



Universidade Federal de Sergipe

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

JOÃO LUÍS DOS SANTOS MENESES

**DO SAMBA AO PAGODE: ORIGENS, INFLUÊNCIAS E
DISCOGRAFIA**

São Cristóvão
2016

JOÃO LUÍS DOS SANTOS MENESES

**DO SAMBA AO PAGODE: ORIGENS, INFLUÊNCIAS E
DISCOGRAFIA**

Trabalho de Conclusão de Curso II submetido ao Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe, como requisito à obtenção do título de licenciado em música.

Orientadora: Profa. Msc. Aline Araújo Soares

São Cristóvão
2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a Deus e aos meus pais pela educação e paciência que conduzem minha formação humana e acadêmica, sobretudo, pela vivência musical proporcionada desde a minha infância. Agradeço, também, ao curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Sergipe, que representa o meu primeiro passo à educação formal em música e o meu amadurecimento em vários aspectos. Durante a graduação, alguns professores tiveram fundamental importância na minha formação, em especial a Prof.^a Msc. Aline Soares Araújo que, além da grata e paciente orientação no presente trabalho, me ajudou bastante no desenvolvimento da técnica vocal. Destaca-se, também, a Prof.^a Dra. Mackely Ribeiro Borges que se fez presente durante praticamente toda a minha graduação e me fez gostar ainda mais de História da Música. Também gostaria de agradecer ao Prof. Msc. James Leonard de Silva Bertisch por compartilhar um pouco da sua grande experiência na música popular; ao Prof. Dr. Christian Alessandro Lisboa, pela técnica pianística e, principalmente, por colocar em prática em suas aulas os conceitos da psicologia da música. Ao Prof. Dr. Eduardo Conde Garcia pelos conhecimentos acerca do piano e da estruturação musical. Aos professores Daniel Nery, Alessandro Pereira da Silva, Marcus Ferrer, Yuri Barreto, João Liberato, Rejane Harder, Ezequiel Oliveira, Gisane Monteiro, Jairo Brandão e Hermogenes Araujo por terem contribuído de alguma maneira na minha formação.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo investigar a origem da música denominada pagode e o seu desenvolvimento. Para isso, procurou-se analisar os primeiros passos do samba, tomando como base 1917, ano em que foi concebido o primeiro samba que se tem conhecimento- Pelo Telefone, seu desenvolvimento e os fatores que contribuíram para que essa música representasse a identidade nacional. Observou-se, também, o processo que ocorreu no partido-alto, modalidade de samba que serviu de base para o surgimento do gênero pagode em 1980. A partir desses conhecimentos prévios foi possível estudar o pagode, que teve seu lugar no mainstream (corrente principal) entre os anos de 1990 e 2010, como confirma a discografia encontrada no Apêndice A.

Palavras-chave: samba, partido-alto, pagode, identidade cultural.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Mapa da Cidade Nova.....	12
Figura 2 – Mapa do Estácio.....	12
Figura 3– Paradigma do Tresillo	14
Figura 4- Variante 1 do Paradigma do Tresillo também conhecida como "síncope característica"	15
Figura 5- Variante 2, trata-se da inversão das quatro primeiras figuras da variante 1..	15
Figura 6- Variante 3, também conhecida como ritmo de habanera.....	15
Figura 7- Paradigma do Estácio	15
Figura 8– Variante 1 do Partido-Alto	28
Figura 9– Variante 2 do Partido-alto	28
Figura 10- Exemplo de levada do banjo-cavaquinho, no pagode.	40
Figura 11- Exemplo de levada do tantã.....	40
Figura 12- Amostra de levada de repique de mão, no pagode.	40
Figura 13- Variação de levada de partido-alto no pandeiro.	40
Figura 14- Levada de cavaquinho no pagode.	41
Figura 15- Exemplo da utilização de palmas no pagode.	41
Figura 16- Padrão Benjor.....	54
Figura 17- Melodia da guitarra na introdução de <i>Staying Alive</i> (Permanecendo Vivo) de Bee Gees.	56
Figura 18- Melodia dos quatro primeiros compassos da parte cantada da música <i>Seduction</i> (Sedução) de Usher.....	57
Figura 19- Melodia dos quatro primeiros compassos da parte cantada da música <i>Até Mais</i> de Rodriguinho.....	57
Figura 20- Álbum <i>Farol das Estrelas</i> do grupo Soweto.	58
Figura 21- Álbum <i>White Lines</i> (Linhas Brancas) de Grandmaster Flash and Furious Five	59
Figura 22- Capa do álbum <i>Samba Pop Brasil II</i> do grupo Art Popular.....	59

Figura 23- Capa do álbum 20th Century Masters – The Millennium Collection: The Best of The Jackson 5.....	60
--	-----------

SUMÁRIO

1-	Introdução.....	5
2-	Samba e sua origem	7
2.1-	ETIMOLOGIA.....	7
2.2-	PRIMEIROS PASSOS DO SAMBA	8
2.3-	A REVOLUÇÃO NO SAMBA DE 1930	11
2.4-	A TRANSFORMAÇÃO DO SAMBA EM IDENTIDADE NACIONAL	16
2.5-	PARTIDO-ALTO.....	21
2.5.1-	A ARTE POÉTICA.....	24
2.5.2-	O PADRÃO RÍTMICO	27
3-	Pagode	29
3.1-	A FESTA	29
3.2-	A MODA	30
3.3-	A MÚSICA.....	31
3.4-	O PARTIDO PERDENDO O IMPROVISO	31
3.5-	PAGODE COMO GÊNERO	36
3.5.1-	O PARADIGMA DO FUNDO DE QUINTAL	36
3.5.2-	O PAGODE DOS ANOS DE 1990.....	43
3.5.3-	O PAGODE DOS ANOS DE 2000.....	48
3.6-	O PAGODE MODERNO E SUAS INFLUÊNCIAS.....	49
3.6.1-	NA ESTRUTURA DA MÚSICA	52
3.6.2-	NA INSTRUMENTAÇÃO	53
3.6.3-	NO RITMO.....	53
3.6.4-	NA MELODIA	55
3.6.5-	NA INDUMENTÁRIA.....	58
4-	O preconceito.....	61
5-	Conclusão	67
	Referências.....	69
	Apêndice A	72

1- Introdução

Lembro-me com clareza da atmosfera cultural paulista do ano de 2004. Estava acompanhando meu pai enquanto ele ainda concluía seu doutorado em Educação. Certo dia, ele me presenteou com um álbum intitulado *Confessions* (confissões), do cantor estadunidense Usher. Desde então, meu fascínio pela música negra não cessou e continuei acompanhando outros artistas do mesmo gênero. Passado o tempo, voltei a morar com minha mãe em Aracaju, onde tive o impacto de outra atmosfera, dessa vez nordestina. Nessa época, o que dominavam as rádios sergipanas eram os forrós, a música sertaneja e pagode, basicamente. Este último, principal objeto da presente pesquisa, despertou minha atenção, pois percebi, inseridos nessa vertente do samba, alguns elementos musicais que eram presentes nas músicas norte-americanas (as quais já conhecia e gostava). Foi essa inserção, sobre a qual falarei com detalhes, que despertou minha vontade de pesquisar mais profundamente tal gênero musical.

O presente trabalho tem como objetivo investigar a origem da música denominada *pagode* e o seu desenvolvimento. Para isso, foi preciso fazer uma extensa pesquisa sobre a história do samba passando por todos os processos de mudança até 1990. O primeiro capítulo, intitulado *Samba e sua origem*, mostra o significado da palavra "samba" e procura entender a atmosfera em que essa música deu seus primeiros passos. No segundo capítulo, o partido-alto é analisado de diferentes pontos de vista, tais como da letra e do ritmo. Em seguida, já em 1970, o capítulo 3 mostra que o pagode surge primeiramente como sinônimo de festas para depois denominar um gênero musical. Comenta, também, de forma sucinta como a música dos Estados Unidos influencia essa vertente, que tem seu auge nos anos de 1990 a 2010. O capítulo 4 retrata a maneira preconceituosa como o pagode é tratado por outros sambistas e pela crítica especializada.

Para entender como se deu o processo de construção do pagode de 1990 a 2010, foram utilizados vários tipos de fontes, tais como livros, dissertações, teses, artigos e entrevistas publicadas nos periódicos dedicados ao referido estilo musical, bem como o material discográfico. Dentre os livros mais importantes para dar suporte a este trabalho, podemos citar *Feitiço Decente* de Carlos Sandroni, *Partido-alto: samba de bamba* de Nei Lopes e *Samba e Mercado de Música nos anos 1990* de Felipe da Costa Trotta. Também foram utilizados arquivos eletrônicos de música e vídeo disponíveis na internet. Além disso, fez-se necessário um levantamento discográfico para analisar a representatividade de cada artista ou banda. Naturalmente, devido ao alto número de publicações no período estipulado, não foi possível

analisar todas as músicas. A seleção do material a ser estudado foi feita obedecendo ao critério de sua influência e representatividade, mensurada, para essa escolha, a partir do número de cópias vendidas, de prêmios que lhes foram atribuídos e do número de acessos na internet.

Outro aspecto analisado diz respeito à estrutura musical. Foi dada uma atenção especial à instrumentação, sonoridade, textura, melodia e letra, além da investigação de gravadoras que mais atuavam no mercado do pagode na década de 1990 a 2010. Essa análise encontra-se detalhada no capítulo *A influência estadunidense* e no *Levantamento Discográfico* encontrado no Apêndice A.

2- Samba e sua origem

2.1- ETIMOLOGIA

Samba, no sentido etimológico encontrado no verbete da Enciclopédia da Música Brasileira (EMB), de Marcondes (1998, p. 704), tem origem africana, mais precisamente em Angola. Em quimbundo, idioma angolano, o termo correto é *semba*, que em português traduz-se *umbigada*. Umbigada, por sua vez, é o nome dado à coreografia da dança de mesmo nome que consiste no choque de umbigos numa roda formada pelos integrantes. Nessa roda, o acompanhamento instrumental era composto por pandeiro, prato-e-faca e violão, além de palmas e canto. Essa manifestação musical, trazida para o Brasil durante o tráfico de escravos, recebia a denominação de *batuque*¹ pelos viajantes portugueses do século XVIII.

Essas e outras denominações foram utilizadas por pesquisadores na tentativa de entender a ancestralidade do samba e implicaram no que Mário de Andrade batizou de "enorme misturada" ao abordar o problema das terminologias durante o século XIX. Segundo ele, esse problema só foi resolvido em meados de 1920, quando o samba passou a ser a principal dança brasileira (SANDRONI, 2001, p. 83).

Uma curiosidade importante a ser ressaltada é que os primeiros livros que abordam o samba como temática principal desenvolvem suas pesquisas a partir do século XX, apesar de o termo já ser conhecido e utilizado desde, pelo menos, o século XIX, como podemos encontrar num trecho de Euclides da Cunha em *Os Sertões*, publicado em 1902, mas escrito no século XIX durante a Guerra do Paraguai:

Encourados de novo, seguem para os sambas e cateretês ruidosos, os solteiros, farmanazes no desafio, sobraçando os machetes, que vibram no *choradinho* ou *baião*, e os casados levando toda a obrigação, a família. Nas choupanas em festa recebem-se os convivas em estrepitosas salvas de rouqueiras e como em geral não há espaço para tantos, arma-se o fora, no terreiro varrido, revestido de ramagens, mobiliado de cepos e troncos, e raros tamboretas, mas imenso, alumiado pelo luar e pelas estrelas, o salão de baile. Despontam o dia com uns largos tragos de aguardente, A *teimosa*. E rompem estridulamente os sapateados vivos. Um cabra destalado racha na viola. Serenam, em vagarosos meneios, as cabocas bonitas. Revoluteia, 'brabo e corado', o sertanejo moço. (CUNHA *apud* LOPES, 2005, p. 66)

Observa-se, também, que o termo está presente em diferentes regiões do país. Em Pernambuco, o Padre Lopes Gama (1791-1852) escreve: “não se sabia de outra coisa senão a

¹ Fazer barulho, bater em lugares ociosos. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/significado/batuque/6658/>>. Acesso em: 29 de março de 2016.

dança do samba” (CASCUDO *apud*, LOPES, 2005, p. 66). Em Sergipe, Silvio Romero (1851-1914) comenta:

O samba, estou hoje convencido, é de origem indígena. Fernão Cardim, que escreveu em 1583, assim a ele se refere: ‘Fazem seus trocados e mudanças com tantos gatimanhos e trejeitos que é coisa ridícula; de ordinário não se bolem de um lugar, mas estando quedos em roda fazem o mesmo com o corpo, mãos e pés; não se lhes entende o que cantam; mas disseram-me os padres, que cantavam em trovas quantas façanhas e mortes tinham feito seus antepassados.’²

Para além da atmosfera brasileira, podemos encontrar o samba, também, em diferentes pontos do continente americano:

A palavra "samba" é encontrada em vários pontos das Américas, quase sempre em ligação com o universo de negros. Argeliers Léon nos mostra [...] um casal (cubano) de negros dançando com a legenda ‘Samba la culebra, si siñó’. Rossi menciona na região do Rio do Prata a cantilena: ‘Samba, mulenga, samba!’ [...] Ortiz menciona uma dança afro-haitiana onde o corifeu é chamado de "samba"[...] (SANDRONI, 2001, p. 84)

No entanto, o samba passou a ser um objeto de estudo que despertou interesse de muitos musicólogos, historiadores e até mesmo músicos e compositores do gênero a partir dos anos de 1930. Exemplos disso são os dois primeiros livros que abordam o assunto no Brasil, publicados em 1933. São eles: *Na roda do samba*, de Francisco Guimarães –conhecido como Vagalume - e *Samba*, de Orestes Barbosa. A publicação desses dois livros é muito importante, como veremos mais adiante, pois foram escritos "no calor da hora"³ e seus autores foram amigos pessoais dos principais protagonistas do samba em sua fase inicial (SANDRONI, 2001, p. 134).

2.2- PRIMEIROS PASSOS DO SAMBA

Podemos meramente afirmar, seguindo o senso comum de muitos pesquisadores, que o samba é uma produção de negros advindos da Bahia que se instalaram nos subúrbios cariocas no início do século XX. Entretanto, seria uma afirmação muito superficial diante de todos os fatores históricos que contribuíram para compor a população carioca, na virada do século XIX ao XX. Nei Lopes (1942), em seu livro *Partido-alto, samba de bamba* nos mostra que existiam no Rio de Janeiro migrantes de várias regiões do país, além de relatar alguns acontecimentos históricos como fatores decisivos para o surgimento do samba: “de 1877 a 1879 o Nordeste

² Citação indireta disponível em: <<http://www.brasileirinho.mus.br/artigos/samba-indigena.html>>. Acesso em: 05 de março de 2016.

³ Termo utilizado por Carlos Sandroni (2001).

sofre os efeitos da maior seca de sua história, o que vai fazer com que enormes contingentes de escravos sejam vendidos para os grandes centros, principalmente São Paulo e Rio de Janeiro” (LOPES, 2005, p. 38). Ele continua:

Com a abolição da escravatura, entretanto, é que a capital do Império vai ter sua população, de fato, aumentada. Aos migrantes do Vale do Paraíba, que para o Rio de Janeiro continuam vindo desde a falência da lavoura cafeeira na região, aos veteranos da Guerra do Paraguai, aos flagelados da Grande Seca vêm juntar-se, agora, mais e mais negros, oriundos das mais diversas regiões do País, mas principalmente das províncias vizinhas. (LOPES, 2005, p. 39)

Nota-se, dessa forma, que o Rio de Janeiro não abrigou somente os migrantes da Bahia, como nos fazem pensar a maioria dos trabalhos sobre o tema. Porém, é fato que o samba, em sua primeira fase, foi produzido em redutos predominantemente negros e baianos:

Uma parte desse contingente (migrantes) era constituída por negros baianos nascidos livres – ou porque filhos de escravos forros, ou porque beneficiados pela Lei do Vinte Livre – e que até, em certos casos, gozavam de relativa [...] Esse grupo, unido por fortes laços de solidariedade, iria constituir uma "comunidade baiana" no bairro da Saúde, no Centro do Rio. (SANDRONI, 2001, p. 100)

Foi exatamente nessa comunidade baiana que surgiram as primeiras festas de samba. Faz-se necessário entender uma outra definição de samba proposta por Oneyda Alvarenga, em que o samba "aparece como sinônimo de 'baile popular', [...], no sentido de festa, em que dança, música, comida, bebida e convivência não podem ser concebidas separadamente." (SANDRONI, 2001, p. 101). Essas festas eram realizadas essencialmente na casa das "tias baianas"⁴.

O primeiro baiano de destaque foi “João Alabá”, mais velho entre os líderes do candomblé no Rio de Janeiro, considerado chefe religioso ou pai-de-santo e pai de outras duas figuras importantes: “Tia Ciata” e “Tia Carmem”. A primeira tornou-se a principal protagonista nos estudos do samba. Sua importância se dá pelo fato de a primeira música de samba da qual se tem conhecimento, *Pelo Telefone*⁵, ter sido composta em sua casa durante uma das reuniões festivas. Os sambas da casa de Tia Ciata ficaram famosos, também, por reunir em sua casa músicos de grande popularidade, como Pixiguinha, João da Baiana e Donga, por exemplo. João Alabá, Tia Ciata e Tia Carmen estabeleciam entre si uma posição hierárquica e assim eram

⁴ "Baianas mais velhas que exerciam uma liderança na organização da família, da religião e do lazer" (SANDRONI, 2001, p. 100)

⁵ "Considerado unanimemente como a primeira composição chamada de samba a alcançar um amplo sucesso na música popular". (SANDRONI, 2001, p. 100)

respeitados por todos os frequentadores da casa. É interessante notarmos o caráter festivo dos rituais, como podemos observar no depoimento de Tia Carmem: “[...] o pessoal gostava de lá porque era muita comida, muita bebida, nunca faltou nada. O pessoal todo gostava de frequentar aquela casa e as meninas diziam que lá tinha um samba bom, um candomblé bom” (informação verbal)⁶.

A música *Pelo Telefone*, conhecida como o primeiro samba gravado da história, foi registrada por Ernesto dos Santos (1889-1974) – conhecido como Donga - em 1917, apesar de existirem controvérsias sobre sua autoria. Alguns autores, tais como Hermano Viana (2004) e Carlos Sandroni (2001), afirmam que a música é resultado de uma composição coletiva durante um samba na casa de Tia Ciata, e Donga, aproveitando-se da situação, registrou sozinho. Polêmicas a parte, o interessante aqui é notarmos que o compositor é filho da baiana Tia Amélia do Aragão. Outro compositor de destaque foi João Machado Guedes (1887-1974) – o João da Baiana -, filho de Tia Percilliana. Buci Moreira (1909-1982), outro compositor de prestígio, era neto de Tia Ciata. Toda essa descendência baiana dos principais nomes do samba em sua fase inicial pressupõe que o samba produzido no Rio de Janeiro é uma herança da Bahia. Entretanto, alguns compositores cariocas, apesar da descendência baiana, negavam essa origem, como é o caso de José Barbosa da Silva (1888-1930) – conhecido por Sinhô –, que era frequentador da casa de Tia Ciata e um dos compositores que reivindicaram autoria em *Pelo Telefone*:

A Bahia é boa terra,
Ela lá e eu aqui, iaiá

A letra acima é um trecho da música *Quem são eles*, que Sinhô compôs referindo-se negativamente à Bahia. Em contrapartida, Hilário Jovino Ferreira (1850-1933), outro compositor de destaque, o rebate com um samba intitulado "Entregue o samba a seus donos":

Entregue o samba a seus donos
É chegada a ocasião
Lá no Norte não fazemos
Do pandeiro profissão
Falsos filhos da Bahia
Que nunca pisaram lá
Que não comeram pimenta
Na moqueca e vatapá

⁶ Tia Carmen em entrevista para o documentário *Cariocas, les musiciens de la ville (cariocas, os músicos da vila)*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LsukHVgW3x8>> Acesso em: 08 de novembro de 2014).

Hilário, além de afirmar que o samba veio da Bahia (SANDRONI, 2001, P. 196), critica Sinhô e outros compositores que usam o samba como mercadoria, o que traz a ideia de que, em princípio, essas músicas eram feitas sem interesse comercial. "No entanto, apesar dos conflitos, a pertinência deste samba ao estilo antigo praticado pelos filhos de baianos é evidente." (SANDRONI, 2001, p. 196). Quando Carlos Sandroni fala sobre "estilo antigo" ele está se referindo ao samba praticado antes de 1930, que, como veremos, é o ano que marca a transformação do samba em identidade nacional.

2.3- A REVOLUÇÃO NO SAMBA DE 1930

Nota-se que, nos primeiros anos do século XX, as discussões acerca do samba focavam principalmente na diferença da música produzida antes de 1930 - os sambas feitos nas casas das tias baianas - e na música produzida depois de 1930 – produzida no bairro Estácio de Sá⁷, respectivamente denominados como “estilo antigo” e “estilo novo”, ou “samba folclórico” e “samba popular”, ou até mesmo "samba tradicional" e “samba moderno”⁸. Esses termos foram adotados por Carlos Sandroni em sua obra *Feitiço Decente* e serão utilizados no presente trabalho. Já foi dito que as tias baianas moravam e faziam suas festas no centro do Rio de Janeiro, mais especificamente na Cidade Nova⁹. Lá moravam ex-escravos, pobres e migrantes de diversas regiões do país. Já o Estácio de Sá era um bairro boêmio cercado por botequins¹⁰ e frequentado por compositores como Noel Rosa, Ismael Silva, Bide e Nilton Bastos. Havia uma rivalidade entre esses dois grupos de artistas e a maior prova disso são as obras já mencionadas de Vagalume e Oreste Barbosa, ambas publicadas em 1933 (SANDRONI, 2001, p. 143).

⁷ Bairro situado na zona central do Rio de Janeiro. No começo não conhecia nenhum desenvolvimento econômico, mas a partir de 1930, alguns anos depois da construção da Avenida Salvador de Sá, feita pelo governador Pereira Passos, passou a ter um movimento extenso de comércio e de pessoas, concentrando uma pequena burguesia. (LOPES, 2005, p. 49-50)

⁸ Esses são termos utilizados por Sandroni, Lopes e outros autores da bibliografia consultada. Não foi encontrado nenhum fragmento em que eles os definissem claramente. No entanto, têm alguns trechos em que fazem uso, como na seguinte, por exemplo: "O novo ciclo [do paradigma do Estácio] é associado à forma “popular” do samba (opostas implicitamente à sua forma "folclórica") [...]" (SANDRONI, 2001, p. 33).

⁹ Bairro situado no centro do Rio de Janeiro, no qual, no início do século XX, estabeleceram-se indústrias e fábricas, fazendo dela um importante polo comercial. Os recém-migrantes povoaram a cidade nova com o intuito de estarem mais próximos dos locais de trabalho. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Cidade_Nova_\(Rio_de_Janeiro\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cidade_Nova_(Rio_de_Janeiro))>. Acesso em: 19 de maio de 2016.

¹⁰ "É para o Rio de Janeiro o que o *pub* é para Londres ou o *café* para Paris: antes de tudo um ponto de encontro, um lugar de sociabilidade". (SANDRONI, 2001, p. 143)



Figura 1- Mapa da Cidade Nova
Fonte: Mapas do Google¹¹

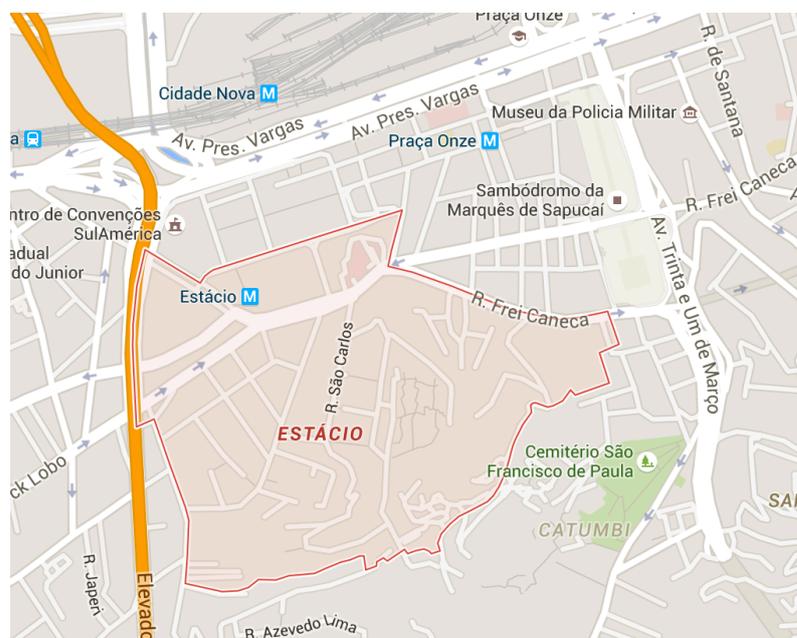


Figura 2 – Mapa do Estácio
Fonte: Mapas do Google¹²

Vagalume era jornalista, mulato, amigo íntimo de Sinhô e defensor do estilo antigo. Ele diz, a respeito do estilo novo, que "[...] o samba estaria sendo 'desvirtuado' pela ganância dos que viram nele uma fonte de renda." (SANDRONI, 2001, p. 135). Vagalume fala, também, que

¹¹ Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/place/Cidade+Nova,+Rio+de+Janeiro+-+RJ/@-22.909626,-43.2111306,15z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x997f0f75ee95ff:0xc32abb30293b373e!8m2!3d-22.9095049!4d-43.2001376>>. Acesso em: 19 de maio de 2016.

¹² Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/place/Estácio,+Rio+de+Janeiro+-+RJ/@-22.9165561,-43.2121928,15z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x997f0f7f3e1df8d:0xe2d30fccc21c8e5c!8m2!3d-22.9174205!4d-43.2049783>>. Acesso em: 19 de maio de 2016.

o samba "verdadeiro" é o praticado na casa das tias baianas e que esses representavam a tradição, enquanto o outro, a comercialização. É dele a seguinte citação: [...] o samba é oriundo da Bahia ... os baianos, com justo orgulho, chamam a si a paternidade do samba." (VAGALUME *apud* SANDRONI, 2001, p. 136).

Já Oreste Barbosa era jornalista, branco, amigo íntimo de Noel Rosa e defensor do estilo novo. Ele defendia a ideia de que o samba tinha origem carioca e não baiana: "A primeira frase do seu livro é taxativa: 'O samba é carioca'. Não há nenhuma menção à Bahia como fonte ou origem, como há em Vagalume [...]" (SANDRONI, 2001, p. 136).

Além de Vagalume e Barbosa, outros autores passaram a estudar a diferença entre esses dois grupos. Sérgio Cabral, por exemplo, chama a atenção para a diferença coreográfica. Ele mostra que o estilo antigo tem associação com o samba-de-umbigada, enquanto o estilo novo era mais conveniente para se dançar em blocos pelas ruas, aproveitando a adesão do samba como próprio para o carnaval. Máximo e Didier focam na diferença de instrumentação. Afirmam que os sambas da casa das tias baianas eram acompanhados por piano, flauta, clarineta, cordas e metais, enquanto no Estácio o acompanhamento era feito por tamborim, surdo, cuíca, pandeiro e, às vezes, violão e/ou cavaquinho. Silva e Oliveira Filho observam essa diferença na origem social dos músicos. Falam que os músicos do Bairro da Saúde eram de classe média baixa e que tiveram acesso a estudos formais, estando capacitados, assim, para tocarem instrumentos eruditos e lerem partituras. Já os músicos do Estácio eram negros descendentes de escravos que não tiveram acesso à educação musical e, por isso, tocavam instrumentos de batuque deixados por seus ancestrais. Essa última diferenciação se contradiz, pois, Donga e Sinhô, por exemplo, como vimos pertenciam ao primeiro grupo, eram negros e, "[...] embora tivessem se tornado músicos profissionais, não passaram por nada que se possa chamar de "formação profissional", nem pelo tipo de treinamento musical que habilita a ler partituras" (SANDRONI, 2001, p. 137-139).

É importante ressaltar que Máximo e Didier, ao falarem da instrumentação do estilo antigo, poderiam estar levando em consideração somente o samba praticado na sala de visitas das tias baianas, pois existia uma "geografia interna" nas casas, onde um tipo de samba era tocado na sala de visitas e outro no quintal. Nei Lopes, por exemplo, mostra que o samba só ganhou prestígio depois que passou a ser tocado por instrumentistas como Pixiguinha, João da Baiana e Donga. Antes, era praticado somente nos quintais das casas por empregados, enquanto na sala de visitas eram tocados os choros (LOPES, 2005, p. 19-20).

Mesmo com tantas tentativas de explicar a diferença entre os sambas da Cidade Nova e do Estácio de Sá, os autores da bibliografia estudada não entram num consenso quanto às

características técnicas da música (fórmula rítmica, progressão harmônica, melodias). Diante da necessidade de estabelecer características de um ponto de vista técnico, foi organizado no Rio de Janeiro o I Congresso Nacional do Samba, ocorrido entre os dias 28 de novembro e 2 de dezembro de 1962. Essa reunião teve como intuito definir as características tradicionais do samba. Entretanto, como nos mostra Carlos Sandroni:

O curioso é que, como ficou dito, o congresso não era uma reunião de musicólogos ou estudiosos de música, que quisessem caracterizar o samba de um ponto de vista técnico. Longe disso. É bem provável que boa parte dos participantes estivesse mais próxima dos “doutores de sambice”¹³, referidos um tanto depreciativamente por Mário de Andrade [...] (SANDRONI, 2001, p. 19)

Nesse congresso, os participantes não definem exatamente as características técnicas do samba, mas se baseiam em explicações intuitivas. Sandroni observou que o único termo técnico utilizado em toda a carta foi a "síncope"¹⁴. Sendo assim, ele fez uma análise do termo e admitiu que "os doutores de sambice tinham razão nesse sentido" (SANDRONI, 2001, p. 26), e que o samba, assim como a maioria dos ritmos latino-americanos, é sincopado. Porém, se a palavra síncope no universo musical significa acentuação rítmica inesperada ou irregular, o sentido acadêmico do termo não tem tanta utilidade nesse contexto, pois, no samba, o irregular é o que há de mais característico, o mais comum.

A partir disso, Sandroni elaborou o que ele chama de “Paradigma do Tresillo”, que consiste no conjunto de fórmulas rítmicas sincopadas encontradas no padrão de acompanhamento de violão do samba pré-1930 e em gêneros musicais mais antigos, como o Lundu, a polca, o tango brasileiro, o caretetê, o fado, a chula, a habanera e o maxixe. Segundo ele, os nomes dos gêneros eram tão intercambiáveis quanto as fórmulas rítmicas (SANDRONI, 2001, p. 31).



Figura 3– Paradigma do Tresillo¹⁵
Fonte: (SANDRONI, 2001, p. 28)

¹³ Termo criado por Mário de Andrade como crítica aos sambistas cariocas que estabeleciam critérios não musicais para tocar samba. (SANDRONI, 2001, p. 19)

¹⁴ "Efeito de ruptura que se produz no discurso musical quando a regularidade da acentuação é quebrada pelo deslocamento do acento rítmico esperado". (HONNEGER *apud* SANDRONI, 2001, p. 20)

¹⁵ Não possui fórmula de compasso na fonte original.



Figura 4- Variante 1 do Paradigma do Tresillo também conhecida como "síncope característica"¹⁶
 Fonte: (SANDRONI, 2001, p. 29)



Figura 5- Variante 2, trata-se da inversão das quatro primeiras figuras da variante 1¹⁷.
 Fonte: (SANDRONI, 2001, p. 29)



Figura 6- Variante 3, também conhecida como ritmo de habanera.
 Fone: (SANDRONI, 2001, p. 30)

Para o samba produzido a partir de 1930, ou seja, pelos compositores do Estácio de Sá, Sandroni criou o termo "Paradigma do Estácio" para designar uma nova fórmula rítmica que apareceu com os novos compositores:



Figura 7- Paradigma do Estácio
 Fonte: (SANDRONI, 2001, p. 36)

A fórmula rítmica do Estácio de Sá "é considerada o ritmo de samba mais representativo, especialmente em sua forma popular [...] caracterizando assim o chamado samba-carioca"

¹⁶ Termo adotado por Mário de Andrade por se tratar de uma figura rítmica bastante encontrada na música do século XIX. (SANDRONI, 2001, p. 29)

¹⁷ Bastante encontrada no padrão rítmico do cavaquinho no choro do século XX. (SANDRONI, 2001, p. 29)

(SANDRONI, 2001, p. 33). Foi esse tipo de samba que se popularizou no Brasil e se tornou marca nacional.

O padrão rítmico visto acima é principalmente encontrado no "ciclo do tamborim"¹⁸. "Mas não é só no tamborim que fórmulas assim aparecem. Elas podem ser encontradas também em intervenções da cuíca, que veremos compor com o surdo e com o próprio tamborim o trio de instrumentos emblemáticos do novo estilo de samba surgido nos anos de 1930" (SANDRONI, 2001, p. 35).

Dessa forma, Carlos Sandroni nos traz a principal característica técnica que diferencia a produção da Cidade Nova e do Estácio. Outro aspecto importante que foi trazido em seu estudo se refere à instrumentação. Ele afirma que o tamborim, o surdo e a cuíca são os instrumentos emblemáticos do estilo novo: "[...] apareceram agora, não se achando ainda popularizados. A cuíca que ronca. O tamborim repicando em torno do centro que faz a barrica"¹⁹ (SANDRONI, 2001, p. 179). Como já foi dito, o estilo antigo é composto por pandeiro, prato-e-faca e palmas²⁰, coincidentemente ou não, os mesmos utilizados no "partido-alto", o qual falaremos mais adiante.

Essas são, basicamente, as transformações musicais ocorridas no samba durante as primeiras décadas do século XX. Isso não implica na supressão de um estilo pelo outro: o samba do estilo das tias baianas continuou em atividade, principalmente nos morros com o samba-de-partido-alto. No entanto, a música que o Brasil passou a adotar como principal identidade cultural se refere ao samba praticado no Estácio de Sá²¹. Tanto a fórmula rítmica, sugerida por Sandroni, quanto a instrumentação dessa música vão perdurar em todas as manifestações do samba durante o século.

2.4- A TRANSFORMAÇÃO DO SAMBA EM IDENTIDADE NACIONAL

No final do século XIX e início do século XX instalaram-se no Rio de Janeiro diversos migrantes provenientes de várias regiões do Brasil, em sua maioria negros, ex-escravos e pobres em busca de melhor qualidade de vida. Na chegada ao Rio, esses imigrantes passaram a morar

¹⁸ Termo utilizado por Samuel Araújo. (SANDRONI, 2001, P. 34)

¹⁹ "Uma maneira antiga de denominar um tambor grave hoje conhecido como surdo". (SANDRONI, 2001, p. 179)

²⁰ Dentre esses instrumentos, o único que se manteve como instrumento essencial ao samba foi o pandeiro, como veremos nas produções posteriores.

²¹ Comentamos na página 16 sobre o processo de absorção pelas elites e a tentativa de "embranquecimento" do samba.

mais próximo dos seus locais de trabalho, que compreendiam a Rua da Alfândega, a Praça Quinze, Gamboa, Santo Cristo, Saúde e toda região que cercava o Porto do Rio.

Na madrugada do Século, o Rio de Janeiro ainda é um triste e miserável agrupamento de telhados mais ou menos pombalinos, feio, sujo, torto, dessorando os vícios e os preconceitos da velha cidade de Mem de Sá. (...) penetramos o século das luzes e ainda estamos em plena morrinha colonial. (EDMUNDO *apud* LOPES, 2005, p. 40)

Influenciados com as correntes ideológicas vindas da Europa e o estágio de desenvolvimento inferior em que o Brasil se encontrava diante dos países mais desenvolvidos, intelectuais e governantes brasileiros passaram a adotar medidas a fim de alcançar desenvolvimento face à tendência mundial. Trata-se da ideia racista e ultrapassada de classificação de seres humanos por tipo físico²², que vê as sociedades com um contingente maior de negros como "sinônimo de atraso rumo ao progresso, de impureza, de degeneração" (OLIVEIRA, 2008, p. 7). Havia, então, um incômodo por parte da elite brasileira com a “pequena África”²³ - termo popularizado por Roberto Moura para designar toda a região que se estendia da praça Onze, passando pela estação ferroviária de Dom Pedro II e chegando à prainha, atual Praça Mauá - e um desejo de civilizar o Rio de Janeiro, ou seja, retirar cortiços e seus moradores do centro e afastá-los para lugares mais distantes, empurrando-os para as margens da sociedade. Começou assim a chamada “política de branqueamento”²⁴ com várias medidas governamentais que expulsam definitivamente a população de baixa renda do centro da cidade, como é o caso do prefeito Pereira Passos que modifica a geografia carioca, como nos mostra Nei Lopes:

As obras de Pereira Passos e seu auxiliar Paulo de Frontin vão modificar totalmente a fisionomia da cidade. Com elas, alargaram-se ruas antigas e abrem-se novas, formando-se uma radial da praça Quinze ao Estácio de Sá; outra mais, dando origem à Avenida Beira-mar; e outra, ainda, em direção à Zona Norte, formada pela Avenida Rodrigues Alves, sem falar da abertura da Avenida Central, atual Rio Branco. (LOPES, 2005, p. 42)

²² Mais conhecido como "Racismo Científico", "[...] teve sua época áurea entre 1870 a 1930, ele procurava explicar biologicamente as características dos homens. Era considerado científico porque foi produzido pela antropologia e pela sociologia, pelas ciências do século XIX" (OLIVEIRA, 2008, p. 7).

²³ Nome dado por Heitor dos Prazeres (1898-1966) a uma região do Rio de Janeiro compreendia pela zona portuária do Rio de Janeiro, Gamboa, Saúde e outros locais habitados por escravos alforriados.

²⁴ "Tal ideologia fazia crer às elites locais que o “problema” étnico-racial brasileiro poderia ser solucionado pelo caminho da miscigenação. Sua origem provem da convicção de que o sangue “branco” iria purificar o sangue primitivo, “africano”, permitindo a eliminação física destes e a formação gradativa de um povo homogêneo: “branco” e “civilizado”". (OLIVEIRA, 2008, p. 8)

A saída dessa população do centro carioca resultou no povoamento das periferias, subúrbios e morros que rodeavam a cidade, o que gera uma das mais marcantes características do Rio de Janeiro e até mesmo do Brasil, o surgimento da Favela. Sobre o termo, Dias da Cruz (1941) nos esclarece o seguinte:

A Favela tem sua toponímia ligada à chamada Guerra de Canudos'. Terminara a luta na Bahia. Regressavam as tropas que haviam dado combate e extinguíram o fanatismo de Antônio Conselheiro. Muitos soldados solteiros vieram acompanhados de 'cabrochas'. Elas queriam ver a Côrte. Esses soldados tiveram que arranjar moradas. Foram para o antigo Morro de São Diogo e, aí, armaram o seu lar. As 'cabrochas' eram naturais de uma serra chamada Favela²⁵, no município de Monte Santo, naquele Estado. Falavam muito sempre na sua Bahia, do seu morro. E ficou a Favela nas terras cariocas. Os barracões foram aparecendo, um a um. Primeiro, na aba da Providência, morro em que já morava uma numerosa população; depois, foi subindo, virou para o outro lado, para o Livramento. Nascera a Favela, 1897. (CRUZ *apud* LOPES, 2005, p. 43)

Sendo assim, como destaca Lillian Vaz, "A semente da Favela saiu do cortiço, deixou a cidade e subiu o morro" (VAZ *apud* LOPES, 2005, p. 43). Juntamente com o afastamento da população negra dos centros urbanos, o governo passou a incentivar a imigração europeia com o intuito de proporcionar a miscigenação entre raças. Como consequência, os dados coletados por Chalhoub, de acordo com Nei Lopes, mostram que os empregos mais bem remunerados eram ocupados por imigrantes europeus, restando aos negros trabalhos menos favorecidos. Segundo ele, 48% dos negros eram empregados domésticos, 17% eram operários, 16% não tinham profissão declarada e 17% trabalhavam em atividades extrativas, na lavoura e na pecuária (CHALHOUB *apud* LOPES, 2005, p. 40).

A marginalização dos negros, conseqüentemente, se estendeu na música que produziam: o samba. "Naqueles idos de 1920 até quase 30, o samba ainda era espúrio. Era tido e havido como próprio de malandros, como cantoria de vagabundos. E a polícia, na sua finalidade precípua de zelar pela observância da boa ordem, perseguia-o, não lhe dava trégua" (EFEGÊ *apud* VIANNA, 2004, p. 30).

Diante dessa atmosfera político-ideológica e da discriminação das manifestações negras, dificilmente alguém se arriscaria a dizer que o samba viria a ter um lugar de destaque no cenário nacional. Porém, o que se vê alguns anos depois contraria essa suposição.

²⁵ A serra, sobre a qual Dias da Cruz faz referência, recebe o nome de favela devido ao fato de ser encoberta pela planta *Cnidoscolus quercifolius*, popularmente conhecida por *favela*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Favelas_no_Brasil#Etimologia>. Acesso em: 29 de março de 2016.

Nos anos 30 e 40 [...] o samba e a marcha, antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o País e todas as classes, tornando-se um pão-nosso quotidiano de consumo cultural. Enquanto nos anos 20 um mestre supremo como Sinhô era de atuação restrita, a partir de 1930 ganharam escala nacional nomes como Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante, Lamartine Babo, João da Baiana [...] (CÂNDIDO *apud* VIANNA, 2004, p. 29)

Hermano Vianna, no seu livro *O Mistério do Samba*, traz de forma mais detalhada o processo de transformação do samba em símbolo nacional e mostra que a maioria dos autores antigos não tentam "explicar como se deu essa passagem (o que a maioria faz é constatá-la)" (VIANNA, 2004, p. 29).

Vianna nos mostra, também, que em meados da década de 1930 uma outra corrente ideológica ganha força no Brasil. Seria o nacionalismo, que teve como expoente principal o sociólogo Gilberto Freyre. Em 1933 este autor publica *Casa-Grande & Senzala*, que representou, pela primeira vez, a celebração da mistura de negros, brancos e índios, afirmando que justamente a miscigenação caracteriza a identidade brasileira.

Até *Casa-Grande & Senzala*, quem se preocupava com identidade nacional não conseguia ir muito longe. Ou louvava o índio forte e belo, romântico e distante como os personagens de José de Alencar, ou torcia para que o povo embranquecesse, no sangue ou pelo menos nas ideias, adquirindo o máximo de cultura europeia que pudesse. (NARLOCH, 2011, p. 153)

A partir desse momento escritores e poetas começaram a pesquisar sobre o folclore brasileiro, a autêntica raiz da pátria e as danças e músicas populares. "Se antes a cultura europeia era fonte de civilização [como é o caso da política de branqueamento], poucos anos depois ela virou a influência que contaminava" (NARLOCH, 2011, p. 155). Dentre os elementos definidores da nacionalidade do Brasil, foram eleitos como autenticamente brasileiros a figura do mestiço, o caboclo, a feijoada, a capoeira, o futebol e o samba (NARLOCH, 2011, p. 151). Dentre os escritores nacionalistas mais importantes, podemos destacar Mário de Andrade pelo seu trabalho na música, pois "publicou obras sobre modinhas do tempo do império, folclore, música popular, música de feitiçaria e danças dramáticas" (NARLOCH, 2011, p. 154).

Também contribuiu para a nacionalização do samba o governo de Getúlio Vargas, que presidiu o Brasil de 1930 a 1945 e incentivou a prática de sambas, principalmente os chamados "samba-cívicos", que continham em suas letras um sentimento de patriotismo, como é o caso de *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso, por exemplo. Vargas também criou o programa *Hora*

do Brasil²⁶, que incluía em sua programação sambas das escolas, o que ganhou muito prestígio entre os compositores. Como forma de retribuição,

[...] os músicos adulavam o país e o presidente. A composição *É Negócio Casar*, composta por Ataulfo Alves e Felisberto Martins, em 1941, fala que O Estado Novo veio para nos orientar. No Brasil não falta nada, mas precisa trabalhar". *Salve 19 de Abril*, criado em 1943, comemora o aniversário de Getúlio Vargas, que segundo a música "veio ao mundo porque Deus quis, o timoneiro que está com o leme do meu país". *Ministério da economia*, também de 1943, conta que as coisas melhoraram: "Sua excelência mostrou que é de fato, agora tudo vai ficar barato, agora o pobre já pode comer, até encher". (NARLOCH, 2011, p. 163)²⁷

Porém, o samba que recebeu apoio do governo e foi objeto de defesa dos intelectuais folcloristas não corresponde à manifestação dos negros cariocas, ou seja, não é aquele tocado na casa de Tia Ciata²⁸. A música referida nesse momento é a executada no Estácio de Sá²⁹. Para continuar com o discurso de que este samba representava o folclore brasileiro, “os novos sambistas iam conscientemente contra o estilo anterior. Exaltavam a periferia e os morros do Rio – apesar de muitos deles serem brancos e terem uma origem mais abonada que os sambistas da primeira geração” (NARLOCH, 2011, p. 159). Para confirmar essa questão do racismo e da condição social dos sambistas, podemos tomar como exemplo a biografia de Noel Rosa, que, como vimos, representa o samba pós 1930. Noel Rosa é oriundo do bairro:

Vila Isabel, um bairro da planície, "predominantemente de classe média, pequeno-burguês, preocupado com a ascensão social, as convenções, as regras"; e além, disso, era de uma família que tinha recursos para pagar-lhe os estudos no São Bento, um colégio religioso de excelente reputação, e fazê-lo chegar na faculdade de medicina, a mesma carreira de seus bisavós, avô e tio. Ou seja: era da parte de Vila Isabel que estava mais afastada do morro, do ponto de vista da situação social. (SANDRONI, 2001, p. 175)

Além de Noel, temos também na figura de Braguinha, um dos compositores da letra de *Carinhoso*, um exemplo de ascensão social entre os sambistas, pois trata-se de um estudante de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes e filho de um industrial. Sendo assim, tais

²⁶ É interessante notar que o programa se mantém até os dias atuais sob o nome *A Voz do Brasil*. No entanto, a programação se limita ao noticiário da política nacional.

²⁷ É importante salientar que as músicas dedicadas ao governo foram incentivadas pelos interesses em comum, pois havia também uma parcela da sociedade que era oposição a Getúlio Vargas, como é o caso do governo paulista: "os paulistas, em especial os fazendeiros de café, queriam reconquistar o controle do governo. Não aceitavam o interventor nomeado para São Paulo, o tenente pernambucano João Alberto, e exigiam um interventor civil e paulista". Disponível em: <<http://clubedahistoria.com.br/post.php?codigo=29>>. Acesso em: 5 de Maio de 2016.

²⁸ Ver página 7.

²⁹ Ver página 10.

compositores adotaram “o marketing da pobreza, fazendo de si um representante da periferia carioca” (NARLOCH, 2011, p. 159).

Já em 1942 o samba fez parte da trilha sonora do filme *Alô. Amigos* de Walt Disney, criador de personagens infantis conhecidos pelo mundo inteiro como *Pato Donald* e *Mickey*. “Foi assim que o samba virou o símbolo da nação e do povo brasileiro [...] veio da variação de um estilo anterior, nacionalizou-se com a obsessão dos artistas com o exótico, o interesse de um presidente [...] e a influência de um desenho animado” (NARLOCH, 2011, p. 164).

2.5- PARTIDO-ALTO

Em princípio, poderíamos nos perguntar o que é o partido-alto e o que ele tem a ver com o pagode, que é o objeto principal da presente pesquisa. Entretanto, esse tipo de música, como vamos ver durante o desenvolvimento do capítulo, torna-se imprescindível para o entendimento do termo “pagode” tal qual como o conhecemos nos dias de hoje. Vamos observar que teve, também, papel fundamental para o desenvolvimento e propagação do samba em geral.

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 partido³⁰. 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).

No capítulo sobre a história do samba percebemos que é a partir do início do século XX que o samba começa a dar seus primeiros passos. Analisamos também que esse tipo de música era feito por uma maioria pobre e negra, concentrando-se nos primeiros anos na Praça Onze, mais precisamente na casa de Tia Ciata. Pois bem, o partido-alto esteve presente durante todo esse processo. Era um dos gêneros que dividia espaço com os maxixes³¹, marchas³² e outros gêneros musicais. Prova disso é o depoimento de Zinho – apelido de Marinho da Costa Jumbeba-, neto de Tia Ciata, transcrito por Nei Lopes: “O partido-alto na casa de minha avó

³⁰ Partido-alto pode ser simplesmente referido como partido.

³¹ Dança popular urbana criada no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. (SANDRONI, 2001, p. 62)

³² Gênero de música popular que foi predominante no carnaval brasileiro dos anos 1920 a 1960. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Marchinha_de_Carnaval>. Acesso em: 1 de abril de 2016.

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.

Entretanto, não se tocava somente partido nas rodas de samba, como nos mostra João da Baiana, em depoimento ao Museu da Imagem e do Som carioca:

Tinha o samba corrido³³, aquele que nós cantávamos. E tinha também o samba de partido-alto, que eu e o Donga sambávamos. No partido-alto cantava-se em dupla, trio ou quarteto. Nós tirávamos um verso e o pessoal sambava, um de cada vez. No samba corrido todos faziam coro. O samba duro já era batucada³⁴. A batucada era capoeiragem... (LOPES, 2005, p. 20)

Todos esses novos termos causam um embaraço não só na cabeça de quem não é do universo do samba, mas nos próprios músicos da época. Geralmente, não passam de nomes que se referem a uma coisa só. "Cada um destes nomes [...] identifica o mesmo gênero por um aspecto diferente (SANDRONI, 2001, p. 107). Contudo, vamos nos concentrar somente no partido-alto.

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 nesse contexto. 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

³³ Nada menos que outro nome do mesmo partido-alto: “cada um destes nomes [...] identifica o mesmo gênero por um aspecto diferente.” (SANDRONI, 2001, p. 107)

³⁴ Considerada como uma variante do samba-de-umbigada definido por Carneiro, pois consistia numa roda, com os usuais cantos responsoriais e palmas dos participantes. (SANDRONI, 2001, p. 103)

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. Mostra, também, que essa relação entre pobres e ricos, negros e brancos faz parte de um costume cultural que viabiliza o surgimento de interesses comuns. Essa informação de Vianna permite entender a presença da classe média alta na casa dos baianos, o que desmistifica a ideia de samba como criação exclusiva de negros, baianos e pobres, como mostra o senso comum dos estudos anteriores. Para exemplificar a proposta de Vianna, vamos considerar a divisão de classes dentro da casa da própria Tia Ciata:

[...] também na casa de Tia Ciata – que neste ponto reproduzia o funcionamento comum das casas da elite – o status “respeitável era afirmado na sala de visitas, com a dança de par enlaçado e a música dos choros, baseada em gêneros de proveniência europeia, como a polca, a valsa etc.: em resumo, a festa mais "civilizada", no dizer do próprio Pixinguinha. Por oposição, na sala de jantar, ficava a esfera íntima, onde prevalecia, protegido por um "biombo cultural”, um divertimento de tipo afro-brasileiro. (SANDRONI, 2001, p. 105-106)

Como vimos, apesar de existir a mistura de classes nos recintos do samba, a parcela aristocrática das reuniões se limitava à sala de visitas, onde prevalecia o tipo de samba conhecido como "choro". A preferência por parte da elite por esse gênero era de se esperar, pois trata-se da única manifestação que guardava elementos europeus na música e na dança. "Sua formação [instrumental] clássica era flauta, cavaquinho e violão, e seu repertório inicial, danças de proveniência europeia, sobretudo a polca, mas também a schottisch, a valsa e algumas outras." (SANDRONI, 2001, p. 103). Portanto, por mais que existisse a presença branca na casa das tias baianas, o partido-alto, tocado no interior da casa, continuou em desenvolvimento e manteve sua tradição.

Arrasta, mulata, a saia,
Que eu te dou cinco... e são dez!

Estrilho: Isto é bom... isto é bom... (coro)
Isto é bom que dói!

Levante a saia, mulata (improviso)
Não deixe a renda arrastar;
Que a renda custa dinheiro,
Dinheiro custa a ganhar.

Isto é bom... etc. (coro)

Iaiá, você quer morrer? (improviso)
Se morrer, morramos juntos:
Que eu quero ver como cabem
Numa cova dois defuntos

Isto é bom... etc. (LOPES, 2005, p. 81)

Essa estrutura poética tendo sua base em torno do refrão é a principal característica do partido-alto, segundo Lopes.

Nei Lopes afirma que o partido recebeu diversas influências durante o passar dos anos. Explica que os acontecimentos da época, como a crise do capitalismo mundial em 1929, o êxodo das populações rurais, a inauguração da rodovia Rio-Bahia, dentre outros fatos históricos, foram aspectos decisivos para a formatação desse estilo. Migrantes de diferentes regiões do país iam para o Rio de Janeiro levando consigo suas tradições musicais. Dentre essas tradições, se destacam o "bataque" de Minas Gerais, o "baiano" do Rio Grande do Norte, o "Caretetê" do Mato Grosso, a "Chula" da Amazônia, as "Cantorias de Viola" do Nordeste e o "Calango" de Minas Gerais (LOPES, 2005, p. 65-99). Uma das principais diferenças constatadas por Lopes diz respeito à métrica poética⁴⁰. Em princípio, o partido-alto era cantado em quadras e devido às novas influências, passou a ser cantado em sextilhas, o que "deu mais cor e vivacidade aos versos" (LOPES, 2005, p. 172). Vale ressaltar a semelhança, principalmente, com o repente nordestino, que, por sua vez é constituído, em sua grande maioria, também por sextilhas, ou seja, grupo de seis versos com sete sílabas cada. O que no Rio de Janeiro chamam de partideiro e desafio, no Nordeste chamam de cantador e peleja, respectivamente.⁴¹

⁴⁰ Refere-se à estrutura rítmica e à técnica de composição dos versos. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/encontroentreculturas/home/e-quem-disse-que-o-repente-nao-tem-regras>>. Acesso em: 06 de abril de 2016.

⁴¹ Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/generos/ver/repente>>. Acesso em: 6 de abril de 2016.

A influência vinda de outras regiões do país é vista, também, nas letras. Observa-se que os partideiros não faziam puros improvisos. Pelo contrário, se utilizavam de “muletas”⁴² ou “trampolins” para desenvolver sua linha de raciocínio durante as estrofes. Essas muletas eram encontradas em todo o Brasil, de forma modificada, como nos mostra Nei Lopes:

Nega danada, a Luzia
que deita às seis horas
e acorda ao meio-dia
Quer comprar fiado, não tem quem lhe fia,
É quer comprar pão
E não tem padaria

Observa-se a semelhança entre os versos da tradição da família de Calça Larga e este trecho da Nega Levada, chula de samba do médio São Francisco, transcrita em Oswaldo de Souza:

Nega levada
é siá Maria
ela dá coice
ela dá na guia
ela bate roupa
na ventania,
prá andá de noite
ela deixa o dia

Compara-se-lhe também este coco, recolhido por Mário de Andrade no Ceará:

Nega danada
Só é Quitera,
Pariu três fio,
Qué sê donzela;
Tá m'inganando
Pr'eu casá cu'ela.

E finalmente, veja-se esta estrofe registrada fonograficamente em 1987 pelo sexteto carioca Grupo Fundo de Quintal (LP RGE 310.6016, Do Fundo do Nosso Quintal, lado A, faixa 1):

É mentira, é conversa fiada
Essa nega é danada, essa nega é vadia
Acorda dez horas, levanta meio-dia
Procura pão quente e não tem padaria... (LOPES, 2005, p. 104-105)

O que explica a presença dos mesmos versos em diferentes regiões do país, mesmo que modificados, é o intercâmbio entre culturas durante as migrações já mencionadas. Isso resulta

⁴² Termo popular entre os partideiros para designar os versos-matrizes, ou seja, versos padronizados através dos quais se propõe e estabelece o tema a ser trocado e cantado. (LOPES, 2005, p. 139)

num problema encontrado mais adiante: a ideia de autoria. O samba folclórico, que, como vimos, compreende o partido-alto, tem como característica o “autor desconhecido”. Exemplo disso, é a polêmica causada no registro de *Pelo Telefone* por Donga em 1917⁴³. Só a partir de meados dos anos de 1930, com a ascensão do samba do Estácio, é que se verifica a necessidade de registro de sambas. Sandroni, por exemplo, ao mostrar a passagem do anonimato à autoria, mostra que a apropriação de sambas anônimos era um fato considerado normal entre os sambistas da época. Sinhô, compositor de maior destaque na transformação do samba folclórico ao moderno, se tornou famoso por frequentar redutos de samba e se apropriar de temas musicais. É dele a famosa frase: “samba é como passarinho, é de quem pegar” (SANDRONI, 2001, p. 146).

2.5.2- O PADRÃO RÍTMICO

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). Como podemos ver, confirma-se a ideia da arte poética proposta por Lopes. No entanto, no que concerne ao ritmo, ele traz a seguinte fórmula rítmica:

⁴³ Ver página 9.

Figura 8– Variante 1 do Partido-Alto
Fonte: (PEREIRA, 2007, p. 15)

Figura 9– Variante 2 do Partido-alto
Fonte: (PEREIRA, 2007, p. 16)

Porém, como já foi dito, 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 acima citado 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”⁴⁴ (PEREIRA, 2007, p. 16).

O surgimento dessa nova onda, como citou Marco Pereira, é o primeiro passo do pagode enquanto gênero musical. Vimos na introdução que o termo "pagode" possui um significado diferente dependendo da época em que for usada, o que torna necessário um aprofundamento nesse aspecto histórico.

⁴⁴ Falaremos sobre a inserção desses novos instrumentos na página 37.

3- Pagode

O termo pagode não é recente e já é utilizado por sambistas desde o século XIX, como podemos ver num trecho de Aluizio 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... (SANDRONI, 2001, p. 94)

Mais uma vez é feita uma referência à Bahia. O fato da personagem Rita, do romance de Aluizio Azevedo, conter "baiana" no seu nome já é um fato bem sugestivo.

3.1- A FESTA

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, nesse sentido, é utilizado para designar festas, principalmente aquelas ocorridas na comunidade baiana. Porém, vamos analisar mais duas conceituações. A primeira, 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 fornecida por Nei Lopes: "A expressão pagode significa, entre outras acepções, “divertimento”, brincadeira, pândega”. Também é possível tirar essa conclusão a partir da fala de Ubirajara, integrante do grupo Fundo de Quintal, no documentário *Cariocas, les musiciens de la ville*” (Cariocas, os músicos da cidade) (1987) de Janine Houard:

[...] então nós fazíamos nossas reuniões nas quartas-feiras com uma *pelada*⁴⁵ 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)⁴⁶

Portanto, essas festas conhecidas como pagode eram reuniões puramente festivas. Nelas costumava-se comer, beber, cantar e dançar. Na música, predominava o estilo do partido-alto. 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 e considerado o primeiro agrupamento carnavalesco do Rio, fazia suas reuniões aos domingos, onde, segundo Duarte (1979), eram recheadas por peixadas e partido-alto (LOPES, 2005, p. 160). 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.

3.2- A MODA

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"⁴⁷ e faz surgir cada vez mais recintos pagodeiros.

⁴⁵ Partida recreativa de futebol com regras livres. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Pelada_\(futebol\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pelada_(futebol))>. Acesso em: 28 de março de 2016.

⁴⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LsukHVgW3x8>>. Acesso em: 08 de novembro de 2014.

⁴⁷ Expressão utilizada por Nei Lopes.

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 [...]” (LOPES, 2005, p. 179-180); e no Jornal do Brasil no mesmo ano, que 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).

3.3- A MÚSICA

Vimos que 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. Como podemos ver na seguinte citação:

[...] nos anos de 1980 tomou corpo, no Rio de Janeiro, uma forma moderna e inovadora de se fazer samba que, por surgir espontaneamente nos pagodes, ou seja, nas festas do samba, ganhou metonimicamente esse nome, o continente batizando o conteúdo. (LOPES, 2005. P. 9)

A partir desse momento a denominação pagode deixa de ter um caráter meramente festivo para designar um novo gênero, ao qual são inseridos instrumentos novos, nova forma de compor, entre outras características. Falaremos detalhadamente sobre esse gênero no capítulo 6.

3.4- O PARTIDO PERDENDO O IMPROVISO

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 poética⁴⁸ 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 sequencia, 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. Vamos voltar ao final dos anos de 1920 para conhecer esses fatores.

Já se sabe que o local social em que os sambistas do estilo antigo tinham predileção era a casa das tias baianas. Sabemos também da chegada do novo estilo em meados de 1930, mais representado pelos compositores do Estácio e tendo como principal recinto os botequins. Quanto a esse último ambiente, percebe-se uma grande importância, chegando a ser tema principal de letras de músicas, como é o caso de *Conversa de Botequim*, de Noel Rosa:

Seu garçom, faça o favor de me trazer depressa
Uma boa média que não seja requentada
Um pão bem quente com manteiga à beça
Um guardanapo e um copo d'água bem gelada
Feche a porta da direita com muito cuidado
Que não estou disposto a ficar exposto ao sol
Vá perguntar ao seu freguês do lado
Qual foi o resultado do futebol (ROSA, 1935)

O botequim, assim, passou a ter lugar de destaque no Rio de Janeiro e passou a concentrar pessoas que antes se reuniam na casa de Tia Ciata. Segundo Sandroni, nesse novo local “[...] podiam conviver pessoas que a vida separava em todo o resto: profissão, riqueza, religião, cultura, cor de pele.” (SANDRONI, 2001, p. 144).

Dessa maneira, os sambas, por serem cantados agora em ambientes abertos, estão mais propícios à circulação e à perda da sua atribuição ao verdadeiro autor (SANDRONI, 2001, p. 144), o que poderia acarretar no problema de autoria, como ocorreu em *Pelo Telefone*, por

⁴⁸ Ver página 23.

exemplo⁴⁹. 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). Essa ideia de fixação resultou na distinção de dois tipos de compositores: o "amador" e o "profissional". O amador é aquele que só compunha refrãos. As estrofes, mesmo que sem ligação com o tema proposto, eram improvisadas pelos sambistas. Os profissionais se apropriavam dos refrãos e "completavam" o samba. Sandroni diz que eles precisavam ser exclusivos em dois sentidos: "primeiro, seus versos não podiam aparecer em outro samba; segundo, seus versos deviam ser só aqueles, com a exclusão de quaisquer outros, negando a abertura da improvisação onde novos versos eram sempre bem-vindos." (SANDRONI, 2001, p. 153). A essa nova parte fixa deu-se o nome de "segunda", que:

[...] cumpre em relação ao estribilho a mesma função de oposição que era ocupada pelos improvisos: é cantada por um solista e não pelo coro, com uma letra que varia enquanto a do estribilho é por definição constante (razão pela qual se fala frequentemente em "segundas-partes", no plural); além disso, cada segunda parte só é cantada uma vez, enquanto o estribilho é sempre repetido." (SANDRONI, 2001, p. 153)

Mas quem eram os compositores amadores e os profissionais? Dentre os compositores mais importantes da época destacam-se Bucy Moreira, Ismael Silva, Noel Rosa, Sinhô, Heitor dos Prazeres, entre outros. Observa-se aí a presença de um sambista pertencente ao estilo antigo, como é o caso de Sinhô, que, como já foi visto, era frequentador da casa de Tia Ciata. Sua presença é um exemplo de que o samba composto a partir de 1930 recebia contribuições significativas do estilo antigo. Porém, esses são vistos com certo preconceito pelos novos compositores.

É fato que o samba folclórico, aquele feito na casa de Tia Ciata, tinha o caráter de improvisação, porém, como Máximo e Dildier (SANDRONI, 2001, p. 155) bem observam, esses improvisos eram cantados repetidamente em blocos carnavalescos e nos botequins, o que, espontaneamente, fazia deles sambas completos. E mesmo que não haja segundas partes, os sambas são sambas, mesmo contendo só refrão, porque assim são entendidos por seus compositores, o que faz das expressões "pedaços de samba" ou "sambas incompletos" termos pejorativas usadas para inferiorizar tais sambistas (SANDRONI, 2001, p. 155). O importante aqui é definirmos que os compositores considerados amadores, ou de "primeiras", eram os

⁴⁹ Ver página 9.

sambistas do estilo antigo. Já os profissionais, ou de “segundas”, eram os compositores do samba urbano (SANDRONI, 2001, p. 145-155).

Juntamente com o estabelecimento das segundas partes, surgiu a prática de compra e venda de sambas. Cantores de sucesso da época, na busca de novas composições para completar seus discos, procuravam sambas no Estácio, fomentando, assim, seu comércio. Os sambistas deixam de ser “malandros”⁵⁰ e recebem o *status* de compositor. Houve muitas polêmicas com relação às primeiras transações entre compositores. Fala-se que, sem negar a contribuição dos compositores dos botequins, os negros compunham e os brancos compravam, como comprova o seguinte trecho: "Boa parte dos observadores considerou o comércio de sambas como uma exploração unilateral, em que compradores espertalhões, brancos e burgueses, sempre levavam a melhor sobre vendedores ingênuos, pretos e proletariados." (SANDRONI, 2001, p. 150).

Portanto, a criação das segundas partes pelos compositores do Estácio em 1930, juntamente com a inserção da sequência citada por Matinho da vila em 1967 e a modernização no Rio de Janeiro, que culminou no estabelecimento de indústrias fonográficas, no advento do rádio, no cinema falado e na exploração econômica da atividade musical através das casas editoriais, tais como as de Estevam Mangione, Vicente Vitale, Enrique Lebendiguer, etc... (LOPES, 2005, p. 159), parecem ter sido os principais fatores contribuintes para que o partido-alto perdesse a essência do improvisado.

É interessante notarmos que a figura do malandro era bem comum à época e podia ser encontrada em várias camadas da sociedade. Suas características sociais podem ser exemplificadas, por exemplo, na música *O malandro* do cantor e compositor Chico Buarque:

O malandro/ na dureza
Senta à mesa/ do café
Bebe um gole/ de cachaça
Acha graça/ e dá no pé

O garçom/ no prejuízo
Sem sorriso/ sem freguês
De passagem/ pela caixa
Dá uma baixa/ no português

O galego/ acha estranho
Que o seu ganho/ tá um horror
Pega o lápis/ soma os canos
Passa os danos/ pro distribuidor

⁵⁰ [...] este se define em primeiro lugar por sua relação esquiva com o mundo do trabalho: trabalha o mínimo possível, vive do jogo, das mulheres que o sustentam e dos golpes que aplica nos otários, sua contrapartida bem-comportada."(SANDRONI, 2001)

Mas o frete/ vê que ao todo
 Há engodo/ nos papéis
 E pra cima/ do alambique
 Dá um trambique/ de cem mil réis

O usineiro/ nessa luta
 Grita (ponte que partiu)
 Não é idiota/ trunca a nota
 Lesa o Banco/ do Brasil

Nosso banco/ tá cotado
 No mercado/ exterior
 Então taxa/ a cachaça
 A um preço/ assutador

Mas os ianques/ com seus tanques
 Têm bem mais/ o que fazer
 E proíbem/ os soldados
 Aliados/ de beber

A cachaça/ tá parada
 Rejeitada/ no barril
 O alambique/ tem chique
 Contra o Banco/ do Brasil

O usineiro/ faz barulho
 Com orgulho/ de produtor
 Mas a sua/ raiva cega
 Descarrega/ no carregador

Este chega/ pro galego
 Nega arrego/ cobra mais
 A cachaça/ tá de graça
 Mas o frete/ como é que faz?

O galego/ tá apertado
 Pro seu lado/ não tá bom
 Então deixa/ congelada
 A mesada/ do garçom

O garçom vê/ um malandro
 Sai gritando/ pega ladrão
 E o malandro/ autuado
 É julgado e condenado culpado
 Pela situação

Com a necessidade de gravação, de publicidade e de direitos autorais, a ausência de improvisado 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). A respeito disso, Carlos Andreazza também comenta:

No partido-alto a questão é especial: como modalidade de criação fundada no improviso e divulgada na circulação oral, o recurso da gravação poderia, de início, surgir como salvação; como garantia de que a reprodução técnica oferecia segurança histórica necessária para tirar o partido-alto da lista de extinção e, sobretudo, deixa-lo livre para a imaginação do sambista. Mas as coisas não são tão simples assim. [...] O improviso não combina com a reprodução; é fruto de um momento e está inscrito nele, sem perspectivas além do campo de percepção escrito pelo ambiente em que nasce, dependente que é dos estímulos físicos que não cabem num estúdio. [...]: a forma da gravação nega os princípios do partido-alto, incapaz de se desenrolar livremente numa construção formal que obedece ao reino da técnica como força inquestionável". (ANDREAZZA *apud* LOPES, 2005, p. 183)

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"⁵¹, 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; as fuleiras; 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); e letras que contenham em seu conteúdo o "tom de desafio"⁵².

3.5- PAGODE COMO GÊNERO

3.5.1- O PARADIGMA DO FUNDO DE QUINTAL

⁵¹ "São [...] curtas frases improvisadas ao final de cada canção, como espécie de codas, rimando com o refrão ou estribilho". (LOPES, 2005, p. 186)

⁵² Termo utilizado por Lopes ao falar de sambas que continham características do partido-alto. (LOPES, 2005, p. 166)

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." (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, servindo de principal influência para o pagode dos anos de 1990.

Já falamos da popularização que os pagodes (as festas) tomaram a partir da década de 1960, passando pela casa da tia Ciata no início do século XXI e pelos quintais das casas suburbanas até chegar nas agremiações das escolas de samba.

Naquele período histórico, na década de 1960, as escolas de samba do Rio de Janeiro já estavam se tornando grandes eventos turísticos, num momento em que a indústria cultural no Brasil se consolidava, com grandes conglomerados de comunicação constituídos (a televisão, principalmente) e com um mercado consumidor em expansão, devido aos investimentos industrializantes e à política de crescimento econômico do Estado.

As escolas de samba são próprias para o samba enredo ou "samba de embalo"⁵³. 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.

⁵³ Sambas de "andamento rápido, curtos e com refrões [*sic*] apelativos, a fim de que fossem fáceis de serem memorizados (Lima, 2002, p. 93) - para sustentarem um desfile por longos períodos". (PINTO, 2013, p. 57)

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 Nogueira⁵⁴, 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. Já foi falado sobre o pandeiro, prato-e-faca e palmas, tocados na parte periférica da casa das tias baianas; da flauta, clarineta, piano, cordas e metais, executados no choro na sala de visitas de Tia Ciata; e da cuíca, surdo e tamborim, instrumentos característicos do samba do Estácio.

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

⁵⁴ Esse pagode resultou na criação do atual programa de TV *Samba na Gamboa*, apresentado pelo filho de João Nogueira, Diogo Nogueira, e transmitido às segundas feiras às 22:00 horas pela 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.

instrumentos. São eles: o banjo⁵⁵, adaptado por Almir Guineto; o tantã⁵⁶, criado⁵⁷ por Sereno; e o repique de mão⁵⁸ criado⁵⁹ 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* TROTTA, 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" (TROTTA, 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

⁵⁵ "Um banjo é instrumento de corda da família do alaúde, de corpo circular, com uma abertura fechada circular na parte superior [... Foi] incorporado às rodas de samba em meados da década de 70, quando o músico e intérprete Almir Guineto adotou uma ideia de seu parceiro musical e humorista, Mussum, adaptando o corpo do instrumento estadunidense ao braço do cavaquinho". Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Banjo>>. Acesso em: 12 de abril de 2016.

⁵⁶ "Um instrumento de percussão, que consiste de um tipo de tambor de formato cilíndrico ou afunilado (tipo atabaque), com o fuste em madeira ou alumínio". Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Tant%C3%A3>>. Acesso em: 12 de abril de 2016.

⁵⁷ Segundo as fontes consultadas, o instrumento foi criado pelo percussionista e integrante do grupo Fundo de Quintal Sereno.

⁵⁸ Repique-de-mão é um instrumento de percussão de forma cilíndrica, tocado com as mãos. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Repique_de_m%C3%A3o>. Acesso em: 12 de abril de 2016)

⁵⁹ Segundo as fontes consultadas, o instrumento foi criado pelo percussionista e integrante do grupo Fundo de Quintal Ubirany.

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."⁶⁰

Abaixo está a transcrição na partitura, sugerida por Pinto, de como seria o padrão rítmico utilizado pelos novos instrumentos:



Figura 10- Exemplo de levada do banjo-cavaquinho, no pagode.
Fonte: (PINTO, 2013, p. 63)



Figura 11- Exemplo de levada do tantã.⁶¹
Fonte: (PINTO, 2013, p. 64)

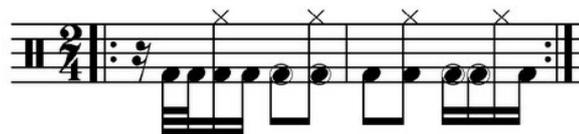


Figura 12- Amostra de levada de repique de mão, no pagode.⁶²
Fonte: (PINTO, 2013, p. 65)

É importante sabermos, também, como eram tocados os instrumentos tradicionais:



Figura 13- Variação de levada de partido-alto no pandeiro.

⁶⁰ Relato de Ubirany em entrevista concedida ao programa de TV *Ensaio*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Wl9kng6CYiQ>>. Acesso em: 19 de abril de 2016.

⁶¹ Os locais da partitura em que há um x se refere à parte percutida no corpo do instrumento, mais especificamente na madeira, enquanto as notas pintadas são percutidas na pele.

⁶² Os locais da partitura em que há um x se refere à parte percutida no corpo do instrumento, mais especificamente no metal, enquanto as notas pintadas são percutidas na pele.

Rildo Hora, produtor musical de renome entre os sambistas e cantores da MPB (Música popular brasileira)⁶³, 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.⁶⁴

Além de Rildo Hora, outros produtores musicais atuantes da época, revestidos do papel de mediadores⁶⁵ 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

⁶³ "[...] compreende a produção de determinados artistas que não se vinculam exclusivamente a nenhum gênero musical. Sambas, xotes, rocks, valsas, marchas, frevos e baladas são apenas vetores para sua criação individual, totalmente desvinculada dos referenciais estéticos de cada gênero em particular". (TROTТА, 2006, p. 85)

⁶⁴ Informação colhida de uma reportagem para TV Manchete em 1998. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BZzJZDSiTS0>>. Acesso em: 09 de abril de 2016.

⁶⁵ "A relação do samba ou de qualquer outro gênero com o mercado de música teve sempre como eixo importante a atuação de personagens que, nos bastidores, promoviam o contato entre compositores, cantores, músicos, jornalistas, diretores de gravadoras, radialistas, produtores de televisão, profissionais de publicidade, cinema, etc". (TROTТА, 2006, p. 77)

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)

3.5.2- 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, por exemplo, ver como formou-se 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 (entrevista concedida ao autor em 8/4/2005). (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, depoimento pessoal em 31/1/2005). (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)⁶⁶

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. (Serenó)⁶⁷

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)⁶⁸

Porém, 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”.⁶⁹

⁶⁶ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=BZzJZDSiTS0>>. Acesso em 07 de Abril de 2016.

⁶⁷ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=BZzJZDSiTS0>>. Acesso em 07 de Abril de 2016.

⁶⁸ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=BZzJZDSiTS0>>. Acesso em 07 de Abril de 2016.

⁶⁹ Informação retirada da reportagem de Amauri Stamboroski Junior sobre o carnaval baiano. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL1485868-7085,00-G+LISTA+MUSICAS+PARA+ENTENDER+O+AXE+E+O+CARNAVAL+BAIANO.html>>. Acesso em: 12 de abril de 2016.

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. (TROTТА, 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 consultadas⁷⁰, 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" (TROTТА, 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.

⁷⁰ Exaltasamba, Katinguelê e Sensação são grupos que já davam seus primeiros passos antes da ascensão de Raça Negra, porém sem visibilidade. Os endereços eletrônicos estão nas referências.

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 (Veja, 20/1/93). (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"⁷¹. 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 (...)

⁷¹ Bandas que tocam gêneros variados, geralmente, em festas privadas e corporativas.

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 1986⁷². 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)⁷³. (TROTТА, 2006, p. 144)

Ver-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

⁷² Informação colhida em três sites diferentes. São eles: <<http://top10mais.org/top-10-discos-mais-vendidos-da-historia-do-brasil/>>; <<http://whiplash.net/materias/curiosidades/217060.html>>; e <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_recordistas_de_vendas_de_discos_no_Brasil>. Acessados em: 2 de maio de 2016.

⁷³ Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1999/09/17/2>>. Acesso em: 15 de abril de 2016.

contribuído para o surgimento de novos grupos e artistas, fazendo com que o novo gênero penetrasse na década seguinte.

3.5.3- O PAGODE DOS ANOS DE 2000

O início dos anos 2000 assistiu um pequeno declínio nas vendas de discos, o que gerou uma expectativa de que o movimento pagodeiro de 1990 estaria chegando ao final do seu ciclo.

Em 2000, a Revista Veja apontava para as quedas nas vendas (Veja, 29/3/2000) e, no ano seguinte, o Jornal do Brasil dava os números mais modestos atingidos pelos grupos Exaltasamba, Soweto, Kiloucora, Negritude Júnior e Só Pra Contrariar, levantando a hipótese de o “movimento” ter encerrado seu ciclo (JB, 27/2/2001). (TROTТА, 2006, p. 145)

Como podemos ver na citação acima, a virada do século fez parecer que o pagode "paulista" estava entrando em declínio. Porém, diante do levantamento discográfico, elaborado pela presente pesquisa, pode-se observar a grande produção que o pagode continuou obtendo: num primeiro olhar já dá para perceber que o número de discos lançados por ano aumentou significativamente. Enquanto a década de 1990 assistiu a uma média de 10 discos lançados anualmente, na década seguinte, essa média duplicou; constata-se também um maior número de adeptos ao estilo. Novos grupos vão surgindo, porém com sua maior concentração no eixo Rio-São Paulo; outro dado interessante a notar é que os vocalistas que fizeram parte dos grupos da década anterior seguiram carreira solo, como é o caso de Belo do Soweto, Alexandre Pires do Só Pra Contrariar, Netinho di Paula do Negritude Junior e Chrigor do Exaltasamba, entre outros. Para provar a forte permanência do pagode durante os anos 2000, Belo, por exemplo, lança um disco por ano durante toda a década.

Para uma noção mais abrangente do sucesso "continuado" do pagode, vamos tomar como exemplo a trajetória da banda Sorriso Maroto. Mais uma vez o formato se repete: grupo de amigos que se reuniam para se divertir e logo viram que a diversão estava ficando séria, o que os levou para os estúdios da *Deckdisc* e em 2002 lançou seu primeiro álbum. Com o título carregando o nome da banda, o grupo carioca passou a ganhar popularidade em sua cidade, chegando a abrir shows de artistas como Beth Carvalho e Zeca Pagodinho. Em 2005 lançou o cd e dvd *Por Você Ao vivo* o que lhe rendeu shows por todo o país e vendeu mais de 120 mil cópias, o que representa uma grande visibilidade, levando em consideração a pirataria exacerbada do novo século.

Mas o grande sucesso da década foi mesmo o grupo Exaltasamba. Oriundo de São Bernardo do Campo, interior de São Paulo, o grupo teve sua primeira formação em 1986. Com

pouco tempo de existência, passou a ser a banda base de Jovelina Pérola Negra, que, por sua vez, gozava de um *status* de bamba no samba em nível nacional. Em 1991 participou de um festival de música que lhe possibilitou integrar um samba na coletânea Chopapo. Em 1992 recebeu o convite da gravadora Kaskata's para gravar seu primeiro álbum, *Eterno Amanhecer*, que foi fruto de uma popularidade relativa já que não chegou aos números de Só pra Contrariar e Raça Negra. No entanto, com a saída do cantor Chrigor, Thiaguinho divide os vocais da banda com Péricles. Com a nova formação, o grupo despontou atingindo marcas grandiosas durante os anos 2000. A música *Livre pra voar*, por exemplo, composta por Thiaguinho e Rodriguinho, ex-cantor de Os Travessos, agora em carreira solo, teve mais de 1 milhão e meio de acessos no *Youtube*, ganhou Disco de Ouro por mais de 50 mil downloads pagos e ocupou o primeiro lugar nas rádios em 2007. Quanto à repercussão dessa música, o percussionista Pinha fala:

Aí nunca mais pão com ovo. Aí já era *X-Burguer*, acabou a miséria [...] A gente já tinha tocado no país inteiro, mas com essa música a gente quebrou a fronteiras de poder tocar para diversos tipos de público. Aí realmente nosso leque de pessoas que veio a curtir o exalta foi bem maior.⁷⁴

Outra música de destaque, composta pela dupla e gravada pelo Exaltasamba e pelo cantor sertanejo Michel Teló, foi *Fugidinha*, que ficou em primeiro lugar nas rádios do Brasil em 2010 e entre as 10 mais tocadas da Europa. O sucesso da música também lhe rendeu a participação no Especial de fim de ano da Globo com Roberto Carlos. O vocalista Péricles, ao ser perguntado sobre a sensação do feito, diz:

Até hoje eu procuro palavras para dizer e não encontrei. Mas para nós enquanto artistas, eu acho que o fato de a gente ter participado, né, do especial de Roberto Carlos tem o mesmo peso de ganhar uma premiação como *Grammy*⁷⁵, vamos dizer assim. O ano de 2010 foi um ano maravilhoso para nossa carreira [...].⁷⁶

3.6- O PAGODE MODERNO E SUAS INFLUÊNCIAS

⁷⁴ Entrevista concedida ao programa virtual Acesso Livre. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eEj2PiYfFZ0>>. Acesso em: 18 de abril de 2016.

⁷⁵ "Grammy Award é o maior e mais prestigioso prêmio da indústria da música mundial, presenteado anualmente pela *National Academy of Recording Arts and Sciences* dos Estados Unidos, honrando conquistas na arte de gravação musical e provendo suporte à comunidade da indústria musical". Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Grammy_Award>. Acesso em 15 de Abril de 2016.

⁷⁶ Entrevista concedida ao Programa de Verão da Furacão exibida na TV Bandeirantes no ano de 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UauEhNqLI4Y>>. Acesso em 15 de Abril de 2016.

As influências musicais e culturais estrangeiras chegaram ao samba desde, pelo menos, a primeira metade do século XX. Vê-se que a chegada de elementos estrangeiros representa no samba, em suas diferentes fases, uma modernização⁷⁷, que é vista, às vezes, de forma positiva.

[..] a modernidade também é valorizada enquanto forma de inclusão internacional, associada à cultura jovem, às simbologias da modernidade-mundo e às representações da cultura internacional-popular. A incorporação de instrumentos eletrônicos (guitarra, teclados, sintetizadores) e a própria popularização no Brasil de gêneros como o rock e o reggae são exemplos de manifestações musicais cuja legitimidade foi conquistada através da noção de uma modernidade mercadológica, que por sua vez também identifica como “atrasados” os

Voltando para o samba, Napolitano nos mostra que a criação da *Aquarela do Brasil* em 1939 por Ary Barroso também representa o desejo de modernidade:

Ary já defendia a fusão dos temas urbanos do samba com as letras de motes folclóricos e passadistas, ao mesmo tempo em que apoiava a modernização musical do samba, por meio de novas harmonias e de arranjos mais sincronizados com a música popular internacional, cujo paradigma era a música norte-americana. Portanto o samba deveria ‘abrir a cortina do passado’ nacional e realizar a fusão com a tradição, sem negligenciar a modernidade. (NAPOLITANO *apud* PINTO, 2013, p. 19)

Além da *Aquarela do Brasil*, pode-se verificar essa influência com a bossa-nova, uma música híbrida composta por elementos do samba brasileiro e do jazz estadunidense:

[...] tendo como referência principal a obra de Tom Jobim, a bossa nova é uma música de complexa estrutura melódica-harmônica. A sofisticação desses parâmetros representa uma aproximação dos cânones consagrados da música erudita, conferindo a essa criação um alto grau de prestígio. As melodias sinuosas, harmonias repletas de notas tensas e encadeamentos pouco utilizados se completam com uma interpretação vocal minimalista, inspirada no pouco contraste vocal encontrado principalmente nas gravações de Mário Reis e no jazzista Chet Baker e seu cool jazz [...] (TROTТА, 2006, p. 84)

Mais tarde, como Salienta Trotta (2006), apoiados pelo desenvolvimento dos meios de comunicação até então populares, como o cinema, a televisão e o rádio, o samba tradicional, ou seja, aquele que não sofreu a influência estrangeira, saiu do seu local comunitário – as rodas de samba – e passaram a integrar a memória musical de artistas da MPB, como Caetano Veloso em *Sampa*, Gilberto Gil em *Aquele Abraço*, Djavan em *Flor de Lis*, entre outros. Naturalmente,

⁷⁷ "Ser “moderno” representa adotar elementos e técnicas recém- inventadas, quase sempre ligadas a inovações tecnológicas de sonoridade, mas também se tornando visíveis através de vestuário, comportamento, linguagem, enfim, de um imaginário mundial moderno. Representa, enfim, valorizar o tempo presente". (TROTТА, 2006, p. 88-99)

o samba passou a receber elementos externos ao seu lugar de origem. No entanto, a modernidade no samba tem seu expoente máximo na figura do músico Jorge Ben com a criação do "Samba-rock"⁷⁸ na década de 1960. No seu primeiro álbum intitulado *Samba Esquema Novo*, ele traz a "batida" de violão que se torna um marco na música brasileira, o qual influencia "[...] quase todas as searas da música popular brasileira contemporânea, indo do sertanejo ao rap, da música baiana ao samba, passando pelo movimento tropicalista, pela black music, o soul, o funk e pelo novo pop urbano nacional." (TROTТА, 2006, p. 92).

Essa batida de violão é base para o que Trotta chamou de "Padrão Benjor", o qual estará transcrito mais adiante. Vamos ver que na década de 1990 essa batida recebe nomes como swing, samba funkeado, o que pode ser explicado pelos termos encontrado no encarte do seu primeiro álbum:

[...] tudo o que você sempre quis saber sobre 'samba rock' (...). Jorge Ben mistura, como ninguém, o suingue do samba e do funk ao peso do rock'n'roll, a criatividade das composições, os ritmos inconfundíveis de sua guitarra e a sonoridade de sua banda fazem deste álbum um dos maiores clássicos da MPB. (Charles Gavin, encarte do CD Universal, 2001)

Paralelamente à modernização, existe uma corrente conservadora que vai de encontro às novas tendências, como é o caso da música popular brasileira num episódio conhecido como "Passeata contra a guitarra elétrica"⁷⁹, por exemplo. Na década de 1960, ao mesmo tempo que alguns artistas despertavam interesse pelas novidades vindas de fora, outros organizavam um movimento de resistência cultural. Houve assim, em 1967, uma passeata liderada por artistas em protesto aos novos elementos estrangeiros, ocorrida no dia 17 de Julho. Participaram desse protesto importantes nomes da MPB, como, por exemplo, Elis Regina, Edu Lobo, Jair Rodrigues e Gilberto Gil.

No samba, especificamente, vê-se uma forte resistência por alguns artistas e em meados da primeira metade do século XX, "tendo ocupado um espaço privilegiado no imaginário da cultura nacional, o samba termina sendo adorado como uma espécie de ídolo sagrado, que deve

⁷⁸ "Construída numa fusão do samba com o rock que frequentava o mercado musical brasileiro desde os anos 1950, a importância de sua obra para música brasileira vai crescendo no decorrer dos anos com as diversificadas influências que dela partem. Em sua música, a categoria samba é utilizada como demarcadora de um signo nacional, mas não elimina um diálogo musical intenso com a cultura internacional-popular". (TROTТА, 2006, p. 91)

⁷⁹ Disponível em: <<https://anos60.wordpress.com/2012/04/02/a-famigerada-passeata-contra-a-guitarra-eletrica/>>. Acesso em: 03 de abril de 2016.

permanecer alheio a influências externas (TROTТА, 2006, p. 75). Observemos, por exemplo, a letra de *Não Tem Tradução*, samba composto por Noel Rosa:

Essa gente hoje em dia que tem a mania de exibição
 Não entende que o samba não tem tradução no idioma francês
 Tudo aquilo que o malandro pronuncia
 Com voz macia é brasileiro, já passou de português
 Amor lá no morro é amor pra chuchu
 As rimas do samba não são I love you
 E esse negócio de alô! Alô boy, alô Jonny
 Só pode ser conversa de telefone (NOEL *apud* TROTТА, 2006, p. 74)

Um pouco mais tarde, Candeia também compõe o partido-alto *Sou Mais Samba*, que dizia:

Eu não sou africano, eu não
 Nem norte-americano
 Ao som da viola e pandeiro
 Sou mais um samba brasileiro⁸⁰

Entretanto, com a chegada do mercado transnacional, a popularização da televisão e a globalização, a aderência de influências estrangeiras torna-se inevitável e em 1990 o samba adere, novamente, a nova linguagem com o pagode de 1990.

Em diversos momentos históricos, antes e depois da consolidação da indústria cultural no Brasil, essa discussão sobre tradição e modernidade do samba é reavivada: desde os anos 1940, com a suposta americanização de Carmen Miranda; passando pela influência do jazz na bossa nova e nos grupos instrumentais, nos anos 1950 e 1960; e pela mistura com a soul music americana, nos anos 1970 – com uma “recaída” na década de 1990, com o “pagode romântico”. (PINTO, 2013, p. 22-23)

3.6.1- NA ESTRUTURA DA MÚSICA

A partir das audições dos álbuns coletados no levantamento bibliográfico⁸¹ foi possível observar que as características presentes na música do samba de 1980 estavam bastante em voga no novo pagode. Para exemplificar, vamos tomar como referência a formação do grupo Exaltasamba. Os primeiros integrantes do grupo fizeram parte, durante dois anos, da banda que acompanhava Jovelina Pérola Negra, uma das representantes do pagode carioca. Além disso, seu primeiro álbum, intitulado *Eterno Amanhecer* e lançado em 1992, é gravado pelos

⁸⁰ Disponível em: < <https://www.letras.mus.br/candeia/805884/>>. Acesso em: 30 de abril de 2016.

⁸¹ O levantamento está em anexo.

instrumentos já mencionados característicos do Fundo de Quintal, o que comprova a influência do cacique de Ramos⁸². Assim como Exaltasamba, outros artistas e grupos provenientes de São Paulo mantinham a formação instrumental já conhecida e acrescentavam a ela instrumentos eletrônicos.

Outro fator que pode ter contribuído para a permanência das características de 1980 é o fato de o produtor musical Jorge Cardoso, que já tinha produzido nomes como João Nogueira, Beth Carvalho e Alcione, ter sido, também, produtor de grupos como "Só Pra contrariar" e "Negritude Júnior".

Faz-se necessário observar que houve uma linhagem no pagode de 1990 que se distancia das características do samba desenvolvido no Cacique de Ramos. Dessa maneira, há dois grupos distintos dentro do próprio pagode de 1990. O primeiro se caracteriza pela continuidade rítmica de Fundo de Quintal, que vamos chamar a partir de agora de "primeira linhagem"; e o segundo com estrutura rítmica diferente até então, que vamos chamar de "segunda linhagem".

3.6.2- NA INSTRUMENTAÇÃO

Ambos os grupos compartilham características parecidas: acrescentam em sua formação instrumentos novos como o contrabaixo elétrico, guitarra, teclado e bateria; possuem letras de cunho romântico; e perdem a forma poética do partido-alto sugerida por Lopes. O que diferencia a segunda linhagem é a base rítmica utilizada e a ausência de alguns instrumentos característicos do antigo estilo. Vamos tomar como exemplo o grupo Raça Negra, o qual recebe a descrição de Trotta:

Não tem cavaquinho, sendo o acompanhamento harmônico-rítmico feito exclusivamente pelo violão de Luiz Carlos e pelo baixo. Em algumas músicas, o violão é substituído pela guitarra, mas a execução é bastante semelhante. A percussão está centrada na bateria, sendo pandeiro e tantã instrumentos que atuam apenas para estabelecer uma variação timbrística. Sobre o tantã, convém destacar que sua execução não explora seus diversos timbres em improvisos incessantes. Nas gravações do Raça Negra o instrumento se limita à marcação, com pouca variedade de acentos e padrões rítmicos. Mas a principal característica do som do grupo é a utilização sistemática de teclados e do saxofone. (TROTТА, 2006, p.153)

3.6.3- NO RITMO

⁸² Ver páginas 34-36.

O primeiro grupo, representado por Exaltasamba, Soweto, Katinguelê, por exemplo, e mais tarde por Sorriso Maroto, Revelação e Turma do pagode, entre outros, se utiliza dos mesmos padrões rítmicos de Fundo de Quintal. Os instrumentos de percussão variam entre o paradigma do Estácio e o partido-alto; o cavaquinho segue o padrão do tamborim⁸³; o violão tem como base a primeira variante da fórmula rítmica do partido-alto proposta por Pereira⁸⁴; a bateria é executada com o bumbo fazendo a mesma fórmula do tantã⁸⁵, o chimbal tocando todas as semicolcheias e acentuando as notas que configuram o paradigma do Estácio⁸⁶, e a caixa é percutida no aro seguindo o paradigma do Estácio; o contrabaixo varia tendo como base o padrão rítmico do surdo; a guitarra, assim como os metais, serve para fazer contracantos e/ou solos; o teclado é utilizado como forma de reforço à harmonia e muitas vezes usa timbres que sintetizam a sonoridade de cordas, como mostra Trotta:

A sonoridade do teclado [...] desenvolveu uma especial predileção pelo timbre das “cordas” fazendo a “cama”. A ambientação do teclado ao fundo, ao mesmo tempo de ampliava a sensação de afetividade, de introspecção, forja um clima de sofisticação à canção e estabelece uma associação direta com a “modernidade” do repertório da música pop internacional. (TROTТА, 2006, p. 154)

Podemos encontrar essas características na música *Procura-se um amor*, por exemplo, do álbum *Desafio* lançado em 2000 com Belo já em carreira solo.

A segunda linhagem tem como primeiro representante o grupo Raça Negra, que foi o precursor de uma base rítmica sustentada principalmente pela bateria e violão. Trotta, em sua obra *Samba e Mercado na Música de 1990* nos fornece o padrão rítmico utilizado e adota o termo "padrão Benjor" para designá-lo:

PADRÃO BENJOR



Figura 16- Padrão Benjor
Fonte: (TROTТА, 2006, p. 930)

⁸³ Ver página 35.

⁸⁴ Ver página 23.

⁸⁵ Ver página 35.

⁸⁶ Ver página 14.

O padrão Benjor é utilizado pelo violão e pela caixa da bateria. Os outros instrumentos que compõe a segunda linhagem seguem os padrões rítmicos da primeira. Portanto, esse padrão representa uma das influências da música estrangeira no samba, já que, como vimos, a fórmula rítmica foi primeiro constatada com Jorge Ben Jor ao misturar *Soul*, *Rock* e samba. Um outro exemplo é a música *Agamamou*, gravada Por Art Popular com participação do próprio Jorge Ben Jor em 1998. Luiz Carlos reforça essa influência:

Nós nunca tocamos Fundo de Quintal. Eu sempre dizia que o Raça Negra está mais pra Tim Maia do que pra [sic] Fundo de Quintal. Então era essa mistura de samba com essas influências da *black music*, mais o samba-rock, o *swing* de Jorge Benjor e a gente misturava um pouco samba, mais pagode e samba. O samba do Fundo de Quintal, do Almir Guineto, do Zeca Pagodinho, da Jovelina Pérola Negra, da Beth Carvalho, esse samba nós nunca tocamos. Eu pessoalmente escutava, até hoje gosto, mas não influenciava na nossa levada, no nosso jeito de tocar. (TROTТА, 2006, p. 127)

3.6.4- NA MELODIA

Uma das características no pagode é a divisão feita entre coro e solista. O solista canta a estrofe sozinho e no refrão divide espaço com o coro, como era feito no tradicional Fundo de Quintal. Mas no pagode de 1990 os solistas passam a cantar melodias improvisadas durante a participação do coro. Na audição de muitos sambas do levantamento discográfico é possível perceber isso. Essas melodias que, na sua maioria, remetem à atmosfera da música estadunidense, podem ser vistas na música *Já Tentei* de Exaltasamba lançada em 2005, por exemplo.

A referência da música estrangeira fica ainda mais evidente quando o grupo Só Pra Contrariar, na música *Balada da Noite*, utiliza a mesma melodia executada pela guitarra em *ostinato*⁸⁷ encontrada na introdução de *Staying Alive* (Permanecendo Vivo), música de sucesso da banda Bee Gees:

⁸⁷ "[...] é um motivo ou frase musical que é persistentemente repetido numa mesma altura. A ideia repetida pode ser um padrão rítmico, parte de uma melodia ou uma melodia completa". Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ostinato>>. Acesso em: 2 de maio de 2016.

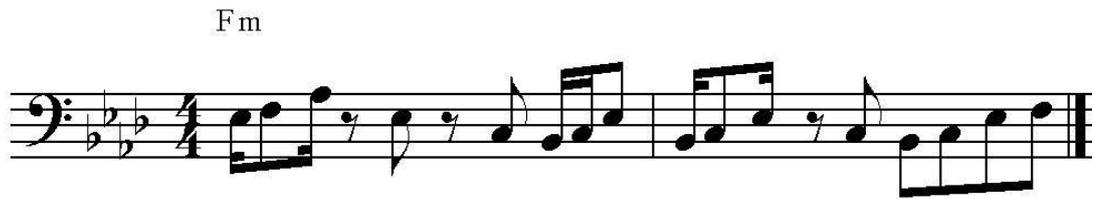


Figura 17- Melodia da guitarra na introdução de *Staying Alive* (Permanecendo Vivo) de Bee Gees.
Fonte: Elaborada por João Luís dos Santos Meneses

Tal utilização não se configura uma citação musical ilícita ou um plágio, segundo a interpretação da advogada Fabíola Bortolozo do Carmo Rocha em seu artigo *Plágio Musical como Violação de Direitos de Autor*:

[...] uma reprodução não é sequer censurável quando se reduz a citações claras, inequívocas e objetivas. Tal visão permitiria a compreensão de que a citação de algumas melodias, muito usadas no *jazz*, não constitui ilícito. A conciliação desse posicionamento com a dicção legal atual exige, entretanto, a referência expressa ao nome do autor e à origem da obra para que se justifiquem as ditas citações, em atenção ao disposto no art. 46, III, da LDA. (ROCHA, 2011, p. 37)

Na mesma música, o compositor Alexandre Pires faz referência à Jorge Ben Jor através da letra pela utilização da guitarra elétrica:

Que suingue, que balanço cheio de maldade
Eu no meio desse samba é só felicidade
O som dessa guitarra me faz lembrar alguém, quem?
Jorge Ben, Jor?
Ô mas de nada, ô mas de nada
Ô mas de nada, ô mas de nada

Outra referência parecida é feita por Negritude Junior na música *Tá Tudo Ai*, com a versão de *That's The Way (I Like)* (Esse é o jeito que eu gosto) de *KC and the Sunshine Band*. Depois de uns anos a prática de versões voltou com a música *Até Mais* de Rodriguinho, que tem nos dois primeiros compassos da parte cantada praticamente a mesma melodia da música *Seduction* (Sedução) do cantor estadunidense Usher.



Figura 18- Melodia dos quatro primeiros compassos da parte cantada da música *Seduction* (Sedução) de Usher.
Fonte: Elaborada por João Luís dos Santos Meneses



Figura 19- Melodia dos quatro primeiros compassos da parte cantada da música *Até Mais* de Rodriguinho.
Fonte: Elaborada por João Luís dos Santos Meneses

O pagode de 1990 também trouxe pela primeira vez a inserção do Rap⁸⁸ no samba com a música *Quando a Gente Ama* de Os Travessos, lançada em 1997 com a produção de Arnaldo Saccomani, que antes foi produtor de Tim Maia, Os Mutantes, entre outros artistas, e diz que a ideia do Rap no samba foi "uma coisa transformadora"⁸⁹. Mais tarde o Rap também pode ser visto na música *Graça*, do compositor e cantor Rodriguinho, gravada em 2007 por Exaltasamba no álbum *Pagode do Exalta*. "Correndo por fora, o Art Popular gravou a faixa "É o Fim" com participação do grupo vocal Ebony Vox, deixando clara a referência ao estilo vocal da música negra americana que consagrou grupos como *Take Six* e *Boyz II Men*".⁹⁰

⁸⁸ "Rythm and poetry"(ritmo e poesia) "é um discurso rítmico com rimas e poesias que surgiu no final do século XX entre as comunidades negras dos Estados Unidos". Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Rap>>. Acesso em: 2 de maio de 2016.

⁸⁹ Entrevista concedida ao programa virtual Acesso Livre. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=F46hyhgjL9E>>. Acesso em: 19 de abril de 2016.

⁹⁰ Disponível em: <https://web.archive.org/web/20011110222135/http://www.terra.com.br/istoegente/55/divearte/musica_pagode.htm>. Acesso em: 19 de abril de 2016.

3.6.5- NA INDUMENTÁRIA

No começo da década de 1930, com a ascensão do samba do Estácio, vimos que surgiu uma figura bastante representativa do samba: o malandro. Esse se caracterizava por usar chapéu-palmeta ou panamá, calça, sapatos de cores branco e preto. Vestia camisa preta com listras brancas, detalhes vermelhos ou regata listrada, calças brancas e leva sempre uma navalha no bolso do paletó⁹¹. Com a chegada do pagode em 1990 o estereótipo mudou, como nos mostra Lopes: "Tudo isso sem falar no fato de que o pagode descalçou o sapato branco e tirou o chapeuzinho da cabeça do sambista, desconstruindo traços que identificam, mas também estigmatizam como velha-guarda os sambistas mais tradicionais" (LOPES *apud* TROTTA, 2006, p. 102).

Negritude Junior, por exemplo, tinha como objetivo uma nova uniformização para os seus integrantes:

Logo no início da carreira, Nenê e sua mãe, que era costureira, elaboraram uma espécie de “uniforme” para suas apresentações que consistia em um mesmo tecido para todos os integrantes ao qual foram acrescentados paetês. Esses apliques, segundo Nenê, foram inspirados nas vestes coloridas e brilhantes da banda americana *Earth, Wind and Fire* e, ao se apresentarem em palcos pequenos, contando apenas com uma precária mesa de som e um canhão de luz, iluminavam o palco e davam dinamismo e beleza à música do grupo. (TROTTA, 2006, p. 135)

A influência estrangeira pode ser vista nas roupas e acessórios que os artistas usavam. Vamos analisar, por exemplo, a capa do LP de Soweto em comparação com o grupo estadunidense Grandmaster Flash and Furious Five.



Figura 20- Álbum *Farol das Estrelas* do grupo Soweto.

⁹¹ Disponível em:

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Malandragem#Estere.C3.B3tipo_do_malandro_brasileiro>. Acesso em: 19 de abril de 2016.

Fonte: Vagalume⁹²



Figura 21- Álbum *White Lines* (Linhas Brancas) de Grandmaster Flash and Furious Five
Fonte: Rolling Stone⁹³

Agora vamos comparar um álbum de Art Popular com o de The Jackson 5.



Figura 22- Capa do álbum *Samba Pop Brasil II* do grupo Art Popular
Fonte: All Music⁹⁴

⁹² Disponível em em: <<http://www.vagalume.com.br/soweto/discografia/farol-das-estrelas.html>>. Acesso em: 19 de abril de 2016.

⁹³ Disponível em: <<http://www.rollingstone.com/music/lists/questloves-top-50-hip-hop-songs-of-all-time-20121217/grandmaster-flash-and-the-furious-five-white-lines-1984-19691231>>. Acesso em: 19 de abril de 2016.

⁹⁴ Disponível em: <<http://www.allmusic.com/album/samba-pop-brasil-ii-mw0000438395>>. Acesso em: 19 de abril de 2016



Figura 23- Capa do álbum 20th Century Masters – The Millennium Collection: The Best of The Jackson 5
Fonte: Vagalume⁹⁵

Sendo assim, evidenciam-se as transformações ocorridas no samba a partir de 1990, primeiramente, com o grupo Raça Negra, que foi o primeiro a despontar no mercado fonográfico do pagode, e, em seguida, com os novos artistas e grupos com tal designação, tais como Exaltasamba, Só pra Contrariar, Negritude Junior, Sorriso Maroto, etc, como nos mostra o levantamento discográfico no Apêndice A.

As mudanças ocorreram em diferentes aspectos. Na música, por exemplo, além da influência direta do pagode de 1980, foram adicionados instrumentos até então inutilizados no samba, como a bateria, contrabaixo, guitarra e teclados. A forma como os instrumentos eram tocados variavam entre o estilo de 1980⁹⁶ e o padrão Benjor⁹⁷. A cultura dos Estados Unidos também se mostrou presente na indumentária dos artistas.

⁹⁵ Disponível em:

<<http://www.vagalume.com.br/jackson-5/discografia/20th-century-masters-the-millennium-collection.html>>.

Acesso em: 19 de abril de 2016.

⁹⁶ Ver página 35.

⁹⁷ Ver página 50.

4- O preconceito

Existiu no samba, desde seus primeiros passos até o surgimento do pagode de 1990, um certo preconceito pela crítica especializada, o que incomodou alguns sambistas, como revela esta fala de Moacir Luz:

É uma coisa assim: o jazz é elegante, o samba é deselegante; o tropicalismo é moderno, o samba é antiquado; a bossa nova é fina, o samba é escrachado; a MPB do Chico Buarque e do Caetano é intelectual, o samba é intuitivo. Qualquer comparação que for se tratar sempre o samba é levado a uma categoria menor. É curioso isso! Você diz assim “eu sou compositor” é uma coisa. E de repente vem uma coisa assim: “Ah, você é sambista!”, essa palavra ela vem cercada de preconceito. É impressionante isso! (MOACIR *apud* TROTTA p. 95)

Apesar da consagração que o samba passou a ter durante o processo de nacionalização, algumas manifestações continuaram sendo marginalizadas, como é o caso do partido-alto, por exemplo. Vimos que a partir da revolução do samba de 1930, o samba que não passou por nenhuma modificação e que, portanto, representa a verdadeira tradição, se manteve ativo nos setores subalternos da sociedade, como é o caso dos pagodes de fundo-de-quintal que teve sua origem na casa das tias baianas. Essa manifestação, em princípio reservada aos morros, se popularizou e conquistou outros setores da sociedade somente a partir da descoberta do Cacique de Ramos por Beth Carvalho. Antes disso, o samba só tinha destaque nacional se fosse cantado por nomes consagrados da MPB. Deu-se início então ao paradigma do Fundo de Quintal que conquistou as rádios e deu origem, na década seguinte, ao pagode de 1990.

A ideia de tradição *versus* modernização foi tema de diversas críticas durante o desenvolvimento do samba, como vimos também anteriormente. Porém, a partir de 1990 aparece com mais frequência, servindo de base para as duras críticas ao novo movimento do pagode.

Pode-se observar uma tendência à defesa das características tradicionais, locais, realizada por defensores do pagode vinculado à década de 1980. No âmbito de um país em desenvolvimento, como o Brasil, isto pode ser entendido por alguns como “uma reação ligada com o medo de perda da identidade cultural face à homogeneização mundial. Para outros, definir o local tem sido percebido como uma oportunidade de redefinir e promover identidades locais”. (GUILBAULT *apud* PINTO 2013, p.138)

Vê-se, nesse momento, o mesmo processo que aconteceu na revolução do samba de 1930⁹⁸. No começo do século XX a transformação do samba em marca nacional se deu por influência das tendências modernistas e em 1990 os artistas aderiram aos elementos estrangeiros trazidos com a globalização. Por outro lado, uma corrente tradicionalista via na modernização uma ameaça à cultura local. Então, qualquer tipo de elemento estrangeiro no samba acabaria com o longo processo de resistência cultural que os sambistas conquistaram até 1980, como mostra a seguinte citação de Nei Lopes: "O que me incomoda é querer transformar o samba num híbrido pra [sic] pasteurizar em nível internacional. Eu vejo nesse rótulo (samba de raiz) uma forma da indústria cultural dizer que o samba tradicional é uma forma passadista e inventa novas fórmulas" (LOPES *apud* TROTTA, 2006, p. 177).

Mas há quem defenda que as influências estrangeiras não necessariamente rompem com a tradição:

Tradições musicais – cultura e hábitos envolvidos com a música – não são à prova d’água. Elas são receptivas a sons, estilos, e letras de outros lugares. Algumas influências externas acabam por modificar estilos locais. Outras influências deixam uma memória delas para trás e desaparecem. Certos aspectos da tradição musical permanecem tenazmente locais. (SANSONE *apud* TROTTA, 2006, p. 22)

A mesma linha de raciocínio é vista com Stuart Hall:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à 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

Seguindo essa ideia, o conservadorismo da crítica e dos sambistas antigos não tem sustentação. Apesar disso, para estabelecer uma diferenciação entre o antigo e o novo pagode foram criados dois termos: "Samba de Raiz" e "Pagode Romântico".

O samba praticado no Rio de Janeiro por Fundo de Quintal, Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz, entre outros, apesar de ter influenciado os novos artistas, passam a ter agora a designação de "samba de raiz"⁹⁹ pela crítica, "que visava diferenciar-se estética, temática, ideológica e mercadologicamente da nova vertente. A nomenclatura passou a funcionar como um marcador em oposição ao “massivo” pagode paulista" (TROTTA, 2014, p. 6).

⁹⁸ Ver capítulo 3.

⁹⁹ "[...] expressão surgida na década de 1990 para caracterizar o pagode dos anos 1980". (PINTO, 2013, p. 78)

Vamos observar na fala de Ubirany que a partir daí ele nega a posição de pagodeiro:

Pagode é uma coisa que a mídia rotulou como gênero musical, sem ser gênero musical. É aquela coisa, você vai no pagode, você não vai cantar um pagode. [...] aí ficou rotulado pagode como gênero musical, que depois, mais a frente, ficou mais dirigido pra [*sic*] essa coisa do samba mais lento e tal, da garotada mais nova. [...] E nós da antiga ficamos como sambista mesmo.¹⁰⁰

Contraditoriamente, Beth Carvalho diz que pagodeiro e sambista representam uma coisa só:

Eu acho muito engraçada essa separação entre MPB e samba, quando samba é MPB. A mesma discriminação que existe em relação a “pagodeiro” por oposição a “sambista”. Eu acho engraçado. Todo sambista é pagodeiro. E todo pagodeiro é sambista. É a mesma coisa. E todo sambista é parte da música popular brasileira. (TROTTA, 2006, p. 175)

A fala de Beth Carvalho, além de nos mostrar que não há diferença entre os termos, vai mais além ao deixar claro que o samba sofre preconceito antes mesmo de 1990 ao ser tratado marginalmente quando comparado à MPB.

Mas vamos nos concentrar no pagode de 1990. Repare que a fala de Ubirany nos traz a ideia de samba mais lento fazendo referência ao que mais tarde ficou conhecido como “pagode romântico”. Esse novo termo, utilizado para diferenciar-se do pagode de 1980, foi bastante usado pelos críticos para inferiorizar a nova música. Portanto, a partir de agora a palavra “pagode” se reveste de um caráter pejorativo.

Até hoje, ser classificado como “pagodeiro” é altamente pejorativo no contexto da música popular urbana brasileira, e essa categoria está associada a barulho, incômodo, baixa qualidade musical e pobreza, além do aspecto étnico que perpassa como pano de fundo todo o universo da canção brasileira. (TROTTA, 2006, p. 175)

Dessa forma, negativamente ou não, “Pagode”, “pagode paulista” e “pagode romântico” foram os termos utilizados para designar o novo samba. Quanto à última designação, Trotta dedica um capítulo da sua tese *Samba e Mercado de Música nos anos de 1990* para analisar os possíveis critérios que fizeram do pagode romântico uma música discriminada. Na sua pesquisa observa-se que o romantismo não é uma particularidade do pagode. O samba durante seu desenvolvimento passou por períodos em que o amor (entre homem e mulher) foi tema de muitas músicas, como é o caso do samba-canção em 1950, que, influenciado pelo bolero nas trilhas sonoras das rádios cubanas, das novelas mexicanas e filmes norte-americanos, foi um

¹⁰⁰ Informação concedida por Ubirany para o programa Ritmo Brasil da Rede TV. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=btfbBltoONk&nohtml5=False>>. Acesso em: 10 de abril de 2016.

samba de andamento lento que registrava em suas letras situações de relações amorosas (TROTТА, 2006, p. 103). Vamos tomar como exemplo a música *Carinhoso*, música composta por Pixiguiinha e João de Barro e gravada por Orlando Silva em 1966:

Meu coração, não sei por quê
 Bate feliz quando te vê
 E os meus olhos ficam sorrindo
 E pelas ruas vão te seguindo
 Mas mesmo assim foges de mim

Ah, se tu soubesses
 Como sou tão carinhoso
 E o muito, muito que te quero
 E como é sincero o meu amor
 Eu sei que tu não fugirias mais de mim

Vem, vem, vem, vem
 Vem sentir o calor dos lábios meus
 À procura dos teus
 Vem matar essa paixão
 Que me devora o coração
 E só assim então serei feliz
 Bem feliz

Agora vamos analisar a letra da música *Quando Te Encontrei*, composição de Luiz Carlos, vocalista do Raça Negra:

Quando te encontrei,
 Te juro, não pensei
 Que iria me apaixonar.
 Mas todo amor é assim
 Como uma história sem fim
 Que tomou conta de mim!...
 O que é que eu faço agora?!
 Já tentei ir embora,
 Mas meu coração está preso a você!...
 Não sei dizer o que vou fazer
 Pra me livrar desse amor.
 Eu quero é mais viver em paz
 E ser feliz seja como for.

A primeira letra fala de alguém apaixonado que procura estratégias para a pessoa amada não fugir do relacionamento, enquanto a segunda busca estratégia para ele próprio fugir do que está sentindo. Ambas as músicas falam de um amor capaz de provocar sofrimento. As duas letras são criticadas pelos contemporâneos de cada época, como nos mostra Trotta: "os críticos consideram como uma forma menor de sentimentalismo e nostalgia, ou até mesmo uma demonstração patológica de mau gosto musical, evocada em termos como "dor-de-cotovelo" [em 1960], "cafona" [em 1970] ou "brega" [em 1980]" (ARAÚJO *apud* TROTТА, 2006, p. 108).

Além do romantismo, outro aspecto foi pauta das críticas, como é o caso da escolaridade dos artistas e do público, como podemos ver na publicação de Danilo Casaletti na revista virtual *Época*:

[...] a maioria das pessoas que gostam das produções da década de 1990, denominado de pagode comercial, é jovem, com nível escolar mais baixo e moradores da periferia. O público que aprecia o samba da década de 1980 e nomes como Zeca Pagodinho e Fundo de Quintal é mais heterogêneo, com pessoas de uma faixa etária um pouco maior e que cursaram faculdade. Por fim, o samba tradicional – simbolizado por Paulinho da Viola – e o choro têm um público composto por uma maioria de pessoas com nível superior em boas faculdades, grande consciência política e um bom conhecimento musical.¹⁰¹

Vale ressaltar no contexto histórico o Brasil tinha acabado de sair da ditadura Militar, havia apenas 5 anos que a República voltou ao regime político; a década de 1980 foi marcada por movimentos estudantis de cunho revolucionário; na mesma década floresceu o Rock nacional com figuras como Cazuzza, Renato Russo e Hebert Vianna que usavam sua música para protestar os problemas da sociedade. Em contrapartida, os artistas de pagode, na sua grande maioria, eram de origem suburbana ou vinda de uma classe social desprivilegiada, assim como eram os pagodeiros de 1980. Portanto, as temáticas de suas letras eram totalmente despolitizadas e despreziosas, variando entre temas românticos e de cunho coreográfico. Observa-se a preocupação com o respeito através da fala de Luiz Carlos sobre a formação do grupo Raça Negra, por exemplo:

A primeira regra era que todo mundo tinha que terminar pelo menos o Colegial, porque a gente estava querendo um outro tipo de inserção na música e se tudo desse certo a gente ia ter que falar e não queríamos falar errado: “nóis é”, “nóis vai”, tínhamos que eliminar isso. Depois ninguém poderia beber bebida alcoólica e nem fumar – nem cigarro! – por que se as pessoas vissem a gente fumando cigarro iam achar que a gente fumava maconha também e não era essa imagem que nós queríamos passar. (TROTТА, 2006, p. 135)

Observa-se, na fala do cantor, a forma organizada com que os integrantes tratavam o grupo musical, contrariando totalmente a forma espontânea e descontraída do pagode de 1980. A fala também revela a meta estabelecida com relação ao grau de escolaridade dos músicos. Muitos concluíam apenas o ensino médio e não tinham acesso à faculdade, o que pode justificar o fazer musical de teor simples, inclusive na composição das letras que falavam de

¹⁰¹ Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/1,,EMI17988315220,00.html>>. Acesso em: 12 de setembro de 2014.

relacionamento amoroso de maneira “simples”, sem a erudição que se costumava ouvir desde Noel Rosa, por exemplo.

5- Conclusão

Fazendo uma síntese de todos os trabalhos lidos, do levantamento discográfico e dos documentários e entrevistas assistidos, podemos chegar a algumas conclusões. Uma primeira afirmação é que o samba é uma manifestação musical que teve início no começo do século XX no Rio de Janeiro, sendo seus primeiros produtores migrantes de várias regiões do país, mas sobretudo da Bahia. O principal reduto do samba foi a casa de Tia Ciata, dentre outras tias baianas que sediavam festas, onde se reuniram nomes importantes da música brasileira como Pixiguinha, Donga e João da Baiana, por exemplo. O primeiro samba que se tem conhecimento é *Pelo Telefone*, música feita em uma das reuniões da casa de Tia Ciata e que foi registrada pelo compositor Donga, apesar de sua autoria ter sido causa de polêmicas. Na casa da própria Tia Ciata existia uma divisão de classes que separava membros da elite na sala de visitas e os pobres no quintal. Os instrumentos utilizados na sala de visitas eram piano, flauta, clarineta, cordas e metais. Já no quintal a formação instrumental era composta basicamente por pandeiro, prato-e-faca e palmas.

Outra conclusão é que houve uma transformação no samba em 1930 que mudou a forma de tocá-lo, gerando assim uma nova fórmula rítmica, conhecida como *paradigma do Estácio*. Nessa nova concepção de samba, novos instrumentos foram acrescentados, como o tamborim, a cuíca e o surdo. A partir desse momento, os sambistas passaram de compositores espontâneos ao *status* de compositores profissionais. Nomes como Ismael Silva, Bide e Noel Rosa foram os principais representantes da época. Vimos também que o processo de nacionalização do Brasil, elegendo o samba como principal marca da brasilidade, foi resultado de interesses ideológicos e políticos.

O partido-alto, que muito provavelmente tem proveniência da casa das tias baianas, é uma música que representa o que há de tradicional no samba, ou seja, foi menos modificado com as transformações de 1930. Vimos que o termo "partido-alto" se reveste de alguns significados diferentes e para o presente trabalho preferimos usá-lo para designar a fórmula rítmica fornecida por Marco Pereira no seu livro *Ritmos Brasileiros para Violão*.

Em 1970, populariza-se uma festa que leva o nome de pagode. Originalmente nos quintais das casas suburbanas, posteriormente nas quadras das agremiações carnavalescas, o pagode teve como principal reduto a quadra do Cacique de Ramos, onde se reuniam amigos, músicos e jogadores de futebol para reuniões festivas às quartas-feiras. Dessas reuniões surgiu o grupo de samba *Fundo de Quintal*, que representou a segunda revolução no samba. Foram inseridos

novos instrumentos, tais como repique-de-mão, tantã e o banjo. Juntamente com os novos instrumentos, o grupo trouxe também a mistura de fórmulas rítmicas variando entre o paradigma do Estácio e o partido-alto. Foi quando Beth Carvalho e seu produtor musical Rildo Hora descobriram o Cacique de Ramos e a partir de 1980 o novo samba fez parte das programações das rádios de todo o Brasil.

A partir de 1990, influenciados diretamente pelo pagode do Fundo de Quintal, surgiram grupos de samba em outras regiões do país, principalmente em São Paulo, fato que rendeu o apelido de “pagode paulista”. Os primeiros nomes de destaque foram Raça Negra, Só Pra Contrariar e Negritude Junior, grupos de maior vendagem de discos durante a década. Em 2000, quando parecia que o pagode estava entrando em declínio, novos grupos foram aparecendo, dentre eles Sorriso Maroto que foi um dos maiores sucessos da primeira década do século XXI, ficando atrás somente de Exaltasamba que teve seu auge entre os anos 2007 e 2010.

Entre a década de 1990 e a de 2000 observou-se duas linhagens de fazer samba que se diferenciam principalmente pela base rítmica que usavam. Uma linhagem continuava com os padrões rítmicos oriundos do Cacique de Ramos e a outra fez renascer um padrão conhecido como "padrão Benjor", que era uma batida de violão encontrada pioneiramente nas músicas de Jorge Ben Jor e que foi usado bastante pelo violão e pela caixa da bateria. Ambas as linhagens acrescentaram instrumentos eletrônicos como guitarra, teclado, e contrabaixo, além da bateria que é um instrumento acústico. A nova instrumentação representou uma modernização no samba, o que gerou bastante crítica entre os músicos e críticos conservadores.

A modernização trouxe também a linguagem musical estrangeira, principalmente estadunidense. Essa influência norte americana se dá principalmente nas melodias, no estilo de canto e na indumentária dos artistas. Os próprios produtores, através de entrevistas, assumem as influências.

Podemos concluir, também, que o samba dos morros sempre obteve um espaço marginalizado na sociedade, tendo prestígio somente quando fazia parte do repertório de artistas consagrados da MPB, como em Sampa de Caetano Veloso, Flor de lis de Djavan, entre outros. Os motivos da discriminação variaram entre o julgamento das letras românticas; a inserção de elemento estrangeiros, contrariando o "samba de raiz", este representado por Fundo de Quintal; e a escolaridade dos artistas e receptores do pagode.

Referências

CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba*. São Paulo: Mameluco, 2007.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ESSINGER, Silvio. *Samba-Rock*. Clique Music, 2013. Disponível em: <<http://www.portaleducacao.com.br/pedagogia/artigos/48764/referencias-bibliograficas-tiradas-na-internet-como-colocar-no-trabalho>>. Acesso em: 13 de abril de 2016.

FUNDO DE QUINTAL. Ensaio. São Paulo-SP: TV Cultura, 27 de Setembro de 2015. Programa de TV. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W19kng6CYiQ>>. Acesso em: 19 de abril de 2016.

FUNDO DE QUINTAL. Manchete. São Paulo-SP: TV Manchete, 1998. Programa de TV. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BZzJZDSiTS0>>. Acesso em: 7 de abril de 2016.

Fita Bruta, *Os 100 melhores pagodes de 1990 a 2013*. Disponível em: <<http://fitabruta.com.br/materias/listas/os-110-pagodes-de-1990-2013-e-faixas-bonus/>>. Acesso em: 22 de abril de 2016.

GUIMARÃES, Francisco (VAGALUME). *Na roda de samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

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

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução: Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger e Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

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.

MOURA, Roberto M. *No princípio, era a roda*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

NARLOCH, Leandro. *Guia Politicamente Incorreto da História do Brasil*. São Paulo, Leya, 2011.

OLIVEIRA, Idalina Maria Amaral de. *A Ideologia do Branqueamento na Sociedade Brasileira*. Paraná, UENP, 2008.

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

RK Entretenimento, Pagode (estilo musical). Disponível em: <<http://entretimentork.blogspot.com.br/2011/10/pagode-estilo-musical.html>>. Acesso em: 5 de março de 2016.

ROCHA, Fabíola Bortolozo do Carmo. *Plágio Musical Como Violação de Direitos de Autor*. Rio de Janeiro: Rev. SJRJ, 2011.

Samba e Pagode 100% na veia, História do Pagode. Disponível em: <<http://pagodesamba.no.comunidades.net/historia-do-pagode>>. Acesso em: 5 de março de 2016.

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

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

SOUZA, Tárík. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Editora34, 2006.

TROTТА, Felipe. *Paulinho da Viola e o mundo do samba*. Ricardo Tacichian (orientador) Dissertação de mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) da Uni-Rio. Rio de Janeiro, 2001.

TROTТА, Felipe. *Música popular e mercado: a força das classificações* In: Contemporânea: Revista de Comunicação e Cultura v.3 n.2 (dezembro/2005). Disponível em: <www.contemporanea.poscom.ufba.br>. Salvador, BA: UFBA, pp. 181-196, 2005.

TROTТА, 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>. 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.

Veja, *O soul deu samba*. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/soul-deu-samba>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2016.

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

Apêndice A

ANO	Artista	Álbum	Gravadora
1991	Eliane de Lima	Fala de Amor	
	Grupo Raça	Da África à Sapucaí	BMG/ Ariola
	Raça Negra	Raça Negra	RGE

ANO	Artista	Álbum	Gravadora
1992	Exaltasamba	Eterno Amanhecer	Kaskata's Record
	Negritude Junior	Jeito de Seduzir	Zimbabwe
	Katinguelê	Bem no Íntimo	
	Raça Negra	Raça Negra 2	RGE
	Sensação	Mais Uma Paixão	Five Star
	Grupo Raça	Feito Pra Você	BMG/ Ariola
	Eliane de Lima	Caminhos da Ilusão	
	Sem Compromisso	Parte Desse Jogo	

ANO	Artista	Álbum	Gravadora
1993	Art Popular	O canto da razão	RDS/ Kaskata's
	Negritude Junior	Natural	EMI
	Raça Negra	Raça Negra	RGE
	Só Pra Contrariar	Que Se Chama Amor	BMG/ RCA
	Grupo Raça	Jeito de Felicidade	BMG/ Ariola
	Eliane de Lima	Drink de Amor	

ANO	Artista	Álbum	Gravadora
	Exaltasamba	Encanto	Kaskata's Record

1994	Molejo	Grupo Molejo	Continental
	Negritude Junior	Deixa Acontecer	EMI
	Katinguelê	Meu Recado	Independente
	Raça Negra	Raça Negra	RGE
	Sensação	Canto Nacional	Five Star
	Só Pra Contrariar	Meu Jeito De Ser	Sony/ BMG
	Grupo Raça	Dengo	BMG/ Ariola
	Eliane de Lima	Eliane de Lima	

ANO	Artista	Álbum	Gravadora
1995	Art Popular	Nova era	EMI
	Molejo	Grupo Molejo 2	Continental
	Negritude Junior	Gente da Gente	EMI
	Os Morenos	Marron Bombom	
	Pixote	Brilho de Cristal	Atração
	Raça Negra	Raça Negra	RGE
	Só Pra Contrariar	O Samba Não Tem Fronteiras	Sony/ BMG
	Grupo Raça	Pura Emoção	BMG/ Ariola
	Swing e Simpatia	Razão de Viver	
	Eline de Lima	Eliane de Lima	

ANO	Artista	Álbum	Gravadora
1996	Art Popular	Temporal	EMI
	Art Popular	Samba de Natal	EMI
	Exaltasamba	Luz do Desejo	EMI/ Odeon
	Molejo	Não Quero Saber de Tititi	Continental
	Negritude Junior	Nosso Ninho	EMI
	Os Morenos	Teu Charme	

	Katinguelê	No Compasso do Criador	EastWest Continental/ Warner Music
	Raça Negra	Raça Negra	RGE
	Sensação	Trem Brasil	Chic Show
	Só Pra Contrariar	Só Pra Contrariar Futebol Clube	Sony/ BMG
	Soweto	Vento dos Areias	Five Star
	Grupo Raça	Declaração de Amor	BMG/ Ariola
	Eliane de Lima	Eliane de Lima	
	Sem Compromisso	Pra Ficar	

ANO	Artista	Álbum	Gravadora
1997	Art Popular	Sambapopbrasil	EMI
	Exaltasamba	Desliga e Vem	EMI/ Odeon
	Karametade	Karametade	
	Molejo	Bricadeira De Criança	Continental
	Negritude Junior	Sedução Na Pele	EMI
	Os Morenos	Nosso Segredo	
	Katinguelê	Mundo dos Sonhos	EastWest Continental/ Warner Music
	Os Travessos	Nossa Dança	Atração Fonográfica
	Pique novo	Em Cada Esquina	Paradoxx
	Pixote	Tão Inocente	Atração
	Raça Negra	Raça Negra	RGE
Ronaldo e Os Barcelos	Ronaldo e Os Barcelos	Sony Music	

	Sensação	Pra Gente se Encontrar de Novo	Continental
	Só Pra Contrariar	Depois do Prazer	Sony/ BMG
	Soweto	Refêm do Coração	EMI
	Boka Loka	Você Vai Se Amarrar	
	Grupo Raça	Paixão	BMG/ Brasil
	Eliane de Lima	Ao Vivo	
	Sem Compromisso	Felicidade Escondida	

ANO	Artista	Álbum	Gravadora
1998	Cor de Pele	Cor de Pele	
	Exaltasamba	Cartão Postal	EMI/ Odeon
	Karametade	Karametade	
	Kiloucura	Tudo o Que Sonhei	BMG
	Molejo	Família	Continental
	Negritude Junior	Porcelana	EMI
	Os Morenos	Tá Afim de Sambar	
	Katinguelê	Na Área	EastWest Continental/ Warner Music
	Raça Negra	Raça Negra	Som Livre
	Sensação	Brilho de Felicidade	Continental
	Só Pra Contrariar	Ao Vivo	
	Intuição	Grupo Intuição	
	Boka Loka	Apaixonado	
Grupo Raça	Grupo Raça	Columbia/ Sony Music	

	Eliande de Lima	Eliande de Lima	
	Sem Compromisso	Assim é Nosso Jeito	

ANO	Artista	Álbum	Gravadora
1999	Art Popular	Sambapopbrasil II	EMI
	Karametade	Karametade	
	Kiloucura	Diamante	BMG
	Os Morenos	Pode Chegar	
	Katinguelê	15 Anos Ao Vivo	EastWest Continental/ Warner Music
	Pique Novo	Pelas Ruas	Paradoxx
	Pixote	Tá Bom Demais	Continental East West
	Sensação	Filhos da Noite	Continental
	Só Pra Contrariar	Interfone	RCA
	Soweto	Farol das Estrelas	EMI
	Boka Loka	Boka Loka	
	Grupo Raça	A Festa Começou Ao Vivo	
	Swing e Simpatia	Swing e Simpatia	Sony Music
Eliande de Lima	Vou Viver a Vida		

ANO	Artista	Álbum	Gravadora
2000	Art Popular	Acústico MTV	Virgin
	Art Popular	Para sempre: Art Popular	Antologia/ EMI
	Cor de Pele	Cor de Pele 2	
	Exaltasamba	Mais Uma Vez	EMI/ Music
	Karametade	Karametade	
	Molejo	Polivalência	

	Negritude Junior	Periferia	EMI
	Katinguelê	Venha Matar Saudade	
	Os Travessos	Os Travessos 2	Warner Music
	Raça Negra	Vem Pra Ficar	Mercury Record
	Refla	Caminhos	
	Ronaldo e Os Barcelos	Ronaldo e Os Barcelos	Atração
	Sensação	Sensação Ao Vivo	Continental
	Só Pra Contrariar	Santo Santo	RCA
	Só Pra Contrariar	Bom Astral	Sony/ BMG
	Soweto	Fotografia	EMI
	Sing e Simpatia	Swing e Simpatia	Sony Music
	Belo	Desafio	EMI Brazil
	Revelação	Revelação	BMG
	Eliane de Lima	Ao Vivo 2	
	Sem Compromisso	À Toa Pra Te Amar	

ANO	Artista	Álbum	Gravadora
2001	Art Popular	Art Popular	Virgin
	Exaltasamba	Bons Momentos	EMI
	Karametade	Karametade	
	Os Morenos	Os Morenos Ao Vivo	
	Os Travessos	Declarações	WEA Internacional
	Pique Novo	Pique Novo	Sony Music
	Pixote	Ídem	Warner Music
	Raça Negra	Raça Negra	Universal Music
	Intuição	Grupo Intuição	

	Belo	Ao Vivo	Sony/ BMG
	Alexandre Pires	É Por Amor	BMG
	Inimigos da HP	Independente	
	Turma do Pagode	Turma do Pagode Ao Vivo	Terra Nova
	Revelação	Nosso Samba Virou Religião	BMG
	Sem Compromisso	Ao Vivo	

ANO	Artista	Álbum	Gravadora
2002	Art Popular	Série Identidade: Art Popular	Antologia/ EMI
	Art Popular	Planeta Pagode	Abril Music
	Exaltsamba	Exaltsamba Ao Vivo	EMI
	Molejo	Não É Brinquedo Não	
	Os Morenos	Sem Limite	
	Os Morenos	Pagodão dos Morenos	
	Os Travessos	Os Travesso 4	WEA Internacional
	Os Travessos	Perfil	Warner Music
	Pique Novo	Pique Novo Ao Vivo	Sony Music
	Pixote	Pira	
	Raça Negra	Samba Jovem Guarda	
	Sensação	Presente que Deus Mandou	WEA
	Só Pra Contrariar	Acústico	Sony/ BMG
	Boka Loka	De Verdade Ao Vivo	

	Grupo Raça	Raça e Raiz	
	Swing e Simpatia	Swing e Simpatia	BMG
	Belo	Valeu Esperar	EMI Brazil
	Alexandre Pires	Minha Vida Minha Música	Sony/ BMG
	Netinho di Paula	Sou eu	
	Sorriso Maroto	Sorriso Maroto	Deckdisc
	Imaginasamba	Ideias do Amor	Independente
	Revelação	Ao Vivo No Olimpo	Deckdisc
	Revelação	O Melhor do Pagode de Mesa	Deckdisc

ANO	Artista	Álbum	Gravadora
2003	Art Popular	Ao vivo: Sem Abuso	Deckdisc
	Exaltasamba	Alegrando a Massa	EMI
	Gustavo Lins	Pra Ser Feliz	
	Karametade	Karametade	
	Os Mulekes	Os Mulekes	
	Os Morenos	Os Morenos Ao Vivo II	
	Os Travessos	Dito e Feito	Warner Music
	Pique Novo	Duetos	Indie Records
	Raça Negra	Dou a Vida Por Um Beijo	
	Refla	Refla	
	Sensação	Tudo de Bom	Atração Music
	Só Pra Contrariar	Produto Nacional	Sony BMG
	Belo	Romance Rosa	EMI Brazil
Alexandre Pires	Estrela Guia	BMG	

	Netinho di Paula	Paixão Ardente	
	Sorriso Maroto	Por Você	Desckdisc
	Jeito Moleque	Eu Nunca Amei Assim	Independente
	Turma do Pagode	Vol. 2 Festa no Quintal	Terra Nova
	Revelação	Novos Tempos	Desckdisc
	Sem Compromisso	Tá Escrito	

ANO	Artista	Álbum	Gravadora
2004	Art Popular	Série Bis: Art Popular	Antologia/ EMI
	Gustavo Lins	Gustavo Lins	
	Os Travessos	Os Travessos Ao Vivo	Warner Music
	Pique Novo	Ao Vivo Vol. 2	
	Pixote	Vamos Nessa Ao Vivo	Sky Blue
	Só Pra Contrariar	Produto Nacional II	Sony/ BMG
	Boka Loka	Bateu Emoção	
	Swing e Simpatia	Retrato de Um Coração	
	Rodriguinho	Rodriguinho	F-Unit
	Belo	Seu Fã	Sony Music
	Alexandre Pires	Alto-Falante	Sony Music
	Chrigor	Trilha Sonora	Deckdisc
	Imaginasamba	Imaginasamba	Independente
	Inimigos da HP	E Quem Não Gosta do Inimigos	Radar Records
	Revelação	Ao Vivo Na Palma da Mão	Deckdisc

ANO	Artista	Álbum	Gravadora
2005	Art Popular	Ao vivo: Sem Abuso e Amigos	Deckdisc
	Exaltasamba	Esquema Novo	EMI
	Gustavo Lins	Ao Vivo	
	Karametade	Karametade	
	Os Mulekes	Festa dos Mulekes	
	Katinguelê	O Show Vai Continuar	
	Os Travessos	Pura Mágica	Da Massa Records
	Pixote	Descontrolado	Atração
	Sensação	Vem Pro Samba	Atração
	Boka Loka	Tá Na Hora	
	Belo	Seu Fã Ao Vivo	Columbia
	Alexandre Pires	Meu Samba	Sony/ BMG
	Netinho di Paula	O Melhor de Netinho di Paula	
	Sorriso Maroto	Por Você Ao Vivo	Deckdisc
	Jeito Moleque	Me Faz Feliz	Universal Music
	Imaginasamba	Proposta	Warner Music
	Turma do Pagode	Pagode do Bom	Terra Nova
Eliane de Lima	Sentimento de Mulher		

ANO	Artista	Álbum	Gravadora
2006	Art Popular	Authentico	Musart Music
	Exaltasamba	Todos os Sambas	EMI
	Gustavo Lins	Impossível Te Esquecer	
	Molejo	Warner 30 Anos - Molejo	

	Raça Negra	Raça Negra 23 Vol. 14	
	Sensação	Se o Samba Começar	Zaid Records
	Só Pra Contrariar	É Bom Demais	
	Swing e Simpatia	Toda Noite	Deckdisc
	Belo	Belo	Sony/ BMG
	Netinho di Paula	In Concert	New Music
	Netinho di Paula	Coração Aberto	EMI Brazil
	Sorriso Maroto	É Diferente	Deckdisc
	Inimigos da HP	Ao Vivo	Radar Records
	Revelação	Velocidade da Luz	Deckdisc
	Doce Encontro	Além dos Limites	

ANO	Artista	Álbum	Gravadora
2007	Exaltasamba	Livre Pra Voar	EMI
	Os Travessos	Frente a Frente	
	Pique Novo	Nos Braços do Povo	
	Raça Negra	As Vinte Mais Acústico	
	Refla	Agora É Pra Valer	
		Seguindo Em Frente	
	Grupo Raça	Grupo Raça	
	Belo	100% Belo	EMI Brazil
	Chrigor	Quem Me Conhece Sabe Quem Eu Sou	Deckdisc
	Sorriso Maroto	É Diferente Ao Vivo	Deckdisc
	Jeito Moleque	O Som do Bem	Universal Music

	Nosso Sentimento	É Tão Lindo	Atração Fonográfica
	Imaginasamba	Imaginasamba Ao Vivo	Warner Music
	Bom Gosto	Bom Gosto Ao Vivo	Universal Music
	Turma do Pagode	Mais Feliz	Terra Nova
	Eliande de Lima	Estou Assim	
	Doce Encontro	Ascendente	
	Samprazer	Ao vivo	Skyblue

ANO	Artista	Álbum	Gravadora
2008	Art Popular	O Canto da Razão - ao vivo	
	Gustavo Lins	Sonho Real	
	Molejo	Todo Mundo Gosta	
	Negritude Junior	Atitude	EMI
	Katinguelê	A Volta Ao Vivo	
	Pixote	15 Anos Ao Vivo	Atração
	Rodriguinho	Uma História Assim	F-Unit
	Belo	Pra Ver o Sol Brilhar	Sony/ BMG
	Alexandre Pires	Em Casa Ao Vivo	EMI
	Sorriso Maroto	100% Sorriso Maroto	Som Livre
	Jeito Moleque	Ao Vivo na Amazônia	Universal Music
	Inimigos da HP	Zoodstock	Radar Records
	Revelação	Aventureiro	Deckdisc
	Sem Compromisso	Meu Nome É Samba	

	Samprazer	Simbora Meu Povo	Skyblue
--	-----------	------------------	---------

ANO	Artista	Álbum	Gravadora
2009	Art Popular	To na boa	Independente
	Exaltasamba	Ao Vivo na Ilha da Magia	EMI
	Pique Novo	Ligando os Fatos	
	Swing e Simpatia	Irracional	
	Rodriguinho	Uma História Assim 2	F-Unit
	Belo	Primavera	Sony Music
	Sorriso Maroto	Sinais	Deckdisc
	Jeito Moleque	5 Elementos	Sony Music
	Nosso Sentimento	Assim	Performance
	Inimigos da HP	Zoodstock Na Estrada	Radar Records
	Bom gosto	Roda e Samba do Grupo Bom Gosto	EMI
	Turma do Pagode	Dom de Sambar	Atração Fonográfica
		Ao Vivo No Morro	

ANO	Artista	Álbum	Gravadora
2010	Exaltasamba	Roda de Samba do Exalta	Som Livre
	Exaltasamba	Exaltasamba – 25 Anos	Som Livre/ Radar Records
	Molejo	Voltei	
	Katinguelê	Por Amor	
	Pixote	Obrigado, Brasil	EMI
	Raça Negra	Boa Sorte	

	Sensação	Sensação Ao Vivo	
	Só Pra Contrariar	Simbora Meu Povo Ao Vivo	Sony BMG
	Rodriguinho	É Assim Que Funciona	F-Unit
	Belo	Pra Ser Amor	BMG
	Alexandre Pires	Mais Além	EMI
	Sorriso Maroto	Ao Vivo em Recife	Universal Music
	Inimigos da HP	Amigos da balada	Radar Records
	Tá na Mente	Perseverança	Brilho Produções
	Turma do Pagode	Esse É o Clima	Atração Fonográfica