos André Carvalho. Tem igual importância nesse sentido o grupo paulistano Terreiro Grande, dedicado à pesquisa do estilo e que lançou dois discos em parceria com a cantora Cristina Buarque: *Cristina Buarque e Terreiro Grande ao vivo* (2007) e *Terreiro Grande e Cristina Buarque cantam Candeia* (2010). E, ainda, o Instituto Cultural Glória ao Samba, também de São Paulo, criado em fins da década de 2010 pelos integrantes do grupo musical de mesmo nome, que se apresenta regularmente desde 2007 e realiza notável trabalho de pesquisa.

PARA OUVIR O SAMBA DE TERREIRO:

1. “Não quero mais” (Carlos Cachaça, Zé da Zilda e Cartola), com Aracy de Almeida. Victor, 1936.

Este samba de terreiro clássico do repertório manguense foi gravado originalmente em 1936 por Aracy de Almeida e depois relançado por muitos intérpretes — entre outros, Cyro Monteiro, Paulinho da Viola, Roberto Paiva, Beth Carvalho, Emílio Santiago, Leny Andrade, Ney Matogrosso, Zé Renato, Olívia Byington, Pedro Miranda e um dos autores, Carlos Cachaça — com o título de “Não quero mais amar a ninguém”. É um bom exemplo de como a canção popular pode ir se transformando ao longo do tempo e de seus sucessivos registros fonográficos, com a variação ou a adaptação de elementos da letra ou da melodia, seja proposital, por lapso de memória ou eventual descuido. Neste caso, Aracy canta uma segunda parte mais curta, com uma letra só, totalmente diferente da que ouvimos em versões posteriores, incluindo a de Carlos Cachaça, lançada 64 anos depois da gravação original, em 2000. Hoje estão incrustadas na memória coletiva as duas estrofes da segunda parte cantadas por Paulinho da Viola em seu álbum *Nervos de aço*, de 1973, que passam a ser reproduzidas por quem gravou o samba depois dele. Também a articulação rítmica do verso “o destino não quis o meu primeiro amor” soa diferente com Aracy, Cyro Monteiro e o autor Carlos Cachaça, cuja divisão rítmica é mais antecipada do que nas gravações mais recentes — é igualmente Paulinho da Viola quem passa a ajeitar melhor a divisão. Em gravação ao vivo de show com Cyro Monteiro, Elizeth altera a letra e canta repetidas vezes “não posso mais amar a ninguém”. Uma espirituosa história contada pelos antigos assegura que a pomposa flexão “dilaceram”, contida na letra, tão ao gosto do acento parnasiano perseguido à época pelos sambistas, não era bem compreendida pelas pastoras da escola. Em seu lugar, elas cantariam inadvertidamente o verso “deixando espinhos *Benedito Lacerda* o meu coração”, citando por engano o nome do famoso flautista. A gravação original de Aracy entrelaça as estéticas do samba do Estácio

e do samba-choro. O arranjo apresenta a marcação acentuada pelo contrabaixo também no primeiro tempo do compasso (e não só no segundo tempo, como é mais natural no samba), efeito que acaba por imprimir uma intenção quaternária ao ritmo. Completam o quadro o piano, um pandeiro reto e um clarinete de expressivo sotaque chorão.

2. “Falam de mim” (Noel Rosa de Oliveira, Édén Silva e Aníbal da Silva), com Zé e Zilda. Continental, 1949.

O casal Zilda do Zé e Zé da Zilda é o responsável pela gravação original do samba de terreiro salgueirense “Falam de mim”, de autoria de Noel Rosa de Oliveira, Aníbal da Silva (“o seresteiro da Praia do Pinto”) e Édén Silva (o Caxinê, ou Caxiné, apelido derivado do francês *cache-nez*, tipo de cachecol). Os três compositores eram integrantes da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, fundada em 1953 a partir da fusão de três agremiações locais — Unidos do Salgueiro, Azul e Branco e Depois Eu Digo. Pertencente ao Maciço da Tijuca, o morro do Salgueiro nada tem a ver diretamente com a árvore de mesmo nome que se espalha por regiões de clima temperado. Passou a ser assim chamado na década de 1920 por causa do comerciante português Domingos Alves Salgueiro, dono de uma fábrica de conservas na Tijuca e proprietário de barracos no morro. Terreno fértil para o samba, a região foi sendo povoada por blocos e ranchos conhecidos como Flor dos Camiseiros, Unidos da Grotta, Capricho do Salgueiro, Terreiro Grande e Voz do Salgueiro, que desembocaram nas primitivas escolas formadoras da atual agremiação salgueirense. A dupla Caxinê e Aníbal da Silva também tem participação na escola de samba Independentes do Leblon, fundada ainda em 1946 (mais antiga que o Império Serrano e o Salgueiro, por exemplo) e que desfilou até 1969, ano do incêndio criminoso que pôs fim à extensa comunidade da Praia do Pinto, onde ficava sua quadra. Chamava-se Praia do Pinto a extensão de areia às margens da lagoa Rodrigo de Freitas, num trecho que pertencia ao bairro do Leblon. Hoje habitado pela elite econômica da cidade, em boa parte, o Leblon parece ter recalçado a lembrança desse importante ponto de convergência do samba na zona sul carioca. “Falam de mim” é um típico samba de desagravo, com letra

altiva: “Um rapaz como eu / Não merece essa ingratidão / Falam de mim / Mas quem fala não tem razão”. Cantado no terreiro da escola, fez sucesso também no carnaval a partir da gravação de Zilda e Zé (sambista ligado à Mangueira também conhecido por Zé com Fome, parceiro de Cartola e Carlos Cachça em “Não quero mais amar a ninguém”). No rótulo do disco há a menção imprecisa ao acompanhamento musical feito por “escola de samba”, que se traduz numa batucada um tanto desfocada, um cavaquinho muito ao longe, sem a presença de qualquer outro instrumento harmônico. Em primeiro plano junto às vozes solistas e ao coro, um vigoroso e criativo trombone imprime ao arranjo a atmosfera das gafieiras, desenhando comentários ritmicamente elaborados e decalcados, por vezes, nas escalas do blues norte-americano.

3. “Água do rio” (Noel Rosa de Oliveira e Anescar do Salgueiro), com Elizeth Cardoso. Copacabana, 1965.

“Nem melhor, nem pior. Apenas uma escola diferente.” Este é o lema do Salgueiro, escola de samba francamente inovadora na década de 1960, que então passou a contar em seus quadros com cenógrafos, figurinistas e artistas plásticos de formação acadêmica, todos capitaneados por Fernando Pamplona, professor da Escola Nacional de Belas Artes e cenógrafo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Para além disso, a agremiação começou a apresentar em seus enredos personalidades ligadas à cultura negra, figuras não prestigiadas àquele tempo pela historiografia oficial — entre eles, Zumbi dos Palmares, Chica da Silva, Chico Rei e Dona Beja. É em meio a esse panorama fértil que os parceiros Noel Rosa de Oliveira e Anescar do Salgueiro compõem o samba-enredo “Chica da Silva”, que coroa o desfile vencedor do carnaval carioca de 1963. A mesma dupla compusera cerca de três anos antes o samba de terreiro “Água do rio” (também conhecido como “Só resta saudade”), gravado inicialmente por Jamelão, em 1961, e depois projetado ainda mais por Elizeth Cardoso em seu álbum *Elizete sobe o morro*, de 1965. É esta a gravação em pauta. Aqui a cantora derrama seus deliciosos “erres” guturais à francesa (como também o

fazia Wilson das Neves) envolvida por uma compacta massa percussiva que nos deixa apenas entreouvir o violão — não há qualquer outro instrumento harmônico ou melódico em cena. O elemento da batucada que mais sobressai é a batida livremente improvisada do agogô. Hoje não costumamos oferecer muito destaque ao instrumento nas mixagens, já que o som provocado por suas campânulas metálicas produz notas de altura bem definida e que provavelmente entrarão em choque com a harmonia do arranjo, num momento ou em outro, como acontece também com a cuíca. Naquele tempo, entretanto, esse tipo de preocupação não era frequente. “Água do rio”, samba também categorizado como carnavalesco (próprio do repertório de bailes e cortejos de rua), representa com clareza o descompasso tão comum ao gênero que se dá entre o canto sorridente e vibrante, de um lado, e a letra que problematiza questões amorosas, sociais ou existenciais, de outro. É muito próprio do samba, sobretudo no contexto do carnaval, o emprego de interpretação esfuziante sobre um discurso dramático qualquer. É o caso da letra gravada aqui por Elizeth, ainda hoje cantada coletivamente em rodas de samba ou blocos de carnaval com um sorriso largo estampado no rosto, tal como sugere o desenho vibrante da melodia, o andamento do samba e o embalo da percussão: “Tudo ficou diferente / Depois que você me deixou / Dos nossos beijos ardentes / Só ficou o amargo sabor”. Ou, ainda: “A lua não tem mais brilho / O sol não tem mais calor / O pomar não dá mais fruto / O jardim não dá mais flor (...) / Hoje só resta saudade / Muito sofrimento e dor”. Um singelo exemplo, entre centenas de outros possíveis, da discrepância que pode haver entre o conteúdo pungente da letra e a sua fruição entusiasmada — uma das idiossincrasias mais adoráveis no universo do samba.

4. “Vem chegando a madrugada” (Noel Rosa de Oliveira e Zuzuca), com Elizeth Cardoso. Copacabana, 1966.

Outro samba de terreiro salgueirense que também fez sucesso no carnaval, “Vem chegando a madrugada” é da autoria de Noel Rosa de

Oliveira e Zuzuca (este, o compositor do samba-enredo “Festa para um rei negro”, que visitaremos no capítulo a seguir). Foi gravado pela primeira vez pela cantora, compositora e atriz Edith Veiga num compacto simples de 1964. No ano seguinte, seria registrado no *long-play Ala dos compositores — Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro*, na voz do solista Carlinhos. Sua terceira gravação é a que nos interessa aqui. Está no álbum *Muito Elizeth*, de 1966, que sucedeu imediatamente ao LP *Elizete sobe o morro*, de Elizeth Cardoso (no único disco em que Elizeth subiu o morro, seu nome vem grafado *Elizete*). “Vem chegando a madrugada” aparece na última faixa do lado B, ao lado de cinco outros conhecidos sambas de carnaval (alguns deles também nascidos como sambas de terreiro): “Tristeza” (Haroldo Lobo e Niltinho Tristeza), “Eu não tenho ninguém” (Francisco Neto e Carvalhinho), “Fechei a porta” (Sebastião Mota e Ferreira dos Santos), “Quem samba fica” (Jamelão e Tião Motorista) e “Sonho de um carnaval” (Chico Buarque). O acompanhamento é efetuado pelo Som Três, trio de samba-jazz liderado pelo pianista César Camargo Mariano, do qual também faziam parte o contrabaixista Sabá e o baterista Toninho Pinheiro. O Som Três atuaria por cinco anos com o cantor Wilson Simonal, além de acompanhar em festivais da canção nomes como Roberto Carlos, Chico Buarque e Beth Carvalho, entre outros. O *medley* de sambas acompanhado por essa formação, entre os quais está “Vem chegando a madrugada”, é marcado pela presença do contrabaixo acústico em primeiro plano, secundado pela bateria e pelo piano percussivo de César Camargo. O trompetista convidado toca com economia, ao fundo, mas também arrisca momentos mais expressivos, ao enveredar por inflexões do jazz.

5. “Amor inesquecível” (Dona Ivone Lara), com Francineth. Copacabana, 1965.

Este é o primeiro registro de “Amor inesquecível”, de Dona Ivone Lara, sambista que se projetou a partir de sua ligação com o Império Serrano, em que foi a primeira mulher a integrar sua ala de compositores. Está

no pouco lembrado LP *Viva o samba! — grandes astros visitam as escolas de samba*, produzido pelo saxofonista Moacyr Silva e lançado em 1965 com a participação de Elizeth Cardoso, Francineth, Cyro Monteiro e Roberto Silva, que interpretam sambas de terreiro de Portela, Mangueira, Império Serrano e Unidos de Lucas. Cabe a Francineth Germano, cantora potiguar então radicada no Rio de Janeiro e amadrinhada por Elizeth Cardoso, interpretar “Amor inesquecível” acompanhada pela bateria do Império Serrano. A gravação é uma pequena joia. À elegância da voz radiofônica de Francineth somam-se a batucada exuberante da escola da Serrinha, bastante preenchida por caixas, agogôs e tamborins, e as frases inspiradas de um sete-cordas, que escorrem aos borbotões. Este é o segundo registro em disco de uma obra de Dona Ivone Lara — o primeiro foi “Não me perguntes”, outro samba-exaltação dedicado ao Império Serrano, feito em parceria com Mestre Fuleiro e Darcy de Souza e gravado em 1962. Compositora pioneira num universo quase exclusivamente masculino, também cantora e cavaquinista, Dona Ivone contou certa vez ao autor deste livro que muitas vezes, quando ia defender um samba-enredo seu nas disputas anuais, acompanhada de seu cavaquinho, seu sogro — Alfredo Costa, fundador e mandachuva da antiga escola Prazer da Serrinha, que dera origem ao Império Serrano — postava-se ao pé do palco, de cara feia e arma mal disfarçada na cintura, pronto para encarar quem desrespeitasse a moça em meio à sua apresentação. “Amor inesquecível” foi regravado por Francineth em 2018, num belo álbum que divide com o grupo paulistano Batuqueiros e Sua Gente.

6. “Quantas lágrimas” (Manacéa), com a Velha da Guarda da Portela. RGE, 1970.

“Quantas lágrimas” está registrado no álbum de estreia da Velha Guarda da Portela já numa fase orgânica do samba de terreiro, digamos, em que as produções fonográficas procuravam reler os sambas de terreiro com abordagem mais conectada às suas origens — quando não eram retratados por seus próprios criadores, como neste caso. Formada como grupo profissional em 1970 por iniciativa de Paulinho da Viola (ele próprio o padrinho do grupo, ao lado de Elton Medeiros),

a Velha Guarda da Portela contava em sua formação inicial com os irmãos Aniceto da Portela, Mijinha e Manacéa e também por Ventura, Alvaiade, Alberto Lonato, Chico Santana, Rufino, Armando Santos, Antônio Caetano, Monarco e Alcides Dias Lopes — que ganhou o apelido de Alcides Malandro Histórico por ter sido um grande contador de histórias, em especial das que relembavam os primórdios da Portela. Ainda neste ano, a Velha Guarda da Portela lança seu primeiro LP, produzido por Paulinho. Este círculo de compositores portelenses é notado pelos sambas de terreiro mais elaborados do que em outros nichos do samba tradicional, marcados por linhas melódicas sinuosas e soluções harmônicas menos previsíveis. “Quantas lágrimas” teve grande impulso com a gravação de Cristina Buarque em seu primeiro LP, em 1974 — o samba foi um dos maiores sucessos em disco da cantora. Na gravação da Velha Guarda, de beleza *naïf*, ouve-se a voz crua e expressiva do autor Manacéa apoiada pelo coro de seus pares, também responsáveis pela batucada, em que sobressai a marcação firme do surdo de Casquinha. Apenas dois músicos de estúdio estão ali, misturados aos componentes do grupo: os tarimbados Elizeu Félix, ao pandeiro, e César Faria, distinguido pela rítmica elegante e pelas baixarias econômicas de seu violão de seis cordas.

7. “Salve a Mocidade” (Luiz Reis), com Elza Soares. Som Livre, 1974.

Lançado no primeiro volume da série de LPs *Convocação geral*, da gravadora Som Livre, que de 1975 a 1979 apostava em sucessos carnavalescos na voz de variados intérpretes, o samba “Salve a Mocidade” conseguiu bastante projeção. Foi gravado por Elza Soares, ligada à Mocidade Independente de Padre Miguel. Seu autor, o pianista e compositor Luiz Reis, promove uma síntese entre o formato do samba de terreiro, o samba-exaltação das escolas e o samba carnavalesco. A letra destaca a bateria da agremiação, naquele tempo dirigida pelo famoso Mestre André, o introdutor da paradinha, a bossa rítmica efetuada durante os desfiles. O arranjo desta gravação é bastante vibrante, com

emprego de percussão pesada, bateria, baixo, violão de sete cordas, cavaquinho e um naipe de sopros que põe em destaque a tuba.

8. “O lenço” (Monarco e Francisco Santana), com Monarco. Continental, 1976.

“O lenço” (título também referido simplesmente como “Lenço”, em diversas gravações) é um dos sambas de terreiro gravados no primeiro álbum solo de Monarco, compositor e intérprete portelense. Seu primeiro registro em disco, entretanto, aconteceu em 1957, no LP *A vitoriosa escola da Portela*. O samba foi também gravado por Paulinho da Viola, em seu disco de 1971. A versão de Monarco, além da voz firme do cantor, traz arranjo e bandolim de Zé Menezes (músico ligado à tradição brasileira dos multi-instrumentistas de cordas, bastante presente no choro) ao lado de Dino (violão de sete cordas), Wilson das Neves (bateria), Luna, Elizeu Félix, Marçal e Doutor (percussão geral) e Gordinho (surdo).

9. “Você me abandonou” (Alberto Lonato), com Argemiro da Portela, Monarco e Pedrinho da Flor. RGE, 1986.

A primeira gravação de “Você me abandonou” está no disco de estreia do cantor e compositor Pedrinho da Flor, lançado em 1986. O samba do portelense Alberto Lonato depois foi regravado pela Velha Guarda da Portela com Mauro Diniz (2000), Mauro Diniz (2003), Cristina Buarque e Grupo Terreiro Grande (2007) e Velha Guarda da Portela (2020). Pedrinho da Flor (nome artístico de Pedro de Abreu Maciel, frequentador, nos anos 1970, do bloco carnavalesco Flor da Mina do Andaraí, na zona norte carioca) é artista ligado ao movimento do pagode carioca dos anos 1980, que tem como uma de suas fontes de inspiração o repertório das velhas guardas das escolas de samba tradicionais do Rio de Janeiro. É com esse espírito que Pedrinho convida duas figuras ilustres da Portela, Argemiro e Monarco, para participarem da faixa. A batucada evidencia a levada de pandeiro típica

da Velha Guarda da Portela, com seu acento de partido-alto, ao lado da trama rítmica do naipe de tamborins. Os dois cavaquinhos opostos no estéreo também reproduzem a batida tradicional portelense, menos preenchida e igualmente afeita ao partido. Violão de sete cordas e baixo complementam o arranjo, acompanhados de um denso coro misto que enfatiza ainda mais o sotaque dos antigos terreiros do samba.

10. “O meu nome já caiu no esquecimento” (Paulo da Portela), com a Velha Guarda da Portela. Ideia livre, 1989.

Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela, destacou-se como importante liderança do samba carioca nas décadas de 1920 e 1930. Um dos fundadores da escola de samba de Madureira, foi seu primeiro presidente. Era conhecido pela frase: “pés e pescoço de sambistas têm de estar ocupados”, com a qual defendia o uso de um figurino apurado pela gente do samba, apontando sapatos e gravatas como itens masculinos obrigatórios. Paulo tentava afastar dos sambistas a pecha de malandros e vagabundos imposta àquele tempo por grupos a ele estranhos, num movimento de legitimação social qualificado pelo escritor Luiz Antonio Simas como “docilidade estratégica, afirmativa e protagonista”. Foi escolhido Cidadão Samba no início de 1937, por concurso popular promovido pelo jornal carioca *A Nação*. Em 1941, entretanto, Paulo se vê envolvido em um incidente com sua escola: comandados por Manuel Bam-Bam-Bam, alguns portelenses barraram sua entrada no desfile da Praça Onze ao lado de seus amigos Cartola, da Mangueira, e Heitor dos Prazeres (antigo desafeto de Bam-Bam-Bam). Paulo então se afasta da Portela e pouco depois compõe o samba “O meu nome já caiu no esquecimento”, levado ao disco pela Velha Guarda da Portela somente em 1989. O arranjo é de Paulão 7 Cordas, presente na gravação com seu violão junto ao cavaquinho de Henrique Cazes, do pandeiro de Beto Cazes e dos integrantes da VGP: Casemiro da Cuíca, Cabelinho (surdo), Chico Santana (reco-reco), Casquinha e Manacéa (tamborins), que também compõem o coro formado por Monarco, Alberto Lonato, Argemiro e as pastoras Eunice, Doca e Surica.

E MAIS:

1. “Tudo é ilusão” (Aníbal da Silva, Éden Silva e Tufic Lauer), com Odete Amaral. Odeon, 1944.
2. “Chega de demanda” (Cartola), com Cartola. Marcus Pereira, 1975.
3. “O mundo é assim” (Alvaiade), com Alvaiade e Escola de Samba Portela. Marcus Pereira, 1975.
4. “Vivo isolado do mundo” (Alcides Malandro Histórico), com Candeia. WEA, 1978.
5. “Serra dos meus sonhos dourados” (Carlinhos Bem-te-vi), com Dona Ivone Lara. WEA, 1982.

Capítulo 7.

Samba-enredo, dos primórdios à Sapucaí

Samba-enredo (ou “samba de enredo”, como preferem alguns, embora este uso hoje seja menos corrente) é a composição musical que serve ao desfile de uma escola de samba e descreve o enredo por ela apresentado. Embora as escolas de samba tenham surgido no Rio de Janeiro ainda no fim da década de 1920, com estrutura elaborada segundo o modelo dos ranchos carnavalescos, que já exibiam enredos em seus desfiles, o samba-enredo só se firma a partir do início dos anos 1940. Antes disso, as escolas de samba apresentavam em seus desfiles, em geral, dois ou três sambas de terreiro que não tinham qualquer relação temática com os enredos, desenvolvidos apenas no plano visual.

Não há consenso sobre aquele que teria sido o primeiro samba-enredo cantado num desfile. Isso porque as referências aos enredos, quando aparecem, nem sempre são suficientemente claras nesses primeiros sambas de terreiro, bastante sucintos. Além disso, os enredos, pouco aprofundados

(para alguns pesquisadores, não passariam de “temas”, nesta fase), ainda não eram baseados numa sinopse detalhada entregue aos compositores, como passou a ser feito regularmente dos anos 1960 em diante. Apontam-se, entre as primeiras tentativas mais bem-sucedidas, “O mundo do samba”, de Nelson de Moraes, que desfilou pela Unidos da Tijuca em 1933, e “Teste ao samba”, de Paulo da Portela, que rendeu o campeonato de 1939 à escola do bairro de Oswaldo Cruz.

O estilo vai se consolidando na década de 1940, e, em 1946, o samba-enredo passa a ser quesito obrigatório no concurso oficial das escolas de samba cariocas. Estes primeiros sambas ainda se guiavam pelo formato dos sambas de terreiro, mais enxutos. Destacam-se nesta primeira fase os sambas de caráter nacionalista, que versavam sobre os enredos incentivados pelo Estado Novo (1937-1945). Nesse sentido, é possível estabelecer um paralelo com o samba-exaltação, no plano da letra — com sentido ufanista e vocabulário mais rebuscado —, ainda que não haja conexões mais sensíveis no plano da estrutura melódica e, sobretudo, dos arranjos.

O acompanhamento tradicional do samba-enredo é o da bateria da escola de samba, secundada por cavaquinho e violão (ou violão de sete cordas, instrumento introduzido na avenida pelo mangueirense Sebastião Cloves, o Cloves do Violão). Não são utilizados nos desfiles, por força de regulamento, instrumentos de sopro ou de qualquer outro tipo. As baterias, cuja formação instrumental básica é definida pela turma de sambistas do bairro do Estácio ainda na década de 1920, são um robusto conjunto de instrumentos de percussão que irá conter surdos (de três tipos: marcação, resposta e corte), caixa, tarol, repique, tamborim, ganzá, agogô, cuíca, reco-reco, pandeiro e pratos de choque, entre outros. As baterias atuais das grandes escolas de samba cariocas reúnem um número à volta de 300 percussionistas.

Na década de 1950, o samba-enredo já está definitivamente afastado do formato do samba de terreiro. Suas letras se alongam, para acompanhar o detalhamento crescente dos enredos. Surge então o chamado samba-lençol (grande o suficiente para cobrir todos os itens importantes do enredo),

também chamado de samba-testamento, com 30, 40 ou mais versos. Aparecem nesse contexto os refrões, trechos curtos — em geral de quatro versos — que são repetidos no meio ou ao final da letra, com melodia marcante. Nos anos 1960, o Salgueiro imprime nova tendência às letras do samba-enredo, que aos poucos se descola do recorte estritamente ufanista: entra em cena a cultura negra, com a exaltação de personagens históricos como Zumbi dos Palmares, Xica da Silva, Chico Rei e, pouco mais tarde, a divulgação da mitologia religiosa afro-brasileira.

O primeiro registro fonográfico de um samba-enredo acontece em 1955, na voz do cantor Roberto Silva. É “Exaltação a Tiradentes”, de Mano Décio da Viola, Penteadado e Estanislau Silva, que havia desfilado com o Império Serrano em 1949. As gravações do estilo são ainda esparsas, até que, em 1966, Eliana Pittman lança com bastante sucesso “O mundo encantado de Monteiro Lobato”, de Darcy da Mangueira, Batista da Mangueira e Luís, apresentado sob o pavilhão mangueirense no mesmo ano. A partir daí, surge em 1968 o primeiro LP com a safra anual de sambas-enredo das escolas cariocas do Grupo 1, registrados ao vivo pela gravadora DiscNews. Em 1970, é lançado o primeiro disco oficial do samba-enredo carioca, parceria da gravadora Caravelle com a Associação das Escolas de Samba do Estado da Guanabara (Aeseg). De 1968 até hoje, os lançamentos anuais são ininterruptos, com vendagem bastante expressiva nos anos 1970 e 1980 — impulsionada também pelas transmissões televisivas dos desfiles, que tiveram início no fim da década de 1970, e pela constante divulgação no rádio. Os LPs (e, depois, CDs) de samba-enredo passaram a ser lançados antes do carnaval, em geral no mês de dezembro.

Nos anos 1970, o samba-enredo segue outra tendência, a dos refrões de melodia fácil e repetitiva. O primeiro samba a representar com sucesso esse modelo é “Festa para um rei negro”, de Zuzuca, que desfilou com o Salgueiro em 1971: “Olelé, olalá / Pega no ganzê / Pega no ganzá”. Nessa linha, os refrões ganham evidência ainda maior que no samba-lençol, ao mesmo tempo que as letras voltam a ficar um pouco mais curtas. Na década de 1980 a tendência se amplia, e os sambas já se apoiam, em geral, em dois refrões — os

chamados refrões “de meio” e “de fim”, de acordo com seu posicionamento na letra. E tornam, assim, a se alongar.

A partir dos anos 1990, os compositores passam a subordinar cada vez mais suas criações aos ditames das sinopses elaboradas pelos carnavalescos. Eles precisam agora encaixar no samba referências exatas a alegorias, na ordem em que desfilam, e também muitas expressões-chave arbitradas pela comissão de carnaval da escola. Ao mesmo tempo, com a aceleração progressiva e acentuada do andamento das baterias que se verifica de meados dos anos 1990 em diante, a divisão rítmica das melodias do samba-enredo foi ficando menos sincopada e assemelhada, em certos momentos, à marcha. Com a prática dos sambas reeditados (a partir da década de 2000, sambas antigos puderam ser utilizados nos desfiles), dos sambas “de condomínio” ou “de escritório” (assinados por grupos em que se misturam compositores e financiadores da disputa), dos sambas de encomenda (depois da década de 2010, algumas escolas abriram mão do concurso de sambas, em certos carnavais), houve um esvaziamento progressivo do prestígio das alas de compositores, figuras diretamente ligadas à gênese das escolas de samba. Ainda assim, e sem o alcance vastíssimo que conseguiu nos anos 1970 e 1980, o samba-enredo mobiliza hoje muitos cultores e mostra-se empenhado em alargar seus horizontes criativos.

PARA OUVIR O SAMBA-ENREDO:

1. “Dinheiro não há” (Alvarenga e Benedito Lacerda), com Leonel Faria. Parlophon, 1932.

“Dinheiro não há” foi um dos três sambas de terreiro apresentados pela Portela (ainda conhecida pelo nome de Vai Como Pode) em 1932, quando aconteceu o primeiro desfile oficial das escolas de samba cariocas, promovido pelo *Mundo Sportivo*, do jornalista Mário Filho — o mesmo que dá nome ao estádio carioca do Maracanã. Os outros dois sambas eram “Ando pensando”, de Alcides Malandro Histórico, e “Ouço uma voz”, de Nelson Amorim, que também serviam de trilha sonora

para o enredo *Carnaval da vitória* e lhe renderam o vice-campeonato do concurso. Tal como foi cantado no desfile, “Dinheiro não há” (ou “Lá vem ela”, como a composição também ficou conhecida) tinha a autoria exclusiva de Ernani Alvarenga. Entretanto, o cantor Leonel Faria, que tomou a iniciativa de gravá-lo, não gostou da segunda parte do samba e encomendou outra ao flautista e compositor Benedito Lacerda. Foi esta versão gravada, portanto, a que permaneceu na memória dos sambistas. O acompanhamento é feito pelo conjunto Gente do Morro, de Benedito, e conta com a singular justaposição de duas linguagens: de um lado, a do regional de choro, sustentada dois violões, cavaquinho e flauta (na introdução e contracantos); de outro, a das escolas de samba ainda em formação, com a característica marcação do surdo (também chamado de caixa-surda) com notas abertas e mesmo peso nos dois tempos do compasso binário. Este samba, além disso, é um exemplo ululante do machismo à brasileira dos anos 1930, como se vê em sua primeira estrofe: “Lá vem ela, chorando / O que é que ela quer? / Pancada não é, já dei / Mulher da orgia, quando começa a chorar / Quer dinheiro, dinheiro não há”.

2. “O mundo encantado de Monteiro Lobato” (Darcy da Mangueira, Batista da Mangueira e Luís), com Eliana Pittman. Copacabana, 1966.

Lançado com grande sucesso por Eliana Pittman ainda no fim do ano anterior, o samba-enredo que desfilou com a Mangueira no carnaval de 1967, em homenagem ao escritor Monteiro Lobato, ajudou a chamar a atenção para o gênero. A grande repercussão alcançada pelo samba renderia uma expressiva série de regravações, com destaque para as interpretadas por Elza Soares, Jorge Goulart, Darcy da Mangueira, Gasolina, Jair Rodrigues, Beth Carvalho, Velha Guarda da Mangueira, Rosemary, Mestre Marçal, Gera e Os Cinco Crioulos (conjunto formado por Anescar do Salgueiro, Elton Medeiros, Jair do Cavaquinho, Mauro Duarte e Nelson Sargento). O registro de Eliana Pittman em seu LP *É preciso cantar* apresenta a batucada típica das baterias de escolas de samba,

porém sem muitas dobras de percussão, centrada nos surdos de marcação e resposta e preenchida pela caixa, além de miudezas como o agogô e o tamborim. Um cavaquinho se encarrega do acompanhamento harmônico, bordado por naipes de metais com generoso sotaque das gafeiras.

3. “Festa para um rei negro” (Zuzuca), com Jair Rodrigues. Philips, 1971.

“Festa para um rei negro”, levado à avenida pelo Salgueiro em 1971, foi o samba-enredo que instituiu a primazia do refrão explosivo e de fácil memorização. Foi também o responsável, em boa parte, pela vitória da escola naquele carnaval, que apresentou um enredo sobre uma visita de príncipes africanos a Pernambuco, desenvolvido pelo carnavalesco Fernando Pamplona. Entre as décadas de 1960 e 1970, era muito comum que as canções de sucesso fossem imediatamente regravadas, aproveitando-se o impacto inicial de seu registro de lançamento. De fato, o samba-enredo de Zuzuca ultrapassa a marca de vinte gravações no ano de 1971 (destacam-se as versões de Jair Rodrigues, Clara Nunes, Demônios da Garoa, Regional do Caçulinha, Banda do Cordão da Bola Preta, Marlene, Noite Ilustrada e Banda do Canecão). A gravação de Jair Rodrigues, uma das mais lembradas, apresenta em sua introdução um bonito violão ponteadado (embora executado de forma estilizada, não tão representativo de linguagens mais tradicionais do samba) ao lado de baixo elétrico bastante destacado, seguido por percussão que evidencia cuíca e agogô em muitos momentos. Curioso é notar que Jair e o coro cantam o samba — e em especial seu refrão — descartando seu tradicional padrão rítmico sincopado, soando mais à maneira da marcha e articulando sucessões de colcheias e semínimas que se projetam nas cabeças de tempo.

4. “Aquarela brasileira” (Silas de Oliveira), com Elza Soares. Odeon, 1973.

Samba-enredo clássico que está entre os mais lembrados de todo o estilo, presença obrigatória ainda hoje em muitas rodas de samba

“Vejam essa maravilha de cenário / É um episódio relicário / Que o artista, num sonho genial / Escolheu para esse carnaval”), “Aquarela brasileira” foi uma criação de Silas de Oliveira para o desfile de 1964 do pavilhão verde e branco de Madureira — o Império Serrano, escola carinhosamente apelidada por seus componentes de “arroz com couve”. Foi levada ao disco pela primeira vez por Elza Soares, em 1973, com grande repercussão. O vibrante arranjo da faixa, descolado do ambiente sonoro das escolas de samba, é criação de Laércio de Freitas, que toca piano elétrico numa formação em que também se ouvem guitarra (executada com palheta em levada semelhante à de um cavaquinho), baixo, bateria e um naipe de sopros. O samba seria gravado ainda por artistas do calibre de Martinho da Vila, Emílio Santiago, Neguinho da Beija-Flor, Dona Ivone Lara, Zeca Pagodinho, Simone e Alcione.

5. “Exaltação a Tiradentes” (Mano Décio da Viola, Penteado e Estanislau Silva), com Elis Regina. Fontana/Philips, 1973.

Um dos mais sucintos sambas de enredo de todos os tempos (tem ao todo dez versos: cinco da primeira parte, outros cinco da segunda), “Exaltação a Tiradentes” garantiu o campeonato do Império Serrano em 1949, que havia sido fundado dois anos antes. Sua gravação de estreia aconteceu em 1955, na voz de Roberto Silva, com batucada pesada, naipe de metais e coro (o título do samba figura aqui apenas como “Tiradentes”). É o primeiro registro fonográfico de um samba-enredo, se descartarmos os sambas de terreiro que desfilavam com as escolas até meados dos anos 1940. Lembramos aqui também a eloquente versão de Elis Regina lançada em 1973, com arranjo que foge totalmente à perspectiva de origem. A faixa traz andamento sensivelmente mais lento que o ouvido nas escolas e gravações convencionais. E mais: marcação do surdo reproduzida na introdução pela bateria, que depois sustenta levada própria do samba-jazz, violão repenicado que executa harmonias arrojadas, próximas da bossa nova, e linha de baixo que acompanha as figurações rítmicas do surdo, mas que ao mesmo tempo

cria caminhos mais articulados e menos previsíveis, espécie de discreto *walking bass* adaptado ao samba.

6. “Domingo” (Waldir da Vala, Aurinho da Ilha, Ione do Nascimento e Adhemar de A. Vinhaes), com Aroldo Melodia. AESCRJ/Top Tape, 1976.

Dotado de uma das mais expressivas melodias do estilo, predominantemente em tom menor (com algumas passagens em seu tom relativo), “Domingo” encantou a avenida Marquês de Sapucaí no amanhecer da segunda-feira de carnaval, em 1977, desfilando com a União da Ilha do Governador. É um samba relativamente curto para o período (apresenta 25 linhas, ou versos), já com a ocorrência de dois refrões, o “de meio” e o “de fim”. O disco traz batucada bastante equilibrada na mixagem, que deixa ouvir com clareza tanto os surdos de marcação e resposta, caixas, repiques, tamborins e ganzás quanto o cavaquinho e o violão de sete cordas. A voz altissonante de Aroldo Melodia, compositor e intérprete ligado à União da Ilha, é destaque na faixa. O andamento da gravação gira em torno de 124 bpm (bati-das por minuto). Já o andamento praticado no desfile, tal como pode ser observado em sua transmissão televisiva, oscila na faixa de 121 bpm — uma cadência sensivelmente mais lenta e dançante do que iremos observar nas décadas seguintes.

7. “Machado de Assis” (Martinho da Vila), com Martinho da Vila. RCA Victor, 1980.

“Samba-lençol” para ninguém botar defeito, a composição de Martinho da Vila para sua Aprendizizes da Boca do Mato, em 1959, foi a primeira que adentrou a avenida num desfile de escola de samba. Sua melodia inventiva é construída em tom maior, sem qualquer modulação, e sua letra resume em quase 30 versos, sem o emprego de refrão, a vida e a obra do escritor Machado de Assis: “Nascido em 1839 / Lá no Morro do Livramento / A sua lembrança nos comove / Seu nome jamais cairá no esquecimento (...) / Ele tinha inspiração absoluta / Escrevia

com singeleza e graça / Foi sempre uma figura impoluta / De caráter sem jaça”. O registro deste samba foi feito por Martinho em seu disco *Samba enredo*, de 1980, com produção de Rildo Hora. Nele o sambista relê pérolas do estilo, como “Benfeitores do universo” (Hélio Cabral; Cartolinhas de Caxias, 1953), “O grande presidente” (Padeirinho; Mangueira, 1956) e “Os cinco bailes da história do Rio” (Dona Ivone Lara, Silas de Oliveira e Bacalhau; Império Serrano, 1965). Os arranjos de Rildo Hora consagram o formato tradicional que equilibra a batucada pesada típica das escolas de samba, de um lado, e o uso de violão e cavaquinho, de outro. Rildo cria no decorrer das faixas, além disso, delicadas introduções ou passagens de contracanto que são desenhadas pelas cordas.

8. “Kizomba, a festa da raça” (Luiz Carlos da Vila, Rodolpho e Jonas), com Gera. BMG-Ariola, 1987.

Enredo que proporcionou o campeonato à Unidos de Vila Isabel em 1988, ano marcado pelo centenário da Abolição, “Kizomba, a festa da raça” apresenta um samba ainda hoje lembrado para além das fronteiras do carnaval. Os versos de Luiz Carlos da Vila, Rodolpho e Jonas destacam logo de saída a importância do próprio contingente negro no processo de emancipação da escravidão ocorrido no país: “Valeu, Zumbi / O grito forte dos Palmares / Correu terra, céus e mares / Influenciando a Abolição”. A expressiva letra deste samba, entretanto, já não cumpre o percurso narrativo mais linear e coerente que norteava as composições do estilo produzidas até o início dos anos 1980, ajustando-se claramente ao detalhamento da sinopse do enredo. A gravação interpretada por Gera, puxador ligado à Vila Isabel, põe em destaque os cavaquinhos em afinação ré-sol-si-ré e sol-ré-lá-mi opostos no estéreo (fórmula consagrada durante a década) e o desenho marcado do naipe de tamborins. Na gravação, a cadência do samba gira em torno de 136 bpm. Na Sapucaí, o samba foi executado com andamento médio de 132 bpm.

**9. “Liberdade, liberdade, abra as asas sobre nós”
(Niltinho Tristeza, Preto Joia, Vicentinho e Jurandir),
com Dominginhos do Estácio. BMG-Ariola, 1988.**

Outro clássico do estilo, “Liberdade, liberdade, abra as asas sobre nós” desfilou com a Imperatriz Leopoldinense em 1989, ainda glosando o mote da abolição da escravatura no Brasil, cujo centenário acontecera no ano anterior. A gravação interpretada por Dominginhos do Estácio traz uma pequena introdução em andamento ligeiramente mais lento, com um “laraiaá” do refrão único — uma das formas de introdução conhecida como alusivo, trecho inicial destacado do resto do arranjo que cita o próprio samba-enredo. No disco, o andamento é de cerca de 129 bpm. Na avenida, a cadência da bateria oscila sensivelmente e chega às vezes a atingir 138 bpm — indicativo de um padrão de maior aceleração.

10. “Verás que um filho teu não foge à luta” (Aluísio Machado, Lula, Beto Pernada, Arlindo Cruz e Índio do Império), com Jorginho do Império. BMG Brasil, 1995.

Embora não haja menção explícita ao sociólogo Herbert de Souza (o Betinho) na letra do samba que desfilou com o Império Serrano em 1996, é ele o homenageado pelo enredo da escola. Figura de destaque nos movimentos sociais e também no panorama da reabertura política que ocorrera nos anos 1970 e 1980, o ex-exilado Betinho liderava à época a campanha Ação da Cidadania Contra a Miséria e Pela Vida. No samba, Betinho é comparado ao idealista e onírico Dom Quixote, o personagem de Cervantes. Alguns versos da letra sublinham a dimensão social do enredo: “Quem é pobre, tá com fome / Quem é rico, tá com medo (...) / É preciso igualdade / O ser humano tem que ter dignidade (...) / Chegou a hora de mudar / O meu Império vem cobrar democracia”. O samba gravado na voz de Jorginho do Império traz a marca das bossas de bateria presentes no arranjo — tendência que iria ainda se intensificar bastante nas décadas seguintes. Para além disso, introduz um discreto teclado com som de violinos, que se faz ouvir

em poucos momentos. A bateria imprime aqui cerca de 137 bpm; no desfile, reproduz o mesmo andamento.

E MAIS:

1. “Martin Cererê” (Zé Katimba e Gibi), com Brasil Ritmo e Zé Katimba. Som Livre, 1971. Imperatriz Leopoldinense, 1972.
2. “Os sertões” (Edeor de Paula), com Nando. AEBSCRJ/Top Tape, 1975. Em Cima da Hora, 1976.
3. “Contos de areia” (Dedé da Portela e Norival Reis), com Silvinho do Pandeiro. Top Tape, 1983. Portela, 1984.
4. “Peguei um Ita no Norte” (Demá Chagas, Aryzão, Bala, Guaracy e Celso Trindade), com Quinho. BMG-Ariola, 1992. Salgueiro, 1993.
5. “Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?” (Claudio Russo, Moacyr Luz, Jurandir, Dona Zezé e Aníbal), com Nino do Milênio e Grazzi Brasil. Universal Music, 2017. Paraíso do Tuiuti, 2018.

Capítulo 8.

Na rua e no salão: o samba carnavalesco

O samba urbano carioca está ligado ao carnaval desde o seu nascimento. Reunidos nos primeiros anos do século XX entre os bairros da zona portuária do Rio de Janeiro e a Cidade Nova, os sambistas pioneiros participavam ativamente de cordões, blocos e ranchos. Aos poucos, foram abastecendo com o gênero florescente a trilha sonora do carnaval carioca. Os lançamentos fonográficos não mentem: muitos sambas maxixados gravados nas décadas de 1900 e 1910 traziam em seus rótulos a designação “samba carnavalesco”. O emblemático “Pelo telefone”, assinado por Donga e Mauro de Almeida, o primeiro samba a ser levado ao disco com grande sucesso, foi um dos temas mais executados no carnaval de 1917. Ao lado da marchinha, que já se firmara no final do século anterior, o samba toma definitivamente de assalto o carnaval brasileiro a partir dos anos 1930 e se impõe como sua principal referência — situação que perduraria, pelo menos, até a primeira década do século XXI, quando continua preponderante na maioria das regiões do país,

mas perde sua hegemonia absoluta na festa de Momo frente a gêneros como o axé, o sertanejo, o pop-rock e a música eletrônica.

A produção de sambas carnavalescos, executados nos salões de baile e nos cortejos de rua, ganhou tanta importância nos anos 1940 que se cunhou a expressão “samba de meio de ano”, referente ao coletivo representado por samba-choro, samba sincopado, samba-canção e demais vertentes que não se encaixavam em seu perfil. O repertório dos blocos e bailes atravessou o século XX e se serviu do samba maxixado, do samba do Estácio, do samba de terreiro, do partido-alto estilizado e, eventualmente, de outros estilos. Mas há dois formatos mais específicos que se alinham a esse repertório.

Um é o samba carnavalesco propriamente dito, surgido em fins da década de 1930, em geral curto, com primeira e segunda partes ou estrutura de refrão entremeado por estrofes (uma ou duas, no máximo três), fácil de memorizar e bastante animado. Este tipo de samba esteve em voga até os anos 1970. Acompanhados em geral de percussão e naipe de sopros, com os instrumentos harmônicos em segundo plano, os sambas de carnaval eram gravados pelos principais intérpretes do samba e lançados tradicionalmente no mês de outubro, quando eram divulgados pelo rádio a tempo de “pegarem” no carnaval do ano seguinte, isto é, serem aprendidos pelos foliões que iriam cantá-los nos salões e cortejos. Seus temas preferidos são a crônica de costumes bem-humorada, o orgulho do samba e da folia, o amor malicioso, a sátira política. Mas também a dor de cotovelo e a crítica social cabem em suas letras, cantadas invariavelmente com muita alegria e vibração.

Outro formato é o do samba de bloco, que ganha contornos mais definidos nos anos 1960 e 1970, quando também passa a ser conhecido como “samba de embalo” ou “samba de empolgação”. Em geral um pouco mais extensos que o samba carnavalesco dos salões, os primeiros sambas de bloco são acompanhados nas ruas cariocas por fanfarras de sopros e pequenas baterias, montadas à semelhança das encontradas nas escolas de samba. Nos anos 1980, entretanto, torna-se comum o bloco sem a participação dos sopros, com violão e cavaquinho amplificados por um carro de som e bateria.

É esse o modelo do Simpatia É Quase Amor, do Suvaco do Cristo, do Barbas e do Bloco de Segunda, entre muitos outros, em contraste com as “bandas” que admitem fanfarras, a exemplo da Banda de Ipanema, da Banda da Miguel Lemos e da Banda do Leblon, surgidas nos anos 1960. Elaborados muitas vezes por compositores amadores (embora haja sambistas renomados que se dediquem ao estilo), os sambas de bloco não costumam apresentar registros em disco — com felizes exceções, entretanto, como alguns sambas do Cacique de Ramos e do Bafo da Onça.

PARA OUVIR O SAMBA DE CARNAVAL:

1. “Com que roupa?” (Noel Rosa), com Noel Rosa. Parlophon, 1930.

Primeiro sucesso da pródiga, genial e curta trajetória de Noel Rosa, o “Filósofo do Samba”, “Com que roupa?” foi um dos grandes acontecimentos do carnaval carioca de 1931. Sua gravação de estreia, com a interpretação do próprio autor, é acompanhada do Bando Regional — na verdade, um trio composto pelo bandolim de Luperce Miranda e mais dois violões, um deles não identificado, e o outro, o violão de sete cordas pioneiro de Tute (Arthur de Souza Nascimento). Ao lado de China (Otávio Vianna), irmão mais velho de Pixinguinha, Tute foi o primeiro músico conhecido a se dedicar ao sete-cordas, instrumento de origem incerta (foi talvez trazido ao Brasil por ciganos russos, mas ainda não há evidências suficientes do fato) que acabou por se tornar peça-chave na linguagem do choro e do samba. Foi Tute o inspirador de Dino 7 Cordas, o grande codificador e divulgador do instrumento, que, apesar de atuar profissionalmente como violonista desde 1937, só migrou para o violão de sete depois do falecimento de seu precursor, em 1951 (e não em 1953 ou 1957, como aparece de maneira equivocada em várias fontes). “Com que roupa?” é um samba muito lembrado ainda hoje, embora não seja mais identificado com o repertório de carnaval.

2. “O trem atrasou” (Paquito, Estanislau Silva e Arthur Villarinho), com Roberto Paiva. Victor, 1941.

Samba carnavalesco bem-humorado, “O trem atrasou” já começa com o funcionário se desculpendo ao patrão: “Trago aqui o memorando da Central / O trem atrasou meia hora / O senhor não tem razão para me mandar embora”. O intérprete da gravação original é Roberto Paiva, cantor requisitado do tempo dos discos 78 rpm — e que gravaria em 1956 o LP com o repertório do musical *Orfeu da Conceição*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, alcançando o período do samba anterior à bossa nova. A gravação segue a fórmula do regional de choro que é incorporado com mais percussão (a que eu chamo de “regional de samba”). Entre os destaques, o clarinete que abre a faixa imitando o apito um tanto desmaiado do trem que atrasou — e que se reveza com um trompete com surdina, nos contracantos — e o buliçoso telecoteco da caixeta de madeira.

3. “Lata d’água” (Luiz Antônio e Jota Júnior), com Marlene. Continental, 1952.

Samba de carnaval clássico, “Lata d’água” dá seu recado em apenas nove versos (cinco da primeira parte, quatro da segunda). A letra descreve a rotina árdua da mulher que vive nos morros cariocas: “Lata d’água na cabeça / Lá vai Maria (...) / Sobe o morro e não se cansa / Pela mão leva a criança”, também “lutando pelo pão de cada dia” e “sonhando com a vida do asfalto”. A melodia enérgica, construída em tonalidade menor, é defendida em sua gravação original pela cantora Marlene, num eficiente arranjo que conta com naipe de sopros enxuto, em que se sobressaem os saxofones. O desenho dos sopros, aliás, recorre por vezes à escala do modo dórico (por influência da linguagem das *big bands* norte-americanas), especialmente na introdução. “Lata d’água” é mais um exemplo de melodia vibrante que, no contexto da folia carnavalesca, se descola do conteúdo da letra, aqui carregada de crítica social.

4. “A voz do morro” (Zé Kéti), com Jorge Goulart. Continental, 1955.

Um dos maiores sucessos do compositor e cantor Zé Kéti, o samba “A voz do morro” foi criado de encomenda para o filme *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, que teve direção musical do maestro e arranjador Radamés Gnattali. Sua primeira gravação em disco aconteceu em junho de 1955, pelos Vocalistas Tropicais, grupo formado em Fortaleza, Ceará, e depois estabelecido no Rio de Janeiro, com a transferência de seus integrantes para a então capital do país. O êxito do samba foi ampliado com o lançamento da segunda gravação, na interpretação de Jorge Goulart e com o acompanhamento de Vero e Sua Orquestra (Vero era o pseudônimo de Radamés Gnattali em alguns trabalhos). O arranjo opulento da orquestra, com cordas, sopros, piano e percussão mais adensada, se aproxima um pouco da estética dos sambas de inspiração ufanista. Um detalhe interessante na faixa: nas vezes em que Jorge Goulart canta o verso “eu sou o samba”, sua voz é artificialmente reverberada por efeitos de gravação. “A voz do morro” pode ainda se enquadrar na categoria de samba-exaltação ligado aos sambas de terreiro, na medida em que seu tema central é o enaltecimento do próprio gênero, expresso em primeira pessoa — “Sou eu quem levo a alegria / Para milhões de corações brasileiros”.

5. “Madureira chorou” (Carvalhinho e Júlio Monteiro), com Joel de Almeida. Odeon, 1957.

Parceria de Júlio Monteiro e Carvalhinho (compositor de origem sergipana, autor de sambas e marchas carnavalescas de sucesso, às vezes confundido com o Carvalhinho ator e comediante, de origem pernambucana), o samba “Madureira chorou” foi feito em homenagem à atriz Zaquia Jorge, também conhecida como Estrela de Madureira ou, ainda, Vedete do Subúrbio. Zaquia falecera tragicamente aos 33 anos, no auge da popularidade — em episódio incerto, teria sofrido um desmaio e se afogado numa banheira. O cantor que lançou o samba foi Joel de Almeida (da antiga dupla Joel e Gaúcho), acompanhado de pequena orquestra em que se destacam o trombone, na função de comentarista, e

uma elegante tuba, que cumpre a função de marcação grave. Já bastante divulgado e, àquela altura, com mais de 15 regravações, o samba recebeu em 1964 versão em francês de Jean Broussolle e foi cantado em disco por Dario Moreno (pseudônimo de David Arugete, cantor judeu-turco radicado na França), sob o título “Si tu vas à Rio”, com grande sucesso no exterior.

6. “Oba” (Oswaldo Nunes), com Oswaldo Nunes. Mocambo, 1962.

Primeiro sucesso do compositor e cantor Oswaldo Nunes, “Oba” foi registrada por ele em disco no ano de 1962, no LP *Oba!*. O samba é dedicado ao Bafo da Onça, bloco de carnaval fundado em 1956 no bairro do Catumbi: “Nessa onda que eu vou / Olha a onda, iaiá / É o Bafo da Onça / Que acabou de chegar”. A primeira gravação deste samba carnavalesco, entretanto, foi feita em 1960 pelo veterano cantor Blecaute — também conhecido como General da Banda, por causa do êxito que teve em 1949 ao lançar o samba de mesmo nome, composto por Tancredo Silva, Sátiro de Melo e José Alcides, cujo refrão é inspirado por uma cantiga da umbanda dedicada a Ogum. Na gravação de Oswaldo Nunes, a orquestra dispensa instrumentos harmônicos e está apoiada em contrabaixo acústico, bateria e miudezas de percussão, como agogô e reco-reco, valendo-se também de apurado naipe de sopros. O destaque vai para a performance de Oswaldo Nunes, que improvisa com desenvoltura contracantos e vozes paralelas durante as repetições do coro — uma de suas marcas como intérprete. Pertencente ao repertório do Bafo da Onça, bloco de embalo carioca ao qual Oswaldo Nunes era ligado e para o qual compunha, “Oba” é categorizado como samba de bloco e, ao mesmo tempo, por sua temática, samba-exaltação.

7. “Água na boca” (Agildo Mendes), com o Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos. RCA Victor, 1964.

Outro importante bloco carnavalesco carioca é o Cacique de Ramos — cuja sede, aliás, foi berço do movimento conhecido como pagode carioca

dos anos 1980. Fundado em 1961, o Cacique logo se tornou popular entre os cariocas. O primeiro samba de sucesso nascido ali foi “Água na boca”, de Agildo Mendes, que embalou o bloco no carnaval de 1962 e acabou se tornando o hino da agremiação. Outros sambas que também se projetaram a partir dos desfiles do Cacique de Ramos foram “Coisinha do pai”, de Almir Guineto, Jorge Aragão e Luiz Carlos, “Vou festejar”, de Jorge Aragão, Neoci e Dida, além de “Chinelo novo”, de João Nogueira e Niltinho Tristeza. “Água na boca” estreou em disco em 1964, num álbum intitulado *O Cacique de Ramos*, com Adilson Brasil como solista. Na batucada da faixa, bastante exuberante, chamam a atenção os pratos de choque, o apito e uma ágil cuíca, não muito aguda, que toca em *ostinato* e preenche quase todas as semicolcheias da levada.

8. “Tristeza” (Niltinho Tristeza e Haroldo Lobo), com Ary Cordovil. RGE, 1965.

Por causa da colossal repercussão obtida por este seu samba feito em parceria com Haroldo Lobo, Nilton de Souza passou a ser conhecido como Niltinho Tristeza. Ele compusera sozinho o samba em 1963, motivado por um desentendimento doméstico, e já o cantava com boa aceitação em shows e encontros de sambistas, quando dois anos mais tarde conheceu o veterano compositor Haroldo Lobo (autor das marchas “Alá-lá-ô”, com Nássara, e “Índio quer apito”, com Milton de Oliveira, entre outros grandes sucessos carnavalescos). Este então lhe propôs encurtar a estrutura do samba, a fim de que caísse ainda mais no gosto do público. Com as modificações feitas por Haroldo Lobo, assim, o samba foi finalmente gravado por Ary Cordovil em junho de 1965 — na mesma semana, aliás, em que Haroldo viria a falecer, não conhecendo o êxito logrado por “Tristeza” já naquele ano e, sobretudo, no carnaval de 1966. O samba é regravado ainda hoje e contabiliza centenas de registros fonográficos no Brasil e no exterior. Na gravação original, Ary Cordovil se apresenta cercado de coro, naipe de sopros e batucada, sem a presença de instrumentos harmônicos. No acompanhamento de percussão, notam-se em especial o desenho

dos tamborins, que tocam no estilo carreteiro, isto é, percutem as oito semicolcheias do compasso binário, e também os surdos de marcação e resposta invertidos à maneira da bateria da Mocidade Independente: na escola de Padre Miguel, ao contrário do habitual, o surdo de marcação, que toca no segundo tempo do compasso, tem afinação mais aguda que o surdo de resposta, batido no primeiro tempo.

9. “Amor de carnaval” (Zé Kéti), com Jair Rodrigues. Philips, 1967.

Samba presente no repertório dos salões carnavalescos dos anos 1960 e 1970, “Amor de carnaval” foi lançado com grande repercussão por Jair Rodrigues em 1967 no LP *Dois na bossa nº 3*, que divide com Elis Regina. Também foi levado ao disco por Zé Kéti, seu próprio autor, e mais Nerino Silva, o conjunto As Gatas (ao lado dos Vocalistas Tropicais), o grupo The Pops e a Banda do Canecão, entre outros. Mais de vinte canções brasileiras, contudo, recebem título idêntico a este samba — como as compostas por Gilberto Gil, Jorge Ben Jor, Carlos Cachça, Joel de Almeida e Gaúcho, Orlando Moraes, Bruno e Felipe (balada pop lançada em 2001 pela dupla sertaneja Bruno e Marrone) —, prova de que o amor de carnaval faz sucesso recorrente. A gravação de Jair Rodrigues, realizada ao vivo durante show no Teatro Paramount, em São Paulo, reúne piano, bateria, baixo acústico em plano destacado, reco-reco (no meio da faixa substituído por um cincerro, nome português para o conhecido *cowbell*), aproximando assim o samba carnavalesco da estética do samba-jazz.

10. “Caciqueando” (Noca da Portela), com Beth Carvalho. RCA Victor, 1983.

Samba de carnaval também incorporado ao repertório do pagode carioca dos anos 1980, “Caciqueando” é da autoria de Noca da Portela, compositor de sucessos como “É preciso muito amor” (com Tião da Miracema) e “Mil réis” (com Candeia), vencedor de sete sambas de enredo da Portela e mais quatro na Unidos do Tuiuti (escola da qual

tomou parte na fundação), além de dezenas de sambas de blocos carnavalescos da zona sul carioca, como Simpatia É Quase Amor, Barbas, Bloco de Segunda e Clube do Samba. “Caciqueando” foi feito em homenagem ao bloco Cacique de Ramos, também ponto de encontro de sambistas durante todo o ano, cuja sede era frequentada por Noca. A gravação original do samba é de Beth Carvalho, que foi madrinha da agremiação, em seu álbum *Suor no rosto*, de 1983. A faixa conta com instrumentação típica do grupo Fundo de Quintal, formado por sambistas frequentadores das rodas de samba realizadas na sede do Cacique de Ramos — tantã, repique de mão e banjo —, ao lado de violão, cavaquinho e demais peças de percussão. Observa-se também no arranjo a ocorrência de convenções rítmicas (breques e acentuações) que são características de muitos discos de Beth Carvalho.

E MAIS:

1. “Implorar” (Germano Augusto, Kid Pepe e João Gaspar), com Moreira da Silva. Columbia, 1935.
2. “Praça Onze” (Herivelto Martins e Grande Otelo), com Castro Barbosa e Trio de Ouro. Columbia, 1942.
3. “Atire a primeira pedra” (Ataulfo Alves e Mário Lago), com Orlando Silva. Odeon, 1944.
4. “Me deixa em paz” (Monsueto e Ayrton Amorim), com Linda Batista. RCA Victor, 1951.
5. “Eu agora sou feliz” (Jamelão e Mestre Gato), com Jamelão. Continental, 1962.

Capítulo 9.

Samba-coco, uma joia nordestina

O samba-coco é fruto da mistura entre o samba urbano carioca (especialmente em suas vertentes do samba sincopado e do samba-choro) e o coco nordestino, gênero que também assume uma grande variedade de formatos e se confunde com outras denominações aparentadas, como baião, xaxado, rojão e forró. Criado a partir de fusões que acontecem desde a década de 1930, o estilo se consolida em meados dos anos 1950 e encontra sua maior vitalidade na década seguinte, sobretudo nas vozes de Jackson do Pandeiro, Gordurinha e Manezinho Araújo.

A interação de músicos nordestinos com o samba carioca ganha maior relevo em 1927, com a chegada ao Rio de Janeiro do conjunto Turunas da Mauriceia, formado em Recife no ano anterior pelo cantor Augusto Calheiros (cognominado Patativa do Norte), pelo bandolinista Luperce Miranda e seus irmãos João Miranda (bandolim e cavaquinho) e Romualdo Miranda (violão), mais os violonistas João Frazão (o líder do grupo) e Manuel de

Lima. Luperce, entretanto, preso a compromissos em Recife, só chegou ao Rio em 1928, onde depois faria extensa carreira independente. Em apenas três anos de atividade nos palcos, emissoras de rádio e estúdios de gravação do Rio de Janeiro (o grupo se desfez em 1930, quando alguns de seus integrantes voltaram para Recife), os Turunas da Mauriceia conquistaram espaço nobre diante da plateia carioca com seus cocos, emboladas, toadas e sambas nordestinos (gênero de música tradicional pernambucana que também está na raiz do samba urbano carioca). Todo esse repertório é não apenas divulgado, mas também reproduzido pelos músicos que se dedicavam ao samba, ao choro, ao maxixe e aos demais gêneros em voga no Rio de Janeiro.

No fim da década de 1940, outra poderosa onda que varre o público carioca — e, a seguir, todo o Brasil — é o baião de Luiz Gonzaga, sanfoneiro, cantor e compositor pernambucano, um divisor de águas na história da música popular brasileira. Gonzaga transfere-se para o Rio de Janeiro em 1939 e se lança na carreira de acordeonista. Começa a gravar choros, muitos de sua autoria, e também temas instrumentais nordestinos. Aos poucos, passa a acumular a função de cantor e, em 1945, registra em disco seu primeiro sucesso como intérprete: a mazurca “Cortando pano”, parceria sua com Miguel Lima e J. Portella. Em 1946, compõe com Humberto Teixeira o tema “Baião”, gravado no mesmo ano pelo conjunto Quatro Ases e Um Coringa, com acompanhamento de Gonzaga na sanfona. A partir deste lançamento, o baião se afirma como gênero. No ano seguinte, é a vez de o próprio Luiz Gonzaga levar ao disco seu maior sucesso: o baião “Asa branca”, outra parceria com Humberto Teixeira.

O próprio Gonzaga é responsável por criar o chamado trio de forró, formação instrumental enxuta composta por sanfona, zabumba e triângulo. Entretanto, com inclinação manifesta pelas baixarias dos violões, o Rei do Baião se faria acompanhar inúmeras vezes em gravações e apresentações por conjuntos de choro, especialmente o Regional do Canhoto. Seu convívio com os músicos de samba e choro sempre foi intenso: foi o violonista Dino 7 Cordas quem deu a Luiz Gonzaga o apelido de Lua, por causa do formato arredondado de seu rosto.

Com o caminho aberto por Luiz Gonzaga e o tapete vermelho estendido para a música nordestina nos anos 1950, despontam no Rio de Janeiro outros nomes deste panorama, como Jackson do Pandeiro, Gordurinha, Almira Castilho, Rosil Cavalcanti, Zé Dantas, Edgar Ferreira, Sivuca, Dominquinhos e a carioca Carmélia Alves, entre muitos outros — sem contar com figuras anteriores ao aparecimento de Gonzaga, como Manezinho Araújo e a dupla Jararaca e Ratinho. É principalmente o cantor, compositor e instrumentista Jackson do Pandeiro quem consolida o estilo samba-coco, ao interpretar temas de feição nordestina — com melodias de caráter modal (ou modo-tonal) e letras com motivos característicos — cercado pelo acompanhamento rítmico do samba, muitas vezes cruzado com levadas de coco e gêneros afins.

Assim, o samba-coco converge em geral para o samba sincopado ou para o samba-choro, emoldurado tanto pelo regional de choro quanto pelos sopros de gafieira, ou em formações híbridas, que muitas vezes incluem a sanfona ou mesmo a tumbadora, com sua inflexão distintiva do samba macumbado. Há certa dificuldade aqui em se estabelecer a fronteira entre o coco, propriamente, e o samba. Muitas canções podem ser interpretadas como cocos (ou baiões, xaxados, rojões, entre outras possibilidades) ou como samba-coco, a depender do arranjo. Como em outros estilos de samba, é sobretudo o acompanhamento rítmico previsto pelo arranjo musical que definirá por completo sua identidade. Isso equivale a dizer que muitos sambas-coco podem prescindir do acompanhamento do samba e assumir feições mais puramente nordestinas. Entretanto, é o modo de tocar o samba-coco, expresso principalmente em suas gravações originais, que garante seu recorte próprio.

É o que se pode observar, por exemplo, em dois clássicos do repertório de Jackson do Pandeiro. Lançado em 1959, “Chiclete com banana”, de Gordurinha e Almira Castilho, tem acabamento nítido de samba-coco em seu arranjo. Já “Sebastiana”, de Rosil Cavalcanti, foi levada ao disco em 1953 como coco, tão somente, entretanto regravada por Jackson em 1970 com acompanhamento rítmico de samba-coco. Em contrapartida, outros

exemplos do estilo se afinam mais naturalmente com o samba, como “Súplica cearense”, de Nelinho e Gordurinha, lançada por este em 1960, e “Meu enxoval”, de Gordurinha e Almira Castilho, gravada por Jackson do Pandeiro em 1959.

Gênero virtuosístico do repente nordestino, a estrutura poética do coco de embolada se apoia no encadeamento de longas séries de semicolcheias cantadas. A mesma estrutura aparece às vezes nas formas poéticas admitidas pelo partido-alto tradicional carioca, exigindo bastante destreza dos versadores de improviso. Há ainda, em paralelo, o chamado samba calangueado, aproximação do samba com o calango, outro gênero de música tradicional espalhado pelo interior do Sudeste brasileiro e também em outras regiões, similar em alguns aspectos ao coco.

PARA OUVIR O SAMBA-COCO:

1. “O carreté do coroné” (Manezinho Araújo), com Manezinho Araújo e Boêmios da Cidade. Odeon, 1939.

Composição pioneira levada ao disco no fim da década de 1930, “O carreté do coroné” é um dos primeiros sucessos de Manezinho Araújo, cantor, compositor, jornalista e artista plástico de origem pernambucana, conhecido como “o rei da embolada”. É lembrado também pelas gravações de temas como “Pra onde vai, valente?” (1934) e “Cuma é o nome dele?” (1956), de sua própria autoria, e “Mulher rendeira” (1937), de domínio público. Com pronúncia matuta, Manezinho Araújo canta acompanhado pelo regional Boêmios da Cidade, do flautista Benedito Lacerda, a divertida letra que insinua histórias de aventuras amorosas em veículos motorizados. O coco original, aqui, ganha sotaque nítido de samba-choro. Destaque para um clarinete que, em sua região grave, incidentalmente imita a buzina de um calhambeque.

2. “Chiclete com banana” (Gordurinha e Almira Castilho), com Jackson do Pandeiro. Columbia, 1959.

Um dos grandes sucessos gravados pelo pernambucano Jackson do Pandeiro, “Chiclete com banana”, de autoria de Almira Castilho (então sua esposa e parceira musical em shows e gravações) e Gordurinha, foi levada ao disco pela primeira vez em 1958, na interpretação de Odete Amaral. O arranjo desta gravação original, com a Orquestra Pernambuco, que tem sonoridade típica de gafieira, remete exclusivamente ao samba. O registro de Jackson, no ano seguinte, seria entretanto o grande responsável pela ampla difusão de “Chiclete com banana”, que hoje conta com cerca de uma centena de regravações. Nesta versão, com naipe de metais que também se aproxima da gafieira, há a presença de um acordeom que aproxima o arranjo da sonoridade da música nordestina. Vale destacar ainda o registro no LP *Aqui tô eu*, de 1970, em que Jackson também toca pandeiro — instrumento que lhe emprestou o nome artístico — e é acompanhado de pequeno regional formado por viola de 10 cordas (executada magnificamente por Zé Menezes, multi-instrumentista cearense radicado no Rio de Janeiro), violão, surdo e tamborim. Aqui, coco e samba se entrelaçam em pé de igualdade, celebrados pela divisão sempre inspirada do canto de Jackson do Pandeiro.

3. “Meu enxoval” (Gordurinha e Almira Castilho), com Jackson do Pandeiro. Copacabana, 1959.

Com melodia por vezes aparentada ao samba-choro, “Meu enxoval” é um samba-coco que conta de maneira bem-humorada as desventuras de um migrante nordestino: “Mas é que eu fui para São Paulo procurar trabalho / E não me dei com o frio / Tive que voltar outra vez para o Rio / Pois aqui no Distrito Federal / O calor é de lascar (...) / Estou dormindo ao relento / Valei-me, Nossa Senhora / O meu travesseiro é o *Diário da Noite* / E o resto do corpo fica na *Última Hora*”. O acompanhamento da gravação original reúne violão, baixo acústico, pandeiro e reco-reco, além de flauta e acordeom um tanto escondidos na mixagem. Neste arranjo, o sotaque evidenciado pelos instrumentos é preponderantemente o do

samba, embora a divisão rítmica de Jackson encaminhe a composição para o formato do coco.

4. “Súplica cearense” (Gordurinha e Nelinho), com Gordurinha. Continental, 1960.

Durante um episódio de fortes chuvas e inundações no Ceará, Gordurinha e seu parceiro Nelinho estavam no camarim de uma emissora de TV carioca, prontos para se apresentar em um programa ao vivo. Ao acompanharem o noticiário televisivo, resolveram na hora compor “Súplica cearense”, apresentada então em primeira mão no programa. A letra, em forma de oração, diz: “Ó, Deus, perdoe este pobre coitado / Que de joelhos rezou um bocado / Pedindo pra chuva cair sem parar (...) / Senhor, eu pedi para o sol se esconder um tiquinho / Pedi pra chover, mas chover de mansinho / Pra ver se nascia uma planta no chão”. A gravação original é de Gordurinha, com a zabumba e o coquinho imprimindo a levada de coco, de um lado, e o pandeiro reto e os violões terçados garantindo o sotaque do samba. Em muitos outros registros, todavia, “Súplica cearense” é apresentada com a moldura sonora exclusiva do samba — como na versão de Ary Lobo, de 1978.

5. “Praça do Ferreira” (Gordurinha e Nelinho), com Gordurinha. Continental, 1961.

Cantor, compositor e humorista baiano radicado no Rio de Janeiro no início da década de 1950, Gordurinha é autor de composições de sucesso como “Chiclete com banana” (com Almira Castilho), “Orora analfabeta” (com Nascimento Gomes), “Meu enxoval” (com Almira Castilho), “Vendedor de caranguejo”, “Baiano burro nasce morto” e “Súplica cearense” (com Nelinho). Menos conhecido, o delicioso samba-coco “Praça do Ferreira” fala do vento constante que sopra em uma praça de Fortaleza e que costuma levantar a saia das moças, para a alegria de muitos brecheiros — nome cearense dado aos *voyeurs*. Como de praxe nas gravações do estilo, o arranjo levado ao disco na voz de Gordurinha mistura elementos rítmicos do coco e do samba. Assim, coco (ou “coquinho”, o instrumento feito com duas

cascas de coco seco de tamanhos e afinações diferentes, percutidas com baqueta, com a mesma função do agogô), pandeiro, triângulo e sanfona desenham levadas híbridas, enquanto o baixo acústico se aproxima mais da marcação do samba.

6. “Como tem Zé na Paraíba” (Manezinho Araújo e Catulo de Paula), com Jackson do Pandeiro. Philips, 1962.

Animado samba-coco, “Como tem Zé na Paraíba” foi lançado em disco por Jackson do Pandeiro em 1962 — ao mesmo tempo num 78 rpm e no LP *A alegria da casa!*, que dividiu com Almira Castilho. O refrão, de saída, brinca com um dos nomes mais comuns de toda a língua portuguesa: “Vige, como tem Zé / Zé de baixo, Zé de riba / Te esconjuro com tanto Zé / Como tem Zé lá na Paraíba”. O arranjo da gravação original traz zabumba, que marca o coco, ao lado de um pandeiro reto, mais neutro, contrapondo-se ao violão de sete cordas e à sanfona que sugerem o acompanhamento rítmico do samba. Entremeadas ao refrão, as três estrofes de oito versos decassílabos — tão características do repente nordestino — ganham divisão sincopada igualmente própria do samba.

7. “A ordem é samba” (Jackson do Pandeiro e Severino Ramos), com Jackson do Pandeiro. Continental, 1966.

Mais um sucesso de Jackson do Pandeiro, “A ordem é samba” traduz em parte sua trajetória de artista nordestino que se estabelece na capital brasileira dos anos 1950: “No Rio de Janeiro / Todo mundo vai de samba / A pedida é sempre samba / E eu também vou castigar (...) / É samba que eles querem / Eu canto / É samba que eles querem / Lá vai”. Na gravação original ouvem-se sanfona, cavaquinho, baixo acústico, pandeiro, tamborim e o coquinho próprio dos ritmos nordestinos. Mais samba propriamente do que coco, “A ordem é samba” se nutre do sotaque paraibano sempre presente na música de Jackson, seja por sua divisão rítmica característica, ao cantar, seja pela escolha das instrumentações de seus arranjos.

8. “Sebastiana” (Rosil Cavalcanti), com Jackson do Pandeiro. Philips, 1970.

Recém-chegado ao Rio de Janeiro, o paraibano Jackson do Pandeiro, que já tinha carreira sedimentada em seu estado natal, alcançou o sucesso logo em sua primeira gravação. Seu disco de estreia, um 78 rpm, tinha o samba-coco “Sebastiana”, de seu parceiro Rosil Cavalcanti, de um lado, e, de outro, o “Forró em Limoeiro”, de outro. Nesta gravação original, Sebastiana tem o acompanhamento rítmico clássico do coco, gênero aliás estampado no rótulo da faixa. Na versão bastante divulgada que Jackson registrou em seu LP *Aqui tô eu*, de 1970, entretanto, o arranjo é de samba-coco, com o naipe de percussão soando de forma híbrida — alguns instrumentos acentuam o coco, outros, as semicolcheias regulares da levada de samba — ao lado da viola de 10 cordas monumental de Zé Menezes, de som límpido e bem balanceado. Na parte B da música, a viola marca especialmente uma célula típica do samba tocado nos anos 1940, atuando à maneira de um violão tenor.

9. “Gírias do Norte” (Jacinto Silva e Onildo Almeida), com Jacinto Silva. Laço/Ariola, 1981.

Coco de Jacinto Silva e Onildo Almeida gravado pela primeira vez por Marinês, em 1961, com típico trio nordestino (sanfona, zabumba e triângulo), “Gírias do Norte” ganha 20 anos mais tarde expressiva versão de Jacinto Silva com contornos de samba-coco. Ali estão reunidos bateria, baixo, piano elétrico, guitarra, acordeom, triângulo, agogô e ganzá agudo, promovendo uma suingadíssima mistura de linguagens. É curioso notar que a versão do cantor Xangai, de 1984, quebra intencionalmente o tempo em um dos versos do refrão — “Alavantiú, xande dama anarrariê” —, criando a bossa interessante de um compasso de 5/8. Depois disso, a grande maioria dos registros em disco reproduz esta criação de Xangai, abandonando a forma original apresentada pelos compositores, que faz espremer virtuosisticamente o verso dentro da quadratura.

10. “Isso é samba de coco” (Herbert Lucena), com Herbert Lucena. Coreto Records, 2012.

Artista pernambucano com formação na linguagem do rock e que se dedica aos gêneros tradicionais nordestinos, Herbert Lucena gravou a faixa “Isso é samba de coco”, de sua autoria, em seu segundo álbum solo, *Não me peça jamais que eu dê de graça tudo aquilo que eu tenho pra vender*. A letra convida: “Ô, cantador / Diga como é que é / Que se dança o trupe / Numa sala de reboco / Agache o corpo / Bata o pé ritmado / Deixe a tristeza de lado / Isso é samba de coco”. (A palavra “trupé” remete a tropel, tipo de sapateado presente no vasto universo do gênero.) A gravação de Lucena é um feliz exemplo da releitura do samba de coco tradicional encontrado em Pernambuco, em arranjo que une a sonoridade do coco (numa variante também chamada de “coco de ganzá”) à trama percussiva das bandas de pífanos, com zabumba, caixa, pratos e contrassurdos.

E MAIS:

1. “Pai orixá” (Edgar Ferreira), com Jackson do Pandeiro. Copacabana, 1955.
2. “É de lei” (Agenor Lourenço e William Duba), com Jackson do Pandeiro. Philips, 1962.
3. “Babá de babá” (Almira Castilho e Waldemar Silva), com Jackson do Pandeiro. Philips, 1964.
4. “Forró em Casa Amarela” (João Silva e Sebastião da Conceição), com Jackson do Pandeiro. Philips, 1964.
5. “Capoeira mata um” (Álvaro Castilho e De Castro), com Jackson do Pandeiro. Continental, 1966.

Capítulo 10.

Serestas, boates e dor de cotovelo: o samba-canção

Surgido no fim da década de 1920, o samba-canção é resultado da justaposição do samba à modinha e suas derivações, especialmente a canção brasileira, como é chamada por alguns, considerada também um tipo de xóti lento. De um lado, os sambas tornam-se dolentes; de outro, as modinhas ganham a sincopação do samba. Ao mesmo tempo, o samba-canção também é tributário do choro-canção, modalidade de choro lento, ainda anterior ao samba, que é igualmente marcada pela modinha.

A modinha é cultivada desde os tempos do Brasil colonial. Aparece em Portugal na década de 1730 e encontra certa ascendência na música italiana. Em sua origem, a modinha está associada às cantigas de amigo e também às cantigas de escárnio e maldizer, em voga desde a Baixa Idade Média. São composições de caráter semierudito que transitam entre os teatros de ópera e recitais em casas de famílias abastadas, mas também alcançam os

ambientes populares de tascas e bordéis. A produção regular de modinhas se estende no cancionero popular carioca até o início do século XX, mas o gênero ainda ecoaria em serestas, apresentações e registros fonográficos por algumas décadas.

Vertente hoje pouco lembrada e de denominação tão genérica quanto obscura, a canção brasileira descende diretamente da modinha. Há quem a faça derivar também do xótis (termo aportuguesado da dança europeia *schottisch*), executado em andamento mais moderado e com interpretação sentimental. A canção brasileira é a base do choro-canção, num primeiro momento, e também do samba-canção. Dolente, é acompanhada em geral pelos grupos de choro (sem o pandeiro), ou então, em ambiente doméstico, pelo piano.

Segundo alguns estudiosos, o “primeiro samba-canção” (em aspas evidentes, pois gêneros e estilos musicais não nascem de um dia para outro) seria “Ai, ioiô”, composto por Henrique Vogeler, Luiz Peixoto e Marques Porto para o teatro de revista e lançado em disco em 1929, por Aracy Cortes. Numa primeira fase, o samba-canção está mais vinculado aos contornos do choro-canção, como demonstram bem quatro composições de Noel Rosa, sem parceiros: “João Ninguém” (gravado pelo próprio Noel em 1935), “Último desejo” (1937), “Três apitos” (1951) e “Cor de cinza” (1971) — estes três últimos têm registros originais feitos por Aracy de Almeida após o falecimento de Noel. Ou, ainda, o clássico “No rancho fundo”, de Ary Barroso e Lamartine Babo, que estreou em disco em 1931, na voz da cantora Elisa Coelho.

Já nos anos 1940 e 1950, mais dotado de personalidade musical própria, o samba-canção alcança seu período de maior projeção. Destacam-se as composições do pontífice do estilo, Lupicínio Rodrigues, cuja obra é praticamente toda dedicada ao samba-canção. Outro nome de proa, aqui, é o do polivalente Ary Barroso. O caráter passional das letras é então reforçado, como pode se entrever em alguns títulos famosos: “Volta”, “Nunca”, “Risque”, “Vingança”, “Castigo”, “Nervos de aço” e “Folha morta”. Aparecem associadas ao samba-canção as expressões “fossa” e “dor de cotovelo”,

qualificativos de amores mal resolvidos e da boemia melancólica. Todo esse repertório é acompanhado pelo trio clássico do piano-bar ou da boate (piano, contrabaixo acústico e bateria, em geral tocada com vassourinhas em lugar das baquetas), às vezes acrescido de um instrumento solista, como o saxofone tenor ou, mesmo, o violino. E pode ser ainda emoldurado pela orquestra de baile típica das gafieiras. Os regionais de choro, com dimensão mais seresteira, também correm por fora.

Nas décadas de 1950 e 1960, o samba-canção flerta com o bolero de origem hispano-americana, num ambiente em que os acompanhamentos rítmicos desses dois gêneros podem, em alguns momentos, se confundir — boleros são interpretados como samba-canção e vice-versa. Este formato abolido é especialmente característico dos salões de baile. No fim dos anos 1950, uma outra vertente do samba-canção vai se aproximando do jazz norte-americano (o cool jazz, em especial), revestindo-se de harmonias mais complexas e melodias sofisticadas. Essa vertente — na qual tomam parte nomes como Dick Farney, Dolores Duran, Johnny Alf, Maysa, Tito Madi e os jovens pianistas Newton Mendonça e Tom Jobim — é responsável direta pela gênese da bossa nova.

PARA OUVIR O SAMBA-CANÇÃO:

1. “Ai, ioiô” [Linda flor] (Henrique Vogeler, Luiz Peixoto e Marques Porto), com Aracy Cortes. Parlophon, 1929.

Em março de 1929, chega ao disco pela voz da jovem vedete Aracy Cortes o samba-choro “Ai, ioiô”, que já havia sido recebido no ano anterior com bastante aceitação pela plateia carioca do teatro de revista. Esta gravação, na verdade, traz o título de “Iaiá” — nome que não “pegou”, tendo sido depois regravada sempre com o nome de “Ai, ioiô”, expressão vocativa que abre o primeiro verso da canção. O samba apresenta aqui a terceira letra criada para a mesma melodia do maestro Henrique Vogeler. Também destinadas à cena, as duas versões anteriores acabaram igualmente indo parar no disco: “Linda flor”, com

letra de Cândido Costa (gravada por Vicente Celestino e lançada no mesmo mês de março pela gravadora Odeon), e “Meiga flor”, letrada por Freire Júnior e gravada por Francisco Alves também pela Parlophon, no mesmo ano, em mês não assinalado pelo catálogo. Fato notável, ao compararmos as três gravações, é que os arranjos orquestrais soam idênticos, com pequenas adaptações. No caso de Aracy Cortes, acompanhada pela orquestra da Parlophon, e de Francisco Alves, pela Simão Nacional Orquestra, a explicação é clara, porque o regente era sabidamente o mesmo: Simon Bountman, o mais requisitado maestro e arranjador do tempo do maxixe e, até a chegada de Pixinguinha, responsável pelos mais emblemáticos registros do samba do Estácio. Já a Orquestra Rio Artists, que grava a versão cantada por Vicente Celestino com arranjo também semelhante aos demais, não apresenta os créditos dos músicos envolvidos no disco. Mas uma investigação mais atenta mostra que, no lado B do 78 rpm de “Linda flor”, figura outra gravação acompanhada pela Orquestra Pan American, que é conduzida pelo mesmo Simon Bountman. Na gravação de “Iaiá” (“Ai, ioiô”), há destaque ainda maior para a tuba, que articula os baixos à maneira do maxixe, como também evidenciam alguns contracantos de clarinete. No mesmo padrão discretamente maxixado, piano e cavaquinho ao fundo cuidam do acompanhamento rítmico-harmônico, enquanto se ouvem comentários pontuais de um trompete e um violino. Como podemos perceber aí, não só o samba da Cidade Nova, mas também o samba-canção surgiu no disco ao alcance dos tentáculos do maxixe.

2. “No rancho fundo” (Ary Barroso e Lamartine Babo), com Elisa Coelho. Victor, 1931.

A gravação original de “No rancho fundo” foi entregue a Elisa Coelho, moça da fina flor da sociedade carioca que era uma das cantoras preferidas de Ary Barroso. Nesta versão, o samba-canção é acompanhado pelo piano do próprio Ary e também por dois violões — um é responsável pela condução rítmica na região média do instrumento, às vezes arriscando frases nos bordões; o outro, um violão de aço que tem sonoridade e

execução semelhantes ao do violão manouche europeu, fica na região aguda, solando a introdução e desenhando contracantos. Apesar do padrão mais engessado das síncopes articuladas no período, os violões já se movimentam com algum balanço. Oito anos mais tarde, em 1939, aconteceria a gravação que iria marcar o sucesso definitivo do samba, na voz de Sílvio Caldas. O Caboclinho Querido (um dos epítetos de Sílvio), aliás, é personagem da história que dá origem à canção. Num quadro da peça de teatro de revista intitulada *É do balacobaco*, ele interpretava a mesma melodia de Ary Barroso, mas com letra criada pelo cartunista J. Carlos. Este samba-canção, que recebeu o título de “Na grota funda”, começava com os versos: “Na grota funda / Na virada da montanha / Só se conta a façanha / Do mulato da Raimunda / Matou a nega / Com um pedaço de canela / E depois sem mais aquela / Foi juntar com uma galega”. O tal mulato — desculpem o *spoiler* — se revela um *serial killer*, pois na sequência mata também a galega. O fato é que Lamartine Babo estava assistindo à revista quando se deparou com a linda melodia de Ary cantada em cena por Sílvio Caldas. Animado, procurou o compositor e se propôs a escrever novos versos para a canção, fora do contexto teatral. Ary Barroso concordou, e Lamartine apareceu mais tarde com “No rancho fundo”, que acabou gravado por Elisa Coelho e hoje já soma mais de uma centena de versões — entre as mais recentes, algumas de cantores sertanejos.

3. “Talento e formosura” (Edmundo Otávio Ferreira e Catullo da Paixão Cearense), com Francisco Alves. Odeon, 1930.

Exemplo do gênero conhecido por alguns músicos de choro como “canção brasileira”, base do repertório seresteiro do início do século XX, “Talento e formosura” tem melodia de Edmundo Otávio Ferreira, compositor e músico tocador de requinta da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, e letra do célebre Catullo da Paixão Cearense, poeta, músico e dramaturgo nascido em São Luís do Maranhão. A canção se refere ao desprezo de uma mulher por uma

proposta amorosa, a que o homem retruca com 11 quadras de versos dodecassílabos, sempre em tom vernacular: “Tu podes bem guardar os dons da formosura / Que o tempo, um dia, há de implacável trucidar (...) / Que antes que a morte vibre em ti funéreo golpe seu / A natureza irá roubando o que te deu (...) / Porque a beleza é só matéria e nada mais traduz / Mas o talento é só espírito e só luz (...) / Mas quando a morte conduzir-te à sepultura / O teu supremo orgulho a pó reduzirá / E após a morte profanar-te a formosura / Dos teus encantos mais ninguém se lembrará / Mas quando Deus fechar meus olhos sonhadores / Serei lembrado pelos bardos trovadores / Que os versos meus não de, na lira, em magos tons, gemer / E eu, morto embora, nas canções hei de viver”. Em resumo, é a suposta vingança do talento contra a formosura. A primeira gravação da canção é do cantor e palhaço Mário Pinheiro, de 1910, na qual canta se acompanhando ao violão. Em 1930, vem a lume o registro de Francisco Alves, ladeado pelo violão de sete cordas de Tute e pelo bandolim de Luperce Miranda. Aqui é bem nítida a articulação rítmica do acompanhamento, em andamento moderado: uma linha de pulsos que corresponde à sequência colcheia/duas semicolcheias/duas colcheias.

4. “Último desejo” (Noel Rosa), com Aracy de Almeida. Victor, 1937.

Composto por Noel Rosa em seu último ano de vida, já desenganoado em decorrência de tuberculose avançada, “Último desejo” é um samba-canção dedicado a Ceci, dançarina de cabaré que foi grande paixão do Poeta da Vila. Gravado por Aracy de Almeida com acompanhamento dos Boêmios da Cidade no dia 1º de julho de 1937 (menos de dois meses, portanto, após o falecimento de Noel, em 4 de maio), o samba já nasceu um clássico da canção brasileira. A melodia de Noel tem clara filiação ao choro-canção, embora assuma contornos próprios, característicos de uma fase posterior do samba-canção, mais amadurecida. No registro de Aracy, destaca-se a flauta sensível e elegante de Benedito Lacerda, ao lado da dupla de violões formada por Dino e Carlos Lentini, que executa baixarias terçadas. É notável o

clichê melódico de acompanhamento de choro-canção que se estende na pausa entre os versos “sem luar e sem violão” e “perto de você me calo”, evocado na frase de semicolcheias dos violões em terça.

5. “Vingança” (Lupicínio Rodrigues), com Linda Batista. RCA Victor, 1951.

O samba-canção “Vingança” marcou uma nova etapa na carreira de compositor do gaúcho Lupicínio Rodrigues — que se orgulhava de seu reconhecimento nacional mantendo-se em Porto Alegre e sem que fosse viver no Rio de Janeiro, caminho percorrido por muitos artistas, à época. Mesmo já tendo emplacado com êxito mais de uma dúzia de composições, desde que começara a ser gravado em 1938, o grande sucesso alcançado pela gravação de Linda Batista fez com que Lupicínio não precisasse mais procurar intérpretes de renome para gravar suas músicas. Agora eram eles que o procuravam. Assim, Lupicínio ampliou seus horizontes financeiros e chegou a ter um automóvel apelidado de Vingança. Como na maioria de suas composições, a criação é inspirada por uma experiência pessoal. No caso de “Vingança”, o samba nasceu de um episódio de traição sofrido pelo autor. Lupicínio mantinha uma relação amorosa por seis anos quando sua parceira tentou traí-lo com um jovem que era seu empregado. Alertado pelo próprio rapaz, o compositor termina o caso e traduz seu sentimento em forma de canção. É o próprio Lupicínio quem conta o desdobramento da história, numa entrevista concedida em 1974 ao jornal carioca *O Pasquim*: “Era época do carnaval, ela endoidou. Botou um dominó. Dominó é aquela fantasia preta, que cobre tudo. No carnaval, feito louca, foi me procurar. Uma certa madrugada, ela, num fogo danado — parece que deu fome — entrou num bar onde a gente costumava comer. Foi obrigada a tirar o dominó pra comer, e o pessoal a reconheceu. Perguntaram — ‘Ué, Carioca, que você está fazendo aqui a essa hora? Cadê o Lupi?’ Ela, sozinha. E continuou: ‘Aí ela começou a chorar. Eu estava num restaurante do outro lado. Uns amigos chegaram e me disseram: encontramos a Carioca vestida de dominó, num fogo tremendo.

Começou a chorar e perguntar por ti. O que que houve, vocês estão brigados? Aí foi que eu fiz o ‘Vingança’. Na mesma hora comecei, saiu”. A primeira gravação do samba-canção foi lançada em abril de 1951, pelo Trio de Ouro, conjunto vocal liderado por Herivelto Martins e que, àquela altura, acabava de mudar de formação — saiu a cantora Dalva de Oliveira, que havia se separado ruidosamente de Herivelto no ano anterior, entrando em seu lugar Noemi Cavalcanti. O registro em disco do Trio de Ouro para “Vingança” está apoiado num regional de choro clássico, recortado por contracantos e acordes vocais que, em certa medida, diluem a letra. A gravação de Linda Batista, que aconteceu logo a seguir, foi matadora. O arranjo se vale de um quarteto composto por um baixo acústico, um violino com sotaque manouche (o jazz cigano europeu) tocado por Fafá Lemos, um discreto violão de aço tocado com palheta e um piano transbordante de arpejos generosos, que traduzem à perfeição o ambiente *noir* das boates que começavam a ficar em voga. Mas é a interpretação magnética e teatral de Linda, sem dúvida, que garante em primeiro lugar a eloquência da faixa.

6. “Nunca” (Lupicínio Rodrigues), com Dircinha Batista. Odeon, 1952.

“Nunca” é outro samba-canção de sucesso inspirado pela mesma Mercedes de “Vingança”, também conhecida como Carioca (nascida no Rio de Janeiro, viveu por anos em Porto Alegre). Lupicínio costumava repetir: “Toda vez que uma mulher me trai, eu ganho dinheiro”. Na célebre entrevista ao *Pasquim*, o compositor detalha: “Eu sou muito amigo dos pais de santo, os batuqueiros lá de Porto Alegre. Em cada lugar que chegava ela botava fotografia minha, cabritas, aquele negócio todo para fazer as pazes. Aí eu fiz (canta): ‘Nunca, nem que o mundo caia sobre mim / Nem se Deus mandar, nem mesmo assim...’”. A gravação original, realizada em fevereiro de 1952, é de Dircinha Batista, irmã de Linda Batista, acompanhada — segundo informação do rótulo do 78 rpm — de Conjunto Melódico. A roupagem é semelhante à da gravação de “Nunca” por Linda, com o violão do quarteto (formado também por

piano, baixo e violino) substituído agora por guitarra semiacústica, reforçando um certo sotaque jazzístico, embora abasileirado. No mês de maio do mesmo ano, surgem as gravações de Isaurinha Garcia e do próprio Lupicínio.

7. “Risque” (Ary Barroso), com Aurora Miranda. Continental, 1952.

Também em 1952, é lançado por Aurora Miranda o samba-canção “Risque”, da autoria de Ary Barroso. Dona de voz doce e elegante, a irmã de Carmen Miranda lançara em 1943 a marcha “Cidade maravilhosa”, de André Filho, acompanhada pelo Bando da Lua — o maior de seus sucessos. Em “Risque”, a versão de Aurora está a cargo de Vero e Seu Conjunto, pequena orquestra conduzida por Radamés Gnattali, que volta e meia usava o pseudônimo de Vero para driblar questões de exclusividade contratual, expediente bastante comum naquele período. O arranjo conta com o piano de Radamés, baixo acústico, bateria, violão e naipes enxutos de cordas e sopros. O sotaque do maestro é inconfundível: uso seguro e inventivo de texturas orquestrais, emprego de linguagem contrapontística elaborada (dentro do universo da canção popular) e harmonias arrojadas que exibem assinatura própria e pouco se nutrem do jazz norte-americano. A gravação que imortalizou “Risque”, entretanto, foi a de Linda Batista, intérprete de personalidade especialmente intensa. Gravada em novembro de 1952 e lançada no início do ano seguinte, seu arranjo investe no mesmo clima de piano-bar com que “Vingança” alcançara sucesso em 1951, dispondo do mesmo violino manouche de Fafá Lemos e, desta vez, abrindo espaço para um elegante acordeom.

8. “Malandrinha” (Freire Júnior), com Francisco Alves. Odeon, 1953.

Outro exemplar da chamada canção brasileira — estilo próprio do repertório das serestas e que, junto ao choro, ajudou a formatar o samba-canção —, “Malandrinha” tem lindo registro realizado em

1953, na voz de Francisco Alves. O cantor já a levava ao disco em 1928, acompanhado por uma dupla de violões, um ano depois de iniciar sua carreira fonográfica. A letra de “Malandrinha” exalta a figura feminina, embora filtrada pela perspectiva machista: “Ó, linda imagem de mulher que me seduz / Ah, se eu pudesse, tu estarias num altar / És a rainha dos meus sonhos, és a luz / És malandrinha, não precisas trabalhar.” No arranjo desta gravação de 1953, uma dupla de violões bordados em terças sustenta o acompanhamento rítmico da seresta castiça, enquanto um generoso naipe de violinos desenha frases pródigas em volatas, efeitos que se apoiam na execução veloz de escalas ascendentes. Completam o conjunto uma flauta e um baixo acústico. Este é um dos últimos registros em disco de Francisco Alves, efetuado no dia 10 de setembro. Dezesete dias depois, o cantor viria a falecer em trágico acidente automobilístico na estrada Rio-São Paulo. “Malandrinha” já ocupava lugar de destaque no cancionero nacional desde sua primeira gravação, em 1927, interpretada por Pedro Celestino, irmão do cantor Vicente Celestino. Seu autor, o pianista negro Freire Júnior, dentista nas horas vagas, foi notável compositor do teatro de revista carioca. Outras gravações marcantes são as de Orlando Silva, Jair Rodrigues e Martinho da Vila.

9. “Tereza da praia” (Tom Jobim e Billy Blanco), com Dick Farney e Lúcio Alves. Continental, 1954.

Em 1954, ainda um compositor iniciante, Tom Jobim procurou seu parceiro e amigo Billy Blanco, propondo que criassem uma música para ser gravada em duo por Dick Farney e Lúcio Alves, dois cantores renomados que o público supunha que fossem rivais — ou, até, inimigos pessoais, boato alimentado por fãs e certo segmento da imprensa. A ideia seria encenar uma espécie de reconciliação entre os dois, que, na verdade, eram amigos próximos. Assim nasceu “Tereza da praia”, samba-canção pré-bossa nova construído como diálogo musical em torno de uma musa pretensamente dividida entre dois camaradas: “ — É a minha Tereza da praia / — Se ela é tua, é minha

também / — O verão passou todo comigo / — O inverno, pergunta com quem.” A conclusão, entretanto, é pacífica, para a sorte de Tereza: “Então vamos a Tereza na praia deixar / Aos beijos do sol e abraços do mar / Tereza é da praia, não é de ninguém”. Lúcio e Dick gravaram o samba em um 78 rpm que contou com os arranjos e o piano de Tom Jobim (no lado B do disco, a dupla interpretou o samba-canção “Casinha pequena”, de Lúcio Alves), ao lado de pequena orquestra formada por baixo acústico, bateria, trompete, dois saxofones alto, dois saxofones tenor e um enxuto naipe de cordas. No final da faixa, Lúcio e Dick abrem vozes em intervalos dissonantes, num efeito incomum para um duo, àquele período. Na partitura impressa, um detalhe interessante: “Tereza da praia” recebe o qualificativo de samba-choro.

10. “Duas contas” (Garoto), com Sylvia Telles. Odeon, 1957.

Samba-canção de melodia e harmonia arrojadas para a época, referência para a futura geração da bossa nova, “Duas contas” tem música e letra do multi-instrumentista Garoto (nome artístico de Aníbal Augusto Sardinha), ás do bandolim, do cavaquinho, do violão, do violão tenor, da guitarra e da guitarra havaiana e também um compositor de caráter inovador. Esta é, provavelmente, a única canção que terá letrado, toda com expressivos versos sem rima: “Teus olhos / São duas contas pequeninas / Qual duas pedras preciosas / Que brilham mais que o luar...” “Duas contas” entrou no repertório do álbum de estreia do Trio Surdina, formado em 1955 por Garoto, Chiquinho do Acordeom e o violinista Fafá Lemos. A única faixa cantada deste LP do Trio Surdina é “Duas contas”, interpretada de modo intimista pela voz pequena e expressiva de Fafá Lemos. O samba-canção ganharia dois anos mais tarde a belíssima versão de Sylvia Telles, acompanhada pelo violão cristalino de Candinho, ex-aluno de Garoto e, à época, marido de Sylvia. Tomam parte na faixa, ainda, baixo acústico e piano elétrico.

E MAIS:

1. “Esses moços” (Lupicínio Rodrigues), com Francisco Alves. Odeon, 1948.
2. “Rapaz de bem” (Johnny Alf), com Johnny Alf. Copacabana, 1956.
3. “Ouça” (Maysa), com Maysa. RGE, 1957.
4. “A noite do meu bem” (Dolores Duran), com Dolores Duran. Copacabana, 1959.
5. “O mundo é um moinho” (Cartola), com Cartola. Marcus Pereira, 1976.

Capítulo 11.

Bossa nova, um samba diferente

Ramo singular da árvore do samba, a bossa nova surge em fins da década de 1950 na zona sul do Rio de Janeiro, de onde rapidamente se irradia para todo o Brasil e o mundo. Seus criadores se enquadram no perfil de jovens brancos de classe média e formação universitária. Muitos deles, num primeiríssimo momento, são músicos diletantes — não são compositores e intérpretes profissionais, ligados ao rádio e ao disco, tampouco sambistas “de morro”, isto é, vinculados à tradição das escolas de samba e suas velhas guardas. A bossa nova tem como ponto de partida o samba-canção jazzificado e, ainda, o samba sincopado, para os quais propõe novas soluções rítmicas, melódicas, harmônicas e poéticas.

No plano das letras, por exemplo, o novo estilo prefere os amores idílicos e as belas paisagens cariocas à dor de cotovelo do samba-canção, à malandragem do samba sincopado, à picardia do samba carnavalesco ou à poesia inculta e bela dos sambas de terreiro. Evidentemente, há densidade poética

na escrita de um Vinicius de Moraes, veterano entre os jovens bossanovistas, assim como há frescor e vitalidade nas letras de um Ronaldo Bôscoli ou um Paulo Sérgio Valle. Para além deste panorama, surgiria em meados dos anos 1960 uma vertente do movimento mais politizada, representada por Nara Leão e Carlos Lyra, entre outros.

A riqueza harmônica da bossa nova foi uma novidade que criou impacto, em contraste com a frugalidade da maior parte dos estilos do samba tradicional. Melodistas e arranjadores brasileiros já maturavam dissonâncias desde a década de 1930, como Ary Barroso, Custódio Mesquita, Radamés Gnattali, Valzinho e Garoto. Mas foi a geração de Tom Jobim (com Newton Mendonça, Johnny Alf, João Donato, João Gilberto, Dolores Duran, Luiz Eça, Baden Powell, Carlos Lyra, Roberto Menescal e a caçula Joyce Moreno, entre outros craques) que alcançou novos horizontes, descobrindo uma gramática diferente para o samba.

Acordes alterados, alargamento tonal, modulações generosas, empréstimo modal frequente. Em linhas gerais, é este o arsenal de técnicas musicais a serviço da bossa nova, construído a partir da intimidade que muitos de seus compositores tinham com os impressionistas franceses Debussy e Ravel e o romântico Chopin — além dos precursores brasileiros da música popular já citados, do velho choro carioca, de pitadas do bebop e do cool jazz. Elemento mais importante do que em outras linguagens, a harmonia da bossa nova é tão autoral quanto melodias e letras. Carlos Lyra costuma sentenciar que a trama harmônica criada pelo compositor faz parte da canção, assim como nas peças de concerto, e por isso precisa ser mantida e respeitada.

É de se notar que toda essa sofisticada arquitetura harmônica emoldura melodias muitas vezes simples, fáceis de cantar, com notas repetidas, poucos saltos e arpejos, extensão econômica, feitas sob medida para as letras despojadas e concisas da bossa. O melhor exemplo dessa antinomia talvez esteja na primeira parte do “Samba de uma nota só”, de Tom e Newton Mendonça, delicioso exercício de estilo que encadeia vários acordes em torno da repetição de notas.

O acompanhamento rítmico característico da bossa nova é bastante diverso do que é praticado em outras vertentes do samba. A roupagem de suas canções costuma prescindir de instrumentos fundamentais para o gênero, como o surdo, o pandeiro e o cavaquinho, justamente porque na bossa nova não são privilegiados o acento no tempo fraco do compasso binário (papel desempenhado pelo surdo) e a levada contínua, embora acentuada em determinados pulsos, de semicolcheias (correspondente ao desenho do cavaquinho e do pandeiro). Apoiada na batida minimalista de violão criada por João Gilberto, que elimina certas semicolcheias da articulação contínua do samba tradicional, a bossa afasta-se da batucada de raízes negras, a ponto de não ser efetivamente reconhecida como samba por alguns estudiosos e, mesmo, por alguns sambistas e músicos.

Nesse sentido, é importante lembrar que inventores do estilo como Tom Jobim e João Gilberto declararam diversas vezes que entendiam suas composições tão somente como samba — bossa nova, para alguns deles, não passaria de um mero rótulo consagrado pelo público. Quando surgiu, a bossa criou de fato certa oposição entre grupos de sambistas tradicionais e intelectuais puristas, de um lado, e aficionados da nova vertente, de outro: “quadrados” *versus* “modernos”. Mas mesmo que a bossa nova possa ter se apartado do samba, no plano da forma musical e em seu espectro poético, na sua constituição histórica ela é inegavelmente uma extensão do gênero, um ramo mais estendido daquele tronco semeado nos bairros da Pequena África carioca, na aurora do século XX.

Um indicativo disso é que muitos sambas podem ser interpretados sem qualquer esforço à maneira da bossa nova, e vice-versa. Como exemplo, o variado repertório de João Gilberto, um dos artistas mais identificados com a vertente, que abriga o samba sincopado de Geraldo Pereira, Dorival Caymmi e Janet de Almeida, o samba-choro de Bororó, o samba-canção tradicional de Herivelto Martins, o samba à maneira do Estácio de Noel Rosa e o samba-exaltação de Ary Barroso, Denis Brean e Alcyr Pires Vermelho.

A instrumentação da bossa pode se valer somente do violão como único acompanhante da voz (de onde nasce a expressão “um banquinho e um

violão”), mas conta também com o trio de jazz utilizado na fase mais tardia do samba-canção (piano, contrabaixo acústico e bateria) e aposta, ainda, nas orquestras que incluem naipes de sopros (madeiras, em especial) e cordas de arco.

Vertente do samba florescida com viço na década de 1960, a bossa nova tem sua exuberância criativa atenuada nos anos 1970, quando seus principais atores passam a se envolver mais diretamente com a MPB. Ainda assim, mesmo com discreta renovação de repertório, a bossa nova continua hoje a conquistar admiradores fiéis.

PARA OUVIR A BOSSA NOVA:

1. “Chega de saudade” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), com Elizeth Cardoso. Festa, 1958.

Marco inaugural da bossa nova, para muitos, “Chega de saudade” foi composta em 1956, logo após Tom Jobim ter revisado os arranjos para a gravação de LP com a trilha do musical *Orfeu da Conceição*, cujas canções compusera com Vinicius de Moraes. Tom procurou Vinicius com a nova melodia, e o poeta, inspirado pelo momento de renovação do samba-canção capitaneado por João Gilberto, escreveu para ela uma letra romântica a que acabou batizando de “Chega de saudade”. Em depoimento dado ao jornalista Tárík de Souza, Tom Jobim reflete: “Esse título é engraçado porque a música tem algo de saudade desde a introdução. Lembra aquelas introduções de conjuntos de violão e cavaquinho, tipo regional (...). Na segunda parte, [a melodia] passa para [tonalidade] maior. Acontecem todas aquelas modulações clássicas que você encontra na música antiga. Isso cria um absurdo: o ‘Chega de saudade’ já é uma saudade jogando fora a saudade!”. Prova disso, por exemplo, é o registro instrumental do tradicionalista Jacob do Bandolim, que em 1963 gravaria o samba no LP *Jacob revive sambas para você cantar*, acompanhado de um regional de choro clássico. De fato, os elementos que tornam “Chega

de saudade” uma composição pautada por novo estilo são, mais do que tudo, a harmonização apoiada em acordes alterados, de um lado, e a batida diferente do violão de João Gilberto, menos preenchida (os violonistas da antiga apelidavam-na pejorativamente de “violão gago” ou “ritmo de goteira”). Foi o músico baiano quem acompanhou Elizeth Cardoso na gravação do LP *Canção do amor demais*, gravado em abril de 1958 só com parcerias de Tom Jobim e Vinicius de Moraes. É ali que Elizeth imprime o primeiro registro fonográfico de “Chega de saudade”, com imponente arranjo orquestral do próprio Tom e destaque para o violão de João Gilberto — que gravaria, em julho do mesmo ano, um compacto que contém o mesmo “Chega de saudade”, com sua batida de violão ainda mais solta e audível. É sobretudo este registro de João Gilberto o responsável por popularizar não apenas a canção, mas o novo estilo de samba.

2. “A felicidade” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), com João Gilberto. Odeon, 1959.

O samba “A felicidade” foi feito de encomenda por Tom Jobim e Vinicius de Moraes para o filme *Orfeu do Carnaval*, de 1959, dirigido pelo francês Marcel Camus a partir de adaptação do musical teatral *Orfeu da Conceição*, de Vinicius. Em 2 de julho do mesmo ano, após o lançamento da película, João Gilberto entrou em estúdio para gravar quatro canções de sua trilha, entre elas “A felicidade”, com o acompanhamento — tal como consta do rótulo do 78 rpm — da Orquestra de Antônio Carlos Jobim. Aqui mais uma vez, o arranjo de Tom está escorado no violão de João Gilberto, com sua batida e sua harmonização características. Contudo, na introdução e nos refrões, a melodia é sustentada por coro de pastoras em meio a uma rasgada batucada, em que predominam surdo, cuíca, agogô e os contracantos de um potente trombone. Há, portanto, abrupta mudança de cena quando passamos a ouvir a voz serena e o violão aconchegante do cantor, amparados por cama de violinos em uníssono e bateria discreta, apoiada na condução do aro.

3. “Desafinado” (Tom Jobim e Newton Mendonça), com João Gilberto. Odeon, 1959.

“Desafinado” nasceu de uma brincadeira entre Tom Jobim e seu parceiro Newton Mendonça em torno do desempenho vocal túbio de alguns cantores da noite carioca. Para alguns desavisados, o alvo seria João Gilberto, ele mesmo o responsável pelo lançamento do samba em disco. É compreensível. Naquele fim da década de 1950, muitos ouvintes estavam habituados aos cantores veteranos de sotaque lírico, que usavam e abusavam de recursos como o vibrato (expediente às vezes usado, aliás, para escamotear eventuais desafinações), o timbre escuro e a pronúncia preciosa dos fonemas, ou, ainda, apreciavam os jovens intérpretes de voz aveludada e ronronante que elegiam como fonte de inspiração seus colegas norte-americanos Bing Crosby, Frank Sinatra ou Nat King Cole, entre muitos outros. Entretanto, ao entrar em cena, o hipnótico cantor e violonista baiano de timbre acanhado e jeito coloquial dividiu radicalmente as opiniões. Entre seus detratores, havia aqueles que o acusavam de desafinar — possivelmente porque João se apoiava nas harmonias dissonantes de seu instrumento, não usuais entre nós àquele tempo. Assim, quando Tom e Newton criaram aquela melodia torta e engenhosa que brincava com essas dissonâncias e explorava seu caráter “desafinado”, muitos associaram sua letra à performance do próprio João. Nada disso. Num primeiro momento, a dupla encaminhou o samba inédito ao cantor Ivon Curi, assíduo frequentador das paradas de sucessos dos anos 1950. Provavelmente cioso de sua impecável imagem de intérprete, Ivon estranhou aquela conversa de desafinado e preferiu recusar a canção. Quem a acabou gravando foi mesmo João Gilberto, mais uma vez calçado pelo arranjo de Tom Jobim e o acompanhamento de sua orquestra. Sabe-se que, no estúdio, João conseguiu demover Tom da ideia de entortar ainda mais a melodia ao final do samba: na versão original criada pelos compositores, a sílaba “ção” (no verso “também bate um coração”) soaria meio tom acima, em vez de cair na nota fundamental do acorde de tônica — o que provocaria um efeito de estranheza fora dos

limites do bom senso. O arranjo da faixa contempla a instrumentação usualmente adotada por Tom Jobim naquela fase inicial da bossa nova, com bateria, naipes concisos de sopros e cordas. Os contracantos, aqui, são especialmente econômicos, a fim de valorizar o violão de João Gilberto, assim como a ausência do contrabaixo acústico. Destaque para a bateria elegante de Milton Banana, que ajudou a moldar levadas características do novo estilo.

4. “Samba de uma nota só” (Tom Jobim e Newton Mendonça), com João Gilberto. Odeon, 1960.

Outra parceria de sucesso de Tom Jobim e Newton Mendonça gravada por João Gilberto, “Samba de uma nota só” brinca com uma característica marcante comum a muitas melodias da bossa nova: o uso de notas ou pequenas frases repetidas que se encaixam em diferentes acordes, ao longo de uma progressão harmônica. Estilo marcado por padrão harmônico complexo, a bossa nova em contrapartida costuma apresentar melodias mais econômicas, sem muitos saltos e arpejos. Daí o exercício virtuosístico de Newton e Tom, que na primeira parte do samba criam sequências de notas iguais (de mesma altura) à medida que os acordes do acompanhamento vão se sucedendo: “Eis aqui este sambinha / Feito numa nota só / Outras notas vão entrar / Mas a base é uma só”. A gravação de João Gilberto, que contou novamente com produção musical de Tom Jobim, segue o padrão usual que consagra o violão do cantor em primeiro plano, coadjuvado por uma bateria discreta e perfeitamente encaixada com a batida de João, além de intervenções de sopros e cordas. “Samba de uma nota só” tem hoje centenas de regravações, muitas delas instrumentais — como vários temas da bossa nova, tornou-se em alguns circuitos um *standard* de jazz. O autor deste livro lembra com saudade da brincadeira tantas vezes feita pelo trombonista Roberto Marques (1947-2017), que tocava a primeira parte do samba acionando a vara de seu instrumento como se estivesse tocando sempre notas distintas (notas idênticas podem ser obtidas em posições diferentes do trombone) e depois, praticamente

sem mover a vara, executava a segunda parte, cheia de escalas, já que notas diversas podem ser alcançadas no trombone apenas com a mudança de embocadura.

5. “Guerra à bossa” (Nonato Buzar), com Os Cariocas. Continental, 1961.

Logo no início de “Guerra à bossa”, samba de Nonato Buzar gravado pelo quarteto vocal Os Cariocas, ouve-se o que seria o trecho final de uma valsa brasileira à moda antiga, solada por um violão dolente, generoso em ornamentos e preso a acordes “quadrados” — isto é, consonantes. Concluída a valsa, aos 16 segundos da faixa, estalam aplausos. Uma voz caricatamente senil agradece: “Muito obrigado! Querem cantar uma música bem quadradinha pro vovô, meus netinhos?”. E aí, de supetão, surgem entrelaçadas as vozes do quarteto, que executam uma pirueta harmônica bastante dissonante. É a introdução do samba, que segue de maneira gaiata, em arranjo sofisticadíssimo de bossa nova: “Vovô / Eu não canto mais / Essa tal de bossa nova / Minha cabeça dói, vovô / Imagino a vossa”. Depois de alfinetar ainda mais o estilo, a letra arremata: “Vamos mandar fazer / Um distrito bem quadrado / Para mandar prender, vovô / Todo desafinado / E eles vão ver o sol nascer quadrado”. O samba — evidentemente apoiado em seu arranjo musical — satiriza os críticos da bossa nova, mas ao mesmo tempo impõe uma fronteira entre os “modernos” e os “quadrados” — dilema corrente na década de 1960, período de consolidação não apenas da bossa nova, mas também de outras novidades no campo da música brasileira.

6. “O barquinho” (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli), com João Gilberto. Odeon, 1961.

“Dia de luz, festa de sol / E um barquinho a deslizar / No macio azul do mar”. Como em outras composições da bossa nova, a letra de “O barquinho” se derrama em imagens contemplativas e de perspectiva hedonista, num severo contraste com a problematização das relações amorosas que é bastante presente no samba-canção e em estilos

anteriores à bossa nova. Aqui, nada de dor de cotovelo. A exemplo do que diz “Rio”, outra criação da dupla Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli: “É sol, é sal, é sul / São mãos se descobrindo em tanto azul”. Apesar de tanta placidez na letra, “O barquinho” surgiu em meio a um episódio tenso. Na volta de um passeio marítimo a Arraial do Cabo, a lancha que levava Menescal, Bôscoli, Nara Leão (então namorada deste) e músicos do Tamba Trio sofreu uma pane em pleno mar. Os barqueiros demoraram até conseguir fazer com que o motor funcionasse outra vez. O susto acabou virando música. Menescal conta, em entrevistas, que a sequência de cinco semicolcheias presentes em “...quinho a deslizar” ou “...cio azul do mar” foi inspirada, na verdade, pelo “rá-tá-tá-tá-tá” do barulho do motor que não pegava. A estrutura melódica também é típica da bossa, apoiada em progressão harmônica engenhosa, mas ao mesmo tempo sutil e econômica. Na primeira parte do samba, a melodia que reveste os três primeiros versos se repete pelos três seguintes, porém um tom abaixo — e o esquema se repete uma vez mais, do sétimo ao nono verso. O registro original é de Maysa, com arranjo e piano de Luiz Eça, ao lado de Bebeto Castilho no contrabaixo acústico e Hércio Milito na bateria (os três músicos formavam o prestigiado Tamba Trio), além de naipe de cordas. Destaques para os acordes em *glissando* no piano de Eça, aludindo ao movimento das ondas do mar, e a movimentada e envolvente linha de baixo executada por Castilho.

7. “Só danço samba” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), com Tom Jobim, Os Cariocas, João Gilberto e Vinicius de Moraes. Elenco, 1962.

Outro clássico da dupla Tom Jobim e Vinicius de Moraes, “Só danço samba” é um tema curto (oito compassos binários na parte A, mais oito na parte B) e de harmonia não tão sinuosa quanto outros sambas do estilo, o que certamente o ajudou a ser bastante difundido entre os músicos de samba-jazz, por seu formato mais propenso à improvisação. O registro original é do show *Encontro*, que aconteceu em agosto de 1962

na boate Au Bon Gourmet, em Copacabana, e que deu origem ao álbum *Um encontro no Au Bon Gourmet*. O show reuniu pela única vez num palco Tom Jobim, Vinicius de Moraes, João Gilberto e o conjunto vocal Os Cariocas, então liderado por Severino Filho. Junto a eles, respondiam pela seção rítmica o contrabaixista Octávio Bailly e o baterista Milton Banana. Na gravação ao vivo, sobressaem as modulações constantes e bem urdidadas do arranjo, em busca de dar maior movimento às repetições do tema. As gravações de “Só danço samba” foram bastante utilizadas em apresentações do bailarino, coreógrafo e cantor Lennie Dale, novaiorquino radicado no Rio de Janeiro que fundou nos anos 1970 o grupo andrógino Dzi Croquettes. Lennie codificou à sua maneira um padrão coreográfico para a bossa nova, inserindo-a no universo da dança.

8. “Garota de Ipanema” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), com Pery Ribeiro. Odeon, 1963.

“Garota de Ipanema” é apontada pelo Ecad (o principal organismo de arrecadação de direitos autorais no Brasil) em 2021 como a terceira canção brasileira mais regravada em todos os tempos, no país e no estrangeiro. Perde apenas para o samba-exaltação “Aquarela do Brasil” (de Ary Barroso) e o samba-canção “Carinhoso” (de Pixinguinha e Braguinha). Outras fontes, ainda, consagram-na como a canção nacional de maior repercussão no exterior. “Garota de Ipanema” foi composta em 1962 por Tom Jobim e Vinicius de Moraes, num primeiro momento, para um musical de teatro que acabou não se realizando. Chegou a ter uma primeira versão intitulada “Menina que passa”. A inspiração foi a adolescente Heloísa, moradora de Ipanema vizinha ao Bar Veloso, numa esquina do bairro, onde os parceiros costumavam se encontrar. Há duas gravações inaugurais de “Garota de Ipanema”, lançadas simultaneamente em janeiro de 1963. Uma é de Pery Ribeiro em seu LP *Pery é todo bossa*, com inspirado arranjo do veterano maestro Lyrio Panicali, baseado na instrumentação utilizada também por Tom Jobim: violão tocado à maneira de João Gilberto, baixo acústico, bateria discreta apoiada na condução do aro (que

tem função análoga à da caixeta de madeira ou, ainda, à da clave afro-cubana), naipe de sopros (aqui com destaque para o uso simultâneo de clarone e sax tenor, de efeito interessante e pouco comum) e naipe de cordas (com camas harmônicas em uníssono que também são frequentes nos arranjos de Tom Jobim). Outra versão é do Tamba Trio, gravada em compacto duplo. Luiz Eça (piano e voz), Bebeto Castilho (contrabaixo, flauta e voz) e Hércio Milito (bateria e voz) sustentam criativo arranjo vocal e aproximam a interpretação do samba à estética do samba-jazz.

9. “Samba de verão” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle), com Os Cariocas. Philips, 1964.

Clássico da bossa nova já um tanto tardio, “Samba de verão” tem melodia de Marcos Valle e letra de seu irmão, Paulo Sérgio Valle. A composição encontra inspiração nítida na vertente idílica do estilo, bem representada por “O barquinho”, “Rio”, “Nós e o mar” e “Mar amar”, da dupla Menescal e Bôscoli. A gravação original é do quarteto vocal Os Cariocas, lançada ao mesmo tempo em LP e compacto duplo de 1964. A faixa conta com acompanhamento de piano, violão, baixo acústico e bateria tocada com vassourinha. Destaque para a voz em falsete do contratenor Severino Filho, sempre seguríssima, aqui bastante exigida pelo arranjo vocal.

10. “Sabe você” (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes), com Carlos Lyra. CBS, 1964.

Parceria entre o jovem violonista e compositor Carlos Lyra e o veterano poeta Vinicius de Moraes, “Sabe você” faz parte da trilha do espetáculo *Pobre menina rica*, com roteiro de Vinicius e canções dos dois parceiros. Em 1963, no formato de recital musicado, o espetáculo cumpriu curta temporada na boate carioca Au Bon Gourmet, tendo Carlos Lyra e Nara Leão à frente do elenco. No ano seguinte, foi produzido um LP com a trilha do espetáculo, mas, por questões contratuais, Nara Leão não pôde participar da gravação. O

nome da iniciante Elis Regina foi sugerido para substituir Nara, mas acabou recusado pelo diretor musical Tom Jobim. Em seu lugar, foi convocada a cantora Dulce Nunes. Ao mesmo tempo, Tom acaba por se desligar do projeto do disco, cedendo a vez a seu mestre Radamés Gnattali. Na letra de “Sabe você”, um mendigo romântico se dirige a um ladrão bem-sucedido: “Você pode ser ladrão quanto quiser / Mas não rouba o coração de uma mulher / Você não tem alegria, nunca fez uma canção / Por isso a minha poesia / Ah, ah, você não rouba, não”. Fiel ao padrão orquestral da bossa nova, o arranjo de Radamés para a faixa reúne piano, violão, baixo acústico, bateria, naípe de cordas e duas trompas. Participa ainda do disco, como cantor, o pernambucano Moacir Santos, compositor, maestro, arranjador e multi-instrumentista radicado então no Rio de Janeiro e, pouco depois, nos EUA. Moacir canta “Marcha do amanhecer” e “Samba do carioca”, ambos de Lyra e Vinicius, na faixa de abertura do LP. Além dele, também figura no elenco o violonista, cantor e compositor cearense Catulo de Paula, autor do samba-coco “Como tem Zé na Paraíba”, feito em parceria com Manezinho Araújo e gravado com muito sucesso por Jackson do Pandeiro. No disco do espetáculo, Catulo lança a canção “Pau de arara”, também de Lyra e Vinicius, que conta a história de um migrante nordestino comedor de gilete. Em 1966, a obra alcançaria grande sucesso na voz do cantor e comediante Ary Toledo. Ainda em 1964, o tema “Pobre menina rica” foi gravado por Flora Purim em seu LP *Flora é M. P. M.* — um dos primeiros registros da sigla MPM, que corresponde à expressão Música Popular Moderna e que antecedeu a sigla MPB, referente ao movimento da Música Popular Brasileira.

E MAIS:

1. “Maria Ninguém” (Carlos Lyra), com João Gilberto. Odeon, 1959.
2. “Pra que chorar?” (Baden Powell e Vinicius de Moraes), com Os Cariocas. Philips, 1963.

3. “Canto triste” (Edu Lobo e Vinicius de Moraes), com Elis Regina. Philips, 1966.
4. “Samba da pergunta” (Pingarilho e Marcos Vasconcellos), com Os Cariocas. Philips, 1966.
5. “Águas de março” (Tom Jobim), com Elis Regina. Philips, 1972.

Capítulo 12.

Sambalço, samba-rock e samba-jazz: outros ingredientes

A música popular brasileira — aquela que se desvincula de seu ambiente folclórico ou tradicional e ingressa, na segunda metade do século XIX, nos domínios da indústria cultural — sempre se abasteceu de influências estrangeiras, a começar pelas contribuições africana e europeia. E, muito antes do que preconizaria o movimento antropofágico encabeçado por Oswald de Andrade em 1928, que se dirige aos agentes da cultura erudita, nossa música popular sempre tendeu a deglutir elementos estrangeiros com a finalidade de digeri-los e reelaborar novo discurso, sem recorrer a processos de mero decalque ou imitação. É o caso do choro, por exemplo, que reinventa a polca e outras danças de salão europeias, ou o da modinha brasileira, herança portuguesa recriada entre nós.

Certamente essa capacidade de reinvenção terá sido uma das razões da pujança da identidade musical brasileira, no plano da indústria fonográfica,

em comparação a muitos países do terceiro mundo. O investimento em artistas nacionais e a produção de seus discos em ampla escala foram desde sempre bastante expressivos no Brasil, diante do que praticavam outros países-satélites dos eixos norte-americano e europeu. Além disso, contribui decisivamente para a relativa autonomia da indústria musical brasileira no século XX a política cultural nacionalista empreendida pelo Estado Novo de Getúlio Vargas, nas décadas de 1930 e 1940. Em contrapartida, há a permanente busca, no Brasil, de um mercado consumidor musical que atenda aos interesses do capital estrangeiro. Todas as grandes gravadoras brasileiras, desde os primórdios, têm investimentos e ingerência multinacional.

O samba sempre dialogou de maneira orgânica, embora não distensa, com esses elementos estrangeiros. Nas décadas de 1910 e 1920, intérpretes egressos do teatro de revista, como Artur Castro e Vicente Celestino, reproduziam no disco discreto acento português, considerado elegante nos palcos. Os principais maestros e arranjadores das gravações do samba maxixado e do Estácio eram europeus do leste de ascendência judaica, a exemplo de Simon Bountman, Isaac Kolman e Arnold Gluckmann. Nos anos 1930, o diretor-geral e artístico da RCA Victor, importante gravadora brasileira e sucursal da matriz sediada em Nova Iorque, era o norte-americano Richard Leslie Evans, o mister Evans, que concentrava decisões não apenas sobre o repertório a ser lançado, mas também sobre a escolha de intérpretes, arranjadores e músicos.

A bateria é introduzida no Brasil em 1919 pelo norte-americano Harry Kosarin e logo adotada por conjuntos como os Oito Batutas, de Pixinguinha e Donga, e adaptada para a linguagem do samba por diversos bateristas, a exemplo de Walfrido Silva e Luciano Perrone. Também a marca da música vocal norte-americana está presente no samba com os grupos Anjos do Inferno (de 1934 aos anos 1960), Quatro Ases e Um Coringa (de 1941 a 1960) e Os Cariocas (de 1942 até o presente), entre muitos outros. Para não falar da tradição das orquestras de gafieira, reinvenção brasileira das *big bands* norte-americanas de jazz. Ou dos violinos do samba-exaltação ufanista. Ou do samba-canção abolerado dos anos 1950, chamado

depreciativamente, por alguns, de sambolero. Ou, ainda, do cantor Dick Farney (pseudônimo de Farnésio Dutra), que fazia sucesso cantando *standards* em inglês e sambas-canção jazzificados e que inspirou, em 1949, a criação do Sinatra-Farney Fan Club.

Em meados da década de 1950, o rock entra em cena no Brasil — mais propriamente o rock'n'roll e seu derivado rockabilly, que conquistam o público jovem. Aparecem na sequência imediata bandas *cover*, versionistas e repertório original em português para o novo gênero, pavimentando o terreno do iê-iê-iê, que surgiria na década seguinte com força arrasadora. Para se ter uma ideia, nos anos em que o iê-iê-iê esteve em alta, em meados dos anos 1960, houve uma retração significativa no mercado de trabalho dos músicos dedicados ao samba tradicional, já encolhido pela bossa nova e também conquistado pela então nascente MPB. É nesse curto período que Dino 7 Cordas, desde a década de 1930 um dos músicos mais requisitados nos estúdios e palcos brasileiros, passa a tocar guitarra na banda de baile do cantor Paulo Barcelos, à falta de opção.

O advento do rock e também o da balada romântica ligada ao universo pop tornam ainda mais propício o desenvolvimento de estilos de samba que incorporam elementos da chamada música internacional — um certo drible vocabular para se referir aos gêneros de língua inglesa. Surgem a partir dos anos 1960, nesse ambiente, vertentes como o sambalanço, o samba-rock, o samba-soul, o sambão-joia e o samba-funk, denominações que às vezes se confundem e que, em alguns casos, não vão muito além da condição de rótulo fabricado pelos departamentos de marketing das gravadoras e divulgado pela imprensa.

Considerado por alguns observadores como uma bossa nova menos elitizada e mais popular, o sambalanço tem caráter eminentemente dançante e recicla o samba de gafieira com sua trama rítmica peculiar, baseada em claves aparentadas da música afro-cubana, em sua instrumentação, que agrega à orquestra teclados como o órgão Hammond e o Vox Continental, e suas letras bem-humoradas. O sambalanço, numa primeira fase, está mais ligado a conjuntos de baile — como aqueles dos tecladistas Walter Wanderley,

Ed Lincoln, Waldir Calmon e Djalma Ferreira — e dos cantores Orlandivo, Miltoninho e Elza Soares, entre outros.

Num momento posterior, o sambalanço funde-se com o samba-rock de Jorge Ben Jor, Trio Mocotó, Bebeto, Wilson Simonal, Erasmo Carlos, Bedeu e Luís Vagner Guitarreiro, mais apoiado na levada do violão e da guitarra. De rock, afinal, o samba-rock não tem muito, a não ser as melodias sustentadas por padrão harmônico que emprega poucos acordes e se inclina em direção ao modalismo norte-americano de base negra. Sua trama rítmica, entretanto, permanece basicamente a do sambalanço, com ligeiras variações em suas claves principais. É o mesmo caso do samba-soul e do samba-funk (um tanto confundidos entre si sob a designação de “suingue”), de natureza também dançante, que se apropriam de elementos um tanto difusos dos gêneros que reproduzem. Esses rótulos são termos mais autodeclaratórios, propriamente, do que correntes musicais consistentes, flutuando ao sabor dos modismos do mercado. O sambão-joia, por sua vez, é tributário da balada pop norte-americana, um pouco mais distante da matriz negra que o rock, o soul e o funk. Apoiado em letras de feição romântica, reúne nomes como Benito Di Paula, Luiz Ayrão, Luiz Américo, Gilson de Souza e Agepê. Está classificado aqui entre estilos associados à contribuição direta estrangeira, mas também se encaixa com propriedade no escaninho da MPB.

Já o samba-jazz, outra modalidade diretamente ligada à contribuição norte-americana, se inscreve em outro ramo evolutivo do samba, ao qual também estão conectados o samba-canção tardio e a bossa nova. Nascido no circuito de boates e *night clubs* cariocas no início da década de 1960, o samba-jazz aproxima-se mais da sofisticação harmônica do bebop e da concisão melódica do cool jazz, apoiado na formação já clássica de piano, contrabaixo acústico e bateria, com eventuais contribuições de outros instrumentos como o violão (ou a guitarra semiacústica), o saxofone tenor ou o trombone. Destaca-se ainda a vertente puramente instrumental do estilo, em que solistas executam temas e improvisos livres à maneira do jazz e releem todo o seu repertório cantado. Nessa perspectiva, entretanto,

o samba-jazz é compreendido mais como uma maneira de interpretar e acompanhar outros estilos de samba, a exemplo da bossa nova, do samba sincopado ou do samba-canção.

Entre os expoentes do samba-jazz estão o Tamba Trio (cuja formação inicial conta com Luiz Eça ao piano, Bebeto Castilho no contrabaixo, flauta e sax tenor e Hércio Milito na bateria), o paulistano Zimbo Trio (Amilton Godói ao piano, Luís Chaves no contrabaixo e Rubens Barsotti na bateria), Os Ipanemas (Astor Silva no trombone, Neco na guitarra, Luís Marinho no contrabaixo, Rubens Bassini na percussão e Wilson das Neves na bateria), o multi-instrumentista, compositor e arranjador Moacir Santos, o pianista Tenório Jr. e os tenoristas J. T. Meirelles e Juarez Araújo, além de Leny Andrade, cantora pioneira no *scat singing* do samba, e Pery Ribeiro. Menos divulgado a partir dos anos 1980, o estilo é ainda hoje prestigiado e frequentemente revisitado por intérpretes, músicos e arranjadores.

PARA OUVIR O SAMBALANÇO, O SAMBA-ROCK E O SAMBA-JAZZ:

1. “Influência do jazz” (Carlos Lyra), com Célia Reis. Philips, 1962.

Importante nome da bossa nova, o compositor, cantor e violonista Carlos Lyra aproximou-se do núcleo fundador do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), criado a partir de março de 1962 com a participação direta do cineasta Leon Hirszman, do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, e do sociólogo Carlos Estevam Martins. O movimento, que reuniu artistas e intelectuais de esquerda, publicou um manifesto em que declarava, entre outros princípios, que “fora da arte política, não há arte popular” e que “nossa arte só irá onde o povo consiga acompanhá-la, entendê-la e servir-se dela”. O contato com o CPC e seu intenso ativismo — a UNE seria imediatamente fechada após o golpe militar de 1964 — baliza nitidamente a criação musical de Carlos Lyra a partir de então. É nesse

contexto que surge “Influência do jazz”, uma crítica à descaracterização do samba sofrida nas últimas décadas: “Pobre samba meu / Foi se misturando, se modernizando / E se perdeu”. Algumas passagens da melodia de Lyra citam propositalmente, ainda que de modo discreto, canções norte-americanas presentes no cinema e no showbiz. No mesmo mês de março em que o CPC começa a ser constituído, a cantora de origem paraense Célia Reis entra em estúdio para gravar “Influência do jazz”, num 78 rotações — do outro lado do disco, a intérprete lançaria também “Tamanco no samba” (Orlandivo e Helton Menezes), um dos primeiros exemplares do sambalanço. Os arranjos do disco estão a cargo do maestro Carlos Monteiro de Souza, que também conduziu a orquestra. Ouvem-se aqui com destaque, entre as madeiras, um clarone e um raro corne inglês. A partir principalmente das gravações de Carlos Lyra e do Tamba Trio, efetuadas no ano seguinte, “Influência do jazz” difundiu-se e ganhou dezenas de regravações — foram 22 apenas no ano de 1963.

2. “Samba toff” (Orlandivo e Roberto Jorge), com Orlandivo. Musidisc, 1962.

Um dos primeiros temas reconhecidos como sambalanço, “Samba toff” tem autoria de Orlandivo, cantor e compositor que se destacara como *crooner* do conjunto do pianista Ed Lincoln em 1960. O samba foi gravado no primeiro LP solo de Orlandivo, *A chave do sucesso*, título que se refere ao molho de chaves que o cantor usava como instrumento de percussão em suas apresentações, produzindo efeito interessante e personalíssimo. Com melodia simples apoiada em progressão harmônica modulante, traço comum à bossa nova clássica, “Samba toff” insinua em sua gravação a clave mais característica do acompanhamento rítmico do sambalanço, traduzido no encadeamento colcheia pontuada/colcheia pontuada/semínima/colcheia pontuada/colcheia pontuada, que tem a duração de dois compassos binários. A letra brinca com as palavras de origem inglesa *toff* (grã-fino) e *bop* (um dos nomes para a dança da música pop), que ganham aqui sentido

onomatopaico. No arranjo da gravação, econômico e bastante suingado, ouvem-se a bateria, as chaves de Orlandivo e dois teclados de timbres diferentes abertos no estéreo — o que está na direita alterna-se entre o acompanhamento harmônico e a função do baixo; o da esquerda é o solista do intermezzo.

3. “Bolinha de sabão” (Orlandivo e Adilson Azevedo), com Sônia Delfino. Philips, 1963.

Carro-chefe de Orlandivo como cantor e compositor, o samba “Bolinha de sabão” foi levado ao disco pela primeira vez por Sônia Delfino, jovem cantora revelada ainda aos 12 anos de idade pelo programa Clube do Guri, da TV Tupi carioca. Como em “Samba toff”, outro sucesso do autor, a letra brinca com onomatopeias que são articuladas ao ritmo do samba: “Sentado na calçada de canudo e canequinha / Tumplec, tumblim / Eu vi um garotinho / Tumplec, tumblim / Fazendo uma bolinha / Tumplec, tumblim / Bolinha de sabão”. A gravação de Sônia foi lançada em 1963 ainda num disco 78 rpm, suporte que teria sua produção descontinuada no Brasil logo no ano seguinte. O arranjo é do maestro Lindolfo Gaya, que escreveu para violão (com batida ainda mais minimalista que a de João Gilberto), baixo acústico, bateria (com a condução no aro do instrumento que é característica da bossa nova), teclado, pequeno naipe de madeiras (em que se destaca o clarone) e naipe de cordas.

4. “Mas que nada” (Jorge Ben Jor), com Jorge Ben Jor. Philips, 1963.

Lançada em 1963 por Jorge Ben (o cantor, compositor e instrumentista carioca passaria a assinar como Jorge Ben Jor em 1989) em seu primeiro LP *Samba esquema novo* e também num quase anacrônico disco 78 rpm, “Mas que nada” é um dos primeiros sucessos do artista, ao lado de “Chove, chuva” e “Balança pema”. Entre as influências confessas de Ben Jor estão o violão bossanovista de João Gilberto, o baião de Luiz Gonzaga e o rock de Little Richard, o que o leva a criar

repertório singular e dificilmente classificável. “Mas que nada”, assim, está na fronteira entre o sambalanço, pelas possibilidades rítmicas sugeridas por sua melodia, e o samba-rock, em função de sua estrutura harmônica marcada por caráter predominantemente modal. Sua gravação de estreia tem o arranjo de J. T. Meirelles e está acompanhada pelo conjunto Os Copa 5, que conta com Meirelles (sax tenor), Pedro Paulo (trompete), Luiz Carlos Vinhas (piano), Manuel Gusmão (baixo) e Dom Um Romão (bateria). O refrão de “Mas que nada”, apoiado no verso de origem difusamente africana “Ô, ariá raió”, cita a composição “Naná imborô”, da autoria do maestro José Prates e por ele gravada em seu álbum *Tam... tam... tam...!*, de 1958. A obra de Prates, sem referências mais explícitas, por sua vez, parece decalcar alguma cantiga tradicional de candomblé.

5. “Fim de semana em Eldorado” (Johnny Alf), com Tenório Jr. RGE, 1964.

Pianista requisitado por muitos cantores da bossa nova, do samba-jazz e da MPB nas décadas de 1960 e 1970, Tenório Jr. teve morte trágica em 1976, quando fora a Buenos Aires acompanhar Vinicius de Moraes e Toquinho em um show. Confundido com um subversivo e sequestrado pelas forças militares argentinas na rua ao lado do hotel em que estava hospedado, quando saía para comprar um lanche, Tenório foi assassinado nove dias depois de sua prisão clandestina. No único álbum solo que deixou gravado, *Embaló*, o pianista registrou uma versão instrumental do samba “Fim de semana em Eldorado”, de Johnny Alf, um dos precursores da bossa nova e também do samba-jazz. Num arranjo inventivo e vibrante, Tenório apresenta o tema em levadas e andamentos diferentes e também improvisa, acompanhado de baixo acústico, que em alguns trechos é executado também com o arco, e bateria, bem mais solta que nos arranjos típicos da bossa nova, tocando por vezes em levada aberta, apoiada nos pratos de condução. A gravação original, com letra, é do autor Johnny Alf em seu LP *Rapaz de bem*, de 1961.

6. “Manequim 46” (Carlos Monteiro de Souza e Alberto Paz), com Baden Powell e Jimmy Pratt. Elenco, 1963.

Samba sincopado gravado originalmente por Sônia Delfino no álbum *Alô, broto! nº 2*, de 1961, com arranjo musical que o apresenta entre a bossa nova clássica e o sambalanço, “Manequim 46” recebeu versão instrumental no LP *Baden Powell swings with Jimmy Pratt*, em que o violonista e compositor brasileiro se junta ao baterista de jazz norte-americano de extenso currículo — acompanhara Charlie Parker em vários discos, entre outros feitos. O arranjo da faixa segue o estilo do samba-jazz, numa formação que congrega, além dos artistas do álbum, músicos importantes e tarimbados. Nos sopros estão o saxofonista, compositor e maestro Moacir Santos, o requisitado Jorginho da Flauta e o veterano soprista Sandoval Dias — aqui ao clarinete —, de origem soteropolitana, que atuava desde o fim da década de 1920 e havia passado por orquestras de maestros importantes, como Simon Bountman, Pixinguinha e Radamés Gnattali. No contrabaixo está Sérgio Barroso, que em 1965 formaria o conjunto de samba-jazz Rio 65 Trio, ao lado do pianista Dom Salvador e do baterista Edson Machado. E, na percussão, Rubens Bassini, que tocou com a orquestra de Ed Lincoln, um dos ases do sambalanço, e integrou o grupo Os Ipanemas, referência do samba-jazz, ao lado de Astor Silva (trombone), Neco (violão), Luiz Marinho (contrabaixo) e Wilson das Neves (bateria). Neste disco de Baden Powell foram lançadas ainda as gravações originais de “Coisa nº 1” e “Coisa nº 2”, temas célebres da autoria de Moacir Santos, que iria regravá-los pela primeira vez em álbum próprio dois anos mais tarde.

7. “País tropical” (Jorge Ben Jor), com Wilson Simonal. Odeon, 1969.

Wilson Simonal foi uma das mais vibrantes personalidades da música brasileira dos anos 1960 e 1970. Ao longo de sua trajetória, soube fundir com propriedade elementos do samba tradicional, da bossa nova, do sambalanço, do jazz, da MPB, do rock e da então florescente soul music norte-americana. Passou a ser associado a rótulos como o samba-rock e o

samba-soul. Para além de “Balanço zona sul” (Tito Madi), “Mamãe passou açúcar em mim” (Carlos Imperial), “Sá Marina” (Antônio Adolfo e Tibério Gaspar) e “Meu limão, meu limoeiro” (tema tradicional adaptado por José Carlos Burle), teve como carro-chefe o samba-rock “País tropical”, de Jorge Ben Jor. Inicialmente prometida pelo autor a Gal Costa, que viria a gravá-la meses depois, a canção foi levada ao disco por Simonal logo após tê-la ouvido num show da cantora baiana, ainda em julho de 1969. No estúdio, Simonal criou a bossa de pronunciar apenas as primeiras sílabas das palavras do refrão, na repetição da música, convertendo assim “país tropical” em “patropi” — termo ainda hoje lembrado que então passou a ser usado como sinônimo de Brasil. Estão presentes na faixa piano, baixo, bateria, percussão (com destaque para o par de congas) e um naipe de sopros que desenha *riffs* com sotaque do pop norte-americano.

8. “Palomaris” (Jorge Ben Jor), com o Trio Mocotó. RGE, 1973.

“Palomaris” é um samba-rock romântico de Jorge Ben Jor que glosa o eterno mote da rejeição amorosa: “Quando você passar por mim / E me olhar com indiferença / Deixar cair o seu lencinho perfumado / Para que eu possa enxugar as minhas lágrimas”. Foi gravado pela primeira vez no álbum *Negro é lindo*, do autor, em 1971. Dois anos depois, o Trio Mocotó — formado por Luiz Carlos Fritz, o Fritz Escovão (cuíca e voz), Nereu Gargalo (pandeiro e voz) e João Parahyba (timba) — registrou o samba em seu segundo LP de carreira (aqui, com a grafia *Palomares*). O arranjo traduz a sonoridade típica de muitas gravações do início dos anos 1970, com presença generosa de efeitos de som e, ainda, mixagem que explora bastante a distribuição estereofônica dos instrumentos. Destaque para a intenção quaternária do acompanhamento rítmico na linha de graves, que acentua sempre a última colcheia antes do tempo forte, em uma sequência de quatro tempos. Nos demais estilos de samba, as células rítmicas das linhas de agudos (como o toque do tamborim, por exemplo) até cumprem muitas vezes um ciclo quaternário, mas a marcação na linha de graves, dogmática, se mantém sempre binária.

9. “É isso aí” (Sidney Miller), com Dóris Monteiro. Odeon, 1971.

Apontado pelo jornalista e escritor Hugo Sukman como “o mais bem guardado segredo da MPB”, o compositor, cantor e violonista Sidney Miller teve gênio criativo inquieto e multifacetado, mas itinerário curto — faleceu prematuramente, aos 35 anos de idade. Passeou com igual desenvoltura pelo samba tradicional, pela bossa nova, pela MPB e até pelo rock progressivo, como demonstra seu potente LP *Línguas de fogo*, de 1973. É dele o samba-rock “É isso aí”, lançado em 1971 por Dóris Monteiro em disco com arranjos e regência de Geraldo Vespar. Cantora versátil, conheceu os períodos de explosão do samba-canção e da bossa nova, gravou boleros e sambas sincopados. Com sua elegância de sempre, interpreta o samba-rock de Sidney Miller amparada por formação instrumental nada fora do comum para os estilos mais tradicionais de samba: violão (aqui tocado com palheta, como um cavaquinho), baixo, surdo, pandeiro, cuíca, tamborim, triângulo, naípe de sopros. Dois elementos, todavia, garantem o acento do samba-rock. O primeiro é a melodia de caráter modal da canção, distinta do padrão tonal do samba (e harmonizada aqui por Vespar de maneira original, sem o emprego de acordes mais óbvios do universo pop-rock). Outro é o desenho dos sopros, a começar pelo *riff* das madeiras na introdução, que mostra que determinada articulação típica do rock dos anos 1950 é muito semelhante à condução do tamborim no samba, especialmente em levadas características dos anos 1930 e 1940. Para além disso, ouvem-se no arranjo alguns contracantos de metais claramente inspirados no som das *big bands* roqueiras do período.

10. “Maria Fumaça” (Oberdan Magalhães e Luiz Carlos Batera), com a Banda Black Rio. WEA, 1977.

A faixa “Maria Fumaça” dá nome ao álbum de estreia da Banda Black Rio, formada em 1977 por Oberdan Magalhães (saxofones tenor, alto e soprano), Barrosinho (trompete), Lúcio do Trombone, Cristóvão Bastos (piano), Cláudio Stevenson (guitarra), Jamil Joanes (baixo)

e Luiz Carlos (bateria e percussão). Músicos experientes da noite e das bandas de baile cariocas, criaram para a Banda Black Rio estilo próprio que gravita em torno da soul music, do funk norte-americano dos anos 1970, do jazz fusion e do samba. No LP instrumental *Maria Fumaça*, os arranjos são coletivos. Cristóvão Bastos e Jamil Joanes, em conversas informais com o autor deste livro, lembram que nada foi escrito em partitura. Os elaborados desenhos de sopro, as complexas linhas de baixo e as convenções e articulações rítmicas detalhadas — tudo foi tocado de cor no momento da gravação, graças à numerosa quantidade de ensaios que puderam fazer. O arranjo do samba-funk “Maria Fumaça” exhibe condução rítmica própria do samba tradicional (que aqui se aproxima das levadas das baterias de escola de samba), com o emprego de pandeiro, cuíca e uma linha de baixo que sintetiza o desenho dos três surdos do samba (surdos de marcação, resposta e corte). Ao mesmo tempo, faz alternar essa condução de samba com a batida pop padrão que é marcada pelo acento da caixa da bateria nos tempos 2 e 4 do compasso quaternário, articulação aqui temperada por elementos rítmicos do funk dos anos 1970.

E MAIS:

1. “Chove, chuva” (Jorge Ben Jor), com Jorge Ben Jor. Philips, 1963.
2. “Miss Balanço” (Helton Menezes), com Ed Lincoln e Seu Conjunto. Musidisc, 1963.
3. “Cadê Tereza” (Jorge Ben Jor), com Jorge Ben Jor. Odeon, 1969.
4. “Menina Carolina” (Bedeu e Leleco Telles), com Bebeto. Copacabana, 1981.
5. “Sudeste” (J. T. Meirelles), com J. T. Meirelles e Os Copa 5. Dubas, 2002.

Capítulo 13.

Partido-alto, ramo e raiz

O samba de partido-alto — ou simplesmente partido-alto, ou, ainda, partido-alto estilizado — é um subgênero do samba urbano carioca que descende diretamente do partido-alto de origem baiana, gênero de música tradicional que é primo-irmão do samba de roda do Recôncavo, do samba-chula, do samba corrido e de outros sambas rurais. Entendidos como prolongamento um do outro, constituem ao mesmo tempo raiz e ramo da frondosa árvore do samba carioca.

O partido-alto tradicional tem origem no Recôncavo baiano e, ainda no século XIX, é expressão ligada mais propriamente à dança do que ao canto. Enumera passos como o corta-jaca, o amolador e o miudinho, entre muitos outros, alguns ainda conservados pelos sambistas cariocas nos dias de hoje. No início do século XX, já aclimatado no Rio de Janeiro, o estilo passa a dar ênfase ao canto e à habilidade de improviso poético de seus versadores. O termo “partido-alto”, cunhado nos primórdios baianos, se refere

originalmente aos grupos de mulheres e homens pretos proeminentes em sua comunidade — como, por exemplo, as senhoras pertencentes à Irmandade da Boa Morte na cidade de Cachoeira, no Recôncavo baiano, prestigiada e seleta confraria afrocatólica. Em terras cariocas, a locução passa a se referir à elite dos sambistas que possuíam o talento do verso improvisado.

No Rio de Janeiro, o partido-alto levou décadas para se desligar de seu caráter de expressão musical tradicional, diferentemente do samba maxixe da Cidade Nova, que rapidamente se converteu em música popular, em fins da década de 1910, e alcançou os palcos do teatro de revista, o disco, a reprodução em partituras e a profissionalização de seus músicos, intérpretes e compositores. O partido carioca manteve-se até os anos 1950 à margem das atenções da indústria cultural, reproduzido entre limitado círculo de sambistas virtuosos, nos morros, subúrbios e terreiros de escolas de samba. Uma espécie de hora do recreio, de passatempo resguardado dos olhos e ouvidos estranhos às comunidades tradicionais de sambistas — como acontecia também com outra manifestação próxima, a do jogo de pernada (também chamado de batucada ou samba duro), divertimento de malandros que se desafiavam uns aos outros com a intenção de derrubar no chão com um golpe só o oponente, que se punha em pé e estático, ao som de cantigas e instrumentos de percussão.

Os sambas de partido-alto chegavam ao disco muito episodicamente, sem a chance de oferecer visibilidade para o estilo. Uma de suas primeiras composições gravadas com maior repercussão terá sido “Arrasta a sandália”, de Baiaco e Aurélio Silva, lançada por Moreira da Silva em 1932, ano em que o cantor iniciou sua extensa carreira fonográfica. De qualquer modo, a gravação original de Moreira acaba se alinhando com a estética do samba do Estácio, por seu arranjo, sua execução e sua interpretação. Esta, de fato, é uma questão incontornável do partido-alto, quando levado ao disco: será quase sempre considerado como “partido-alto estilizado”, uma vez que perderá no estúdio o frescor dos versos de improviso. São muito raras as gravações em que o improviso poético é efetivamente registrado, até porque a grande maioria dos intérpretes não desenvolveu tal habilidade. Assim, chama-se de partido-alto estilizado

aquele samba composto com estrutura idêntica à do partido-alto tradicional (que admite várias formas poéticas, assim como o repente nordestino), mas que já chega ao disco ou aos palcos com os versos prontos, estudados.

Com o tempo, os partidos estilizados vão se distanciando da variedade de estruturas poéticas apresentadas pelo partido-alto tradicional, sobretudo aquelas que se valem de refrões curtos. Nesse caminho, as composições podem abraçar formatos que consagram refrão e estrofe mais longos, por vezes irregulares, ou assumir estrutura comum aos sambas de terreiro, com primeira e segunda partes — ou, ainda, optar pela estrutura em bloco, de parte única. Também tende a desaparecer nas gravações o caráter de desafio entre dois ou mais partideiros, assim como a presença do coro. Em paralelo, mesmo sem ter estrutura poética adequada ao improviso, muitos sambas são reconhecidos como partido-alto pelo simples fato de serem acompanhados com a levada repicada que é característica do estilo.

Numa perspectiva diversa, pode-se dispor de um partido estilizado ou mesmo um samba de qualquer outra vertente para se improvisar à maneira do partido-alto tradicional — expediente às vezes empregado por alguns versadores. O ideal, para isso, é a escolha de sambas que tenham refrão e estrofes regulares claramente divididos ou, ainda, uma primeira parte que sirva de refrão (a parte fixa da letra entoada pelo coro) seguida de uma segunda parte com versos regulares, em cima da qual o solista improvisará.

No fim da década de 1960, o partido-alto se rende em definitivo ao disco com o sucesso atingido por Martinho da Vila, que tinha então o partido estilizado como base de seu repertório. A partir daí, num ambiente pautado pela vertente mais politizada da nascente MPB, que favorecia o resgate de expressões musicais tradicionais (como fez o movimento armorial pernambucano), o partido-alto se espalha nas vozes rústicas de compositores ligados a escolas de sambas, como Picolino da Portela, Anescarzinho do Salgueiro, Jair do Cavaquinho, Zagaia, Padeirinho, Zuzuca e Xangô da Mangueira, que a partir de 1969 gravam diversos LPs coletivos. Dessa leva, o mais importante é *Partido em 5*, lançado em 1972 pela gravadora Tapeçar com as participações de Candeia (compositor e agitador cultural que valorizava o

partido-alto como vetor de resistência negra), Wilson Moreira, Casquinha, Anézio do Cavaco, Joãozinho da Pecadora e Velha da Portela. O disco se tornou referência para muitos jovens sambistas da época — e também de gerações futuras — e renderia uma série de quatro volumes.

O partido-alto é difundido nos anos 1970 também por nomes como Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Wilson Moreira e Nei Lopes, entre muitos outros, sendo revitalizado mais tarde pela geração do pagode carioca dos anos 1980 — com destaque para Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz, Jovelina Pérola Negra, Beto Sem Braço, Deni de Lima e Cláudio Camunguelo — e alcançando vigorosa continuidade na cena atual, com fôlego renovado.

PARA OUVIR O PARTIDO-ALTO:

1. “Não vai, Miquelina” (Canhoto e Dino), com Almirante. Odeon, 1941.

A faixa “Não vai, Miquelina” é samba de partido-alto sem tirar nem por: tem um refrão curto, sustentado pelo coro (“Não vai, não vai / Miquelina, não vai, não / Não vai, não vai / Carnaval é tentação”) e intercalado por estrofes de quatro linhas a cargo do solista (uma delas é “Miquelina é teimosa / Vive me contrariando / Carnaval não se acaba / E ela acaba se acabando”), próprias para o exercício do improviso dos versos. Gravada no início dos anos 1940, quando o partido-alto ainda se mantinha totalmente à margem do disco, a composição tem autoria do cavaquinista Canhoto e do violonista Dino (Dino 7 Cordas, como seria conhecido a partir dos anos 1950). Não por acaso, Dino e Canhoto são músicos do regional Boêmios da Cidade, que acompanha o cantor Almirante nesta faixa. Apoiado em cavaquinho, dupla de violões, pandeiro e os comentários de uma flauta, o arranjo de regional soa como o de um típico samba do Estácio (apenas a marcação do pandeiro se torna um bocado incisiva nas cabeças de tempo), mas sua estrutura é indiscutivelmente a do partido-alto tradicional, então cultivado nos terreiros e quintais, longe do alcance de estranhos. Um pequeno detalhe, para quem segue de perto a questão da harmonização

das canções populares: em certos trechos da faixa, os violões acrescentam uma sexta ao acorde de tônica (no caso, si bemol maior), sinal de que naquele início da década de 1940, pelo menos, o regional de choro já se libertara das amarras das tríades. Ou seja, os acordes básicos começavam a ficar um pouco mais elaborados, abrindo caminho para as invenções harmônicas do samba-canção mais sofisticado, da bossa nova (nos anos 1950) e do samba-jazz (nos anos 1960).

2. “O samba é bom assim” (Norival Reis e Hélio Nascimento), com Jamelão. Continental, 1960.

Logo ao início da faixa, ouve-se um vozerio ruidoso. Surge então a voz animada de Jamelão, que intervém: “Boa noite, moçada! Sabe que hoje nós vamos receber aqui a visita do doutor Marcelo, né? Ih, olha aí, ó... a orquestra tá chegando! Olha o Zé Bodega! Vamos castigar aquele partido-alto? Castiga, aí, Raul!” Enquanto isso, um arpejo de piano dá o tom, bem ao fundo. Entra o surdo, curiosamente invertido — a nota presa e mais aguda está no segundo tempo, enquanto a nota grave e solta recai sobre a cabeça do compasso, ao contrário da marcação usual. E então entra o pandeiro, numa levada sacudida. Jamelão puxa o refrão: “Pra mim, pra mim / O samba é bom / Quando é cantado assim”. Essa encenação de uma roda de samba informal (embora nada castiça, pela presença de uma orquestra de baile) representa um dos primeiros encontros explícitos do partido-alto com o disco, dando início a uma aliança que se tornaria definitiva. A faixa foi lançada no LP *O samba é bom assim — a boite e o morro na voz de Jamelão*, de 1960, entretanto o mesmo partido-alto já havia sido lançado por Jamelão num 78 rpm do ano anterior, com arranjo semelhante e a participação do cantor Risadinha, com quem encena um curto diálogo no início da gravação.

3. “Tute de madame” (tradicional), com Clementina de Jesus. Odeon, 1966.

“Tute de madame” é um tema do partido-alto tradicional incluído no álbum *Clementina de Jesus*, de 1966, o primeiro disco solo da cantora.

Clementina foi revelada tardiamente no espetáculo *Rosa de ouro*, idealizado no ano anterior pelo poeta e produtor cultural Hermínio Bello de Carvalho. Ela canta o partido “Tute de madame” (que figura como “batucada” no texto de contracapa do LP) acompanhada do veterano cavaquinista Canhoto, da dupla de violões formada por Dino 7 Cordas e Meira, do trombone de Nelsinho, do contrabaixo acústico de Luiz Marinho e de um possante naipe de percussão em que se destacam os atabaques de Jorge Arena, que sustentam levada muito parecida com o toque monjolo dos candomblés congo-angola. No dizer de alguns sambistas antigos, “Tute de madame” é um partido cortado, ou seja, tem estrutura poética baseada na alternância verso a verso entre o coro, que sustenta o refrão, e o solista, que improvisa uma única linha por vez. Não se sabe ao certo a origem do título, ou sequer da palavra “tute”, uma vez que não há muito nexos entre o refrão que contém a expressão e os versos improvisados na faixa. Em conversa com o autor deste livro, o compositor e partideiro Tantinho da Mangueira — que comumente incluía o tema em seu repertório — disse certa vez supor, sem qualquer certeza, que “tute” seria corruptela de “quitute”.

4. “Pra que dinheiro?” (Martinho da Vila), com Martinho da Vila. DiscNews, 1967.

Primeiro registro em disco do sambista, *Martinho da Vila e seus amigos do partido-alto!* reúne, além do anfitrião, os nomes de Anália, Mário, Zuzuca, Cabana, Darcy da Mangueira e Antônio Grande. Poucos meses antes, Martinho fora revelado no III Festival da Record, com o samba “Menina moça”. Antes de gravar com imenso sucesso seu primeiro LP solo, dois anos mais tarde, o sambista foi convidado a encabeçar o álbum coletivo que trazia como primeira faixa seu partido-alto estilizado “Pra que dinheiro?”, interpretado por ele. Em clima de batucada vadia, com percussão à frente do violão e do cavaquinho (destaques para a cuíca, que marca a célula clássica do partido, o agogô, que faz variações todo o tempo e o pandeiro, que é tocado reto como no samba corrido), Martinho dialoga à solta com o coro neste registro histórico — é depois

dele que o partido-alto encontra seu caminho rumo à ambientação nos domínios fonográficos e à definitiva popularização.

5. “Quem mandou duvidar?” (Padeirinho e Jorge Zagaia), com Padeirinho, Xangô da Mangueira, Aniceto do Império, Jorge Zagaia e Jorginho. Tema, 1969.

Tema à maneira do partido-alto tradicional que é assinado pelos mangueirenses Padeirinho e Zagaia, “Quem mandou duvidar?” exhibe o espírito de contenda tão comum aos versadores populares de várias estirpes. O samba tem refrão de quatro versos que se intercala com duas linhas de improviso para os solistas — estrutura que é chamada informalmente, por alguns sambistas, de “partido fácil”, na medida em que o pandeiro aqui tem mais tempo para pensar e, ainda, precisa improvisar uma estrofe de apenas dois versos orientada por rima única. Um importante detalhe na gravação: é uma das primeiras vezes em que se ouve em disco com maior nitidez a levada característica de partido-alto desenhada no pandeiro, um toque repicado conhecido por antigos sambistas como “pé chato”, alusão à mão espalmada que percute o centro da pele do instrumento. Essa denominação, porém, parece hoje ter caído em total desuso. A técnica do pé chato é distinta daquela utilizada no “samba corrido” — que nada mais é do que uma definição por exclusão, também informal: samba corrido é todo estilo de samba que não é partido-alto e que se vale do “toque reto” do pandeiro, isto é, em que o pandeiro faz soar todas as oito semicolcheias do compasso binário. O LP *Olha o partido aí! — gravado ao vivo nos 40 anos de samba da Mangueira* é um dos primeiros discos coletivos dedicados ao estilo, que em geral tinham acabamento sonoro mais cru, na tentativa de emular as rodas de partido informais. No mesmo ano de 1969, foram lançados ainda *Chegou Portela — Picolino e seu samba partido-alto* (Entré/CBS) e *Um partido mais alto* (Entré/CBS), com a participação de Anescarzinho do Salgueiro, Cinco Só, Gracia do Salgueiro, Jair do Cavaquinho, Velha da Portela e Zuzuca.

6. “Moro na roça” (tradicional, adaptação de Xangô da Mangueira e Jorge Zagaia), com Jorge Zagaia e Xangô da Mangueira. Copacabana, 1972.

Surdo, pandeiro repicado, cuíca, violão, cavaquinho-bandolim e um sonoro prato e faca (do lado direito do estéreo) formam a base para Xangô da Mangueira recriar em estúdio uma roda de partido-alto castiça, ao lado de versadores convidados e de um animado coro. “Moro na roça” — refrão tradicional de partido que aqui é assinado por Xangô e Zagaia, na condição de adaptadores — é ainda hoje um dos temas mais lembrados nas rodas onde se versa o samba de improviso: “Moro na roça, iaíá / Nunca morei na cidade / Compró jornal da manhã / Pra saber da novidade”.

7. “Festa de rato não sobra queijo” (Velha da Portela), com Velha da Portela. Tapeçar, 1972.

Faixa integrante do primeiro volume da série de LPs *Partido em 5*, que contou com a elaboração de Candeia, “Festa de rato não sobra queijo” é um partido estilizado composto por Velha da Portela, acompanhado por cavaquinho, violão, surdo, pandeiro, cuíca, tamborim e repique de anel. O pandeiro aqui toca reto, não sustenta a levada repicada mais comum do partido; no entanto, a célula repicada está presente na batida do cavaquinho, que toca à maneira dos sambistas antigos da Portela (Paulinho da Viola, por exemplo, utiliza usualmente essa mesma batida, bem como Sérgio Procópio, atual cavaquinista da Velha Guarda da Portela). “Festa de rato não sobra queijo” já tinha sido gravada no ano anterior por Djalma Pires, cantor de São Paulo, com arranjo interessante e pouco convencional apoiado em batucada de levadas híbridas e com a presença criativa de naipes de sopro e cordas.

8. “Sou mais o samba” (Candeia), com Candeia e Dona Ivone Lara. RCA Victor, 1977.

“Sou mais o samba” é um partido estilizado de Candeia gravado por ele e Dona Ivone Lara no LP *Quatro grandes do samba*, que reúne, além de

Candeia, as presenças de Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito e Elton Medeiros (Dona Ivone Lara faz uma única participação especial nesta faixa). O refrão do samba, bem curto à maneira do partido-alto tradicional, ergue bandeira nacionalista: “Eu não sou africano / Nem norte-americano / Ao som da viola e pandeiro / Sou mais o samba brasileiro”. Divididas com Dona Ivone Lara, as estrofes se sucedem e vão sublinhando sempre a crítica ao domínio da black music experimentado na década. Como nesta aqui: “O samba é a nossa alegria / E muita harmonia ao som de pandeiro / Vem pra esta roda de samba / Não fique imitando estrangeiro / Somos brasileiros”. Em meio a um dos refrões cantados pelo coro, Candeia fala ao fundo: “Sou daqui mesmo, um país tropical”, referência velada ao famoso samba-rock de Jorge Ben Jor interpretado por Wilson Simonal. Destaque, no arranjo, para o pandeiro firme e repicado, para os contracantos vocais melódiosos que são marca de Dona Ivone Lara e para o violão de sete cordas, que toca solto nos refrões e que faz apenas levada nas estrofes, sem qualquer frase nos baixos — uma das maneiras mais recorrentes de conduzir o instrumento no partido-alto.

9. “Sonho meu” (Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho), com Maria Bethânia e Gal Costa. Philips, 1978.

A primeira gravação do partido estilizado “Sonho meu” foi feita no álbum *Álibi*, de Maria Bethânia, que aqui divide a faixa com Gal Costa. Contam que Bethânia conhecera Dona Ivone Lara em um encontro na casa da violonista Rosinha de Valença, quando ouviu o refrão da composição, ainda inacabada: “Sonho meu / Sonho meu / Vai buscar quem mora longe / Sonho meu”. Com o interesse da cantora em levá-la ao disco, Dona Ivone reuniu-se com o parceiro Délcio Carvalho e, juntos, criaram as estrofes. Num tempo em que se lutava pela anistia de presos políticos e exilados do regime militar, “Sonho meu” tornou-se um pequeno libelo, um hino informal dos expatriados, graças a imagens poéticas que contém: “Vá mostrar essa saudade, sonho meu / Com a sua liberdade, sonho meu / No meu céu a estrela-guia se perdeu / E a madrugada fria só me traz melancolia, sonho meu”. A gravação de Maria Bethânia no disco *Álibi*

(que vendeu mais de um milhão de cópias, marca então inédita para uma cantora brasileira), ao lado de Gal Costa, fez com que Dona Ivone pudesse ser conhecida por uma faixa de público mais ampla, o que certamente contribuiu para a gravação do primeiro LP da sambista, lançado no mesmo ano de 1978. O registro conta com a participação de Rosinha de Valença (violão e cavaquinho), Luizão Maia (baixo elétrico), Tomás Improta (piano), Enéas Costa (bateria) e as percussões de Djalma Corrêa e Tutty Moreno, num arranjo econômico e mais afastado da percussão opulenta que é habitual no partido-alto.

10. “Desaforo” (Aniceto do Império), com Aniceto do Império e Martinho da Vila. CID, 1984.

Lançado em 1984, o LP *Aniceto do Império — Partido-alto nota 10* reuniu em torno do veterano partideiro do Império Serrano um importante núcleo de sambistas, que versavam com ele em participações especiais: Martinho da Vila, Dona Ivone Lara, Roberto Ribeiro, João Nogueira, Zezé Motta e Clementina de Jesus. O disco tem direção musical e arranjos de Zé Menezes, que toca violão e viola de 10 cordas ao lado de Carlinhos do Cavaco, Gordinho (surdo), Geraldo Bongô (congas), os pandeiros dos portelenses Alberto Lonato, Casquinha e Argemiro Patrocínio, além de Paulinho do Pandeiro. Nascido no bairro do Estácio, Aniceto trabalhou na estiva como arrumador, quando se destacou como líder sindical. Ligou-se ao Império Serrano, escola que em sua fundação contou com a participação de muitos estivadores, e foi também figura conhecida no meio do candomblé angola carioca. Exímio partideiro, durante anos ocupou no Império Serrano o posto de orador oficial, destacada função ainda mantida hoje nas escolas de samba. Desde 1971, Aniceto já acumulava participações em discos coletivos de partideiros. Em 1977, gravou *O partido-alto de Aniceto e Campolino*, com a participação do grupo Chapéu de Palha. Quando foi gravar seu primeiro — e único — disco solo, Aniceto fez questão não apenas de versar de improviso em todos os sambas, como de costume, mas também solicitou ao produtor musical Jorge Coutinho que seus convidados não cantassem com “verso decorado”, isto é, pediu que improvisassem com ele

no momento da gravação. É o caso deste “Desaforo”, faixa que divide com Martinho da Vila e tem como refrão (em estilo de partido cortado, com versos intercalados entre o coro e o solista) a sentença “você me chamou de candengo” — o termo vem do quimbundo *candengue*, “criança, moleque”, e é utilizado nas casas antigas da umbanda carioca. Martinho improvisa com desenvoltura na “linha do ê” (sequência de rimas que terminam com este som) e emplaca versos como “você é preto-velho, mas eu sou erê”. Entretanto, pouco depois dos quatro minutos de faixa, o autor de “Canta, canta, minha gente” dá uma pequena derrapada no improviso e disfarça com um murmúrio terminado em “ê”. A resposta do velho Aniceto, logo a seguir, é implacável: “Canta direito que eu quero ver!”. Sobressai no arranjo o ponteado de viola de Zé Menezes, que evoca a origem rural do partido-alto, e também os dois pandeiros em toque “pé chato” que estão abertos no estéreo. Destaque também para o coro feminino do grupo As Gatas, formado à época por Dinorah Lemos, Zenilda Barroso, Francineth e Zélia, criado em 1967 e bastante atuante em shows e gravações entre as décadas de 70 e 90, principalmente.

E MAIS:

1. “Barra pesada” (Dicró e José Paulo), com Dicró. Continental, 1978.
2. “Coité cuia” (Wilson Moreira e Nei Lopes), com Wilson Moreira e Nei Lopes. EMI-Odeon, 1980.
3. “Malandragem dá um tempo” (Popular P, Adelzonilton e Moacir Bombeiro), com Bezerra da Silva. RCA Vik, 1986.
4. “Geografia popular” (Marquinhos de Oswaldo Cruz, Edinho Oliveira e Arlindo Cruz), com Beth Carvalho. Globo/Polydor, 1998.
5. “Deixa a vida me levar” (Serginho Meriti e Eri do Cais), com Zeca Pagodinho. Universal Music, 2002.

Capítulo 14.

Samba e MPB: a explosão nos anos 1970

Caracterizada hoje pelo senso comum e pelo mercado como um gênero musical, a sigla MPB (Música Popular Brasileira) faz originalmente referência a um movimento estético e cultural surgido na década de 1960, no qual se acomodam diversas correntes musicais e vários gêneros híbridos. A expressão “música popular brasileira” é usual entre nós desde meados do século XX. A princípio, podia designar o que se entende atualmente por gêneros tradicionais ou folclóricos — como no livro *Música popular brasileira*, da folclorista Oneyda Alvarenga, discípula de Mário de Andrade, que foi lançado em 1947 e trata exclusivamente de manifestações rurais. A acepção utilizada pela autora é decalcada da expressão *musique populaire*, então utilizada por acadêmicos franceses, em contraposição à *folk music* dos estudiosos norte-americanos. A partir dos anos 1950, entretanto, “música popular” passa a se referir com clareza, entre nós, à produção comercial de canções e temas musicais que circulam nos

domínios da indústria cultural, tal como começa a figurar em artigos de imprensa e publicações diversas.

A sigla MPB surge na primeira metade dos anos 1960 e equivale à abreviatura MPM (Música Popular Moderna), que cairia em desuso ainda antes do fim da década. A MPB, na condição de movimento estético, representa num primeiro momento a convergência de duas correntes principais. Uma é a da segunda geração da bossa nova, que dela própria aos poucos se descola, já identificada com temáticas sociais e com o samba “de raiz” (isto é, aquele identificado com as classes populares, menos alinhado com a música comercial e influências estrangeiras; o samba “de morro”, em oposição ao samba “do asfalto” ou “de rádio”); e, ainda, com a música nordestina. Outra é a dos jovens compositores e músicos politizados que se agrupavam em torno da UNE (União Nacional do Estudantes) e dos CPCs (Centros Populares de Cultura) no Rio de Janeiro, ligados à militância de esquerda e que, acentuadamente depois do golpe de 1964, produziram canções de protesto.

Epicentro desse movimento, o Rio de Janeiro absorve contribuições fundamentais de Bahia, São Paulo, Pernambuco, Minas Gerais e outros importantes núcleos da cena musical brasileira. A MPB passa a abrigar correntes e tendências musicais bastante diversas (como a Tropicália, o Clube da Esquina e seus criadores mineiros, o novo estro nordestino de Alceu Valença, Zé Ramalho, Geraldo Azevedo e Ednardo), sem deixar, no entanto, de garantir certa unidade estética. De saída, a sigla identifica, por exclusão, tudo aquilo que não é gênero musical então sedimentado, como o samba, a marchinha carnavalesca, o frevo, o coco, a moda de viola ou a guarânia, entre tantos outros. Categoria ampla, a MPB se refere a releituras ou apropriações desses gêneros e, por vezes, fusões entre eles.

Gestada em boa parte por meio dos Festivais da Canção apresentados por emissoras de televisão no Rio de Janeiro e em São Paulo, que a fomentaram e divulgaram em grande escala, a MPB é tributária do bom-tom e da sofisticação da bossa nova, das críticas contundentes da canção de protesto, do peso histórico e do amplo poder de comunicação dos gêneros populares sedimentados (especialmente o samba) e do cosmopolitismo às vezes

transgressor da música norte-americana (o rock, o pop, o blues e outras categorias de música negra, a balada romântica), cada vez mais presente diante do público brasileiro. Seus agentes principais são jovens de formação universitária ligados à classe média e que muitas vezes não tinham a perspectiva inicial de enxergar a música como atividade profissional.

A relação dos compositores iniciantes da MPB com o samba, assim, costuma partir da experiência da imitação ou do exercício de estilo. Com poucas exceções, os autores da MPB não têm relação de pertencimento a comunidades ligadas ao samba, isto é, não são sambistas, numa definição mais estrita. Não produzem, portanto, composições que podem ser consideradas “orgânicas” ou “autênticas” e que seguem uma linha evolutiva “natural” do gênero. Se, por um lado, falta-lhes a intimidade e a propriedade dos sambistas “genuínos” ou de ofício, conseguem, por outro, maior liberdade de criação, estendendo-se para além de cânones delimitados por linguagens mais cristalizadas.

Além disso, nos domínios da MPB, a produção dos compositores mesmo eventuais de samba costuma ser muito bem delineada. Suas assinaturas podem ser ainda mais facilmente reconhecíveis que a de muitos sambistas em tempo integral. É o caso, por exemplo, de Chico Buarque, Djavan, Ivan Lins, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Joyce Moreno, Edu Lobo, Gonzaguinha, João Bosco, Fátima Guedes, Moraes Moreira, Sidney Miller, Dori Caymmi e muitos outros. Também os intérpretes da MPB, ao se aproximarem do samba, costumam alcançar abordagens mais personalistas ou mesmo francamente originais — é o exemplo de Elis Regina, MPB-4, Quarteto em Cy, Gal Costa e Maria Bethânia, Ney Matogrosso, Emílio Santiago e todos os cantautores citados acima. Quando eventualmente se dedicam à releitura de sambas antigos, não deixam de imprimir a marca multicultural da MPB.

A instrumentação dos sambas da MPB é a mais ecumênica de todas as vertentes do gênero, embora não costume privilegiar formações características dos estilos mais antigos, como o regional de choro ou os sopros de gafieira. Sua ênfase está no combo pop sustentado por bateria, baixo elétrico (que toma o lugar do baixo acústico), violão (ou guitarra), piano ou teclado

(com novas possibilidades de timbre, para além do que se ouvia no samba-lanço) e percussão variada. Mas a estética da MPB admite ainda um extenso cardápio de experimentações, que varia das escolhas minimalistas à grande orquestra, em geral manejada de modo distinto do samba-exaltação solene. E pode se valer de acompanhamento rítmico cruzado com outros gêneros ou, ainda, de rearmonizações e busca por instrumentos de timbres menos usuais. O desenvolvimento das tecnologias de gravação, que a partir da década de 1960 passou a contar com o sistema estereofônico e, nos anos 1970, com as mesas de 16 canais, também ampliou as possibilidades de concepção sonora dos discos de samba.

PARA OUVIR O SAMBA DA MPB:

1. “Aquele abraço” (Gilberto Gil), com Gilberto Gil. Philips, 1969.

Os versos luminosos de “Aquele abraço” escondem algumas ironias. O samba foi composto por Gilberto Gil depois de ter ficado três meses preso no Rio de Janeiro, vítima da perseguição política deflagrada a artistas, intelectuais e demais opositores do regime militar pelo AI-5 — o mais severo ato institucional da ditadura, que havia sido promulgado em dezembro de 1968. Gilberto Gil conta que a expressão “aquele abraço!” era ouvida frequentemente por ele, dentro de sua cela. Modo informal de cumprimento, os soldados do quartel, na verdade, repetiam o bordão “aquele abraço!” do comediante Lilico, cujo programa de TV à época era bastante popular. Gil foi solto numa Quarta-feira de Cinzas. Poucos meses depois, começou a rascunhar “Aquele abraço”, terminando de escrevê-lo num avião em que voava do Rio de Janeiro para Salvador. Como não dispunha ali de violão, recorreu a uma melodia simples e de fácil memorização, em cima de uma sequência harmônica de poucos acordes e própria do blues. Na gravação de “Aquele abraço”, o brilhante violão percussivo de Gilberto Gil está acompanhado da bateria de Wilson das Neves e do baixo de Sérgio Barroso, com o complemento de uma batucada em que sobressaem o reco-reco e o agogô. Nota-se,

em particular, a elegante e incisiva condução rítmica que Wilson das Neves imprime ao surdo de sua bateria.

2. “Madalena” (Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza), com Ivan Lins. Forma, 1970.

Lançada por Elis Regina em 1970 e incluída na trilha da novela *A próxima atração*, da TV Globo, a canção “Madalena” foi o primeiro grande sucesso da carreira de Ivan Lins. No ano seguinte, o cantor, compositor e pianista registrou a composição em seu primeiro LP, *Agora*. A letra de Ronaldo Monteiro de Souza fala de um amor intenso e investe nas aliterações: “Fique certa / Quando o nosso amor desperta / Logo o sol se desespera / E se esconde lá na serra”. A gravação de Ivan tem arranjo de Arthur Verocai escrito para uma formação de guitarra, piano, baixo, bateria, congas e naipe de cordas. O ambiente é de samba-rock, com intenção rítmica quaternária e acentos no segundo e no quarto tempos do compasso, como reza a cartilha pop. O timbre propositalmente gutural de Ivan, modismo da época, confirma a sintonia com o pop-rock do início dos anos 1970. O arranjo, entretanto, escapole para uma levada mais clássica de samba nas estrofes da parte B da música. Já a versão inaugural de Elis — com arranjo de Chiquinho de Moraes e a participação de Sérgio Carvalho (piano), Novelli (baixo) e Wilson das Neves (bateria) — favorece o samba batucado no piano, embora ganhe acento de son cubano (gênero conhecido entre nós pelo nome abrangente de salsa) com a linha do baixo elétrico, que antecipa em uma colcheia a cabeça dos compassos.

3. “Construção” (Chico Buarque), com Chico Buarque. Philips, 1971.

Alegoria que traduz a crueza do mundo capitalista, “Construção” conta a trágica e ao mesmo tempo banal história do último dia de vida de um operário da construção civil, desde o momento em que sai de casa (“Beijou sua mulher como se fosse a última”) até um fatal acidente, depois do almoço, na obra em que trabalhava (“E se acabou no chão feito um

pacote flácido”). A pungente e engenhosa letra do samba é construída em estrofes de versos alexandrinos (dodecassílabos com acentuação tônica na sexta e na décima segunda sílabas), todos terminados em palavras proparoxítonas. Como num cubo de Rubik, os termos proparoxítonos vão sendo intercambiados ao longo dos versos à medida que a história é recontada duas vezes, amplificando o sentido poético da narrativa. A gravação original de “Construção” tem arranjo monumental do maestro Rogério Duprat, escrito para violão, contrabaixo acústico e bateria, que sustentam o acompanhamento do samba e aos quais vão se superpondo paulatinamente agogô, naípe de cordas, naípe de metais com tuba, as vozes em coro do grupo MPB-4, tímpanos e naípe de madeiras com oboé. O colorido da variedade de timbres, o jogo contrapontístico entre os naipes, as harmonizações nada convencionais e, acima de tudo, o enorme comprometimento da arquitetura musical com o sentido da letra tornam este arranjo de “Construção” um dos mais lapidares de toda a música brasileira. Duprat, arranjador de formação erudita que trafegava por várias tendências da música de concerto contemporânea, do serialismo à música eletroacústica, deu substancial e criativa contribuição à MPB. Foi, ainda, um dos grandes responsáveis pela urdidura sonora do Tropicalismo.

4. “Partido-alto” (Chico Buarque), com MPB-4. Philips, 1972.

“Partido-alto” é um samba de Chico Buarque feito para a trilha sonora do longa-metragem *Quando o carnaval chegar*, de Cacá Diegues. É o tema do personagem Cuíca, interpretado por Antônio Pitanga. O samba tem estrutura poética inspirada no partido-alto castiço, embora as quatro estrofes intercaladas ao refrão sejam apoiadas na incomum métrica de treze sílabas. A melodia e sua base harmônica também se afastam do padrão tradicional — o que não chega a eliminar da canção, entretanto, o caráter de samba. Composto numa época em que havia censura no país, Chico teve que alterar sua letra em dois trechos: o verso “na barriga da miséria nasci brasileiro” passou a terminar com “nasci batuqueiro”; já “titica” foi substituída por “coisica”. Gravado pelo MPB-4 (conjunto vocal

formado por Miltoninho, Magro, Aquiles Reis e Ruy Faria), “Partido-alto” foi lançado ao mesmo tempo no álbum *Cicatrizes*, do grupo, e no LP com a trilha do filme. O destaque, no arranjo, é de Dino 7 Cordas, com as cintilantes baixarias improvisadas em seu violão.

5. “Retalhos de cetim” (Benito Di Paula), com Benito Di Paula. Copacabana, 1973.

O compositor, cantor e pianista Benito Di Paula (nome artístico de Uday Vellozo) nasceu na cidade serrana de Nova Friburgo, no Rio de Janeiro, e foi criado em ambiente musical. Seu pai, José Vellozo, descendente de ciganos, era ferroviário e músico amador, também fundador do bloco carnavalesco Quem É Bom Não Se Mistura e líder de um regional de choro com que ensaiava na casa da família. Em fins da década de 1950, Benito iniciou a carreira de músico como *crooner* e pianista da noite carioca, surfando nas ondas da canção romântica e, mais tarde, da Jovem Guarda. Gravou seus primeiros discos no fim dos anos 1960. No terceiro álbum solo, *Um novo samba*, de 1973, o artista emplacou o primeiro de seus grandes sucessos: “Retalhos de cetim”, que o credenciou como principal representante da corrente do sambão-joia. A canção repisa o tema da desilusão amorosa. Narra, em poucas linhas, a história de um sambista apaixonado que investe em seu amor: “Gastei tudo em fantasia / Era só o que eu queria / E ela jurou desfilhar pra mim”. Mas o desfecho não é feliz, como entrega o refrão: “Mas chegou o carnaval / E ela não desfilou / Eu chorei na avenida, eu chorei / Não pensei que mentia / A cabrocha que eu tanto amei”. Calçado por poesia simples e direta, embalado por uma levada reta de samba, em andamento moderado, “Retalhos de cetim” tem melodia e construção harmônica de uma balada romântica pop, cuja maior virtude é sublinhar com clareza o percurso entre a expectativa e a desilusão do sambista, exemplo feliz de casamento entre discurso musical (melodia) e sentido poético (letra), verso a verso. O arranjo da faixa traz violão e cavaquinho tocados com bastante simplicidade, surdo e tamborim (que previsivelmente entram em cena no verso

“comprei surdo e tamborim”), baixo elétrico, uma interessante viola de dez cordas que ponteia no lado direito do estéreo, uma cuíca lacrimosa e um naipe de sopros que ataca com o refrão, pronto para aumentar a voltagem dramática. Completam ainda o panorama um apito, a evocar os desfiles de escolas de samba, e um potente coro feminino. Receita de sucesso.

6. “Kid Cavaquinho” (João Bosco e Aldir Blanc), com João Bosco. RCA, 1974.

A parceria entre João Bosco, mineiro de Ponte Nova, e Aldir Blanc, carioca da zona norte, imprime marca personalíssima na história da música brasileira. Autores de sambas, boleros, marchas e canções de gênero inclassificável, os dois criaram estilo próprio, marcado pelas melodias refinadamente voluptuosas do João, de agudo sentido rítmico, e pela poesia visceral e malandra de Aldir — não à toa, chamado por Dorival Caymmi de “ourives do palavreado”. Lançado em *Caça à raposa*, segundo álbum de João Bosco e que contém exclusivamente parcerias com Aldir Blanc, o samba “Kid Cavaquinho” elege o pequeno instrumento de quatro cordas como herói da letra: “Ói, que foi só pegar no cavaquinho / Pra nego bater / Mas se eu contar o que é que pode um cavaquinho / Os home não vai crer / Quando ele fere, fere firme / E dói que nem punhal / Quando ele invoca até parece / Um pega na geral”. Há quem enxergue aí a representação do cavaquinho como o conjunto das vozes miúdas que se levantavam, no período, contra a sufocante ditadura militar. O arranjo de César Camargo Mariano apoia-se, antes de mais nada, no extraordinário violão de João Bosco — uma espécie de antítese rítmica do violão de João Gilberto: em vez de sintetizar a levada do samba tradicional, como o baiano, João Bosco a desdobra ainda mais, explorando engenhosamente a articulação em separado dos três dedos da puxada da mão direita (de um lado, o indicador; de outro, médio e anelar juntos) e, assim, criando o efeito de *ghost note* em algumas das oito semicolcheias do compasso binário do samba. Mas o cavaquinho tem evidente lugar de honra no arranjo, executado

pelo experimentadíssimo Neco, multi-instrumentista das cordas, que toca ao mesmo tempo o chamado “cavaco base” (responsável pelo acompanhamento rítmico), do lado direito do estéreo, e o cavaquinho solo, do lado oposto, com comentários fraseados. Ao lado dele, destacam-se o surdo preciso de Gilberto D’Ávila (também tarimbado pandeirista de regionais de choro) e o baixo elétrico corpulento de Luizão Maia. Um efeito interessante — para a época, uma relativa novidade — é o deslocamento na panorâmica do estéreo do som do tamborim, em quiálteras, durante o breque que acontece sempre antes do verso “Genésio, a mulher do vizinho”. Quem está de fone pode perceber com clareza que o som do tamborim se move do lado esquerdo para o direito — tipo de brincadeira hoje nada incomum. Entre dezenas de regravações que o samba teve, distingue-se a vibrante e teatral versão de Maria Alcina, lançada no mesmo ano de 1974.

7. “Na batucada da vida” (Ary Barroso e Luiz Peixoto), com Elis Regina. Philips, 1974.

O samba-canção “Na batucada da vida” demonstra bem o caráter maleável da canção popular. Ao longo de sucessivas gravações, a composição foi sofrendo discretas alterações na melodia e na letra, sem contudo perder sua coerência e seu poder de comunicação. Até mesmo seu primeiro registro fonográfico, segundo consta, já nasceu diferente do original. O samba fora composto pelo pianista Ary Barroso e pelo dramaturgo Luiz Peixoto para uma peça de teatro de revista intitulada *Bandeira nacional*. Com o êxito nos palcos, acabou levada ao disco por Carmen Miranda, já uma grande estrela das gravadoras. A melodia sinuosa e cheia de sutilezas criada por Ary Barroso foi interpretada com dificuldade pela cantora no estúdio, que precisou repeti-la diversas vezes, fazendo gastar várias matrizes de acetato até que o trabalho fosse concluído. Nesse meio do processo, foi tomando liberdades não só com a melodia, mas também com a letra. Resolveu mudar dois versos que achara muito pesados: “me soltou na rua à toa, a passar de mão em mão” terminou como “desprezada como um cão”;

“topo qualquer parada por um prato de comida” virou “não tenho nada, nada, e por Deus fui esquecida”. Em 1950 é a vez de Dircinha Batista gravar o samba, acompanhada pelo conjunto do próprio Ary Barroso. Ela recupera os versos originais, mas altera alguns detalhes: “choro e batucada” passa a ser “samba e batucada”; “um litro e meio de cachaça bem puxado” fica “bem mamado”. Com Dircinha, ainda, a melodia ganha outros contornos. Mas quem remexeu tudo ainda mais, anos depois, foi Tom Jobim, fã confesso da composição. Provavelmente por ter o samba corrompido na memória (ou por iniciativa própria, quem saberá?), Tom muda a melodia da canção em alguns trechos, a ponto de alterar seu acompanhamento harmônico. O caso mais patente é o trecho dos versos “De noite teve samba e batucada / Que acabou de madrugada / Em grossa pancadaria”. Ele gravaria “Na batucada da vida” apenas em 1985, numa antologia dedicada a Ary Barroso, mas, bem antes disso, ensinou o samba para Elis Regina, que o gravou em 1974, numa versão que se tornou hoje a mais conhecida. Para além do estupendo desempenho vocal de Elis, de todo o seu magnetismo e da emoção que imprime aos versos de “Na batucada da vida”, parte considerável do sucesso da gravação repousa no sensível e moderno arranjo de César Camargo Mariano. O piano do maestro aqui se une ao baixo elétrico de Luizão Maia, à bateria de Toninho Pinheiro e ao ganzá e os *temple blocks* de Chico Batera, com pavimentação rítmica delicada, condução segura e elegante do baixo, contracantos cirúrgicos do piano e, especialmente, harmonização arrojada e próxima do cool jazz norte-americano da década de 1950. A roupagem da MPB, mestiça por excelência, ornamenta assim o samba-canção lançado exatos 40 anos antes por Carmen Miranda.

8. “Flor de lis” (Djavan), com Djavan. Som Livre, 1976.

Alagoano de Maceió, Djavan aportou no Rio de Janeiro aos 23 anos de idade em busca de horizontes mais amplos para sua carreira musical. O samba “Flor de lis” é o carro-chefe de seu LP de estreia — *A voz, o violão, a música de Djavan* —, lançado com bastante sucesso em 1976,

três anos após sua chegada à cidade. O produtor musical do álbum é o veterano Aloysio de Oliveira, personagem que ostenta longa folha de serviços prestados à canção brasileira e que cuidou de discos de Carmen Miranda, João Gilberto e Tom Jobim. Ao lado do brilhante violão de Djavan, com suingue único e vocabulário jazzista, participam da gravação de “Flor de lis” também Edson Frederico (piano Rhodes e arranjo), Hélio Delmiro (guitarra), Luizão Maia (baixo elétrico), Paulo Braga (bateria), os sambistas veteranos Mestre Marçal e Luna (percussões) e o prestigiado flautista chorão Altamiro Carrilho. Naquela fase, a distribuição dos instrumentos no estéreo costumava ser mais aberta, isto é, mais nitidamente dividida. Assim, flauta e guitarra são ouvidos com clareza do lado direito (no fone direito), enquanto o piano Rhodes está do lado esquerdo. Bateria e percussões se espalham pelos dois lados do estéreo e, como é praxe, voz e baixo permanecem no centro da panorâmica.

9. “Sampa” (Caetano Veloso), com Caetano Veloso. Philips, 1978.

Caetano Veloso compôs a canção “Sampa” durante as gravações de um especial de TV sobre sua obra. A certa altura, os produtores pediram que ele preparasse para o dia seguinte uma breve declaração sobre a cidade de São Paulo, e Caetano acabou criando um samba à guisa de depoimento. Composição que se aproxima do samba-canção seresteiro, “Sampa” encontra sintonia com o repertório do paulistano Paulo Vanzolini. Foi gravada no álbum *Muito (Dentro da estrela azulada)*, de 1978, com formação instrumental enxuta, semelhante à dos tradicionais regionais de choro, mas articulada também por outras referências. Além do violão de nylon de Caetano, que cumpre a função de base, entram em cena o violão de aço de Perinho Santana, com ponteiros de inspiração roqueira, o pandeiro de acento chorão de Marcos Amma e, ainda, o delicioso e nada ortodoxo violão de sete cordas do baixista Arnaldo Brandão. Os músicos, de certo modo, acabam por emular o som dos Demônios da Garoa, referência do samba paulistano desde

a década de 1940. Quando apresenta a canção sozinho, em palcos ou gravações, Caetano se acompanha com batida de violão à maneira de João Gilberto, fazendo-a soar mais próxima da bossa nova.

**10. “Feminina” (Joyce Moreno), com Joyce Moreno.
EMI-Odeon, 1980.**

Samba que mapeia o universo da mulher na primeira pessoa — recorte marcante na obra da compositora, cantora e violonista Joyce Moreno —, “Feminina” é uma investigação de suas possibilidades: “— Ô, mãe, me explica, me ensina / Me diz o que é feminina / — Não é no cabelo, no denço ou no olhar / É ser menina por todo lugar”. A canção foi composta em 1977 e gravada no mesmo ano por Joyce nos Estados Unidos, em álbum produzido por Claus Ogerman que nunca chegou a ser lançado. A faixa que contém “Feminina”, por sorte, acabou incluída numa coletânea que saiu em 1999 pelo selo norte-americano de jazz EmArcy, porém não muito divulgada no Brasil. Com duração de mais de onze minutos, esta estonteante versão original tem a presença de Joyce Moreno (voz, violões e vocais superpostos), Maurício Maestro (violão e vocal de apoio), João Palma (bateria), Buster Williams (baixo acústico), Tutty Moreno e Naná Vasconcelos (percussão), Joe Farrell (flauta), Mike Mainieri (vibrafone), em arranjo coletivo, e mais a presença de um pianista não identificado que gravou em sessão posterior. Em 1979, a canção é gravada pelo Quarteto em Cy e então aproveitada para a trilha do pioneiro seriado televisivo *Malu mulher*, cuja dramaturgia abordava situações sob a perspectiva feminista. No ano seguinte, Joyce Moreno regrava o samba como faixa-título de seu novo LP, alcançando também ampla repercussão. Esta versão tem voz, violão e arranjo da compositora, e nela tomam parte Tutty Moreno (bateria e percussão), Fernando Leporace (baixo), Mauro Senise (flauta) e Lizzie Bravo (vocal). Destaques para as variações criativas e sempre fluentes criadas pela cantora na métrica dos versos, a linha de baixo que cumpre a função do surdo na batucada clássica, a vibrante arquitetura dos vocais e, acima de tudo, o conjunto, absolutamente coeso. Embora as gravações

de “Feminina” até hoje feitas por Joyce nunca tenham apontado para a direção da batucada em estilos mais tradicionais, é interessante notar que a própria melodia do samba tem articulação coincidente, em muitos pontos, com a célula rítmica desenhada pelo pandeiro repicado do partido-alto.

E MAIS:

1. “Corrida de jangada” (Edu Lobo e Capinam), com Elis Regina. Philips, 1968.
2. “Nós, os foliões” (Sidney Miller), com Sidney Miller. VT do programa Água Viva. TVE, gravado em 1976.
3. “Tarde em Itapoã” (Toquinho e Vinicius de Moraes), com Vinicius e Toquinho. RGE, 1977. Primeira gravação de 1971 com Vinicius, Toquinho e Marília Medalha.
4. “E vamos à luta” (Gonzaguinha), com Gonzaguinha. EMI-Odeon, 1980.
5. “Desde que o samba é samba” (Caetano Veloso), com Caetano Veloso e Gilberto Gil. Polygram, 1993.

14.1. “Pós-samba” e MPB

Na esteira da MPB, no decorrer dos anos 1970, o samba pôde se renovar e reconquistar sua popularidade, depois de ter se retraído na década anterior diante do iê-iê-iê e do considerável aumento do consumo de música estrangeira no país. Esta fase de reflorescimento do samba acontece por meio do resgate de veteranos que ainda não haviam chegado ao disco (ou nele se firmado), com o lançamento de jovens sambistas conectados à tradição das velhas guardas e, ainda, com a adesão firme ao gênero por parte de alguns cantores da própria MPB.

O sucesso midiático conquistado em fins da década de 1960 por Martinho da Vila e Paulinho da Viola (lançados nacionalmente nos mesmos

festivais de música televisivos que projetaram a MPB) foi um dos fatores que ajudaram a abrir caminho para uma nova fase do samba, daí repaginado e novamente valorizado pelo mercado. Ao contrário de intérpretes eventuais do samba na MPB, Paulinho e Martinho têm vínculo indissolúvel com o gênero, desde o princípio de suas trajetórias. Antes de alcançar os palcos e estúdios de gravação, Martinho da Vila era integrante da ala de compositores da Aprendizizes da Boca do Mato, onde chegou a ganhar sete vezes seguidas a disputa de samba-enredo, tendo depois se transferido para a Unidos de Vila Isabel. Já Paulinho da Viola frequentou desde a infância rodas musicais nas casas de Jacob do Bandolim e Pixinguinha, levado por seu pai, o violonista César Faria. Aos 20 anos de idade, ingressou na ala de compositores da União de Jacarepaguá e, pouco tempo depois, começou a se apresentar no bar Zicartola em meio a sambistas prestigiados. Ainda antes de começar a participar de festivais de música da televisão (o primeiro deles foi em 1966, na TV Record), Paulinho participou do show *Rosa de Ouro* — outro importante marco da retomada do samba, que reconduziu aos palcos Aracy Cortes, consolidou o prestígio de Zé Kéti e revelou, além de Paulinho, Clementina de Jesus, Elton Medeiros e Nelson Sargento.

Em nova onda de difusão do samba, sambistas veteranos à margem da indústria cultural têm discos gravados e seus nomes projetados, enfim, com sucesso. É o caso de Cartola, cujos sambas haviam sido lançados na década de 1930 por Francisco Alves, Carmen Miranda, Sílvio Caldas e Aracy de Almeida. Depois de um tempo à margem do disco, grava em 1964 um compacto duplo como intérprete, sem qualquer repercussão. Dez anos mais tarde, lança pela gravadora Marcus Pereira seu LP de estreia, que o colocaria de volta sob os holofotes em escala nacional. Nelson Cavaquinho, outro compositor ligado à Mangueira, também seria revelado como intérprete e violonista ao gravar em 1970 seu primeiro disco, depois de ter composições suas registradas desde os anos 1940. Também em 1970 é lançado o primeiro disco da Velha Guarda da Portela, estabelecida como grupo profissional por inspiração de seu padrinho, Paulinho da Viola.

Do mesmo modo, outros sambistas maduros já consagrados no ambiente restrito das escolas de samba ganham popularidade nesta fase, como Monarco e Dona Ivone Lara.

Nesse mesmo período, jovens intérpretes e compositores ligados ao samba dos morros e subúrbios encontram portas mais facilmente abertas, a exemplo de João Nogueira, Leci Brandão, Wilson Moreira, Nei Lopes, Roberto Ribeiro e Candeia. Este último, aliás, escreveu com o professor Isnard Araújo o livro *Escola de samba: árvore que perdeu a raiz*, publicado em 1978. O título, de certo modo, contribui para a validação da expressão “samba de raiz”, popularizada a partir desta fase e relacionada com o samba “autêntico”, em contraposição a vertentes mais distanciadas de sua matriz negra. Interessante é notar que o sentido de legitimidade conferido pela expressão “samba de raiz” vai mudando seu foco com o tempo. Nos anos 1980, por exemplo, o pagode carioca foi recebido com reservas por certos setores do samba, que o excluíam dessa condição. Entre as décadas de 1990 e 2000, entretanto, o estilo passa a ser chancelado como raiz, notadamente pela turma do pagode romântico.

Intérpretes que já haviam iniciado suas carreiras pautados pela MPB ou pela música romântica acabam seduzidos por essa maré crescente do samba. É o caso de Clara Nunes, que já havia experimentado de maneira difusa gêneros como o bolero, a bossa nova e o iê-iê-iê, até sedimentar sua identidade de sambista de feição negra e popular. Ou de Beth Carvalho, que se projetou na MPB dos festivais com seu primeiro grande sucesso, “Andança”, de Danilo Caymmi, Paulinho Tapajós e Edmundo Souto, para se render em definitivo ao samba em seu segundo LP de carreira, lançado em 1973. Ou também da maranhense Alcione, filha de mestre de banda e compositor de bumba meu boi e que na infância cantava em festas do Divino, em São Luís. Em seus primeiros tempos de Rio de Janeiro foi *crooner* da noite, dividindo-se entre o samba-jazz, a bossa nova e outros gêneros, até estreitar em disco, com o pé direito, na condição exclusiva de cantora de samba.

Hoje considerado clássico pelas gerações atuais, o repertório desta vertente a que chamo de “pós-MPB” nasceu em consonância com o ambiente

de arejamento e internacionalização da música brasileira, surgido na década de 1970. Ao mesmo tempo que procura atender às demandas de um novo mercado mais aberto a elementos estrangeiros, este samba também afirma certo sentimento nacionalista presente à época — um estilo que se equilibra entre a afirmação de suas origens e a proximidade com a geieia geral da MPB. Apelidado pelo produtor musical Rildo Hora de “samba *broadcasting*”, o samba de raiz repaginado à maneira da MPB é divulgado pelo disco, pelo rádio e agora também pela televisão, em programas musicais, atrações de variedades e trilhas sonoras de telenovelas. Seus principais intérpretes são alçados à condição de estrelas do showbiz, com excelente remuneração e regalias garantidas pelas gravadoras multinacionais.

Os arranjos e instrumentações deste novo samba se apoiam em muitas referências derivadas da MPB. Distintos de seus intérpretes, que representam diretamente o samba de raiz, seus principais produtores musicais e arranjadores têm formação polivalente, como o gaitista e violonista Rildo Hora (diretor musical de Martinho da Vila e Beth Carvalho, entre inúmeros outros nomes de peso), o guitarrista Geraldo Vespar (arranjador de João Nogueira e Clara Nunes), o pianista Cristóvão Bastos (responsável pelos arranjos de importantes discos de Paulinho da Viola), o trombonista Nelsinho (arranjador de Cartola, Roberto Ribeiro, Clementina de Jesus) e o violonista Jorge Cardoso (maestro de Alcione) — só para lembrarmos de alguns.

Muitos arranjos, nesta fase, incorporam à seção rítmica a dupla formada por baixo elétrico e bateria, formatada e consagrada nos discos de samba dos intérpretes da MPB. Mas outros, num polo oposto, mantêm-se apegados exclusivamente à percussão e às cordas da família do violão, deixando em evidência as batucadas ancestrais — é neste contexto que o cavaquinho, um tanto rarefeito nos sambas da turma da MPB, encontra sua reabilitação. Qualquer que seja a tendência idealizada pelo arranjador, os intérpretes vinculados à tradição do samba passam a ter ao seu dispor o mesmo arsenal variado de possibilidades timbrísticas, harmônicas e contrapontísticas de que se valem seus colegas da MPB.

PARA OUVIR O SAMBA DE RAIZ PÓS-MPB:

1. “Foi um rio que passou em minha vida” (Paulinho da Viola), com Paulinho da Viola. Odeon, 1969.

Nascido e criado no bairro carioca de Botafogo, filho do violonista César Faria, que atuava em conjuntos de choro e samba e participou do Época de Ouro, de Jacob do Bandolim, Paulinho da Viola projetou-se como sambista a partir do célebre show *Rosa de Ouro*, montado pelo poeta e produtor cultural Hermínio Bello de Carvalho em 1965. Paulinho, que poucos anos antes havia ingressado na ala de compositores da pequena escola de samba União de Jacarepaguá, a esta altura já havia se aproximado da Portela, levado por seu primo Oscar Bigode, então diretor de bateria da agremiação. Depois do *Rosa de Ouro*, que resultou também na sua primeira experiência em disco, participou de conjuntos de samba como A Voz do Morro e Os Cinco Crioulos. Paulinho da Viola também começou a ser conhecido por sua participação nos festivais musicais promovidos naquela década por emissoras de TV. Em 1969, com o samba “Sinal fechado”, Paulinho da Viola ganhou o V Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record de São Paulo. Um ano antes, no mesmo festival, Hermínio Bello de Carvalho inscrevera de surpresa o samba “Sei lá, Mangueira”, parceria dele e de Paulinho, interpretado por Elza Soares. A música não chegou a ficar entre as primeiras classificadas do concurso, mas, por exaltar a Mangueira, sua divulgação criou em Paulinho a preocupação de não despertar ciúme na comunidade portelense, à qual era ligado. Escreveu então o samba-exaltação “Foi um rio que passou em minha vida”, obra que se tornou até hoje a mais lembrada em toda sua extensa carreira. Lançado primeiro num compacto e depois incorporado a seu segundo LP solo, de 1970, que tem o mesmo título do samba, “Foi um rio que passou em minha vida” alcançou colossal sucesso e projetou definitivamente o nome de Paulinho da Viola em escala nacional. A composição tem estrutura poética de um samba-enredo nos moldes da década de 1950: é um samba de terreiro longo, sem primeira e segunda parte nitidamente

definidas, também sem refrão, mas apresenta a repetição dos versos finais de duas estrofes (“A marca dos meus desenganos ficou, ficou / Só um amor pode apagar” e “Foi um rio que passou em minha vida / E meu coração se deixou levar”), além de um “laiaraiá” final, à maneira de um refrão. A gravação está apoiada na instrumentação tradicional dos terreiros das escolas de sambas, com a presença de violões de aço, cavaquinho, tamborim, pandeiro, cuíca, surdo e ganzá. Por volta de um minuto de faixa, ouve-se no canal esquerdo um contracanto vocal, assim que Paulinho começa a cantar os versos “Porém / Há um caso diferente / Que marcou num breve tempo / Meu coração para sempre”. Era o ritmista portelense Jorge Meira, participante do coro, que aproveitou a pausa após o “porém” original e cantarolou de improviso, em resposta: “ai, porém!”. O cantor e os responsáveis no estúdio aprovaram o caco, perfeitamente orgânico, e o mantiveram no registro. Foi o suficiente para o ritmista passar a ser chamado, no meio do samba, de Jorge Porém.

2. “Pressentimento” (Elton Medeiros e Hermínio Bello de Carvalho), com Elton Medeiros. Odeon, 1973.

Interpretado por Marília Medalha, o samba “Pressentimento” ficou em terceiro lugar na mostra competitiva da 1ª Bienal do Samba, festival promovido pela TV Record em 1968. O campeão foi “Lapinha”, de Baden Powell e Paulo César Pinheiro, defendido por Elis Regina e o grupo Os Originais do Samba; o vice foi “Bom tempo”, de Chico Buarque, cantado pelo próprio. Com a excelente repercussão que obteve no festival, “Pressentimento” acabou logo gravado por artistas de peso, como Elza Soares, Elizeth Cardoso, Jair Rodrigues e Roberto Silva. Em 1973 foi a vez de seu compositor Elton Medeiros levá-la ao disco, em seu primeiro álbum solo. Aqui, o arranjo do maestro Orlando Silveira (também excepcional acordeonista, um dos integrantes do onipresente Regional do Canhoto) recorre ao violão de Dino 7 Cordas, ao cavaquinho de Jonas (Jonas Pereira da Silva, outro importante chorão) e ao baixo de Dininho (filho de Dino, músico da banda de

Paulinho da Viola desde essa época), distribuindo a percussão por Elizeu Félix, Mestre Marçal, Dazinho e Geraldo Sabino. Percebem-se com clareza as levadas de Dino, que, por não dispor de um violão de seis a seu lado para apoiá-lo ritmicamente, economiza nas baixarias e dá uma aula de equilíbrio entre execução de frases e condução harmônica. Outro destaque é a introdução melódica do samba, composta por Elton Medeiros (o “laraiá” inicial, repetido ao final da faixa). A mesma introdução fora apresentada já por Marília Medalha tanto na estreia televisiva do samba quanto em seu primeiro registro em disco (pelo conjunto Samba 4, no LP de 1968 que reúne as músicas classificadas pela 1ª Bienal do Samba) e nas gravações subsequentes de Elza, Elizeth, Jair e Roberto Silva. Assim como Lamartine Babo, Elton Medeiros faz parte da estirpe de melodistas que cria introduções totalmente incorporadas às suas canções, isto é, feitas para serem sempre tocadas ou entoadas junto ao tema principal. Entre outros exemplos, figuram as introduções de “Onde a dor não tem razão”, “Amé” e “Pra fugir da saudade”, três sambas de Elton em parceria com Paulinho da Viola.

3. “Estrela de Madureira” (Acyr Pimentel e Ubirajara Cardoso), com Roberto Ribeiro. Odeon, 1975.

Assim como o samba carnavalesco “Madureira chorou”, de Carvalhinho e Júlio Monteiro, lançado por Joel de Almeida em 1957, “Estrela de Madureira” exalta a memória de Zaquia Jorge, personalidade do teatro rebolado e dona do Teatro de Revista Madureira, o único do tipo no subúrbio carioca. Em 1975, a atriz foi homenageada pelo Império Serrano com o enredo “Zaquia Jorge, a vedete do subúrbio, estrela de Madureira”, cujo samba-enredo vencedor do concurso interno da escola de samba foi composto por Avarese. No entanto, o samba da parceria de Acyr Pimentel e Ubirajara Cardoso, um dos derrotados na eliminatória, acabou sendo gravado após o carnaval por Roberto Ribeiro sob o título “Estrela de Madureira”, com pequenas alterações. Acabou fazendo muito mais sucesso do que o samba que desfilou na avenida. Vale ouvir com atenção, nesta gravação original, as

primorosas baixarias improvisadas do sete-cordas de Valdir de Paula, referência do instrumento.

4. “Não deixe o samba morrer” (Édson Conceição e Aloísio Silva), com Alcione. Philips, 1975.

Mais um orgulhoso samba que exalta seu próprio gênero, gol de placa da dupla de sambistas soteropolitanos Édson Conceição e Aloísio Silva, “Não deixe o samba morrer” foi gravado pela primeira vez no LP de estreia de Alcione, que tem como título *A voz do samba*. É o primeiro grande sucesso da cantora maranhense e, provavelmente, o mais lembrado em todo o seu vasto repertório. A produção musical do álbum é do baiano Roberto Sant’Ana, que contribuiu ainda para o lançamento de artistas como Elomar, Fafá de Belém, Emílio Santiago e Quinteto Violado. Sant’Ana reuniu aqui “Não deixe o samba morrer” e outras composições de importantes sambistas baianos: “Aruandê” (Nelson Rufino e Edil Pacheco) e “Espera” (Batatinha e Ederaldo Gentil), além do pouco lembrado “Samba em paz” (Caetano Veloso). O arranjo de “Não deixe o samba morrer” é de Zé Menezes e coloca em evidência as baixarias de Dino 7 Cordas, em meio a uma formação que conjuga flauta, bandolim, baixo elétrico, bateria e percussão (surdo, tamborim e agogô). Destaque para o generoso *reverb* na voz de Alcione, de uso comum à época, efeito que fica ainda mais presente na introdução à capela da faixa.

5. “Canto das três raças” (Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro), com Clara Nunes. Odeon, 1976.

Faixa-título do nono LP de carreira de Clara Nunes, “Canto das três raças” é parceria de dois importantes nomes do samba: Mauro Duarte, compositor de origem mineira desde a adolescência ligado aos blocos carnavalescos e escolas de samba do bairro carioca de Botafogo, e Paulo César Pinheiro, um dos mais prolíficos e celebrados autores da história da música brasileira, também produtor do álbum. Clara Nunes iniciara sua trajetória artística na década de 1960, quando

experimentava gêneros díspares como o bolero, o iê-ie-iê, a canção romântica, a bossa nova e a música de protesto — até que em 1971 o radialista Adelzon Alves ajudou a conferir-lhe nova identidade artística, ao produzir seu quarto LP. Divisor de águas para Clara, que passou a ser reconhecida como sambista “de raiz”, este álbum investiu no repertório de sambistas de morro, em temas de inspiração “afro”, em sambas clássicos (como “Feitio de oração”, de Noel Rosa e Vadico) e, ainda, apostou em composições de novos talentos, a exemplo de João Nogueira. Paulo César Pinheiro, produtor de sete discos em sequência da cantora, em parceria com Renato Corrêa (“Canto das três raças” é o primeiro deles), acentuou ainda mais o perfil de sambista a um só tempo popular e consistente de Clara. A faixa “Canto das três raças” tem arranjo do maestro Lindolfo Gaya. Ele reúne o violão de Eduardo Gudin (compositor e violonista paulistano), o cavaquinho com afinação de bandolim de Carlinhos do Cavaco, a bateria de Wilson das Neves, o atabaque de Luna, o agogô de Cabelinho, a cuíca de Mestre Marçal, o surdo de Gordinho e as demais percussões distribuídas por Elizeu Félix, Pedro Sorongo e Stênio, além do portentoso coro que reúne As Gatas (Dinorah Lemos, Zenilda Barroso, Eurídice e Nara), o conjunto Nosso Samba (formado por Gordinho, Carlinhos do Cavaco, Genaro Soalheiro, Barbosa, Nô e Stênio), os Golden Boys (os irmãos Roberto, Ronaldo e Renato Corrêa) e Evinha e Marizinha, integrantes do Trio Esperança. Na contramão das grandes produções fonográficas de samba da época, não há aqui a presença de baixo elétrico, violão de sete, tampouco naipes de sopros ou de cordas. Destaques para a potente levada de atabaque de Luna e o violão preciso de Eduardo Gudin, que realça as passagens modais da harmonia do samba.

6. “Espelho” (João Nogueira e Paulo César Pinheiro), com João Nogueira. Odeon, 1977.

Sergipano de Porto da Folha, dublê de advogado e violonista, o velho João Nogueira era um ás do choro e do samba. Acompanhou Noel Rosa e Jacob do Bandolim, entre muitos nomes de peso. João ingressou em

1935 no regional do também violonista Rogério Guimarães e ali tocou até 1952, quando faleceu precocemente, vitimado por tuberculose. Deixou viúva e dois filhos: Adalgisa, a Gisa, mais velha, e o caçula João — João Batista Nogueira Júnior, sambista que anos mais tarde viria a ser conhecido pelo mesmo nome artístico do pai, João Nogueira. O samba “Espelho”, com melodia de João e letra de Paulo César Pinheiro, reconta a vida do filho sambista na perspectiva da ausência paterna, em tom confessional: “O pai de anel no dedo e dedo na viola / Sorria e parecia mesmo ser feliz (...) / E que vontade de tocar viola de verdade / E de fazer canções como as que fez meu pai (...) / Mas eu sei que lá no céu o velho tem vaidade / E orgulho de seu filho ser igual seu pai / Pois me beijaram a boca e me tornei poeta / Mas tão habituado com o adverso / Eu temo se um dia me machuca o verso / E o meu medo maior é o espelho se quebrar”. O samba foi lançado por João Nogueira num compacto simples em 1973, com arranjo em que se destacam os bordões de Dino 7 Cordas e um pequeno naipe de trompetes. Quatro anos mais tarde, foi regravado por João em seu LP *Espelho*, em registro que se tornou mais conhecido. Aqui em arranjo de Geraldo Vespar que coloca ainda mais em evidência o fraseado improvisado de Dino 7 Cordas — o samba é acompanhado por uma sequência de baixarias que hoje se tornou referência no estudo do instrumento —, ouvem-se com destaque o bandolim de Joel Nascimento, o violão de Cláudio Jorge e as flautas de Celso Woltzenlogel e Jorginho da Flauta. O compositor Elton Medeiros costumava a se referir a esse tipo de samba como “samba cansado”, um trocadilho jocoso (mas nem de longe pejorativo) criado a partir da expressão samba-canção. Samba cansado, aí, se refere a uma modalidade que pede andamento mais cadenciado, mas não tão lento quanto o do samba-canção clássico e, além disso, mais afeito à batucada.

7. “Vou festejar” (Jorge Aragão, Dida e Neoci), com Beth Carvalho. RCA Victor, 1978.

“Vou festejar” é a faixa de abertura do LP *De pé no chão*, o sétimo entre os 34 lançados por Beth Carvalho. Este samba foi composto a seis

mãos por Dida (Edel Ferreira de Lima), compositor do bloco Cacique de Ramos desde os anos 1960, Neoci, também ligado ao Cacique e filho de João da Baiana, um dos baluartes do tempo do samba maxixado, e Jorge Aragão, músico que começou carreira como guitarrista em bandas de baile e foi um dos fundadores do grupo Fundo de Quintal, ao lado de Neoci. Típico samba de embalo, feito para o desfile do Cacique de Ramos no carnaval de 1978, “Vou festejar” foi garimpado por Beth Carvalho em suas visitas às rodas de sambas que aconteciam na quadra do bloco, onde se reuniam os músicos do recém-formado Fundo de Quintal. Produzido por Rildo Hora, o álbum *De pé no chão* marca o ingresso desses músicos no mundo do disco, instrumentistas que propunham sonoridade nova para o samba com o uso de tantã, repique de mão e banjo-cavaquinho. O disco é o pontapé inicial para a difusão, na década seguinte, do chamado pagode carioca. O arranjo de “Vou festejar” dá espaço a essa batucada diferente, realçada ainda pela percussão em tamancos, habitual nos desfiles do Cacique de Ramos e reencenada no estúdio sob a batuta de Rildo Hora. O baixo elétrico, instrumento fundamental nas formações do samba da MPB, não está em cena aqui. A voz carismática de Beth Carvalho apoia-se nas harmonias de cavaquinho e violão e na opulenta batucada de novo sabor. Lançada em 1978, em meio ao processo de abertura política que se estabelecia no Brasil, “Vou festejar” tornou-se um dos hinos ainda cifrados da resistência contra o regime militar — “Chora, não vou ligar / Chegou a hora, vais me pagar”. O samba ficou popular, ainda, em meio às torcidas de futebol, cantado em estádios com o intuito de provocar ex-jogadores de seu time depois contratados por clubes adversários — “Você pagou com traição / A quem sempre lhe deu a mão”. Uma história recuperada pelo jornalista João Pimentel indica que “Vou festejar” seria lançado originalmente por Elza Soares, que já tinha incluído o samba em seu LP de 1978, prestes a sair. Mas Dida, um dos compositores, ouviu uma prova da gravação de Elza e opinou com franqueza: para ele, o samba não estava representado ali com a vibração necessária. Descontente com a crítica, a cantora eliminou à última hora o samba

de seu disco, e “Vou festejar” acabou sendo revelado ao público pela animadíssima versão de Beth Carvalho.

8. “Na hora da sede” (Luiz Américo e Braguinha), com Clementina de Jesus. EMI-Odeon, 1979.

Paulista de Santos, o cantor e compositor Luiz Américo (pseudônimo de Américo Francisco Filho) teve carreira artística deslanchada no início da década de 1970 em meio à corrente do samba-joia — entre seus sucessos marcantes estão “Camisa 10” (de Hélio Matheus e Luiz Wagner, lançada por ele em 1973) e “Filho da véia” (dele próprio em parceria com Braguinha, gravada em 1997 no álbum *Meu Mengo*). É justamente Braguinha (nome artístico de Antônio Dias Braga) o mais frequente parceiro musical de Luiz Américo — a dupla contabiliza 68 parcerias gravadas. Vale advertir que muitas fontes de pesquisa, como bancos de dados da internet e sites especializados em música brasileira, mesmo os mais abalizados e confiáveis, confundem Antônio Dias Braga com Carlos Alberto Ferreira Braga, também Braguinha — que é, entre muitos feitos, o autor da letra do icônico samba-canção “Carinhoso” (com Pixinguinha) e o compositor de marchinhas antológicas como “Touradas em Madri”, “Chiquita bacana”, “Balancê” e “Yes, nós temos bananas” (todas com Alberto Ribeiro) e “Pastorinhas” (com Noel Rosa). Pouco se sabe publicamente, entretanto, sobre o parceiro de Luiz Américo que esteve em franca atividade autoral na década de 1970. É desta dupla o samba “Na hora da sede”, lançado em disco em 1974 pelo grupo paulista Os Embaixadores do Samba, gravado no ano seguinte por Luiz Américo (era o lado B do compacto simples em que apresentava “Filho da véia”) e regravado cinco anos mais tarde, com projeção ainda maior, por Clementina de Jesus, em seu quinto e último álbum solo. Um samba singelo, com refrão de quatro linhas (“Na hora da sede você pensa em mim / Pois eu sou o seu copo d’água / Pra aliviar a sua sede / E dar alívio à sua mágoa”) e segunda parte com estrofe única. Nesta fase, Clementina já se desligava um pouco das curimbas, dos partidos-altos tradicionais e das cantigas do repertório

profano afro-brasileiro que a projetaram, desde que fora descoberta quinze anos antes pelo produtor e poeta Hermínio Bello de Carvalho, cantando desavisadamente na festa de Nossa Senhora da Glória. Produzido por Fernando Faro, o LP *Clementina* tem na simplicidade dos arranjos um de seus maiores trunfos. A faixa “Na hora da sede” conta com a presença apenas de cavaquinho, surdo e pandeiro de couro para emoldurar a voz solista, além do coro feminino do grupo As Gatas. O destaque é do cavaquinho, que, com batida simples, emprega em alguns momentos um acorde maior correspondente ao sétimo grau da tonalidade em substituição à sua dominante (no caso, usa um acorde de ré maior no lugar do previsível si bemol com sétima, para cair no mi bemol maior) — citação de maneirismo agridoce praticado por alguns cavaquinhos “incultos” das velhas guardas. O mesmo disco traz ainda a faixa “Embala eu” (de Albaléria), samba macumbado em homenagem a Mãe Menininha do Gantois, que tem a participação de Clara Nunes. *Clementina* e Clara dividem os versos e são acompanhadas unicamente pelos vocais de As Gatas, um coro de palmas e o par de tumbadoras de Geraldo Bongô, que dá uma aula de execução do instrumento.

9. “Silêncio de bamba” (Wilson Moreira e Nei Lopes), com Wilson Moreira. EMI-Odeon, 1980.

Logo de saída, o cavaquinho ré-sol-si-ré de Alceu Maia soa no canal esquerdo da mixagem, acompanhado do surdo de Gordinho, que é tocado em cadência solene. O coro grave do conjunto Nosso Samba entoa a breve introdução, apoiada ao violão pelo maestro Rogério Rossini (o arranjador do disco) e ladeada pelas flautas de Geraldo, abertas no estéreo. Costurada pelas baixarias certeiras de Dino 7 Cordas, impõe-se então a voz de Wilson Moreira: “A emoção foi geral / Faltava pouco para o carnaval / No meio de toda euforia / Nossa escola chorava / Obedecendo a harmonia / A batucada calava / Instrumentos em funeral / Enrolavam a bandeira do samba / Era silêncio de um bamba”. Ainda estão por vir o sol-ré-lá-mi de Carlinhos do Cavaco, do lado direito do estéreo, a cuíca de Mestre Marçal e o coro feminino de

As Gatas, para coroar o samba. Com melodia de Wilson letrada por Nei Lopes — a dupla cravou diversos clássicos entre as mais de 55 parcerias até hoje registradas em disco —, “Silêncio de bamba” poetiza duas histórias distintas. Uma delas está contada na primeira parte da letra: às vésperas do carnaval de 1978, o mestre-sala da legendaria Quilombo (escola de samba idealizada por Candeia e por ele fundada ao lado de Nei Lopes e Wilson Moreira, entre outros) foi assassinado próximo ao clube onde a agremiação ensaiava, causando comoção entre seus componentes. Meses depois, o falecimento de Candeia se tornaria o motivo para o arremate do samba: “Foi poeta e foi guerreiro / Foi um negro verdadeiro / Assentado em seu trono de Rei / Fez do samba a sua lei (...)”. Entre outras pérolas do álbum *A arte negra de Wilson Moreira e Nei Lopes* está o samba “Senhora liberdade” (“Abre as asas sobre mim / Ó, senhora liberdade / Eu fui condenado / Sem merecimento / Por um sentimento / Por uma paixão”), lançado no ano anterior por Zezé Motta e que passou a ser reconhecido como um dos hinos informais do movimento em favor da anistia a exilados e presos políticos, no período final do regime militar que se instalara em 1964.

10. “Nasci pra sonhar e cantar” (Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho), com Dona Ivone Lara. WEA, 1982.

Um dos mais belos temas surgidos da parceria entre Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho, “Nasci pra sonhar e cantar” foi levado ao disco pela primeira vez no quarto álbum de carreira da sambista — *Alegria, minha gente* (*Serra dos meus sonhos dourados*) —, que tem produção e arranjos de Rildo Hora. A interpretação intimista de Dona Ivone é aqui valorizada pelo sete-cordas de Raphael Rabello, que está à direita no estéreo, mais o cavaquinho de Luciana Rabello e o bandolim de Joel Nascimento, posicionados à esquerda. Completam o quadro a gaita de Rildo Hora, o onipresente surdo de Gordinho, o coro de As Gatas e de parte dos componentes do Conjunto Nosso Samba, além de pandeiro e tamborim discretíssimos, estes na ponta direita da panorâmica do estéreo. Uma mixagem absolutamente equilibrada dentro da lógica

do arranjo, que valoriza sobretudo os instrumentos harmônicos, mas nada convencional para os padrões contemporâneos. A letra de Délcio para a inspirada melodia de Dona Ivone é uma profissão de fé: “O que trago dentro de mim preciso revelar / Eu solto um mundo de tristeza que a vida me dá / Me exponho a tanta emoção / Nasci pra sonhar e cantar / Na busca incessante do amor / Que desejo encontrar”. “Nasci pra sonhar e cantar”, no dizer de Elton Medeiros, seria um “samba cansado” (expressão que designa um samba lento, porém batucado), mas pode também ser apresentado com as variadas possibilidades de instrumentação do samba-canção clássico, com toda a naturalidade.

E MAIS:

1. “A flor e o espinho” (Nelson Cavaquinho, Alcides Caminha e Guilherme de Brito), com Nelson Cavaquinho. Castelinho, 1970. A primeira gravação é de Raul Moreno, em 1957, para um 78 rpm da Todamérica.
2. “As rosas não falam” (Cartola), com Cartola. Marcus Pereira, 1976.
3. “Falso moralista” (Nelson Sargento), com Nelson Sargento. Eldorado, 1979.
4. “Ex-amor” (Martinho da Vila), com Martinho da Vila. RCA-Victor, 1981.
5. “Zé do Carço” (Leci Brandão), com Leci Brandão. Copacabana, 1985.

Capítulo 15. O pagode carioca dos anos 80: um novo sopro

Formato que recicla o partido-alto e o samba de terreiro, o pagode dos anos 80 representa o último grande sopro criativo — até agora — a sacudir com vigor a árvore do samba urbano carioca. Depois de ter se aproximado do ecumenismo da MPB e captado ecos de muitas linguagens, o samba aqui se reinventa e traça um movimento orgânico de aproximação às suas raízes negras e suburbanas. Num primeiro momento, instrumentos musicais como baixo elétrico, bateria, cordas de arco, teclados e sopros são deixados para trás, em busca da sonoridade rústica e vibrante das rodas de fundo de quintal que estão na base do samba maxixado da Pequena África e da Cidade Nova, do samba vadio dos malandros do Estácio, do samba de roda dos candomblés tradicionais cariocas e suas matrizes baianas, do partido-alto castiço, das rodas de pernada, dos blocos de sujo, do samba dos terreiros das escolas de samba que se derramam por biroscas, tendinhas, botequins e esquinas.

Os artífices da gênese do pagode carioca são sambistas de maioria negra, suburbanos, nem todos músicos profissionais. Atendem à regra do pertencimento a uma comunidade de sambistas, tal como prevê a definição estrita de sambista apresentada por Nei Lopes e outros observadores. O movimento começou a acontecer em torno do bloco de embalo Cacique de Ramos, fundado em 1961 por três famílias de vizinhos, gente ligada à umbanda que resolveu homenagear os caboclos, entidades espirituais — daí o nome “cacique” —, em seu folguedo carnavalesco. Já uma agremiação conhecida em toda a cidade do Rio de Janeiro, o Cacique de Ramos passou a abrigar em fins dos anos 1970 uma roda de samba informal em sua quadra, no bairro de Olaria.

É em torno dessa roda que começam a se juntar sambistas como Almir Guineto, Jorge Aragão, Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz, Sereno, Neoci (filho do patriarca João da Baiana), Bira Presidente, Ubirany, Jovelina Pérola Negra, Dida, Sombrinha, Sombra e Luiz Carlos da Vila, entre muitos outros. Reunião também chamada de pagode, termo que já era usado por sambistas desde o princípio do século, o samba da quadra do Cacique mostrou muitas novidades, a começar pelos instrumentos: levado por Almir Guineto, apareceu ali o banjo com afinação de cavaquinho, inexplorado por outras vertentes do gênero; o tantã, apresentado por Sereno, que substituiu o surdo na função de marcação rítmica; e o repique de mão, inventado por Ubirany, com seu balanço único.

Sobre o banjo, em especial, por mais que o instrumento já pudesse ser localizado na cena do samba pelo menos desde a década de 1920, tocado por músicos como Donga (o célebre autor de “Pelo telefone”), por influência das jazz-bands norte-americanas com que Pixinguinha e sua turma volta e meia flertavam, há uma história que credita ao sambista e comediante Mussum seu surgimento triunfal nas rodas do pagode oitentista. Em 1971, Jair Rodrigues e Os Originais do Samba (grupo do qual Mussum fazia parte) apresentaram-se no Midem, evento ligado à indústria fonográfica que acontece desde 1967 em Cannes, na França. Quando assistiu ao show da banda de folk-rock inglesa Mungo Jerry, na mesma programação, Mussum

prestou especial atenção ao banjo tocado pelo músico Paul King e, de volta ao Rio de Janeiro, sugeriu a Almir Guineto (irmão mais novo de Chiquinho, também integrante dos Originais do Samba) que adaptasse o instrumento à batida do samba. Almir, que chegou a tocar nos Originais logo depois, fez ali algumas discretas tentativas iniciais, já utilizando a afinação do cavaquinho. O sucesso do banjo, entretanto, só aconteceu alguns anos mais tarde, debaixo da sombra da velha tamarineira do Cacique de Ramos, nos pagodes que aconteciam às quartas-feiras.

A cadência do samba de pagode também é um pouco diferente, principalmente em função do desenho da marcação do tantã, que soa repicado quase à moda do pandeiro do partido-alto — à alternância entre a nota abafada no tempo forte e a nota aberta do tempo fraco do compasso binário, característica do surdo, soma-se no tantã uma nota estalada em que é tocada uma semicolcheia (um quarto de tempo) logo após o tempo forte, de dois em dois compassos binários. Responsável por sustentar uma densa massa percussiva, que costuma incluir pandeiros de nylon, tamborins, reco-reco, ganzá, repique de mão, repique de anel, par de tumbadoras e, por vezes, também o surdo, essa condução repicada do tantã com a qual dialogam os outros instrumentos é a grande marca da levada do pagode oitentista.

Para acompanhar a batucada e guiar a harmonia das vozes, têm papel central o banjo, o cavaquinho, o violão de seis e, com suas baixarias, o violão de sete cordas. Às vezes pode entrar em cena também algum instrumento de sopro, como a flauta do partideiro e compositor Cláudio Camunguelo, frequentador de primeira hora dos pagodes do Cacique, responsável por introduções, comentários e improvisos esparsos. Toca-se também choro, eventualmente, assim como o samba de roda baiano. E, quando a roda flui, há sempre espaço para o partido-alto tradicional — aquele que é versado de improviso, em clima de desafio. Mas, sobretudo, cantam-se na roda do Cacique de Ramos sambas inéditos dos compositores ali presentes — muitos deles, os próprios músicos e cantores que animam o samba.

Essas composições em geral têm conexão tanto com o partido-alto quanto com o samba de terreiro das velhas guardas das escolas de samba, mas

possuem assinatura própria, bastante definida. São sambas construídos em cima de base harmônica mais sofisticada, modulante um pouco à maneira do choro, embora quase não utilize os acordes dissonantes da bossa nova e do samba-jazz. À semelhança dos sambas do Estácio, suas melodias são comumente dotadas de notas longas e agudas, em articulações ascendentes — sambas guerreiros, para serem cantados com toda a potência da voz.

Todo esse frescor e essa vitalidade da turma do Cacique acabam atraindo não apenas os frequentadores da quadra do bloco, mas também nomes já consagrados como Nei Lopes, Wilson Moreira, Mussum, Leci Brandão e Beth Carvalho. É esta última quem resolve levar diversos sambistas frequentadores do Cacique para participar, como músicos, das gravações de seus discos *De pé no chão*, de 1978, e *Beth Carvalho no pagode*, de 1979. A visibilidade proporcionada a esses sambistas, sobretudo por Beth Carvalho, dá ensejo à formação do grupo Fundo de Quintal, composto por alguns desses personagens. O grupo grava seu primeiro álbum em 1980, com a direção musical de Rildo Hora, então o mesmo produtor e arranjador de Beth, dando início a uma série até hoje ininterrupta de lançamentos e que já soma mais de 30 discos.

Ao longo dos anos 1980, outras figuras do Cacique de Ramos também começam a despontar para o mercado fonográfico, como Almir Guineto, Jovelina Pérola Negra, Jorge Aragão, Zeca Pagodinho, Pedrinho da Flor, Marquinhos Satã, Mauro Diniz (filho de Monarco da Portela) e Luiz Carlos da Vila. Com índole fortemente popular, o pagode carioca floresce em momento oportuno: em 1986 acontece o Plano Cruzado do governo José Sarney, um pacote de medidas capazes de forjar um discreto e fugaz milagre econômico no meio da década. Mesmo sem alterar em profundidade a situação econômica das classes populares, há um breve instante de aumento em seu poder aquisitivo. O público do samba e do pagode, em todo o país, pôde assim dedicar uma fração um pouco mais generosa de seu orçamento doméstico à cultura e ao lazer, frequentando com mais assiduidade shows e rodas de samba, adquirindo discos, toca-discos, rádios e reprodutores de CD — estes últimos, uma novidade para a época.

O pagode, entretanto, despertou algumas reações contrárias entre determinados segmentos do samba mais sedimentado e tradicional, sobretudo setores do público elitizado e intelectualizado da zona sul. Visto com desconfiança por seu estrondoso sucesso comercial, à época, seus críticos incomodavam-se com a tal marcação repicada do tantã — um samba “manco”, adjetivo de certa maneira análogo ao violão “gago” de João Gilberto, na bossa nova —, ao mesmo tempo que desconfiavam da poesia de suas letras, considerada popularesca. Examinado agora, com quatro décadas de distância, pode-se perceber com clareza a importância do movimento, que hoje é uma das principais fontes de inspiração dos sambistas contemporâneos — alguns deles, seus continuadores, em linha direta.

PARA OUVIR O PAGODE DOS ANOS 80:

1. “Malandro” (Jorge Aragão e Jotabê), com Elza Soares. Tapeçar, 1976.

Um dos precursores do repertório do pagode carioca dos anos 80, “Malandro” é um samba de Jorge Aragão e seu parceiro João Batista Alcântara, o Jotabê, composto ainda em fins da década de 1960 e lançado em 1976 por Elza Soares — cantora que se firmara em 1959 com sua versão de “Se acaso você chegasse”, de Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins, com trajetória ligada ao samba sincopado, ao samba carnavalesco, ao samba de gafeira, ao samba-canção e também ao samba-jazz. “Malandro” encontra sintonia no circuito das bandas de baile em que Aragão era guitarrista, no início dos anos 1970, com repertório que passeava por gêneros nacionais e internacionais como o bolero, o soul e o pop. De textura harmônica mais elaborada que a da média dos sambas mais populares, porém ainda singela perto das modulações exuberantes do samba-jazz, o samba de Aragão e Jotabê tem estrutura poética enxuta: quatro estrofes de quatro versos com melodias similares, mais um “laraiá” introdutório, que faz variar a melodia da parte A. Um tema propício para o improviso dos instrumentistas, como convém à tradição dos bailes. Mais tarde

incorporado pelas rodas de pagode, onde passou a ser executado com o balanço de sua batucada inovadora, “Malandro” encontra sonoridade mais convencional — mas bastante eloquente — no registro original de Elza Soares, lançado em seu álbum *Lição de vida*. O arranjo está ancorado na dobradinha entre baixo elétrico e bateria, ao gosto da MPB, e conta com elegante linha de flautas em duo, além de eficiente naipe de cordas. Destaque para a presença do que chamamos, entre os músicos de samba, de “violão seis e meio”, isto é, um violão de seis cordas que faz base rítmica, mas desenha baixarias, vez por outra, à maneira do sete-cordas. A mesma expressão também pode se reportar ao violão de sete com fraseado mais limitado, em determinados arranjos, em geral porque há outros instrumentos graves se movimentando com maior destaque no conjunto, ou simplesmente por uma questão de estilo definida pelo arranjador ou produtor.

2. “Enredo do meu samba” (Dona Ivone Lara e Jorge Aragão), com o grupo Fundo de Quintal. RGE, 1983.

Saído do martelo e do formão da veneranda sambista Dona Ivone Lara e da goiva de Jorge Aragão, compositor em franca ascensão, “Enredo do meu samba” teve sua gravação de estreia lançada no álbum *Nos pagodes da vida*, de 1983, o quarto LP do grupo Fundo de Quintal. Aragão desligara-se do grupo dois anos antes para seguir carreira solo, mas continuava colaborando com material inédito para os discos do conjunto. O samba dolente é aqui ouvido em uma das formações clássicas do Fundo de Quintal: Sombrinha (voz solo, violão de sete cordas e cavaquinho), Arlindo Cruz (banjo), Cléber Augusto (violão), Bira Presidente (pandeiro), Ubirany (repique de mão) e Sereno (tantã). Interessante notar a introdução de 18 compassos que é sustentada pelas harmonias e percussões sem a enunciação de qualquer motivo melódico — uma introdução apenas “na base da levada”. Crônica de um amor que não deu certo, o samba se apoia em metáforas próprias do carnaval das escolas de samba: “Não entendi o enredo desse samba, amor / Já desfilei na passarela do teu coração”. Em 1984, “Enredo do

meu samba” foi regravado por Sandra de Sá para compor a abertura da novela *Partido-Alto*, da TV Globo, com arranjo em estilo samba-funk — a abertura exibia dançarinos de *break*, variante do hip hop então em voga —, mas que conserva lugar de honra para as baixarias castiças de Dino 7 Cordas.

3. “Bagaço da laranja” (Arlindo Cruz e Zeca Pagodinho), com Jovelina Pérola Negra, Zeca Pagodinho e Pedrinho da Flor. RGE, 1985.

Partido-alto estilizado tocado à maneira do pagode, com instrumentação e acompanhamento rítmico característicos da nova batucada, “Bagaço da laranja” aparece no álbum *Raça brasileira*, que reúne cinco jovens intérpretes do samba, todos estreantes em disco: Zeca Pagodinho, Jovelina Pérola Negra, Mauro Diniz, Elaine Machado e Pedrinho da Flor. É o tipo de álbum comumente chamado pelas gravadoras de pau de sebo — alusão à brincadeira de festas juninas na qual vários concorrentes sobem por um grande mastro encerado, tentando alcançar uma prenda colocada em seu topo —, feito para testar a popularidade de artistas novatos antes de gravarem seus trabalhos solo. Assim, “Bagaço da laranja” tem interpretação de Jovelina Pérola Negra e Zeca Pagodinho, que versam a partir do refrão: “Fui no pagode, acabou a comida / Acabou a bebida, acabou a canja / Sobrou pra mim o bagaço da laranja”. Na faixa, o toque de pandeiro tradicional do partido-alto está somado a cavaquinho e banjo, opostos no estéreo, mais repique de mão, tantã e um discreto violão de sete. Todos os cinco neófitos do LP *Raça brasileira* acabaram aproveitados pela gravadora RGE. Zeca, Jovelina, Pedrinho da Flor e Elaine Machado lançaram seus primeiros discos solo em 1986. Em 1987, foi a vez de Mauro Diniz.

4. “Insensato destino” (Chiquinho, Acyr Marques e Maurício Lins), com Almir Guineto. RGE, 1985.

Almir Guineto lançou “Insensato destino”, um de seus carros-chefes, no álbum *Sorriso novo*, seu terceiro disco solo. Samba dolente que tem

como tema a desilusão amorosa, “Insensato destino” ganhou neste registro de estreia acento do pagode oitentista, graças, sobretudo, à batida personalíssima do cavaquinho de Mauro Diniz, que contracena com o sete-cordas de Raphael Rabello (em plano discreto, na mixagem), o baixo de Ivan Machado, a cuíca de Ovídio Brito e o surdo de Gordinho — nome artístico de Antenor Marques Filho, o mais requisitado especialista do instrumento nos estúdios cariocas, do início dos anos 1970 até fins da década de 1990, quando se transferiu para São Paulo. Chama a atenção o teclado da introdução do arranjo, com timbre edulcorado que é característico da música pop de segunda linha, naquela fase. Bastante empregados em discos de pagode — e, mesmo, em alguns registros do samba tradicional —, os sintetizadores de baixa resolução sonora contrastam com o timbre natural de violões, cavaquinhos e percussões. São destaques do álbum, ainda, os sambas “Jiboia”, de Bombril (“Depois que mataram a jiboia / Jararaca deita e rola...”), “Destino de Maria” (Guará, Jorginho das Rosas e Reinaldo Villa), “A vaca” (Zeca Pagodinho e Ratinho), “Passe bem” (Luverci Ernesto e Almir Guineto) e a faixa-título “Sorriso novo” (Almir Guineto, Capri e Adalto Magalha).

5. “Lama nas ruas” (Almir Guineto e Zeca Pagodinho), com Almir Guineto. RGE, 1986.

Outro grande sucesso de Almir Guineto, “Lama nas ruas” exalta o poder redentor do amor romântico: “Que importa se o tempo lá fora vai mal, que importa? / Se há tanta lama nas ruas / E o céu é deserto e sem brilho de luar / Se o clarão da luz do teu olhar vem me guiar / Conduz meus passos por onde quer que eu vá”. A composição de Almir e Zeca Pagodinho sugere alguns elementos do samba-canção clássico, ao mesmo tempo que bebe na fonte das baladas pop que influenciaram o sambão-joia de Benito Di Paula. O arranjo se apoia na bateria, que destaca a condução do aro, e no baixo elétrico, enquanto exhibe violões de seis e sete cordas opostos no estéreo — o cavaquinho está à direita, junto ao seis cordas. Estão presentes ainda uma flauta, que se destaca

na introdução, o trio formado por surdo, cuíca e tamborim, que dão mais corpo à segunda parte da música, e o característico teclado dos anos 1980, que emula um naipe de cordas também na segunda parte. Entre as faixas deste álbum de 1986 — o quarto disco solo de Almir Guineto — distinguem-se também “Caxambu” (Bidubi, Jorge Neguinho, Zé Lobo e Élcio do Pagode), “Mel na boca” (David Correia) e “Conselho” (Adilson Bispo e Zé Roberto), temas lembrados hoje com frequência em muitas rodas de samba.

6. “SPC” (Zeca Pagodinho e Arlindo Cruz), com Zeca Pagodinho. RGE, 1986.

Faixa de abertura do primeiro disco solo de Zeca Pagodinho, “SPC” é um bem-humorado partido-alto que tem como título a sigla do Serviço de Proteção ao Crédito, entidade tradicionalmente acionada pelo comércio que verifica se o nome do cliente está ou não numa lista de inadimplentes. Tudo começa com um caso amoroso desfeito: “Precisei de roupa nova / Mas sem prova de salário / Combinamos, eu pagava / Você fez o crediário / Nosso caso foi pra cova / E a roupa, pro armário”. O arranjo e a regência da gravação são de Mauro Diniz, que se cerca da instrumentação típica do pagode carioca, com destaque para cavaquinho e banjo, violões de seis e sete cordas, surdo, tantã, repique de mão e tamborim. Este primeiro álbum de Zeca Pagodinho foi um dos que alcançou maior repercussão entre todos os lançamentos do pagode dos anos 1980. Todas as suas faixas foram amplamente divulgadas e caíram imediatamente nas graças do público de samba, projetando o nome de Zeca em circuito nacional. Vale elencar todas elas: “Coração em desalinho” (Monarco e Ratinho), “Jogo de caipira” (Nei Lopes e Sereno), “Se eu for falar de tristeza” (Zeca Pagodinho e Beto Gago), “Quando eu contar” [“Iaiá”] (Serginho Meriti e Beto Sem Braço), “Cheiro de saudade” (Sereno e Mauro Diniz), “Hei de guardar teu nome” (Arlindo Cruz e Adilson Victor), “Vou lhe deixar no sereno” (Beto Sem Braço e Jorginho Saberás), “Macumba da nega” (tradicional), “Casal sem vergonha” (Arlindo Cruz e Acyr Marques), “Quintal do céu”

(Wilson Moreira e Jorge Aragão), “Cidade do pé junto” (Zeca Pagodinho e Beto Sem Braço), “Judia de mim” (Zeca Pagodinho e Wilson Moreira) e “Brincadeira tem hora” (Beto Sem Braço e Zeca Pagodinho).

7. “Além da razão” (Sombrinha, Luiz Carlos da Vila e Sombra), com Beth Carvalho. Polygram, 1988.

Antes de ser conhecido como cantor de samba, o recifense Bezerra da Silva trabalhou durante anos como percussionista em estúdios cariocas, em meio à tropa de elite dos ritmistas de samba dos anos 1960 e 1970, que contava com Luna, Elizeu Félix, Mestre Marçal, Geraldo Bongô, Beterlau, Doutor, Wilson Canegal e outros mais. Em geral encarregava-se do tamborim ou do surdo e assinava os créditos de gravações — quando os havia — simplesmente como Bezerra. Um de seus orgulhos confessos era ter pertencido à orquestra principal da TV Globo, nos anos 1970, com carteira assinada. Bezerra estava participando do disco *Canto para um novo dia*, de Beth Carvalho, lançado em 1973 pela gravadora Tapeçar. Numa hora de pausa no estúdio, para se distrair, começou a cantarolar os cocos de embolada que havia aprendido em Recife, quando menino, com o mestre Luís de França, também conhecido como Luís Boquinha, um virtuoso do gênero. Beth Carvalho flagrou o músico em ação e, muito bem impressionada, levou-o imediatamente ao diretor artístico da Tapeçar, sugerindo que Bezerra gravasse um disco de cocos. Foi assim que, no mesmo ano de 1973, o percussionista deu o passo definitivo na carreira como cantor — o músico já havia gravado em 1969 um compacto com dois sambas de sua autoria, sem repercussão. Graças à intercessão de Beth, sua madrinha artística, lançou o álbum *Bezerra da Silva, o rei do coco* — o primeiro de uma série de dois volumes —, antes de começar a se dedicar com exclusividade ao samba. Beth Carvalho tem notável histórico de incentivo e contribuições para a carreira de jovens sambistas, como Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz, Jorge Aragão, o grupo Fundo de Quintal, Almir Guineto, Luiz Carlos da Vila e o Quinteto em Branco e Preto, além de lançar em sua torrencial discografia muitos e muitos jovens compositores — o que lhe valeu a alcunha de “madrinha

do samba”. Em seu álbum *Alma do Brasil*, de 1988, gravou o samba “Além da razão”, de Luiz Carlos da Vila e dos irmãos Sombra e Sombrinha, três autores que ajudaram a lançar no decorrer da década. A letra deste samba dolente escolhe imagens poéticas ao mesmo tempo coloquiais e bem elaboradas para explicar o que é o amor: “É uma ponte / Lá para o longe / Do horizonte / Jardim sem espinho / Pinho que vai bem em qualquer canção / Roupa de vestir em qualquer estação”. O arranjo ressalta a levada cortada do violão, que reproduz a marcação característica do tantã no pagode, mantendo também em plano destacado a condução sutil do repique de mão. Notam-se ainda as presenças do teclado, que desde o início apoia o violão, e do banjo, na repetição do samba. “Além da razão” também foi gravado em 1988 por Jorge Aragão e lançado no seu álbum *Raiz e flor*.

8. “O show tem que continuar” (Arlindo Cruz, Sombrinha e Luiz Carlos da Vila), com o grupo Fundo de Quintal. RGE, 1988.

Faixa-título do oitavo álbum do grupo Fundo de Quintal, “O show tem que continuar” é um dos sambas mais representativos do pagode carioca dos anos 1980, ainda hoje bastante lembrado no repertório de shows e rodas informais — muitas vezes como número final ou bis. A composição de Arlindo Cruz, Sombrinha e Luiz Carlos da Vila é uma pequena ode à reconstrução do amor desfeito: “Mas iremos achar o tom / Um acorde com lindo som / E fazer com que fique bom / Outra vez o nosso cantar / E a gente vai ser feliz / Olha nós outra vez no ar / O show tem que continuar”. O disco tem arranjos e produção de Rildo Hora e conta, nesta faixa, com o habitual quarteto de harmonias formado por violões de seis e sete cordas, cavaquinho e banjo, mais a batucada característica do pagode, que é protagonizada por tantã e repique de mão. Destaque para o naipe de cordas, presença não tão frequente nos arranjos do estilo. A letra de “O show tem que continuar” traz a marca própria de Luiz Carlos da Vila, poeta de traço refinado, também autor de outros sambas marcantes que se entrelaçam com o

repertório do pagode carioca, como “O sonho não acabou”, “Por um dia de graça”, “Doce refúgio”, “Oitava cor” (com Sombrinha e Sombra), “A luz do vencedor” (com Candeia), “Sem endereço” (com Arlindo Cruz) e “Cabô, meu pai” (com Moacyr Luz e Aldir Blanc).

9. “Sorriso aberto” (Guará), com Jovelina Pérola Negra. RGE, 1988.

“Sorriso aberto” é a faixa que dá nome ao terceiro álbum solo de Jovelina Pérola Negra, cantora, compositora e partideira revelada em meio à geração do pagode carioca dos anos 1980. Assim como Clementina de Jesus, Jovelina trabalhou como empregada doméstica antes de se projetar na carreira artística. Foi também lavadeira, babá e vendedora, ao mesmo tempo que frequentava a quadra do Império Serrano, onde atuava como partideira e era integrante de sua ala das baianas. Presença constante no pagode do Cacique de Ramos no início da década de 1980, ganhou visibilidade com seus sambas inéditos e sua destreza em versar o partido-alto, sendo reconhecida como figura de destaque entre os partideiros de sua geração, ao lado de Deni de Lima, Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz e Cláudio Camunguelo. O samba “Sorriso aberto” é do compositor Guará (Guaraci Sant’anna), ligado tanto ao circuito do pagode quanto ao universo das escolas de samba — ganhou disputas de samba-enredo na Imperatriz Leopoldinense, na União da Ilha, no Engenho da Rainha e na Em cima da Hora. Guará também forneceu a Jovelina outros sucessos, como “Garota zona sul”. Na gravação original da cantora, o arranjo e a regência de “Sorriso aberto” são de Ivan Paulo (filho do Maestro Carioca, nome importante do tempo das gafieiras), figura com longa quilometragem à frente de discos de samba, da década de 1970 até seu falecimento, em 2018. A voz de timbre anasalado e penetrante de Jovelina Pérola Negra é emoldurada aqui, entre outros elementos, por Franklin da Flauta, pelo banjo de Arlindo Cruz, pela bateria de Wilson das Neves e pelo surdo de Gordinho. Destaque para as baixarias inspiradas do sete-cordas de Jorge Simas.

10. “A batucada dos nossos tantãs” (Sereno, Adilson Gavião e Robson Guimarães), com o grupo Fundo de Quintal. RGE, 1993.

Sucesso do Fundo de Quintal surgido já no início dos anos 1990, “A batucada dos nossos tantãs” é a faixa-título do décimo segundo álbum do grupo, que tem produção e arranjos do maestro Rildo Hora. Faz parte da extensa lista de sambas que exaltam o próprio samba e sublinha, especialmente, o caráter de resistência cultural que é próprio do gênero: “Samba, a gente não perde o prazer de cantar / E fazem de tudo pra silenciar / A batucada dos nossos tantãs (...) / Este samba é pra você / Que vive a falar, a criticar / Querendo esnobar, querendo acabar / Com a nossa cultura popular”. O padrão instrumental do arranjo se mantém fiel à sonoridade imposta desde o fim da década de 1970 pelo Fundo de Quintal e seus pares, com a participação em primeiro plano do repique de mão secundado por violão de sete cordas, cavaquinho, banjo, tantã, cuíca e um vibrante coro. Vale destacar a presença do baixo elétrico, nem sempre integrado ao som dos primeiros álbuns do grupo. Mantendo-se como importante referência não apenas do pagode oitentista, mas também daquilo que pode ser entendido hoje sob a denominação de “samba tradicional”, o Fundo de Quintal teve várias formações de integrantes ao longo de quase meio século de história. Passaram pelo grupo sambistas como Jorge Aragão, Almir Guineto, Arlindo Cruz, Sombrinha, Neoci, Cléber Augusto, Mário Sérgio e Ronaldinho e Valter 7 Cordas. Contudo, o Fundo de Quintal sempre se manteve estruturado em torno do núcleo composto pelos três fundadores do bloco Cacique de Ramos, em cuja quadra despontou: Sereno, o responsável por codificar a batida do tantã, e os irmãos Bira Presidente, pandeirista, e Ubirany, o inventor do repique de mão — este último falecido em 2021.

E MAIS:

1. “Você quer voltar” (Pedrinho da Flor e Gelcy do Cavaco), com o grupo Fundo de Quintal. RGE, 1980.
2. “Cadê ioiô?” (César Veneno), com o grupo Fundo de Quintal. RGE, 1984.
3. “Parabéns pra você” (Serenio, Ratinho e Mauro Diniz), com o grupo Fundo de Quintal. RGE, 1985.
4. “Falsa consideração” (Eros Fidélis, Liebert e Marquinhos Satã), com Marquinhos Satã. RCA Vik, 1986.
5. “Pisa como eu pisei” (Aloísio Machado, Zeca Pagodinho e Beto Sem Braço), com Zeca Pagodinho. BMG-Ariola, 1988.

Capítulo 16.

O pagode romântico: sucesso comercial e apelo popular

Na década de 1990, a indústria da música passou a investir num novo produto derivado do pagode carioca, que já dava alguns sinais de esgotamento em termos de sucesso de mercado. Marcada por feições ainda mais populares, a fórmula nasce do encontro entre o pagode carioca, o sambalanço e o samba-rock, que convergem para a estética das baladas pop norte-americanas de sotaque negro. O resultado é a produção de canções de versos simples e, em geral, temática romântica, revestidas por melodias de acento pop e progressões harmônicas características deste universo. Outros trunfos do estilo são os refrões concisos, valorizados por sua repetição dentro da forma da canção, e, ainda, o estilo de interpretação vocal à semelhança do blues, carregado de vibratos, melismas e demais ornamentos.

Do ponto de vista estritamente musical, esta nova vertente denominada de pagode romântico (também chamada de pagode paulista, pagode uni-

versitário ou pagode mauriçola) conserva apenas a base rítmica do samba — mais especificamente, uma mescla do samba-rock, do sambalanço, do pagode carioca e, às vezes, do partido-alto — e a instrumentação própria do pagode carioca, baseada em cavaquinho, banjo, violão, tantã, repique de mão, tamborim e surdo, acrescida aqui de baixo, bateria e teclados (que tentam reproduzir naipes de sopros ou cordas). A melodia e a harmonia das canções, entretanto, se alinham à balada romântica de origem norte-americana já abasileirada. Chama a atenção no estilo, ainda, o emprego frequente de convenções rítmicas elaboradas, como breques, paradinhas e outras frases rítmicas executadas em bloco durante o acompanhamento da canção.

Não se pode dizer que o pagode romântico é fruto de laboratório, isto é, criação exclusiva de produtores musicais e departamentos de marketing de gravadoras. A vertente nasce como uma extensão do som apresentado por grupos pioneiros, a exemplo do paulistano Raça Negra, que se projetou em bailes de periferia, e do Grupo Raça, do Rio de Janeiro, que começou se espelhando no Fundo de Quintal, ícone do pagode oitentista. Mas o mais determinante para o impulsionamento do estilo — às vezes enxergado como gênero musical autônomo, ramo desprendido da árvore do samba — é a lógica do mercado fonográfico, que automaticamente replica as receitas de sucesso por ele obtidas. Não à toa, ao observarem que a nova tendência é encabeçada pela atuação de conjuntos de baile, a aposta das gravadoras começa a recair sensivelmente sobre grupos musicais, relegando os trabalhos solo a um plano bastante inferior. Surgem então, a partir da década de 1990, as bandas Soweto, Karametade, Só Pra Contrariar, Exaltasamba, Katinguelê, Art Popular, Molejo, Pique Novo, Só Preto Sem Preconceito, Kiloucura, Swing e Simpatia e Grupo Revelação, entre inúmeras outras.

Inspirado ao mesmo tempo no grupo Fundo de Quintal e nas bandas do pop norte-americano, o formato dos grupos de pagode conta com um vocalista principal (ou mais de um vocalista, ocasionalmente) e instrumentistas que se apresentam com destaque maior do que em uma simples banda de apoio. Por vezes mais sustentados pelo charme visual do que pela performance sonora, há casos em que os jovens integrantes destas bandas são

discretamente dublados em estúdio, na hora de gravar seus discos. O investimento em figurinos também é notável. Nos anos 1990, predominam coletes e roupas coloridas. Já depois da década de 2000, o visual dos integrantes dos grupos de pagode vai se aproximando da estética do hip hop e de outras correntes da música negra norte-americana, com o uso de bonés, grossas correntes de ouro e roupas de malha.

Nos anos 2000 e 2010, aparecem duas novas modalidades do pagode romântico. Uma é o pagode evangélico, também conhecido por pagode gospel, pagospel ou, ainda, pelo trocadilho “pra God”. Com a roupagem musical idêntica à do repertório mundano, mas pautado pelas mensagens religiosas de suas letras, o pagode evangélico se insere no grande mercado da música gospel brasileira. Outra tendência é a do pagonejo, variante híbrida entre o pagode e a música sertaneja contemporânea, de grande alcance comercial. A batida do samba continua discretamente presente no pagonejo, embora misturada a outras tramas rítmicas. Na instrumentação, similar à do pagode romântico, destaca-se a sanfona como elemento harmônico e de contraponto.

Embora sua formatação e sua propulsão tenham origem na indústria da música, de modo mais planejado do que orgânico, o pagode romântico vai construindo cultura própria e espontânea ao longo do tempo. Seu extenso público é representado afetivamente pelo repertório variado e cheio de nuances do pagode noventista, estilo que já está em cena há mais de três décadas, sem deixar de se renovar. Hoje bastante consolidado, o pagode dispensa adjetivos, transferindo-os para seu homônimo dos anos 1980, que passou a ser chamado de “pagode antigo” ou “pagode raiz”. Ainda assim, motivada por preconceitos estéticos e, às vezes, de caráter social, parte do público rejeita o pagode, considerando-o subproduto do mercado musical. Há que se ouvir o estilo com mais atenção e cuidado. Com alguma chance, os mesmos ouvidos exigentes que o condenam e combatem poderão encontrar boas surpresas.

PARA OUVIR O PAGODE ROMÂNTICO, O PAGONEJO E O PRAGOD:

1. “Cheia de manias” (Luiz Carlos), com Raça Negra. RGE, 1992.

Grupo pioneiro da vertente romântica do pagode, o Raça Negra foi formado no ano de 1983 em Vila Nhocuné, bairro da zona leste de São Paulo, ainda como um trio. Em 1991, já na formação de septeto, grava o primeiro álbum, *Raça negra* (14 de seus 17 discos têm o nome do conjunto). O samba “Cheia de manias”, da autoria de seu vocalista Luiz Carlos, é um de seus primeiros grandes sucessos e foi lançado no segundo disco do grupo, em 1992. A letra relata uma tentativa não muito bem-sucedida de conquista amorosa: “Cheia de manias / Toda dengosa / Menina bonita / Sabe que é gostosa”. Luiz Carlos conta que o tema foi composto ainda em 1978, quando ele trabalhava como auxiliar de diagramação na redação da *Folha de S. Paulo*. Ele se aproximara de uma colega de trabalho numa festa de fim de ano dos funcionários do jornal. Teriam saído na mesma noite, mas levou um fora ao procurá-la no dia seguinte. O refrão é onomatopeia pura: “Didididididê...”. A partir de uma batida clássica de sambalanço, a melodia é construída sobre a alternância de dois únicos acordes (no tom da gravação, sol menor e fá maior) — cadência harmônica modal idêntica à de canções como “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, ou “Madagascar Olodum”, de Rey Zulu, entre muitas outras. O arranjo da gravação original reúne violão (tocado com palheta, com levada de sambalanço), um baixo discreto, pandeiro de nylon, tantã (equivalente, em São Paulo, à timba ou ao rebolo, três instrumentos que se confundem entre si), congas e um teclado de timbre um tanto plastificado — bastante característico das décadas de 1980 e 1990 — que imita o efeito de um naipe de sopro.

2. “O teu chamego” (Beto Correa, Pagom e Lúcio Curvello), com o Grupo Raça. BMG-Ariola, 1992.

Surgido em 1985 no bairro do Engenho de Dentro, na zona norte carioca, o Grupo Raça é o protagonista da transição entre o pagode carioca dos anos 1980 e o pagode romântico dos anos 1990. Seu primeiro álbum, *Grupo Raça*, de 1987, tem a colaboração de importantes compositores da geração oitentista do samba, como Arlindo Cruz e Cléber Augusto (integrantes do Fundo de Quintal), Dedé da Portela, Éfson, Franco, Almir de Araújo e Marquinhos Lessa, sem contar o veterano Nei Lopes. É um disco produzido com o mesmo modelo de repertório do Fundo de Quintal, apoiado em partidos estilizados, sambas de terreiro, sambas calangueados e sambas lentos e munido de padrão instrumental idêntico, caracterizado por sete-cordas, cavaquinho, banjo, tantã e repique de mão — e o baixo elétrico, que vez por outra já começava a frequentar a discografia do Fundo. A exceção fica por conta do emprego de bateria, em algumas faixas. O primeiro sucesso do Grupo Raça nos moldes do pagode romântico está em *Feito pra você*, o quarto álbum do conjunto, com a faixa “O teu chamego”. O samba dolente tem contornos melódicos de balada pop (como no sambão-joia) e instrumentação que abandona o sete-cordas em favor de maior destaque para o baixo de Paulinho Barriga. O arranjo abre espaço para o teclado pilotado por Tutuca Borba, que ocupa o primeiro plano do acompanhamento — com timbres de glockenspiel, na introdução, e de um velado naipe de cordas, na função de cama harmônica. Cavaquinho, banjo e violão continuam presentes e garantem o DNA do samba. A bateria, aqui, não economiza no uso de pratos de ataque, como nas canções pop norte-americanas. Outro parentesco com a estética pop se manifesta na repetição insistente do refrão curto, o típico refrão-chiclete: “O teu chamego é meu xodó / O teu xodó me faz um bem / Quando estou perto de você / Não vejo mais ninguém”. No arranjo escrito por Jorge Cardoso (produtor musical que trabalhou regularmente com Alcione, João Nogueira, Raça Negra e há mais de 30 anos é um dos arranjadores do disco anual dos sambas-

enredo do grupo especial carioca), nota-se ainda outra solução própria do universo das baladas pop: a modulação meio-tom acima em uma das repetições do tema, usada especialmente em melodias curtas para criar efeito de intensidade dramática. Um dos fundadores do Grupo Raça, o cavaquinista Ronaldinho, desligou-se do conjunto em 1992 para substituir Arlindo Cruz no Fundo de Quintal, tocando banjo, e ali permaneceu até 2017.

3. “A barata” (Alexandre Pires), com Só Pra Contrariar. BMG-Ariola, 1993.

Pagode que segue a linha do duplo sentido — recurso estilístico presente em algumas outras vertentes do samba e, especialmente, em gêneros como o forró —, “A barata” é a faixa que mais ajudou a divulgar o disco de estreia do grupo Só Pra Contrariar, lançado em 1993. O grupo foi formado em 1989 na cidade mineira de Uberlândia e se tornou um dos expoentes do pagode romântico nas décadas de 1990 e de 2000. Seu nome foi extraído do título de um samba do repertório do grupo Fundo de Quintal, da autoria de Arlindo Cruz, Sombrinha e Almir Guineto, gravado originalmente no álbum *O mapa da mina*, de 1986. Alexandre Pires, fundador e líder da banda até sua saída em 2002, quando partiu para a carreira solo, conta que foi a primeira música que aprendeu a tocar no cavaquinho, além de ser uma das mais pedidas nas apresentações iniciais do grupo, até então sem nome. O disco *Só Pra Contrariar*, gravado no Rio de Janeiro com a produção e os arranjos de Jorge Cardoso, trazia também dois pagodes românticos que alcançaram especial sucesso, “Domingo” (Alexandre Pires e Fernando Pires) e “Que se chama amor” (José Fernando). O duplo sentido de cunho sexual presente em “A barata” é revelado logo de saída, no refrão: “Toda vez que eu chego em casa / A barata da vizinha está na minha cama”. Refrão e estrofes se sucedem guiados somente por ciclo de quatro acordes, que se repetem até o fim da faixa. Estão em primeiro plano na mixagem o teclado, que se aproxima do som de um naipe de violinos, e o baixo, que cumpre a função do surdo. Ouvem-

se também com clareza o violão de seis com levada de sambalanço, o tantã com marcação reta, também à maneira de um surdo, e, na ponta direita do estéreo, o pandeiro de nylon.

4. “Caçamba” (Éfson e Odibar), com Molejo. Warner Music, 1994.

“Caçamba” é uma das grandes referências do repertório do grupo Molejo — ou Molejão, como também passou a ser chamado pelos fãs. Com melodia próxima ao rockabilly e batida de sambalanço, o tema é resultado da parceria entre Odibar (baiano de Salvador, autor de hits do pop rock nacional dos anos 1970, como “Quero voltar pra Bahia” — *“I don’t want to stay here / I want to go back to Bahia”*, composto com o pernambucano Paulo Diniz) e Éfson, carioca, parceiro constante também de Nei Lopes e autor de sambas gravados desde fins dos anos 1970 por Beth Carvalho, Alcione, Bezerra da Silva, Zeca Pagodinho e Elza Soares, entre muitos outros. “Caçamba” é a faixa de abertura do disco de estreia do Molejo, lançado em 1994. O grupo foi formado em 1988 no bairro do Méier, na zona norte carioca. Seu principal vocalista é Anderson Leonardo, também cavaquinista e percussionista, filho de Ubirajara de Souza, o Bira Haway, produtor musical de dezenas de discos de samba e pagode, desde o início dos anos 1980, e idealizador do Molejo. O arranjo de “Caçamba” investe na batucada em que se destacam surdo, congas e bateria, acompanhada em primeiro plano pelo cavaquinho e pelo teclado com timbre de sopros, à época indispensável — uma substituição pálida e econômica dos naipes de sopros que sempre povoaram as gravações do samba, desde os seus primórdios.

5. “Pimpolho” (Leandro Lehart), com Art Popular. EMI-Odeon, 1996.

“Pimpolho” está no terceiro disco do grupo, *Temporal*, lançado em 1996, e é um dos principais sucessos da carreira do Art Popular. O nome da banda é inspirado em um dos versos do samba “Coisa de pele”, de Jorge Aragão e Acyr Marques, gravado originalmente em 1986, fase de grande

popularidade do pagode carioca: “Arte popular / Do nosso chão / É o povo quem produz o show e assina a direção”. O grupo foi formado em 1984 por amigos que tocavam num bar em Tucuruvi, zona norte de São Paulo. “Temporal”, da autoria de Leandro Lehart, vocalista e fundador do Art Popular, é um animado pagode de duplo sentido apresentado em levada calangueada — ou algo entre o maxixe e o coco, que pertencem à família de ritmos populares brasileiros articulados em torno da célula composta pela sequência de duas colcheias pontuadas e uma colcheia (o chamado *tresillo* da música caribenha e latino-americana). Os versos são entoados pelo grupo com acento paulistano popular, entre o caipira retroflexo de Inezita Barroso e o italianado gutural de Adoniran Barbosa: “Ela tá dançando / E o Pimpolho tá de ôio / Cuidado com a cabeça do Pimpolho”. Escorado no diálogo entre o baixo e a bateria, o arranjo privilegia a batida do cavaquinho. Outra faixa de que alcançou bastante popularidade é o pagode romântico “Temporal”, que dá nome ao álbum. A par do repertório de apelo comercial que é a tônica do estilo, Leandro Lehart, também produtor musical dos álbuns do grupo, foge muitas vezes da sonoridade padrão do pagode noventista, ao incorporar ao trabalho do Art Popular referências menos óbvias — como o sertanejo tradicional, o ragga, o rap, o flamenco e o soul, criando um perfil por ele denominado “samba pop Brasil”. Escondem-se ainda na discografia do grupo temas de poesia mais densa, alguns pautados pela crônica de viés social.

6. “Na palma da mão” (Mauro Júnior e Xande de Pilares), com o Grupo Revelação. BMG Brasil, 2000.

“Na palma da mão” é a faixa mais divulgada do disco de estreia do grupo Revelação, produzido por Bira Haway e lançado em 2000. O conjunto iniciou suas atividades em 1991, tendo como voz principal o cantor, cavaquinista, compositor e partideiro Xande de Pilares, autor de “Na palma da mão” em parceria com Mauro Júnior, o banjo do Revelação. Xande começou ainda menino a improvisar versos, ouvindo os palhaços da folia de reis da comunidade do Morro da Chacrinha, onde foi criado.

Carismático, estudioso da história do samba e excelente versador, o artista desligou-se do grupo em 2014, rumo à carreira solo. “Na palma da mão” é uma convocação à roda de samba: “Todo mundo sambando e cantando / Que o nosso samba já vai começar / Quem é bamba entra na roda / Quem não é bamba também pode entrar”. A faixa apresenta um registro ao vivo do grupo, em que se ouve batucada de alta voltagem comandada pelo tantã, com destaque para o pandeiro, o cavaquinho e o violão em ponteado.

7. “Eu andava nas trevas” (Bezerra da Silva), com Bezerra da Silva. Independente, 2005.

O autor destas linhas estava lá no estúdio da Companhia dos Técnicos, em Copacabana, e pode garantir: Bezerra da Silva — ele mesmo, o expoente máximo do “sambandido”, renomado intérprete de versos como “vou apertar, mas não vou acender agora”, “se Leonardo da Vinci, por que é que eu não posso dar dois?” e “tem Coca aí na geladeira” — gravou em 2004 um disco com repertório exclusivo de sambas evangélicos, quase não divulgado e lançado no ano seguinte, pouco depois de seu falecimento. Bezerra, cuja história pessoal havia sido fortemente conectada à umbanda, durante décadas, converteu-se nos últimos dois anos de vida ao neopentecostalismo, motivado por questões familiares. Assim, decidiu investir num álbum com mensagens evangélicas, o último de sua série de 30 discos solo. O repertório, contudo, era mais uma vez baseado no partido-alto estilizado que consagrara sua carreira, contando com a mesma equipe de compositores que o abastecia de sucessos profanos — entre eles, Adelzonilton e Dicro. “Eu andava nas trevas” tem letra supostamente confessional: “Eu andava nas trevas e clamei por Jesus / Encontrei a verdade um caminho de luz / Descobri que a vida era só ilusão / É preciso coragem pra tomar decisão / O encontro com Cristo a Deus me levará / Com certeza na vida nada me faltará”. O arranjo e a regência do maestro Ivan Paulo para este samba gospel em nada mudaram a sonoridade tradicional das gravações de Bezerra, marcada pela farta batucada acrescida do uso exclusivo de cavaquinho (gravado por Alceu Maia) e violão de sete cordas (a cargo do autor deste livro).

8. “Atrasadinha” (Diego Barão, Felipe Brandão e Wynnies Santos Nogueira), com Felipe Araújo e Ferrugem. Universal Music, 2018.

Megassucesso do cantor goiano de música sertaneja Felipe Araújo no formato de clipe, “Atrasadinha” tem a participação do pagodeiro carioca Ferrugem. O tema foi lançado em setembro de 2018 no DVD *Por inteiro* e também em plataformas digitais. No mês de abril de 2021, o vídeo publicado no canal do YouTube de Felipe Araújo com a canção tinha mais de 440 milhões de visualizações — o que nos faz examinar as possibilidades de construção de tamanha audiência, uma vez que o total da população brasileira, no mesmo mês, era estimado em 215 milhões de pessoas, menos da metade da cifra divulgada pelo site. A canção tem letra corriqueira que descreve um primeiro encontro romântico — ela, que chegou atrasada; ele, ansioso, mas cheio de iniciativa. Embora anunciada como um pagonejo, a música de trabalho de Felipe Araújo soa mais como um pagode, com arranjo que recorre à formação instrumental padrão do gênero: cavaquinho, violão, teclado, baixo, bateria, coro e pandeiro (tocado pela baiana Lan Lan, experiente percussionista com trânsito em vários gêneros musicais brasileiros). Nota-se em particular a presença de uma sanfona de oito baixos num canto do vídeo, instrumento próprio do universo sertanejo e que, no entanto, não soa na mixagem.

9. “Sogra” (Pedro Mendes), com Dilsinho e Henrique & Juliano. Sony Music, 2019.

A figura mítica e desafiadora da sogra é mais uma vez revisitada pela canção lançada na voz do cantor Dilsinho, carioca da Ilha do Governador, com a participação da dupla sertaneja Henrique & Juliano, irmãos nascidos na cidade de Palmeirópolis, no Tocantins. Trata-se de uma bem-humorada crônica sobre o casal de namorados que quase é surpreendido no quarto pela mãe da moça. Alegando ter dificuldade para decorar o nome da senhora, que é “difícil demais”, o rapaz tem uma ideia: “Eu vou chamar ela de sogra, ai, ai, ai / Assim eu lembro toda hora, ai, ai,

ai / Pra ela também vai ser bom, que vive esquecendo / Quando eu chamar ela de sogra / Ela responde: oi, genro”. Por seu arranjo, “Sogra” é um exemplo certeiro de pagonejo, estilo híbrido que conjuga música sertaneja contemporânea e pagode romântico. A faixa faz parte do DVD *Open house*, de Dilsinho, e traz instrumentação do samba pop (baixo, bateria, violão, cavaquinho, teclado e percussões) à qual se acrescenta a sanfona, elemento indispensável para o estilo. A levada é a do pagode, embora determinadas convenções rítmicas do arranjo — no caso, a célula colcheia pontuada/colcheia pontuada/semicolcheia, própria de muitos gêneros musicais brasileiros — aproximem o tema da atmosfera do sertanejo. Dois elementos contribuem para reforçar este sotaque: a articulação rítmica da sanfona e, acima de tudo, as vozes terçadas e cravejadas de melismas dos irmãos Henrique e Juliano.

10. “Esse é o teu amor” (Marco Aurélio Pereira), com o grupo Marcados Pagode Gospel. Fonte Produções, 2021.

Surgida no fim da década de 2010 em São Luís do Maranhão, a banda Marcados (ou Marcados Pagode Gospel, como também se apresenta) atua no segmento do pagode evangélico, também conhecido como “pragod”. “Esse é o teu amor” está incluído no EP *Pagoship*, lançado em 2021. A gravação tem o arranjo e a competente produção musical de Wendell Cosme, cavaquinista do grupo. A instrumentação é própria do pagode romântico: violão de aço, guitarra, teclado, cavaquinho, pandeiro, tantã e surdo. Os instrumentos harmônicos predominam na mixagem. A batucada ocupa plano um tanto mais discreto com relação ao padrão do pagode contemporâneo e não religioso. Em vez do amor romântico tão comum à música profana, a letra da canção fala do amor divino: “Não há quem se compare a ti / Não há quem tenha amor igual ao teu / Jesus, Jesus / Amor que me alcançou / Amor que me salvou / Esse é o teu amor”.

E MAIS:

1. “Pagode pra God” (Chrigor Lisboa), com o grupo Pragod. Bom Pastor, 1999.
2. “Deixa tudo como tá” (Thiaguinho e Dudu Borges), com Thiaguinho. Som Livre, 2019.
3. “Manda áudio” (Maykow Melo, Bruno Mandioca, João Matheus e Cláudio Dutra), com Naiara Azevedo e Dilsinho. Som Livre, 2019.
4. “Deus é Deus” (Delino Marçal), com Grupo Revelação e Waguinho. Waves Sound, 2020.
5. “Nunca encontrei” (Kevin e Vinicius Veloso), com Grupo Menos É Mais e Ferrugem. Malibu Studios, 2021.

Capítulo 17.

Do Rio de Janeiro para o mundo

Nascido no Rio de Janeiro junto com o século XX, o samba urbano carioca é, tal qual pudemos ver, resultado da confluência de várias expressões musicais rurais que aportaram na cidade em fins do século XIX, em meio a acontecimentos históricos como a Abolição e a República. Seus ingredientes principais são o samba de roda do Recôncavo baiano e suas variações, como o partido-alto, que se combinam com o vasto painel sonoro já sedimentado em terras cariocas. O samba é forjado no Rio de Janeiro, então capital política e cultural da República, e ali, em pouco mais de uma década, transforma-se de música tradicional, categoria que nasce em sociedades rurais e pré-industriais, em gênero de música popular urbana.

Enquanto vai evoluindo e ganhando novas vertentes no decorrer do tempo, o samba carioca se irradia por todos os recantos do país, para daí ultrapassar suas fronteiras. A política cultural da Era Vargas intensificou decisivamente esse processo a partir de 1930, ao se valer do samba como

elemento de sua estratégia de unificação nacional. Gênero de início tratado como manifestação marginal, objeto de preconceito racial e social, o samba foi se firmando como preferência popular carioca, ganhando o mercado fonográfico, avançando pela classe média e a intelectualidade e, aos poucos, ostentado pelo ideário oficial como símbolo de brasilidade.

O samba vai se espalhando por vários núcleos Brasil afora, sobretudo pelas ondas do rádio e pelo disco. Em muitas regiões, como São Paulo, Bahia, Minas Gerais, Maranhão e Pernambuco, o samba urbano ganha adeptos que têm conexão eventual com os gêneros de música tradicional ligados à sua base — entre eles, o samba de roda, o samba corrido e o samba-chula, na Bahia; o samba de lenço, o samba de bumbo e o samba de umbigada, em São Paulo; o tambor de crioula e o samba de bloco tradicional, no Maranhão; o samba-coco, o samba de velho e o samba de latada, em Pernambuco; o calango e a congada, em Minas Gerais. Mas a feição do samba urbano que chega do Rio de Janeiro passa a prevalecer no gosto do público. O estilo marcante dos intérpretes do rádio acaba fazendo escola na década de 1930, assim como o acompanhamento dos regionais de choro e pequenas orquestras.

O samba e suas vertentes não se desenvolvem nas demais regiões brasileiras como mero decalque do modelo carioca. Ainda que muitos músicos, cantores e compositores dedicados ao gênero se transfiram para o Rio de Janeiro em busca de oportunidades na carreira — o que acontece ainda hoje, embora em muito menor escala do que ocorria até os anos 1980 —, há produção autônoma, contínua e de alta qualidade em todos os quadrantes do país. Lupicínio Rodrigues e Adoniran Barbosa, por exemplo, orgulhavam-se em declarar que tinham obtido sucesso em escala nacional sem precisar se estabelecer na matriz carioca, numa época em que o Rio de Janeiro ainda tinha centralidade bastante acentuada no panorama cultural brasileiro.

Não apenas o rádio e o disco ajudaram a abrir caminho para o samba no plano nacional e no internacional: multiplicado fora do Rio de Janeiro, o modelo das escolas de samba favoreceu bastante a expansão do gênero, ao promover em seus espaços a formação e o encontro permanente de compositores, músicos, cantores e passistas. Essas agremiações normalmente têm como objetivo

principal a apresentação de desfiles na época do carnaval, mas, além disso, promovem diversos eventos durante todo o ano, como ensaios de bateria, reuniões de ala de compositores, rodas de samba e oficinas variadas. Há escolas de samba espalhadas por todo o Brasil e por países bastante diversos — do Japão a Portugal, da Finlândia a Israel, dos Estados Unidos à Argentina —, vetores da cultura do samba em permanente ebulição. Entretanto, as escolas e o carnaval de padrão carioca representam apenas um recorte em meio ao amplo universo do samba. Há também interesse destacado por outras manifestações do gênero, como a bossa nova, o pagode carioca e o pagode romântico, sem contar com a contribuição individual de seus artistas mais expressivos.

No Brasil e no exterior, as rodas de samba que acontecem em bares, casas noturnas e outros espaços colaboram também para que o gênero se mantenha vivo e renovado. Há rodas para todos os gostos, orientadas por repertórios e perfis musicais bastante distintos. Em países estrangeiros, as rodas de samba — assim como as escolas de samba e as rodas de capoeira — são ponto de encontro de brasileiros e, ao mesmo tempo, focos de difusão de nossa cultura, ao contar com a adesão e a participação de figuras locais. É possível encontrar músicos portugueses, argentinos, japoneses ou italianos, por exemplo, que dominam as linguagens do samba com a mesma fluência que seus idiomas musicais maternos.

Todo esse movimento de expansão do samba carioca, que acontece em caráter decisivo a partir da década de 1930, acaba por legitimá-lo como gênero de expressão nacional. O samba se nutre tanto de Cartola quanto de Roque Ferreira, Nelson Rufino e Edil Pacheco. O samba deve a Nelson Cavaquinho o mesmo que a Paulo Vanzolini, Batatinha, Riachão ou Antônio Vieira. O samba é mais samba por causa do Fundo de Quintal, mas também graças aos Demônios da Garoa, a Eduardo Gudim e a Douglas Germano. A jovem e atual geração de sambistas cariocas dialoga de igual para igual com seus pares de São Paulo, de Brasília, de Manaus e de Rio Branco. É em função dessa coletividade enraizada ao longo de todo o país, há quase um século, que o samba carioca ganha a estatura de samba brasileiro — e se transforma, intransitivamente, em samba.

PARA OUVIR O SAMBA DE TODO O BRASIL:

1. “Volta por cima” (Paulo Vanzolini), com Noite Ilustrada. Philips, 1962.

Autor de temas emblemáticos como o samba-canção “Ronda” (“De noite / Eu rondo a cidade / A te procurar / Sem te encontrar”) e o samba com sotaque de choro “Praça Clóvis” (“Na praça Clóvis / Minha carteira foi batida / Tinha vinte e cinco cruzeiros e o teu retrato / Vinte e cinco eu, francamente, achei barato / Pra me livrarem do meu atraso de vida”), Paulo Vanzolini é um dos expoentes do samba paulista, compositor popularizado nas décadas de 1960 e 70. Zoólogo de renome, foi diretor do Museu de Zoologia de São Paulo por 30 anos e manteve a atividade artística em segundo plano, a despeito do grande reconhecimento que alcançou. Seu primeiro samba gravado foi “Ronda”, lançado por Inezita Barroso em 1953, ainda sem maior repercussão. O sucesso que o tornou popular em definitivo foi “Volta por cima”, samba médio levado ao disco em 1962 pelo cantor Noite Ilustrada — pseudônimo de Mário de Souza Marques Filho, também compositor e violonista nascido em Pirapetinga, Minas Gerais, e radicado em São Paulo desde 1955, a partir de então outra importante referência do samba paulistano. O elegante arranjo da gravação original de “Volta por cima” combina baixo acústico, pandeiro, naipe de sopros, coro feminino e violões em baixarias para emoldurar a voz arredondada de barítono de Noite Ilustrada. A importância de Paulo Vanzolini como cientista rendeu-lhe homenagens prestadas por colegas taxonomistas. O sambista figura em mais de uma dezena de nomes científicos, como o da aranha *Alpaida vanzolinii* Levi, o do inseto *Exallostreptus vanzolinii* Hoffman (um tipo de piolho-de-cobra), e o do simpático lagarto *Vanzosaura* Rodrigues.

2. “Trem das onze” (Adoniran Barbosa), com Demônios da Garoa. Chantecler, 1964.

Adoniran Barbosa é o pseudônimo de João Rubinato, filho de italianos nascido da cidade de Valinhos, compositor, cantor e radialista cômico.

Incontornável referência do samba paulista, chegou ao disco em meados da década de 1930, na condição de cantor e compositor. Seu primeiro grande sucesso foi o samba “Saudosa maloca”, lançado em 1951 por Adoniran ainda com o título original de “Saudade da maloca”, seguido por “Samba do Arnesto”, com parceria de Alocin (1953), “As mariposa” (1955), “Tracema” (1956), “Um samba no Bexiga” (1956), “Bom dia, tristeza”, com Vinicius de Moraes (1957) e “Trem das onze” (1965) — este último, sua composição mais regravada, lançada pelo conjunto paulistano Demônios da Garoa. Num tom entre o cínico e o ingênuo, a letra quase telegráfica de “Trem das onze” dá voz ao sujeito que se despede de um encontro amoroso: “Não posso ficar nem mais um minuto com você / sinto muito, amor / Mas não pode ser / Moro em Jaçanã / Se eu perder esse trem / Que sai agora, às onze horas / Só amanhã de manhã”. O samba fez tanto sucesso que acabou por receber versões em inglês, francês, espanhol, alemão, italiano, hebraico, iídiche e árabe. A gravação original de “Trem das onze” está apoiada na formação clássica de regional dos Demônios da Garoa, com violões de seis e sete cordas, cavaquinho e pandeiro, além do arranjo vocal sustentado por seus integrantes. Destaque para o setecordas eloquente de Ventura Ramirez, importante violonista, cantor e compositor da cena paulistana. É dele o primeiro método publicado para o violão de sete cordas brasileiro.

3. “Imitação” (Batatinha), com Maria Bethânia. Philips, 1971.

Oscar da Penha — ou Batatinha, apelido dado pelo jornalista e compositor Antônio Maria, diretor dos *Diários Associados* em Salvador em meados da década de 1940 — foi importante compositor e cantor do samba da Bahia. Contava em entrevistas que se interessara pelo samba depois de ouvir no rádio o paulistano Vassourinha, jovem cantor de carreira meteórica, interrompida por seu falecimento aos 19 anos de idade, apenas. Em 1960, Batatinha tem sua primeira composição levada ao disco: “Jajá da Gamboa”, gravada por Jamelão, que também assina a parceria. Em 1965, mais um samba registrado

em vinil: “Só eu sei” (parceria com J. Luna), por Maria Bethânia, sua maior divulgadora. É a cantora quem lança, em 1971, uma das obras mais lembradas de Batatinha, o samba dolente “Imitação”, cuja letra avança na temática existencialista: “Ninguém sabe quem sou eu / Também já não sei quem sou / Eu bem sei que o sofrimento / De mim até se cansou / Na imitação da vida / Ninguém vai me superar / Pois sorrio da tristeza / Se não acerto chorar”. A gravação de Bethânia foi feita ao vivo em seu show *Rosa dos ventos*, em que está acompanhada do trio Terra Trio, formado por Zé Maria (piano), Fernando Costa (baixo acústico) e Ricardo Costa (bateria). “Imitação” teve regravações com os mais diversos tipos de arranjo, entre as quais as de Gilberto Gil (voz e violão), Pedro Miranda (regional de choro, cordas e trompas), Coletivo Samba Noir (sete-cordas, percussão eletrônica, teclados e baixo synth), Juçara Marçal e Kiko Dinucci (voz e violão), Mariana de Moraes (combo de bossa-jazz), Adriana Moreira (violão, batucada, cordas e sopros) e a versão do próprio Batatinha, com regional de choro.

4. “Cada macaco no seu galho” (Riachão), com Gilberto Gil e Caetano Veloso. Philips, 1972.

O samba “Cada macaco no seu galho”, de Riachão, foi lançado em 1972 num compacto simples por Gilberto Gil e Caetano Veloso — no outro lado do disco, Gil regravou sozinho “Chiclete com banana”, de Gordurinha e Almira Castilho. O registro de estúdio foi feito em meio às gravações do disco “Expresso 2222”, do mesmo ano, porém a faixa com o samba de Riachão só foi incorporada ao álbum em 1998, quando o LP foi relançado no formato de CD. O sucesso do samba de Riachão foi imediato. Em plena ditadura militar, havia quem reconhecesse no verso “xô, chué, cada macaco no seu galho” um protesto cifrado, dirigido ao grupo que tomara o poder no Brasil por vias não democráticas. Além disso, interpretado pelas vozes plurais de Caetano e Gil, certo trecho da composição ganha o sentido de questionamento racial, algo até então rarefeito nos domínios da música brasileira: “Esse negócio da mãe preta ser leiteira / Já encheu sua mamadeira / Vá mamar noutra lugar”. Com

formato original calcado no samba de roda, o tema ganha contornos tropicalistas com a guitarra de Lanny Gordin, o piano de Antônio Perna Fróes, o baixo de Bruce Henry e a bateria de Tutty Moreno — ao lado do violão virtuoso de Gilberto Gil, que imprime levada própria do samba-chula do Recôncavo baiano. Riachão é o apelido de Clementino Rodrigues, desde criança envolvido com batucadas e serenatas no bairro do Garcia, em Salvador, onde nasceu e foi criado. Começou a ter sua produção gravada ainda no fim da década de 1950, por nomes como Jackson do Pandeiro, que lançou “Meu patrão” (com José Gomes), em 1957, e “Saia rota”, em 1962. Levado ao disco também por Moraes Moreira, Gal Costa, Cássia Eller e Zélia Duncan, entre outros artistas, Riachão deixa a marca de sua alegria e vitalidade em sambas como “Vá morar com o diabo”, “Retrato da Bahia”, “Baleia da Sé”, “Pitada de tabaco” e “Até amanhã”.

5. “Tristeza pé no chão” (Mamão), com Clara Nunes. Odeon, 1973.

Armando Fernandes Aguiar, o Mamão, é o mais celebrado sambista da cidade mineira de Juiz de Fora. Começou a se envolver com o samba ainda criança, em meio ao ambiente doméstico — seu pai era vice-presidente da escola de samba juiz-forana Feliz Lembrança. Aos poucos, aproximou-se do ofício de compositor. Passou a concorrer em disputas de samba-enredo nas diversas escolas de samba da cidade, ao mesmo tempo que criava repertório próprio de sambas de meio de ano, participando de vários festivais de música. Uma dessas disputas acabaria por fazer com que alcançasse o reconhecimento nacional. Defendido pela já famosa Clara Nunes no 5º Festival de Música Brasileira de Juiz de Fora, seu samba “Tristeza pé no chão” esteve entre os finalistas e foi o único aclamado pela maioria do público. No meio do festival, decidiu-se porém que a mostra deixaria de ser competitiva. No ano seguinte, foi lançado como faixa de abertura no sexto LP de Clara, alcançando daí as paradas de sucesso. Entre os concorrentes desta edição do festival, estavam as canções “Depois do trovão”

(Gonzaguinha), na voz do autor, “Zero zodíaco” (Eduardo Souto Neto e Geraldo Carneiro), defendida por Alaíde Costa, “Pessoas” (Nelson Ângelo e Joyce Moreno), com Joyce Moreno, “Alô, Madureira” (João Nogueira), interpretada pelo autor, e “Vamos por aí” (Sá e Guarabyra), por Sá, Rodrix e Guarabyra. A gravação original de Clara é marcada pelo inconfundível cavaquinho com afinação de bandolim de Carlinhos do Cavaco, integrante do Conjunto Nosso Samba, ao lado de baixo elétrico, bateria, surdo, pandeiro, tamborim, agogô, coro e naipe de sopros — em que se destacam os contracantos de um trombone. Figura atuante na vida cultural de Juiz de Fora, Mamão é um dos fundadores do popular Bloco do Beco, agremiação carnavalesca surgida na década de 1970. É compositor de mais de duas centenas de sambas, muitos ainda inéditos. O próprio Mamão conta que “Tristeza pé no chão” foi feita especialmente para o Festival juiz-forano de 1972 a partir de dois versos que já haviam sido esboçados antes. Um é “tristeza pé no chão”, comentário de um amigo ao presenciar o desfile da Feliz Lembrança no ano anterior, desfalcada da riqueza habitual por problemas de caixa — o patrono da agremiação contratara um advogado para se defender de uma acusação de assassinato. Outra ideia para o samba surgiu quando Mamão participava de uma roda de samba em que um de seus companheiros tocava um tamborim desafinado, bem alto. Munido da mais fina diplomacia mineira, o compositor resolveu então pedir-lhe que desse um “aperto de saudade” no instrumento.

6. “Teatro da Paz, 100 anos de arte no Pará” (David Miguel), com Jair Alves. Tapeçar, 1977.

Compositor que dá nome ao sambódromo de Belém, David Miguel foi uma importante figura do samba paraense, especialmente ligado ao carnaval. Era membro da ala de compositores da escola de samba Império de Samba Quem São Eles, na qual venceu muitas disputas de samba-enredo. Um dos mais lembrados sambas de David Miguel levou a escola a conquistar o campeonato do carnaval belenense de 1978, com enredo sobre o centenário do belíssimo Theatro da Paz. O samba-enredo

afina-se com o padrão carioca dos anos 1960, ainda sem a presença de um refrão explosivo, com melodia trabalhada dentro de tonalidade única e letra concatenada e bem desenvolvida: “Cercado de mangueiras seculares / Testemunho de uma era que o tempo conservou / Tua fachada sustentada por pilares / Colunatas que da Grécia o artista copiou / Dos salões e da plateia ainda ecoam / Os murmúrios e os aplausos triunfais / De uma época distante e muito boa / Da borracha, do champanhe e dos vitrais”. O registro original em disco foi feito no Rio de Janeiro e conta com a voz de Jair Alves, cantor carioca em maior destaque nos anos 1950 e 1960, dedicado principalmente à música nordestina e conhecido pelo epíteto de “barão do baião”. O compositor recebeu homenagens em vida de sua escola Quem São Eles, que em 1995 desfilou com o enredo “David Miguel, a estrela do breu”. Militante negro de esquerda, combatido pela censura e vigiado pelo regime militar que havia vigorado no Brasil, recusou-se a desfilar em Belém no ano de 1998, por não concordar com a inclusão, no evento, de um trio elétrico destinado a servir de chamariz para o público.

7. “Vazio (Está faltando uma coisa em mim)” (Nelson Rufino), com Roberto Ribeiro. EMI-Odeon, 1979.

Sambista baiano da mesma geração de Roque Ferreira, Ederaldo Gentil e Edil Pacheco, Nelson Rufino nasceu em 1942, ano de importante safra de nomes da música brasileira — que também nos deu Caetano Veloso, Gilberto Gil, Nei Lopes, Clara Nunes, Paulinho da Viola, Nara Leão, Jorge Ben Jor e Milton Nascimento, entre outros. Como intérprete, Nelson Rufino tem três álbuns e um compacto lançados, mais uma dezena de participações em coletâneas ou discos de outros artistas. Como compositor, tem sua obra registrada em discos desde o início da década de 1970, responsável por abastecer com sucessos cantores como Zeca Pagodinho, Alcione, Eliana Pittman, Roberto Ribeiro, Martinho da Vila, Elza Soares, Neguinho da Beija-Flor, Grupo Raça, Simone, Emílio Santiago, Reinaldo, Maria Bethânia, Mart'nália e Mariene de Castro. Seus dois primeiros sucessos na voz de Roberto Ribeiro foram

os sambas “Tempo ê”, lançado no LP *Arrasta povo*, de 1976, e “Todo menino é um rei”, gravado em 1978 — os dois em parceria com Zé Luiz, compositor carioca ligado à escola de samba Império Serrano, assim como Ribeiro. Em 1979, foi a vez de o cantor lançar “Vazio”, apenas de Nelson Rufino, samba romântico registrado como faixa de abertura do álbum *Coisas da vida*, também conhecido por seu verso inicial, “Está faltando uma coisa em mim”. O arranjo é de Geraldo Vespar e conta com a viola calangueada de Zé Menezes, as baixarias cristalinas de Valdir 7 Cordas, o cavaquinho-bandolim de Carlinhos do Cavaco e a queixada tocada por Robertinho Silva, que percorre de um lado para outro a panorâmica do estéreo. “Verdade”, outro samba romântico de Rufino — dessa vez, com Carlinhos Santana — também se destacou bastante, lançado em 1996 na voz de Zeca Pagodinho.

8. “Tradição (vai no Bexiga pra ver)” (Geraldo Filme), com Geraldo Filme. Eldorado, 1980.

O compositor, cantor e militante negro Geraldo Filme tem obra ligada tanto às escolas de samba e seus terreiros quanto sintonizada com as tradições do samba rural de São Paulo. Figura de relevo na história do samba paulistano, aprendeu ainda menino, com sua avó, um repertório de cantigas do tempo dos escravos, e também se aproximou do “samba de bumbo” de Pirapora, gênero de música tradicional do interior paulista. Manteve ligações com escolas de samba de São Paulo, como Unidos do Peruche, a antiga Paulistano da Glória e, especialmente, a Vai-Vai. Todas desfilaram com diversos sambas-enredo de sua autoria. Ainda com dez anos de idade, ao ouvir seu pai comentar que samba bom era aquele feito no Rio e que paulista não sabia fazer samba, criou sua primeira composição para mostrar que não concordava com a ideia, o samba “Eu vou mostrar”: “Eu vou mostrar, eu vou mostrar / Que o povo paulista também sabe sambar / Eu sou paulista / Gosto de samba / Na Barra Funda também tem gente bamba / Somos paulistas e sambamos pra cachorro / Pra ser sambista não precisa ser do morro”. É conhecido por composições como “A morte de Chico Preto”, “Silêncio no Bexiga”,

“Batuque de Pirapora” e “Tradição” — este último, seu samba mais regravado: “Quem nunca viu o samba amanhecer / Vai no Bexiga pra ver / Vai no Bexiga pra ver / O samba não levanta mais poeira / Asfalto hoje cobriu o nosso chão / Lembrança eu tenho da Saracura / Saudade tenho do nosso cordão”. A gravação original é do próprio Geraldo Filme, em disco de 1980. Entre os destaques da faixa, estão as presenças de Luizinho 7 Cordas (nome artístico de Luiz Araújo Amorim, um dos grandes nomes do violão de sete brasileiro) e o surdo de Branca Di Neve (pseudônimo de Nelson Fernando de Moraes, também cantor, compositor e violonista paulistano especialmente ligado ao samba-rock).

9. “Cocada” (Antônio Vieira), com Rita Benneditto. Velas, 1997.

Cantor e compositor de São Luís do Maranhão, nome de vulto da cultura popular de seu estado, Antônio Vieira teve reconhecimento tardio. Começou a compor aos 16 anos, em 1940. Sua primeira canção gravada foi “Balaio de Guarimã”, feita em parceria com Lopes Bogéa e lançada em 1974 pelo cantor e compositor paraense Ary Lobo. Aos 66 anos de idade, em 1986, estreou em disco como cantor num compacto duplo intitulado *Velhos moleques*, com o samba “Na cabecinha da Dora”, de sua autoria com Pedro Giusti. No mesmo compacto, outros três veteranos maranhenses: Agostinho Reis, Lopes Bogéa e Cristóvão Alô Brasil. Voltou ao disco apenas em 1997, na voz de sua conterrânea Rita Ribeiro (a cantora passaria a assinar como Rita Benneditto em 2012), que gravou “Tem quem queira” e “Cocada” em seu álbum de estreia. Essas gravações começaram a projetar o nome do compositor, então circunscrito à capital maranhense. A melodia de “Cocada”, aparentada com o samba-choro, recebe aqui arranjo de Zeca Baleiro, em levada que cita os sotaques dos blocos tradicionais maranhenses e também a rítmica do “samba caboclo”, outra manifestação característica do Maranhão — referências envoltas em sonoridade pop, com a programação de bateria de Érico Theobaldo, a bateria de Edu Nader, o baixo de Lelena Anhaia e a guitarra de Pedro Mangabeira. Destaque para a participação especial de Dominginhos,

ao acordeom. A letra é de um hedonismo solar: “Ai, meu Deus, se eu pudesse / Eu abria um buraco / Metia os pés dentro, criava raiz / Virava coqueiro, trepava em mim mesmo / Colhia meus cocos, meus frutos, feliz / Ralava eles todos com cravo e açúcar / E punha no tacho pra fazer cocada / Depois convidava morenas e loiras / Mulatas e negras pra dar uma provada”. O primeiro disco solo de Antônio Vieira, *O samba é bom*, foi produzido em 2001 por Zeca Baleiro, também seu conterrâneo. Foi Zeca ainda quem produziu, dois anos depois, uma coleção de 18 CDs com composições de Vieira — sambas, em grande parte, mas também carimbós, toadas, valsas e boleros, entre outros gêneros — gravadas no formato de voz e violão. Patrocinada por uma empresa, a coleção teve tiragem de menos de cem exemplares e não foi comercializada, porém distribuída por bibliotecas e outras instituições — é material bastante raro e ainda inédito na internet. Também em 2003, a Flor do Samba, antiga escola de samba de São Luís, desfilou com enredo em sua homenagem: “Antônio dos Outros Sermões Vieira”, referência ao jesuíta português e pensador do século XVII, seu homônimo.

10. “A casa da mãe da gente” (Junior Rodrigues e Gilson Lopes), com Junior Rodrigues. Independente, 2009.

O cantor, compositor e instrumentista amazonense Junior Rodrigues integrou-se ao mundo do samba no fim da década de 1980, tocando cavaquinho em duas escolas de samba de Manaus, a Balaku Blaku e a Reino Unido da Liberdade. Fez parte de um grupo ligado a esta última agremiação, o Esquadrão do Samba, batizado a partir do título de um samba de Chico da Silva, hoje o decano entre os sambistas do estado — nascido em Parintins, atuante desde os anos 1970, cantor com mais de dez álbuns gravados e compositor de sucessos cantados por Alcione, Emilio Santiago, Elymar Santos e Zizi Possi. Junior Rodrigues integrou por 11 anos o grupo Ases do Pagode. Em 2008, lançou seu primeiro álbum solo, *Parti do alto*, em que gravou o partido estilizado “A casa da mãe da gente” (composição sua com Gilson Lopes), crônica bem-humorada que representa bastante sua verve autoral: “Já viajei

pra bem longe daqui / O meu apê é de frente pro mar / Todos lugares bonitos que vi / Não se comparam com aquele lugar / Eu falo com conhecimento / Pois nesse assunto sou experiente / O melhor lugar do mundo / É a casa da mãe da gente”. No ano seguinte, foi a vez de Alcione registrar o samba em seu álbum *Acesa*. Durante sete anos, Junior manteve em sua própria casa o Espaço Cultural Quintal, série de rodas de samba em que convidava atrações locais e de outros estados — como Monarco, Tatinho da Mangueira, Moacyr Luz e Ana Costa, entre muitos outros nomes. Em 2011, Junior foi enredo da escola de samba manauara Cidade Alta. Com o samba “Divino porre”, em parceria com Pedro Donadio, ganhou o prêmio máximo da Exposamba 2013, em São Paulo, disputado com mais de 1.200 composições de todo o país. É um dos responsáveis por inserir no calendário amazonense a comemoração do Dia Nacional do Samba.

E MAIS:

1. “Samba italiano” (Adoniran Barbosa), com Demônios da Garoa. Chantecler, 1973.
2. “O ouro e a madeira” (Ederaldo Gentil), com Ederaldo Gentil. Chantecler, 1975.
3. “Banho cheiroso” (Antônio Vieira), com Rita Benneditto. MZA Music, 1999.
4. “A comunidade chora” (Magnu Sousá, Maurílio de Oliveira e Edvaldo Galdino), com a Comunidade Samba da Vela. Pôr do Som, 2004.
5. “Oxóssi” (Roque Ferreira), com Roque Ferreira. Quelé, 2004.

Capítulo 18.

O novo samba: tendências e horizontes

Em maio de 2021, uma enquete informal promovida em redes sociais pelo compositor Toninho Nascimento — o autor do antológico samba “Contos de areia”, feito em parceria com Romildo Bastos e lançado por Clara Nunes em 1974, entre muitos outros feitos — perguntava qual o último samba de grande sucesso nacional. A resposta mais recorrente apontou “Deixa a vida me levar”, de Serginho Meriti e Eri do Cais, gravado por Zeca Pagodinho em 2002. A segunda opção dos internautas foi “Meu lugar”, de Mauro Diniz e Arlindo Cruz, lançado por este em 2012. Mesmo que possamos lembrar de outros sambas posteriores de igual ou maior repercussão, é inegável reconhecer que o gênero há tempos não tem a mesma penetração no país que alcançou desde década de 1930, com o samba do Estácio e o samba carnavalesco, até a década de 1980, com o movimento do pagode carioca.

Envolvido com os interesses sempre cambiantes do mercado, sujeito à relação de forças variável entre gêneros musicais que disputam a preferência

do público, o samba já havia visto sua popularidade oscilar algumas vezes, como consideram os versos de Nelson Sargento compostos ainda em 1978: “Samba, agoniza, mas não morre / Alguém sempre te socorre / Antes do suspiro derradeiro”. Do ponto de vista do samba de raiz, então, muitos foram os altos e baixos — a projeção no carnaval carioca, logo no início do século XX; as dificuldades para se afirmar em seus primórdios, alvo de preconceito e perseguição policial; a conquista do mercado nacional, nos anos 1930; a exuberância e a multiplicação em vertentes diversas, da década de 1930 à de 1960; o esvaziamento das raízes negras, em alguns de seus estilos, e a diluição de algumas vertentes conectadas a influências estrangeiras, sobretudo a partir dos anos 1950; a retração do samba, como um todo, diante de gêneros de origem estrangeira, depois da década de 1960; a revalorização, nos anos 1970, na esteira da MPB; a ascensão de gêneros brasileiros como o axé, o funk carioca e o sertanejo, dos anos 1980 em diante; a retomada da identidade negra e do mercado com o pagode carioca, no início da década de 1980; e, a partir dos anos 1990, a escalada do pagode romântico, que tende a asfixiar a expansão dos demais ramos da árvore do samba.

Da década de 1990 até a atualidade, portanto, somam-se mais de três décadas em que o samba se mantém afastado do protagonismo absoluto exercido em meio ao cenário musical brasileiro durante as seis décadas anteriores. Isso não quer dizer, contudo, que o gênero esteja hoje em declínio dentro de suas fronteiras de produção. Voltado no Brasil para um público mais limitado, porém ainda bastante amplo e diverso, o samba dá mostras permanentes de vitalidade e renovação. Para além da velha guarda, há um expressivo contingente jovem de músicos, intérpretes, compositores, arranjadores e produtores musicais dedicados ao gênero. E, o mais importante, há demanda constante de público e formação espontânea de novas plateias, a partir do circuito de shows e rodas de samba que é multiplicado pelas redes sociais da internet.

Com a retração do samba no início dos anos 1990, após a ascensão do pagode paulista e a nova configuração do mercado fonográfico, que passou a privilegiar outros gêneros, sua esfera de atuação passou a se apoiar mais em shows em teatros e espaços nobres — para os sambistas consagrados — e

shows informais em bares e casas noturnas, chamados de “rodas de samba” por se aproximarem do formato das rodas espontâneas e sem público pagante que sempre aconteceram em fundos de quintal, festas familiares, tendinhas e biroscas, especialmente na zona norte carioca. Ainda no fim da década de 1980, começam a aparecer com regularidade rodas de samba em espaços alternativos na zona sul do Rio de Janeiro, especialmente em Botafogo — Cantinho da Fofoca, Samba de Fato (que teve dois endereços no bairro), Clube ASA, Bar do IAB, Barbas, 19 do 2 e Mandrake, entre outros, em que despontavam grupos de jovens universitários como o Branco no Samba e o Sem Colarinho. Também ficaram conhecidas as rodas do Sobrenatural, em Santa Teresa, do Bip-Bip, em Copacabana, e do Carne de Sol (depois chamado de Severyna), em Laranjeiras, onde Beth Carvalho era madrinha do bloco Concentra Mas Não Sai, e, ainda, os shows de Noca da Portela no Encontros Cariocas, bar do centro da cidade. Sustentadas em geral por músicos jovens, estas rodas costumavam contar com a presença de sambistas veteranos como Nelson Sargento, Dona Ivone Lara, Wilson Moreira, Monarco, Walter Alfaiate, Carmen Costa, Luiz Carlos da Vila, Elton Medeiros, Tantinho da Mangueira, Darcy da Mangueira, Zuzuca, Nadinho da Ilha, Arlindo Cruz, Sombrinha, Agepê e muitos mais.

Enquanto isso, intensificavam-se nos anos 1990 as rodas de samba em espaços da zona norte da cidade, a exemplo do Sambola, na Piedade, do sempre ativo Cacique de Ramos, em Olaria, do Pagode da Tia Doca, em Oswaldo Cruz e depois em Madureira, o Corre Pra Sombra, inventado por Nei Lopes em Vila Isabel, a Casa da Mãe Joana, em São Cristóvão, o Lapases, bar da associação de funcionários do Serpro no Rio de Janeiro, discreto mas importante pioneiro na retomada cultural da Lapa, e o Candongueiro, no bairro niteroiense de Pendotiba, assim como inúmeros outros bares, clubes e casas noturnas espalhados por todo o Rio de Janeiro e sua região metropolitana. Igualmente importantes, as rodas promovidas nas numerosas escolas de samba, das mais tradicionais e afamadas às mais humildes, nunca deixaram de acontecer.

No fim da década de 1990, o samba carioca ganhou novo impulso com o reflorescimento da atividade boêmia do bairro da Lapa, localidade em que

o gênero pontificara em meio à malandragem dos anos 1930 e 1940. Bares de música ao vivo com programação de samba e choro movimentada por grupos jovens — como o Semente, o Coisa da Antiga (depois rebatizado como Empório 100), o Carioca da Gema, o Centro Cultural Carioca e o Rio Scenarium — passaram a atrair crescente público e chamar a atenção para a revitalização do samba. Esse ambiente fértil é assinalado pelo encontro entre sambistas da zona norte e da zona sul da cidade. Num primeiro momento, artistas como Teresa Cristina (e seu Grupo Semente), Eduardo Gallotti, Nilze Carvalho, Moyses Marques, Pedro Miranda, Alfredo Del-Penho, o grupo Casuarina e o Cordão do Boitató (formação que deu origem a importante bloco de carnaval carioca) investiram no repertório do samba de raiz, termo que à época se referia de maneira um tanto vaga às vertentes mais tradicionais vinculadas à contribuição diretamente negra, como o samba do Estácio, o samba de terreiro, o samba sincopado, o samba carnavalesco e os sambas-enredo antigos. Muitos desses nomes conseguiram projeção a partir das rodas de samba da Lapa e seguem hoje em suas carreiras.

Em fins da década de 2000, uma turma de novos sambistas dá continuidade à ocupação da Lapa e dos novos circuitos culturais cariocas. Orientados pelo samba orgânico, popularíssimo e de pegada firme que é gestado na zona norte da cidade, mais que pelo samba refinado da zona sul, este coletivo começa a investir em composições próprias e inéditas, ajudando a renovar o repertório do gênero. É o circuito no qual estão envolvidos o grupo Galocantô, os componentes da roda do Samba do Trabalhador, liderados pelo veterano Moacyr Luz, mais os compositores e intérpretes João Martins, Inácio Rios, Leandro Fregonesi, Raul DiCaprio, Nego Álvaro, Mingo Silva e Mosquito, entre muitos outros. A produção fonográfica — de projeção agora mais pulverizada, mas com maior volume de lançamentos — concentra-se em repertório inédito, um tanto à margem do *mainstream* do disco. O público também se renova, mobilizado pelas redes sociais e conectado às plataformas de música da internet.

Embora haja notável oxigenação do samba carioca — e de outros núcleos — a partir da década de 2010, sobretudo pelo surgimento de uma excelente

safrá de novos compositores, não é possível dizer que estejamos hoje diante de novos estilos ou subgêneros. Ainda não nasceram novos ramos na árvore do samba urbano carioca desde o pagode romântico dos anos 90 — ou, para quem considera este um gênero à parte, desde o pagode carioca dos anos 80. Pode-se observar, entretanto, duas vertentes principais do samba carioca contemporâneo: uma, sintonizada com a herança concentrada na zona norte do Rio de Janeiro, recicla com vigor o pagode oitentista (mas já sem a marcação cortada do tantã); outra, mais ligada à zona sul, também abastecida de novos compositores, parece caminhar em direção ao samba poliglota da MPB dos anos 1970. Entre essas vertentes e para além delas, como sempre acontece com o samba, continua a haver muita experimentação e muito assunto.

PARA OUVIR O SAMBA CARIOCA CONTEMPORÂNEO:

1. “Lendas da mata” (João Martins e Raul DiCaprio), com João Martins. Independente, 2009.

Cabeça de chave da geração de sambistas cariocas que despontou no fim da década de 2000, João Martins é cantor, compositor e instrumentista — domina o cavaquinho, o banjo e todo o arsenal percussivo do samba. João nasceu e foi criado no bairro do Catete, área da zona sul carioca próxima à região central, e desde cedo passou a conviver com o mundo do samba — sobretudo por intermédio de seu pai, o tarimbado cavaquinista, arranjador e produtor musical Wanderson Martins, que atua desde o início dos anos 1990 como diretor musical da banda de Martinho da Vila, entre muitas outras frentes de trabalho. João Martins acumula participações em discos de outros artistas de sua geração e tem três álbuns solo lançados: *Juízo que dá samba* (2008), *Receita pra amar* (2012) e *Suspiro* (2020). É em seu disco de estreia que está “Lendas da mata”, composto em parceria com Raul DiCaprio (“O saci rodopiou / Ventania na palhoça / Sinhazinha bambeou / Deu mironga lá na roça...”), um dos seus sambas mais divulgados. A gravação original tem arranjo e cavaquinho

de Wanderson Martins, além do banjo do cantor, dos sopros de Eduardo Neves, dos violões de seis e sete cordas de Marcelo Correia (integrante do grupo Galocantô) e das percussões de Lula Matos, Jorge Alexandre, Jorge André e, nas congas, Jéssica Araújo. João conta que “Lendas da mata”, composto em 2006, é um dos primeiros temas a marcar a faceta autoral das rodas de samba de que participava, como as do Beco do Rato, da Pedra do Sal e do Terreiro do Galo (esta, capitaneada pelo grupo Galocantô). Os cantores um pouco mais experimentados — embora também jovens, da mesma geração —, especialmente aqueles ligados ao circuito boêmio da Lapa, ainda estavam mais interessados no garimpo de pérolas do passado do que na produção e na difusão de repertório inédito. Momento especialmente notável da discografia de João Martins é seu álbum *Suspiro*, de 2020, que equilibra em seus arranjos desenhos harmônicos requintados, vizinhos do jazz contemporâneo, com batucada maciça que descende das rodas de samba do pagode carioca dos anos 80.

2. “Cuidado, moça” (Maíra Freitas e Daniel Mã), com Maíra Freitas. Biscoito Fino, 2015.

Pianista de formação clássica, concertista atuante junto a orquestras do circuito internacional, Maíra Freitas voltou-se aos poucos para o universo da música popular, especialmente para o samba. Sua linhagem garante a intimidade com o gênero: Maíra é filha do baluarte Martinho da Vila, irmã de Mart'nália, Analimar Ventapane e Tunico da Vila e tia de Dandara e Raoni Ventapane — família da alta-roda do samba. Dona de personalidade artística inquieta, afeita a experimentações de linguagem, Maíra é também compositora, arranjadora, produtora musical de discos e autora de trilhas para teatro. O samba “Cuidado, moça” foi feito em parceria com o compositor e cantor baiano Daniel Mã, radicado em São Paulo, e está no segundo disco da artista, *Piano e batucada*, produzido em 2015 por Sacha Amback: “Correr, pular, trombar, sofrer / A moça distraída é / Quer bater até dar ré / Se liga que o pé fica pra fora / Sapatilha de cristal vai mal...”. Na faixa, destaque para o piano suingado e original de Maíra, emoldurado por batucada sutil.

3. “Poeta é outro lance” (Moyses Marques), com Moyses Marques. Sarau Agência de Cultura, 2015.

O samba “Poeta é outro lance” deixa clara a inclinação dos sambistas surgidos na década de 2000 em direção à produção autoral. Nasceu como resposta do autor Moyses Marques ao comentário de um colega da mesma geração. Segundo este, o samba feito pelos novatos poderia dar para o gasto, mas a excelência poética estaria reservada apenas a uma casta superior de compositores. A resposta veio em forma de letra: “Um amigo bem sincero / Disse sem nenhum romance / Pra cantar tu *leva* jeito / Mas poeta é outro lance.”. Moyses segue na redondilha maior e responde com sabedoria: “No sabor da emoção / Repentinamente amargo / Rascunhei a frustração / Cruzmaltina em papel pardo / Com o tempo a tinta pega / Sendo assim, eu não me rendo / Argumento com o colega / Insistindo, um dia aprendo”. A faixa está no EP *Made in Brasil*, lançado em 2015, o quinto da carreira do cantor e compositor. O arranjo e o violão de sete cordas são de Rafael Mallmith, ao lado do violão de Moyses, flauta e saxofone de Dudu Oliveira, baixo de Luis Louchard, percussões de Rodrigo Jesus e Chris Mourão e bateria de Cassius Theperson. Gaúcho radicado no Rio de Janeiro, Mallmith é outro importante instrumentista, arranjador e produtor musical da cena contemporânea do samba. Voz surgida no cenário do bairro carioca da Lapa, nos anos 1990, o cantor e compositor Moyses Marques sedimenta cada vez mais seu consistente trabalho ligado ao samba e também ao forró.

4. “Vara de família” (Fred Camacho e Nei Lopes), com Galocantô. Universal Music, 2016.

O grupo Galocantô é um dos pontos de lança do atual samba carioca, formado no início do novo milênio pelo sete-cordas Marcelo Correia, pelos percussionistas e vocalistas Lula Matos, Edson Côrtes, Léo Costinha e Pedro Áreas, pelo vocalista Rodrigo Carvalho (que se desligou depois de dez anos no grupo, em busca de carreira solo) e pelo cavaquinista e vocalista Pablo Amaral (filho da cantora Rosane

Duá, também conhecido como Gamarra e falecido prematuramente em 2017). Em suas rodas de samba revelaram e continuam fazendo revelar compositores da nova geração, como João Martins, Inácio Rios, Alexandre Chacrinha, Anderson Baiaco, Mingo Silva, Wantuir, Juninho Thybau e muitos outros, além dos próprios integrantes do grupo. Lançado em 2016 no álbum *Pano verde*, o terceiro do grupo, o samba “Vara de família” alcançou enorme sucesso e virou presença constante no repertório das rodas de todo o país. É um partido estilizado escrito pela pena finíssima do veterano Nei Lopes, com melodia de Fred Camacho, compositor, cantor e cavaquinista carioca também ligado à produção de sambas-enredo. O arranjo da faixa é de Leandro Braga, que soma a batucada e as cordas do Galocantô a um elegante naipe de sopros com sotaque de gafeira (Altair Martins, trompete, Fabiano Segalote, trombone, Rodrigo Revelles, sax tenor e Whatson Cardozo, sax alto), ao baixo de Luis Louchard e à bateria de Paulo Bonfim.

5. “Me chama” (Diogo Nogueira, Rafael dos Anjos e Alessandro Cardozo), com Diogo Nogueira. Universal Music, 2017.

O samba “Me chama” está no álbum *Munduê*, de Diogo Nogueira, produzido por Rafael dos Anjos e Alessandro Cardozo e lançado em 2017. Os três são os autores do partido estilizado que soa como viçosa releitura do repertório do pagode carioca dos anos 1980 — não será por acaso que o percussionista Ubirany, um dos criadores do grupo Fundo de Quintal, toca na faixa seu repique de mão, instrumento inventado por ele no fim da década de 1970 e desde então incorporado à orquestra do samba. Diogo, que vem fazendo carreira de sucesso desde o início dos anos 2000, se divide entre trabalhos vinculados ao pagode romântico de viés comercial e tentativas potentes de investir em horizontes novos para a linguagem do samba — caso deste disco *Munduê* e, também, *Bossa negra*, lançado em 2014 com a participação e a idealização conjunta do bandolinista Hamilton de Holanda. Filho do

grande sambista João Nogueira, com timbre vocal bastante semelhante ao do pai, Diogo conseguiu rapidamente ganhar identidade própria como intérprete, em trajetória cada vez mais consistente. Destaque, na gravação de “Me chama”, para o violão percussivo e harmonicamente sofisticado de Rafael dos Anjos, músico brasileiro radicado no Rio de Janeiro que tem sido responsável não apenas pela produção musical de excelentes álbuns do samba contemporâneo, mas também pela elaboração de novas tendências sonoras, derivadas de releituras modernas do jazz e do choro.

6. “Pra matar preconceito” (Manu da Cuíca e Raul DiCaprio), com o coletivo ÉPreta. Independente, 2017.

O samba “Pra matar preconceito” foi gravado no álbum do projeto ÉPreta, coletivo que reúne cinco jovens cantoras negras do Rio de Janeiro, todas com carreiras independentes: Marcelle Motta, Maria Menezes, Marina Íris, Nina Rosa e Simone Costa. É uma das duas faixas, no disco, interpretadas pelo conjunto das cinco vozes. A autoria é de Manu da Cuíca, também vitoriosa compositora de sambas-enredo e sambas de bloco, e de Raul DiCaprio, notável fornecedor de sucessos para vários intérpretes da cena carioca contemporânea do samba. O apelido DiCaprio foi dado por Renatinho Partideiro, num verso de improviso em meio a uma roda de partido-alto na quadra do Cacique de Ramos, frequentada pelo compositor ainda nos anos 1990. A letra de “Pra matar preconceito” é de Manu. Suas duas primeiras estrofes, com estrutura de décimas, põem o dedo na ferida de questões raciais e sexistas: “Na rua me chamam de gostosa / E o gringo acha que eu nasci pra dar / No postal mais vendido em qualquer loja / Tou lá eu de costas contra o mar / Falam que meu cabelo é ruim / É bombril, tóin-óin-óin, é pixaim / O olhar tipo porta de serviço / É um míssil invisível contra mim”. O coletivo ÉPreta, formado para a gravação do EP lançado em 2017, sinaliza o caminho de afirmação feminina no universo do samba, alargado na década de 2010.

7. “Desengaiola” (Alfredo Del-Penho e Pedro Miranda), com Alfredo Del-Penho. Independente, 2018.

Criado na cidade fluminense de Niterói, o cantor, compositor e instrumentista Alfredo Del-Penho é um dos talentos mais versáteis de sua geração. Excelente violonista e também flautista, é ainda arranjador, produtor musical de discos, ator teatral e diretor musical de musicais de teatro. Gravou em 2003 o álbum *Dois bicudos*, em formação de duo vocal com Pedro Paulo Malta, sua primeira participação em disco como artista principal. Alguns destaques de sua já robusta discografia são o CD *Lamartiniadas* (2005), de que participa ao lado de Pedro Paulo Malta e Pedro Miranda, homenagem a Lamartine Babo com produção musical de Henrique Cazes; *O samba informal de Mauro Duarte* (2008), com seu grupo Samba de Fato (do qual também fazem parte Pedro Miranda, Pedro Amorim e Paulino Dias) e Cristina Buarque; *Samba sujo* (2015), seu primeiro álbum solo, disco autoral de samba lançado em conjunto com o CD instrumental *Pra essa gente boa*; e *Samba só* (2018), outro autoral gravado em formato de violão e voz. Este último álbum traz como faixa de abertura o samba “Desengaiola”, que tem letra de Pedro Miranda e melodia de Alfredo — sinuosa, muito bem construída, e que por vezes sugere os contornos rítmicos de um sincopado clássico. “Samba só” também apresenta parcerias com Nei Lopes, Paulo César Pinheiro, Joyce Moreno, Zélia Duncan, Délcio Carvalho, Chico César e João Cavalcanti.

8. “Que mulher” (Mosquito), com Mosquito. Uns Produções, 2018.

Pedro Assad Medeiros Torres — o sambista Mosquito — é cria da Ilha do Governador, na zona norte do Rio de Janeiro. Destaca-se como um dos mais inspirados partideiros da nova geração, tanto na condição de compositor de partidos estilizados quanto na de versador de improviso, jovem ás das rodas do partido-alto tradicional. Entre outros mestres do samba, tem Zeca Pagodinho como fonte de inspiração — e, de quebra, visível semelhança física com o veterano sambista, também bastante esguio quando moço. Cronista atento e bem-humorado, Mosquito

lançou em 2015 um álbum de estreia como cantor que tem o nome de *Ô, sorte*, título de um tema seu em parceria com Tinho Brito e Márcio Claro e, ao mesmo tempo, expressão corrente no mundo do samba empregada em diversos contextos e que pode indicar contentamento, ironia ou uma mistura dos dois sentidos. Popularizado em fins dos anos 1990, o bordão “ô, sorte!” foi divulgado pelo baterista, cantor e compositor Wilson das Neves e, segundo o próprio, teria sido criado pelo cantor Roberto Ribeiro — quando os dois se encontravam, costumavam se cumprimentar assim. “Que mulher” é mais um saboroso partido-alto de Mosquito, releitura contemporânea e bem mais equilibrada da Amélia que Ataulfo Alves e Mário Lago cantaram ainda em 1942: “Se a grana é cem, com cem se sai / Se estiver sem, se sai depois / Só tem acém, mas tem feijão e com arroz / Tá tudo bem (...) / Se ela quer ir a gente vai / Se ela dormir apago a luz / Se ela acordar na madrugada e seduzir eu faço jus”. Gravada em 2018, a faixa single conta com a participação de dois nomes importantes da cena atual do samba: o compositor, cantor e multi-instrumentista Pretinho da Serrinha, responsável pela produção musical, e o cavaquinista Alessandro Cardozo — o querido Chapinha, entre os colegas —, que assina o arranjo calcado em trombone, violão, baixo, percussão leve e a dupla de cavaquinhos ré-sol-si-ré e sol-ré-lá-mi abertos no estéreo. Em sua estrutura poética, “Que mulher” contém algumas estrofes conhecidas como partido calangueado, modalidade cantada à maneira da embolada e do calango e que apresenta sequências de versos com várias sílabas justapostas a semicolcheias contínuas.

9. “Voz bandeira” (Marina Íris e Raul DiCaprio), com Marina Íris. Joia Moderna, 2019.

“Voz bandeira” é a faixa-título do terceiro álbum de Marina Íris, cantora e compositora nascida e criada no Méier, na zona norte da cidade Rio de Janeiro, e também com raízes em Madureira, bairro que é o epicentro da cultura popular carioca — seu pai, o compositor Celso Lima, é de lá. Marina se projetou no ambiente do samba ecumênico da

Lapa, na década de 2000, encruzilhada de várias tendências e estirpes de sambistas. O álbum *Voz bandeira* apura a conexão de Marina com a crônica e a poética de sua geração, já em foco nos seus discos anteriores e aqui ainda mais orientada pelo viés social e identitário entranhado em seu repertório, que dá vazão à voz feminina e negra. Como afirmam os primeiros versos de “Voz bandeira”: “Eu sou a lágrima / Eu sou o pano / Se derramada, seco a dor, sou carnaval / Sou feminina / Sou masculina / A minha sina é transcender o habitual”. A produção e os arranjos do disco são de Ana Costa, cantora, compositora e violonista revelada na década de 1990 — sua primeira gravação, de 1996, está no CD *Musical* do grupo Coeur-Sambá, apadrinhado por Martinho da Vila — e que hoje ostenta respeitável discografia. No arranjo de “Voz bandeira”, sobressai a bela linha executada pelo violoncelo de Flávia Chagas, em meio à formação clássica de cavaquinho, violão, baixo, bateria e percussões.

10. “Vontade de sair” (Pedro Miranda e Cristóvão Bastos), com Pedro Miranda. Biscoito Fino, 2021.

Diferente de seus três álbuns solo anteriores, que têm em comum o garimpo e a releitura de sambas de várias épocas, *Da Gávea para o mundo* assinala a adesão do cantor e instrumentista Pedro Miranda ao ofício de compositor: sete das dez faixas do disco são de sua autoria, com parceiros como João Cavalcanti, Alfredo Del-Penho e Moyses Marques, seus companheiros de geração. “Vontade de sair” é um tema feito em parceria com o veterano pianista, arranjador e compositor Cristóvão Bastos — aqui, o melodista para a letra de Pedro, que por sua vez também assina as melodias em algumas das outras faixas do álbum. O samba foi composto nos primeiros meses da pandemia de coronavírus, em 2020, e logo alcançou o público das redes sociais de internet, antes mesmo de ser gravado. A letra evoca a situação de isolamento enfrentada por muitos no período: “Que vontade de sair / De sair a procurar / Meu amor que estava aqui / Eu não vi, onde estará? / A saudade é grande / Que vontade de chorar / Preso nessa solidão

/ Tantas noites sem dormir / Quero ir, não posso mais / Preciso te encontrar”. O arranjo da faixa é de Cristóvão, que participa com seu piano ao lado do sax soprano de Eduardo Neves, do baixo acústico de Guto Wirtti, da bateria de Jurim Moreira, do tamborim de Pedro Miranda e do sete-cordas de nylon do autor destas linhas, também responsável pela produção do álbum. *Da Gávea para o mundo* revela não só do amadurecimento artístico do cantor e do florescimento de seu talento como compositor, mas é também um bom exemplo da emancipação autoral de toda uma geração de sambistas que se iniciaram profissionalmente apoiados na reverência aos compositores clássicos do gênero.

E MAIS:

1. “Ponto de vista” (Edu Krieger e João Cavalcanti), com o grupo Casuarina. Warner Music, 2011.
2. “Boas novas do jardim” (Inácio Rios e João Martins), com Inácio Rios. Independente, 2013.
3. “Chuva no sertão” (Gabrielzinho do Irajá, Nego Álvaro, Pablo Macabu, Paulo Henrique Mocidade), com Nego Álvaro. Coqueiro Verde, 2016.
4. “Descaminhos” (Roberta Espinosa), com Roberta Espinosa. Independente, 2017.
5. “Nasci pra cantar e sambar” (Fred Camacho, Marcelinho Moreira, Mário Sérgio), com Renato da Rocinha. Cristal Multi Music, 2020.

Para ouvir o samba: uma conclusão

Avistamos nestas páginas mais de duas dezenas de vertentes do samba, ramos que emergem do tronco de sua árvore frondosa e centenária e se espalham em todas as direções, sambas e mais sambas que formam um panorama amplo, diverso e contrastante. Há sambas visceralmente negros, há sambas embranquecidos e desafricanizados. Há sambas para rir e dançar, há sambas para sofrer. Há sambas para acalmar e para animar também. Há sambas que nos fazem esquecer o mundo, outros feitos para que nos lembremos dele. Há sambas solenes, sofisticados. Há sambas para dançar com sorriso aberto e pés descalços. O samba é progressista e também conservador. É vetor de resistência cultural e é produto descartável do consumo.

O samba é Exu, dual e caleidoscópico.

Os ramos da árvore do samba têm cores e texturas bastante diferentes. Muitos nascem do tronco, mas alguns brotam diretamente dos ramos principais. É o caso do samba de breque e do samba sincopado, por exemplo, que foram gestados a partir do samba-choro. Outros se encompridam e dão flo-

res e frutos mais afastados do tronco, como a bossa nova e o samba da MPB. Outros ramos, ainda, se entrelaçam uns aos outros e são capazes de se confundir em muitos momentos, como o samba-choro, o samba-canção, a bossa, o samba-jazz; o samba de terreiro, o samba-exaltação das agremiações carnavalescas e o samba-enredo. Há mesmo os ramos que vão se misturar a árvores vizinhas, como o samba-coco, o samba-rock, o pagode romântico, o samba-canção abolerado. Tudo madeira de lei.

Passamos em revista várias modalidades do samba urbano carioca, mas também há outros recortes a explorar. Não falamos, por exemplo, do samba macumbado, que não chega exatamente a se constituir em um subgênero, mas que ecoa com importância a partir das cantigas e atabaques da umbanda carioca, religião brasileiríssima difundida no início do século XX, e aflora em vários momentos na discografia do samba, perpassado por vários sotaques — nas curimbas da autoria de Amor (pseudônimo de Getúlio Marinho) gravadas por Moreira da Silva em 1931 no seu 78 rpm de estreia, *Ererê e Rei de umbanda*; na vasta obra do compositor J. B. de Carvalho, que se estende da década de 1930 à de 1970; no repertório de Clementina de Jesus que é gravado nos anos 1960 e 1970; nos sucessos de Clara Nunes, entre as décadas de 1970 e 1980; na produção da turma do pagode oitentista; na cena contemporânea.

Também não nos alongamos sobre o samba produzido para o teatro de revista, de ocorrência notável na primeira metade do século passado — embora tenha sido mencionado ao tratarmos do samba-canção, do samba maxixado e do samba carnavalesco. Não exploramos os domínios do “samba de meio de ano”, rótulo criado a partir de definição por exclusão (tudo que não era samba carnavalesco); na verdade, uma categoria que acolhe vários estilos, como o samba de breque, o partido-alto, o samba-choro e, mesmo, muitos de caráter inclassificável. Não nos debruçamos sobre o samba calangueado, primo do samba-coco. Não nos detivemos sobre a família do “samba cansado”, termo empregado por Elton Medeiros para designar os sambas lentos que não prescindem de batucada, como muitos apresentados pelos artistas da MPB e pelos sambistas da pós-MPB. Não elencamos os sambas

de protesto, compostos sobretudo no período da ditadura militar dos anos 1960 a 1980. Não desenvolvemos o conceito de *metassamba* — os sambas que falam de si e celebram seu próprio gênero, também um subconjunto do samba-exaltação dos terreiros das escolas, mas, muito além disso, os sambas de qualquer estilo que refletem sobre sua própria condição e seu alcance. Há muito que se observar por outros ângulos que não o do rótulo de subgênero.

Poderíamos ainda, o que não é incomum, tentar enxergar o samba pela trajetória de seus grandes criadores — Noel Rosa, Ary Barroso, Dorival Caymmi, Cartola, Nelson Cavaquinho, Geraldo Pereira, Wilson Batista, Martinho da Vila, Dona Ivone Lara, Paulinho da Viola, Paulo César Pinheiro, Arlindo Cruz e incontáveis outros. Ou pela voz de seus intérpretes maiores — Francisco Alves, Carmen Miranda, Sílvio Caldas, Aracy de Almeida, Moreira da Silva, Cyro Monteiro, Elizeth Cardoso, Jamelão, Elza Soares, Roberto Ribeiro, Clara Nunes, Beth Carvalho, Alcione, Zeca Pagodinho, muitos e muitos mais. Mas percebo que a abordagem personalista tende a colocar em segundo plano a trama muito bem articulada de elementos poéticos e musicais que se espalham pelo percurso histórico do samba.

Nessa perspectiva, não é possível enquadrar a obra de um Noel Rosa num só escaninho, tampouco o repertório de uma Clara Nunes, por exemplo, polivalentes por natureza, formação e destino. Mesmo entre os compositores e intérpretes que têm produção ou performances mais homogêneas e sintonizadas com determinado estilo, é raro achar quem se mantenha numa frequência apenas. A mudança em busca de novas linguagens, afinal, faz parte tanto da inquietude do espírito criativo quanto da expectativa do mercado e sua demanda permanente por novidades. Preferi, assim, enxergar um quadro no qual as personalidades estão subordinadas a organizações de pensamento, e não o contrário.

Não será demais lembrar que os recortes por estilo ou subgênero servem a uma exposição de caráter didático e inevitavelmente reducionista. Muitos sambas constituem exemplos bem-acabados de um determinado subgênero, na sua origem. Outros, em vez disso, estarão no meio do caminho entre duas ou mais vertentes. Há um sem-número de sambas que escapam — fe-

lizmente — a qualquer classificação. Tudo se embaralha mais ainda quando entendemos que muitos sambas de terreiro, produzidos por compositores de escolas de samba fora da época de carnaval, também passam a ser sambas carnavalescos, uma vez apropriados pelo repertório de blocos e bailes. Um samba de gafieira pode ser reconhecido como um samba sincopado ou, mesmo, um samba-choro. A bossa nova de andamento mais lento pode soar às vezes como samba-canção, e vice-versa. Um samba-exaltação clássico dedicado à Mangueira ou à Portela é quase sempre um samba de terreiro. São tênues as fronteiras entre o samba sincopado e o sambalanço (em sua primeira fase) ou entre a bossa nova e o samba-jazz.

A classificação por vertentes aqui desenhada leva em conta não só os aspectos estritamente musicais dos sambas analisados, mas também, em alguns casos, a função de um determinado grupamento estilístico. Por exemplo, o pagode evangélico, que tem propósito religioso, é um subconjunto do pagode romântico. Já o samba de gafieira, com seus arranjos orquestrais, é definido por servir ao baile de salão e reúne repertório de samba sincopado (próprio para passos mais gingados), samba-canção (especialmente bom para momentos românticos) e samba carnavalesco (veículo natural para o virtuosismo da dança, por seu andamento mais ligeiro), entre outras possibilidades. O samba carnavalesco é também definido por sua função, a de prover a trilha sonora de bailes de clubes e cortejos de rua. O samba de breque é um tipo de samba-choro que serve de suporte para a verve teatral e histriônica de seus intérpretes.

A incerteza que salta aos olhos dos observadores menos familiarizados com todo esse emaranhado de vertentes aumenta, ainda, ao nos darmos conta de que qualquer samba próprio de algum estilo pode ser reinterpretado à maneira de outro — ou, até, de modo livre e não afeito a rótulos. Basta lembrar que João Gilberto relê sambas sincopados, sambas-choro ou sambas-canção com a harmonização e a batida características de seu violão, imprimindo-lhes o feito de bossa nova. Em cadência mais lenta, sem o acompanhamento de uma bateria de escola de samba, Roberto Ribeiro grava com sucesso “Estrela de Madureira”, originalmente um samba-enredo

de Acyr Pimentel e Ubirajara Cardoso que perdeu a disputa para desfilarem em 1975 com o Império Serrano. Elis Regina desconstrói a origem carnavalesca de “É com esse que eu vou” (Pedro Caetano), ao apresentá-lo em versão lenta, suingada e com harmonia bastante elaborada, como propõe o arranjo envolvente de César Camargo Mariano.

O arranjo musical cumpre, aqui, papel fundamental. É a série de escolhas assumidas por um arranjador — instrumentação, harmonização, acompanhamento rítmico e andamento, entre outras — que muitas vezes conduzirá determinado samba para este ou aquele território. Assim, podemos acompanhar um samba sincopado típico pautado pela economia rítmica e os acordes alterados da bossa nova — caso da regravação de “Joãozinho Boa Pinta” (Geraldo Jacques e Haroldo Barbosa) por Lúcio Alves, em 1960, em seu LP *A bossa é nossa*. É possível repaginar um samba-exaltação nacionalista clássico como “Canta, Brasil” (Alcyr Pires Vermelho e David Nasser), que tem suntuoso arranjo sinfônico na gravação original de Francisco Alves, como depois faz Gal Costa em seu álbum *Fantasia*, de 1981, com contornos de samba-jazz funkeado. Também podem-se ouvir duas versões de Zeca Pagodinho para o partido-alto estilizado “Casal sem vergonha” (Arlindo Cruz e Acyr Marques), uma em seu disco de estreia, de 1986, com o figurino do pagode carioca dos anos 1980 — banjo, tantã e repique de mão —, outra no álbum *Acústico MTV 2: Gafieira*, de 2006, emoldurado por *big band* de samba. Tudo é permitido, afinal — estamos no livre domínio da arte e da expressão.

A história das diferentes vertentes do samba e seus entrelaçamentos pode ser também contada por meio de seus músicos. Há instrumentistas políglotas, que trafegam pelas sete encruzilhadas do samba — Zé Menezes, Mestre Marçal, Gordinho do Surdo e Dirceu Leite, para citar alguns mais conhecidos. Há músicos longevos que, ao longo de décadas de ofício, atravessam tendências, modismos, idiomas musicais, aparatos tecnológicos e oscilações de mercado, equilibrando-se entre a adaptação a novas linguagens e a manutenção de suas assinaturas, dialogando com as novas gerações de colegas instrumentistas, arranjadores, produtores musicais, intérpretes, ouvintes. É o caso de Dino 7 Cordas, que começou a carreira em 1937, no

regional de Benedito Lacerda, e permaneceu em atividade até o início dos anos 2000. E também do gaitista, violonista, arranjador e produtor musical Rildo Hora, atuante desde o início da década de 1950 até hoje. Ou do saxofonista e clarinetista de origem baiana Sandoval Dias, em cena desde o fim da década de 1920, integrante de importantes orquestras populares como as de Simon Bountman, Pixinguinha e Radamés Gnattali, solista de discos de música dançante nos anos 1950 e 1960, em ação até a década de 1970. São incontáveis os exemplos desses músicos peregrinos, bibliotecas vivas, mediadores de sotaques — merecem um livro à parte.

De qualquer modo, os 210 fonogramas aqui passados em revista tentam traçar um painel amplo e minimamente detalhado de pouco mais de 20 diferentes subgêneros do samba urbano carioca, florescidos ao longo de um século. Recorri exclusivamente às gravações por uma questão de relativa facilidade de acesso às referências, hoje em dia espalhadas pela internet e encontradas a dois ou três cliques de distância, mais próximas que os suportes físicos de acetatos, vinis e CDs. Mas é claro que os registros fonográficos são apenas uma fração da extensão alcançada pelo gênero. O samba é ainda muito mais vivo em shows em bares e teatros, rodas de samba em botequins, casas noturnas, quiosques de praia e fundos de quintal. Ele pulsa em desfiles de escolas de samba e blocos de carnaval. O samba aparece em esquinas, conversas e assobios, está vivo e presente na batucada discreta, cotidiana e desavisada que se pode improvisar com as mãos em mesas de bar, paredes de ônibus, balcões de lojas, carteiras escolares, corrimãos de escadas rolantes, em barracas de feira, em teclas de computador, no próprio corpo, em qualquer hora e lugar.

Em geral optei pelas gravações mais antigas, quase sempre as originais, para assinalar o surgimento da canção na linha do tempo e enquadrá-la com clareza em sua vertente histórica. Ao mesmo tempo, uma gravação antiga — que muitas vezes não será a mais conhecida pelos ouvintes de hoje — pode proporcionar ao leitor uma experiência de escuta fora de sua zona de conforto, oferecendo-lhe novos contextos. Esses registros pioneiros mostram como os sambas foram lançados e em que cenário fizeram sucesso. Ou,

ainda, revelam as qualidades que chamaram a atenção, em épocas futuras, dando motivos para que fossem regravados. Além disso, gravações posteriores têm sempre chance de alcançar maior elaboração, mas a original costuma ser dotada de frescor único.

Não é fácil compreender uma manifestação tão complexa e diversa quanto o samba. Potente, sedutor e polimorfo, o samba pertence a vários grupos e por eles é reivindicado. O samba é da militância negra, que acusa seu embranquecimento e propõe sua decolonialização. O samba é das lideranças religiosas de matriz negra, que acusam sua desafricanização ou — termo criado pelo estudioso Luiz Antonio Simas — *desmacumbização*. O samba é dos puristas como o crítico José Ramos Tinhorão, que considera a bossa nova música estrangeira, alheia às raízes brasileiras. O samba é dos tradicionalistas que torciam o nariz quando apareceu o pagode carioca dos anos 80 — e que hoje repetem o gesto diante do pagode romântico ou de experimentalismos eletrônicos. O samba é dos jovens brancos de classe média do asfalto, aquela turma de Noel Rosa, Braguinha, Almirante, Lamartine Babo, Mário Reis, que o levou ao rádio e ao disco ainda na década de 1920. O samba é de Francisco Alves, estupendo cantor que comprava parcerias de compositores de morro, e de Carmen Miranda, que brilhou nos filmes de Hollywood com seu visual de baiana estilizada, depois de ser a maior vendedora de discos do Brasil na década de 1930. O samba é dos partideiros que sabem versar de improviso, tropa de elite do samba. O samba é das alas de compositores das escolas de samba e de suas velhas guardas. O samba é de Gonzaguinha e Carlos Lyra, militantes do CPC da UNE. O samba é dos bregas que viraram *cults*. O samba é do mercado, mas também rebrota à margem da indústria cultural. O samba é carioca. O samba é brasileiro. O samba é dos estrangeiros de todas as nacionalidades que por ele se apaixonam e difundem sua cultura mundo afora.

O som do samba é do surdo, do tamborim e do pandeiro. É do cavaquinho e dos violões de seis e sete cordas. O som do samba é o da poderosa e ensurdecadora bateria das escolas. É o do violão manso de João Gilberto. É do piano, do contrabaixo acústico e da bateria. É das orquestras de gafieira.

É do banjo, do tantã e do repique de mão. É dos sintetizadores de timbres toscos dos anos 1980 e 1990. É das orquestras de cordas arrançadas e regidas por Radamés Gnattali, Lyrio Panicali, Gaya e Tom Jobim. É do baixo elétrico e da guitarra elétrica, com sua parafernália de pedais. É dos atabaques e do coro de palmas. É dos músicos que leem as notas do pentagrama e também dos que só tocam de ouvido. É dos gramofones, das vitrolas, dos aparelhos de CD e DVD, do streaming, da nuvem, dos smartphones e do que mais vier a aparecer como suporte sonoro.

Vaidoso e despojado, o samba recorre a muitos figurinos. Usa o traje de sacerdotisa do candomblé envergado por tia Ciata e a gravata inconfundível de João da Baiana. Usa o vestido curto de melindrosa estampado na capa da partitura original de “Gosto que me enrosco”, de Sinhô, e também o longo de lamê das *crooners* de gafieira. Usa “chapéu de lado, tamanco arrastando, lenço no pescoço”, o figurino do malandro descrito por Wilson Batista em uma de suas letras, e ainda a variante “chinelo charlotte, chapéu copa-norte, blusão de voal”, tal como retratada por João Nogueira quatro décadas mais tarde. Porta o biquíni de *strass*, a sandália de salto plataforma e o resplendor de plumas que não podem faltar num show de assistidas, assim como a elegante camisa social de mangas compridas sempre ostentada por Paulinho da Viola. Veste as bermudas descamisadas da roda de samba informal da periferia e calça os tênis caros e importados dos pagodeiros do século XXI. Usa o grosso cordão de ouro de Dudu Nobre e a sandália rasteirinha das moças que hoje frequentam a Lapa.

O samba bebe cachaça — em bares, tendinhas, biroskas e encruzilhadas. E também toma o uísque com gelo de Vinicius de Moraes, que dizia que o uísque é o melhor amigo do homem: é o cachorro engarrafado. O samba se embriaga com a caipirinha, a mesma que faz bastante sucesso entre os turistas, e também com o conhaque barato que tantos sambistas agasalhou e continuará a agasalhar. O samba é da Caracu com ovo, predileção de Madame Satã no antigo Capela, na Lapa. Sim, o samba é da cerveja: clara, escura, maltada, artesanal, transgênica, gelada e até quente. Muita, de preferência. O samba também é do refrigerante das crianças e da cerveja sem álcool re-

servada aos malandros com aposentadoria forçada. O samba mata sua sede com a água dos abstêmios. Ou então, como preferia Moreira da Silva, que a qualquer hora era capaz de pedir um copo de leite nos botequins mais sórdidos da zona do mangue.

O samba adora uma feijoada, como a da portelense tia Vicentina, imortalizada em samba por Paulinho da Viola, se lambuza com o “Mocotó com pimenta” de Geraldo Babão e Zardino, ou o “Mocotó do Tião”, de Nei Lopes e Wilson Moreira. Nei nos apresenta ainda a “Moqueca de Idalina” e o “Efunoguedê”, este novamente com Wilson. O repertório de comidas opulentas é variado: angu à baiana (que ironicamente só se conhece no Rio de Janeiro), cozido de legumes, caldo verde e tripa à lombeira (heranças lusitanas), cabritada (vale ouvir a “Cabritada malsucedida”, crônica divertida de Geraldo Pereira e Wilton Wanderley), vatapá, bobó de camarão, sopa de ervilha, peixada, galinhada, macarronada, feijão-tropeiro, empadão.

Muitas e muitos sambistas, aliás, são conhecidos por cozinhar bem. João Nogueira fazia um caruru famoso. Pastoras da Portela, as tias Surica, Doca, Eunice e Neném têm livro de receitas publicado. Moacyr Luz é cozinheiro de mão cheia. Cláudio Jorge é conhecido por sua peixada feita com cação-viola — a “viola do Claudinho”. O naipe de sete-cordas não fica atrás, com Paulão 7 Cordas, Carlinhos 7 Cordas e o saudoso Flavinho Silva, ases dos bordões e das panelas. E Dino 7 Cordas, o patriarca, ganhara o apelido de Boi — que detestava — por ser bastante apegado aos prazeres da mesa. Os petiscos e tira-gostos dos botequins de origem portuguesa também fazem sucesso entre os cultores do samba: tremoços, azeitonas, torresmos, moelas (personagens de “Entre o torresmo e a moela”, de Maurício Tapajós e Aldir Blanc), sardinhas na brasa, croquetes, pastéis, empadas, bolinhos de bacalhau, linguiça acebolada, frango a passarinho, aipim frito com carne-seca e jiló ensopado — calorias sem fim.

Mas não só de botecos vivem os sambistas. Há a picanha de Tom Jobim na antiga churrascaria leblonense Plataforma, o sarapatel e a buchada de Jackson do Pandeiro e seu samba-coco, as polentas e as bracholas paulistanas de Adoniran Barbosa. E, fora dos clichês, há sempre um mundo de

possibilidades à mesa da roda de samba. Mesmo quando a cuíca ronca de fome, como nos versos de Aldir Blanc para a melodia de João Bosco, o samba acolhe e alimenta. Pois é como gosta de repetir o cavaquinista e maestro Alceu Maia: onde há fartura, a miséria não chega.

Ouvir o samba, num sentido mais profundo, é percorrer todo esse arco de sons, sentidos, ideias, gestos, cores, perfumes, texturas, memórias e gentes. O samba é sujeito — elabora e emite discursos — e também objeto — é veículo e suporte de múltiplos signos codificados por outros sujeitos. Há samba “de Exu a Oxalá”, para citar expressão corrente nos terreiros de candomblé, que se refere à totalidade de um espectro.

Expoente do samba maxixado, no início do século XX, o compositor Sinhô era famoso por uma frase polêmica, com que desafiava o princípio da propriedade intelectual então em crescente valorização: “samba é que nem passarinho, é de quem pegar primeiro”.

Um século depois, ao contemplarmos o panorama deste gênero tão rico em possibilidades, é possível supor que o samba seja, simplesmente, de quem o quiser.

E de quem ele quiser que seja.

Para ler sobre o samba: referências bibliográficas

LIVROS:

- ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- AQUINO, Rubim; DIAS, Luiz Sérgio. *O samba-enredo visita a História do Brasil: o samba de enredo e os movimentos sociais*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2009.
- ARAÚJO, Hiram. *Carnaval, seis milênios de história*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.
- ARAÚJO, Hiram; JÓRIO, Amaury. *Escolas de samba em desfile: vida, paixão e sorte*. Rio de Janeiro: Poligráfica, 1969.
- AUGUSTO, Sérgio. *Esse mundo é um pandeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2009.
- CABRAL, Sergio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CASTRO, Ruy. *A noite do meu bem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*, v. 1. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

- FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de sambar do Estácio: 1928 a 1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.
- GAMA, Padre Lopes. (org. de Evaldo Cabral de Mello). *O carapuço*. Org.: Evaldo Cabral de Mello. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. (Coleção Retratos do Brasil.)
- GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- LOPES, Nei. O amplo e diversificado universo do samba. In: STROETER, Guga; MORI, Elisa. *Uma árvore da música brasileira*. São Paulo: Sesc, 2019.
- LOPES, Nei. *O samba, na realidade... Utopia da ascensão social do sambista*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- LOPES, Nei. *Partido-alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.
- LOPES, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- MARTINHO DA VILA. *Kizombas, andanças e festanças*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1992.
- MATOS, Claudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: UnB, 1990.
- MELLO, Zuza Homem de. *Enciclopédia da música brasileira: samba e choro*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- MELLO, Zuza Homem de; SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo, v.1*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- MELLO, Zuza Homem de; SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo, v. 2*. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.
- MORAES, Eneida de. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- MOURA, Roberto. *No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- MUNIZ JR., J. *Sambistas imortais*. Santos: [s. n.], 1999.
- MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Da bossa nova à tropicália*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- NETO, Lira. *Uma história do samba: as origens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Cacique de Ramos: uma história que deu samba*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.

- PERNA, Marco Antonio. *Samba de gafieira: a história da dança popular brasileira*. Rio de Janeiro: [s. n.], 2002.
- REGO, José Carlos. *Dança do samba, exercício de prazer*. Rio de Janeiro: Aldeia/Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro, 1996.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia Virgínia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SILVA, Marília T. Barboza da; OLIVEIRA FILHO, Artur L. *Cartola, os tempos idos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.
- SIQUEIRA, Baptista. *Origem do termo samba*. Brasília: Ibrasa/INL, 1978.
- SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOUZA, Tarik de. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Caminho Editorial, 1990.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular — um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- TINHORÃO, José Ramos. *O samba agora vai: a farsa da música brasileira no exterior*. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular (da modinha à canção de protesto)*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- VARGENS, João Baptista M. (org.) *Notas musicais cariocas*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- VERDANA, Hardy. *A Eléctrica e os discos Gaúcho*. Porto Alegre: Pallotti, 2006.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

TESES, DISSERTAÇÕES E ARTIGOS ACADÊMICOS:

- ALMEIDA, Paula Cresciulo de. *Um samba de várias notas: Estado, imprensa e carnaval no Rio de Janeiro (1932-1935)*. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.
- BENZECRY, Lena. *A radiodifusão sonora do samba urbano carioca: uma retrospectiva crítica das principais representações construídas acerca desse gênero musical em programas radiofônicos do Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

- BENZECRY, Lena. *Das Rodas de samba às redes do samba*. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- BOCKSAY, Stephen. Undesired Presences: Samba, Improvisation, and Afro-Politics in 1970s Brazil. *Latin American Research Review* (em inglês), v. 52, n. 1, p. 64-78, 2017.
- BOCKSAY, Stephen. *Voices of Samba: Music and The Brazilian Racial Imaginary (1955-1988)*. Tese (Doutorado) — Brown University, Providence, Rhode Island, 2012.
- CALABRE, Lia. *No tempo do rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil (1923-1960)*. Tese (Doutorado) — Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.
- CAMPOLIM, Douglas. *Batuque de umbigada* Celacc. *Gestão de Projetos Culturais (Gestcult)*, São Paulo, v. 9, 2009.
- CARNEIRO, Edison. Carta do samba. Edição comemorativa de 50 anos da carta aprovada no I Congresso Nacional do Samba. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2012.
- CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. *Os alicerces da folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba*. Dissertação (Mestrado) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- FERRAZ, Igor de Bruyn. *Um samba sem poluição: o partido-alto de Candeia em Partido em 5, v. I e II*. Dissertação (Mestrado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- FRUGIUELE, Mario Santin. *Bumbos em batuques: estudo do vocabulário do samba de bumbo*. Dissertação (Mestrado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- GEROLAMO, Ismael de Oliveira. Nara Leão: entre a bossa nova e a canção engajada. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 66, p. 172-198, 2017.
- GOMES, Marcelo Silva. As re-invenções e re-significações do samba no período que cerca a inauguração da Bossa Nova: 1952-1967. In: XVII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM). São Paulo: Universidade Estadual Paulista. 2007. p. 1-14.
- GOMES, Marcelo Silva. *Samba-jazz aquém e além da Bossa Nova: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf*. Tese (Doutorado) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- GONZALEZ, Rafaela Rohsbacker. *Voz-ruído na canção popular brasileira: a expressividade das vozes femininas do samba-canção da década de 1950*. Dissertação (Mestrado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- LIMA, Ari. Do samba carioca urbano e industrial ao samba nacional e mestiço. *Artcultura*, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, v. 15, n. 26, p. 121-135, 2015.
- MATOS, Cláudia Neiva de. Bezerra da Silva, singular e plural. *Ipotesi*, Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, v. 15, n. 2, p. 99-114, 2011.

- MATOS, Cláudia Neiva de. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba-canção. *Artcultura*, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, v. 15 n. 27, p. 121-132, 2015.
- MONTEIRO, Bianca Miucha Cruz. *Sinhô: a poesia do Rei do Samba*. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.
- NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000.
- NASCIMENTO, Alam D'Ávila do. O samba esquema novo de Jorge Benjor. São Paulo: Universidade Estadual Paulista. In: XVII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM). São Paulo: Universidade Estadual Paulista, p. 1-14, 2007.
- NETO, Francisco Antonio Nunes. A configuração de um ícone de nacionalidade: as tias baianas no Rio de Janeiro. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, Campinas: Universidade Estadual de Campinas, v. 1, n. 9, p. 44-73.
- NETO, João de Lira Cavalcante. *Da roda ao auditório: uma transformação do samba pela Rádio Nacional*. Dissertação (Mestrado) — Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2018.
- NOGUEIRA, Nilcemar. Matrizes do samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Dossiê Iphan, 2014.
- OLIVEIRA, Luciana Xavier. A gênese do samba-rock: por um mapeamento genealógico do gênero. In: IX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO NORDESTE. Salvador: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2006. 15 p.
- PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. *Revista História*, Franca: Universidade Estadual Paulista, v. 22, n. 1, p. 81-113, 2003.
- PARANHOS, Adalberto. Entre o trabalho e a orgia: os vaivéns do samba nos anos 1930 e 1940. *Música Popular em Revista*, Campinas: Universidade Estadual de Campinas, v. 1, n. 1, p. 6-29, 2012.
- PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no "Estado Novo"*. Tese (Doutorado) — Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2005.
- PEREIRA, Maria Fernanda de França. O samba de exaltação: convergências e conflitos na construção discursiva da identidade nacional. In: II JORNADA DE CIÊNCIAS SOCIAIS. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, p. 103-119, 2012.
- PINTO, Waldir de Amorim. *O estúdio não é o fundo de quintal: convergências na produção musical em meio às dicotomias do movimento do pagode nas décadas de 1980 e 1990*. Tese (Doutorado) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.
- PONTES, Fábio Cezanne. *O samba carioca no século XXI: renovando a tradição na esfera midiática*. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

- PORTES, Isabelle dos Santos. “O último malandro” em síncope: imaginação social, malandro e cidadania nas canções de Moreira da Silva (1930-1945, 1951-1954). Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- RECHETNICOU, Mirian Marques. *A, B, C, D do Samba: construção da identidade vocal no samba — papel das cantoras Alcione, Beth Carvalho, Clara Nunes e Dona Ivone Lara*. Dissertação (Mestrado) — Universidade de Brasília, Brasília, 2018.
- REIS, Leonardo Abreu. *Memória familiar no Cacique de Ramos*. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento) Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2003.
- RIBEIRO, Juliana. Quando canta o Brasil: uma análise das reestilizações ocorridas com o samba nos anos 1950. In: VI ENECULT. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2010. 11 p.
- SANTOS, Arildo Colares dos. Aprendiz de samba: oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. 119 p.
- SILVA, Luciana Leonardo da. *Rosa de ouro: luta e representação política na obra de Clementina de Jesus*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.
- SILVA, Rodrigo José Brasil. *Mediações culturais, identidade nacional e samba na Revista da Música Popular (1954-1956)*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.
- SOUSA, Fernanda Kalianny Martins. *A filha da Dona Leci: estudo da trajetória de Leci Brandão*. Dissertação (Mestrado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- SOUZA, Tárík de. A bossa dançante do sambalanço. *Revista USP*, São Paulo, n. 87, p. 28-39, 2010.
- SPIELMANN, Daniela. Reflexões sobre a construção dos discursos e dos sentidos sobre “gafieiras” no Rio de Janeiro. In: ANAIS DO IV SIMPOM 2016 — SIMPÓSIO BRASILEIRO DE ESTUDANTES DE PÓS-GRADUADOS EM MÚSICA. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2016, n. 4, p. 207-230, 2016.
- TROTТА, Felipe da Costa; SILVA, Caroline Dabela. Mussum, Os Originais do Samba e a sonoridade do pagode carioca. In: XXXVIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. Rio de Janeiro: Intercom, – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2015. 14 p.
- TROTТА, Felipe da Costa. *Samba e mercado de música nos anos 1990*. Tese (Doutorado) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- VARGAS, Herom; BRUCK, Mozahir Salomão. Entre ruptura e retomada: crítica à memória dominante da bossa nova. *Matrizes*, São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 11, n. 3, p. 221-239, 2017.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. As tias baianas tomam contam do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, v. 3, n. 6, p. 207-228, 1990.

Índice onomástico

A

- Adelzonilton 207, 259
Adilson Victor 245
Agepê 188, 279
Aguiar (Mamão), Armando Fernandes 20, 269, 270
Albuquerque, Fernando de 46
Alcântara, João Batista 241
Alcides Malandro Histórico 45, 123, 126, 130
Alcione 133, 223, 224, 228, 255, 257, 271, 274, 275, 293
Alexandre Chacrinha 284
Alfredinho 41
Almeida, Antônio 88
Almeida, Aracy de 59, 61, 68, 69, 70, 117, 160, 164, 222, 293
Almeida, Janet de 173
Almeida, Joel de 143, 146, 227
Almeida, Mauro de 37, 39, 42, 139
Almeida, Onildo 156
Almirante 48, 49, 55, 59, 61, 63, 69, 98, 200, 297
Alvaiade 123, 126
Alvarenga, Ernani 130, 131
Alvarenga, Oneyda 11, 209
Alves, Adelson 229
Alves, Ataulfo 55, 64, 94, 95, 147, 287
Alves, Carmélia 151
Alves, Francisco 43, 46, 48, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 59, 64, 70, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 162, 163, 164, 167, 168, 170, 222, 293, 295, 297
Alves, Gilberto 56
Alves, Jair 270, 271
Alves, Lúcio 168, 169, 295
Alves Salgueiro, Domingos 118
Alzuguir, Rodrigo 20
Amaral, Arnaldo 54, 55
Amaral, Pablo 283

- Amorim, Ayrton 147
 Amorim, Luiz Araújo 273
 Amorim, Nelson 130
 Amorim, Pedro 286
 Anália 202
 Anderson Leonardo 257
 Andrade, Armando 20
 Andrade, Leny 80, 117, 189
 Andrade, Mário de 11, 209
 Andrade, Oswald de 185
 Anescarzinho do Salgueiro 85, 86, 119,
 131, 199, 203
 Anézio do Cavaco 200
 Angela Maria 103
 Aníbal 137
 Aniceto da Portela 123
 Aniceto do Império 45, 203, 206, 207
 Anjos do Inferno 88, 91, 101, 102, 186
 Anjos, Rafael dos 284, 285
 Antônio Adolfo 194
 Antônio Caetano 123
 Antônio Grande 202
 Antônio Maria 267
 Aragão, Jorge 145, 230, 231, 238, 240,
 241, 242, 246, 247, 249, 257
 Araújo, Almir de 255
 Araújo, Felipe 260
 Araújo, Isnard 223
 Araújo, Jéssica 282
 Araújo, Juarez 189
 Araújo, Manezinho 149, 151, 152, 155, 182
 Araújo, Severino 74, 92, 95
 Áreas, Pedro 283
 Arena, Jorge 202
 Argemiro da Portela 124, 125
 Arnô Canegal 96
 Art Popular 252, 257, 258
 Arugete, David 144
 Aryzão 137
 As Gatas 146, 207, 229, 233, 234
 Assis Pacheco 40
 Assis Valente 43, 101, 110
 Assumpção, Itamar 95
 Aurinho da Ilha 134
 Aversa, Leo 20
 Aydar, (Mário Biafra ou Mário Manga)
 Mário Augusto 76
 Ayrão, Luiz 188
 Azevedo, Geraldo 210
 Azevedo, Naiara 262
 Azevedo, Waldir 66
- B**
- Babo, Lamartine 105, 160, 162, 163,
 227, 286, 297
 Baden Powell 172, 182, 193, 226
 Bahiano 41, 42, 43
 Bahia, Xisto 41
 Baiaco, Anderson 284
 Baiaco (Osvaldo Caetano Vasques) 45,
 52, 54, 198
 Bailly, Octávio 180
 Bala 137
 Banda Black Rio 195, 196
 Banda da Casa Faulhaber 41
 Banda do Canecão 132, 146
 Banda do Cordão da Bola Preta 132
 Bandeira, Luiz 92, 97
 Bando de Tangarás 59
 Bando Regional 141
 Barão, Diego 260
 Barbosa, Adoniran (João Rubinato) 91,
 258, 264, 266, 267, 275, 299
 Barbosa, Haroldo 79, 295
 Barbosa Júnior 68
 Barbosa, Luiz 69, 71, 72
 Barbosa, Orestes 71, 98
 Barbosa, Paulo 68
 Barbosa, Ruy 43
 Barboza, Marília Trindade 17
 Barroso, Ary 61, 69, 70, 97, 98, 99, 100,
 103, 104, 160, 162, 163, 167, 172,
 173, 180, 217, 218, 293
 Barroso, Inezita 93, 258, 266
 Barroso, Sérgio 193, 212
 Barroso, Zenilda 207, 229
 Barros, Raul de 83, 90, 96, 97
 Barsotti, Rubens 189
 Bassini, Rubens 189, 193
 Bastos, Cristóvão 195, 196, 224, 288

- Bastos, Nilton 45, 50, 51, 54
 Bastos, Romildo 110, 277
 Batatinha (Oscar da Penha) 228, 265, 267, 268
 Batista da Mangueira 129, 131
 Batista de Souza 90
 Batista, Dircinha 166, 218
 Batista, Henrique 78
 Batista, Linda 105, 147, 165, 166
 Batista, Marília 61, 70, 78
 Batista, Wilson 74, 79, 293, 298
 Batuqueiros e Sua Gente 122
 Beбето 188, 196
 Bedeu 188, 196
 Bello, Anna 68
 Ben Jor, Jorge 146, 188, 191, 193, 194, 196, 205, 271
 Benneditto, Rita 20, 273, 275
 Bernardino, Moacir 72
 Beterlau 246
 Beto Pernada 136
 Beto Sem Braço 200, 245, 246, 250
 Bezerra da Silva 17, 207, 246, 257, 259
 Bide 45, 47, 53, 56
 Bidubi 245
 Bira Haway 257, 258
 Bira Presidente 238, 242, 249
 Bispo, Adilson 245
 Blanc, Aldir 68, 216, 248, 299, 300
 Blanco, Billy 93, 94, 168
 Blecaute 86, 144
 Boal, Augusto 68
 Boêmios da Cidade 73, 75, 152, 164, 200
 Bonfim, Paulo 284
 Borges, Dudu 262
 Bororó 173
 Bosco, João 211, 216, 300
 Bôscoli, Ronaldo 172, 178, 179, 181
 Botelho, Milton 86
 Bountman, Simon 52, 53, 55, 63, 81, 162, 186, 193, 296
 Braga, Antônio Dias 232
 Braga, Carlos Alberto Ferreira 232
 Braga, José Maria 87
 Braga, Paulo 219
 Braguinha 48, 59, 103, 180, 232, 297
 Branca Di Neve (Nelson Fernando de Moraes) 273
 Brancura 45
 Brandão, Arnaldo 219
 Brandão, Felipe 260
 Brandão, Leci 223, 235, 240
 Brasil Ritmo 137
 Brás, Venceslau 36
 Bravo, Lizzie 220
 Brean, Denis (Augusto Duarte Ribeiro) 104, 105, 173
 Brito, Guilherme de 205, 235
 Brito, Henrique 48
 Brito, Ovídio 244
 Brito, Tinho 287
 Bruce Henry 269
 Bruno Mandioca 262
 Buarque, Chico 28, 67, 91, 121, 211, 213, 214, 226
 Buarque, Cristina 16, 108, 116, 123, 124, 286
 Burle, José Carlos 194
 Buzar, Nonato 178
 Byington, Olívia 117
- C**
- Cabana 202
 Cabanas, Marcelo 20
 Cabelinho 125, 229
 Caetano, Pedro 295
 Caldas, Sílvio 48, 59, 72, 86, 93, 94, 163, 222, 293
 Calheiros, Augusto 149
 Callado, Joaquim Antônio 68
 Calmon, Waldir 92, 96, 188
 Camacho, Fred 283, 284, 289
 Camerata Carioca 67
 Caminha, Alcides 235
 Campolino, Nilton 108, 109, 206
 Campos, Didu de Souza 82
 Campos, Rubens 65, 66
 Camus, Marcel 175
 Candeia 116, 126, 146, 199, 204, 205, 223, 234, 248

- Candoca da Anunciação (Homero Dornellas) 49
Canegal, Wilson 246
Canhoto 83, 85, 200, 202
Caninha 43
Cardoso, Elizeth 90, 94, 95, 104, 110, 119, 120, 121, 122, 174, 175, 226, 293
Cardoso, Jorge 224, 255, 256
Cardoso, Ubirajara 227, 295
Cardozo, (o Chapinha) Alessandro 284, 287
Cardozo, Whatson 284
Carino, João 20
Carioca e sua Orquestra 96, 97
Carioca, J. 88
Cariocas, Os 178, 179, 180, 181, 182, 183, 186
Carlinhos Bem-te-vi 126
Carlinhos do Cavaco 86, 110, 206, 229, 233, 270, 272
Carlinhos Vovô 109
Carlos Cachaça 45, 105, 117, 119, 146
Carneiro, Édison 13
Carneiro, Geraldo 270
Carrilho, Altamiro 66, 67, 83, 219
Cartola 16, 45, 49, 52, 53, 54, 56, 105, 116, 117, 119, 125, 126, 170, 222, 224, 235, 265, 293
Carvalhinho 121, 143, 227
Carvalho, Beth 16, 80, 108, 117, 121, 131, 146, 147, 207, 223, 224, 230, 231, 232, 240, 246, 257, 279, 293
Carvalho, Délcio 108, 205, 234, 286
Carvalho, Hermínio Bello de 85, 110, 116, 202, 225, 226, 233
Carvalho, Marcos André 116
Carvalho, Nilze 280
Carvalho, Rodrigo 283
Carvalho, Sérgio 213
Casquinha 123, 125, 200, 206
Castilho, Almira 151, 152, 153, 154, 155, 157, 268
Castilho, Bebeto 179, 181, 189
Castro, Artur 40, 186
Castro Barbosa 147
Castro, Mariene de 271
Castro, Ruy 20, 64
Catoni 111
Cavalcanti, João 286, 288, 289
Cavalcanti, Noemi 166
Cavalcanti, Rosil 151, 156
Caymmi, Danilo 223
Caymmi, Dori 211
Caymmi, Dorival 97, 173, 216, 293
Cazes, Beto 108, 125
Cazes, Henrique 20, 108, 125, 286
Celestino, Pedro 168
Celestino, Vicente 162, 168, 186
Celso Filho 20
César Veneno 250
Chagas, Demá 137
Chagas, Flávia 288
Chapéu de Palha 67, 206
Chaves, Luís 189
Chico César 286
China 58, 141
Chiquinho 239, 243
Chiquinho do Acordeom 85, 169
Cláudio Camunguelo 80, 88, 200, 239, 248
Cláudio Jorge 20, 108, 230, 299
Claudio Russo 137
Cléber Augusto 242, 249, 255
Coelho, Elisa 160, 162, 163
Colas, Álvaro 40
Cole, Nat King 176
Comprido (Anésio dos Santos) 116
Conceição, Édson 228
Conceição, Sebastião da 157
Copinha 85
Cordovil, Ary 145
Correa, Beto 255
Corrêa, Djalma 206
Corrêa, Renato 229
Corrêa, Roberto 229
Corrêa, Ronaldo 229
Correia, David 245
Correia, Marcelo 282, 283
Cortes, Aracy 38, 85, 98, 160, 161, 162, 222
Côrtes, Edson 283

- Corumba 84
 Cosme, Wendell 261
 Costa, Alaíde 270
 Costa, Aloísio Augusto da 105
 Costa, Ana 20, 275, 288
 Costa, Cândido 162
 Costa, Carmen 65, 279
 Costa, Enéas 206
 Costa, Fernando 268
 Costa, Gal 66, 103, 194, 205, 206, 211, 269, 295
 Costa, Haroldo 20
 Costa, Jorge 83
 Costa, Ricardo 268
 Costa, Simone 285
 Costinha, Léo 283
 Cotrim, Cristiane 116
 Cristóvão Alô Brasil 273
 Crosby, Bing 94, 176
 Cruz, Arlindo 136, 200, 207, 238, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 255, 256, 277, 279, 293, 295
 Curi, Ivon 176
 Curvello, Lúcio 255
- D**
- Damatta, Hugo 19
 Dantas, Zé 151
 Darcy da Mangueira 129, 131, 202, 279
 Dario Moreno 144
 D'Ávila, Gilberto 217
 Dazinho 227
 Debussy 172
 De Cammilis, Carlos Alexandre 19
 De Castro 157
 Dedé da Portela 255
 Delfino, Sônia 191, 193
 Delgado, Pepa 38, 40
 Delmiro, Hélio 219
 Del-Penho, Alfredo 280, 286, 288
 Demônios da Garoa 86, 91, 104, 132, 219, 265, 266, 267, 275
 Dias, Paulino 286
 Dias, Sandoval 193, 296
 DiCaprio, Raul 280, 281, 285, 287
- Dicró 207, 259
 Dida 145, 230, 231, 238
 Diegues, Cacá 214
 Dilsinho 260, 261, 262
 Diniz, Mauro 124, 240, 243, 244, 245, 250, 277
 Dino 7 Cordas 58, 67, 73, 95, 141, 150, 187, 200, 202, 215, 226, 228, 230, 233, 243, 295, 299
 Dinucci, Kiko 268
 Di Paula, Benito 188, 215, 244
 Djavan 211, 218, 219
 Doca 93, 125, 279, 299
 Dominginhos 136, 151, 273
 Dom Salvador 193
 Dom Um Romão 192
 Donadio, Pedro 275
 Dona Ivone Lara 16, 106, 121, 122, 126, 133, 135, 204, 205, 206, 223, 234, 242, 279, 293
 Dona Neuma 115
 Dona Zezé 137
 Donga 37, 39, 42, 43, 139, 186, 238
 Douglas Germano 265
 Doutor 124, 246
 Drummond, Carlos Eduardo 19
 Duarte, Mauro 86, 108, 110, 131, 228, 286
 Duba, William 157
 Duncan, Zélia 269, 286
 Duprat, Rogério 214
 Duran, Dolores 161, 170, 172
 Dutra, Cláudio 262
 Dzi Croquettes 180
- E**
- Eça, Luiz 172, 179, 181, 189
 Ednardo 210
 Éfson 255, 257
 Élcio do Pagode 245
 Elis Regina 66, 86, 133, 146, 182, 183, 211, 213, 217, 218, 221, 226, 295
 Eller, Cássia 269
 Elomar 228
 Embaixadores do Samba, Os 232

Erasmus Carlos 188
 Eri do Cais 207, 277
 Espinosa, Roberta 289
 Esteves, Eulícia 19
 Evans, Richard Leslie 186
 Evinha 229
 Exaltasamba 252

F

Fafá de Belém 228
 Falcão, Inezita 77
 Faria, César 123, 222, 225
 Faria, Leonel 130, 131
 Farney, Dick (Farnésio Dutra) 161, 168,
 187
 Faro, Fernando 233
 Félix, Elizeu 110, 123, 124, 227, 229, 246
 Fernandes, Maria Luiza 20
 Fernandes, Vagner 20
 Ferreira, Abel 66, 67
 Ferreira, Djalma 85, 97, 188
 Ferreira dos Santos 121
 Ferreira, Edgar 151, 157
 Ferreira, Edmundo Otávio 163
 Ferreira, Felipe 20
 Ferreira Gomes 77
 Ferreira, Julio César Valente 20
 Ferreira, Manoel 109
 Ferreira, Roque 265, 271, 275
 Ferrugem 260, 262
 Fidélis, Eros 250
 Filme, Geraldo 272, 273
 Fonseca, Ademilde 66
 Fonseca, Sebastião 75, 78
 França, Luís de 246
 Francisco Neto 121
 Franco 255
 Franklin da Flauta 68, 248
 Frederico, Edson 219
 Fregonesi, Leandro 280
 Freire Júnior 43, 162, 167, 168
 Freire, Paulo 67
 Freitas, Laércio de 133
 Freitas, Maíra 282
 Fritz, Luiz Carlos 194

Fundo de Quintal 147, 231, 240, 242,
 246, 247, 249, 250, 252, 255, 256,
 265, 284

G

Gabrielzinho do Irajá 289
 Gadé 61, 63, 69
 Galdino, Edvaldo 275
 Gallotti, Eduardo 16, 280
 Galo Preto 67, 87
 Garcia, Chianca de 104
 Garcia, Isaurinha 94, 167
 Garoto (Aníbal Augusto Sardinha) 73,
 169, 172
 Gasolina 131
 Gaspar, João 147
 Gaspar, Tibério 194
 Gaúcho 143, 146
 Gavião, Adilson 249
 Gaya, Lindolfo 191, 229, 298
 Gelcy do Cavaco 250
 Genaro Soalheiro 229
 Gentil, Ederaldo 228, 271, 275
 Geraldo Bongô 206, 233, 246
 Geraldo Jacques 295
 Germano Augusto 147
 Germano, Francineth 121, 122, 207
 Gil, Gilberto 67, 105, 146, 211, 212,
 221, 268, 269, 271
 Giusti, Pedro 273
 Gluckmann, Arnold 186
 Gnattali, Radamés 99, 100, 101, 143,
 167, 172, 182, 193, 296, 298
 Godói, Amilton 189
 Gomes, Aurélio 52
 Gomes, Bruno 77
 Gomes, Jorginho 102
 Gomes, Márcio 20
 González, Henrique 73
 Gonzaga, Luiz 150, 151, 191
 Gonzaguinha 115, 211, 221, 270, 297
 Gordinho (Antenor Marques Filho)
 110, 124, 206, 229, 233, 234, 244,
 248, 295
 Gordin, Lanny 269

- Gordurinha 149, 151, 152, 153, 154, 268
 Goulart, Jorge 86, 103, 104, 131, 143
 Gramsci, Antonio 27
 Grande Otelo 147
 Grazzi Brasil 137
 Grupo Raça 252, 254, 255, 256, 271
 Grupo Revelação 252, 258, 262
 Guará 244, 248
 Guaracy 137
 Gudin, Eduardo 229, 265
 Guedes, Fátima 211
 Guimarães, José 84
 Guimarães, Robson 249
 Guimarães, Rogério 62, 230
 Guineto, Almir 145, 238, 239, 240, 243, 244, 245, 246, 249, 256
 Guinle, Carlos 97
 Guinle, Jorginho 82
 Gusmão, Manuel 192
- H**
- Hamann, Biá 20
 Heitor dos Prazeres 56, 125
 Henricão 65, 66
 Hime, Francis 67
 Hirszman, Leon 189
 Hora, Rildo 135, 224, 231, 234, 240, 247, 249, 296
 Horta, Kiko 20, 116
- I**
- Imperial, Carlos 194
 Improta, Tomás 206
 Índio do Império 136
- J**
- Jacinto de Thormes (Maneco Müller) 82
 Jackson do Pandeiro 149, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 182, 269, 299
 Jacob do Bandolim 67, 68, 174, 222, 225, 229
 Jair do Cavaquinho 85, 108, 131, 199, 203
 Jamelão (José Clementino Bispo dos Santos) 90, 105, 106, 107, 119, 121, 147, 201, 267, 293
 Jards Macalé 94
 J. Cascata (Álvaro Nunes) 72
 Jesus, Clementina de 85, 116, 201, 206, 222, 224, 232, 248, 292
 J. Luna 268
 Joanes, Jamil 195, 196
 João da Baiana 231, 238, 298
 João Gilberto 80, 82, 103, 104, 105, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 191, 216, 219, 220, 241, 294, 297
 João Matheus 262
 Joãozinho da Pecadora 200
 Jobim, Tom 99, 142, 161, 168, 169, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 218, 219, 298, 299
 Johnny Alf 161, 170, 172, 192
 Jonas 135
 Jorge Ailton 20
 Jorge Alexandre 282
 Jorge André 282
 Jorge Mexeu 111
 Jorge Neguinho 245
 Jorge, Zaquia 143, 227
 Jorginho da Flauta 193, 230
 Jorginho das Rosas 244
 Jorginho do Pandeiro 85
 José Fernando 256
 José Paulo 207
 Jota Efegeê 89
 Jota Júnior 142
 Jovelina Pérola Negra 200, 238, 240, 243, 248
 Juninho Thybau 284
 Jupiara, Aloy 20
 Jurandir 136, 137
- K**
- Karametade 252
 Katinguelê 252
 Kevin 262
 Kfourri, Maria Luiza 20
 Kid Pepe 147
 Kiloucura 252
 Kolman, Ignacio 55

Kolman, Isaac 186
 Kosarin, Harry 55, 186
 Krieger, Edu 289

L

Lacerda, Benedito 52, 60, 62, 63, 69, 73,
 75, 83, 117, 130, 131, 152, 164, 296
 Lago, Mário 147, 287
 Lampião 30
 Lan Lan 260
 Leal, Ângela 87
 Lehart, Leandro 257, 258
 Leite, Dirceu 295
 Lemos, Dinorah 207, 229
 Lemos, Fafá 166, 167, 169
 Leporace, Fernando 220
 Lessa, Marquinhos 255
 Lichote, Leonardo 20
 Lima, Celso 287
 Lima, Deni de 200, 248
 Lima, Edel Ferreira de 231
 Lincoln, Ed 188, 190, 193, 196
 Lins, Ivan 211, 213
 Lins, Maurício 243
 Lipoff, Raul 55
 Little Richard 191
 Lobo, Ary 154, 273
 Lobo, Edu 183, 211, 221
 Lobo, Haroldo 121, 145
 Lobo, Zé 245
 Lonato, Alberto 123, 124, 125, 206
 Lopes, Alcides Dias 123
 Lopes, Angélica 19
 Lopes Bogéa 273
 Lopes Gama (padre Gama), Miguel do
 Sacramento 30
 Lopes, Gilson 274
 Lopes, Nei 13, 16, 17, 20, 29, 77, 79,
 88, 95, 200, 207, 223, 233, 234, 238,
 240, 245, 255, 257, 271, 279, 283,
 284, 286, 299
 Lourenço, Agenor 157
 Louro 43
 Lucena, Herbert 157
 Lúcio do Trombone 195

Luís Vagner Guitarreiro 188
 Luiz Americano 60, 65
 Luiz Américo 188, 232
 Luiz Antônio (Antônio de Pádua Vieira
 da Costa) 84, 97, 142
 Luiz Carlos 145, 254
 Luiz Carlos Batera 195, 196
 Luiz Carlos da Vila 16, 135, 238, 240,
 246, 247, 279
 Luizinho 7 Cordas 273
 Luiz Vagner 232
 Lula 136
 Luna 85, 110, 124, 219, 229, 246
 Luverci Ernesto 244
 Luz, Moacyr 137, 248, 275, 280, 299
 Lyra, Carlos 115, 172, 181, 182, 189,
 190, 297

M

Macedo, Armandinho 102
 Machado, Afonso 87
 Machado, Aluísio 136
 Machado, Edson 193
 Machado, Elaine 243
 Machado, Ivan 244
 Maciel 67, 96, 124
 Madame Satã 298
 Mã, Daniel 282
 Madi, Tito 161, 194
 Maestro Carioca (Ivan Paulo da Silva)
 84, 96, 248
 Maestro Cipó 90
 Maestro Fon Fon (Octaviano Romeiro) 104
 Magalhães, Geraldo 41, 43
 Magalhães, Oberdan 195
 Maia, Alceu 20, 66, 67, 233, 259, 300
 Maia, Luizão 206, 217, 218, 219
 Mallmith, Rafael 283
 Malta, Pedro Paulo 286
 Manacéa 45, 122, 123, 125
 Mano Décio da Viola 43, 106, 108, 109,
 110, 129, 133
 Mano Rubem 45
 Manu da Cuíca 285
 Marçal, Armando 45, 53, 56, 124

- Marçal, Delino 262
 Marçal, Juçara 268
 Marçalzinho 53
 Marcelinho Moreira 289
 Marcier, Luiza 20
 Márcio Claro 287
 Maria Alcina 217
 Maria Bethânia 43, 66, 205, 211, 267, 268, 271
 Maria Creuza 104
 Mariano, César Camargo 121, 216, 218, 295
 Marina Íris 285, 287
 Marinho, Getúlio 52, 292
 Marinho, Luís 189
 Mário Sérgio 249, 289
 Marizinha 229
 Marques, Acyr 243, 245, 257, 295
 Marques, Moyses 20, 280, 283, 288
 Marques, Raul 72, 73
 Marques, Roberto 96, 177
 Marquinhos de Oswaldo Cruz 207
 Marquinhos Satã 240, 250
 Martinho da Vila 17, 133, 134, 168, 199, 202, 206, 207, 221, 222, 224, 235, 271, 281, 282, 288, 293
 Martins, Altair 284
 Martins, Carlos Estevam 189
 Martins, Felisberto 77, 80, 81, 241
 Martins, Herivelto 104, 147, 166, 173
 Martins, João 20, 280, 281, 282, 284, 289
 Martins, Júlia 38, 41
 Martins, Roberto 64
 Martins, Wanderson 281, 282
 Mart'nália 271, 282
 Matheus, Hélio 232
 Mathias, Germano 80, 83, 84
 Matogrosso, Ney 117, 211
 Matos, Lula 282, 283
 Maurício Maestro 220
 Mauro Júnior 258
 Mauss, Marcel 27
 Máximo, João 72
 Maysa 161, 170, 179
 Medalha, Marília 221, 226, 227
 Medeiros, Elton 17, 79, 85, 87, 108, 115, 122, 131, 200, 205, 222, 226, 227, 230, 235, 279, 292
 Medeiros Torres, Pedro Assad 286
 Meirelles, J. T. 189, 192, 196
 Melo, Maykow 262
 Mendes, Agildo 144, 145
 Mendes, Pedro 260
 Mendonça, Newton 161, 172, 176, 177
 Menescal, Roberto 104, 172, 178, 179, 181
 Menezes, Maria 285
 Menezes, Zé 124, 153, 156, 206, 207, 228, 272, 295
 Meriti, Serginho 207, 245, 277
 Mesquita, Custódio 71, 172
 Mestre André 123
 Mestre Fuleiro 109, 122
 Mestre Gato 147
 Mestre Marçal (Nilton Delfino) 53, 108, 110, 131, 219, 227, 229, 233, 246, 295
 Miguel, David 270, 271
 Miguel Gustavo 70, 76, 82
 Mijinha 123
 Milito, Hélcio 179, 181, 189
 Miller, Sidney 195, 211, 221
 Miltinho 80, 84, 85, 90, 91, 94, 188
 Miltinho (MPB-4) 20, 215
 Milton Banana 177, 180
 Miranda, Aurora 56, 61, 64, 167
 Miranda, Carmen 55, 56, 59, 61, 63, 64, 68, 69, 98, 101, 104, 167, 217, 218, 219, 222, 293, 297
 Miranda, João 149
 Miranda, Luperce 60, 141, 149, 164
 Miranda, Pedro 66, 68, 88, 117, 268, 280, 286, 288
 Miranda Rocha, Agenor 12
 Miranda, Romualdo 149
 Miriam Batucada 66
 Miúcha 68
 Molejo 252, 257
 Molequinho 45, 108, 109
 Monarco 17, 100, 123, 124, 125, 223, 240, 245, 275, 279
 Monsueto 147

- Monteiro, Ary 90
 Monteiro, Cyro 80, 81, 82, 83, 105,
 117, 122, 293
 Monteiro de Souza Carlos 190, 193
 Monteiro, Dóris 195
 Monteiro, Eugênio 86
 Monteiro, Júlio 143, 227
 Moraes, Chiquinho de 213
 Moraes, Mariana de 268
 Moraes Moreira 102, 104, 211, 269
 Moraes, Nelson de 128
 Moraes Neto 103, 104
 Moraes, Raul 41
 Moraes, Vinicius de 99, 142, 172, 174,
 175, 179, 180, 181, 182, 183, 192,
 221, 267, 298
 Morais, Orlando 146
 Moreira, Bucy 96
 Moreira da Silva 52, 69, 70, 73, 74, 75,
 76, 77, 78, 94, 147, 198, 292, 293, 299
 Moreira, Wilson 16, 107, 108, 200, 207,
 223, 233, 234, 240, 246, 279, 299
 Moreno, Joyce 20, 104, 172, 211, 220,
 270, 286
 Moreno, Tutty 20, 206, 220, 269
 Mosquito 20, 280, 286, 287
 Mota, Sebastião 121
 Motta, Marcelle 285
 Motta, Zezé 206, 234
 Mourão, Chris 283
 MPB-4 211, 214
 Mussa, Alberto 20
 Mussum 238, 240
 Mutt 96
- N**
- Nader, Edu 273
 Nadinho da Ilha 279
 Nascimento Gomes 154
 Nascimento, Hélio 201
 Nascimento, Ione do 134
 Nascimento, Joel 66, 67, 230, 234
 Nascimento, Milton 271
 Nascimento (o Tute), Arthur de Souza
 58, 141, 164
- Nascimento, Toninho 110, 277
 Nássara 48, 61, 71, 145
 Nasser, David 102, 103, 295
 Nazareth, Ernesto 68
 Neco (Daudeth Azevedo) 67, 85, 189,
 193, 217
 Neco Álvaro 280, 289
 Neguinho da Beija-Flor 111, 133, 271
 Nelinho 152, 154
 Nelsinho do Trombone 85, 95, 202, 224
 Nelson Ângelo 270
 Nelson Cavaquinho 16, 116, 205, 222,
 235, 265, 293
 Nelson Sargento 85, 86, 107, 108, 115,
 131, 222, 235, 278, 279
 Neoci 145, 230, 231, 238, 249
 Nereu Gargalo 194
 Neves, Eduardo 282, 289
 Neves, Eduardo das 42, 43
 Neves, Wilson das 17, 80, 94, 120, 124,
 189, 193, 212, 213, 229, 248, 287
 Niltinho Tristeza 121, 136, 145
 Nina Rosa 285
 Nino do Milênio 137
 Nobile, Lucas 20
 Noca da Portela 146, 279
 Nó em Pingo D'Água 67
 Nogueira, Alcebiades 92
 Nogueira, Didu 20
 Nogueira, Diogo 80, 284
 Nogueira, João 77, 80, 86, 95, 145,
 206, 223, 224, 229, 230, 255, 270,
 285, 298, 299
 Nogueira, Wynnies Santos 260
 Noite Ilustrada (Mário Souza Marques
 Filho) 132, 266
 Nunes, Cícero 75, 78
 Nunes, Clara 80, 110, 132, 223, 224,
 228, 233, 269, 271, 277, 292, 293
 Nunes, Oswaldo 144
- O**
- Odibar 257
 Oliveira, Edinho 207
 Oliveira, Maurílio de 275

- Oliveira, Milton de 145
 Oliveira, Silas de 106, 132, 133, 135
 Oliveira, Téo de 87
 Orestes, Nei 73
 Originais do Samba, Os 226, 238, 239
 Orlandivo 188, 190, 191
 Orquestra Arco-Íris 96
 Orquestra Copacabana 52, 53, 54, 55
 Orquestra da Parlophon 162
 Orquestra da Rádio Nacional 103
 Orquestra de Antônio Carlos Jobim 175
 Orquestra do Lido 55
 Orquestra Odeon 81
 Orquestra Pan American 46, 162
 Orquestra Pernambuco 153
 Orquestra Rio Artists 162
 Orquestra Simão Nacional 162
 Orquestra Tabajara 74, 92, 95, 96, 97
 Oscar Bigode 86, 225
 Os Ipanemas 189, 193
- P**
- Pablo Macabu 289
 Pacheco, Edil 228, 265, 271
 Padeirinho 135, 199, 203
 Paes Leme, Bia 20
 Pagom 255
 Paiva, Roberto 81, 117, 142
 Paiva, Vicente 61, 64, 104
 Paixão Cearense, Catullo da 41, 163
 Palma, João 220
 Panicali, Lyrio 103, 105, 180, 298
 Paquito 142
 Parahyba, João 194
 Parker, Charlie 193
 Passos, Arnaldo 92
 Passos, Rosa 80, 104
 Patativa do Norte 149
 Patrick Angello 20
 Patrocínio, Argemiro 206
 Paula, Catulo de 155, 182
 Paulão 7 Cordas 16, 116, 125, 299
 Paula, Valdir de 228
 Paulinho Barriga 255
 Paulinho Boca de Cantor 94
 Paulinho da Viola 67, 78, 80, 85, 110,
 111, 116, 117, 122, 124, 200, 204, 221,
 222, 224, 225, 227, 271, 293, 298, 299
 Paulinho do Pandeiro 206
 Paul King 239
 Paulo da Portela 45, 125, 128
 Paulo Henrique Mocidade 289
 Paz, Alberto 193
 Pedrinho da Flor 124, 240, 243, 250
 Pedro II, D. 71
 Pedro Luís 20
 Pedro Paulo 192, 286
 Peixoto, Cauby 107
 Peixoto, Luiz 64, 160, 161, 217
 Penteado 129, 133
 Pereira Costa 66
 Pereira, Geraldo 74, 79, 81, 82, 83, 88,
 90, 91, 92, 173, 293, 299
 Pereira, Marco Aurélio 261
 Pereira, Marcus 126, 222, 235
 Pereira Passos 33
 Peres, Álvaro 40
 Perna Fróes, Antônio 269
 Perrone, Luciano 101, 186
 Pessoa, Epiácio 43
 Petra de Barros, João 69, 71
 Picareta (Romeu Arede) 89
 Picolino da Portela 199, 203
 Pimentel, Acyr 227, 295
 Pimentel, João 231
 Pingarilho 183
 Pinheiro, Dilermando 73
 Pinheiro, Leila 104
 Pinheiro, Mário 40, 164
 Pinheiro, Paulo César 110, 226, 228,
 229, 230, 286, 293
 Pinheiro, Toninho 121, 218
 Pique Novo 252
 Pires, Alexandre 256
 Pires, Djalma 204
 Pires, Fernando 256
 Pires Vermelho, Alcyr 61, 69, 102, 103,
 173, 295
 Pitanga, Antônio 214
 Pittman, Eliana 95, 129, 131, 271

Pixinguinha 42, 53, 56, 58, 81, 91, 141,
162, 180, 186, 193, 222, 232, 238, 296
Porto, Biratan 20
Porto, Marques 160, 161
Possi, Zizi 274
Pratt, Jimmy 193
Premeditando o Breque 76
Pretinho da Serrinha 287
Preto Joia 136
Purim, Flora 182

Q

Quarteto em Cy 68, 104, 211, 220
Quatro Ases e Um Coringa 150, 186
Quinho 137

R

Rabello, Luciana 20, 234
Rabello, Raphael 108, 110, 234, 244
Raça Negra 252, 254, 255
Ramalho, Zé 210
Ramirez, Ventura 267
Ramos, Luiz Cláudio 68
Ramos, Severino 155
Ratinho 151, 244, 245, 250
Ravel 172
Rayol, Agnaldo 103
Regional de Benedito Lacerda 63, 73,
83, 296
Regional de choro de Luiz Americano 65
Regional de Garoto 73
Regional do Caçulinha 132
Regional do Canhoto 83, 150, 226
Reinaldo 244, 271
Reis, Agostinho 273
Reis, Aquiles 20, 215
Reis, Célia 189, 190
Reis, Luiz 123
Reis, Mário 48, 50, 51, 53, 54, 55, 297
Reis, Norival 201
Reis, Zequinha 110
Renato da Rocinha 289
Revelles, Rodrigo 284
Riachão (Clementino Rodrigues) 265,
268, 269

Ribeiro, Alberto 103, 232
Ribeiro Cunha 74
Ribeiro, Darcy 67
Ribeiro, Pery 104, 180, 189
Ribeiro, Rita 273
Ribeiro, Roberto 80, 104, 206, 223,
224, 227, 271, 287, 293, 294
Rios, Inácio 280, 284, 289
Risadinha do Pandeiro (Moacyr
Machado Gomes) 67
Risadinha (Francisco Ferraz Neto) 201
Roberto Carlos 121
Roberto Jorge 190
Rodolpho 135
Rodrigues, Jair 86, 103, 104, 131, 132,
146, 168, 226, 238
Rodrigues, Junior 274
Rodrigues, Lupicínio 77, 80, 81, 160,
165, 166, 170, 241, 264
Rodrigues, Pedrinho 95
Rónai, Paulo 77
Ronaldinho 249, 256
Rosa, Noel 16, 48, 52, 54, 56, 59, 61,
62, 68, 70, 81, 118, 119, 120, 141,
160, 164, 173, 229, 232, 293, 297
Rosemary 131
Rosinha de Valença 205, 206
Rufino, Nelson 123, 228, 265, 271, 272

S

Sabino, Geraldo 227
Sacramento, Marcos 77, 80
Sandroni, Carlos 79
Santana, Carlinhos 272
Santana, Chico 45, 123, 125
Sant'Ana, Roberto 228
Santiago, Emílio 95, 96, 117, 133, 211,
228, 271, 274
Santoro, Dante 60
Santos, Armando 123
Santos, Elymar 274
Santos, Moacir 182, 189, 193
Sá Róris 61, 63
Saturnino 105
Sá, Wanda 104

- Segalote, Fabiano 284
 Senise, Mauro 220
 Sereno 238, 242, 245, 249, 250
 Severino Filho 180, 181
 Sherwood, Dolores 82
 Silva, Anibal da 118, 126
 Silva, Astor 96, 189, 193
 Silva, Aurélio 198
 Silva, Édên (Caxiné) 118, 126
 Silva, Enéas Brittes da 105
 Silva, Estanislau 129, 133, 142
 Silva, Flavinho 299
 Silva, Ismael 16, 45, 47, 49, 50, 51, 54, 56
 Silva, Jacinto 156
 Silva, João 157
 Silva, Jonas Pereira da 226
 Silva, Mingo 280, 284
 Silva, Nerino 146
 Silva, Orlando 56, 59, 72, 86, 147, 168
 Silva, Robertinho 272
 Silva, Roberto 73, 86, 122, 129, 133, 226, 227
 Silva, Sílvio da 88
 Silva, Waldemar 157
 Silva, Walfrido 61, 63, 69, 186
 Silveira, Orlando 83, 226
 Silvinho do Pandeiro 137
 Simas, Jorge 249
 Simões, Júlio 89
 Simone 133, 271
 Sinatra-Farney Fan Club 187
 Sinatra, Frank 176
 Sinhô 42, 43, 46, 298, 300
 Sivuca 151
 Soares, Elza 79, 90, 94, 95, 123, 131, 132, 133, 188, 225, 226, 231, 241, 242, 257, 271, 293
 Sodré, Muniz 12, 19
 Sombra 238, 246, 247, 248
 Sombrinha 238, 242, 246, 247, 248, 249, 256, 279
 Só Pra Contrariar 252, 256
 Só Preto Sem Preconceito 252
 Sorongo, Pedro 229
 Sousá, Magnu 275
 Souto, Edmundo 223
 Souto Neto, Eduardo 270
 Souza Campos, Thereza e Didu 82
 Souza, Ciro de 88
 Souza, Darcy de 122
 Souza, Gilson de 188
 Souza, Herbert de (o Betinho) 136
 Souza, Ronaldo Monteiro de 213
 Souza, Tárík de 174
 Souza, Ubirajara de 257
 Soweto 252
 Stevenson, Cláudio 195
 Sued, Ibrahim 82, 83
 Sukman, Hugo 20, 195
 Surica 125, 299
 Suzano, Marcos 108
 Swing e Simpatia 252
- T**
- Tancredo Filho 74
 Tandeta, André 20
 Tantinho da Mangueira 202, 275, 279
 Tapajós, Maurício 299
 Tapajós, Paulinho 223
 Teixeira, Nelson 81
 Teixeira, Nina 41
 Telles, Leleco 196
 Telles, Sylvia 169
 Tenório Jr. 189, 192
 Teresa Cristina 66, 107, 280
 Terreiro Grande 116, 118, 124
 Theobaldo, Érico 273
 Theperson, Cassius 283
 The Pops 146
 Thiaguinho 262
 Thomaz, J. 98
 Tia Ciata 33, 36, 37, 38, 39, 43, 60, 298
 Tião da Miracema 146
 Tião Motorista 121
 Tio Hélio 109
 Toledo, Ary 182
 Toquinho 192, 221
 Torres, Felício 20
 Tramontano, Waldirio 83
 Trigueiro, Nelson 91

Trindade, Celso 137
 Turunas da Mauriceia 59, 60, 149, 150

U

Ubirany 238, 242, 249, 284

V

Vadico (Oswaldo Gogliano) 54, 61, 229
 Valdir 7 Cordas 272
 Valença, Alceu 210
 Valença, Rachel 20
 Valle, Marcos 181
 Valle, Paulo Sérgio 172, 181
 Valter 7 Cordas 249
 Valzinho 172
 Vandré, Geraldo 254
 Vanzolini, Paulo 219, 265, 266
 Vargas, Getúlio 49, 64, 97, 98, 186
 Vasconcellos, Marcos 183
 Vasconcelos, Naná 220
 Vasconcelos, Nelson 19
 Vassourinha 88, 267
 Veiga, Jorge 82, 90, 93, 94
 Velha da Portela 200, 203, 204
 Velha Guarda da Portela 108, 110, 116,
 122, 123, 124, 125, 204, 222
 Veloso, Caetano 20, 43, 67, 104, 105,
 211, 219, 221, 228, 268, 271
 Veloso, Vinicius 262
 Venâncio 83, 84
 Ventura 123
 Vero e Sua Orquestra 143
 Vespas, Geraldo 86, 95, 110, 195, 224,
 230, 272
 Vianna Filho, Oduvaldo 189
 Vianna, Otávio (o China) 58, 141
 Vicentinho 136
 Vieira, Antônio 265, 273, 274, 275
 Vilela, Milton 66
 Villa, Reinaldo 244

Villarinho, Arthur 142
 Vinhaes, Adhemar de A. 134
 Vinhas, Luiz Carlos 192
 Vocalistas Tropicais 86, 143, 146
 Vogeler, Henrique 160, 161

W

Waldir da Vala 134
 Walter Alfaiate 16, 80, 279
 Walter Wanderley 187
 Wantuir 284
 Wilson Simonal 121, 188, 193, 205
 Wilton Wanderley 299
 Wisnik, José Miguel 24
 Woltzenlogel, Celso 230

X

Xande de Pilares 258
 Xangô da Mangueira 116, 199, 203,
 204

Z

Zagaia, Jorge 199, 203, 204
 Zardino 299
 Zé Bodega 95, 201
 Zeca Pagodinho 80, 94, 133, 200, 207,
 238, 240, 243, 244, 245, 246, 248,
 250, 257, 271, 272, 277, 286, 293,
 295
 Zé da Zilda 117, 118
 Zé Espinguela 105
 Zé Katimba 137
 Zé Kéti 85, 86, 116, 143, 146, 222
 Zé Luiz 272
 Zé Maria 268
 Zé Renato 117
 Zé Roberto 245
 Zicartola 116, 222
 Zuzuca 120, 121, 129, 132, 199, 202,
 203, 279

PaRa ouvir o samba e entender aquele que é o samba urbano carioca, suas raízes e também seus muitos ramos frondosos — como o maxixado da Cidade Nova, o do Estácio, o de exaltação, o samba-choro e toda sua linhagem, o samba-canção, o de breque divulgado pelo bem-humorado Moreira da Silva, o de quadra e de enredo das escolas de samba, o dos salões carnavalescos, o samba-coco nordestino, as serestas, a velha bossa nova que também se mistura com o partido-alto, mais tantos e tantos outros —, o leitor deste livro, obra do músico e pesquisador Luís Filipe de Lima, encontra aqui um percurso seguro e inspirado. Deve começar a ler pelo elucidativo prefácio escrito pelo intelectual Nei Lopes e seguir até o último capítulo. Aí, vai poder falar para os próprios ouvidos, usando a expressão do mestre Haroldo Costa: eu descobri o “segredo da multiplicidade do samba”.

Martinho da Vila

