



# Anais do XIV Colóquio Internacional "Educação e Contemporaneidade"

24 a 25 de setembro de 2020



**Volume XIV, n. 15, set. 2020**  
ISSN: 1982-3657 | Prefixo DOI: 10.29380

## **EIXO 15 - ARTE, EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE. MÚSICA.**

Editores responsáveis: **Veleida Anahi da Silva - Bernard Charlot**

DOI: <http://dx.doi.org/10.29380/2020.14.15.14>

Recebido em: **30/07/2020**

Aprovado em: **01/08/2020**

□PAGODE□: A TRANSFORMAÇÃO EM GÊNERO MUSICAL; □PAGODE□:  
TRANSFORMATION INTO MUSICAL GENDER; "PAGODE": TRANSFORMACIÓN EN  
GÉNERO MUSICAL

JOAO LUIS DOS SANTOS MENESES

<https://orcid.org/0000-0002-6419-1446>

**RESUMO:** Este artigo é parte de uma revisão bibliográfica que busca traçar a trajetória do pagode entre os anos 1960 e 1990, época em que o samba de “fundo de quintal” dos morros cariocas se popularizou, alcançou a indústria fonográfica e influenciou a origem do “movimento do pagode de 1990”, conhecido também como “pagode romântico”. Calçado numa perspectiva multiculturalista, com base especialmente em Stuart Hall (1992), procura-se compreender como as circunstâncias sociohistóricas, juntamente com o hibridismo de aspectos musicais, contribuíram para a transformação de uma reunião festiva em gênero musical. Para tanto foi utilizada como metodologia a análise de textos que tratam de tal temática, bem como de registros audiovisuais disponíveis na *internet*.

**Palavras-chave:** Pagode. Fundo de Quintal. Gênero musical. Identidade cultural.

**ABSTRACT:** This article is part of a bibliographic review that seeks to trace the trajectory of the pagode between the 1960s and 1990s, a time when the “backyard samba” of the hills of Rio de Janeiro became popular, reached the music industry and influenced the origin of the “movement of the 1990 pagoda”, also known as “romantic pagoda”. Based on a multiculturalist perspective, based especially on Stuart Hall (1992), it seeks to understand how socio-historical circumstances, together with the hybridity of musical aspects, contributed to the transformation of a festive meeting into a musical genre. For that purpose, it was used as methodology the analysis of texts that deal with this theme, as well as audiovisual records available on the internet.

**Keywords:** Pagode. Fundo de Quintal. Musical genre. Cultural identity.

**RESUMEN:** Este artículo es parte de una revisión bibliográfica que busca rastrear la trayectoria de la pagoda entre los años 1960 y 1990, una época en la que la "samba del patio trasero" de las colinas de Río de Janeiro se hizo popular, llegó a la industria de la música e influyó en el origen del "movimiento". de la pagoda de 1990 ", también conocida como " pagoda romántica ". Basado en una perspectiva multiculturalista, basada especialmente en Stuart Hall (1992), busca comprender cómo las circunstancias sociohistóricas, junto con la hibridación de los aspectos musicales, contribuyeron a la transformación de una reunión festiva en un género musical. Para ello, se utilizó como metodología el análisis de textos que abordan este tema, así como los registros audiovisuales disponibles en Internet.

**Palabras clave:** Pagode. Fundo de Quintal. Género musical. Identidad cultural.

## INTRODUÇÃO

Stuart Hall (1932-2014), em sua obra “A Identidade Cultural na Pós-Modernidade”, trata da multiplicidade de culturas que as sociedades pós-modernas vivenciam em virtude da globalização e do inédito diálogo entre práticas até então distantes. Nesse sentido, a presente pesquisa se utiliza das ideias do autor para desenvolver as análises que se seguem.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, a medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (Hall, 1992. P. 13).

O termo pagode faz parte do vocabulário brasileiro desde o século XIX, como podemos ver num trecho de Aluísio de Azevedo em *O Cortiço* publicado em 1890, comentando sobre um certo pagode entre portugueses e brasileiros, no qual a personagem Rita Baiana deixa de trabalhar para viver em festas:

-É doida mesmo! Meter-se na pândega sem dar conta da roupa que lhe entregaram... Assim há de ficar sem um freguês... ... Pode haver o serviço que houver, aparecendo pagode, vai tudo pro lado! Olha o que saiu o ano passado com a festa de Penha!... –Então agora, com este mulato, o Firmo, é uma pouca vergonha! Est'ro dia, pois você não viu? Levaram aí numa bebedeira, a dançar e cantar à viola ... – Ainda assim não é má criatura... Tirante o efeito da vadiagem... (AZEVEDO, 1890 *apud* SANDRONI, 2001, p. 94).

Alejandro Uloa (1998) vai ainda mais longe, no seu livro *Pagode: a festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas*. Ao encontrar o termo pagode em diferentes lugares da América latina, “[...] analisa a sintonia do surgimento do samba no Rio de Janeiro, da rumba em Cuba, do merengue na República Dominicana etc” (LOPES, 2005, p. 176-177).

Vê-se que pagode, no contexto das duas obras mencionadas, é utilizado para designar festas, principalmente aquelas ocorridas na comunidade baiana. Porém, vamos analisar mais duas conceituações. A primeira, é fornecida pelo *Dicionário Houaiss da Língua portuguesa*:

1- Templo ou monumento memorial da Índia e de outras regiões do oriente, geralmente em forma de torre, com diversos andares e telhados a cada andar terminados frequentemente em pontas recurvas para cima. 2- Ídolo indiano, imagem de um deus ou santo asiático. 3- Divertimento ruidoso ou licencioso; pândega. 4- Baile popular. 5- Samba, especialmente a variedade de partido-alto nascida no Rio de Janeiro na década de 1970. 6- Reunião de pessoas que tocam e cantam pagode. [...] (HOUAISS, 2009, p. 1412)

E a segunda é produzida por Lopes: “A expressão pagode significa, entre outras acepções, “divertimento”, brincadeira, pândega” (LOPES, 2005, p. 181). Nesse sentido, Ubirajara, integrante do grupo Fundo de Quintal, colabora com aquele autor, quando, no documentário *Cariocas, les musiciens de la ville*” (Cariocas, os músicos da cidade) de Janine Houard (1987), fala o seguinte:

[...] então nós fazíamos nossas reuniões nas quartas-feiras com uma *pelada*<sup>[i]</sup> e após essa pelada nós procurávamos curtir um pagode, como era feito tradicionalmente por nossos antepassados, pelos nossos avós, nossos pais, e era uma coisa que tínhamos um respeito muito grande e procuramos dar continuidade a esse trabalho [...] (informação verbal)<sup>[ii]</sup>

Portanto, essas festas conhecidas como pagode eram reuniões puramente festivas. Nelas costumava-se comer, beber, cantar e dançar. Na música, predominava o estilo conhecido como “partido-alto”, sobre o qual falaremos adiante. No começo, o reduto preferido para esse tipo de

celebração eram as próprias casas das tias baianas. Mas, com o desenvolvimento do Rio de Janeiro e o escoamento dessa população para os morros, juntamente com a crescimento do samba urbano, os pagodes eram feitos nas primeiras agremiações das escolas de samba.

O bloco carnavalesco Deixa Falar, por exemplo, criado em 1927 é considerado o primeiro agrupamento carnavalesco do Rio, fazia suas reuniões aos domingos, onde, segundo Duarte (1979), eram recheadas por peixadas e partido-alto. Com o passar do tempo, porém, "impedida de escoar pelo bloqueio de divulgação das rádios e das próprias escolas de samba" (LOPES, 2005, 179), o pagode passou a ser frequente, também, nos quintais das casas. Sobre esse ambiente, João Batista Vargens e Carlos Monte (2001) escreve algo sobre os "quintais da Velha Guarda", onde os músicos se reuniam para ensaiar. Os ensaios não duravam muito e "logo a turma caía na gandaia e o partido-alto tomava conta de tudo e de todos [...]" (LOPES, 2005, p. 178). Os primeiros quintais de destaque nesse cenário, sugeridos por Vargens e Monte, são respectivamente: o quintal do Manacéa (1921-1995); o quintal do Argemiro (1922-2003); o quintal da pastora Doca; e o quintal de Surica, onde o pagode era "democraticamente aberto a qualquer confrade interessado em comemorar alguma coisa" (VARGENS, MONTE *apud* LOPES, 2005, p. 178). A diversão, a comida e a música começaram a se popularizar despertando um certo interesse do público.

## A MODA DO PAGODE NO RIO DE JANEIRO

Com a popularização desse tipo de festa, algumas pessoas passaram a ver no pagode um meio de ganhar dinheiro. A venda de comidas, bebidas e outros comércios pareciam promissores. De repente, o pagode "vira moda"[iii] e faz surgir cada vez mais recintos pagodeiros.

Assim, no início da década de 1970, já era famosa, no bairro do Botafogo, a casa de um certo Sr. Alcides, também conhecida como Cantinho da Fofoca. Lá, em torno de uma grande mesa [...] reuniam-se, tocando e cantando samba, instrumentistas, cantores e compositores. E o dono da casa aproveitava essas reuniões para aumentar um pouquinho seus rendimentos vendendo bebidas e petiscos. (LOPES, 2005, p. 178)

Em 1984 o pagode e o partido-alto estavam tão em voga na cultura carioca que a Rede Globo estreou uma novela, cujo título era *Partido-Alto*. O pagode também passou a ser assunto em algumas matérias de jornais, tais como no Jornal O Globo em 1986: "Há três anos [...] a Rua Sete de Setembro, no coração da cidade, incrementou a sexta-feira do carioca com o pagode de samba [...]". No mesmo ano o Jornal do Brasil trazia em seu anúncio a frase taxativa "O rei fatura o pagode", se referindo ao especial de fim de ano do cantor Roberto Carlos, que pela primeira vez incluiu o partido-alto no seu repertório (LOPES, 2005, p. 179-180).

## PARTIDO-ALTO

A partir do momento em que o pagode virou moda, deixou de ter um caráter meramente festivo para designar um novo gênero musical, com sua instrumentação, forma de composição e outras características próprias. Ao que parece, as palavras partido-alto e pagode se confundem muito na literatura utilizada. Presume-se, dessa forma, que a música tocada nesses pagodes era, fundamentalmente, baseada no partido-alto. Mas o que é "partido-alto"?

Os primeiros estudos sobre a origem do samba sempre fazem menção ao partido-alto. Porém, até 1980 não tinham sido feitos trabalhos cuja temática principal girasse em torno do partido[iv]. O precursor estadunidense Ralph Waddey publica em 1980 a obra *Viola de Samba and Samba de Viola* focalizando no partido-alto baiano. E Nei Lopes, em 1992, publicou "O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical", trazendo o partido-alto carioca como música característica dos negros do século XX. Tanto um quanto o outro concordam que o partido-alto baiano é o tradicional, o folclórico, enquanto o carioca sofre modificações gerando o partido moderno (SANDRONI, 2001,

p.1004).

O partido-alto esteve presente durante toda a origem do samba. Era um dos gêneros que dividia espaço com os maxixes[v], marchas[vi] e outros gêneros musicais. Prova disso é o depoimento de Zinho – apelido de Marinho da Costa Jumbaba-, neto de Tia Ciata: “o partido-alto na casa de minha avó era uma coisa linda. Era tocado por pandeiro, cavaquinho, violão, flauta, clarinete (conforme os instrumentos que tinha), tocados por Pixinguinha, João da Baiana, Donga, Alfreidinho e outros mais [...]” (LOPES, 2005, p. 20). Levando em conta as informações acima e o que já conhecemos sobre o samba da casa das tias baianas, podemos deduzir que o samba pré-1930, a que Sandroni se refere, tinha o partido-alto como componente fundamental em suas festas.

Vamos nos ater às considerações de Nei Lopes, que nos fornece algumas definições. A primeira diz: “[...] arte de criar versos, em geral de improviso, e cantá-los sobre uma linha melódica preexistente ou também improvisada” (LOPES, 2005, p. 17). Por ora, analisemos a definição literal que ele nos traz:

[...] a denominação “samba de (ou do) partido-alto” nasceu para intitular o samba praticado por um “partido – união de homens que participam das mesmas ideias”, conforme o Dicionário de Sinônimos, de Antenor Nascentes (1981:258)-, que se presume alto, de elite. (LOPES, 2005, p. 20)

Essa parece ser uma interpretação simples já que estamos falando de um samba originado da reunião de pessoas, geralmente organizadas em roda. Porém, presumir alto como sinônimo de elite nos faz refletir em que sentido a palavra "elite" está sendo utilizada. Sandroni nos traz dois conceitos:

[...] esse tipo de samba se reveste de um caráter "elitista", termo que deve ser compreendido em dois sentidos. Primeiro: na medida em que, como vimos, trata-se do nec plus ultra [não mais além]em matéria de tradicionalismo no samba, é só a elite dos bambas que, por sua habilidade e familiaridade com a tradição, pode nele tomar parte ativa. Somente, como diz Pixinguinha, a cabrocha que samba de fato", o "mulato filho de baiana", ou, como quer Vagalume, as “sumidades”. Segundo: entre os espectadores brancos do samba (ou as pessoas exteriores ao “mundo do samba”...), são admitidos somente os membros da elite – desta vez, em termos econômicos e de prestígio. (SANDRONI, 2001, p. 106)

O segundo conceito de elite sugerido por Sandroni traz a necessidade de analisar a inserção da burguesia branca nos terreiros dos baianos. Hermano Vianna (2004), em “O mistério do samba”, tem como foco principal os fatores que possibilitaram a transformação do samba em identidade nacional. Ele mostra que, sem a intervenção branca e sem o apoio de esferas superiores da sociedade, talvez o samba não atingisse seu ápice a partir da década de 1930. Mas essa é uma outra história. Concentremo-nos no primeiro conceito de elite proposto por Sandroni. Naquele sentido, elite tem sinônimo de bamba[vii] (*mbamba* no idioma quimbundo), que, por sua vez, tem uma conotação positiva nas rodas de samba. Por esse ângulo, a palavra “elite” em nada tem ligação com o aspecto econômico. Segundo Alejandro Ulloa (1998), bamba seria o personagem principal do partido-alto, o qual, tem “a competência, a capacidade e o saber intuitivo para improvisar [...]” (LOPES, 2005, p. 18). E é com essa perspectiva que vamos dar continuidade ao trabalho.

Já sabemos que “partido” designa uma reunião de pessoas e que “elite”, no sentido que escolhemos, se refere às pessoas com habilidade para improvisar. Visto isso, há a necessidade de entender, de fato, a estrutura musical dessa música, ou seja, as características sob ponto de vista técnico. Durante o desenvolvimento da pesquisa nos deparamos com duas maneiras de entender partido-alto. A primeira, fornecida por Nei Lopes, traz a ideia da “arte poética”[viii]. E a segunda diz respeito à fórmula rítmica de acompanhamento encontrada no livro *Ritmos brasileiros para violão* de Marco Pereira, cuja partitura pode ser vista e seu livro na página 15.. Concentremo-nos na arte poética, sobre a qual Lopes nos fornece a seguinte definição:

Arte ou ação de cantar e tirar versos praticada pelos sambistas cariocas, o partido-alto é um gênero

de *cantoria*, tal como definida por Geir Campos (s/d: 41). “É às vezes também uma forma de *desafio*, disputa poética, parte de improviso e parte decorada”, como define Câmara Cascudo (1980:287) em seu dicionário. E, a grosso modo, e como quase toda canção folclórica, pode se definir como uma composição lítero-musical baseada num refrão[ix] ou estribilho[x]. (LOPES, 2005, p. 151)

Uma segunda maneira de pensar em partido-alto, do ponto de vista musical técnico, diz respeito à fórmula rítmica característica desse estilo. Quanto a isso, temos um depoimento do cantor Martinho da Vila: “[...] os meus sambas enredo (alguns, não todos, mas a maioria), eles têm a cadência do partido-alto; porque o partido-alto ele tem uma cadência própria e uma forma de se apresentar própria. É isso aí [...]” (LOPES, 2005, p. 194). Um padrão rítmico denominado partido-alto foi encontrado no livro *Ritmos brasileiros para violão* de Marco Pereira. Antes de mostrar na prática como é feito o ritmo característico do estilo, ele faz um breve resumo de como surgiu essa modalidade do samba: “O partido-alto, como ficou mais conhecido, é um tipo de samba cadenciado, próprio para a improvisação e embates verbais e tem como característica principal a alternância de frases musicais de desafio, cantadas pelos solistas, com um refrão entoado pelo coro” (PEREIRA, 2007, p. 9).

Sabe-se que o partido-alto no início do século XX, assim como as manifestações do samba, não tinha acompanhamento de violão em sua composição, restringindo-se ao prato-e-faca, pandeiro e palmas. Portanto, é importante saber que o padrão rítmico mencionado por Pereira é uma transposição para violão do que seria, principalmente, feito no pandeiro. Quanto à instrumentação, Pereira nos mostra o seguinte: “Com o passar do tempo essa prática tomou novos rumos até se transformar numa certa onda que foi o ‘pagode-de-fundo-de-quintal’, um samba inspirado no partido-alto, mas acompanhado agora de banjo e tantam”[xi] (PEREIRA, 2007, p. 16).

## O PARTIDO E A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA

O surgimento dessa nova onda, como citou Marco Pereira, é o primeiro passo do pagode enquanto gênero musical. A produção dos novos artistas desse gênero não preserva todas as características do partido-alto já estudadas até agora. Parece haver, então, certas contradições entre a nova produção e a tradição do partido. A primeira contradição é o fato de que, como afirma Lopes, partido-alto é a arte do improviso. No entanto, a partir do momento em que esses versos são gravados, deixam de ser improvisos, o que vai de encontro com a arte poética que estudamos. Dessa maneira, os compositores passam a deixar de lado o improviso para fixar a letra cantada pelo solista. Parece que, dentre os partideiros, Martinho da Vila foi o precursor nesse aspecto, segundo o seu próprio depoimento à Lopes:

Eu acho que o partido-alto tá [*sic*] para música brasileira como o soul está para a música americana. A diferença é que o soul, o jazz, ele foi sempre bem tratado, bem cuidado por lá. E o partido-alto aqui ele ficou muitos anos abandonado. Daí, eu que me criei ouvindo isso, comecei a transar com o partido-alto e dei pra ele uma outra forma: como ele é muito de improviso, muito de repente, eu dei pra ele um enredo, uma sequência, uma história. Agora o partido-alto tá [*sic*] aí. E vai ficar, se as pessoas levarem a sério. (LOPES, 2005, p. 193)

A essa “sequência” ou “história” criada por Martinho da Vila, somam-se alguns fatores históricos do samba que juntos contribuíram para a transformação do improviso em parte fixa. Os sambas da década de 1920, por exemplo, por serem cantados em ambientes abertos, estão mais propícios à circulação e à perda da sua atribuição ao verdadeiro autor, o que poderia acarretar no problema de autoria, como ocorreu em *Pelo Telefone*, por exemplo (SANDRONI, 2001, p. 144). Observou-se, assim, a necessidade de fixação das letras. Até então, o refrão era a única parte fixa, enquanto as estrofes eram improvisadas. “Digamos que o conceito geral de samba incluía os improvisos como uma parte necessária, mas o conceito de um samba particular tinha que fazer abstração deles, pois não eram particulares.” (SANDRONI, 2001, p. 151).

Com a necessidade de gravação, de publicidade e de direitos autorais, a ausência de improviso é ainda mais confirmada, pois está saindo do seu lugar de origem, que é a roda de samba, para ser executada nos discos. Lopes diz que “o partido-alto [...] tem seu lugar preferencial a festa do samba, o pagode, e não o disco e muito menos o palco. O pagode ou a roda de samba no boteco configuram uma brincadeira e o show não” (LOPES, 2005, p. 185).

Contudo, uma forma que Lopes encontrou para justificar a preservação das características do partido-alto nas gravações diz respeito à forma com que foram gravados os primeiros discos de Clementina de Jesus, o disco de comemoração dos 40 anos da Estação Primeira e o disco de Xangô da Mangueira. Segundo ele, esses discos contêm “versos espontânea e habilmente improvisados no estúdio, por versadores do calibre de Aniceto, Catone, João da Gente, Jorge Zangaia, Jorginho Pessanha e Padeirinho, todos já falecidos” (LOPES, 2005, p. 184). Uma outra forma que os partideiros encontraram de deixar registrado a característica improvisativa foi na inserção das “fuleiras”[xii], que reservavam, no final de cada música, um espaço para improvisos durante a gravação.

A partir do que estudamos, ou seja, seguindo os passos de Nei Lopes, juntamente com o ritmo do partido que tivemos acesso, vamos passar a adotar o termo “estilo partido-alto” ou “pagode” para designar as músicas que possuem em sua estrutura pelo menos uma das características seguintes: o padrão rítmico proposto por Marco Pereira; o formato da arte poética, ou seja, “sambas apoiados num estribilho e com segunda, terceira e quarta partes soladas, desenvolvendo o tema proposto na letra” (LOPES, 2001, p. 189).

#### PAGODE COMO GÊNERO: O FUNDO DE QUINTAL

Nei Lopes nos mostra que o responsável pela popularização do Partido-alto foi Martinho da Vila. O próprio artista assim revela: “*Menina moça* foi um partido-alto que eu lancei no Festival da Record, em 67, e que causou grande impacto porque foi a primeira vez que ele [o partido-alto] foi mostrado assim num grande acontecimento musical.” (VILA *apud* LOPES, 2005, p. 194). Outros artistas que se aproximaram do estilo do partido foram Paulinho da Viola, com as músicas *No pagode do Vavá* (1972), *Perdoa* (1976) e *Dança da Solidão* (1972); Chico Buarque com a música *Partido-Alto* (1972); Bezerra da Silva, com o álbum *Partido Muito Alto* (1980). Para finalizar, afirma que, resistindo à força da indústria fonográfica, há compositores que ainda constroem seus sambas no estilo partido-alto, como solo em forma de chamada e resposta e remetendo, na letra, ao tema proposto no refrão ou na “primeira”.

Apesar do pioneirismo de Martinho da Vila na popularização do partido-alto, houve um espaço que se tornou o principal reduto desse estilo: o Cacique de Ramos, fundado em 1961. Vamos ver que esse espaço pagodeiro é o responsável pelas transformações ocorridas no samba e pela popularização do pagode.

As escolas de samba são próprias para o samba enredo ou “samba de embalo”[xiii]. Portanto, sambistas filiados das agremiações faziam composições com o intuito de concorrer à música do carnaval. Porém, esses mesmos compositores também tinham o desejo de cultivar o “samba tradicional”, aqueles executados nos quintais. Assim, resistindo à restrição das escolas de samba, artistas e amigos se reuniam semanalmente para fazer pagodes, como mostra Waldir de Amorim Pinto:

Sambistas procuravam locais e ambientes alternativos em que pudessem continuar a desenvolver seu estilo, sem as limitações então impostas pela nova estrutura das escolas de samba, baseada no binômio espetáculo/samba-enredo. Uma das soluções foram os pagodes, baseados em tradições antigas ligadas à produção musical no 'mundo do samba'. (LIMA *apud* PINTO, 2013, p. 26)

Dentre os pagodes do Rio de Janeiro em meados da década de 1960, destacam-se os do bloco

carnavalesco *Clube do Samba*, liderado por João Nogueira[xiv], e do *Cacique de Ramos*. Esse último representa a revolução no samba e o surgimento do grupo Fundo de Quintal, como veremos mais adiante.

A partir de 1970, os pagodes desse último grupo aconteciam às quartas-feiras, onde seus frequentadores se reuniam para jogar futebol, comer, beber, etc., como mostra o seguinte trecho:

Quadra do bloco Cacique de Ramos. Em meio a um animado bate-papo que corre frouxo, um copo de cerveja na mão, as pessoas vão pegando seus instrumentos e, calma e descontraidamente, se sentando em torno de um conjunto de mesas agrupadas e dispostas na quadra, a céu aberto. Ouvem-se as primeiras batidas do tantã, o cavaquinho e o banjo afinam suas cordas. Aos poucos, em círculos concêntricos, as pessoas vão se reunindo em torno da mesa. À frente, sentados, os instrumentistas. Logo em seguida, de pé, os ouvintes mais atentos – alguns cantando a melodia ou acompanhando com palmas o ritmo – e num adensamento cada vez mais tênue, pequenas rodas continuam o bate-papo com o fundo musical da batida do samba. É o pagode. (PEREIRA apud PINTO, 2013, p. 26)

Observa-se na citação acima que foram citados instrumentos até então desconhecidos na história do samba. O samba tradicional era formado por pandeiro, prato-e-faca e palmas, tocado na parte periférica das casas das tias baianas; por flauta, clarineta, piano, cordas e metais, executado na sala de visitas de Tia Ciata; e por cuíca, surdo e tamborim, instrumentos característicos do samba de 1930.

Lopes traz uma interessante citação que remonta a ideia de inserção de novos instrumentos desde o início do século XX: "Estava formado o samba e cada vez chegava mais gente e quem vinha aderindo trazia um instrumento: um pandeiro, um reco-reco, um prato, enfim, a brincadeira esquentou e tomou vulto" (VAGALUME apud LOPES, 2005, p. 165). Analogamente, nas reuniões do Cacique de Ramos também foram incrementados novos instrumentos. São eles: o banjo[xv], adaptado por Almir Guineto; o tantã[xvi], criado[xvii] por Sereno; e o repique de mão[xviii] criado[xix] por Ubirany. É interessante notar que "o banjo tradicional já havia sido utilizado pelos Oito Batutas, de Pixinguinha, no início do século XX, mas Alceu se lembra de ter visto algumas fotos de um conjunto "da antiga" com um banjo semelhante ao banjo- cavaquinho" (PINTO, 2013, p. 63). O mesmo acontece com o tantã: "O tantã já se usava muito. O Trio Irakitan já usava, aqueles Oito Batutas lá, da antiga, sempre tinham um tantãzinho marcando ali. O Sereno já usava um tantã mais grave" (PINTO, 2013, p. 64).

Quanto à nova forma de tocar, Lopes fala:

Assim como o rock'n'roll é uma repaginação do rythm & blues, que por sua vez é o velho blues e andamento acelerado, a forma pagode de fazer samba, apesar de profundas inovações que trouxe não configura um novo gênero musical, e sim, uma variante da corrente principal. E isso se vê tanto nos temas e na concepção melódica quanto na sua dinâmica rítmica, bem como na revitalização que trouxe ao partido-alto – que é a arte dos bambas, dos verdadeiros sambistas, por ser a forma mais tradicional e difícil de fazer samba. E essa renovação que o pagode trouxe se reflete, primeiro, nos instrumentos e na forma de sua utilização[...]. (LOPES apud TROTТА, 2006, p. 102).

Os responsáveis por essa inovação foram os integrantes do grupo Fundo de Quintal, grupo que passou a ter sucesso depois do apadrinhamento da cantora Beth Carvalho, que "se consolidou nos anos 1970 como uma excelente vendedora de discos e por isso gozava de um bom relacionamento com os diretores de suas gravadoras" (TROTТА, 2006, p. 80). Esse grupo, fruto dos pagodes no Cacique de Ramos e formado por Bira Presidente, Ubirany, Sereno, Almir Guineto, Jorge Aragão, Neoci e Sombrinha, além da contribuição ao samba no que concerne a instrumentação, possuía uma nova forma de tocar e compor samba que influenciou, tendo como base o partido-alto, toda uma geração, como relata Ubirany sobre a reação do produtor musical Rildo Hora:



É exatamente isso que nós precisamos, é uma guinada no samba... instrumentos novos, forma de compor, as letras mais buriladas, a harmonia... tá [sic] aí um repique de mão, tá aí um tantã, tá um pandeiro tocado de um jeito especial pelo Bira. Tá [sic] aí o banjo, instrumento de música country, introduzido pelo Almir Guineto, tá aí tudo que a gente pode trazer de novidade pro samba."[xx]

A fórmula rítmica do banjo é bem parecida com a do cavaquinho, que tem base no paradigma do Estácio (SANDRONI, 2001). Os integrantes do Fundo de Quintal explicam que essa junção surgiu com a necessidade de amplificar o som da harmonia, uma vez que nas rodas de samba não existiam aparelhos de sonorização. O tantã basicamente repete o padrão do surdo até então praticado. O repique de mão obedece a um padrão rítmico particular, como relata Pinto: "O Ubirany, com o repique de mão dele, ele toca de um jeito totalmente diferente do que se tocava. Antigamente, se tocava o repique de anel, que não tem nada a ver a sonoridade com esse" (PINTO, 2013, p. 65).

O padrão rítmico utilizado pelo pandeiro é o mesmo que Marco Pereira traz para acompanhamento de violão no partido-alto. As palmas, sugeridas por Pinto e executadas tanto pelos músicos quanto pelo público, é exatamente igual à primeira variante do *paradigma do Tresillo* de Sandroni (2001): "O padrão rítmico [...] pode ser encontrado hoje na música brasileira de tradição oral, por exemplo nas palmas que acompanham o samba-de-roda baiano, o coco nordestino e o partido-alto carioca" (SANDRONI, 2001, p. 28). Quanto ao violão, a variante 1 de Pereira (2007, p. 15) é identificada fielmente no início da música *Coisinha do pai*, composta por Jorge Aragão e Almir Guineto e gravada por Beth Carvalho no disco *No pagode* em 1979.

No que diz respeito a essa mistura de padrões rítmicos, Trotta (2006) diz o seguinte:

O reconhecimento do ritmo do samba não se dá somente a partir de um padrão rítmico, mas de um padrão polirrítmico, caracterizado pelo ataque do surdo no segundo tempo do compasso, pela continuidade do pandeiro e a execução contínua (e variada), em vários instrumentos, da batida do paradigma do Estácio. (TROTТА apud PINTO, 2013, p. 67).

Rildo Hora, produtor musical de renome entre os sambistas e cantores da MPB (Música popular brasileira)[xxi], juntamente com Beth Carvalho, cantora consagrada no cenário brasileiro desde a década de 1960, numa visita ao Cacique de Ramos e ao ter contato com esse pagode, se apropria dos elementos musicais e os insere na produção do disco *Pé no chão* em 1978. Nesse álbum, os próprios integrantes do grupo Fundo de Quintal gravaram os instrumentos. O disco foi um marco nas produções de samba a partir dali, pois a indústria fonográfica se utilizou do sucesso para gravar outros artistas, como nos mostra o músico Bira Presidente:

Nos anos 1980 foi aonde [sic] nós conseguimos abrir um espaço maior através [sic] [...] da nossa madrinha Beth Carvalho que nos levou nos anos de 1978 para fazer o disco dela pé no chão [...] Mas aí, aquela explosão do disco dela feito por nós, nós participamos como músicos, sem ter a carteirinha da ordem dos músicos. Após isso, todo mundo começou a ouvir o disco de Beth Carvalho e começou a nos convidar para fazer discos também.[xxii]

Além de Rildo Hora, outros produtores musicais atuantes da época, revestidos do papel de mediadores[xxiii] entre o samba tradicional e a indústria fonográfica, foram adeptos do novo estilo, como relata Pinto:

Milton Manhães Produziu os cinco primeiros discos do Grupo Fundo de Quintal, grupo que virou paradigma do movimento. Foi responsável pela produção do "pau-de-sebo" Raça Brasileira, disco que foi marco do movimento e que abriu as portas do mercado fonográfico para nomes como Zeca Pagodinho e Jovelina Pérola Negra – que também tiveram seus primeiros trabalhos solo produzidos por Manhães. Trabalhou como produtor da maioria dos nomes envolvidos nos pagodes do Cacique e que tiveram carreira duradoura e sucesso comercial: Almir Guineto, Arlindo Cruz, Sombrinha, entre outros – além dos artistas supracitados. (PINTO, 2013, p. 51-52)

Assim como Rildo Hora e Milton Manhães, foram importantes também o maestro Ivanovich Paulo da Silva, Alceu Câmara Maia e Jorge Augusto Dias Cardoso. Esse último, além de produzir artistas do Cacique de Ramos, produziu também grupos de pagode de 1990:

Apesar de sua ligação com sambistas tradicionais (até hoje ele é produtor de Alcione), Jorge Cardoso tem seu nome marcado por grandes sucessos comerciais da década de 1990 - seja como compositor de sambas, seja como produtor de dois dos maiores representantes (e vendedores de discos) do “novo” pagode: os grupos Só Pra Contrariar e Negritude Jr. A marca do seu trabalho como produtor de samba é, segundo ele próprio, uma maior ênfase na melodia (e no refrão) e uma menor ênfase na percussão. (PINTO, 2013, p. 54)

## O PAGODE DOS ANOS DE 1990

O samba iniciado no cacique de Ramos tornou-se popular e mudou o rumo dos novos artistas que apareceram a partir daquele momento. Waldir Pinto nos mostra que “a partir do instante em que o pagode saiu dos subúrbios e ganhou as gravadoras, as rádios, a mídia de forma geral, em meados da década de 1980, começava o que muitos chamam até hoje de ‘movimento do pagode’” (DINIZ *apud* PINTO, 2013, p. 56). É nesse contexto que o pagode chega a outros lugares do país, principalmente em São Paulo, que é onde o movimento do pagode de 1990 começa a dar seus primeiros passos.

Durante a pesquisa pôde-se observar que não só a música do paradigma do Fundo de Quintal chega em São Paulo, mas o pagode, enquanto festa, também domina a atmosfera paulista. O mesmo modelo de reuniões festivas que gerou o Cacique de Ramos e outras agremiações, onde amigos se encontram para jogar conversa fora e se divertir, sempre à base de música, é claro, pode ser visto também em São Paulo. A Biografia das bandas comprova isso. Vamos ver, por exemplo, como se formou o grupo Raça Negra no depoimento do vocalista Luiz Carlos:

A gente morava no mesmo bairro, eu, Paulinho e o Fena e jogava bola num time. Depois do jogo, a gente ia pro bar do Coalhada, pegava o violão e ficava cantando. E o negócio foi pegando, todo domingo o pessoal jogava bola e ia pro bar e foi juntando gente, juntando gente até que chegou um determinado tempo que teve que botar um microfone porque fechava a rua de gente pra ficar vendo a gente cantar de brincadeira (CARLOS *apud* TROTТА, 2006, p. 126)

O mesmo acontece com os primeiros passos do grupo Negritude Junior:

Era uma praça mesmo em Osasco, com shows patrocinados pela prefeitura aos domingos e a gente era novo e ouvia os grupos se apresentarem lá. Beth, Fundo de Quintal... aí a gente levava os instrumentos e tocava antes e às vezes depois dos shows. Às vezes a gente fazia isso também entre a gente, na Cohab, em festas mas só pra se divertir (NENÊ *apud* TROTТА, 2006, p. 134)

Outra influência carioca pode ser vista, por exemplo, na composição do nome das bandas, que muitas vezes tem inspiração em músicas de artistas cariocas, como é o caso do grupo “Só Pra Contrariar”, inspirado na música de mesmo nome do Fundo de Quintal, composta por Arlindo Cruz, Almir Guineto e Sombrinha. O mesmo acontece com o grupo “Jeito Moleque”, título que dá nome à música e ao álbum do cantor e compositor Zeca Pagodinho, lançado em 1988.

Observa-se que há o consenso entre os sambistas cariocas e os novos pagodeiros de que a influência do Fundo de Quintal é inegável. Numa entrevista concedida à *TV Manchete* em 1998, alguns integrantes do grupo do Cacique de Ramos tecem alguns comentários:

Tem uma falsa impressão que fica... porque nós somos do Rio de Janeiro, a exceção só do Mário Sérgio que é paulista né? [...] então eis que de repente fundo de quintal não tá [*sic*] pintando no Rio de Janeiro, não tão ouvindo Fundo de Quintal e tal, mas não, Fundo de Quintal está acontecendo pelo resto do Brasil, principalmente São Paulo. Que bom que existe essa troca, porque nós tamos [*sic*]

sabendo que os grupos de São Paulo é que estão acontecendo no Rio e nós estamos acontecendo lá também. Essa troca é legal né!? Todo mundo tá [*sic*] trabalhando, tudo tá acontecendo, o respeito é recíproco e a vida continua. (Ubiray)[xxiv]

E esse movimento que tá [*sic*] rolando aí, é Fundo de Quintal, gente! Todo mundo aí é Fundo de Quintal. Tem o "tantanzinho", tem o repique, tem o banjo e a felicidade é essa. (Serenio)[xxv]

O Fundo de Quintal não tem essa de que São Paulo não tem samba não, ficou provado aqui. A gente sabe que tem [...] muitos amigos de grupos... Katinguelê, Negritude, Exaltasamba, Soweto... o pessoal de Minas, Só Pra Contrariar... muita gente... e a gente tem um carinho por eles e eles pela gente. (Mário Sérgio)[xxvi]

Contudo, antes de apresentar o pagode de 1990, vamos salientar que, diferentemente do contexto carioca, os novos pagodeiros raramente tinham ligações com Escola de Samba. Outro aspecto importante é saber que a partir da década de 1990 o termo "pagode" possui uma diferença regional: na Bahia, o samba desenvolveu um caminho bem diferente do restante do país. Eles chamam de samba baiano ou pagode o que no restante do Brasil se conhece por *axé-music* equivocadamente:

O impacto foi tão grande que, fora do Nordeste, muita gente continua a chamar de “axé” todo tipo de música que toca no carnaval de Salvador – o que é um equívoco. Existem diferentes ritmos dentro do carnaval baiano, desde o samba-reggae dos blocos afro como o Olodum até o pagode baiano de grupos como É o Tchan e o mais recente Parangolé, do hit “Rebolation”. [xxvii]

Embora esse fenômeno baiano mereça uma atenção especial, não será possível realizá-la na presente pesquisa, pois exige um estudo específico.

O primeiro grupo do pagode paulista a despontar foi o Raça Negra. Esse grupo, precursor do estilo, foi formado pelo líder e vocalista Luiz Carlos no interior de São Paulo, mais especificamente em São Caetano do Sul. Aproveitando os concursos de música frequentes nas Escolas de Samba, Luiz resolveu inscrever sua composição no concurso da Escola Leandro de Itaquera em 1987, no qual saiu vitorioso. Isso instigou seu grupo a gravar uma demo com músicas autorais, que depois de algum tempo chegou aos "ouvidos" da gravadora RGE. O mediador entre Raça Negra e a gravadora RGE foi Irupê, saxofonista convidado para fazer os arranjos, que mostrou a demo para o então diretor da gravadora, Antônio Carlos Carvalho. Gostando do que ouviu, a gravadora RGE foi responsável pelo lançamento do primeiro disco do grupo em 1991. Esse LP alcançou o número de 700 mil cópias vendidas, tendo como música de trabalho o single *Caroline*. Com o sucesso comercial, a gravadora se apressou em gravar seu segundo disco logo em 1992. O disco foi simplesmente intitulado *Raça Negra 2*. Quanto à repercussão do segundo disco, Trotta diz:

[...] o sucesso do segundo disco dos seis bambas desbancou sertanejos, roqueiros e até trilhas de novelas para se aboletar no topo da lista dos mais vendidos” (JB, 17/6/92). Com isso, espaços até então fechados para qualquer tipo de samba passaram a veicular as melodias simples e diretas da música do grupo e o Raça Negra abriu caminho para outros artistas do gênero inaugurando um novo movimento no mercado musical. (TROTTA, 2006, p. 129)

Revolucionando o mercado musical do samba, vários artistas foram surgindo depois do sucesso comercial de Raça Negra. É claro que já existiam grupos de samba com essa tendência, como pode ser visto em algumas biografias consultadas [xxviii], porém, só passaram a ter prestígio e reconhecimento depois que a indústria fonográfica, observando o sucesso de Raça Negra, abriu as portas para os novos artistas, como nos mostra Trotta: "Num mercado altamente disputado entre as grandes empresas fonográficas, o sucesso do Raça Negra gerou “ecos” nas gravadoras concorrentes que se apressaram em lançar grupos semelhantes" (TROTTA, 2006, p. 9-10).

A partir daí, despontaram diversos grupos no cenário nacional. Logo no ano de 1992, por exemplo,

foram lançados Exaltasamba, Katinguelê, Negritude Junior e Sensação, entre outros. Em 1993 se destacaram Só Pra Contrariar e Art Popular. E com o passar dos anos surgem nomes como Molejo, Soweto, Pixote, entre tantos que dominaram o gosto popular.

Os novos conjuntos vêm conquistando espaços no rádio e quebrando tabus da noite. A rádio Transcontinental FM, de São Paulo, que há nove meses mudou de receita e passou a dedicar 80% de sua programação ao samba, pulou do 24o para o 2o lugar entre as emissoras mais ouvidas da capital (TROTТА, 2006, p. 129).

Dentre os artistas bem-sucedidos da década de 1990, destaca-se o grupo Só Pra Contrariar, o qual merece um pouco mais da nossa atenção. Diferentemente das outras bandas de pagode, esse grupo é oriundo de Belo Horizonte, o que comprova que o novo pagode não estava restrito somente a São Paulo. Também diferente é a forma como o grupo foi criado. Geralmente, como vimos, as bandas davam seus primeiros passos em agremiações de escolas de samba, em rodas, etc. Porém, esse grupo foi criado na casa do vocalista Alexandre Pires, onde ele e seu irmão Fernando Pires tinham contato com músicos desde criança, pois seus pais eram músicos e faziam parte de uma "banda baile"[xxix]. Logo os irmãos se juntaram e convidaram outros amigos para compor o grupo Só Pra Contrariar, título de uma música de Fundo de Quintal. Comprovando a circulação midiática do novo pagode o grupo mineiro foi responsável pelos recordes de venda na segunda metade da década de 1990.

Com o estouro comercial do Raça Negra a partir de 1991, seguido pelo Negritude Júnior, o mercado fonográfico colocava em campo seus "olheiros" para descobrir talentos que pudessem ser lançados nacionalmente. A RGE lançou o Raça Negra, a EMI respondeu com o Negritude, faltava a BMG disponibilizar no mercado o seu grupo de pagode romântico. Não demorou muito para encontrarem no repertório do Só Pra Contrariar todos os ingredientes necessários para ocupar o filão de mercado recém-inaugurado (TROTТА, 2006, p. 141).

Lançados com a gravadora BMG em 1993, Só pra Contrariar chegou ao mercado com seu disco *Que Se Chama Amor*. Porém, não obteve o sucesso esperado, apesar de uma música em particular ter alcançado bastante popularidade:

#### *A Barata*

Toda vez que eu chego em casa?

A barata da vizinha está na minha cama?

Diz aí Luiz Fernando o que cê vai fazer?

- "Eu vou comprar um chicote pra me defender"

Ele vai dar uma chicotada na barata dela (...)

Se o pagode de 1990 já era alvo de críticas negativas, a música de Só Pra Contrariar serviu para deixar o gênero ainda mais mal visto por uma parcela da "crítica especializada". Porém, o "fato é que o sucesso rápido e um tanto inesperado d'A barata divulgou no Brasil e até mesmo na Argentina e em Portugal a música do SPC, mas acabou se tornando uma espécie de cartão de visitas do grupo, que incomodava seus próprios integrantes" (TROTТА, 2006, p. 142). A repercussão mudou o rumo da banda nos próximos álbuns, como mostra Alexandre Pires: "Nós estávamos sendo chamados de 'grupo da barata', mas também somos o grupo de Domingo, de Outdoor e de vários sambas românticos. Por isso resolvemos não fazer nada na linha d'A barata no novo trabalho" (TROTТА, 2006, p. 142).

A partir disso, o grupo passou a adotar a linha romântica nos seus próximos álbuns. E foi em 1997,

que o SPC atingiu o maior recorde de vendagem de discos. Com o seu novo álbum produzido pelo próprio Alexandre Pires, o LP lhe rendeu diversas matérias em revistas, participação no especial de fim de ano de Roberto Carlos na TV Globo e alcançou a marca de 2.984.384 milhões de cópias vendidas que lhe rendeu a quarta posição nos discos mais vendidos do Brasil até então, atrás apenas de Leandro e Leonardo com a música *Pensa em mim* em 1990, Xuxa com o álbum *Xou da Xuxa 3* em 1988 e RPM com o álbum *Rádio Pirata* em 1986[xxx]. O pagode, e em geral o samba, toma a maior proporção já vista. Vale destacar um depoimento de Alexandre Pires em 1999:

O Só Pra Contrariar hoje é o maior nome da música brasileira fora do país. Existe um respeito muito grande com o trabalho da gente pelos profissionais da imprensa lá fora [...]. Se eu falar pra [sic] você que não posso sair na rua na Argentina, você vai rir na minha cara, mas é verdade, cara. A gente não gravou em espanhol por gravar. Gravou pra [sic] ir trabalhar lá. A gente está com um produtor da música latina, o Emílio. [...] Nossa meta é dar um espaço a mais para a carreira internacional. Aqui vamos continuar trabalhando, fazendo shows. Não vamos acomodar, achar que está tudo bom, seguir a fórmula. Com a gente não é assim (Folha de S. Paulo, 17/9/1999)[xxxi]. (TROTТА, 2006, p. 144)

Vê-se que o pagode, movido pela articulação planejada dos próprios artistas, alcançou popularidade não só no Brasil, mas em alguns países da América Latina. Esse fato pode ter contribuído para o surgimento de novos grupos e artistas, fazendo com que o novo gênero penetrasse na década seguinte.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Neste artigo foram analisados alguns fatos sócio-históricos, bem como aspectos sonoros musicais, que fizeram parte da transformação do pagode em gênero musical. Considerada desde pelo menos o século XX apenas um termo utilizado para se referir a reuniões festivas, o pagode alcançou a indústria fonográfica a partir da década de 1970, com o grupo Fundo de Quintal, e teve seu apogeu na década de 1990, com grupos de samba paulistas, a exemplo do Raça Negra, Negritude Junior e Só Pra Contrariar.

Sabe-se que o século XXI também foi palco para o florescimento de novos artistas e bandas de pagode, não só na região sudeste do Brasil, como era até então, mas também em várias outras localidades. Na Bahia, por exemplo, apesar da influência de linguagens, o pagode se desenvolveu com características próprias. Nota-se, portanto, a emergência de estudos que abordem o pagode com mais amplitude e em variadas perspectivas.

## REFERÊNCIAS:

FUNDO DE QUINTAL. *Ensaio*. São Paulo-SP: TV Cultura, 27 de Setembro de 2015. Programa de TV. Disponível em: . Acesso em: 19 de abril de 2016.

FUNDO DE QUINTAL. *Manchete*. São Paulo-SP: TV Manchete, 1998. Programa de TV. Disponível em: . Acesso em: 7 de abril de 2016.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Brasil*. Rio de Janeiro, Funarte, 1983.

PEREIRA, C A M. *Cacique de Ramos: uma história que deu samba*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

TROTTA, Felipe. *Samba e mercado de música nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação; Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. 261p. Tese de Doutorado em Comunicação. Disponível em: <[http://teses.ufrj.br/Eco\\_D/FelipeDaCostaTrotta.pdf](http://teses.ufrj.br/Eco_D/FelipeDaCostaTrotta.pdf)>. Acesso em: 23 de março de 2016.

ULLOA, Alejandro Sanmiguel. *Pagode: a festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas*. Rio de Janeiro: Ed. Multimais, 1998.

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

[1] Partida recreativa de futebol com regras livres. Disponível em:

. Acesso em: 28 de março de 2016.

[1] Disponível em: . Acesso em: 08 de novembro de 2014.

p>

[1] Expressão utilizada por Nei Lopes.

[1] Partido político pode ser simplesmente referido como partido.

> <

[1] Dança popular urbana criada no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. (SANDRONI, 2001, p. 62)

[1] Gênero de música popular que foi predominante no carnaval brasileiro dos anos 1920 a 1960. Disponível em:

pt.wikipedia.org/wiki/Marchinha\_de\_Carnaval. Acesso em: 1 de abril de

2016.

6.

p>

[1] [...] vem do quimbundo *mbamba*, que significa

alg

o

como  
"mestre consumado, muito  
exímio e sabedor". (LOPES, 2005,  
p. 160)

r>

[1]  
Termo utilizado por Nei Lopes (2005).

<

p styl

e="">[1] &

ld  
quo;[...] um fragmento poético, no corpo da composição,  
r>ao  
qual retorn  
a cons  
tant  
emente o coro [...]". (CAMPOS *apud*

r>LO  
PES, 2001, p. 151)

le="">[1] Tem o mesmo signif  
icado que re

fr  
ão.

[1] Fal  
aremos sobre  
a inserção  
desses n  
ovos ins  
trumen  
tos na página 37.

"">[1] "São [...

] curtas frases  
improvisad  
as ao final de cada canção, como esp  
écie

de codas, riman  
do c  
om o refrão ou  
estribilho". (LOPES, 2005, p. 186)<

/p>



[1] *Samba*  
de "andamento rápido, curtos e com  
refrões [sic  
m>] apelativos, a fim de que  
fossem fáceis  
de serem  
memorizados (Lima, 2002, p.  
. 93  
) - para sustentarem um de  
sfile por  
longos períodos". (PINTO, 2013, p. 57)

[1] *Esse  
programa  
deve  
surgir na criação do atual programa  
de TV*

*m>Samba na Gamboa*

*m>, apresentado pelo  
filho de João Nogueira,  
Domingos Nogueira,  
e transmitido  
às segundas-feiras às 22:  
00 horas pelo  
programa da TV Brasil. O programa  
traz entrevistas  
com personalidades do samba  
de diversas gerações.  
Disponível em: <  
<http://tvbrasil.ebc.com.br/sambanagamboa/sobre>.  
Acesso em: 11 de abril  
de 2016.</  
>*

[1] *"Um  
banjo é inst*

*rumento  
de corda da família do*

*a  
laúde, de corpo circular  
, com uma  
abertura fechada circula  
r na p  
arte superio  
r>r [... Foi] incorp  
orado  
às rodas de samba em meados da  
década de  
70, quando*

*o  
músico e i  
nt  
é rprete Almir Guineto adot  
ou uma ideia de seu parceiro m  
usic  
al e h  
um  
r>orista, Mussum, adap  
tando o corpo do instrumento estadunidense ao braç*

*o  
do  
c  
avaqui  
nho". Disponível em: . Ac  
r>esso  
em:*

*1  
2 de abril de 20*

*16.*

*style="">[1] "Um instrumen  
to de perc*

*ussão, que  
con  
si  
r>ste de um tipo de  
tambor de formato  
cilínd  
rico ou  
r>afunil  
ad  
o (tipo atabaque), com  
o  
fuste*

*em madeir*

*a*

*ou*

*alumínio".*

*Di*

*sponível em:*

*tps://pt.wikipedia.org/wik*

*i/Ta*

*nt*

*r>*

*%C3%*

*A3>. Acesso em*

*: 12 de abril de 2016.</*

*p>*

*[1] Segund*

*o*

*as*

*fontes co*

*ns*

*ultadas, o instrumento foi criad*

*o pelo per*

*cu*

*ssio*

*nista e in*

*tegrante*

*do*

*grupo Fund*

*o de Quintal Sereno.*

*r>*

*tyle="">[1] Repiqu*

*e-de-mão é u*

*m in*

*strumento de percu*

*r>*

*ssão de forma*

*cili*

*ndrica, tocado com*

*as mãos*

*. Disponível em:*

*tps://pt.wikipedi*

*a.*

*org/wiki/R*

*epique\_de\_m%C3*

*%A3o*

*>. A*

*cesso em:*

12 de abril de  
br>  
2016)

[1  
|  
Segund  
o as

f  
ontes consultadas, o instr  
u  
mento foi c  
riado pelo per  
cussionista e  
r>r>in

tegrante do grup  
o Fundo d  
e Quintal Ubi  
rany.

e="">|  
1] Relato  
de  
Ubi  
rany  
em entre<  
br>vista concedia ao progr  
ama de TV  
r>> Ensaio. Dis  
po  
r>  
nível em:  
s:/  
/www  
.youtube.com/watch?v=W  
19kng6CYiQ>. A  
r>  
cesso em: 19 d<  
br>e  
abril d  
  
>  
e 2016.

le  
="">[1] "[  
..  
.] co  
mpreende a produç  
ão de

*deter*  
*m*

*>inados artistas*  
*r>que n*  
*ão*  
*se vincula*  
*m exclusivamen*  
*te a nenhum gênero<*  
*br>r> mu*

*>si*  
*cal*

*. Sa*  
*mbas, xotes, rocks, vals*  
*as, marchas, f*  
*revos e balada*

*>s*  
*são ap*  
*e*  
*n*

*as v*  
*etor*  
*es p*  
*ara sua criação individual,*

*totalmente desvin*  
*c*  
*ulada do*

*s <*  
*br>re*  
*ferenciais e*

*>stét*  
*icos de cada gênero em particular*  
*". (T*  
*ROTT*  
*A, 2*  
*006, p.*

*r>*  
*85)*

*>[1] Informação colhi<*  
*br>da de*

*> uma reporta*

*gem par  
a TV Ma  
nchete em  
1998. Dispon  
ível  
r>  
e  
m:  
<*

*<https://www.youtube.com/watch?v=BZzJZDSiTS0>>. Acesso  
em: 0*

*9  
de  
a  
b<  
br>ril d  
e  
2016.*

*[1] "A relação*

*o do samba ou de qua  
lquer o  
u  
tro gê*

*>nero com  
o mercad*

*>o d  
e música teve se  
mpre  
como eixo im  
po<  
br>rtante a atuação de*

*persona*

*gens<  
br> que, nos ba<  
br>stidores  
, promov  
iam  
o  
cont  
ato entre co  
mpositores.*

*c*  
*antores,*  
*mú*  
*sico*

*s, jornali*  
*st*

*r>as,*  
*direto*  
*res d*  
*e gravadoras, radialistas, prod*

*u*  
*t*  
*ores de tele*  
*visão,*  
*pro*

*>*  
*r*  
*>*  
*fissionais de publicidade, cin*  
*r>ema, etc". (TR*  
*OTT*  
*A,*

*2006*

*,*  
*p. 77)*

*<*  
*p style="*

*"> <*  
*/p*  
*>*

*s*  
*tyle="">[1] Disponível*

*em*  
*: < http*  
*s://www<*  
*br>.youtube.com/watc<*  
*b*  
*r>r>h?v=BZzJ*  
*ZDSiTS0>*  
*. Ac*  
*esso em 07*

*>de*  
*Abril de*

2016.<

/

p>

[1]

Disp

onível em:

<

https<

br>://w

ww

>>.youtube.com

/

watch?v=BZzJZ

DS

iTS0>.

Ac

esso

em 07 de

Abril

de 2016.<

/p>

>e<

>br>=""

>[1] Disponível em

:

< h

ttps://

ww

w.

>yout

u

be.com/wa

tch?v=BZz

JZDSi<

br>TS0>

. Acesso em 07

d

e Abril de<

br>

r>r> 2

016.</

p>



**[1] Inf  
or  
mação reti**

**>rada  
da rep  
ortage**

**m de Ama  
uri  
r>St  
ambo  
ros  
ki Juni  
or sobre  
r>r>o carna  
va  
l baiano. Di  
sp  
onível  
<  
br> em:**

**p:<  
br>//g1  
r>.gl  
ob**

**>o.  
com/Not  
icia  
s/Musica/0,,  
MUL1485868-7085,  
00-G+LIST  
A  
+M  
USI  
C  
AS+PAR**

**A  
+ENTEN<  
br>DER  
+O+AXE+E+O  
+CARNAVAL+BAIANO.h<  
br>tml**

**>>.**

>

*e="">Acesso em<*

*>br>: 12*

*> de  
abri  
l  
de  
2016.*

*r  
>*

*[1] Exaltasamba, Kati  
n  
gu*

*>elê e  
r>  
r>Sen  
s*

*ação<  
br> são grupos que j  
á davam s  
eus primeiro  
s pa  
r>ss  
os ante  
s da as  
censão<*

*br>*

*>r> de Raça N  
egra, porém  
se  
m visi  
bi  
lidade. Os e  
<  
br>ndere  
ços  
eletrôn  
icos estão <  
br>n  
as referências.*

<

*p  
style="">[1] Bandas que  
toc*

*am gêne*

*ros variados, geral  
mente*

*>, em f  
estas privadas e corp  
orativas. <*

*p s  
tyle="">[1] Informa  
ção colh  
ida  
em três site  
s diferentes. São eles:*

*>  
-discos-mais-  
vendidos-da-historia-do-brasil/>;*

*>*

*sh.net/ma  
terias/curiosidades/217060.html>; e  
https://pt.wikipedi  
a.org/wiki/Lista\_de\_recordistas\_de\_vendas\_de\_discos\_no\_Brasil>.  
Acessados em: 2 de maio de 2016.*

*[1] Disponível em: . Acesso em: 15 de abril de 2016.*

\* João Luís dos Santos Meneses é graduado em música pela UFS e mestrando em Musicologia pela UFRJ. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Contato: joaluismeneses92@gmail.com