

**Universidade Federal do Rio de Janeiro
Escola de Comunicação**

**O samba carioca no século XXI
Renovando a tradição na esfera midiática**

Fábio Cézanne M. Pontes

**Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da
Universidade Federal do Rio de Janeiro.**

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho

**Rio de Janeiro
2011**

O samba carioca no século XXI
Renovando a tradição na esfera midiática

Fábio Cezanne M. Pontes

Dissertação submetida ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro — ECO/UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre

Aprovada por:

Professor Doutor Eduardo Granja Coutinho – Orientador

Professor Doutor Augusto César Gonçalves de Lima

Professor Doutor Paulo César Castro

Rio de Janeiro
2011

Resumo

PONTES, Fábio Cezanne. O samba carioca no século XXI - Renovando a tradição na esfera midiática. Orientador: Eduardo Granja Coutinho. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2011. Dissertação de Mestrado.

Este trabalho tem como objetivo discutir a questão da tradição na relação entre o samba carioca contemporâneo, conforme difundido a partir do final dos anos 90 e início do século XXI, e a mídia, no caso, a imprensa carioca. Para dissertar sobre a tradição, foi-se necessário lançar mão de conceitos diversos, como tradicionalismo, modernidade e hibridismo cultural, situando sempre a discussão em torno do papel da imprensa como lugar de memória e de registro. Através de uma análise dos artigos publicados no jornal O Globo, especificamente no Segundo Caderno, buscamos refletir de que forma a publicação carioca abordou a temática da tradição e da renovação do samba em seus espaços noticiosos e como seus jornalistas desempenharam funções mediadoras neste processo de exposição e visibilidade do gênero musical.

Abstract

PONTES, Fábio Cezanne. The samba in the XXI century - Renewing the tradition in the media sphere. Tutor: Eduardo Granja Coutinho. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2011. Dissertation for Master's degree.

This paper aims to discuss the question of tradition in the relationship between contemporary samba, as radiating from the late '90s and early twenty-first century, and the media, in this case, the Rio press. To elaborate on the tradition, it became necessary to use different concepts, such as traditionalism, modernism and cultural hybridity, always placing the discussion on the role of the press as a place of memory and registry. Through an analysis of articles published in the newspaper O Globo, Segundo Caderno specifically, we reflect how the publication Rio addressed the issue of tradition and renewal of the samba in their news holes and journalists played their roles as mediators in this process of exposure and visibility of the genre.

SUMÁRIO

Introdução.....	08
Capítulo 1 – Tradição e tradicionalismo.....	13
1.1.Considerações sobre o samba e sua história.....	13
1.2.A questão da tradição no Samba	25
1.3.Dos conceitos de tradição.....	35
Capítulo 2 - A tradição, hoje.....	44
2.1.Samba, tradição e Modernidade: o local e o global.....	44
2.2.Renovando a tradição e o samba na Lapa	53
Capítulo 3 – Samba, mídia e memória.....	64
3.1.A memória na contemporaneidade.....	64
3.2.A mídia como lugar de memória.....	67
3.3.O lugar da imprensa no século XXI.....	70
3.4.O lugar do samba em O GLOBO.....	73
3.4.1.Discolândia: o samba dos consagrados e iniciantes.....	74
3.4.2.Os grandes sambistas nas grandes matérias.....	80
3.4.3.Os espaços que se consagram.....	87
3.4.4.A tradição que se renova em notícia.....	90
3.4.5.A memória do samba como notícia.....	101
3.4.6. A aproximação de grandes nomes da música brasileira ao samba.....	108
3.4.7.Mediação no caderno cultural	114
Considerações finais.....	120
Referências bibliográficas.....	124

À Marcos, Vera e Leonardo Pontes

Agradecimentos

Agradeço a assistência e dedicação de Eduardo Granja Coutinho, cujo empenho na orientação deste trabalho sugeriu direções fundamentais para sua conclusão.

Agradeço aos professores Augusto César Gonçalves de Lima e Paulo César Castro que acreditaram na motivação pessoal e na superação das dificuldades que se apresentaram ao longo do processo. Aos professores, meus sinceros agradecimentos.

À minha família, que viveu as tensões enfrentadas e, habilmente, trouxeram conforto nos ensinamentos e conselhos, buscando, sempre, a superação e a conclusão das metas estabelecidas. Gratidão que se estende para todo o auxílio e atenção prestados ao longo de uma vida.

Ao jornalista João Pimentel, que muito contribuiu para a análise e conclusão deste trabalho, com depoimentos imprescindíveis.

Aos companheiros do grupo Lá e Cá cuja compreensão permitiu uma perfeita conciliação entre as atividades musical e acadêmica.

Aos sinceros amigos, verdadeiros, que compreenderam a ausência em momentos de dedicação intensa, muitas vezes deixando de me alistar nas festas e celebrações que os laços de amizade exigem. A estes, minha admiração e cumplicidade pela paciência, carinho e compreensão.

À Deus, meus guias e a todo o corpo espiritual, cuja assistência foi determinante para a realização deste estudo, orientando-me nas decisões e nos rumos, muitas vezes, de forma inconsciente. A estes, minha eterna gratidão e reconhecimento da grandiosidade que constitui a existência humana.

Introdução

A partir do fim dos anos 90, o samba vive um momento de grande visibilidade e notoriedade na cidade do Rio de Janeiro. Jovens músicos surgiram em rodas de samba que se espalharam por vários bairros da cidade, configurando-se como expressivos espaços de socialização e referências. Novos atores se misturavam aos consagrados bambas e, juntos, levaram adiante a função de resgatar e preservar a memória e a tradição, através das próprias narrativas, dos comportamentos, da fala, da forma de se tocar o violão, o pandeiro e/ou o tamborim, nos trajés alinhados, nas rimas, e em muito mais.

Um novo circuito de samba se forma (HERSCHMANN, GÓES, TROTTA, FERNANDES) e o bairro da Lapa se apresenta como um grande palco, onde as rodas passam a compor a programação de dezenas de novas casas de espetáculo, virando *point* para jovens interessados em consumir cultura brasileira, em especial o samba. Toda semana, diversos artistas, entre iniciantes e mestres, promovem uma agitação cultural tendo o samba como grande protagonista. Repertórios considerados “clássicos”, consagrados, misturam-se a novos arranjos e composições, reunindo diversas gerações de sambistas, todas identificadas com os elementos tradicionais que compõem o gênero.

Este processo de renovação da tradição ganha visibilidade através dos veículos de comunicação, ocupando destaques em cadernos de cultura, multiplicando notas e matérias em sites e em colunas, servindo de peças jornalísticas televisivas e documentários áudio-visuais, ganhando espaço em emissoras de rádio, além dos produtos publicitários e das telenovelas. A mídia passa a promover o samba contemporâneo, listando e apresentando seus narradores (jovens e antigos intérpretes e compositores), divulgando seus espaços de convivência (as rodas, os batuques, os shows, os sambas acompanhados das “feijoadas”). Na esfera midiática, o samba ocupa lugar de destaque, sendo objeto para múltiplas narrativas, imbuídas de um espírito de manutenção da memória e dos vínculos tradicionais do gênero de “raiz”.

O objetivo deste trabalho nasce, especificamente, desta relação entre a imprensa e a tradição no samba contemporâneo, amplamente difundido pela mídia. O termo “tradição”, muito recorrente nas narrativas jornalísticas e também dos próprios sambistas, articula-se a um movimento de “renovação”, sendo abraçado por uma imprensa atuante e afinada com a manutenção/construção de sua memória. Com isso, pretendemos problematizar o papel da imprensa carioca na divulgação deste samba, compromissada com o resgate e a tradição, buscando reflexões sobre os motivos e interesses que norteiam essa produção jornalística. Partimos da análise do jornal O GLOBO, conhecida publicação carioca, representante da chamada “grande imprensa” e integrante de um extenso conglomerado de comunicação. Ao longo do período estudado, o jornal desempenhou importante função de mediação, permitindo voz a muitos integrantes da comunidade sambista. Para se compreender essa produção midiática, é necessário inserir outros pontos nesta discussão, que possibilitam construir um cenário mais amplo para reflexão.

No capítulo 1, procuramos trazer à tona a distinção entre tradição e tradicionalismo, conforme estudada por Eduardo Coutinho (COUTINHO, 2002). Para tanto, consideramos pertinente ao estudo rever a história do samba, resgatando seus principais atores e composições, e nos aproximarmos mais do vasto campo semântico que compõe o gênero. Trata-se de uma brevidade que ajuda na releitura do estilo, conduzindo-nos ao cenário atual. Em seguida, fizemos uma revisão da historiografia sobre a tradição do samba, identificando os principais autores que pensaram esse conceito. Aqui passeamos pela ótica de Vagalume, Orestes Barbosa, Lúcio Rangel, Tinhorão e Ary Vasconcelos, todos empenhados no resgate cultural, na preservação do passado e das “origens” do samba, não necessariamente obedecendo a uma lógica tradicionalista. Em seguida, propomos uma discussão sobre o conceito de tradição, onde nos preocupamos em distinguir a tradição viva, (re)inventada por seus atores sociais e produto da ação criadora dos mesmos, e a tradição fossilizada; objeto morto e folclórico, sob o viés do tradicionalismo. Veremos, também, a fina e tênue relação entre tradição e mercado, na qual, mesmo operando no interior da lógica mercantil, a tradição delinea seu espaço e seu lugar.

Não se pode examinar o momento atual do samba separado de uma realidade sociocultural interligada e conectada aos fluxos culturais globais. Desta forma, no capítulo 2, dando continuidade ao assunto, o samba contemporâneo é analisado à luz de diversos autores, buscando uma análise integrada com os fenômenos mundializantes. Ou seja, visamos entender o diálogo, hoje, entre o samba e os processos globais, uma reflexão acerca das articulações e negociações que se estabelecem entre o global e o local. Neste contexto, procuramos localizar a “tradição” hoje, uma vez que vivemos numa época de variadas inovações que afetam consideravelmente os arranjos socioeconômicos e culturais. Nos conflitos diários entre o “inovar” e o “conservar”, a discussão sobre o lugar das tradições na sociedade contemporânea é fundamental para a formulação de nossos objetivos. Em seguida, ao propormos um panorama sintético da diversidade de sujeitos e objetos culturais que formam o cenário do samba contemporâneo - tendo a Lapa como palco principal de visibilidade midiática - lançamos mão de alguns autores que nos ajudam a dissertar sobre esse novo momento do gênero, conforme difundido e apresentado pela indústria cultural.

A relação entre imprensa e memória é o cerne do capítulo 3, no qual partimos da premissa de que, na contemporaneidade, em contraposição à aceleração proporcionada pelas novas tecnologias de informação e comunicação, assistimos a um grande movimento de retorno ao “passado”, uma “musealização” do presente (HUYSSSEN, 2000), quando a história e o “passado” são comercializados e transformados em mercadoria para consumo e entretenimento. Neste contexto, os veículos de comunicação ganham função de grande importância, destacando-se como “lugares de memória” (NORA, 1984), pólos de preservação da memória, registrando os fatos, trabalhando na dialética entre o lembrar e o esquecer. A imprensa ganha relevo na contemporaneidade e sofre reestruturações que vão afetar sua forma de organização, sua produção e conteúdo. Grandes conglomerados transnacionais se formam e agem como *players* fundamentais na arena da comunicação. Neste capítulo, concernente à discussão proposta, iremos analisar os discursos e as narrativas produzidas pelo jornal O GLOBO, mais especificamente no seu “Segundo Caderno” (cultura), considerando a produção de sentidos e significados a partir de seus principais

atores envolvidos. Além da análise das notícias, tendo como amostra o período de 2005 a 2011, buscaremos identificar considerações dos principais atores envolvidos neste processo, em especial o jornalista João Pimentel, e entender de que forma eles se apresentam como mediadores culturais importantes no cenário do samba, narradores relevantes na preservação das tradições e da memória do gênero. Importante ressaltar que a escolha dessa *media* não implica numa rasa e superficial análise, cujo resultado se limitaria a questionar a “grande imprensa” por si só, resvalando numa compreensão distorcida, na qual a grande imprensa se apresenta amarrada num enredo da indústria cultural. Mais do que isso, na verdade, o que nos interessa é compreender como esse veículo se posicionou na difusão e preservação da memória deste gênero musical, de que forma ajuda a construir um discurso hegemônico e como os jornalistas atuam como mediadores neste processo.

Podemos afirmar que o presente estudo ganhou impulso a partir de experiências pessoais enquanto profissional de comunicação no meio cultural durante a maior parte do período estudado. Entre 2002 e 2006, desempenhei a função de Assessor de Imprensa da gravadora Rob Digital, conhecida por sua forte atuação no mercado da música brasileira, em especial o samba e o choro. Neste período, tive a oportunidade de não só acompanhar o surgimento de novos nomes da música brasileira, mas também vivenciar o resgate e a renovação que ganhavam as capas dos CDs da gravadora. O contato se fez com os mais variados profissionais da comunicação, não apenas do Rio, como do país todo, participando de uma ampla rede de jornalistas, radialistas e produtores. Respirando as tendências que ferviam na cena urbana carioca, tive a honra de assessorar artistas que, inclusive, vieram a ser objeto deste estudo, como os mestres Monarco e Nadinho da Ilha. Com enorme satisfação, ao longo do processo de pesquisa de matérias jornalísticas, deparei-me, inúmeras vezes, com artigos derivados dos *releases* enviados enquanto assessor de imprensa. Participante deste complexo processo sócio-cultural, no qual despontaram novos nomes e mestres, o interesse no estudo da tradição do samba dentro do campo da comunicação instigou-me ao desafio acadêmico.

A hipótese que orienta esse estudo é de que a imprensa, parte integrante de uma extensa e articulada engrenagem da indústria cultural, desestrutura a tradição e a reestrutura de acordo com os

interesses do mercado na atualidade. Mercantilizando e comercializando a tradição, a mídia muitas vezes aparenta atuar na preservação da memória do samba, ocultando seu viés mercadológico, afinada com um discurso hegemônico. Porém, nestas articulações entre indústria cultural e a imprensa, alguns atores desempenham funções imprescindíveis como mediadores, permitindo que fatos e personagens ganhem luz e visibilidade, o que contribui para uma valorização e legitimação da memória e história do gênero.

Não temos a presunção, com esse estudo, de esgotar o assunto e, de longe, pretendemos mapear as inúmeras manifestações que ganharam as rodas e casas noturnas do Centro e da Zona Sul da cidade. Temos, sim, o intuito de contribuir para um amplo debate acerca da relação entre a imprensa e a cultura popular, diálogo este que navega também pelo campo da indústria cultural e cultura de massa.

Capítulo 1 – Tradição e tradicionalismo

1.1. Considerações sobre o samba e sua história

Ao longo dos séculos XX e XXI, o samba vem sendo objeto de alterações, fusões rítmicas e melódicas, ganhando elementos, reforçando outros, vivendo períodos de intensa produção simbólica e cultural, sempre realçando referências à tradição e às suas origens. Em sua fala histórica, são recorrentes os discursos entre seus atores sobre resistência e memória. Neste capítulo, torna-se pertinente uma breve revisão de momentos que consagraram esse gênero, sem, no entanto, ter o intuito de realizar um levantamento histórico, e sim revisar fatos e personagens célebres, servindo de base para se problematizar a tradição e as narrativas de memória e autenticidade.

O samba é considerado, além de uma dança popular, um gênero musical derivado ritmicamente e harmoniosamente de raízes africanas, como o lundu e o batuque. O compasso binário e ritmo sincopado são elementos marcantes. Tradicionalmente, é tocado por cordas (cavaquinho e violão) e instrumentos de percussão, mas por influência das orquestras americanas da época da segunda guerra mundial, passaram a ser utilizados também instrumentos como trombones e trompetes, e, por influência do choro, flauta e clarineta.

Como gênero musical urbano, o samba nasceu e desenvolveu-se no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. É quase consenso entre pesquisadores que a origem provável da palavra samba esteja no desdobramento ou na evolução do vocábulo "semba", que significa umbigo em quimbundo (língua de Angola). De fato, o termo "semba" designava um tipo de dança de roda praticada em Luanda (Angola) e em várias regiões do Brasil, principalmente na Bahia.

Do centro de um círculo e ao som de palmas, coro e objetos de percussão, o dançarino solista, em requebros e volteios, dava uma umbigada num outro companheiro a fim de convidá-lo a dançar, sendo substituído então por esse participante. A própria palavra samba já era empregada no final do século XIX dando nome ao ritual dos negros escravos e ex-escravos¹.

1 <http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/02/historia-do-samba.html>

Maria Teresa Mello Soares² menciona a possibilidade de o vocábulo ter-se derivado da palavra "muçumba", uma espécie de chocalho. Também Mário de Andrade³ assinala outras origens possíveis para o termo e para a dança. Segundo ele, bem poderia vir de "zamba", tipo de dança encontrada na Espanha do século XVI, além de mencionar o fato de que "zambo" (ou "zamba") significa o mestiço de índio e negro.

É recorrente nas publicações sobre o samba a menção da canção “Pelo Telefone” como primeiro samba gravado (1917), de autoria reivindicada por Donga (Ernesto dos Santos). A questão dos direitos de propriedade musical desta canção já gerou brigas e disputas. A composição dos sambas habitualmente se fazia por um processo coletivo e anônimo. A música, no caso, teria sido criada numa roda de partido alto, da qual haveriam participado também Mauro de Almeida, Sinhô e outros. Porém, a comercialização faria com que um samba passasse a pertencer a quem o registrasse primeiro.

O samba começou a se espalhar pelo país, inicialmente associado ao carnaval e posteriormente adquirindo um lugar próprio no mercado musical. Surgiram muitos compositores como Heitor dos Prazeres, João da Baiana, Pixinguinha e Sinhô, com seus sambas amaxixados.

A partir da segunda metade do século XIX, a medida que as populações negra e mestiça na cidade do Rio de Janeiro cresciam, estas povoavam as imediações do Morro da Conceição, Pedra do Sal, Praça Mauá, Praça Onze, Cidade Nova, Saúde e Zona Portuária. Estas comunidades seriam cenário de uma parte significativa da cultura negra brasileira, especialmente com relação ao candomblé e ao samba amaxixado daquela época. Dentre os primeiros destaques, estavam o músico e dançarino Hilário Jovino Ferreira - responsável pela fundação de vários blocos de afoxés e ranchos carnavalescos - e das "Tias Baianas" - termo como ficaram conhecidas muitas baianas descendentes de escravos no final do século XIX.

2 São Ismael do Estácio - O sambista que foi rei. RJ, Funarte, 1985, p. 88

3 Dicionário Musical Brasileiro. São Paulo, Edusp, 1989, p.454

O nascimento do samba como gênero musical nas casas das “tias baianas”, amplamente difundido pelo senso comum, porém controverso e contestado por especialistas, aconteceu no início do século XX, como um estilo descendente do lundu, das festas dos terreiros entre umbigadas (semba) e pernadas de capoeira, marcado no pandeiro, prato-e-faca e na palma da mão.

Muitas “tias” baianas responsáveis pelas festas e locais de encontro das rodas de samba, eram mães dos principais sambistas da época, que hoje fazem parte da história da música popular – tia Presciliana, mãe de João da Baiana; tia Veridiana, mãe de Chico da Baiana; tia Amélia do Aragão, mãe de Donga e tia Gracinda, mãe de Didi. As festividades celebradas nesses terreiros iam além das rodas de samba:

“(…) a moradia dispunha de outros cômodos de fundo, nos quais se executavam os sambas de diversão talhados para os passos de dança, mas já contendo versos improvisados – espécie de versão profana dos antigos cantos responsoriais – que aos poucos iam se fixando. Imaginava-se então, nos cômodos intermediários ou ante-salas de visita, os já consagrados lundus e polcas garantindo a animação dos bailes de classe média. E nas salas de visita, por fim, o choro que já desfrutava um certo prestígio e reproduzia, por vezes, a situação de sala de concerto, onde se apresenta ‘música para ouvir’(Tatit, 2004: 31).

O carnaval, como manifestação coletiva e festiva do samba, ganhava destaque no cenário cultural desde o início do século XX. Carlos Sandroni afirma que esse tipo de manifestação se organizou primeiramente com a formação dos “cordões” e “ranchos”, onde diversos participantes desfilavam pela cidade entoando as mais conhecidas canções carnavalescas daquela época e/ou privilegiando as canções criadas pelos próprios integrantes do agrupamento. A popularidade dessa festa cresceu, estabeleceu novos adeptos, e passou a ser conhecida como “bloco”. Esse novo nome “ganha importância nos anos 1920, e a imprensa carioca, que sempre promovia os desfiles dos diferentes grupamentos, cria em 1926 o ‘Dia dos Blocos’ no carnaval.” (SANDRONI, 2001, p. 143).

Em uma análise técnica, o músico Carlos Didier estabelece a guinada estética entre a

primeira geração de sambistas e os novos sambistas, que a partir da década de 1920, começam a se ligar aos desfiles carnavalescos. Conforme o autor, os novos sambas ligados aos blocos carnavalescos “diferenciam-se daqueles consagrados por Sinhô, pelo menos por sua pulsação rítmica mais complexa. Enquanto estes guardavam vestígios de antigos maxixes, (a geração posterior optou) pela incorporação de mais uma célula rítmica à marcação” (DIDIER, 1996, apud, SANDRONI, 2001, p.32). O novo elemento estético ainda é colocado ao lado de outra situação vivida por aqueles que vão dar continuidade à prática do samba.

Rainer Souza⁴ destaca que a primeira geração consolida uma carreira artística por meio de sua profissionalização, o que permitia, por exemplo, trabalhar como pianistas em salões de festas, teatros e salas de espera. O autor assinala, nesse primeiro momento, a passagem de um processo de composição coletiva e artesanal do samba, primado na casa das “tias”, onde os compositores surgem divulgando a habilidade em criar e executar músicas. Esse processo de individualização do compositor viria consolidar artistas como Sinhô, Pixinguinha e Donga.

Para Souza, no entanto, a nova geração, ligada aos eventos carnavalescos, fixou uma diferenciação mais clara do samba dos demais gêneros musicais populares da época e experimentou uma nova situação.

“A geração de Ismael Silva, Bide e Marçal era uma geração que cultuava o samba (possivelmente tanto quanto a anterior), entretanto, o queriam preferencialmente para as grandes festas populares (como o carnaval), uma vez que o show business nascente em finais da década de 1920, início da de 1930, lhes fechavam as portas (mas não para seus produtos: seus sambas)”. (FENERICK, 2005, pg. 117)

O samba passa a ganhar diferentes espaços de reconhecimento ao mesmo tempo em que sofre transformações que partem majoritariamente dos grupos historicamente ligados ao gênero. A iniciante indústria cultural que se estabelece no Brasil desempenha importante papel na

4 “A questão da tradição no samba: a discussão de um conceito por meio de um gênero musical” - *Rainer Gonçalves Souza*

popularização do samba.

A questão do desfile e do rádio serão duas ocasiões em que o samba se tornará protagonista em espaços de reconhecimento de uma arte que antes era sistematicamente considerada como sinônimo de uma festa em que indivíduos socialmente marginalizados procuram reafirmar laços afetivos por meio da diversão⁵.

Importante lembrar que o sucesso do samba “Pelo telefone” abriu as portas do nascente mercado fonográfico. Numa via de mão dupla, o mercado necessitava de pequenas peças musicais, e os cantores e compositores por sua vez, passam a receber pelo que antes faziam somente por diversão, além de terem agora reconhecimento por suas obras, que por falta de registro caíam no esquecimento. O sucesso dos sambistas e dos sambas com o gramofone deu a estes a longevidade que outros estilos, como o lundu e o maxixe, não tiveram e, com o auxílio do alcance do rádio inaugurou, “o que hoje conhecemos como música popular e transformou o samba no símbolo de identidade e orgulho nacional”⁶. O novo ritmo firmou-se no mercado fonográfico e, a partir da inauguração do rádio em 1922, chegou, aos poucos, às casas da classe média.

A especulação imobiliária se espalhava pela cidade do Rio de Janeiro e formava diversos morros e favelas no cenário urbano carioca, que seriam o celeiro de novos talentos musicais. Quase simultaneamente, o "samba carioca" nascido no centro da cidade iria galgar as encostas dos morros e se alastrar pela periferia afora, a ponto de, com o tempo, ser identificado como samba de morro.

No final da década de 1920, difundiram-se os blocos carnavalescos dos bairros do Estácio de Sá e Osvaldo Cruz, e dos morros da Mangueira, Salgueiro e São Carlos. Deste grupo, se destacaria a chamada "Turma do Estácio", onde surgiria ainda a Deixa Falar, considerada a primeira escola de samba brasileira.

A turma seria formada por alguns compositores do bairro do Estácio, entre os quais Alcebíades Barcellos (o Bide), Armando Marçal, Ismael Silva, Nilton Bastos e mais os malandros-sambistas Baiaco, Brancura, Mano Edgar, Mano Rubem, admirada por filhos da classe média, como

5 “A questão da tradição no samba: a discussão de um conceito por meio de um gênero musical” - *Rainer Gonçalves Souza*

6 “Das Raízes do Samba ao Samba de Raiz: música popular, identidade nacional e samba de partido-alto” - *Joélio Batista*

o ex-estudante de direito Ary Barroso e o ex-estudante de medicina Noel Rosa.

A "Turma do Estácio" fez com que o samba fosse devidamente ritmado de forma que pudesse ser acompanhado no desfile de carnaval, distanciando assim do andamento amaxiado de compositores como Sinhô. Além disso, suas rodas de samba foram freqüentadas por compositores de outros morros cariocas, como Cartola, Carlos Cachça e posteriormente Nelson Cavaquinho, Geraldo Pereira, Paulo da Portela, Alcides Malandro Histórico, Manacé, Chico Santana, Molequinho, Aniceto do Império Serrano.

Variações surgiram no final da década de 1920 e começo da década de 1930: o samba-enredo, criado sobre um tema histórico ou outro previamente escolhido pelos dirigentes da escola para servir de enredo ao desfile no carnaval; o samba-choro, de maior complexidade melódica e harmônica, derivado do choro instrumental; e o samba-canção, de melodia elaborada, temática sentimental e andamento lento, que teve como primeiro grande sucesso "Linda flor" (Ai, Ioiô), de Henrique Vogeler, Marques Porto e Luiz Peixoto, gravado em 1929 pela cantora Araci Cortes.

Nessa transição, ligada ao surgimento das escolas de samba, destacaram-se os compositores Ismael Silva, Nílton Bastos, Cartola (Angenor de Oliveira) e Heitor dos Prazeres. O samba-canção, também conhecido como samba de meio do ano, conheceu o apogeu nas décadas de 1930 e 1940. Seus mais famosos compositores foram Noel Rosa, Ary Barroso, Lamartine Babo, Braguinha (João de Barro) e Ataulfo Alves. Aquarela do Brasil, de Ary Barroso, gravada por Francisco Alves em 1939, foi considerado o primeiro sucesso do gênero samba-exaltação, de melodia extensa e versos patrióticos.

Numa mistura do fraseado instrumental do choro com o batuque do samba, surgiria o samba-choro, uma variante do samba surgida nos anos 1930. O estilo se consagraria com composições como "Amor em excesso" (de Gadé e Valfrido Silva, em 1932) e "Amor de parceria" (de Noel Rosa, em 1935).

Em 1933, Heitor dos Prazeres lança o samba "Eu choro" e o termo "breque" (do inglês break), trabalhando com a referência ao freio dos novos automóveis. Desta forma surgia o samba-

de-breque, variante do samba-choro, caracterizado por um ritmo acentuadamente sincopado com paradas bruscas, os breques, durante a música para que o cantor fizesse uma intervenção, quando o cantor encaixaria as frases, podendo ser diálogos ou comentários - conferindo graça e malandragem. Moreira da Silva, apelidado Kid Moringueira, cantor e compositor brasileiro, seria grande destaque deste gênero.

O processo de transformação do samba em música popular brasileira e, posteriormente, em símbolo de identidade nacional, foi longo e gradativo, onde a persistência dos negros em manterem suas tradições foi principal responsável, mas também foi muito importante a aceitação e o reconhecimento do valor dessa cultura por representantes de classes sociais mais elevadas, como o compositor Villa-Lobos, o senador Pinheiro Machado, o futuro Presidente da República Hermes da Fonseca e do escritor Gilberto Freire, entre outros.

Com a Revolução de 30 e a proposta de nacionalização e modernização da sociedade brasileira, de Getúlio Vargas, o samba passa a ser o representante da cultura nacional, sendo obrigatoriamente apresentado aos ilustres estrangeiros que visitavam o país, mesmo em recepções oficiais no Palácio do Catete.

“(…) a invenção do samba como música nacional foi um processo que envolveu muitos grupos sociais diferentes. O samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico específico, atuando dentro de um território específico (“o morro”). Muitos grupos e indivíduos (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas – e até mesmo um embaixador norte-americano) participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua “fixação” como gênero musical e de sua nacionalização – os dois processos não podem ser separados. Nunca existiu um samba pronto, “autêntico”, depois transformado em música nacional. O samba como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização” (Vianna, 1995: 151).

Nos anos 30, Carmen Miranda gravou e fez sucesso no rádio com diversas marchinhas, especialmente “Mamãe eu quero” (gravada por Jararaca em 1936 e por Carmen Miranda para o carnaval de 1937). Antes disso, a “pequena notável”, como era conhecida, já havia conquistado os ouvintes do Brasil com outros sucessos: “Iaiá, ioiô”, de Josué de Barros, 1929, “Ta-hi”, de Joubert de Carvalho, que também foi conhecida como “Pra você gostar de mim”, gravação de 1930. Depois

vieram “Duvi-d-o-dó”, de Benedito Lacerda e João Barcellos (1936), “Cantoras do rádio”, marchinha de Alberto Ribeiro e João de Barro (1936), “No tabuleiro da baiana”, batuque de Ary Barroso (1936); “Camisa listada”, samba-choro de Assis Valente (1937), “O que é que a baiana tem?”, samba típico baiano de Dorival Caymmi (1938).

Em 1939, Carmen Miranda viajou aos Estados Unidos com a tarefa de lançar o samba como representante da moderna música brasileira. Cantou na Broadway e fez um enorme sucesso em shows, no cinema e no teatro, tornando-se símbolo da “exótica” cultura brasileira. Porém, a repercussão gerou preocupação, especialmente por parte daqueles que achavam que o samba, música “desqualificada feita por negros”, não estava à altura de representar a imagem do país no exterior, como também não agradou os defensores do samba que acusaram a cantora de americanizar o autêntico ritmo brasileiro.

O samba receberia novas influências de ritmos latinos e norte-americanos, ainda durante a década de 1930, mas especialmente a partir de meados da década de 1940 e ao longo da década de 1950. As concentrações urbanas fazem surgir as primeiras danceterias populares, as chamadas gafieiras. O samba-de-gafieira foi um sub-gênero surgido sob essas influências.

Durante os anos 40, a criação musical foi intensa, diversificada e bastante influenciada pelo cenário político nacional e mundial. As músicas, interpretadas por talentosos cantores, e as canções primorosas que retratavam o Brasil, seu povo e suas paixões, chegavam a todos os cantos do país pelas ondas curtas do rádio. Nossa música cruzou fronteiras, e o samba, ritmo sincopado de compasso binário, outrora perseguido, ganhou reconhecimento, tornando-se símbolo da identidade nacional

Em 1940, Dorival Caymmi cantaria o “Samba da minha terra”, que se tornaria hino nos versos “quem não gosta de samba bom sujeito não é / É ruim da cabeça ou doente do pé”. No mesmo ano, Wilson Batista e Geraldo Pereira lançam “Acertei no Milhar” e cantam a alegria de uma repentina ascensão social.

Em 1941, Assis Valente brinca com o patriotismo e a exaltação de nossa cultura lançando

“Brasil Pandeiro”, fazendo referências ao Tio Sam e ao cuzcuz, acarajé e abará. Seu refrão ganha a simpatia popular e se consagra definitivamente.

Os dotes sensuais da mulata e os valores culturais do país também ganhariam espaço com Ary Barroso, com “Isto aqui, o que é?”. As frases, de 1942, reverberam até os dias de hoje: “Isto aqui, ô ô / É um pouquinho de Brasil iá iá / Deste Brasil que canta e é feliz / Feliz, feliz...”. No mesmo ano, Cartola cantaria a dor de uma separação em “Não posso viver sem ela” e, em “Sala de Recepção”, uma ode à escola Mangueira (no mesmo ano, a escola também seria lembrada por Herivelto Martins e Heitor dos Prazeres com a canção “Lá em Mangueira”) ; Dorival Caymmi lançaria “Rosa Morena” e “Vatapá”, esta se consagrando com versos como: “Quem quiser vatapá, ô / Que procure fazer / Primeiro o fubá / Depois o dendê”. Roberto Martins e Mário Rossi lançam “Beija-me”, canção executada e lembrada até os dias de hoje (inclusive ganhando versão na voz de Zeca Pagodinho, em 2006).

Ataulfo Alves e Mário Lago, em 1944, consagrariam o verso “perdão foi feito pra gente pedir”, com o samba “Atire a primeira pedra”, dizendo ainda “atire a primeira pedra ai, ai, ai/ aquele que não sofreu por amor”. Neste ano, Geraldo Pereira lança “Pisei num despacho”, e ao lado de Nelson Trigueiro, consagra seu grande sucesso “Sem compromisso”, canção canonizada até hoje nas rodas de samba.

No ano seguinte, Bide e Armando Marçal lançam “Não diga a minha residência” e Alberto Lonato canta o amor perdido em “Você me abandonou”, grandes sucessos que marcariam o ano.

Em meados da década de 1950, os músicos de orquestras profissionais incorporaram elementos da música americana e criaram o sambalanço. O partido alto ressurgiria entre os compositores das escolas de samba dos morros cariocas, já não mais ligado à dança, mas sob a forma de improvisações cantadas feitas individualmente, alternadas com estribilhos conhecidos cantados pela assistência. Destacam-se compositores como João de Barro, Dorival Caymmi, Lúcio Alves, Ataulfo Alves, Herivelto Martins, Wilson Batista e Geraldo Pereira.

Surge, no final da década de 50, um movimento, nascido na zona sul do Rio de Janeiro e

fortemente influenciado pelo jazz, que marcaria a história do samba e da música popular brasileira: a bossa-nova. O gênero tinha uma acentuação rítmica original que dividia o fraseado do samba e agregava influências do erudito e do jazz. A partir de um festival no Carnegie Hall de Nova York, em 1962, a bossa nova alcançou sucesso mundial.

Mas ao longo das décadas de sessenta e setenta, muitos artistas que surgiam - como Chico Buarque de Holanda, Billy Blanco, Martinho da Vila e Paulinho da Viola defenderam o retorno do samba a sua batida tradicional, com a reaparição de veteranos como Candeia, Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Kéti.

No início da década de 1960, o Centro Popular de Cultura, da União Nacional dos Estudantes, propõe atividades e discussões sobre a redescoberta do samba tradicional. Foi o tempo do aparecimento do bar Zicartola, dos espetáculos de samba no Teatro de Arena e no Teatro Santa Rosa e de musicais como "Rosa de Ouro". Produzido por Hermínio Bello de Carvalho, o "Rosa de Ouro" revelou Araci Cortes e Clementina de Jesus.

Dissidências ocorreram dentro da bossa-nova, gerando, como exemplo os afro-sambas de Baden Powell e Vinicius de Moraes. Parte do movimento bossa-novista aproximou-se dos sambistas tradicionais, revalorizando o samba do morro, especialmente de Cartola, Elton Medeiros, Nelson Cavaquinho, Zé Kéti e, mais adiante, Candeia, Monarco, Monsueto e Paulinho da Viola, este se consagrando como uma espécie de embaixador do gênero tradicional diante de um público mais vanguardista, entre os quais os tropicalistas.

Durante os anos sessenta, despontam sambistas e grupos como: Os Cinco Crioulos (composto por Anescarzinho do Salgueiro, Elton Medeiros, Nelson Sargento, Jair do Cavaquinho e Paulinho da Viola, substituído mais tarde por Mauro Duarte); A Voz do Morro (composto por Anescarzinho do Salgueiro, Elton Medeiros, Jair do Cavaquinho, Nelson Sargento, Oscar Bigode, Paulinho da Viola, Zé Cruz e Zé Kéti); Mensageiros do Samba (Candeia e Picolino da Portela) e Os Cinco Só (Jair do Cavaquinho, Velha, Wilson Moreira, Zito e Zuzuca do Salgueiro). No final da década, aparece o chamado "samba-empolgação" dos blocos carnavalescos Bafo da Onça

(Catumbi), Cacique de Ramos (Olaria) e Boêmios de Irajá (Irajá).

O samba viveria um período de revalorização no começo da década de 1970, projetando cantoras como Alcione, Beth Carvalho e Clara Nunes, além de sambistas como João Nogueira, Nei Lopes e Wilson Moreira. O samba volta, assim, a ser executado nas rádios, especialmente o partido-alto, destacando sucessos de artistas como Martinho da Vila, Bezerra da Silva, Clara Nunes e Beth Carvalho.

O jovem Martinho da Vila, na virada da década de 1960 para 1970, promove releituras de sambas-enredo consagrados por autores como Silas de Oliveira e Mano Décio da Viola. Representando o samba de partido-alto, o compositor popularizaria o estilo com canções como "Casa de Bamba" e "Pequeno Burguês".

Nos anos 80, o meio musical vivia o auge da Disco Music e do rock brasileiro, dominando as programações das emissoras radiofônicas. Neste período, o samba reapareceu com um novo movimento, chamado de pagode. Com um andamento de fácil execução para os dançarinos, o pagode pode ser, resumidamente, dividido em duas tendências: uma, mais ligada ao partido-alto, também chamada de pagode de raiz, conservando influências das gerações passadas; outra, mais "popular", conhecida como "pagode-romântico", com grande apelo comercial a partir da década de 1990.

O pagode de partido alto, pontuado pelo banjo e pelo tantã, então se configura como “uma resposta ao ocaso do samba no início dos anos oitenta, que teria obrigado os seus seguidores a se reunirem em fundos de quintal para mostrar suas novas composições diante de uma platéia de vizinhos”⁷. Este segmento iria revelar nomes como Almir Guineto, Jorge Aragão, Jovelina Pérola Negra, Zeca Pagodinho, o Grupo Fundo de Quintal, originando destes, ainda, a dupla Arlindo Cruz e Sombrinha. Também partideiro, da década anterior, Bezerra da Silva seria conhecido por emplacar seus sambas com enredos baseados nas disputas entre policiais e traficantes, um retrato da violência entre o morro e o asfalto. As rodas de samba de "fundos de quintal" revelaram ou confirmaram o

7 <http://www.noticiario-periferico.com/2009/11/historia-do-samba.html>

talento de muitos bons versadores, cultores da velha arte, dentre eles Deni de Lima, sobrinho de Osório Lima, legendário compositor do Império Serrano.

Ao final da década de 1980, o termo pagode designou um segmento com influências pop, guardando poucos elementos com o samba dito de “raiz”. Esse movimento ganhou grande projeção inicial na cidade de São Paulo – o chamado “pagode paulista” ou “pagode romântico”, devido a suas letras com referência constante a questões passionais. Surgiram grupos como Raça Negra e Negritude Júnior e o termo “pagode” viria a ser usado para se referir, amplamente, ao “pagode romântico”, ou também conhecido por “pagode comercial”.

Esse “pagode” ganha, a partir de então, projeção nacional e se torna fenômeno comercial, com o lançamento de dezenas de artistas e grupos paulistas, mineiros e cariocas, entre os quais, Art Popular, Exaltasamba, Harmonia do Samba, Irradia Samba e Kaô do Samba, Só Pra Contrariar, entre outros. A massificação desse movimento “romântico” gerou reação, partida principalmente de um segmento de público, em geral mais politizado, ávido daquele samba que se convencionou como “de raiz”, consoante com o samba de morro e o samba-de-partido-alto.

A partir do ano 2000, se destacam na cidade do Rio de Janeiro alguns artistas que buscavam se reaproximar das tradições mais populares do samba⁸. Foram os casos de Marquinhos de Oswaldo Cruz, Teresa Cristina e Grupo Semente, entre muitos outros, que contribuíram para a revitalização da região da Lapa, no Rio de Janeiro, a ser analisado no próximo capítulo.

Conforme visto acima, o gênero samba passeia por diversas ramificações, variando em ritmo, estilo, letra, local de origem, dentre outros fatores. Na sua história, são muitos os sambistas consagrados, obtendo respeito e notoriedade de um grande público de ouvintes e admiradores. Valores, práticas e costumes foram sendo transmitidos a cada nova geração e a “tradição” no samba foi construída através dos gestos, falas e comportamentos de seus integrantes. No imaginário social,

⁸ Em 2004, o então ministro da cultura Gilberto Gil apresentou à Unesco o pedido de tombamento do samba como Patrimônio Cultural da Humanidade, na categoria “Bem Imaterial”, através do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. No ano seguinte, o samba-de-roda do Recôncavo Baiano foi proclamado “Patrimônio da Humanidade” pela Unesco, na categoria de “Expressões orais e imateriais”. Em 2007, o IPHAN conferiu registro oficial, no Livro de Registro das Formas de Expressão, às matrizes do samba do Rio de Janeiro: samba de terreiro, partido-alto e samba-enredo.

o samba ganha destaque e a memória do gênero não é apenas cultuada, mas também preservada. A tradição do samba se torna objeto de discussão entre especialistas e amantes do gênero.

1.2.A questão da tradição no Samba

*"Quem não gosta de samba bom sujeito não é
É ruim da cabeça ou doente do pé
Eu nasci com o samba
No samba me criei"*
(Samba da minha terra - Dorival Caymmi)

O samba, como expressão da cultura popular, é um farto terreno de referencialidades e narrativas. No seu seio, encontramos de forma recorrente, seja em letras de música, discursos de sambistas ou de material impresso (jornais, revistas, estudos especializados), elementos que se dispõem a discutir a tradição, as origens, a autenticidade, a raiz. O termo “samba de raiz” se fixou no dicionário urbano carioca e podemos hoje utilizá-lo para nos referir a uma ampla variedade de artistas e grupos musicais que têm como ingredientes indispensáveis a nostalgia e a ancestralidade. Desperta-se em muitos sambistas um ideal saudosista em relação ao passado de glória e apogeu do gênero, ao tempo em que este seria “puro” e autêntico. Trata-se da construção de um mito em torno dos “bons tempos”, onde não só a qualidade rítmica e poética do samba seria superior, mas também seu ambiente comum – o carnaval, a maneira como se dançava, as mulheres, os malandros.

Alguns atores sociais se destacaram por suas obras estudando a tradição e a autenticidade deste gênero. Foram jornalistas, compositores, historiadores, que buscaram problematizar a visível disputa entre modernidade e tradição que se estabelecia na arena da música popular brasileira. As discussões também se travavam em torno da influência da indústria cultural (no início do século XX, leia-se o rádio) na produção de canções e na profissionalização dos músicos de samba.

Na questão sobre as origens e autenticidade na história da música popular brasileira, duas grandes correntes historiográficas analisam o termo “origem” de formas distintas: a primeira diz

respeito à discussão quanto à "busca das origens", ou seja, a raiz da "autêntica" música popular brasileira; a segunda corrente historiográfica procura criticar a própria questão da origem, sublinhando os diversos vetores formativos da musicalidade brasileira, sem necessariamente, buscar o mais autêntico. Esta linha de pensamento ajuda a problematizar conceitos engessados no senso comum, como "autenticidade" e "tradição".

Nos situamos nesta segunda perspectiva, na medida em que se deve problematizar as origens, como objeto da reflexão historiográfica, além de "desenvolver um pensamento analítico que dê conta da pluralidade, da polifonia de sons que constituíram as bases sociológicas e estéticas da nossa música, sobretudo de matiz urbana"⁹. A categoria da autenticidade pode ser entendida, não como um traço inerente ao objeto ou ao evento "original", mas uma reconstituição social, uma convenção que deforma parcialmente o passado, mas que nem por isso deve ser pensada sob o signo da falsidade.

Diversos atores se dedicaram ao estudo da autenticidade e da tradição na música brasileira, em especial, o samba. Na década de 30, Francisco Guimarães, o Vagalume, assume uma postura de exaltação ao passado e de resgate das origens, em seu livro "Na Roda do Samba", publicado em 1933, e apresenta uma idéia evolucionista do samba, demonstrando como se deu seu progresso ao longo dos anos, até chegar no seu estado "perfeito". Ocorre nesse momento uma inversão de valores por parte do autor, que ao contrário do senso-comum não enaltece as raízes do samba. Ao invés disso elege um período de ápice do gênero, que seria por volta das décadas de 10 e 20, onde teria ocorrido seu desenvolvimento melódico e poético, para depois então iniciar-se sua decadência, sua comercialização e conseqüente descaracterização, permanecendo apenas alguns fiéis ao gênero, os chamados sambistas.

Vagalume enaltece a produção dessa época, destacando o fato de até então o samba ser produzido no morro, por homens simples e sem objetivo comercial. Condena o objetivo de lucro e o processo de industrialização pelo qual passa a música brasileira na década de 30, identificando a

9 "Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira" - Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman

reprodução de sambas em disco, ou seja, a sua comercialização e o acesso livre de pessoas não pertencentes às suas “raízes” como a grande causa da desqualificação do gênero. Para ele, a indústria fonográfica estaria matando o samba autêntico. Vagalume constrói a memória do samba, colocando em cantos opostos os sambistas de roda e aqueles que ele denominou de sambistas industriais. Os primeiros, ligados à roda do samba, eram marcados por características de vida familiar, suas condições socioeconômicas, a vivência festiva e prazerosa produzida nas organizações festivo-religiosas das comunidades (as "tias", o candomblé, os ranchos e escolas de samba etc.).

“Este é o argumento maior, o selo de validade e autenticidade daquilo que Vagalume entendia como samba. Estar associado à roda era orgânico, indispensável”¹⁰

Do outro lado, Vagalume identificaria os sambistas industriais, que, “sem necessariamente terem articulado sua visibilidade de produtores pelos juízos das comunidades do samba, ligavam-se diretamente à indústria cultural emergente”¹¹

Também em 1933, Orestes Barbosa, cronista e compositor, apresentava uma visão diferente à de Vagalume, afirmando que o samba era um patrimônio da cidade do Rio de Janeiro como um todo¹². Surgia afirmando, de forma triunfalista e nacionalista, que o "samba é carioca", embora tenha "nascido no morro". Temperado pelas diversas regiões da cidade do Rio de Janeiro, este encontro de linguagens musicais era, para Barbosa, o fundamento do sucesso popular do samba. "No morro vive um lirismo exclusivo, uma filosofia estranha, como que olhando a claridade do urbanismo que, afinal, olha para cima, atraído pelas melodias, e sobre, então, para buscá-las e trazê-las aos salões"¹³. Diferindo de Vagalume, Barbosa via no rádio um grande impulso para a afirmação deste novo gênero, entre tangos e *foxes*, os outros dois gêneros vigorosos da época.

Estes dois autores são seminais para se discutir as origens e o lugar social do samba. Francisco Guimarães (Vagalume) não só defendia o lugar social e a "roda", como entendia o

10 idem

11 idem

12 BARBOSA, Orestes. Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores. 2ª ed., Rio de Janeiro, Funarte, 1978

13 [Idem, p.31](#)

processo de incorporação do samba por segmentos culturais mais amplos como uma ameaça ao seu núcleo identitário básico. Já Orestes Barbosa afirmava que o processo de diluição em outros espaços sociais e culturais do Rio de Janeiro tinha efetivamente consagrado o samba, como gênero musical "nacional".

O debate entre Guimarães e Barbosa pode ser visto como um termômetro das sensibilidades confusas e contraditórias a respeito do tema, uma “primeira camada” de representações acerca do universo social e estético da música popular brasileira, como, por exemplo, a relação entre “samba” e “morro”, que se tornou um mito fundador da nossa identidade musical. Já naquela época, as discussões sobre a música popular se pautaram ora pela busca de uma “raiz” social e étnica específica (os negros), ora pela busca de um idioma musical universalizante (a nação brasileira), base de duas linhas mestras do debate historiográfico que atravessou o século¹⁴.

Ao final dos anos 40, criadores musicais, radialistas e jornalistas cariocas tomaram para si a tarefa de consolidar um pensamento historiográfico sistematizado em torno da música urbana. Surgem nomes como Almirante (Henrique Foréis Domingues) e Lúcio Rangel, dialogando com as idéias de Francisco Guimarães, porém imbuídos de um espírito "científico" de coleta e preservação.

Em sua obra, *No tempo de Noel Rosa*¹⁵, o radialista e compositor Almirante procurou estabelecer as bases históricas da música urbana brasileira, por meio de antecedentes folclóricos. Almirante foi um dos primeiros autores a enfatizar a genialidade de Noel Rosa. O autor, porém, não estava somente preocupado em preservar a trajetória e a obra de Noel, também coletou uma ampla gama de sonoridades musicais do Brasil, numa espécie de "missão de pesquisas folclóricas".

Almirante identificou em Noel uma fusão de diferentes sambas e correntes, em quem as diversas vertentes do samba tinham encontrado uma perfeita expressão, já totalmente urbana. Neste sentido, o compositor de Vila Isabel era visto como um ponto de fusão entre a tradição e as novas possibilidades do samba, enquanto gênero plenamente reconhecível, dotado de linguagem própria.

“A percepção de que a música brasileira ocupava um espaço menor nos meios de comunicação, tornou-se uma fonte de preocupação para um conjunto de homens da imprensa, dado o temor pela internacionalização e perda de referenciais para a cultura

14 *Marcos Napolitano, A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica*

15 [DOMINGUES, Henrique F. \(Almirante\). No tempo de Noel Rosa. São Paulo, Francisco Alves, 1963](#)

nacional. A preocupação com o estabelecimento de uma linguagem nacional para a canção, tão forte na virada dos anos 30 para os anos 40, parecia desaparecer do cenário artístico, sobretudo das programações das rádios. Neste momento, o debate nascido ainda nos anos 30, sobre a necessidade de se estabelecer a raiz e a autenticidade do samba, como eixo principal da música brasileira, ganhou nova força, entre alguns homens de imprensa. A preocupação em redefinir a nacionalidade e a tradição das manifestações musicais do "povo brasileiro" reuniu intelectuais de vários setores e a música brasileira tornou-se objeto de um amplo debate. Esses personagens tinham em comum a preocupação em preservar a memória musical do Brasil (leia-se, do Rio de Janeiro, tomado como microcosmo da nação), sobretudo o material musical criado nas décadas de 20 e 30¹⁶.

Em 1954, surge, nesse contexto, a *Revista de Música Popular*, assumidamente folclorista, com o objetivo de pensar e preservar as origens e a identidade da música popular brasileira. O periódico, que tem a frente Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes, procurou dar conteúdo aos conceitos de época de ouro e velha guarda na música popular brasileira além de visar exatamente intervir no cenário musical - para eles marcado pela mercantilização crescente do rádio - e resgatar a "autêntica" tradição da música brasileira, que parecia perdida. O objetivo é perfeitamente identificável no editorial do seu primeiro número:

A Revista de Música Popular nasce com o propósito de construir. Aqui estamos com a firme intenção de exaltar essa maravilhosa música que é a popular brasileira. Estudando-a sob todos os seus variados aspectos, focalizamos seus grandes criadores e cremos estar fazendo um serviço meritório. Os melhores especialistas no assunto estarão presentes, desde este número inaugural, nas páginas que se seguem. Ao estamparmos na capa do nosso primeiro número a foto de Pixinguinha, saudamos nele, com símbolo, ao autêntico músico brasileiro, o criador e verdadeiro que nunca se deixou influenciar por modas efêmeras ou pelos ritmos estranhos ao nosso populário. Não nos limitaremos, a tratar apenas da música popular brasileira. Algumas páginas são dedicadas, em cada número, ao jazz, a grande criação dos negros norte-americanos, e para tanto convidamos um de nossos mais acatados especialistas no assunto, o crítico José Sanz (...) *Revista de Música Popular*. nº 01. set./1954

Conforme dito anteriormente, a revista se baseava numa perspectiva folclorista, com uma estrutura básica que consistia em seções fixas: artigos sobre a história da música popular, pesquisa de discos raros, coluna de Nestor de Holanda criticando a veia comercial cada vez mais crescente no rádio, dentre outras. A Revista teve 14 edições mensais, de setembro de 1954 a setembro de 1956. Havia ainda uma seção de crônicas escritas por Pêrsio de Moraes comentando as situações

16 Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira - Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman

que inspiraram famosas canções brasileiras. A revista, quase sempre, fechava seus números com uma seção sobre o *jazz*, que visava resgatar esse gênero como expressão folclórica "autêntica" do negro de New Orleans. O objetivo assumido pela revista era, desta forma, sistematizar um pensamento folclorista aplicado à música popular urbana, como uma espécie de resgate de gêneros e estilos incorporados pelo mercado radiofônico e fonográfico.

Refletindo sobre as influências da modernidade, integridade e autenticidade da nossa cultura, Lucio Rangel, em ocasião do lançamento da Antologia da Música Popular Brasileira - uma coleção de discos raros que seriam lançados em quantidade restrita - ainda diria, na mesma edição:

O folclore musical e a música popular brasileira estão sofrendo o impacto de influências estranhas à medida que o progresso, - no caso, representado pelo rádio - penetra nas camadas mais pobres da população e nas regiões mais afastadas da civilização, que são a fonte de todo o nosso patrimônio musical. Breve, o pesquisador terá imensa dificuldade em destacar exatamente o que é música brasileira. Nos centros urbanos, principalmente, essa dificuldade já se faz sentir. No Rio de Janeiro, por exemplo, rara é a música de compositor popular ou sambista, atualmente, que não está ceivada de modismos e estilos pertencentes ao bolero, à rumba, à música popular americana e principalmente sob a influência estética do atonalismo, através do be-bop. Urge, portanto, tomar medidas no sentido de preservar a nossa música, seja pela regravação e popularização dos velhos discos hoje esgotados, seja pela gravação de novos compositores e sambistas que, considerados não comerciais, tem na sua música toda a pureza tradicional dos temas e formas brasileiras. Daí a idéia de se criar uma Antologia da Música Popular Brasileira, com o objetivo de proporcionar aos estudiosos e interessados o que há de mais genuíno e importante no terreno do folclore musical e da música popular. Revista de Música Popular. nº 01. set./1954

Na década de 60, após o fechamento da revista (1956), Lúcio Rangel continuou seu trabalho de resgate das origens através da obra *Sambistas e chorões*¹⁷, fazendo menção e crítica à lacuna do pensamento musical de Mário de Andrade, em relação à música urbana. Para Rangel, como para outros folcloristas "clássicos", Mário preferiu o estudo a partir de pequenos núcleos da população

"(...) ao grande samba, cantado e dançado por milhões de brasileiros, embora influenciado por modas internacionais, como tinha que ser. Preferiu os caboclinhos de João Pessoa ou do Rio Grande do Norte, o boi-bumbá, do Amazonas e as congadas da Vila Lindóia" RANGEL, Lúcio. *Sambistas e chorões. Aspectos e figuras da música popular brasileira*. São Paulo, Livraria Francisco Alves, 1962.

17 [RANGEL, Lúcio. Sambistas e chorões. Aspectos e figuras da música popular brasileira. São Paulo, Livraria Francisco Alves, 1962.](#)

Ary Vasconcelos viria a ser outro nome ligado ao pensamento folclorista em torno da música popular. Em 1964, lançou um livro que tentava preservar, de maneira mais sistematizada, uma determinada tradição, corroborando a idéia de um passado original e grandioso, que ele localizava nos anos 30, e que chamou de "época de ouro"¹⁸. Um dos aspectos centrais em seu livro é a divisão da história da música urbana em quatro fases: fase primitiva (1889-1927); fase de ouro (1927-1946); fase moderna (1946-1958) - fase contemporânea (1958 em diante). O autor manteve uma preocupação em demonstrar a influência crescente da música estrangeira, como a música americana e o bolero, que também iriam contribuir para que o samba "original" fosse chamado de antiquado, na "época moderna" da música brasileira. Ary culparia por essa perda de raízes a indústria cultural e as influências estrangeiras que "sepultaram a expressão mais pura da alma nacional"¹⁹. A "fase de ouro", segundo Vasconcelos, foi a época em que o compositor se profissionalizou. Ainda assim, para o autor, as músicas eram compostas mais "por amor do que por dinheiro" e quase nada rendia senão o prazer de expressar-se esteticamente.

Surgiu então uma nova casta musical que desalojou a antiga, pois a grande força não viria mais da arte enquanto expressão estética, mas sim do dinheiro. Além deste aspecto, a influência da música americana e do bolero tinha feito com que o samba tradicional parecesse antiquado e "quadrado"²⁰.

Desta forma, pode-se identificar nesse posicionamento do autor a necessidade da preservação da memória musical mais pura, anti-comercial, cujo momento estaria na fase de ouro. O livro foi lançado em meios às polêmicas que cercavam a consagração da Bossa Nova, "e tinha um claro objetivo de elogiar uma outra vertente da música popular brasileira, ainda que não desqualificasse completamente essa nova experiência musical"²¹.

A intensa atuação, seja na imprensa ou no rádio (ou nos trabalhos escritos), de Almirante,

18 [VASCONCELOS, Ary. Panorama da Música Brasileira. São Paulo, Livraria Martins, 1964](#)

19 [idem](#)

20 Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira - Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman

21 [idem](#)

Lúcio Rangel e Ary Vasconcelos marcaram uma fase importante na historiografia da música popular brasileira. Esses atores sociais merecem reconhecimento por terem interferido nos meios de comunicação de massa, garantindo uma maior amplitude para a circulação de suas idéias. Uma grande vitória desse grupo foi o reconhecimento do samba como manifestação nacional e autêntica, consagrado através dos meios de comunicação. Na virada dos anos 40 para os anos 50, tratava-se de afirmar um gênero específico, que deveria trazer uma marca de origem - o samba - contra outros gêneros estrangeiros que influenciavam na audiência nacional - o jazz, o bolero e a rumba. Mas no final dos anos 50, a Bossa Nova iria abalar toda a estrutura de criação e audição, baseada nos gêneros estabelecidos, na medida em que procurava uma renovação dentro da tradição do samba. Neste momento, o apelo à tradição ganhava um novo impulso.

Outro nome que se destacaria nos estudos sobre a tradição e a autenticidade do samba seria o jornalista e historiador José Ramos Tinhorão, que tornou-se conhecido pelas polêmicas que travou na imprensa e pela publicação de verdadeiras denúncias contra a “desnacionalização” da música popular brasileira, durante os anos 60, tendo como alvos os músicos e adeptos da Bossa Nova e da “moderna” MPB.

Em meados dos anos 60, quando surgem Paulinho da Viola e a geração da chamada MPB, existem duas grandes vertentes ideológicas no interior da cultura popular: uma que reduz o popular ao folclórico – tendo a tradição como o elemento fundamental da construção da nacionalidade brasileira - ; e outra, nacionalista de esquerda, de certa forma populista, que assume o povo como sujeito da história, porém como um sujeito passivo, “visto que a sua consciência é considerada "reflexa" e "inautêntica", incapaz de o conduzir à ação política” (Coutinho, 2002).

O populismo nacionalista de esquerda se verificava na produção do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes e nas canções de protesto, enquanto o folclorismo se destaca nos estudos e artigos de José Ramos Tinhorão. Juntamente com o tropicalismo, segundo Coutinho, uma “perspectiva vanguardista internacionalizante que vem abalar a hegemonia do populismo de esquerda já no final da década” (Coutinho, 2002), essas tendências compõem o

cenário ideológico da música brasileira na segunda metade de século.

Tinhorão seria, para o autor, talvez o principal representante, nos anos 60, dessa tendência que compreende a cultura popular como a essência objetiva da identidade nacional. Em Tinhorão, a defesa da tradição se apresenta, quase sempre, como uma tentativa de fixar o popular “em formas artesanais de produção e protegê-lo como reserva imaginária de discursos políticos nacionalistas” (Coutinho, 2002).

Jornalista do “Diário Carioca” e “Jornal do Brasil”, entre 1961 e 1980, José Ramos Tinhorão, crítico musical e um dos mais respeitados historiadores da música brasileira, ganhou fama de xenófobo entre 1961 e 1980, principalmente por atuar firmemente na preservação da autenticidade da cultura popular face às influências estrangeiras. Desta forma, contraditoriamente, a ação política revolucionária consistiria na conservação das velhas formas culturais e a exaltação a uma cultura nacional ganharia espaço no pensamento de Tinhorão.

“Acreditamos, contudo, que o sentimento patriótico de Tinhorão não se identifique ao nacionalismo chauvinista, xenófobo das classes dominantes. Seu nacionalismo - o da nação dominada - tem um caráter nitidamente antiimperialista. Embora a recuperação do passado proposta pelo historiador seja uma tentativa de restauração da tradição - atitude própria do conservadorismo -, percebemos em seu projeto a intenção de conservar as formas da tradição, ainda que cristalizadas, como patrimônio do povo-nação” (Coutinho, 2002).

A idéia básica que sobressai e perpassa toda a obra de Tinhorão está em definir um tipo de nacionalismo com base num pensamento folclorista que enfatiza a ligação direta entre "autenticidade" cultural e base social (grupos de "negros e pobres"). Sob essa ótica, há uma preocupação em separar o que é popular e o que é folclórico: “a música folclórica seria aquela de autor desconhecido, transmitida oralmente de geração em geração; a música popular, ao contrário, seria a composta por autores conhecidos e divulgada por meios gráficos (ou seja, através da gravação e venda de discos, partituras, fitas, filmes etc), cujo lugar social são as cidades

industrializadas”²². Para Tinhorão, enquanto as criações populares (individuais) se mantiveram organicamente ligadas ao universo "folclórico" (coletivo), a música brasileira manteve um núcleo de autenticidade, sendo efetivamente "popular e brasileira". Segundo os autores, na medida em que as canções passaram a ser direcionadas para o rádio, a partir dos anos 30, e, nos anos 60, para a TV, foram se distinguindo da sua base social "originária". A Bossa Nova representaria, desta forma, o momento máximo da ruptura com as origens, logo, com a autenticidade. O próprio Tinhorão reforçaria, recentemente, suas idéias sobre este gênero musical:

A bossa nova é uma variante americana do samba. É tão brasileira como um carro ianque montado no Brasil. João Gilberto inventou um jeito de cantar para adaptar a música brasileira à maneira americana. João Gilberto é americano²³

Tinhorão defende a tese da expropriação da música popular pela classe média, cuja consequência inevitável foi a perda de referenciais de origem. Historicamente, Tinhorão destaca dois momentos cruciais, onde este processo de expropriação está bem marcado: o surgimento do grupo de Vila Isabel, nos anos 30, e a Bossa Nova, no final dos anos 50.

Seus dois livros dos anos 60, *Música popular: um tema em debate* (1966)²⁴ e *O samba agora vai: a farsa da música popular no exterior* (1969)²⁵, anunciavam a problematização que seria desenvolvida na fase mais “historiográfica” da sua obra: a trajetória da música popular no Brasil era o maior exemplo de “expropriação cultural” das classes populares (rurais e urbanas) pelas elites, representadas pela classe média “branca e americanizada”. O processo, começado já nos anos 30, mas com a Bossa Nova e com o primeiro ciclo dos festivais da canção teria se tornado irreversível, articula-se a um poderoso esquema de produção comercial de canções voltadas para a classe média consumidora.

22 Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira - Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman

23 Revista Época 19/07/04 - “O rap salva as palavras” – jornalista Luis Antônio Giron

24 TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1999

25 *Idem*. *O samba agora vai: a farsa da música popular no exterior*. Rio de Janeiro: JCM, 1969.

é preciso reconhecer que a regularidade de sua produção e a seriedade com que Tinhorão encara o seu ofício acabaram consagrando-o como o único autor (ao lado de Sérgio Cabral, talvez, no campo das biografias) a ter uma “obra” ensaística de grande extensão sobre música popular brasileira, em que pesem sua rigidez argumentativa e seu excessivo juízo de valor preconcebido sobre alguns gêneros e estilos de música brasileira²⁶

José Ramos Tinhorão preocupou-se, através de seus estudos, em resgatar a memória da música popular brasileira. Provocou polêmicas com seus embates com a Bossa Nova e o Tropicalismo, mas tem o mérito de, sob todo o esforço de pesquisa, coleta e preservação, levantar as “raízes” de nossa música, mesmo que muitas vezes sob uma perspectiva folclorizante. O historiador, na defesa da memória e história da música brasileira, afinou-se a um discurso de identidade nacional, no cuidado constante de preservar a cultura “autêntica” das influências estrangeiras, uma tensão que se mostrava latente nos meios de comunicação, especialmente o rádio.

1.3.Dos conceitos de tradição

A preservação pura das tradições não é sempre o melhor recurso popular para se reproduzir e reelaborar sua situação. (...) O desenvolvimento moderno não suprime a cultura popular tradicional: as culturas tradicionais se desenvolveram transformando-se. (CANCLINI, 1998, p. 26- 214-215)

Conforme visto anteriormente, é usual a utilização de palavras como “raiz”, “autêntico” ou “origem”, todas reverenciando um culto à tradição, às formas do passado, a um determinado espaço de tempo convencionado e estabelecido. A tradição torna-se um conceito mergulhado em senso comum e, muitas vezes, esvazia-se de significado e valor. No meio do samba, o culto à tradição aparece nas gírias, nos comportamentos, nos trejeitos, nas falas, letras e cantos de uma comunidade identificada com valores preservados e mantidos por seus atores sociais. Mas, o que viria a ser

26 Napolitano. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica

“tradição”? Qual a relação dessa palavra com o gênero musical carioca e de que forma podemos afirmar que um samba é tradicional ou não?

Para encontrar as respostas, lançamos mão de diversos teóricos que nos ajudam a edificar melhor o conceito e utilizá-lo para nosso objeto em questão. A partir dos estudos de Coutinho, partimos do significado da palavra: “tradição” deriva do latim: *traditio*. Do verbo *tradere*, que significa a ação de transmitir, entregar. Proveniente do direito romano, a expressão denotava originalmente a idéia de transmissão material ou a transmissão de um poder ou um direito a outrem. Mas além da acepção jurídica, o vocábulo *traditio* significava, já na Antigüidade, a transmissão de idéias, ensinamentos, práticas, normas e valores, podendo designar também a ação de transmitir.

A questão da tradição implica essencialmente na noção de tempo e espaço, na própria dinâmica de mudanças, de transformações e inovações culturais, que podem ser um reflexo de influências de outras culturas, dos contatos interculturais, da mistura e do hibridismo dos povos.

Conforme se vê em Warnier (2000): “A tradição seria uma nova maneira de interpretar o presente, embora influenciado pelo passado, estando imersos na turbulência da história”. Desta forma, não acreditamos que esses hábitos, práticas e valores, esses repertórios de ação e representação sejam imutáveis, ou seja, que não mantenham o passado imobilizado, mas sim que eles atuam como uma nova maneira de interpretar o presente, sendo influenciados sobre ele.

Compreendemos a tradição como Pareyson (1997, p. 137):

É um testemunho vivo do fato de que duas funções, do inovar e do conservar, só podem ser exercidas conjuntamente, já que continuar sem inovar significa apenas copiar e repetir, e inovar sem continuar significa fantasiar no vazio, sem fundamento.

Coutinho se utiliza de “Macunaíma”, obra de Mario de Andrade de 1928, para ilustrar a metáfora da tradição petrificada. Macunaíma, o herói sem caráter, recupera finalmente a pedra Muiraquitã, roubada pelo gigante Piaimã, mas não encontra nela a identidade de seu povo, e sim

somente um objeto, uma cultura morta, afastada de seu sujeito histórico. Muiraquitã havia se transformado num adorno, uma dentre tantas as pedras da coleção do "gigante Piaimã comedor de gente". Coutinho destaca que, além de se constituir como uma metáfora da busca de uma nação por sua identidade, a obra de Mario de Andrade tem o mérito de estabelecer artisticamente uma distinção “entre a tradição viva, entendida como articulação orgânica entre sujeito e objeto - entre o povo e seu patrimônio histórico-cultural - e a tradição fossilizada, cultivada por "coleccionadores" tradicionalistas como algo eterno e imutável” (Coutinho,2002).

A tradição, entendida como um objeto, um culto à forma fossilizada, aparece no pensamento tradicionalista. A reiteração da tradição morta seria, assim, uma prolongamento do passado até o presente, uma restauração das relações sociais existentes. Por outro lado, a tradição, tida como ação criadora do sujeito sobre as formas do passado, teria a capacidade política de refazer a história como patrimônio das camadas populares. Coutinho se utiliza da distinção realizada pelo peruano José Carlos Mariátegui, designando esta última simplesmente como “tradição” e aquela, como “tradicionalismo”, reflexo de uma cultura dominante.

A reificação da tradição consiste, em última análise, no esvaziamento do conteúdo histórico da cultura, isto é, na naturalização ou divinização do conteúdo transmitido e, conseqüentemente, na aniquilação do sujeito do processo cultural. A tradição mistificada se apresenta como algo que parece ter a qualidade de objetos naturais e a condição de formas dadas e imutáveis, transcendentas ao sujeito histórico. Esta concepção objetivista da cultura está presente tanto no senso comum ("discurso da autenticidade"), quanto na ciência do folclore (Herder, Grimm) e nos saberes propriamente mitológicos, no qual o legado da "tradição" é tido como um dom divino, revelado ao homem na origem dos tempos e, desde então, reproduzido de maneira passiva.

Segundo Coutinho, no pensamento hegemônico o que predomina é a concepção metafísica da tradição, a qual objetiva conservar as relações sociais vigentes, pensando a cultura como um objeto, “uma peça da coleção ou uma mercadoria, desconsiderando o processo pelo qual o homem através de sua praxis criadora transforma ativamente a realidade cultural” (Coutinho, 2002). Esta

ideologia conservadora opera no sentido de naturalizar a cultura, de esvaziá-la de sua história. Porém, o pensamento revolucionário não pode deixar de se orientar pela consideração de que a tradição é a objetivação da ação humana e de que a transmissão no tempo das formas culturais não se realiza como mera reprodução mecânica, objetiva, e sim como um processo de reconstrução no qual a cultura é afetada e redefinida pelo esforço do sujeito.

Concordamos com Debord (DEBORD, 1997, p.120) quando diz:

“A luta entre tradição e inovação, que é o princípio de desenvolvimento interno da cultura das sociedades históricas, só pode prosseguir através da vitória permanente da inovação. Mas a inovação na cultura só é sustentada pelo movimento histórico total que, ao tomar consciência de sua totalidade, tende a superação de seus próprios pressupostos naturais e vai no sentido da supressão de toda separação”.

Esta concepção processual e orgânica da tradição, entendida como preservação e inovação articuladas à ação social do sujeito na história deve ser estendida às práticas e referências do samba, enquanto estilo musical e construção sócio-cultural de um povo, de um grupo atuante e (re)criador.

São exemplos de tradição no samba: as Escolas de Samba com ala das baianas e bateria somente com percussão, a roda de samba, o partido-alto e o verso de improviso, o samba de quadra, a feijoada na Escola de Samba, o sapato branco etc. O entendimento conservador de tradição é aquele que vê a cultura como coleção de bens, algo cristalizado, sem ver os sujeitos e as relações sociais e de poder que estão presentes na produção dos bens culturais (García Canclini, 1997). Quando estou falando de tradição, não se trata de uma visão do “samba de antigamente”, concepção idealizada do passado, mas de traduções da tradição. O sentido é de reconstrução criativa do legado de gerações anteriores²⁷.

A visão do “samba de antigamente”, concepção engessada e morta da cultura, não-processual, vai ao encontro de um pensamento folclorizante, no qual a cultura é entendida e interpretada como um objeto, uma peça de museu, algo exótico e alienado - o folclore encarado como um conjunto de manifestações culturais registradas e cristalizadas no tempo e no espaço e que por serem tratadas dessa forma, perdem suas capacidades expressivas e suas funções comunicativas. Músicas, danças, roupas, brincadeiras, comidas são “recuperadas” como regionalismos e com a função de animação para turistas e “estrangeiros” (Barata, 2002)

27 LIMA, Augusto César. Cultura do Samba e a Escola: uma aproximação

Dessa forma, essas práticas sócio-culturais são esquecidas, perdendo suas funções sociais para os grupos sociais que as criaram, tornando-se parte do “folclore”. Devemos encarar o samba como uma expressão enriquecida pela tradição que incorpora novos valores, construindo novas e diferenciadas experiências, desta forma fugindo de uma abordagem tradicional de folclore. Consideramos, assim, o samba como uma cultura recriada a partir de matrizes arcaicas, uma prática com existência viva e atuante, marcada por traços negros que ainda sobrevivem e se mostram visíveis. Um passado vivo no presente.

Dentro da perspectiva folclorizante, o conceito de memória é o de resgate, entendida como um simples depósito de dados e não como um processo dinâmico.

“É uma busca do que se fixa, do que não se transforma, do que é estável. Só que quando recolhemos fatos, reconstruímos a memória e não a resgatamos, pois essas informações são sempre passíveis de acrescentamentos e a partir do momento em que ela é mediatizada, já se coloca como recriação. Ao lembrarmos fatos, não os revivemos, os refazemos, os recriamos e repensamos a história, com elementos do presente. Em vez de ser transmitida, a memória é alterada através das gerações. E é dessa forma que reconstruímos e preservamos tradições e conhecimentos. Assim, a memória se constitui através da luta entre o que lembramos e o que esquecemos. Entre os fatos que são selecionados para permanecer e entre os que são condenados ao esquecimento é que abrimos fendas para a sua reconstrução” (Barata, 2002)

Entendemos que essa reconstrução é fundamental para o processo de transmissão de saberes e práticas, costumes e tradição. É o ato de refazer e reviver a história ao recriarmos com elementos do presente. Acreditamos que a perspectiva folclorizante do samba pouco ajuda a entender o gênero como um processo histórico, em que a atuação criativa do sujeito é determinante para geração orgânica de novas práticas, juntamente com a transmissão de saberes para as novas gerações.

Assim, entende-se a cultura como articulação criadora entre um sujeito social e a sua herança cultural objetiva, isto é, como atividade criadora de reinterpretação dos signos do passado. Sob esta ótica, a tradição pode ser pensada como hegemonia, isto é, como um processo de criação e expressão de uma visão de mundo a partir da reelaboração das formas culturais do passado.

Em “Velhas histórias, memórias futuras” (2002), Coutinho identifica Paulinho da Viola como um dos primeiros compositores da música popular brasileira a considerar a tradição em

termos de hegemonia, de relação de força no interior da sociedade e o considera um intelectual orgânico, em sentido amplo, da comunidade do samba, compreendendo a cultura do povo em sua relação com a cultura dominante.

O compositor ao mesmo tempo em que aceita a irrupção do novo, recusa o culto à ruptura, reconhece a importância de se preservar a memória popular, mas rejeita o culto às formas do passado. Para Paulinho, a construção de uma nova cultura deveria partir necessariamente da tradição popular. E faz uma distinção: “popular” não é sinônimo de “massivo” ou “folclórico”; popular é, fundamentalmente, o não hegemônico, é o que está à margem. Paulinho trabalha com a idéia de tradição como resgate de um signo cultural que reflete uma moral do povo e um modo de conceber o mundo e a vida em contraste com a visão de mundo oficial. A tradição em Paulinho da Viola é, nos lembra Coutinho, deste tipo. Não uma "restauração" mas, a continuidade de uma visão de mundo subalterna.

O autor revela ainda que a tradição do samba carioca, concebida como folclore por uns, como cultura alienada por outros, e por outros ainda como cultura de massa, raramente é pensada em sua dimensão ativa, crítica, subalterna, isto é, como voz do morro - fala histórica de um grupo social. O samba, para Paulinho da Viola, deve ser compreendido com tudo o que gira em torno dele e não como um objeto, seja esse objeto raiz da nacionalidade, artigo de consumo, veículo de politização das massas ou fato meramente estético. Desta forma, o pensamento conservador examinaria as coisas como se o samba fosse algo pronto, morto²⁸, e não um processo, uma linguagem viva que se transforma como a própria vida das classes populares. O samba seria a comunicação entre gerações, continuidade no tempo da sabedoria e da identidade de um grupo social. A tradição em Paulinho da Viola não seria, então uma restauração das obras do passado, mas sim uma continuidade.

Deve-se realçar que o verdadeiro respeito à cultura do povo não está em conservar a

28 São temas recorrentes em suas letras as idéias de sobrevivência, resistência e memória do samba. "Eu canto samba" (1989), por exemplo, afirma a continuidade do gênero, utilizando da ironia para criticar o discurso fatalista que anuncia a sua morte: "Há muito tempo eu escuto este papo furado / Dizendo que o samba acabou / Só se foi quando o dia clareou(...)"

pretendida "pureza" das formas populares e cultuá-las como um objeto morto, mas na consideração de sua historicidade, na compreensão dessas manifestações como o resultado de um processo subjetivo, criativo (COUTINHO, 2002).

Assim, Paulinho da Viola aceita a transformação do samba tradicional, mas recusa a sua descaracterização como forma de expressão de um grupo social. Entende que a forma samba vinculada ao passado deve ser conservada na medida em que está organicamente articulada a uma sabedoria que se quer manter viva.

Polemizando sobre um suposto lugar que Paulinho da Viola possui no mercado, Coutinho afirma que o próprio compositor constitui-se como um produto da indústria da canção, porém ideologicamente identificado a “uma visão de mundo atravessada por idéias, valores e práticas que expressam uma reação à lógica do capital e aos seus efeitos desestruturantes sobre a cultura popular” (COUTINHO, 2002)

Refletindo sobre a relação da tradição e mercado na obra de Paulinho da Viola, o autor considera curioso que exista “um nicho de mercado para uma força que resiste à desestruturação imposta pelo próprio mercado” (Coutinho, 2002). Essa força, não inteiramente absorvida pela indústria, tem vida própria nas rodas de samba e de batucada, aparece como um tipo especial de mercadoria, sob o irônico rótulo de "tradição". Para o autor, uma mercadoria que, ainda que expresse algum tipo de resistência às práticas dominantes, não escapa à lógica do mercado, onde ela se apresenta como um bem simbólico capaz de ampliar as vendas a consumidores descontentes com a produção em série.

A tradição seria então revitalizada graças a uma crescente demanda do próprio mercado, saturado pela padronização da cultura de massa. Segundo David Harvey, "a tradição é agora preservada com freqüência ao ser mercadificada e comercializada como tal"(*Condição pós-moderna*, op. cit., p.273).

Desta forma, pensamos a tradição não como restos do passado, exótico ou estático, mas algo em construção²⁹, sendo (re)significado e (re)criado pelas pessoas. Em relação à diferença entre a tradição viva e o conceito de tradição petrificada, o legado tratado de forma tradicionalista, como uma relíquia do passado, fica sujeito a ser cristalizado e a perder a validade, na medida em que as sucessivas gerações da comunidade praticante aderem a novos costumes. Já o legado não-cristalizado acompanha o movimento de seus praticantes, sendo acionado e atualizado por uma rede de relações e diálogos com elementos surgidos posteriormente. Assim, para que uma cultura possa ser mantida viva, seus praticantes precisam sentir-se agentes criadores no ritual – e não apenas repetidores de um costume ancestral.

Nessa perspectiva, existe, assim, um espaço dentro dos interesses mercantis na tradição para um samba identificado com elementos do passado e memória. Conforme Debord (1997, p. 28) “o mundo presente e ausente que o espetáculo faz ver é o mundo da mercadoria dominando tudo o que é vivido”. O rótulo “samba de raiz” não apenas surge como uma apropriação consumista e mercadológica do gênero, mas também praticado e executado por integrantes de uma comunidade que quer se manter viva. Ou seja, dentro do próprio mercado abrem-se prateleiras para uma cultura de resistência, que tem como horizonte a preservação de seus hábitos e costumes.

(..)na medida em que, no contexto da modernização, *o mercado passa a ter um papel fundamental* no processo de reinvenção da tradição, esta pode transformar-se numa excelente mercadoria. (PEREIRA, 1995, p. 211 – grifo nosso)

Tradição, entendida como memória viva e articulação orgânica entre seus protagonistas, é reverenciada por seus praticantes e pelo próprio mercado, uma vez que este se encontra saturado de práticas e produtos massificados e industrializados. Mas esse movimento de apropriação mercadológica da tradição não pode ser pensado de uma forma estanque, e sim contextualizada,

29 Depoimento de Paulinho da Viola a Eduardo Coutinho (9.3.1999) “Eu já vi tantas vezes pessoas dizendo que o samba acabou, que tudo na vida tem um ciclo, que o samba já teve o seu. (...) Isso que a gente vem construindo, todos os sambistas, (...) eu acho que o povo brasileiro não vai deixar desaparecer, porque senão já era para ter desaparecido há muito tempo. Há o descaso e a falta de respeito, essa coisa do mercado, essa loucura desenfreada que está aí. Mas tem sempre uma resposta, tem sempre alguém que fuça ali e descobre Jackson do Pandeiro. Daqui a pouco você tem um grupo de pessoas que vai saber quem é o Jackson do Pandeiro... Daqui a duzentos anos eu acho que vai ter gente ouvindo Luís Gonzaga, como quase trezentos anos depois você ouve uma canção do Schumann, do Mozart, do Bach e de outros mais”.

levando em conta movimentos culturais mais amplos e articulações/tensões entre forças culturais mundializantes e identidades locais. No próximo capítulo, analisaremos o fenômeno do samba carioca contemporâneo conforme apresentado pela extensa engrenagem da indústria cultural³⁰ e buscaremos inserir essa discussão num campo que abrace as tensões entre modernidade e tradição, entre representações locais e globais.

30 WARNIER (2003, p. 28) nos coloca indústria cultural, termo cunhado por Adorno e Horkheimer, “como as atividades que produzem e comercializam, sons, imagens, artes, e qualquer outra capacidade ou hábito adquirido pelo homem enquanto membro da sociedade”. O autor considera como bens da indústria cultural o cinema, a produção de suportes de música gravada (discos e fitas) e a edição de livros e revistas, além de outros objetos de uma produção industrial tais como papel, disco, banda magnética, filme e os aparelhos como cabo, a televisão, e os satélites, a fotografia, a publicidade, o espetáculo e o turismo de massa e as novas tecnologias de comunicação, fibras óticas, os cabos, gravação numérica, a informática etc... Salienta ainda que, embora o senso comum não tenha o hábito de incluir aí as indústrias do vestuário, de móveis de brinquedos, de alimentação que são também bens culturais.

Capítulo 2 – A tradição, hoje

2.1.Samba, tradição e modernidade: o local e o global

Neste capítulo, buscaremos compreender o momento atual do samba, através de representações, vozes e discursos, dentre pesquisadores, músicos e mediadores. Não pretendemos traçar uma radiografia ou um mapeamento dos seus atores, seus espaços de socialização, territórios e produtos da indústria do entretenimento. Buscamos, sim, uma contextualização de um fenômeno local que angariou demasiado apelo midiático e comercial, uma discussão que se apresenta bastante pertinente num momento de disputas simbólicas nesta grande arena de embates culturais.

Para tanto, pretendemos, neste capítulo, analisar a relação entre manifestações locais e processos culturais globalizantes, sem deixar de considerar as constantes negociações entre forças modernizadoras e a tradição. Não se trata de delinear um ou outro tipo de samba, ou sublinhar as diferenças de estilos³¹ que o compõe nesta extensa malha urbana carioca e, sim, a partir das representações de uma renovação do gênero, buscar contextualizar os discursos do samba contemporâneo, amplamente difundido pelos veículos de comunicação, e objeto de matérias sobre tradição e a memória.

As tensões entre tradição e modernidade no meio do samba, como já visto, gerou intensos debates através dos estudos de Vagalume, Barbosa, Rangel, Tinhorão, dentre outros. Hoje, neste novo momento vivido pelo samba carioca no mercado, exercem grande importância não só antigos atores, mas também novos protagonistas, como empresários, jornalistas, músicos, produtores culturais, radialistas, etc.

As narrativas construídas por esses atores sociais, especialmente pelos meios de comunicação, criam “novos sentidos e espaços” para o samba e proporcionam articulações e tensões

31 São muitas e diversas as variações de samba que compõem o gênero na sua história e contemporaneidade: sambachulado, samba-raiado, samba-de-roda, samba de terreiro, samba-canção, samba-de-breque, samba baiano, sambarenredo, partido-alto, dentre muitas outras.

sociais entre os partidários da renovação e aqueles que defendem as “tradições” locais/nacionais. Em seus discursos veiculados especialmente nos meios de comunicação, esses atores sociais passam a travar embates que visam a garantir a hegemonia ou espaço ao gênero musical: vão atribuindo significados à “realidade”. (HERSCHMANN & KISCHINHEVISKY, 2006)

Existem muitas fissuras, muitas articulações neste vasto campo de tensões entre a modernidade e a tradição. Nessa disputa, ganham visibilidade movimentos de afirmação de identidades locais e nacionais. Essas representações baseadas na legitimidade das tradições são construídas por fricções e se fundam em alianças e conflitos diários:

[...] Apesar de o samba incorporar as mudanças, hibridações – não sem algumas resistências –, há uma preocupação por parte dos atores sociais em construir uma legitimidade, em se demarcar um lugar histórico para essa expressão cultural, bastante enraizada no imaginário social nacional, especialmente após a massificação, via rádio, a partir dos anos 30 do século passado. (HERSCHMANN & KISCHINHEVISKY, 2006, p. 7)

Tradição, neste contexto, está diretamente ligada à idéia de repetição e de continuidade com um passado determinado. Proliferam discursos que se articulam às tradições (novas, inventadas ou reinventadas) e se revestem necessariamente de um caráter de antiguidade, de continuidade na medida que partem de um passado, de uma ordenação simbólica preexistente e já essencialmente significativa para o grupo. É como se fundasse um novo enredo com o passado. (PEREIRA, 1995). Nesta reinvenção da tradição, os costumes e hábitos são ressignificados e reinterpretados, visando a conservação de velhos valores e o uso de novas práticas. Seria o clássico termo de “tradição (re)inventada”, de Hobsbawm (1997, p. 9), que a entende como:

um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado.

Mas esse movimento de renovação da tradição não acontece aleatoriamente. Existem pontos fundamentais a serem observados nesse processo, como, por exemplo, a questão da modernização, que envolve mudança, progresso, industrialização, urbanização e, principalmente, uma expansão do conhecimento tecnológico-científico, bem como uma intensificação da produção e circulação de mercadorias (PEREIRA, 1995).

John B. Thompson acredita que a tradição sobrevive à modernidade. Sua idéia é que a mídia pode reviver a tradição, ou melhor, a tradição pode se utilizar dos meios modernos de fixação e reprodução de mensagens através de sua tecnologia para não perder as idéias tradicionais de relacionamento e vida social. Para Thompson,

“A tradição se desritualizou; perdeu sua ancoragem nos contextos práticos da vida cotidiana. Mas o desenraizamento das tradições não as privou dos meios de subsistência. Pelo contrário, preparou-lhes o caminho para que se expandissem, se renovassem, se enxertassem em novos contextos e se ancorassem em unidades espaciais muito além dos limites das interações face a face” (1998, p.160).

A tradição do samba, revisitada e reinventada por novos atores, vem sendo expandida e divulgada através dos meios de comunicação, encontrando novos contextos e produzindo novos significados. Thompson entende que a tradição é colocada com um referencial para a formação da identidade, é uma base para referências pessoais e de formação de grupos sociais. A identidade é formada por material do passado.

“As tradições fornecem material simbólico para a formação da identidade tanto a nível individual quanto a nível coletivo. O sentido que cada um tem de si mesmo e o sentido de pertença a um grupo são modelados pelos valores, crenças e padrões de comportamento que são transmitidos do passado” (1998, p.165).

Thompson concluiu que na modernidade, o declínio da autoridade tradicional e dos fundamentos tradicionais não quer dizer que não exista a tradição, esta vai existir desfocada de seu território original, mas vai ter uma nova forma: tradições mediadas e separadas de contextos compartilhados para dar sentido ao mundo contemporâneo, proporcionando uma desvalorização de conceitos tradicionais como verdade, povo, nação, amor, respeito e família.

Nesta perspectiva, entendemos que a tradição deve ser analisada como integrante de um cultura, um sistema de trocas simbólicas, um processo que se constrói na interação, cujos significados refletem nas relações sociais. A cultura se apresenta como um processo dinâmico, reflexo de relações construídas e reconstruídas continuamente a partir dos valores, idéias e sentimentos do povo. Uma cultura, viva e híbrida, produtiva, criativa e aberta para constantes transformações, mas que, conforme dito anteriormente, preserve de forma orgânica e viva os saberes e práticas que alicerçam a tradição e identidade local/nacional. Partimos do pressuposto que o samba, e visto sob os ângulos da contemporaneidade, é produto de uma complexa rede de mediações sócio-culturais, um produto marcado por hibridações³².

Encontramos este hibridismo³³, por exemplo, na criação de estilos dentro do samba, proveniente de misturas com outras fontes, como o samba-canção e do samba-rock, e nas fusões rítmicas que fizeram parte de suas origens, como o lundu e o maxixe. O samba-canção de Cartola³⁴, por exemplo, tratando-se de um produto híbrido, trazia vários elementos e elasticidade “para incorporar, ‘devorar’, através de uma linha mais intimista, traços fornecidos pelo jazz”³⁵.

Alguns autores ajudam a entender esse complexo fenômeno de interligações culturais e oferecem material e embasamento para formulação de hipóteses. Perry Anderson descreve a tendência do período em que vivemos de “celebrar o crossover, o híbrido, o pot-pourri”³⁶ (ANDERSON, 1999). Nações, classes sociais, tribos e castas têm todos sido “desconstruídos”. A globalização cultural envolve hibridização. Para o autor, por mais que reajamos a ela não conseguimos nos livrar da tendência global para a mistura.

32 O termo híbrido vem do grego *hybris*, remete ao que é originário de espécies diversas, o que participa de dois ou mais conjuntos, gêneros e estilos. Considera-se híbrida a composição de dois elementos diversos anormalmente reunidos para originar um terceiro elemento que pode ter as características dos dois primeiros reforçadas ou reduzidas

33 André Diniz, em seu *Almanaque do Samba*, (2006, p.148), lembra, como exemplo deste hibridismo, que o samba-canção sofreu influências dos “sentimentais boleros de cabarés latinos” e, no que diz respeito às letras, das propostas poéticas européias ligadas à filosofia existencialista.

34 Outro exemplo desses processos culturais híbridos na obra de Cartola seria a canção *O mundo é um moinho* (1975), quando verificamos um hibridismo no desenvolvimento do samba-canção, misturando o samba tradicional com características do jazz, deixando-o mais lírico e melódico, imprimindo um ritmo mais lento e melancólico. (FRANÇA, 2009)

35 KRAUSCHE, 1983, p. 66 - KRAUSCHE, Valter. *Música popular Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

36 ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Jorge Zahar Editor Ltda, 1999

Trata-se, portanto, de situar o samba neste intenso processo de articulação entre o local (ou seja, os discursos e falas históricas, os costumes e hábitos do gênero) e o global, as forças hegemônicas que atuam no cenário ideológico e cultural, presentes, especialmente, nos textos veiculados pelos veículos de comunicação.

Passemos, então, a refletir sobre o que é cultura local, ou melhor, quais são os locais da cultura, uma vez que se sabe que as culturas são em qualquer tempo e lugar heterogênicas e híbridas. Como explica Canclini, o processo de transnacionalização (globalização) afeta diretamente as culturas locais trazendo a hibridização; em outros termos, significa que as novas relações sociais e econômicas impostas aos sujeitos na contemporaneidade trazem por um lado, como uma de suas consequências os processos de homogeneização cultural e por outro, relações interculturais. Essa *hibridização cultural* levaria a outros dois processos inerentes ao momento no qual vivemos: a desterritorialização e reterritorialização. Tais processos correspondem, respectivamente, à “perda da relação ‘natural’ da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas relocalizações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas” (CANCLINI, 1997, p. 309).

Canclini afirma que embora exista um processo de homogeneização globalizante que faz aflorar diferenças e integrações, esse processo não anula a cultura local, o regional; em outras palavras, seria como dizer que “viver em uma cidade não implica dissolver-se na massa e no anonimato” (CANCLINI, 1997, p. 286). Nesse sentido, podemos inferir que o local e o global não são instâncias antagônicas e excludentes, mas, pelo contrário, partilhamos e circulamos tanto em um como no outro concomitantemente; portanto as culturas e suas manifestações não podem ser visitadas sob essa ótica em que os elementos se opõem, mas devem ser vistas a partir daquilo que Canclini denomina de *Glocal* (CANCLINI, 1997, p. 85)

O *Glocal* para o antropólogo envolve, nesse sentido, o campo da cultura gerando dois movimentos contrapostos. O primeiro deles é o movimento de globalização, no qual surge uma rede planetária de processos industriais, tecnológicos e culturais, entre outras características, que **48**

interpela sujeitos diferentes, em dimensões espaciais diversas, através de bens simbólicos. A oferta de tais bens se mostra homogeneizadora de hábitos de consumo à medida que ignora fronteiras geográficas, atraindo diferentes segmentos consumidores. Paralelo a esse movimento globalizador, surge o movimento de localização da cultura. Neste caso, ocorre uma retomada das tradições locais, num processo de busca por traços culturais capazes de marcar a diferença entre os povos e o pertencimento destes, a seus territórios de origem. Para Canclini são as negociações entre esses dois movimentos (o de globalização e o de localização da cultura) que implicam novas identidades híbridas³⁷.

Para Hall ("Identidade Cultural na Pós-modernidade" - p. 77-89) , a globalização (na forma da especialização flexível e da estratégia de criação de "nichos" de mercado), na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como "substituindo" o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre "o global" e o "local". Este "local" não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem definidas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização. Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, 'novas' identificações "globais" e *novas* identificações "locais".

Entendemos que existem, sim, uma intensa luta de forças que operam no interior das disputas por hegemonia cultural. Parece inquestionável o fato de vivermos numa era de lutas simbólicas, fluxos comunicacionais e produção de novos sentidos e significados. A idéia de "globalização" apenas como aldeia global já não satisfaz pesquisadores e acadêmicos. O conceito de "aldeia global" deixa de fora o real problema das disputas por hegemonia cultural. E uma cultura transnacional parece emergir e dominar a produção e recepção simbólica, a conhecida mundialização.

³⁷ Dessa forma rompe-se com a concepção do sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável. Os sujeitos são então compostos não de uma única, mas de várias identidades. Os espaços já "não são áreas delimitadas e homogêneas, mas espaços de interação em que as identidades e os sentimentos de pertencimento são formados com recursos materiais e simbólicos de origem local, nacional e transnacional" (CANCLINI, 1993, p.153) **49**

Seria mais convincente compreender a mundialização como processo e totalidade. Pensar a mundialização como totalidade nos permite aproximá-la à noção de “civilização”, tal como a entendia Marcel Mauss: conjunto extranacional de fenômenos sociais específicos e comuns a várias sociedades. Mas é necessário ressaltar uma peculiaridade dos tempos atuais. Historicamente uma civilização se estendia para além dos limites dos povos, mas se confinava a uma área geográfica determinada. Uma cultura mundializada corresponde a uma civilização cuja territorialidade se globalizou. (Ortiz, 1994)

Essa cultura mundializada que se globalizou e cuja territorialidade não se confina mais em espaços geográficos limitados parece fazer frente à cultura local e às tradições e saberes locais. Não queremos, contudo, pôr em lados opostos a mundialização e o atual fenômeno do samba carioca, veiculado na mídia. Na verdade, trata-se de algo bem mais complexo do que uma simples dualidade. Existem muitas comunicações entre o local e o global, entre o samba e a cultura mundializada. Seria perigosamente inocente considerar, hoje, o samba como gênero “puro”, essencialmente “local”, desconsiderando as muitas interações culturais, seja entre seus participantes, seja no diálogo com as indústrias culturais através dos veículos de comunicação, por processos complexos de mediação.

Mas com isso não queremos esvaziar o samba de sua história e memória, muito menos apagar seu passado de resistência e de luta. Dando continuidade às características de resistência e tradição (no melhor sentido dialético), Muniz Sodré nos lembra que:

É no interior de lugares paralelos que o samba pode ainda constituir-se numa prática de resistência cultural negro-popular. À margem dos circuitos de produção da indústria cultural, dissemina-se uma multiplicidade de lugares, onde a produção musical se dá de forma selvagem ou chorada (como antes com o lundu ou com o maxixe), em oposição a fórmulas polidas, prescritas pelas leis do mercado. Uma boa amostra disto é a posição reativa de muitos sambistas veteranos (Manacéia, Aniceto, Casquinha, Mijinha, Monarco, Dona Ivone de Lara, Alvarenga, Cartola e muitos outros) ou mais jovens (Paulinho da Viola, João Nogueira, Nei Lopes e outros) às receitas estereotipadas da indústria do disco e do carnaval-espetáculo. (SODRÉ, 1979)

Tradição e memória são dois pilares importantes que sustentam o gênero até os dias atuais. Essa legitimação simbólica, construída no universo do samba, se dá por intermédio de articulações e negociações entre diversos atores, estando calcada na valorização da “tradição” e do “passado”. **50**

É possível constatar que, durante todo o processo de transformações pelo qual o gênero tem passado, a ênfase no passado, nas “raízes” e na tradição esteve presente na narrativa dos diversos atores sociais desse universo.

Por outro lado, devemos estar cientes da força dos movimentos hegemônicos da mundialização e entender suas engrenagens, seu funcionamento. Os veículos de comunicação aliados às amplas campanhas publicitárias, que estampam marcas e apelo simbólico, parecem configurar um novo espaço, onde todos respiramos o mesmo ar consumista e globalizado.

A velocidade das técnicas leva a uma unificação do espaço, fazendo com que os lugares se globalizem. Cada local, não importa onde se encontre, revela o mundo, já que os pontos desta malha abrangente são susceptíveis de intercomunicação. O movimento da mundialização se faz pelo caminho da desterritorialização. O espaço deve se “localizar”, preenchendo o vazio de sua existência com a presença de objetos mundializados. O mundo, na sua abstração, torna-se assim reconhecível. Nos pontos mais distantes, Nova York, Paris, Zona Franca de Manaus, na Ásia ou na América Latina nos deparamos com nomes conhecidos – Sony, Ford, Renault. Há um universo habitado por objetos compartilhados em larga escala. São eles que constituem nossa paisagem, mobiliando nosso meio ambiente. (Ortiz, 2007)

Conforme Ortiz, uma das características da produção cultural na fase mundializada da cultura é acomodar a diferença na padronização, permitindo um equilíbrio entre repetição e variação (1994:72).

Dias e Ronsini³⁸, refletindo sobre o consumo de regionalidades, observam como as hibridações entre o culto e o popular, entre o moderno e o tradicional servem para unir e comunicar experiências diferenciadas e desiguais. Os autores lembram que nos processos culturais contemporâneos, o acesso incessante aos meios de comunicação coloca em conflito as fronteiras territoriais locais/regionais e a relação entre lugares e identidades. Desta forma, as culturas nacionais e regionais encontram seu lugar como “produtos” midiáticos necessários aos processos de reterritorialização.

Assim, a busca de “raízes” étnicas ou a valorização das culturas nacionais não constituem

38 “O consumo de música regional como mediador da identidade”, Valton Neto Chaves Dias, Veneza Veloso Mayora Ronsini

uma resistência à globalização, mas são antes um de seus efeitos.

Em outras palavras, é do interesse da economia global que haja culturas “locais” a serem consumidas. É aquilo que Stuart Hall denomina “retorno das etnias”, e que ocorre na música, na moda, na culinária, no turismo: o terceiro mundo, o “étnico”, o exótico, o oriental tornam-se bens de consumo valorizados (como ilustram o fenômeno da *world music* e as tendências étnicas na moda). Dito de outro modo, globalização não é sinônimo de padronização; o que é global é a lógica do consumo, e não o consumo de determinados produtos³⁹

Na contemporaneidade a mídia atua, assim, como elemento mediador dos processos socioculturais, quando a produção e a circulação das formas e conteúdos simbólicos são inseparáveis das atividades da indústria da mídia (Martín-Barbero, 2002).

Os meios de comunicação são importantes construtores da realidade e das identidades e, mesmo tendo contribuído historicamente para a difusão de uma cultura global homogênea, têm também desempenhado papel na difusão de identidades plurais, híbridas e até contribuído para a consolidação ou resistência dessas culturas e identidades. (Felippi, 2003:1)

Neste contexto, movimentos com forte identificação local, com referências às raízes da própria cultura e suas tradições, ganham corpo através de manifestações como o samba contemporâneo, assistido no Rio de Janeiro. Essas manifestações seriam marcadas por um forte apelo ao resgate e à memória do gênero, sublinhando seus elementos mais tradicionais, tendo como protagonistas não apenas antigos atores desta herança viva, mas também um grupo de novos compositores e arranjadores que anunciariam, com muito orgulho e prestígio, o fardo e a incumbência de pesquisar, renovar, ressignificar, preservar e resgatar um cultura rica, construída através de décadas de lutas, perseguições e conquistas. No Rio de Janeiro do século XXI, o samba surge como um produto cultural de consumo amplo, ganhando destaque nos jornais e vivendo um intenso momento de visibilidade midiática; tradições e saberes locais que, em contínuas

negociações com forças homogeneizantes da globalização, são retrabalhadas e reinventadas por atores dessa grande comunidade sambista.

2.2. Renovando a tradição e o samba na Lapa

A partir da década de 90, passamos a observar, na cidade do Rio de Janeiro, um forte movimento de (re)valorização cultural, um resgate das “raízes” e da “autenticidade” (Herschmann, Góes, Trotta, Fernandes), especialmente tendo o samba como protagonista. Esta retomada do interesse pela cultura popular ajudou a formar um novo circuito do samba na cidade do Rio de Janeiro, se destacando, especialmente na mídia, a Lapa como vitrine e expoente. Neste grupo de atores sociais, encontram-se desde jovens músicos a jornalistas, produtores culturais, empresários, etc. A cidade viria a ser palco de uma grande produção de discursos e referencialidades que têm como elementos principais as questões que giram em torno da cultura popular, tradição e memória. Rodas de samba surgiram em diferentes pontos do tecido urbano, e distintas configurações rítmicas e de estilo marcariam esse novo momento do gênero musical. Uma nova geografia urbana⁴⁰ ganharia visibilidade midiática através da indústria do entretenimento.

o samba não pára de se reinventar em estilos, em variações de linguagem, em curiosos movimentos de “resgate”, que balançam entre a potência e o clichê, entre a linha de fuga e a captura. Vai assim do padrão comercial imposto pelas grandes gravadoras, ao improvisado da roda de músicos do bar da esquina, da ortodoxia do samba de raiz (muitas vezes em casas da elite), à proximidade com o pop; ou ainda, a reinvenção das velhas disputas de versos improvisados de partido alto nas batalhas dos rappers. E vai também ajudar a reinventar, nos anos 90, o carnaval de rua do Rio de Janeiro, que se encontrava preso ao espetáculo para TV e ao desfile oficial no final dos 80⁴¹.

40 Recomendamos o livro “Geografia Carioca do Samba”, do jornalista Luis Fernando Vianna. Nele, o autor mapeia a trajetória do samba, partindo da Praça Onze, onde se considera por muitos como o local que o gênero nasceu e deu seus primeiros passos, até chegar à Barra da Tijuca, passando por bairros como Estácio, Lapa, Botafogo, Madureira, Inhaúma, Tijuca, Vila Isabel e Mangueira, entre outros citados no livro. Como escreve Vianna em sua introdução, o livro se destina aos interessados no gênero que queiram se aproximar de suas tradições e seus criadores, e que o entendem “não como um museu de peças do passado, mas como uma história viva e em constante e necessária renovação”, lembra o autor.

41 Potências do samba, clichês do samba – linhas de fuga e capturas na cidade do Rio de Janeiro – Rodrigo Guéron – Revista Lugar Comum nº25-26

O samba vive, na contemporaneidade, um momento privilegiado no que tange a visibilidade para o público em geral, implicando em incremento do consumo (de discos, shows, rodas, etc.) e também em consequente oferta de trabalho para músicos, autores, produtores, empresários.

Essas fases de expansão do samba no mercado cultural, portanto, coincidem com uma aproximação maior das elites com o mundo do samba. Foi assim na década de 30, quando as classes médias passam a consumir o samba "dos morros" pelo rádio e pelo disco e impulsionam a explosão da popularidade das escolas de samba no carnaval. Foi assim na década de 60, quando o estreitamento do espaço cultural pela repressão e vigilância política impele a juventude da Zona Sul para as casas de samba e terreiros de escola no centro da cidade e nos subúrbios. Está sendo assim na explosão das rodas de samba pelas adjacências da Lapa carioca, pelo grande afluxo de público a casas "temáticas" voltadas para o samba na cidade de São Paulo, pelo enorme aceitação de Zeca Pagodinho até mesmo nas classes altas etc⁴²

O samba ganha espaço nas agendas de entretenimento das classes sociais mais elevadas, aportando em casas noturnas elitizadas e ganhando aceitação em públicos diferenciados⁴³, identificados com o consumo de música regional, de "raiz". O Trem do Samba⁴⁴, evento promovido pelo sambista Marquinhos da Oswaldo Cruz desde 1992, tornou-se sinônimo de alegria e animação para as multidões nos vagões dos trens da Central e, a partir de 1996, passou a ser realizado no dia 02 de dezembro, Dia Nacional do Samba⁴⁵, se consagrando como um evento que visa a memória e o resgate do gênero, nas palavras do próprio Marquinhos:

Em 1996 resolvi comemorar o Dia Nacional do Samba levando a música para dentro dos

42 artigo "Formando público para o futuro" de Fernando José Szegeri em <http://www.samba-choro.com.br/debates/1080247994>

43 Na Zona Sul do Rio de Janeiro surgem diversas rodas de samba, algumas com feijoadas, visando preservar a tradição e os costumes. São alguns exemplos as rodas do BIP-BIP (Copacabana), FAR UP (Humaitá), Samba na Casa Rosa (Laranjeiras), Hideaway (Laranjeiras), Samba do Carvalho (Botafogo), Samba no Clube Guanabara (Botafogo), Samba Severiano (Botafogo), Sobrenatural (Santa Tereza) e Tabuleiro da Baiana (Botafogo)

44 Nos textos e artigos sobre a história do evento, considera-se que a tradição de samba nos trens começou com Paulo Benjamin de Oliveira, mais conhecido como Paulo da Portela. Em meados dos anos 20 acabou se tornando uma importante figura no cenário do carnaval carioca, como um dos fundadores da escola de samba Portela, sendo o primeiro presidente da escola e tendo sua casa a primeira sede.

45 O Dia Nacional do Samba surgiu por iniciativa de um vereador baiano, Luis Monteiro da Costa, para homenagear Ary Barroso. Ary já tinha composto seu sucesso "Na Baixa do Sapateiro", mas nunca havia posto os pés na Bahia. Esta foi a data que ele visitou Salvador pela primeira vez. Em 2010, as comemorações aconteceram em dois dias: 02(quinta) e 04 (sábado) de dezembro, no intuito de reunir um público também no fim de semana. O evento contou com o patrocínio da Petrobras, SuperVia e Prefeitura do Rio de Janeiro e foi a 15ª edição do Trem do Samba. Palcos também foram montados em Oswaldo Cruz, com shows de Noca da Portela, Marquinhos de Oswaldo Cruz, Sombrinha, Almir Guinneto, dentre outros.

vagões e trazendo até Oswaldo Cruz, porque não queria que o meu bairro perdesse suas raízes. É importante celebrar. O samba que nós fazemos aqui é tradicional, que pouco toca na rádio, mas que resiste a vida inteira, que deu origem ao ritmo⁴⁶.

Em “A inteligência da música popular - a ‘autenticidade’ no samba e no choro”, tese de dissertação de Dmitri Cerboncini Fernandes, o autor faz uma profunda análise do movimento de resgate do “autêntico” e das raízes no meio do samba e do choro, em São Paulo e no Rio de Janeiro, identificando a grande produção de documentários⁴⁷ e peças culturais tendo como o começo o final dos anos 1990, início dos anos 2000:

“As apresentações dos pertences a esses gêneros musicais ganhavam de supetão locais específicos e adequados aos espetáculos dos novos e antigos artistas que voltavam à ribalta. Circuitos de pequenos bares e casas noturnas temáticas situados nos bairros centrais da Lapa, no Rio de Janeiro, e na Vila Madalena-Pinheiros, em São Paulo, proliferavam à época. Espaços e teatros célebres por abrigarem a “boa” música permaneciam à toda, conjuntamente com fomento de prefeituras e governos estaduais às apresentações de chorões e sambistas “verdadeiros”. Documentários e obras filmicas de ficção sobre os “deuses” ligados aos gêneros “autênticos” do calibre de Cartola, Noel Rosa, Paulinho da Viola, a Velha Guarda da Portela, Sérgio Cabral, Paulo Vanzolini, e até mesmo produções sobre personagens em vias de consagração, como Zeca Pagodinho e Bezerra da Silva passaram a ser rodados, o que sinalizava a existência de um público ávido por novidades que esmiuçassem o universo desses representantes da Cultura Popular brasileira.” (FERNANDES, Dmitri Cerboncini. 2010, pág. 329)

Neste novo cenário de produção de bens simbólicos, produtos midiáticos e peças culturais, surgem biografias e peças gráficas, que ressignificam a memória e a tradição do gênero⁴⁸.

“Nos meios impressos e virtuais, sítios na Internet voltados à apreciação e discussão do samba e do choro proliferavam-se na mesma velocidade em que a edição de novas, antigas biografias e obras voltadas aos personagens caros aos gêneros “verdadeiramente” brasileiros eram lançadas, espaços esses que auxiliavam na descoberta de novos convertidos e especialistas prontos a dissertar sobre esse universo. Livros contando com acabamentos luxuosos eram postos no mercado, tomando como mote central textos apologeticos e fotografias estilizadas de paragens e personagens mitificados do samba e do choro, geralmente organizados e escritos por novos e antigos jornalistas irmanados no cultivo à ‘tradição’”. (FERNANDES, Dmitri Cerboncini. 2010, pág. 329)

Neste movimento musical em direção ao resgate e revisão das tradições, novos e antigos

46 Ao Blog Roda de Samba, do site <http://extra.globo.com> – acesso em 04/12/2010

47 São exemplos dessa produção áudio-visual, filmes como *Cartola: Música para os olhos* (2007), *Noel – O poeta da vila* (2006), *Paulinho da Viola – Meu tempo é hoje* (2003), *o Mistério do Samba* (2008), *Sérgio Cabral – A Cara do Rio* (2008) e *Coruja: Documentário sobre Bezerra da Silva* (2007)

48 Em 2010 comemorou-se os 100 anos de Noel Rosa, fato lembrado e divulgado por diversos veículos de comunicação, além de gerar diversas peças culturais na forma de tributos, como os CD's “Poeta da Cidade – Martinho canta Noel” (2010) – Martinho da Vida homenageia Noel, “Noel Rosa – O poeta do samba e da cidade” – CD encartado no livro homônimo de Andre Diniz (2010), “Scenarium de Noel” – CD com jovens do projeto Scenarium Musical, do Instituto Rio Scenarium, “Universidade da Vila”, este um tributo com Isabella Taviani, Zélia Duncan, Ivan Lins, Jorge Vercillo e Paulinho Moska

atores se reúnem, ajudam a formar uma rica força (re)criadora do gênero musical: “a proliferação de novos sambistas “autênticos”, bem como a permanência dos antigos encontrou terreno propício” (FERNANDES, 2010). Nomes como Cristina Buarque, Eduardo Gudin, Nei Lopes, Elton Medeiros, Nelson Sargento, Wilson Moreira, Paulo César Pinheiro, Aldir Blanc, Carlinhos Vergueiro, Moacyr Luz, Dona Ivone Lara - constituintes da “velha guarda” que continuavam na ativa - mesclavam-se aos novatos surgidos ao final dos anos de 1990 e início dos 2000, como Tereza Cristina e o Grupo Semente, o Sururu na Roda, o Galocantô, Eduardo Gallotti, Moyséis Marques, Pedro Miranda e outros no Rio de Janeiro. (No capítulo seguinte, veremos a forma como o jornal O Globo abordou a tradição através das diferentes gerações de sambistas que despontaram no bairro boêmio).

Esses novos e antigos atores compartilhariam códigos e símbolos comportamentais e lingüísticos que os distinguiriam, realçando os discursos de identidade e compromisso com o passado. A memória e história do samba se preservam, num diálogo e interação entre gerações distintas, acordadas com a transmissão e difusão de antigos saberes e valores. Um padrão de comportamento que seria identificável e legitimado por seus integrantes e simpatizantes.

O emprego das formas musicais cristalizadas em composições, trajes e trejeitos, a recusa parcial em se portar como artistas, a instrumentação posta em prática em apresentações e gravações, a reverência incondicional ao passado e a todos os “grandes” do panteão do samba, a ojeriza pelos símbolos de sucesso mundano, o cultivo da espontaneidade e da simplicidade em todos os âmbitos da vida, o engajamento combativo em prol dos que entendiam expressar a “verdadeira” cultura brasileira, a realização de pesquisas sobre a história do gênero, elementos que, presentes em maior ou menor grau, enfeixaram as trajetórias de todos os já pertencentes ou pretendentes ao samba “autêntico”. Os “antigos” e os “novos” da tradição passavam, assim, a dividir espaço, fosse em grandes espetáculos ou em pequenos bares e rodas de samba “descompromissadas”, eventos em que certa nostalgia do ambiente *gauche* da década de 1960 dava o tom.” (FERNANDES, Dmitri Cerboncini. 2010, pág. 337)

Os pagodes passam a ser armados, a partir dos anos 2000, nas quadras das tradicionais escolas de samba Portela, Mangueira, Império Serrano e Salgueiro, assim como na Pedra do Sal, no Cacique de Ramos, no Samba do Trabalhador, no Candongueiro, “*mas seria a região central da Lapa que os jovens valores do samba “autêntico” viriam a encontrar terreno fértil ao pontapé inicial de suas carreiras: teriam ao seu lado os consagrados, prontos para avalizar suas entradas em cena.*” (FERNANDES, Dmitri Cerboncini. 2010, pág.344)

Esse movimento cultural e empresarial que teve como palco o bairro da Lapa seria abordado por diversos veículos de comunicação, especialmente os jornais e revistas impressos. Em 2006, a revista *Veja*, noticiando essa “revitalização” do bairro, lembra que, no início dos anos 80, a Lapa tinha “espasmos de vida noturna com os shows do Circo Voador e os concertos da Sala Cecília Meirelles, ilhas de agitação cercadas por sobrados em ruína”.

A animação cresceu quando as rodas de samba desceram de Santa Teresa e encontraram abrigo no tradicional reduto boêmio. No fim da década de 90, a Lapa já ensaiava uma revitalização, tomada por amantes de samba, hip hop, forró, mambo, salsa e techno. A virada para valer ocorreu no início do século XXI, quando pipocaram espaços que priorizavam o conforto, os bons serviços e uma infra-estrutura adequada para espetáculos⁴⁹.

A Lapa, do extinto *Zicartola* e outrora freqüentada por Noel Rosa, Ismael Silva e a boêmia dos anos 1930, via surgir ao final da década de 1990, início dos 2000, um amplo circuito de bares, casas noturnas, teatros e restaurantes voltados ao abrigo do “autêntico” gênero carioca⁵⁰.

A solidificação dos bares pioneiros como o *Carioca da Gema*, o *Bar Semente* e o *Emporium 100* seria concomitante à reforma de teatros bem próximos onde exhibições musicais de maior vulto pudessem ser abrigadas, caso do *Circo Voador*, do *Teatro Cecília Meirelles* e do *Teatro Rival*.” (FERNANDES, Dmitri Cerboncini. 2010, pág. 345)

Trata-se de uma cultura musical urbana contemporânea, marcada por um reinvestimento nas “raízes” da cultura popular brasileira e regional, surgindo, a partir de então um apropriado mercado de instrumentos, escolas de música, conjuntos musicais, programas de rádio, festivais, revistas, selos independentes, casas de espetáculos e eventos em torno do samba e seus valores agregados – símbolos, estética, comportamentos. (GÓES, 2007, p.7)

Uma vez que urge um novo mercado musical para o samba, acreditamos que a valorização

49 Revista *Veja*, Lapa quente - Bairro boêmio expande fronteiras e aumenta seu público, 2 de agosto de 2006

50 A Lapa foi foco de diversas novelas e seriados da Rede Globo: a novela *Celebridade* (2003), onde havia um lugar de samba e gafeira chamado ‘sobradinho’ que lembrava o Clube dos Democráticos na Lapa; a novela *Paraíso Tropical* (2007), que tratava do tema da prostituição e tinha como cenário a Lapa; e mais recentemente, na novela *Caminho das Índias* (2009) onde foi criada uma pastelaria hindu com cenário dos Arcos, além de uma intensa propaganda da gafeira Estudantina (lugar onde se realizam os encontros entre as personagens da trama). E, atendendo a indústria fonográfica, essa novela produziu um CD intitulado *Lapa*, com a trilha sonora que é reproduzida naquela Lapa da novela, em sua maioria, samba de gafeira de compositores que apareceram com o (re)surgimento da Lapa.(ARAÚJO, 2009)

dos elementos da tradição pelos artistas e pelo público foi fundamental para o êxito deste circuito musical. Entendemos que essa legitimação simbólica, construída no universo do samba, se dá por intermédio de articulações e negociações entre os diversos atores desse circuito musical, tendo como alicerces a “tradição” e o “passado”. Esses discursos afirmativos de valorização da “tradição” - que já estavam presentes nas falas dos jornalistas, historiadores e cronistas da década de 30, como Vagalume, Orestes Barbosa, dentre outros, manifestou-se também, na década de 70, com o movimento de pagode e hoje se protagoniza, com grande visibilidade midiática, no bairro da Lapa. Torna-se importante avaliar, nesse constante processo de reinterpretação do samba, de suas origens até os dias atuais, como são recorrentes as questões em torno da tradição e da modernidade.

No artigo *Re-construindo um lugar canônico para o Samba e o Choro no imaginário da sociedade brasileira*, Herschmann e Trotta (2006) afirmam que os atores sociais ligados ao circuito cultural da Lapa vêm construindo representações legitimadoras que efetivam o samba na memória e história nacional. Esse estilo musical, além de ser legitimado como uma manifestação tradicional, é naturalizado e efetivado como expressão de uma identidade local e nacional. Além disso, os autores apontam para o surgimento de uma forma de consumir o gênero “quase que ‘engajada’”, isto é, esse público ao consumir samba se sente responsável pelo resgate, manutenção e canonização desses estilos musicais na memória e identidade nacional” (HERSCHMANN & TROTTA, 2006, p. 3).

A jornalista Alicia Uchoa, em artigo sobre o documentário "Sistema Lapa de Samba", discorre sobre o movimento de revitalização do bairro carioca e admite que, desde o final dos anos 90, o local virou *point* não só de sambistas mas ganhou *státus* de pólo de cultura. Um dos agitadores culturais presentes no documentário, Perfeito Fortuna admite que o local virou a "carteira de identidade do carioca". Bruno Maia, diretor do documentário, em entrevista à jornalista, destaca a força desse movimento:

“Alguns movimentos culturais duram dois ou três anos, em determinado espaço físico, e se diluem enquanto movimento, apesar de revelar artistas que seguem. Na Lapa isso já dura 10 anos, continua crescendo e, apesar de sempre se achar que estava no auge, ainda não chegou ao fim. O que acontece lá

é muito relevante, histórico”⁵¹.

Uchoa, em outro artigo⁵², disserta sobre a nova geração de sambistas, jovens em geral, que “dão fôlego ao samba”, uma nova roupagem sem perder a tradição. Dentre os novos nomes da cena musical, destaca os grupos Casuarina, Fino Coletivo e Samba Plugado. A sambista lembra os jovens que “trazem fôlego ao cenário musical sem abrir mão de um cavaco, um pandeiro e um tamborim”, dentre eles, a cantora Elisa Addor, que “também é dessa vertente de resgate e não abre mão de pesquisar e trazer pitadas de composições antigas, mas pouco conhecidas, a seu repertório, desde os 17”. A cantora diria à jornalista: “a minha geração está fazendo esse trabalho de voltar a cantar Zé Kéti, Ari Barroso e Noel Rosa, mas com a nossa roupagem, com a nossa maneira de fazer o samba”.

Outro consultado, Ajurinã Zwarg, 23 anos, filho do multi-instrumentista Itiberê Zwarg, braço direito de Hermeto Pascoal, também usou, segundo a jornalista, sua bagagem cultural e misturou o improviso e alguns decibéis a mais ao samba tradicional, formando o Samba Plugado depois de começar a frequentar a Lapa carioca. Diria à repórter: “os jovens estão aprendendo a valorizar os velhinhos que tocavam samba na década de 70 e estão aí até hoje”.

João Cavalcanti, 27 anos, filho do cantor e compositor Lenine e integrante do grupo Casuarina, leva a sério o resgate do samba e admite suas influências para a jornalista, tendo dividido palco com nomes como Nelson Sargento, Arlindo Cruz, Wilson Moreira e Elza Soares: “não tive o privilégio de nascer no meio do samba e aprender a tocar os instrumentos desde cedo. Nasci na Zona Sul e só fui começar a frequentar o subúrbio quando passei a ter arbítrio para tal”, conta ele. O próprio artista, em outra ocasião⁵³, realça a importância dos novos atores deste circuito nesse processo de preservação e resgate: “percebo que o samba tem voltado a ocupar um espaço fundamental e atribuo isso, em grande parte, à visibilidade que essa geração de músicos, intérpretes

51 “Símbolo da boemia carioca, Lapa ganha documentário” - 04/08/08 – Portal G1 - <http://g1.globo.com>

52 <http://g1.globo.com> – Acesso em 07/03/07

53 jornal A Nova Democracia (<http://www.anovademocracia.com.br/no-52/2148-certidao-do-novo-samba>)

e compositores da Lapa, da qual fazemos parte, vem conquistando com humildade e persistência”⁵⁴.

Outro nome que ganharia evidência no cenário do samba seria o cantor e compositor Dudu Nobre. Em entrevista ao jornalista João Bernardo Caldeira, do site Brasil Cultura, ocasião em que lançava seu quarto disco de carreira, *Festa em meu coração* (Sony-BMG), o jovem sambista admite, em artigo intitulado “Tradição reciclada do samba”, que não deixa de introduzir algumas inovações no gênero, porém com bastante atenção às suas grandes influências: “eu me preocupo com a preservação do samba de Noel Rosa, Pixinguinha, Candeia e Cartola, embora o samba de Cartola seja mais lento e voltado para o romântico, enquanto minha praia é mais o samba de roda e o partido alto”⁵⁵.

No mundo do samba, despontariam cantoras que passaram a conquistar espaço nas programações de rádio e TV, além de jornais e revistas. A jornalista Lina de Albuquerque⁵⁶ retrata esse novo momento vivido pelo samba carioca, tendo a Lapa como cenário, e destaca a importância das mulheres neste processo, uma vez que muitos desses atores sociais são do gênero feminino. Para a jornalista, “a revitalização desse gênero centenário, que ficou afastado da cena principal e hoje ressurgiu com força total nos centros urbanos, está sob a batuta de um grupo de sambistas e novas cantoras da MPB que se projetam com a adesão ao movimento”. A jornalista destaca que as damas do samba contemporâneo – citando Teresa Cristina, Nilze Carvalho, Mart’nália, Dorina e Ana Costa - “levaram o morro para redutos freqüentados por jovens da classe média, invadiram as pistas de dança e se mantêm unidas para reconquistar a audiência no rádio”

Foi no centro velho do Rio que muitas delas chamaram a atenção para o potencial de um gênero que voltava a ser assunto. O samba levantou um bairro, a Lapa, e em torno dele pipocaram casas de shows que colocaram a música brasileira na roda. O renascimento da Lapa, iniciado há praticamente uma década, deu visibilidade ao processo de retomada do samba, que, por sua vez, teve reflexo no restante do país⁵⁷.

54 Além de atender a sua agenda de shows, o Casuarina participa do *Samba em 4 tempos*, projeto musical que conta com a participação dos grupos Galocantô, Batuque na Cozinha e Anjos da Lua. O evento procura resgatar composições consagradas, contando a história do samba

55 <http://www.brasilcultura.com.br/noticias/tradicao-reciclada-do-samba/>

56 Revista Cláudia – Elas São o Samba - <http://claudia.abril.com.br/materias/2508/index.shtml?pagina1>

57 Idem

Em seu livro *Lapa : a cidade da musica*, Micael Herschmann aponta um estudo sobre o bairro boêmio carioca, levando em conta a renovação do samba e do choro nos últimos anos⁵⁸. Para o autor, os veículos de comunicação desempenham até hoje um papel decisivo na construção de valores simbólicos, elegendo o samba como gênero musical de *raiz*. Sobre o êxito cultural do bairro boêmio, Herschmann lembra que “nos últimos anos a imprensa não pára de alardear o grande sucesso alcançado pela região da Lapa, com as atividades das casas de espetáculo, dos restaurantes e do turismo” (Herschmann, 2007). Descreve este êxito como consequência direta da consolidação de um circuito cultural de samba e de choro, gêneros musicais que estão profundamente consolidados na cultura daquela região.

A questão da identidade local, na Lapa, é um vetor importante, que agrega valor ao conjunto das atividades que são realizadas na região. Herschmann lembra que o ato de ir assistir a um show ao vivo (e/ou dançar) com músicas que são consideradas de “raiz”, genuinamente nacionais, é encarado como um fator fundamental por parte dos consumidores em tempos de globalização. É como se renovassem o seu *compromisso*⁵⁹ com a cultura local, promovessem, ainda que de forma pontual e através do consumo, a sua reterritorialização (Pereira, 1995; Ortiz, 1994; Canclini, 1997; Hall, 1997).

Para Herschmann, as representações veiculadas na Lapa – ontem e hoje – fazem referência a uma “tradição” (Hobsbawn e Ranger, 1984) da região como local onde a boemia sempre se reuniu na cidade e como espaço da música nacional, da identidade⁶⁰ e “de raiz”. Chama a atenção a

58 É importante destacar que desde a década de 1980 as pequenas e significativas estratégias de promoção do lugar se faziam presentes. De acordo com um trecho do Jornal do Brasil de 1983, cuja matéria era “*A Lapa está voltando a ser a Lapa 50 anos depois*”, o lugar era divulgado como o “Baixo Lapa”, isto é, mais um ponto da noite carioca da época para diferenciar do “Baixo Leblon” e do “Baixo Gávea”, numa estratégia de diferenciação e seletividade do lugar. A matéria lembra ainda que a Lapa já era freqüentada pelos mais diversos públicos da cidade.

59 Em entrevista a Herschmann (LAPA, 2007), Plínio Fróes, proprietário das casas de espetáculo RioScenarium e Mangue Seco, diria: “A gente verificou numa pesquisa que é isso que nosso público quer: cultura nacional, ou seja, samba e choro. E esse público não pára de crescer.(...) O brasileiro tem se voltado para as suas raízes, voltou-se para a sua música. A maioria das pessoas se voltou para a sua identidade, passando a freqüentar a Lapa (...)”

60 É justamente abordando a questão da identidade que Angela Leal, proprietária do Teatro Rival – uma das casas mais conhecidas do gênero, diria a Herschmann (LAPA, 2007): “Na verdade, acho que o grande sucesso alcançado pela Lapa deve muito à questão da identidade. Não é um simples modismo. Tudo se produziu de maneira muito espontânea (...) Veja o choro, por exemplo. O choro é um clássico brasileiro. Você pega um Pixinguinha: é um clássico. E isso estava jogado fora, tinha saído da moda. A moda é o que as gravadoras ditam e dizem que dará certo.

capacidade do samba em se legitimar como expressão cultural “genuína”, “autêntica” – para o autor, impressiona a enorme capacidade dos atores sociais em “construir” no âmbito sociocultural a “naturalização” do samba na cultura brasileira, fazendo-o alcançar uma condição canônica.

Portanto, os atores sociais desse circuito cultural da Lapa parecem possuir habilidade em construir representações e sentidos que legitimem e reinscrevam o samba na memória e história nacional. Essas representações de um *passado* - exaltado e cultuado em letras, gestos, falas e comportamentos - executadas nas rodas e shows desse circuito cultural acabam operando como vetores fundamentais que permitem reproduzir e renovar saberes e tradições. Nesse sentido, vêm possibilitando a legitimação dessas manifestações como “tradicionais”, de “raiz”, como expressões de uma identidade local/nacional em um mundo globalizado em que há uma forte demanda pelo “local” (Bhabha, 2003).

Mas uma análise mais abrangente do processo sócio-cultural vivido na Lapa não pode deixar ser entendido e contextualizado, sem dar conta dos diversos interesses que obedecem à lógica do mercado e do consumo. Pode-se dizer que a paisagem atual da Lapa é uma (re)invenção do seu passado, mas também uma apropriação mercantilizada de sua memória (ARAÚJO, 2009). Nesse contexto, é importante relevar que o processo vivido na Lapa surgiu como uma produção glamourizada do espaço por meio da valorização do patrimônio histórico cultural, de produção de moradias e de investimentos na diversidade cultural, contando com o apoio e a divulgação pela mídia, que auxilia na criação de um discurso hegemônico em torno do lugar para atrair consumidores cada vez mais selecionados. Trata-se, portanto, de um lugar de memória onde a partir de sua folclorização é explorado o seu potencial econômico (ARAÚJO, 2009). Como nos diz Robira (2006, p. 440),

à medida que a cultura se difunde, se banaliza, consome e constitui-se em elemento de diferenciação social, os centros históricos, como espaços de materialidade da história, adquirem a categoria de objetos de consumo. Uma vez que se difundem como espaços

Dá certo porque se massifica muito, mas tem o “pessoal cabeça”, que está à procura da sua identidade, que procura a “cultura verdadeira” do seu país (...) e que necessita dela para promover sua auto-estima. Esse público vai encontrar isso hoje na Lapa e arredores”

atrativos põem seu valor cultural, se convertem em espaços-espetáculo e, nessa medida, lhes é conferido um valor econômico agregado, derivado de sua simbologia histórico-cultural.

Desta forma, o samba se recicla e se difunde numa ligação direta com o passado, com sua base e tradição, sendo reinventado por novos atores, imbuídos de espírito de renovação e autenticidade. Os signos culturais se re-configuram e as identidades e memórias grupais se reafirmam. É um processo de ir e vir ao encontro do passado, da “raiz”.

A Lapa se apresenta, assim, como um palco expressivo das manifestações de uma cultura local, com fortes vínculos à tradição e ao passado. Torna-se, contudo, um espaço onde novos e antigos atores se mesclam, promovendo um aprendizado mútuo, renovando e recriando práticas do meio do samba. O gênero ganha não apenas lugar físico para suas exhibições, mas também midiático, abraçados por uma mídia atuante, em comunhão com a tradição e o resgate histórico, orientada também pela lógica do consumo. No bairro boêmio, o samba volta a ocupar manchetes de jornal, ajudando a promover ainda mais a sua história e memória na música popular brasileira. Desta forma, a demanda pelo “local”, seja consumindo os gêneros musicais em shows, CDs, DVDs ou peças midiáticas, consagraria de vez o samba, garantindo um lugar de destaque no amplo mercado de produtos simbólicos que formam o cenário cultural carioca. Os veículos de comunicação se configuram em espaços privilegiados onde tradição e memória são constantemente trabalhados e ressignificados, e assumem a tarefa de difundir uma renovação da tradição, inserida num complexo sistema que não foge à lógica da mercadoria e do consumo.

Capítulo 3 – Samba, mídia e memória

3.1.A memória na contemporaneidade

Nos capítulos anteriores, vimos como a tradição pode ser pensada como uma herança viva, não como um objeto, e sim uma construção do sujeito. Através dos estudos de diversos autores, revisamos termos como “autenticidade” e “raiz”, recorrentes no universo do samba carioca, que na contemporaneidade continua a fazer parte da fala de muitos sambistas, comprometidos com a renovação e o resgate de elementos tradicionais. Difundido pelos veículos de comunicação, o novo cenário do samba carioca, cuja apropriação econômica e mercadológica se tornou visível no bairro da Lapa, foi marcado por um leque de atores sociais que, em diálogo permanente com os velhos mestres e bambas, assumiram a difícil tarefa de manter viva uma cultura marcada por resistências e lutas socioculturais. Esse movimento de reinvenção e/ou renovação da tradição ganhou eco e reverberação nos veículos de comunicação, que através da seleção e edição de pautas, na escolha dos atores e personagens, ao abordar o tipo de samba mais identificado com os elementos mais tradicionais, ajudou a construir discursos consoantes com a memória e o passado do gênero. A tradição do samba, preservada por antigos bambas e reinventada por novos protagonistas, ganhou destaque nos veículos de comunicação e pautou a memória em suas narrativas e discursos.

Mas esse movimento midiático de preservação, resgate e referências ao passado e à tradição, uma vez que inserido nas intensas articulações e negociações entre as forças homogeneizantes da cultura global e as identidades locais/regionais, merece também um olhar contemporâneo acerca do papel dos veículos de comunicação na manutenção e divulgação da memória.

Recentemente, o cientista social Andreas Huyssen afirmou que o século XX foi marcado por um “boom da memória”. Segundo ele, os cem últimos anos assistiram a uma intensa criação de “mercados da memória”, que passam pela “musealização”, pela comercialização do passado via mídia, pela tentativa de reciclar o tempo no impulso em direção à memorialização.

A obsessão pelo passado seria própria desta cultura contemporânea ocidental, que vê, assustada, o presente desaparecer na compressão das coordenadas tradicionais de tempo e espaço.

“Não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos os nossos papéis neste processo. É como se o objetivo fosse conseguir a recordação total. Trata-se então da fantasia de um arquivista maluco? Ou há, talvez, algo mais para ser discutido neste desejo de puxar todos esses vários passados para o presente? Algo que seja, de fato, específico à estruturação da memória e da temporalidade de hoje e que não tenha sido experimentado do mesmo modo nas épocas passadas”. (HUYSSSEN, 2000: 14).

A proliferação de museus em vários países, os gigantescos projetos de restauração de cidades, bairros, a defesa da preservação dos centros históricos e a construção de monumentos e efemérides se apresentam como o paradoxo aparente em uma época que se divide entre a manutenção do passado e o medo da obsolescência.

Para Huyssen, a obsessão pela memória em nossa cultura secular está tomada por um medo do esquecimento. A tentativa de combater este medo é realizada por estratégias de sobrevivência de rememoração pública e privada. O enfoque sobre a memória é alimentado pelo desejo de encontrar âncoras em um mundo caracterizado por uma crescente instabilidade do tempo e pelo fraturamento do espaço vivido. Para o autor, o “passado está vendendo mais do que o futuro” e que inclusive “já estamos comercializando passados que nunca existiram”(HUYSEN, 2000, p.24).Entretanto, é importante reconhecer que embora os discursos da memória sejam um fenômeno global, em seu núcleo eles permanecem ligados às histórias de nações e estados específicos, referências às próprias culturas e saberes.

“A minha hipótese é que, também nesta proeminência da mnemo-história, precisa-se da memória e da musealização, juntas, para construir uma proteção contra a obsolescência e o desaparecimento, para combater a nossa profunda ansiedade com a velocidade de mudança e o contínuo encolhimento do tempo e do espaço”. (HUYSSSEN, 2000, p.28)

A amnésia cultural surgiria da rapidez das inovações tecnológicas, científicas e culturais voltadas para uma sociedade consumista, e acarretaria uma obsolescência de estilos de vida, objetos, alterando assim a duração temporal do “presente”. Contudo, essa amnésia, paradoxalmente,

traz um fascínio pela memória e pelo passado, processo este que pode ser visto, ao invés de superficial e destrutivo, uma tentativa de reduzir a velocidade da vida pós-moderna ao contrabalançar a amnésia gerada pelo lucro imediato e a política de curto prazo.

Para Huyssen, esta discussão não pode deixar de abordar a influência das novas tecnologias de mídia como veículo para todas as formas de memória. Segundo ele, as questões cruciais da cultura contemporânea estão localizadas atualmente no limiar entre a memória e a mídia. “A cultura da memória preenche uma função importante nas transformações atuais da experiência temporal, no rastro do impacto da nova mídia na percepção e sensibilidade humanas” (HUYSSSEN, 2000: 26). Andreas Huyssen vê a questão da memória diretamente ligada à influência das novas tecnologias, como seu consumo através da espetacularização em filmes, museus, documentários, sites na internet, livros de fotografia, histórias em quadrinhos, livros de ficção e músicas populares.

A idéia de uma cultura da memória também é partilhada por Marialva Barbosa (2005), que acredita estarmos vivendo uma época em que há uma multiplicação de práticas voltadas para o passado. Alguns dos exemplos dessa cultura são as políticas voltadas para a recuperação de centros urbanos, a moda retrô, o sucesso comercial de narrativas memorialistas, a multiplicação dos espaços de comemoração, o crescimento de documentários no cinema e na televisão. Na visão da autora, compactuando com Huyssen, o desenvolvimento das novas tecnologias possibilitou o que esta denomina de “ânsia do arquivamento”, é a obsessão de constituir arquivos sem limitações, possível pelo desenvolvimento da informática.

Ainda de acordo com Barbosa, a busca pelo resgate da memória e pelo arquivamento está relacionada à amplitude das mudanças no mundo contemporâneo. Para Pierre Nora (1984), as constantes mudanças fazem com que o presente se torne cada vez mais volátil, levando a homogeneização do homem, alimentada pela criação de “santuários de memória”. Nesses há a construção de signos de reconhecimento e pertencimento para que os indivíduos se sintam pertencentes a um mesmo grupo. A memória como um espaço de compensação da aceleração do tempo também é defendida pelo francês Joel Candéau, conforme afirma Barbosa. Para o autor

diante da crise da identidade, a memória se torna um lugar de nutrição da identidade.

“Considerando que a memória funciona como uma espécie de lugar de nutrição da identidade, Candeau argumenta que é através da memória que as identidades coletivas são fundadas (...) a memória é cada vez mais necessária num mundo em profunda mutação. As mudanças sociais aceleradas e as identidades cambiantes resultam numa sensação de insegurança e angústia. E, nesse contexto, a memória passa a ser crucial, porque permite atribuir sentidos à realidade em meio à dispersão e à pluralidade”. (BARBOSA, 2005, p. 4)

3.2.A mídia como lugar de memória

Neste contexto, a mídia se destaca como um dos principais “lugares de memória” na contemporaneidade, partindo da concepção do termo de Nora, nos três sentidos da palavra, ou seja, tanto material, quanto simbólico e funcional. Os veículos de comunicação seriam, no mínimo, espaços privilegiados no arquivamento e produção da memória contemporânea. Nesse sentido, não há como não assinalar, nas sociedades contemporâneas, a intrínseca relação entre os discursos midiáticos e a produção da memória (ou, como deseja Nora, uma memória que já não é espontânea, mas produzida). Os lugares de memória se originam da idéia de que não há mais memória espontânea, de que nós temos que criar deliberadamente arquivos, manter aniversários, organizar celebrações, fazer apologias e testar descrições, pois tais atividades não ocorrem mais naturalmente” (NORA, 1984).

Ainda segundo Nora, estes lugares de memória seriam, fundamentalmente, vestígios do passado, seriam “as últimas encarnações de uma consciência da memória que sobrevive numa época histórica que não recorre à memória, pois a abandonou”. Esses lugares surgiriam, segundo a autora, em virtude da “desritualização de nosso mundo – produzindo, manifestando, estabelecendo, construindo, decretando e mantendo artificialmente e intencionalmente uma sociedade profundamente absorvida em sua própria transformação e renovação, que invariavelmente valoriza o novo em detrimento do antigo, o jovem em lugar do velho, o futuro em relação ao passado”. 67

(NORA, 1984, p. 22)

Desta forma, a mídia, em geral, é pensada como um dispositivo que leva ao enfraquecimento e ao esfacelamento da memória, uma vez que proporcionaria uma caos informacional . No mundo contemporâneo, portanto, marcado, por um lado, pelo excesso de informação disponível que pode conduzir ao “esquecimento” e, por outro, pela multiplicação de formas, espaços e discursos que visam (re)construir a memória, as novas tecnologias e os *medias* têm operado como articuladores de novas experiências sociais, contribuindo para a afirmação e a emergência de identidades, alteridades e territorialidades.

Ana Paula Ribeiro⁶¹ também ressalta que assistimos a legitimação da mídia como um dos principais lugares de memória no mundo contemporâneo e que a História foi perdendo esse papel central na construção da memória oficial com a inserção das tecnologias de comunicação nas sociedades industriais. Encontramos eco nas afirmações da autora quando diz que, hoje, cada vez mais, são os meios de comunicação o *locus* principal em que se realiza o trabalho sobre as representações sociais, e que a mídia é o principal lugar de memória e/ou de história das sociedades contemporâneas.

Segundo a autora, ainda hoje, o discurso jornalístico se reveste de uma aura de fidelidade aos fatos que nos leva a acreditar que o que “deu no jornal” é a verdade.

“O jornalismo exerce um papel crucial na produção de uma idéia de história, não só porque indica aqueles que, dentre todos os fatos da realidade, devem ser memoráveis no futuro (ou seja, aqueles que teriam relevância histórica), mas também porque se constitui ele mesmo em um dos principais registros “objetivos” do seu tempo. A mídia é a testemunha ocular da história”. (Ribeiro. A mídia e o lugar da história.. em *Mídia, Memória e Celebidades*, Herschmann e Pereira, 2005)

Ribeiro lembra que os meios de comunicação, não à toa, têm sido cada vez mais utilizados em pesquisas históricas e se legitimam como lugar social:

“Sabemos (...) que nenhum registro é ingênuo ou descomprometido. Nenhum registro

61 “A mídia e o lugar da história” (livro *Mídia, Memória e Celebidades*, Herschmann e Pereira, 2005

apenas registra. Todo ele pressupõe o trabalho da linguagem, pressupõe uma tomada de posição dos sujeitos sociais. Todo registro é discurso e possui, assim, um mecanismo ideológico próprio, uma forma de funcionamento particular. Entender esse funcionamento, conhecer as operações discursivas através das quais o jornalismo atribui sentido aos fatos da atualidade é essencial para dar conta de como os meios de comunicação produzem uma idéia de história e como, no mesmo processo, constroem-se e legitimam-se como lugar social”. (Ribeiro. A mídia e o lugar da história.. em Mídia, Memória e Celebidades, Herschmann e Pereira, 2005)

Thompson lembra que o desenvolvimento da mídia permitiu que os indivíduos, anteriormente limitados às tradições orais como forma de conhecimento do mundo, passassem a experimentar eventos, conhecer mundos reais e imaginários situados fora de seus encontros diários (THOMPSON, 1998, p. 178). Para ele, os meios de comunicação podem, em certo sentido, oxigenar as tradições do passado, estas muitas vezes desenraizadas dos contextos originais, transplantadas para outros locais e fontes de identidade desligadas de locais particulares.

Atualizando conteúdos e criando representações, os meios de comunicação, buscando identificação com o leitor, “selecionam o mundo a partir de critérios subjetivos, classificando-o para seu público” (BARBOSA, 2005, p.108) e trabalham, cotidianamente, a dialética fundamental da memória – lembrança e esquecimento – selecionando o que deve ser notícia e o que deve ficar de “fora”. Nesse aspecto, os meios de comunicação tornam-se:

Espécies de “senhores da memória” da sociedade, sendo detentores do poder de fixar o presente para um futuro próximo ou distante. Ao legitimar o acontecimento, divulgando-o e tirando-o de zonas de sombra e silêncio, impõem uma visão de mundo que atua outorgando poder (BARBOSA, 2005, p.109).

As mídias passam, neste sentido, a constituir um “lugar privilegiado para os agenciamentos envolvendo a memória coletiva e, sobretudo, o enquadramento da memória” (HENN, 1996: 179). Essa noção de enquadramento também é recuperada por esse autor desde a perspectiva da hipótese da *agenda-setting*, em sua proposta de que os produtos noticiosos não apenas definem uma agenda a ser pensada, mas também as formas como pensar essas questões com base naquilo que incluem e excluem das hierarquizações e dos enfoques propostos, segundo suas lógicas próprias, definindo, portanto, o que é relevante da realidade. Nessa linha, é possível pensar nas mídias como produtoras

de enquadramentos que podem incidir nas configurações das memórias dos grupos, bem como na instauração de esquecimentos.

Entretanto, não podemos incorrer na inocência de considerar a atuação midiática apenas sob uma ótica preservacionista, como se os veículos de comunicação fossem missionários na causa da recuperação do passado em uma época de excesso de dados, de amnésia cultural. A mídia ocupa hoje um espaço que também é delineado pelos arranjos socio-econômicos, na posição que as empresas de comunicação e os grandes conglomerados ocupam na lógica pós-fordista.

3.3.O lugar da imprensa no século XXI

Mudanças marcariam profundamente a organização dos veículos de comunicação, especialmente, a imprensa, no fim do século XX. Como nos lembra Virginia Fonseca⁶², na década de 1990, os conglomerados de comunicação, em nível mundial, começam a enfrentar um profundo processo de reestruturação, deixando de se reportar aos mercados internos apenas para se dirigir para um mercado de âmbito global. Nessa conjuntura, começa a ganhar contorno um novo desenho na institucionalização das mídias em geral. Numa nova onda de concentração, de propriedade e de capital, os conglomerados nacionais de comunicação começam a se estruturar como conglomerados transnacionais multimídia⁶³, com foco na informação, na prestação de serviços e no entretenimento, o que provoca mudanças no jornalismo produzido no interior desse tipo de organização.

Quanto às rotinas de produção, entre muitas outras inovações, surgem o jornalismo online e a produção e atualização das notícias em “tempo real”, um exemplo da compressão do espaço-

62 “O jornalismo nos conglomerados globais: prestação de serviços e entretenimento”. Virginia Pradelina da Silveira Fonseca

63 Como nos lembra Virginia Fonseca, no Brasil, em janeiro de 2005, um dos maiores grupos de mídia do país, a Folha de São Paulo, anunciou a criação da holding Folha-UOL, para centralizar a administração das várias empresas do grupo e, a seguir, para viabilizar sua associação à transnacional Portugal Telecom11, empresa que atua no ramo de telefonia12. Antes, em 2004, a editora Abril, havia se associado ao fundo de investimentos norte-americano Capital International, Inc. No mesmo ano, no setor de televisão por assinatura, Sky e Direct TV passaram ao comando da NewsCorp, organização cujo principal acionista é Rupert Murdoch.

tempo de que fala Harvey (2001), assim como a convergência das mídias tradicionais (rádio, tv, jornal) para a rede mundial de computadores (internet) e desta para as mídias tradicionais (Garnham, 2003). Em consequência, o perfil profissional que emerge dessa estrutura é aquele versátil, com múltiplas habilidades e competências, capacitado tecnicamente para a produção de conteúdos, nem sempre jornalísticos, com estrutura e linguagem apropriadas para veiculação em todos os suportes técnicos. Assim, a nova conjuntura econômica e tecnológica exige do jornalista a maximização de conhecimentos de natureza técnica. Ao contrário do modelo fordista, o trabalho não se organiza mais pela lógica da divisão de tarefas (como pauteiro, repórter, redator, diagramador, editor, etc.). Trabalhando sob um regime flexível, o jornalista frequentemente acumula funções: propõe pautas, apura as informações, redige o texto final, diagrama e edita a matéria.

Em função de uma maximização dos lucros, as exigências comerciais se potencializam. Para enfrentar um mercado global ou em vias de globalização, os conglomerados de mídia necessitam de vultosos recursos, tanto para modernizar tecnologicamente seus processos de produção quanto para qualificar seus métodos de gestão e a qualidade dos seus produtos⁶⁴.

Fonseca acredita que, diante deste contexto, a atividade social jornalismo vai se afastando da sua histórica “missão” de intérprete e analista diário dos eventos-notícia de relevância e interesse público, para se aproximar de uma atividade cujo conceito se define predominantemente pela prestação de serviços, pelo entretenimento e por critérios publicitários, em detrimento de critérios jornalísticos. Neste sentido, a autora admite que a notícia, entendida como o relato, a interpretação e a análise de fato/evento de interesse público, vem perdendo o caráter de expressão do jornalismo, uma vez que, em algumas dessas novas organizações multimídia, ela vem se definindo cada vez menos por critérios de noticiabilidade vinculados ao interesse público e mais por critérios relativos à prestação de serviços e entretenimento.

A cada dia, novos cadernos, seções e produtos são lançados com a finalidade muito mais de entreter que de informar, explicar e analisar o que é, por natureza, complexo na realidade

64 “Jornalista Contemporâneo: apontamentos para discutir a identidade profissional” - Virginia P. da Silveira Fonseca e Wesley Lopes Kuhn

social. Assim, o jornalismo vai se desfigurando, deixando de significar forma de conhecimento para se configurar como mero serviço⁶⁵.

Da mesma forma, segundo a autora, o jornalista distancia-se da condição de mediador - aquele que relata, explica, interpreta e analisa questões de interesse público para a sociedade, contribuindo para o esclarecimento e a formação da opinião pública. Assim, a tendência que se delineia é a de um jornalismo basicamente informativo (não necessariamente com atributos jornalísticos), prestador de serviços e/ou de entretenimento, subordinado à lógica capitalista da organização.

Neste processo de subordinação da mensagem jornalística à lógica empresarial, as notícias são concebidas como mercadorias, não apenas porque são produzidas com o emprego de técnicas próprias da indústria cultural, mas também porque estão sujeitas à sua lógica (Taschner, 1987 e 1992). A mensagem-mercadoria serve, assim, à lógica e aos espaços do mercado e não necessariamente às opiniões do dono do jornal” (Taschner, 1992: 42). Neste sentido, cabe lembrar o conceito de notícia, formulado por Ciro Marcondes Filho, sobre o caráter de mercadoria das informações quando produzidas pela imprensa de indústria cultural:

“Notícia é a informação transformada em mercadoria com todos os seus apelos estéticos, emocionais e sensacionais; para isso, a informação sofre um tratamento que a adapta às normas mercadológicas de generalização, padronização, simplificação e negação do subjetivismo. Além do mais, ela é um meio de manipulação ideológica de grupos de poder social e uma forma de poder político”. (Marcondes Filho, 1989:13).

Dentro deste contexto, marcado pelo ingresso das novas tecnologias de comunicação e pela formação de conglomerados multimídias, delineando as formas e os conteúdos dos produtos midiáticos, procuramos analisar o papel da imprensa carioca na divulgação do samba contemporâneo, problematizando a sua função como “lugar de memória”. Considerando que a tradição passa a ser “reinventada” por novos personagens, a imprensa desempenha função de grande importância como mediadora e enunciadora, oferecendo espaços, selecionando informações,

65 “O jornalismo nos conglomerados globais: prestação de serviços e entretenimento”. Virginia Pradelina da Silveira Fonseca

determinando o que se deve lembrar e o que se deve esquecer. Para tanto, vamos partir de algumas vozes, no caso deste trabalho, do jornal O GLOBO, publicação integrante de um grande conglomerado de comunicação. Não se objetiva, nesta análise, partir de uma clássica miopia na qual a grande imprensa só pode ser vista através de seu viés mercadológico. Mais do que isso, entendemos, sim, que se trata de um importante instrumento de comunicação, cujos jornalistas atuam e desenvolvem funções como mediadores essenciais no processo de difusão da memória do samba e suas tendências.

3.4.O lugar do samba em O GLOBO

Para objeto desse estudo, escolhemos analisar o Segundo Caderno, caderno de cultura do jornal carioca O GLOBO, publicação de grande expressão no Rio de Janeiro e no país. Segundo dados do Infoglobo66, o Segundo Caderno possui 259.586 exemplares vendidos durante a semana, e 343.232 aos domingos. Deste total, 89% têm interesse sobre divertimento (passatempo, lazer), 69% se interessam em arte e cultura artística e 46% costumam ir a shows e eventos. A classe social é composta por segmentos das classes A (21%), B (58%) e C (19%), enquanto as classes D e E registram baixa participação (1%). Sobre a escolaridade dos leitores do caderno, a formação em ensino superior é expressiva (59%), enquanto leitores com ensino médio ficam em segundo lugar (29%) e com ensino fundamental com 12%. A faixa etária dos leitores do caderno é bem variada, o que indica uma verdadeira diversidade em termos de assuntos na área cultural.

Os dados acima permitem reconhecer, então, que o jornal se apresenta como uma publicação voltada para classes sociais com maior poder aquisitivo, com grau de instrução elevado e grande interesse em cultura e arte. O Segundo Caderno, como um caderno cultural a que se destina ser, possui diferentes seções, compostas por matérias (resenhas de produtos culturais, lançamentos, agendas, shows, diversas), coluna social (coluna Gente Boa), espaço para quadrinhos, jogos e

horóscopo, colonistas (são diversos os colonistas que integram o caderno), os chamados “tijolinhos” (programação cultural do dia, teatro, cinema, shows, infantil, etc.), espaço para programas de televisão e entretenimento em geral. Ou seja, é um caderno que procura abraçar um amplo espectro de produtos e agendas culturais de interesse de seu grande número de seus leitores.

Procuramos traçar um recorte temporal de estudo, pesquisando as matérias sobre samba publicadas entre 2005 e 2011. O trabalho de pesquisa estabeleceu como objeto as matérias sobre shows, as resenhas de disco, as reportagens sobre o meio do samba, os espaços que renderam matéria, não fazendo parte deste estudo as (muitas) aparições de sambistas e menções (notas, notinhas) nas colunas⁶⁷.

Neste período, o caderno contou com um amplo time de críticos musicais e jornalistas de música. Do pop-rock , representado pelos jornalistas Bernardo Araújo, Carlos Albuquerque e Tom Leão, passando pela música clássica nas palavras de Eduardo Fradkin e Luiz Paulo Horta, chegando à música brasileira em suas diferentes vertentes: Antonio Carlos Miguel e Leonardo Lichote, ambos críticos de música brasileira, cada qual com suas preferências e perfis, sendo que o samba e o choro ganharam eco mesmo nos registros de João Pimentel e João Máximo.

O samba⁶⁸, assim, ganhou registro através destes jornalistas, especialmente nos artigos de João Pimentel, autor do maior número de matérias pesquisadas. As matérias sobre música poderiam ser diárias, mas sempre às terças-feiras era publicada a seção Discolândia, reunindo resenhas de CDs e DVDs e notícias sobre o mercado da música. Um espaço que o samba ocupou, seja apresentando compositores e intérpretes jovens ainda em ascensão, quanto os sambistas consagrados, “medalhões” das grandes gravadoras.

3.4.1. Discolândia: o samba dos consagrados e iniciantes

⁶⁷ O espaço que o samba ocupou, neste período, nas colunas sociais, especialmente no *Gente Boa*, merece uma pesquisa a parte, vide a quantidade de fotos, depoimentos, notinhas (“curtas”) e notas que trouxeram visibilidade ao samba.

⁶⁸ Também para efeito deste trabalho, não é objeto de estudo matérias sobre o carnaval e as festividades de Momo, assunto que ganha pauta sempre no início de cada ano e se estende após os dias de folia.

Novos compositores e intérpretes junto a bambas renomados tinham visibilidade na seção Discolândia, cujo foco eram os lançamentos da indústria fonográfica, sejam as pequenas gravadoras ou as *majors*. Semanalmente, a seção “O disco de...”, trazia um espaço onde atores conhecidos do mundo da música apontavam aos leitores suas preferências musicais do momento, os artistas que estão ouvindo. Muitos sambistas conhecidos apresentaram seus “discos de cabeceira” – e para conquistar esse pequeno espaço requisitos como popularidade e reconhecimento eram essenciais.

A seção, um pequeno box com foto do artista, trouxe depoimentos relevantes de bambas e serviu como fonte importante para a renovação do estilo, uma vez que os artistas mais consagrados lembravam não apenas de seus pupilos ou jovens talentos, mas também de colegas de igual popularidade. Nei Lopes, por exemplo, deu seu aval a um novo talento, levantando a questão da tradição e do que ele chamou de “clichês passadistas”

Wanderley Monteiro é jovem sambista, amadurecido nas melhores rodas do samba carioca, principalmente na do Candongueiro, e que fez um primoroso disco autoral, “Vida de compositor”. Wanderley reverencia a melhor tradição do samba mas com frescor e jovialidade, sem recorrer aos clichês passadistas que a gente volta e meia vê por aí.⁶⁹

Nelson Sargento, outra grande expressão do estilo, aproveita o espaço para reverenciar não apenas os mestres do samba, mas segue apontando outras predileções que fogem do restrito universo sambista:

Ouçó um pouco de tudo: rock, samba, hip-hop, bolero, jazz. Um cantor que eu acho ótimo é o Gabriel O Pensador. No rock, minha preferida é Rita Lee, porque tem boas melodias e boas letras. Não é rock pauleira. No samba todos conhecem meu gosto. Eu mesmo não quero inventar coisa alguma. Sigo a tradição de Cartola e outros mestres⁷⁰.

O bamba Monarco, que aproveita para anunciar um show no dia seguinte com o Casuarina na casa de espetáculos Fundação Progresso, anuncia seu namoro com a obra de Mario Lago e admite o interesse por seresteiros, mas sem esquecer de apontar o lançamento de sua neta, Juliana Diniz, e os CDs de Zeca Pagodinho:

69 Seção “O disco de..”, Discolândia. Segundo Caderno, O GLOBO. 08 de fevereiro de 2005

70 Seção “O disco de..”, Discolândia. Segundo Caderno, O GLOBO. 26 de julho de 2005

Sou eterno saudosista, gosto dos seresteiros Orlando Silva, Carlos Galhardo e Silvio Caldas. Mas também ouço os Cds de minha neta, Juliana Diniz, e Zeca Pagodinho.⁷¹

Beth Carvalho, após anunciar seu show com os partideiros do Cacique de Ramos no Circo Voador, reverencia seu afilhado, Zeca Pagodinho, e comenta seu recente lançamento:

Ouçó muito “Acústico MTV 2” do meu afilhado Zeca Pagodinho, que é simplesmente maravilhoso. O disco traz de volta a gafeira, tem ótimos arranjos e compositores, e ainda resgata a dança.⁷²

Mas, conforme dito anteriormente, não foram apenas mestres e bambas do gênero que teciam seus pareceres e indicações na seção. Jovens sambistas, com carreiras despontando, em especial com a efervescência da Lapa, também garantiram espaço, como foi o caso de Camila Costa, cantora e violonista do grupo Sururu na Roda que, ao admitir o uso de grandes letristas da MPB de diversas gerações diferentes como base da pesquisa de seu primeiro CD solo, admitiu admiração à Arnaldo Antunes, Chico Buarque e Nei Lopes, “de quem sempre aguardo por letras primorosas”⁷³. Leandro Sapucahy, jovem revelação do gênero, segue reverenciando Zeca Pagodinho e seu CD “Acústico MTV”

Ouçó gafeira e o que mais me chamou a atenção é o repertório (...)Gostei muito do tratamento dado ao samba. Zeca Pagodinho é realmente um mestre.⁷⁴

A página Discolândia, porém, compreendia também outros elementos jornalísticos, como espaços para grandes resenhas de lançamentos ou breves notas. Muito concorrido entre as gravadoras, a página oferecia exposição tanto para grandes nomes do samba, quanto para aqueles “menores”, que atuavam no meio mas não haviam alcançado ainda a visibilidade dos consagrados. E, para estes, a página de lançamentos permitia não apenas exposição, mas a oportunidade de ganhar elogios que avaliassem seus produtos culturais.

71 Seção “O disco de..”, Discolândia. Segundo Caderno, O GLOBO. 10 de outubro de 2006

72 Seção “O disco de..”, Discolândia. Segundo Caderno, O GLOBO. 18 de setembro de 2007

73 Seção “O disco de..”, Discolândia. Segundo Caderno, O GLOBO. 01 de fevereiro de 2005

74 Seção “O disco de..”, Discolândia. Segundo Caderno, O GLOBO. 23 de janeiro de 2007

Responsável pela maior parte das pequenas resenhas (notas) dos lançamentos na área de samba, o jornalista João Pimentel ofereceu diversidade ao longo do período pesquisado. Sambistas, intérpretes e grupos musicais ainda em ascensão ganharam voz nos registros do jornalista, que exerceu a função de crítico musical de forma bastante efetiva, aprovando e reprovando lançamentos, realçando os pontos positivos, sem esquecer dos negativos.

Foram através de curtas palavras que o jornalista deu seu parecer crítico em relação aos muitos lançamentos expostos no caderno. Em alguns casos, o próprio título da “notinha” já vinha com o elogio explícito. O jornalista, por exemplo, chama de “Estréia convincente” o CD “Força da Raiz”, disco independente do grupo Batuque de Crioulo. “O sexteto mostra bons sambas e tem o acompanhamento dos melhores músicos do ritmo, como o violonista Carlinhos Sete Cordas”⁷⁵. Em outro momento, mostrando-se afinado com o lançamento, Pimentel chama de “Boa estréia” o lançamento de Leandro Sapucahy que, cercado de convidados como Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz e Marcelo D2, aparece com um samba engajado, flertando com o hip-hop e fazendo referências à Cartola e Moreira da Silva⁷⁶.

O samba de Luiz Carlos da Vila, Wilson Moreira, Dona Ivone Lara, Nelson Sargento, Walter Alfaiate, Monarco e Xangô da Mangueira, sob a batuta do violonista Paulão Sete Cordas, reunidos no CD “Aquarela do samba”, recebe elogios enfáticos: “ tiro certo,(...)não tinha como dar errado”⁷⁷.

Roberto Ribeiro é chamado como “Mestre do samba”, quando da crítica do CD da série Duetos (EMI), com direito a um breve comentário do jornalista: “é uma boa oportunidade de se reverenciar um dos melhores cantores de samba”⁷⁸. A estréia do saxofonista Samuel de Oliveira, “um dos melhores músicos da geração Lapa”, revela também a importância desta seção de lançamentos para o gênero.

A indústria fonográfica não deixou passar despercebido esse momento de grande visibilidade da Lapa, como evidencia o lançamento da gravadora Deckdisc, o CD Estação Lapa

75 Seção “Lançamentos”, Discolândia. Segundo Caderno, O GLOBO. 25 de janeiro de 2005

76 Seção “Lançamentos”, Discolândia. Segundo Caderno, O GLOBO. 25 de abril de 2006

77 Seção “Lançamentos”, Discolândia. Segundo Caderno, O GLOBO. 12 de setembro de 2006

78 Seção “Lançamentos”, Discolândia. Segundo Caderno, O GLOBO. 26 de setembro de 2006

(número 2), que ganha breve comentário de João Pimentel:

A segunda edição da coletânea “Estação Lapa” traz alguns sambistas consagrados como Monarco, Wilson Moreira e Dona Ivone Lara e jovens talentos como Alfredo Del-Penho e Pedro Paulo Malta. O repertório é excelente, e o disco traça um bom painel do samba produzido hoje⁷⁹.

Letícia Tuí, “uma digna representante da nova Lapa, que respira samba mas tem as portas abertas para o xote, o forró e o baião”, ganhou nota de João Pimentel sobre seu CD “Sambaião”, que o considerou um “feliz resultado de seu trabalho e de uma geração presente nas canções de Edu Krieger, Alfredo Del-Penho, Oswaldo Pereira, Edu Kneip e outros”⁸⁰.

Produtos culturais de grande teor histórico, buscando registro e memória, também ganharam nas palavras de João Pimentel seu momento de exposição e visibilidade. O pequeno espaço revelava personagens do samba nem tão conhecidos, como o lançamento da gravadora Atração, o CD “Samba da Vela”:

A chama de uma vela marca o tempo de duração de uma roda na comunidade de Santo Amaro, em São Paulo. Bebida, nem pensar. É assim que transcorrem os encontros da comunidade “Samba da Vela” (Atração), onde só se cantam sambas inéditos. Daí saíram as 20 faixas deste trabalho primoroso⁸¹.

Mas nem sempre o jornalista rasgava elogios e traçava contornos positivos ao lançamento. O crítico musical também deixava seu recado ao desaprovar, como neste em que chamou de “samba bom, mas irregular”:

Em “Samba a dois” (Eldorado), Virgínia Rosa traça um painel pessoal do gênero, indo de Marcelo Camelo a Cartola. A cantora se sai bem, apesar do repertório irregular e de arranjos que nem sempre acertam em sua discreta ousadia⁸².

A seção de lançamentos, muitas vezes, trazia grandes expoentes do samba, que não tinham seus discos expostos em resenhas e matérias maiores. Jorge Aragão, por exemplo, mesmo com todo

79 Seção “Lançamentos”, Discolândia. Segundo Caderno, O GLOBO. 13 de fevereiro de 2007

80 Seção “Lançamentos”, Discolândia. Segundo Caderno, O GLOBO. 23 de outubro de 2007

81 Seção “Lançamentos”, Discolândia. Segundo Caderno, O GLOBO. 24 de abril de 2007

82 Seção “Lançamentos”, Discolândia. Segundo Caderno, O GLOBO. 05 de junho de 2007

reconhecimento, teve seu lançamento classificado como “repetitivo”:

Jorge Aragão é um dos sambistas mais importantes, responsável, com Zeca Pagodinho, Fundo de Quintal e Almir Guineto, por modernizar o samba tradicional. Mas um terceiro disco ao vivo pela Indie é um exagero⁸³.

Já Beth Carvalho, personagem recorrente em grandes matérias do caderno cultural, ganhou boa recomendação por parte do jornalista.

Produzido pelo jornalista Rodrigo Faour, “Beth Carvalho e Amigos” segue a linha do disco de Alcione. Em duos com Zeca Pagodinho, Mestre Marçal, Mercedes Sosa e Chico Buarque, a sambista mostra toda a sua versatilidade⁸⁴.

Os lançamentos de samba ganharam respaldo nas breves notas de João Pimentel, mas outros críticos de música do Segundo Caderno também arriscavam comentários. O jornalista Leonardo Lichote, inclusive, deu sua contribuição ao gênero, por exemplo, ao escrever sobre o CD independente “Samba do baú”, do grupo “É com esse que eu vou”, que reúne 12 sambas inéditos de compositores como Cartola, Zé Kéti, João Nogueira e Nelson Cavaquinho:

Em leituras limpas, que prestam tributo à sonoridade do gênero característico dos anos 60 e 70, o quarteto mostra classe⁸⁵.

Sobre o CD de Teresa Cristina e Grupo Semente, “Delicada”, Leonardo Lichote, mesmo em espaço tão curto, apresenta com sutileza a obra da sambista e do Grupo Semente:

O novo CD de Teresa Cristina e Grupo Semente, “Delicada” (EMI), consolida o estilo da cantora, cuja alma é descrita na faixa “Cantar”. Clara Nunes e Nara Leão passeiam de mãos dadas: terreiro (“Nem ouro, nem prata”), gafeira (“Quebranto”), samba (“Gema”), nordeste (“Fé do lageiro”). Melancólico e dolente, o samba é senhor. É novo, velho ou eterno? Não importa. Teresa não teoriza. É beleza só⁸⁶.

83 Seção “Lançamentos”, Discolândia. Segundo Caderno, O GLOBO. 1 de fevereiro de 2005

84 Seção “Lançamentos”, Discolândia. Segundo Caderno, O GLOBO. 5 de abril de 2005

85 Seção “Lançamentos”, Discolândia. Segundo Caderno, O GLOBO. 12 de junho de 2007

86 Seção “Lançamentos”, Discolândia. Segundo Caderno, O GLOBO. 25 de setembro de 2007

O fato é que tanto a seção “O Disco de..” e as breves notas de lançamento de CDs e DVDs eram espaços bastante concorridos, importantes não apenas por trazer as considerações do jornalista/crítico, mas por promover uma integração entre jovens e amadurecidos sambistas. A memória, o resgate, a reverência aos mestres e a renovação do gênero por meio dos jovens sambistas, foram alimentos que motivaram a aparição de diversos artistas do universo do samba. Mas, conforme já assinalado, esses eram espaços menores. No caderno cultural, o samba ganhou maior visibilidade, sem dúvida alguma, nas grandes reportagens e resenhas.

3.4.2.Os grandes sambistas nas grandes matérias

Outros jornalistas do Segundo Caderno registraram acontecimentos e personagens do meio do samba, mas seria o jornalista João Pimentel o principal elo entre a comunidade sambista e os leitores. Através de seus registros, diversas matérias foram veiculadas divulgando celebrações, lançamentos, homenagens, e toda sorte de eventos que tinham no samba seu tema central. Os nomes mais respeitados do gênero tinham lugar cativo nas páginas do caderno cultural, ocupando matérias de destaque e, algumas vezes, primeira página.

Zeca Pagodinho, grande nome do samba, teve sua carreira lida e exposta em diversos momentos, até mesmo quando se dedica a ajudar nomes nem tão conhecidos. Em 2005, para falar de Pecê Ribeiro, Zeca Pagodinho apresenta o compositor da música de abertura de seu novo disco “À Vera”, nas palavras do jornalista João Pimentel:

A música é de Pecê Ribeiro, um compositor de 56 anos que, apesar de muitos anos de estrada, só agora entra para o seletivo grupo dos apadrinhados de Zeca Pagodinho, o que significa prestígio musical e um belo reforço na conta bancária. Ribeiro é uma figura presente em rodas de samba de toda a cidade e sempre foi um compositor diletante. Em um pequeno estúdio caseiro em Pilares, ele grava suas canções, muitas compostas em mesas de

bar, acompanhado apenas de seu violão⁸⁷.

Ainda na matéria, o jornalista inclui um box, no qual faz uma revisão da carreira de Zeca Pagodinho, especialmente sua relação com as grandes gravadoras e as vendagens de seus discos - o fenômeno comercial “Zeca Pagodinho”:

Se o caminho do sucesso é difícil para muitos, a permanência nesse que é um lugar reservado para poucos é mais ainda. E num mercado repleto de estrelas de ocasião, de modismos passageiros, Pagodinho teve o privilégio, não sabemos se por sorte ou devoção, mas certamente com muito talento, de ter sua segunda chance. Lançado por Beth Carvalho, que gravou “Camarão que dorme a onda leva”, no disco “suor no rosto”, de 1983, no ano seguinte ele foi incluído no LP “Raça brasileira”, juntamente com Jovelina Pérola Negra, Almir Guineto e outros. Em 1986, ganhou projeção nacional ao vender um milhão de cópias do seu primeiro disco pela RGE. Dois anos depois foi para a RCA/BMG. No início dos anos 90, passou por uma fase ruim na carreira, com poucos shows, vendendo muito aquém de seu talento e meio encostado na gravadora. O casamento com a Universal, no CD “Samba pras moças”, de 1995, é um marco em sua carreira. Em dez anos, ele vendeu mais de cinco milhões de discos e 210 mil cópias do DVD acústico. Além, é claro, de dar emprego a um grande time de sambistas⁸⁸.

Em 2006, Zeca Pagodinho surge revivendo a gafeira, ao lançar seu segundo “Acústico MTV”, com a companhia de alguns dos melhores arranjadores da MPB, além das participações de Nilze Carvalho, Dorina, Teresa Cristina e Velha Guarda da Portela, dentre outros. Os jornalistas Bernardo Araújo e João Pimentel falam sobre o repertório, citando composições de Billy Blanco, Noel Rosa e Vadico, Geraldo Pereira, além de sucessos de Zeca Pagodinho e músicas inéditas, de compositores como Marco Diniz e Serginho Meriti⁸⁹.

Alguns meses adiante, o “Acústico MTV” ganharia destaque, desta vez, em matéria assinada somente por João Pimentel, que o apresenta de forma peculiar:

Quando o formato acústico da MTV parecia um tanto quanto desgastado, Zeca Pagodinho, que já havia gravado o seu há três anos, reaparece, joga talco no salão e dá uma de crooner cantando sambas ao som de uma orquestra de sopros que não faria feio à Tabajara de Severino Araújo(...)⁹⁰

87 PIMENTEL, João (2005). Pecê sob a proteção de “São Zeca” - Música de compositor desconhecido, feita como promessa, abre novo CD do sambista. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 20 de março

88 Idem

89 PIMENTEL, João (2006); ARAÚJO, Bernardo (2006). Zeca Pagodinho revive a esquecida gafeira. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 28 de agosto

90 PIMENTEL, João (2006). Zeca Pagodinho reinvente a gafeira. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 24 de outubro

Outros passos de Zeca foram divulgados pelo Segundo Caderno, como o lançamento do seu selo ZecaPagodiscos, no ano seguinte, e o anúncio da gravação do primeiro disco da recém formada empresa, o CD “Cidade do Samba”, projeto que dava continuidade à série “Casa de Samba”, da Universal. O “Casa de Samba” se tornou polêmico ao reunir duplas inusitadas como Cássia Eller e Noite Ilustrada, Caetano Veloso e Roberto Silva, e chegou a vender, em suas quatro edições, 500 mil CDs e 150 mil cópias do DVD. Anunciando as gravações dos shows do “Cidade do Samba”, João Pimentel abre espaço para a discussão acerca das críticas dos “puristas” em reunir expressões musicais tão diferentes e distantes do mundo do samba.

(...)O maestro Rildo Hora diz que, quando o projeto surgiu, ouviu muitas críticas dos puristas por unir a turma do pop a sambistas antigos:

- As pessoas vinham reclamar comigo, indignadas, por eu juntar, por exemplo, a Zélia Duncan com a Dona Ivone Lara, ou o Lobão com a Elza Soares. Para mim isso não tem cabimento. Essa é uma forma de apresentarmos os sambistas antigos às novas gerações. Assim renovamos o público do samba, aproximamos as linguagens e lembramos músicas esquecidas. É só olhar o repertório para ver que não tem um samba ruim⁹¹.

Algumas semanas após, o projeto “Cidade do Samba” voltaria a ocupar páginas do caderno cultural, desta vez trazendo as impressões do jornalista João Pimentel quanto às gravações já realizadas. O jornalista, antes, relembra o assunto com uma breve introdução, para, em seguida, tecer comentários:

Na estréia do selo ZecaPagodiscos, na Cidade do Samba, a intenção do sambista, do produtor musical Max Pierre e do maestro Rildo Hora era dar sequencia ao projeto Casa de Samba, idealizado por Pierre quando este era diretor artístico da Universal. Mudaram o nome para Cidade do Samba, como forma de dar ênfase à iniciativa de Zeca, escolheram o palco montado no conglomerado de barracões e mantiveram a fórmula de regravar sambas clássicos nas vozes de duplas inusitadas. O primeiro dia de gravação, anteontem, mostrou que o projeto ainda tem fôlego, mas que, para uma próxima edição, precisam ser feitos alguns ajustes.

Diferentemente do formato engessado dos acústicos da MTV, em que a platéia é orientada a permanecer quieta, este projeto sempre foi marcado pela informalidade, pelo vai-e-vem dos

91 PIMENTEL, João (2007). Fama de preguiçoso, realidade de operário – Zeca Pagodinho lança selo para realizar projetos pessoais e dá continuidade à série Casas de Samba. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 19 de agosto.

garçons, dando um clima de roda de samba. Mas a informalidade atrapalhou o pessoal encarregado de registrar as imagens para o DVD, que tentava inutilmente conter os convidados que, na ausência dos garçons, saiam à caça de cervejas e salgadinhos⁹².

Paulinho da Viola, nome respeitado no meio do samba, também teve algumas incursões no caderno cultura. Em 2007, o jornalista João Máximo traz o sambista em matéria de capa, lançando não apenas um DVD com especial feito na TV Globo em 1981, mas anunciando a estréia de seu filho no samba. João Máximo aborda a temática da tradição e do vínculo que Paulinho da Viola tem com o passado e assim inicia a matéria:

Como sempre, Paulinho da Viola tem um pé no passado (o especial da série “Grandes nomes”, que estreou em 1981 na Rede Globo e que acaba de sair em DVD pela Trama) e outro pé no futuro (a expectativa de desfilar novamente pela Portela, agora com uma visão mais realista do que é uma escola de samba). No presente, a calma habitual com que pensa o próximo disco e o orgulho de ver o filho violonista, João Rabello, lançar, pelo selo independente VR6, seu primeiro, ambicioso e excelente CD⁹³.

O jornalista, após apontar curiosidades da gravação, que reuniu muitos amigos de Paulinho, traz à tona a relação entre a indústria e o sambista, levando a questão em uma continuação da matéria na página seguinte, com o título “Histórico de desencontros com a indústria”. João Máximo apresenta algumas impressões do sambista a respeito dos altos preços de seus discos:

Paulinho estranha o preço do DVD “Paulo Cesar Baptista de Faria”, R\$44,90, e se confessa vítima dos preços altos que, sem que saiba por quê, as lojas cobram por seus discos. Certa vez, descobriu que o CD “Bebadosamba” era vendido a R\$35, quando os de outros artistas custavam R\$10 menos.

- Não agüentei e perguntei ao vendedor: “o que é que eu tenho mais que os outros para custar tão mais caro?”⁹⁴

A matéria, ao anunciar a participação de Paulinho no desfile de carnaval da Portela, permitiu, ainda, uma reflexão do sambista sobre a realidade atual das escolas de samba:

92 PIMENTEL, João (2007). Projeto com fôlego mas que precisa de alguns ajustes – Informalidade marca a gravação de “Cidade do Samba”. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 6 de setembro.

93 MÁXIMO, João (2007). No tempo de Paulinho - Além de lançar DVD com especial que fez na Globo em 1981, sambista vê seu filho estrear em ótimo CD. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 11 de fevereiro

94 MÁXIMO, João (2007). Histórico de desencontros com a indústria. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 11 de fevereiro

(...) Paulinho vê o carnaval se aproximar com o entusiasmo de velho portelense. O desfile pela Portela, na segunda-feira de carnaval, será vivido por um Paulinho cada vez mais sintonizado com a realidade atual das escolas de samba, ele que foi, durante anos, um dos críticos mais atuantes.

- Vejo hoje que já não tem sentido ficar reclamando, ano após ano, dos caminhos que as escolas tomaram. As escolas existem, têm uma vida, e ninguém pode mais fazer com que voltem a ser o que foram. Amo a Portela, amo a história da Portela e também as histórias de outras escolas. Mas sei que vivemos um tempo diferente, um tempo que preciso entender e respeitar. Afinal, as escolas ainda encantam o público, emocionam, e é o que conta.

O sambista voltaria às páginas do caderno cultural anunciando seus lançamentos, como o seu “Acústico MTV”, matéria do Diário de São Paulo, assinada por Donizeti Costa, veiculada no Segundo Caderno. João Pimentel divulgaria outro novo disco de Paulinho da Viola, ainda em 2007, com sambas inéditos, resumindo em duas palavras no título da matéria: “Elegância acústica”.

Beth Carvalho é também uma das grandes expressões do samba agraciada com matérias maiores no caderno cultural. Em 2005, comemorando com show seus 40 anos de carreira, a cantora comenta o sucesso e ganha registro nas palavras de João Pimentel, que colhe um depoimento oportuno da sambista sobre a produção do samba atual em comparação aos tempos mais remotos:

- É verdade que há menos sambistas hoje do que naqueles tempos, o que não quer dizer que eles simplesmente não existam – explica. – Como Nelson e Cartola, nunca mais⁹⁵.

A “madrinha” Beth Carvalho não deixa de mencionar alguns nomes novos que teve o prazer de lançar, como Wanderlei Monteiro, Moisés Santiago, Carlos Caetano e o Quinteto em Branco e Preto. O jornalista resgata detalhes da vida da sambista e apresenta curiosidades de sua trajetória:

É inevitável perguntar como a menina-classe-média-da-Zona-Sul – aluna do Andrews, estudante de piano, bailarina clássica, fã de Maysa (de quem guarda todas as letras em cadernos escolares), freqüentadora das reuniões de bossa nova nas casas de Nara Leão e dos irmãos Valle, de Jobim e Johnny Alf, revelada no festival de “Andança” – foi se consagrar como rainha do samba mais puro, o chamado de raiz, que a própria Beth diz ser seu iluminado lado negro:

- Na verdade, sempre tive esse lado comigo. Minha formação como cantora é de Aracy de

95 PIMENTEL, João (2005). A cantora que foi aonde o povo estava - Beth Carvalho comemora com show 40 anos de carreira e reafirma seu papel de olheira de novos sambistas. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 17 de março

Almeida, Linda e Dirce Batista, Elizeth Cardoso, Nora Ney, Dóris Monteiro e outras igualmente menos empostadas. Cresci ouvindo a Rádio Nacional. Sempre fui carnavalesca, de rua e de salão, e assisti ao meu primeiro desfile de escola sobre um caixote na Cinelândia. Tinha 7 anos. Mais cedo ou mais tarde eu desenvolveria o meu lado sambista⁹⁶.

Após citar as influências de “Opinião” e “Rosa de Ouro”, João Pimentel permite ainda a sambista traçar considerações sobre a geração dos jovens talentos da Lapa:

Beth admira muito os garotos da Lapa que estão revivendo o melhor do samba carioca, mas aconselha-os a seguir seu exemplo: ir aonde o povo está, ouvir tudo, shows, fitas, quintais, terreiros, rodas de samba, gente nova.

- O resgate só vale se acompanhado da revelação. Acho que fiz disso a minha vida⁹⁷.

A comemoração dos seus 60 anos também ganhou registro, nas palavras do jornalista João Pimentel. A matéria de capa trouxe fotos históricas, de arquivo pessoal, como as de Beth com o mestre Cartola, ao lado de Brizola, desfilando na Mangueira, no Festival da Canção, dentre outras. Foi o momento de realçar novamente a origem da sambista Beth Carvalho, em declaração ao jornalista:

- Eu tenho o samba na minha formação. Meu pai ouvia Noel Rosa, Aracy de Almeida, Dorival Caymmi, Elizeth Cardoso e Silvio Caldas. Mas me emocionei de tal forma ao ouvir aquele canto que resolvi que o samba seria o meu caminho. Eu já tinha uma relação com Nelson Cavaquinho, Cartola e Candeia, já tinha me encantado com o show “Opinião”. Táí, acho que eu fui a Nara Leão que seguiu adiante no caminho do samba⁹⁸.

A sambista foi personagem de destaque em outros momentos. Em 2007, por exemplo, João Pimentel registra o lançamento de três DVDs: Beth Carvalho, Martinho da Vila e Leci Brandão. Para o jornalista, os lançamentos reafirmam o bom momento vivido pelo samba carioca:

Três DVDs nada óbvios reafirmam o bom momento pelo qual passa o samba carioca.

96 Idem

97 Idem

98 PIMENTEL, João (2006). Vou festejar – Beth Carvalho comemora 60 anos. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 8 de maio

Martinho da Vila, Beth Carvalho e Leci Brandão fazem retrospectivas de suas carreiras partindo de conceitos diferentes. “Martinho José Ferreira – Ao vivo na Suíça” traz trechos de participações do sambista de Vila Isabel no Montreux Jazz Festival. Ele foi o único brasileiro a cantar em três edições: 1988, 2000 e 2006. Beth comemora os seus 40 anos de carreira no DVD gravado em 1º de dezembro de 2005, véspera do Dia Nacional do Samba, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, cercada de seus “afilhados”. Aproveitando a data, ela viaja pela história do samba. Já Leci Brandão, em “Canções afirmativas”, gravado na casa paulista Consulado Music, foge a uma ordem cronológica e aos hits tradicionais, preferindo pontuar sua trajetória por canções, compositores e convidados alinhados ao seu discurso social⁹⁹.

O apreço do jornalista João Pimentel a Beth rendeu, recentemente, uma crítica do seu show no *Sesc Noites Cariocas*, após quase um ano e meio afastada dos palcos por dores na coluna¹⁰⁰. O jornalista descreve de forma bastante intimista os momentos que precedem o espetáculo, revelando-se um observador atento aos detalhes da ocasião:

Pouco antes de subir ao palco do Armazém 4, no projeto Sesc Noites Cariocas, após quase um ano e meio sem fazer shows por problemas na coluna, Beth Carvalho não aparentava estar ansiosa. Ao contrário, estava bastante calma, preocupada apenas com o fato de ter que cantar sentada, pois ainda não pode ficar muito tempo em pé. Mas bastou soar o sinal de entrar no palco para ela confessar: “Ih, agora deu aquele friozinho na barriga. O carioca é exigente”. Ela sequer imaginava o que estava por vir¹⁰¹.

Martinho da Vila seria, ainda, outro sambista com destaques no Segundo Caderno. Em 2007, em ocasião do lançamento de novo CD, o jornalista João Pimentel passeia pelos últimos trabalhos do sambista com grande destreza e dá início à matéria demonstrando conhecimento e afinidade com o tema:

Grande sambista que é, Martinho constantemente é cobrado por não fazer há muito tempo um disco apenas sobre o gênero e suas variações, como seus clássicos “Tendinha”, “Canta, canta, minha gente” e “Batuque na cozinha”. Com seu jeitão malandro, de bem com a vida, Martinho acha graça, entende, mas não pretende deixar de fazer suas experiências. Depois de viajar aos países africanos de língua portuguesa em “Lusofonia”, de verter clássicos como “mulheres” e “Devagar, devagarinho” para o francês em “Conexões”, e de encurtar os atalhos entre o nosso país e o resto da América Latina em “Brasilatinidade”, ele agora

99 PIMENTEL, João (2007). DVDs fazem retrospectivas de três sambistas em sua maturidade. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 5 de janeiro

100 Em janeiro de 2011, o jornalista Leonardo Lichote registrou em uma matéria de mais de meia página a volta da sambista e a cura pelo samba. Ao jornalista, Beth anuncia seu show para o próximo mês e conta detalhes sobre o repertório e ressalta sua superação e as dificuldades que enfrentou. LICHOTE, Leonardo (2011). Beth Carvalho e a cura pelo samba. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 30 de janeiro.

101 PIMENTEL, João (2011). A noite em que a Madrinha incorporou a Guerreira – Público celebra a volta vitoriosa de Beth Carvalho. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 21 de fevereiro

faz um disco exaltando seu prazer de viajar e agradecendo o que o mundo deu de conhecimento para o menino, filho de lavradores, que saiu de Duas Barras, da Serra dos Pretos Forros, no interior fluminense, com 4 anos. “Martininho da Vila, do Brasil e do mundo” (MZA) é uma grande viagem com o sambista de sempre e alguns amigos que ele conheceu pela estrada¹⁰².

Os bambas, em geral, foram prestigiados com matérias maiores, o que permitiu, muitas vezes, uma visibilidade oportuna para o lançamento de seus produtos culturais e seus eventos. Monarco¹⁰³, Jorge Aragão e outros nomes firmaram-se no caderno cultural com certa freqüência, na maioria dos casos, trazendo reverências aos mestres ainda vivos, aos bambas já falecidos e, em alguns casos, aos jovens que estavam a despontar. Através de seus depoimentos, não apenas anunciavam shows ou lançamentos, mas aproveitavam a aparição midiática para resgatar a tradição do samba, listando e apreciando repertórios clássicos, ou reunindo inéditas de autores consagrados, num movimento em busca da memória do estilo.

3.4.3. Os espaços que se consagram

As casas de shows, os clubes, os salões, as rodas, enfim, os lugares que “faziam a cabeça” dos sambistas e dos simpatizantes do estilo também encontraram no caderno cultural um importante veículo de divulgação de seus eventos e de sua história. Na esteira desse movimento, algumas rodas ou espaços de socialização do samba ganharam ampla visibilidade. O jornalista João Pimentel, sensível e atento às movimentações desse forte sopro do samba, registrava alguns desses pontos de encontro. Em 2005, por exemplo, ao lado do jornalista Hugo Sukman, João Pimentel registra a celebração dos cinco anos da conceituada casa de espetáculo Carioca da Gema com uma manchete bastante afirmativa sobre o momento do bairro boêmio: “A Lapa comemora, no aniversário de sua

102 PIMENTEL, João (2007). Martininho da Vila pinta sua aquarela brasileira. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 5 de janeiro

103 Monarco, inclusive, foi capa do Segundo Caderno, em matéria assinada por João Máximo, anunciando o show do sambista no Instituto Moreira Salles. O show foi uma homenagem ao seu primeiro disco, lançado em 1976, quando Monarco tinha 43 anos. O jornalista colheu lembranças e recordações do sambista e teceu elogios: “o disco de estréia é apenas a primeira das muitas provas que Monarco dá de que jamais fez algo menos que bom”. MAXIMO, João (2011). Viva voz. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 25 de janeiro

principal casa, sua revitalização – Samba celebra os cinco anos de Carioca da Gema”. Os jornalistas falam do papel da casa de espetáculo neste bom momento vivido pelo samba:

Mais do que o aniversário de uma casa de shows, a celebração em torno dos cinco anos do Carioca da Gema comemora a própria revitalização da Lapa através do samba. O Carioca criou um modelo de sucesso copiado, direta ou indiretamente, pelos seus pares. O formato de pocket-shows conceituais que vão do samba tradicional ao pagode, ao samba-enredo e até a outros ritmos brasileiros(...) vem lotando, todos os dias da semana, as várias casas que se espalham pelo velho bairro no Centro do Rio¹⁰⁴.

Em outro momento, o jornalista Hugo Sukman, com o título “Eternizando o pagode”, anuncia o lançamento do *Samba do Trabalhador* em CD e DVD e o considera um “fenômeno de popularidade no Rio”. O jornalista deixa transparecer a intimidade entre a fonte e o profissional, descrevendo o contato estabelecido com Moacyr Luz, sambista e produtor do evento no Clube Renascença:

No início da tarde do último 30 de maio, uma segunda-feira sem maiores perspectivas, o telefone da redação tocou, era o compositor Moacyr Luz.

- Meu irmão...- começou o autor de “Saudades da Guanabara” como começa 95% de suas falas - ...se der para aparecer lá no Clube Renascença hoje logo mais, vamos começar um pagode para aproveitar a folga dos músicos na segunda-feira. Uma coisa pequena, só para os músicos e o pessoal aqui da Tijuca, de Vila Isabel. Mas não sei não, to sentindo que tem alguma coisa aí...

De fato, naquela tarde-noite presenciada pelo repórter do O GLOBO, a primeira edição do Samba do Trabalhador – nome ao mesmo tempo sério, por ser destinado aos trabalhadores do samba que folgavam na segunda, e irônico, pois tem que ser muito vagabundo para ir ao samba em plena segunda-feira – contou com só umas 30 figuras, entre elas alguns nobres do samba como Zé Luiz, do Império Serrano, Luiz Carlos da Vila, Trambique, de Vila Isabel, Toninho Geraes, Wanderley Monteiro, Tatinho da Mangueira que tocou pandeiro e levou um partido-alto muito sério.

Segunda passada, 29 de agosto, três meses depois do primeiro dia e como tem sido em todas as edições desde pelo menos a terceira semana, mais de 1.500 pessoas se espalhavam pelo quintal do histórico Clube Renascença, em Vila Isabel, na 14^o segunda-feira seguida de Samba do Trabalhador.

- Meu irmão, isso aqui é do terreno do inexplicável. Não tem explicação esse sucesso todo e tão rápido. A cidade queria muito isso aqui. Virou ponto de encontro de todos guetos, de todas as tendências de samba do Rio de Janeiro. E a idéia era só reunir os músicos aqui do clube, o pessoal aqui da região – diz Moacyr Luz.

104 PIMENTEL, João (2005); SUKMAN, Hugo. A Lapa comemora, no aniversário de sua principal casa, sua revitalização – Samba celebra os cinco anos do Carioca da Gema. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 20 de junho

O Clube Renascença voltaria a ser objeto para reportagens futuras, como assinalou João Pimentel, em 2006, resgatando o passado e a memória do clube do Andaraí. Na ocasião, coube ao jornalista realçar os principais acontecimentos da história do clube:

Fundado em 1951, o Clube Renascença, hoje conhecido pelas badaladas rodas de samba de segunda-feira, comandadas por Moacyr Luz, e de sábado, pela família e por amigos de Zeca Pagodinho, tem uma pouco divulgada, ou mesmo esquecida, história de resistência. Criado por famílias de negros de classe média alta da Tijuca e adjacências, que não eram aceitos em clubes como o Tijuca Tennis e o América, desde sua origem o Rena, como se tornou popular, quebrou barreiras. Quando saiu de sua primeira sede, no distante Méier, para a atual, na Rua Barão de São Francisco 54, no Andaraí, a principal atração, entre atividades como chás dançantes, bailes e peças de teatro, eram os concursos de misses. No princípio apenas uma brincadeira, até o dia em que resolveram inscrever uma de suas campeãs, Dirce Machado, no concurso de Miss Guanabara. Ela se tornaria a primeira negra a disputar um concurso marcado, até então, por uma preferência por modelos brancas¹⁰⁵.

O lançamento de discos inéditos de Jurandir da Mangueira, Zé Luis e Luiz Grande permitiria que outro importante espaço de socialização do samba – o Candongueiro - ganhasse visibilidade, através das palavras de João Pimentel.

Considerada por muitos a melhor e mais tradicional casa de samba do Estado do Rio, o Candongueiro, localizado em Pendotiba, Niterói, nasceu informalmente. As festas que aconteciam no quintal do casal Ilton e Hilda Mendes, regadas a cerveja, comida farta e música de primeira, ganharam fama. Aos poucos, os dois construíram com os recursos que tinham um bar para abrigar as reuniões que contavam com a presença de Wilson Moreira, Luiz Carlos da Vila, Zé Kéti, Zé Luiz do Império Serrano e outros. Quinze anos depois de inaugurado o Candongueiro, o casal realiza agora outro sonho. A gravação dos CDs de Jurandir da Mangueira, Luiz Grande e Zé Luiz do Império – que serão lançados no dia 21 de novembro, no Teatro Municipal de Niterói, e no dia 30, no Rival BR – é o pontapé inicial de um projeto que pretende registrar as obras de sambistas reconhecidos nas rodas, gravados por muita gente, mas nunca tiveram uma chance de cantar suas próprias músicas¹⁰⁶.

O Clube dos Democráticos, importante reduto não apenas do samba como também de outros segmentos da música brasileira, ganha destaque de primeira capa, em 2006. João Pimentel ressalta o

105 PIMENTEL, João (2006). Quilombo de misses e de rodas de samba – Clube Renascença, no Andaraí, criado por negros nos anos 50, comemora com festa o dia de São Sebastião. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 13 de maio

106 PIMENTEL, João (2005). A contrapartida do Candongueiro. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 16 de outubro.

fato de o clube ter virado ponto de encontro dos jovens músicos da Lapa e, ao terminar a reportagem, levanta a discussão da renovação da música brasileira:

O centenário Clube dos Democráticos era apenas um salão que, aos domingos, era ocupado por bailes, digamos, não muito animados.(..) Mas com a revitalização da Lapa e a conseqüente profissionalização das casas noturnas, o clube fez valer seu nome e passou a ser o ponto de referência de uma turma que tem muita disposição e dinheiro pouco. Começou às quartas-feiras com noites de forró e samba e se estendeu para quinta, sexta e sábado com uma programação variada. Os concorridos bailes populares, no entanto, não são sucesso apenas entre as pessoas de todas as idades que aparecem para dançar ao som de mestres do samba e do forró. O Clube dos Democráticos se tornou o ponto de encontro de novos músicos e um palco aberto a canjas, encontros musicais inusitados.

(...) E assim, meio em clima de festa, o Clube dos Democráticos, fundado em 1867 para abrigar uma tradicional sociedade carnavalesca, vai marcando o seu lugar na história como, guardando as devidas proporções, os míticos ZiCartola e Beco das Garrafas. Ali se escreve, toda noite, pequenos capítulos de uma história que talvez ganhe uma leitura mais cuidadosa daqui a algum tempo. E ainda há quem diga que a música brasileira não se renova...¹⁰⁷

Foram nesses e em muitos outros redutos que um grande time de jovens expoentes deram novos contornos ao samba contemporâneo. Esses pontos da geografia urbana carioca, em menor ou maior grau, tiveram seus eventos, shows, rodas e pagodes difundidos no caderno cultural, transbordando a agenda de shows (“tijolinhos”), comum nos cadernos culturais, e ganhando destaque de protagonista nas mãos dos jornalistas do O Globo. Nos produtos noticiosos, a renovação do samba dito “tradicional” nos repertórios dos jovens músicos nestes espaços que se consagravam se tornava evidente, e o caderno cultural não deixou passar despercebido.

3.4.4. A tradição que se renova em notícia

O Segundo Caderno, ao longo de todo o período pesquisado, mostrou-se bastante atento aos músicos que despontavam no cenário do samba carioca. Os nomes revezavam nas casas de shows e, ao menos nos “tijolinhos”, se faziam constantes, semanalmente em apresentações noturnas. O “burburinho” na imprensa e no meio garantiram uma ampla visibilidade de muitos destes novatos

107 PIMENTEL, João (2006). Palco aberto – Clube dos Democráticos vira ponto de encontro de músicos cariocas. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 20 de abril.

(alguns com popularidade já conquistada, cujo reconhecimento já vinha do final dos anos 90 e início de 2000).

Um dos jovens nomes dotados de razoável visibilidade na mídia e no mercado, Dudu Nobre teve seus lançamentos e eventos divulgados no Segundo Caderno, sendo personagem constante, pelo menos, na agenda semanal de shows. Em 2011, ganhou reconhecimento do jornalista João Pimentel, que em uma curta e sintética manchete “Sambista maduro” elogia o pupilo de Zeca Pagodinho. João Pimentel abre a matéria realçando o amadurecimento do sambista e encerra a crítica elogiando seu talento como versador:

Quando ainda era apenas o cavaquinista de Zeca Pagodinho, Dudu Nobre foi apontado pelo patrão como o seu mais fiel seguidor, seu discípulo em talento. Dudu demorou um pouco para fugir das comparações e achar sua identidade própria. Em “O samba aqui já esquentou”, o Dudu que se apresenta é o sambista mais maduro, preocupado apenas em fazer o samba da sua maneira, muito própria, com uma divisão e uma cadência ímpares(...).

(...)Dudu tem uma linguagem própria, a malandragem dos versos típicas dos melhores versadores. E é justamente nesta praia de improviso do partido alto que ele flui melhor.(...)Do samba romântico ao samba de roda, passando pelo partido, Dudu vai bem em todas as frentes¹⁰⁸.

Teresa Cristina é um destes nomes que, após virar ícone da nova safra de compositores e intérpretes que tinham como QG o bairro da Lapa, continuou ocupando páginas do caderno cultural, rendendo extensas matérias. Em 2005, o jornalista Hugo Sukman reúne, num mesmo artigo, Teresa Cristina e Juliana Diniz, neta de Monarco. Ambas portelenses – o grande gancho da matéria -, tratava-se de uma crítica dos lançamentos das cantoras. Juliana Diniz, jovem de 18 anos, foi agraciada com a oportunidade de se lançar no caderno cultural ao lado de uma sambista dotada de certo renome e reconhecimento. O jornalista, comentando os lançamentos, traça algumas considerações sobre a linhagem da Portela, de Juliana Diniz:

Quem segue a linhagem nobre da Portela e de sua Velha Guarda sabe o que significa um

108 PIMENTEL, João (2011). Sambista maduro – Dudu Nobre acerta mão no CD “O samba aqui já esquentou”. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 01 de março. **91**

samba do falecido Manacéa, o compositor dos compositores, o cérebro da Velha Guarda, o estilista de uma obra relativamente pequena porém bela e influente.

Pois é com um samba de Manacéa, “Amor proibido” que Juliana Diniz não apenas abre seu primeiro CD, lançado pela Universal, como coloca-se no mundo do samba: eis uma cantora que aos 18 anos quer seguir a linhagem portelense do avô Monarco, do pai Mauro Diniz, do padrinho Zeca Pagodinho¹⁰⁹.

O jornalista encerra a matéria de Teresa Cristina e Juliana Diniz, e, lembrando de Nilze Carvalho, considera as três as “novas vozes do samba”. Em menos de duas semanas, o jornalista João Pimentel traz novamente as três cantoras em um artigo, desta vez, dando igual visibilidade para todas elas – uma resposta à breve lembrança de Nilze Carvalho na matéria do jornalista Hugo Sukman. O título do texto surge de forma bastante afirmativa, “O samba somos nós”, e Teresa Cristina, Juliana Diniz e Nilde Carvalho¹¹⁰ são consideradas, por João Pimentel, o “trio de ouro da nova voz feminina”. Na matéria, o jornalista aponta considerações de Teresa Cristina sobre o momento do samba e sobre ser sambista:

Tereza Cristina cita a revitalização da Lapa, cenário do seu surgimento, a criação da escola Portátil de Música, e a formação de um público jovem como fatores fundamentais para que o samba, e por consequência o choro, conseguisse assumir, como nunca antes em sua história, o papel principal na renovação musical brasileira.

- Nós nos orgulhamos de dizer que somos sambistas mesmo. A gente não é MPB, pelo menos essa que está aí, que é pop, e não popular – diz Teresa. – Mas na hora de tocar no rádio, as pessoas sabem exatamente o que é samba e o que é MPB. Para mim, MPB é Chico Buarque, que quando foi homenageado na Mangueira se disse emocionado por ter sido chamado de sambista na letra do samba-enredo¹¹¹.

O jornalista João Pimentel voltaria a escrever sobre Teresa Cristina, como em 2007, quando

109 SUKMAN, Hugo (2005). Cantoras seguem a linhagem da Portela – Teresa supera conservadorismo com classe e cultura; Juliana supera inexperiência com repertório sólido. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 6 de setembro

110 No fim deste mesmo ano, Nilze Carvalho arrancaria elogios do Segundo Caderno, eleita na matéria de capa “Melhores de 2005”: “O que todo mundo já sabia, da Lapa ao subúrbio, confirmou-se no CD ‘Estava faltando você’ (Fina Flor), repleto de bons e novos compositores. Nilze é a melhor cantora de samba de sua geração”, dizia o destaque. Os eleitos foram escolhidos pelos jornalistas Antonio Carlos Miguel, João Pimentel, Bernardo Araújo, Tom Leão, Carlos Albuquerque. O Globo, Segundo Caderno, 27 de dezembro de 2005.

111 PIMENTEL, João (2005). O samba somos nós – Teresa Cristina, Nilze Carvalho e Juliana Diniz, o trio de ouro da nova voz feminina. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 18 de setembro

a cantora ganhou amplo destaque lançando CD por uma grande gravadora. O fato permitiu que o jornalista fizesse uma breve apresentação da cantora e relacionasse o mercado das gravadoras com o samba novo:

Já se passaram dez anos desde que Teresa Cristina aportou na Lapa com um grupo de músicos, no bar Semente, para fazer um show em homenagem ao mestre portelense Candeia. A menina tímida da Vila da Penha, que cantava olhando para o chão, transformouse na grande estrela da turma surgida no bairro, já correu mundo – cantando em lugares distantes como a Holanda e a Índia – e agora é a primeira de sua geração a fechar contrato com uma grande gravadora, a EMI.(...) Apesar de ganhar o status de aposta e de já usufruir de um certo sucesso (“sambista não é famoso, é conhecido”, diz), só agora ela terá seus CDs distribuídos nacionalmente e um bom investimento em marketing. Nessa nova etapa, Teresa amplia o leque de possibilidades do que costuma chamar de samba, gravando de Rui Maurity a Caetano Veloso, e revê a sua relação com o bairro e sua geração¹¹².

O Casuarina também receberia elogios de João Pimentel, em face do lançamento de seu CD.

O jornalista levanta a questão da renovação do estilo, sem esquecer das raízes e das referências:

Não seria absurdo afirmar que o Casuarina é um dos grupos que melhor representam a música que surgiu há alguns anos da renovada Lapa. Os jovens músicos do grupo cresceram influenciados pelo samba e pelo melhor da música nordestina de Jackson do Pandeiro, Gordurinha e companhia. E estas referências são gritantes em um disco envolvente, calcado em um repertório equilibrado e que passa ao largo de qualquer obviedade. Mais que meros intérpretes dos sucessos de sempre, o Casuarina investe em grandes sambas pouco badalados, e revestidos com arranjos inventivos¹¹³.

A questão da renovação e as referências à tradição e ao passado levaram o jornalista João Pimentel a escrever sobre a jovem cantora Ana Costa, sambista com a carreira em ascensão, mas que admite críticas ao rótulo de “samba de raiz”. A cantora ganha elogios de estrelas do pop, como Marina Lima e Zélia Duncan, e defende a modernidade e as novas composições:

Acarinhada por estrelas do universo pop, a cantora Ana Costa deixa pra trás o carimbo de sambista “de raiz” e lança um disco em que extrapola suas qualidades de intérprete,

112 PIMENTEL, João (2007). Dona Teresa, estrela e escrava da Lapa – Uma década depois de chegar ao bairro, cantora é a primeira a lançar um disco por uma grande gravadora. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 24 de setembro.

113 PIMENTEL, João (2006). Estréia afinada dos meninos do Casuarina. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 24 de janeiro.

testando sonoridades, gravando compositores contemporâneos e apontando para o futuro. Ela, que ganhou projeção na Lapa, apesar de ter, antes, cantado em bares e integrado os grupos Couer Samba e Roda de Saia (hoje chamado de O Roda, que completou, recentemente, dez anos de estrada), ressalta que não acredita em samba arraigado e diz que há policiamento hoje em dia¹¹⁴.

A matéria teve a preocupação de expor as críticas de Ana Costa, sem, no entanto, considerá-la estranha no meio do samba. Assim diria ao jornalista: “Querida fugir dessa onda de cantar sambas antigos. O samba tem muito dessas coisas de quem é sambista e quem não é. Quem disse que Moacyr Luz não é sambista? – questiona. – Por isso fugi dos produtores de samba. Querida dar a minha cara às músicas.” João Pimentel ressaltou o repertório constituído só de compositores vivos, e, sutilmente, permite uma crítica aos repertórios já batidos, sucessos em muitas rodas da cidade:

Ana gravou apenas autores vivos e tem em sua ficha técnica alguns dos melhores músicos em atividade. O diferencial são os arranjos que fogem à tradição do samba e às fórmulas cada vez mais repetitivas¹¹⁵.

Ana Costa volta a afirmar sua predileção por compositores da sua geração, desta vez numa matéria escrita pelo jornalista Antonio Carlos Miguel, na qual ressalta-se o samba como elo da sambista com a cantora Mariana Baltar. A insatisfação de Ana Costa com a fórmula usada por muitos grupos de tocar sambas clássicos é evidenciada no depoimento ao jornalista:

- Eu queria algo além dos sambas de roda, que adoro mas não é tudo. Como também toco meu violão, sabia que isso poderia facilitar caso decidisse seguir a minha carreira solo – conta Ana, que também se diferenciou ao apostar em repertório de autores contemporâneos, alguns não exatamente ligados ao universo do samba, como mostra na ótima versão para “Olhos felizes”, de Marina Lima e Antônio Cícero. – Mariana falou que a música já tinha virado minha. Mas, ao começar meu disco, vi que tinha muita gente fazendo releituras, regravando Cartola, Nelson Cavaquinho... Nada contra, são gênios mesmo, mas queria cantar a minha geração, gente como Moacyr (Luz), Mombaça, Cláudio Jorge, Marceu (Vieira), que sempre encontro nos bares¹¹⁶.

114 PIMENTEL, João (2006). Sambista sem trato com o passado – A cantora Ana Costa lança disco com arranjos modernos e compositores contemporâneos. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 4 de maio

115 Idem

116 MIGUEL, Antonio Carlos (2006). Samba é o elo de Ana Costa e Mariana Baltar. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 31 de dezembro.

Neste amplo leque de expoentes do samba contemporâneo, Pedro Miranda também teve seus movimentos artísticos registrados pelo caderno cultural. Segundo o jornalista João Pimentel, o cantor empresta modernidade à rica tradição sambista em ocasião do lançamento de seu primeiro CD solo. Em matéria no Segundo Caderno, João Pimentel demonstra conhecimento e versatilidade para passear por detalhes da vida do cantor.

Pedro Miranda abriu espaço para a sua voz afinada e sua forma elegante de cantar samba em meio a muitos bons talentos surgidos na revigorada Lapa. Integrante do grupo Semente, que acompanha Teresa Cristina, ele ganhou um público particular e, apesar de ainda continuar no grupo, abriu outras frentes de trabalho, como o Cordão do Boitotá, o Samba de Fato e o Anjos da Lua, sucesso há mais de dois anos nos bailes de quinta-feira do Clube dos Democráticos. Por isso, já era hora de apresentar, mais do que o seu cantar, o seu grande conhecimento musical em disco. “Coisa com coisa” (Deckdisc) é um dos melhores discos recentes. O repertório é perfeito, fugindo do lugar-comum¹¹⁷.

Os elogios do jornalista gabaritam o lançamento e dão credibilidade ao cantor. No desfecho da matéria, o jornalista aponta para uma posição de respeito e admiração pela geração que inova sem tirar o olho no passado:

Enfim, Pedro Miranda consegue emprestar modernidade a um bom repertório e fugir do ranço passadista que por vezes ameaça uma geração de bons músicos¹¹⁸.

Na esteira da renovação do estilo, outros nomes surgem despertando a atenção do caderno cultural e pautando matérias para apresentar influências, repertório, participações, curiosidades. Moyseis Marques chegou a ser apresentado pelo jornalista João Pimentel como “a grande voz do samba hoje”¹¹⁹. O jornalista já havia anunciado o cantor como promessa, no ano anterior, ao lado de Fabiana Cozza e Marquinho China, quando retoma o conceito de “passadismo”, utilizado outras

117 PIMENTEL, João (2006). Boa divisão e maturidade levam o samba rumo ao futuro – Em seu 1º CD solo, o cantor Pedro Miranda, talento da geração Lapa, empresta modernidade à rica tradição sambista. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 15 de junho

118 Idem

119 PIMENTEL, João (2007). Mandamentos de Moyseis – Cantor criado na Vila da Penha é hoje a grande voz do samba e o contraponto de uma Lapa excessivamente bem-comportada. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 12 de setembro

vezes:

Já virou assunto recorrente o surgimento de um novo grande talento do samba revelado na revitalizada Lapa. Como se houvesse uma fórmula ou uma especificidade geográfica para o aparecimento de bons artistas. Fugindo do rótulo de sambista de raiz, de cria exclusiva da Lapa ou de qualquer outro rótulo excludente, a cantora paulista Fabiana Cozza e a dupla formada por Marquinhos China e Moyseis Marques são as duas novidades do atual cenário musical. O trabalho deles aponta para um futuro menos hermético, rompendo com o passadismo e ampliando seus universos¹²⁰.

O conceito de “passadismo” de João Pimentel é explicado segundo o próprio jornalista, em entrevista ao autor:

Eu não tenho muito essa coisa purista, de que só importa o passado. Eu gosto de ouvir sambas novos. Eu fico um pouco incomodado com essa visão. Você não encontra esse tipo de comportamento em Wilson Moreira, Monarco, Nelson Sargento, todos dialogam muito com a galera mais nova. Então, se a velha guarda não tem esse ranço, quem é essa geração mais nova a dizer que só o que tem valor é o samba de uma determinada época e nada mais presta? Eu adoro ter um olhar para o passado, me lembrar da vida e das histórias, como, ao mesmo tempo, adoro olhar pra frente¹²¹.

Essa posição “passadista” de alguns expoentes da geração mais nova seria novamente ressaltada em entrevista:

Vejo um pessoal novo do samba que não ouve outra coisa senão os anos 30. Hoje, uma cantora de samba com 20 aninhos não conhece Ella Fitzgerald nem Luiz Carlos da Vila. Como pode isso? Esse negócio de “ouvidos puros do novo samba” eu considero uma estupidez. Mas isso é uma pessoa ou duas, a geração nova tem jogado pra frente mesmo. Teve um momento de resgate que foi muito importante e um momento de jogar pra frente, compor, gravar os contemporâneos. O Krieger é muito assim e eu admiro isso. Acho que os mais novos, o pessoal que só começou a viver isso agora, tem muito de ser passadista, enquanto que o pessoal da renovação da Lapa, que já viveram o resgate, estão pensando mais pra frente mesmo¹²².

Marcelinho Moreira e o grupo Galocantô surgem, segundo João Pimentel, como “frutos do bom momento do samba”, ao lançarem seus CDs de estréia¹²³. A renovação do samba pauta, ainda, outros artigos escritos por João Pimentel. Em 2007, o jornalista anuncia uma promissora renovação do gênero, com o lançamento pela gravadora Som Livre do CD “Samba novo”. Ao falar sobre o

120 PIMENTEL, João (2006). Muito além da Lapa – Novas promessas fogem ao passadismo do bairro boêmio carioca. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 12 de setembro

121 João Pimentel, em entrevista ao autor. 08 de abril de 2011.

122 Idem

123 PIMENTEL, João (2006). Frutos do bom momento do samba – Marcelinho Moreira e grupo Galocantô estréiam em CDs cercados de mestres do gênero. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 31 de outubro

lançamento, João Pimentel não poupa críticas às programações das rádios e às grandes gravadoras pelo o que considerou “descaso” com essa nova produção:

O nome do disco “Samba novo”, um projeto especial da Som Livre produzido e dirigido por Rodrigo Maranhão, pode, a princípio, parecer simplório, mas define precisamente o belo painel traçado de uma geração que, sem desprezar as matrizes, empresta frescor e jovialidade às diversas vertentes do velho samba. Maranhão, um dos melhores compositores desta turma, reuniu não apenas canções, mas também instrumentistas e vozes que comprovam que estamos bem servidos musicalmente e o quanto é nocivo o descaso das rádios e das grandes gravadoras com essa produção. Teresa Cristina, Pedro Luís, Roberta Sá e Edu Krieger ainda podem ser ouvidos em umas poucas programações, mas a maioria desses artistas estão prontos, esperando um merecido lugar ao sol¹²⁴.

Anos mais adiante, em entrevista ao autor, o jornalista reafirmaria o descaso das grandes gravadoras, mas também sublinharia o baixo empenho dos artistas em se promoverem.

Mas eu não acho que as gravadoras tenham acompanhado tudo isso. Não sei se por descaso das gravadoras ou por uma visão muito limitada por parte dos músicos. Eu vejo muitos sambistas reclamando “lancei um disco e não deu em nada”. Na verdade, será que eles se empenharam mesmo em divulgá-lo? E tem a questão também da grande indústria estar em crise, descendo ladeira abaixo. O mercado mudou muito, não saberia dizer se é somente um descaso das gravadoras. Alguns se sobressaíram: Teresa Cristina botou a cabeça pra fora; o Diogo Nogueira fez um outro caminho, chegou a tocar na Lapa, no Dama da Noite. Daí investiram nele e ele foi embora. Mas de resto, quem se deu bem? O Krieger, mais como compositor, e o Moyseis também, mas existe muito a dificuldade de se sair deste gueto¹²⁵.

Recentemente, João Pimentel permitiu que outra jovem sambista ganhasse as páginas do Segundo Caderno. Elisa Addor, finalizando seu primeiro CD, recebe elogios do jornalista, é considerada “uma das boas novidades da 'nova Lapa’”, e se sobressai como uma cantora versátil, com grande fluência em diversas vertentes da música brasileira. Lembrando os contemporâneos de sua geração, o jornalista lança luz às experiências da jovem:

O caminho traçado por Elisa Addor é similar ao de Edu Kriger, Moyseis Marques e outros pares seus da Lapa. Uma migração natural do forró, gênero da moda no final dos anos 90, para o samba, de fôlego novo nos primeiros anos do século XXI graças à revitalização da Lapa, propiciando um casamento perfeito entre a voz contida e extremamente afinada da cantora e a música brasileira e suas diversas vertentes. Uma das boas novidades surgidas na última década, vencedora da primeira edição do concurso de novos talentos do Carioca da Gema, em 2006, a atração das domingueiras do Semente, Elisa finaliza seu primeiro CD, sob a batuta de Edu Krieger e com a participação de Nicolas

124 PIMENTEL, João (2007). Belo painel de uma turma criativa e talentosa.. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 27 de março

125 João Pimentel. Entrevista ao autor. 08 de abril de 2011.

O jornalista permite, ao encerrar a matéria, expor as considerações do cantor e produtor do disco Edu Kriger sobre a questão do resgate e da memória no disco de Elisa:

Para o cantor e compositor, seu grande mérito como produtor do disco de Elisa foi demovê-la da idéia de gravar um CD de sambas clássicos:

- Quando a reencontrei, ela tinha a intenção de fazer um disco exclusivamente de samba de raiz, de pesquisa, de resgate. E eu implico um pouco com isso. Acho que a gente tem mais a acrescentar do que buscar coisas do passado. Sugeri a ela um olhar para frente. Seria um desperdício não apresentar todo o potencial de uma cantora capaz de interpretar qualquer gênero musical brasileiro. Acabei influenciando-a na idéia de fazer um disco de cantora com uma abrangência maior¹²⁷.

Elisa Addor já havia sido anunciada pelo jornalista como representante da terceira geração da Lapa, ao lado de Simone Leal, Roberta Nistra, Janaina Moreno e Roberta Espinosa, todas reunidas anunciando a finalização de seus respectivos CDs¹²⁸. Na ocasião, João Pimentel traçou um rápido histórico dessa renovação que tomou conta do bairro da Lapa, num box intitulado “De geração em geração”, que merece ser transcrito integralmente:

Quando o samba soou forte nas cercanias dos Arcos da Lapa, nos anos 90, pouco se falava do gênero na Zona Sul. Músicos como o cavaquinista Eduardo Gallotti e os violonistas Paulão Sete Cordas e Luis Filipe de Lima se reuniam no Mandrake, em Botafogo, e no Sobrenatural, em Santa Teresa. Logo a Casa da Mãe Joana, em São Cristóvão, e o Empório 100, na Lapa, visionários, investiam no samba.

No Empório 100, logo rebatizado Coisa da Antiga, uma turma passou a se reunir em torno de Gallotti. No Semente, o canto de Teresa Cristina, moldado nas rodas da Portela, atraía curiosos. Rapidamente a coisa se expandiu, tendo à frente o Carioca da Gema, o primeiro a receber o samba de forma profissional.

Gallotti gravou seu primeiro (e até agora único) disco, “O samba das rodas”, em 2002, ano em que Teresa também estreava em CD, cantando Paulinho da Viola. Depois ela seguiu carreira com o grupo Semente, gravou outros discos com composições próprias e acaba de lançar o DVD “Melhor assim”. Gallotti é cavaquinista e cantor do grupo Anjos da Lua e da Orquestra Republicana, atrações do Clube dos Democráticos, além de comandar a roda do Trapiche Gamboa, às sextas-feiras.

A segunda geração tem como destaque Edu Krieger, músico de formação erudita, baixista de forró que enveredou pelo samba – gravado por Maria Rita e Roberta Sá – que

126 PIMENTEL, João (2011). A união da voz com as várias vertentes da música brasileira. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 2 de fevereiro

127 Idem

128 PIMENTEL, João (2010). A Lapa no estúdio – A nova geração de cantoras que se apresentam no bairro grava seus primeiros discos ao mesmo tempo. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 21 de maio.

lançou “Edu Krieger” em 2006 e, em 2009, “Correnteza”. Moyses Marques também já tem dois discos, um de 2006 e o segundo, “Fases do coração”, do ano passado. Braço-direito de Teresa Cristina no Semente, Pedro Miranda lançou, em 2006, o elogiado “Pimenteira”.

E agora chega uma produtiva terceira geração...¹²⁹

Em entrevista, João Pimentel faz uma breve reflexão sobre todo esse movimento de resgate e renovação, iniciado nos anos 90 e, em curso, no bairro da Lapa através desta terceira geração.

Eu tive um primeiro momento que adorava chegar numa roda e cantar sambas antigos, pesquisar composições. Depois, hoje, me incomoda um pouco chegar e ver que o repertório é o mesmo, as pessoas cantando as mesmas coisas. A Lapa virou um grande comércio. Acho que o meu lado passadista é este: não tem mais rodas de samba como antes, hoje são só shows no palco. Não que eu não ache válido, mas esse é meu lado passadista, sinto falta de uma roda acústica. Hoje tudo ficou exagerado. As minhas matérias refletem muito essa mudança de opinião. No início, eu vivi a questão do resgate e todo aquele movimento de memória. Em segundo momento, isso começou a me incomodar, e interessei-me pela novidade, pelos contemporâneos. E hoje eu considero que tudo isso foi válido. Reconheço que tenho o meu lado passadista como também tenho o outro lado “mais pra frente”. Acho que isso veio naturalmente com a experiência da vida.¹³⁰

As gerações e suas diferenças também foram percebidas pelo jornalista Leonardo Lichote, que em um extenso artigo de meia página divulga a série de 16 shows “Lapa de todos os sambas”, no Centro Cultural Banco do Brasil, e reúne considerações das principais expressões musicais que surgiram no bairro carioca. A matéria chama a atenção para as diferenças musicais destas heterogêneas gerações.

Mais do que uma identificação geográfica, a expressão “samba da Lapa” – usada para se referir ao som que passou a ser feito no bairro a partir da última década do século passado – se tornou um gênero, cristalizado como um conceito bem definido, uma forma específica de se fazer samba. De perto, porém, tal rigidez não resiste – é o que se observa ao ver reunidos nomes de diferentes gerações desse cenário, como os grupos Casuarina e os músicos Eduardo Gallotti, Roberta Nistra, Pedro Holanda e Pedro Miranda¹³¹.

A matéria reuniu depoimentos magistras para a reflexão sobre a renovação das gerações que surgiram. Eduardo Gallotti, prontamente, desconstrói a própria idéia de “samba da Lapa”:

- O samba da Lapa não é da Lapa. O movimento que a Lapa abrigou e abriga nasceu em Botafogo, Santa Teresa, Baixo Gávea...É o mesmo movimento da revitalização do carnaval de rua da Zona Sul, a mesma turma – diz. – A Lapa foi o ponto para o qual o movimento confluía, até pelo fato de ser no Centro e não ter muito vizinho que liga para chamar a

129 Idem

130 João Pimentel. Entrevista ao autor. 08 de abril de 2011.

131 LICHOTE, Leonardo (2011).O samba, os sambas e os bambas da Lapa. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 31 de janeiro.

polícia e acabar com a roda. Na Zona Sul sempre tem um vizinho desembargador, coronel...¹³²

O sambista Pedro Miranda também comenta as diferentes gerações musicais e, ao falar sobre o início do processo de revitalização do bairro boêmio no final dos anos 90, identifica um certo passadismo que marcou aquele período:

- Podia ter um tom meio passadista, sim, mas aquele resgate foi necessário no início. Era um repertório desconhecido, que se revelou para mim como uma espécie de elo perdido da música brasileira. Portas iam se abrindo sem fim a cada compositor que eu conhecia, queria saber cada vez mais daquele universo – lembra o cantor. – Hoje, por conta daquele movimento, esse samba foi assimilado, incorporado à música brasileira, não é só uma coisa de gueto.

Esse “tom meio passadista” do samba da Lapa, como indica o jornalista, gerou reações que o associavam a uma preservação museológica. Leonardo Lichote dá exemplos:

(...)O jornalista Paulo Roberto Pires cunhou o termo “talibambas” para se referir a um certo “culto xiita ao passado” que rondava a cultura carioca e que encontrava forte eco sob os Arcos. Kassin falou em “regionazismos”. Mart’ália declarou que “não tinha saco” para o repertório “do arco da velha” tocado na Lapa.

Leonardo Lichote encerra a matéria apontando a inovação característica em nomes como Pedro Miranda e Roberta Nistra. A matéria teve o mérito de fornecer um panorama abrangente sobre as diferenças entre as gerações e como a questão da tradição se insere nessa discussão.

Os jovens talentos, portanto, conquistaram seu espaço nas páginas do Segundo Caderno, trazendo suas referências e apostando na inovação. A publicação procurou destacar as expressões que cadenciavam as rodas de samba, dando voz a muitos de seus expoentes. O jornalista João Pimentel desempenhou importante papel de interlocutor da renovação do gênero, permitindo o brilho das carreiras em ascensão, através dos diversos artigos publicados. De fato, outros jornalistas também escreveram sobre lançamentos de sambistas contemporâneos, mas coube mesmo a João Pimentel a incumbência de torná-los visíveis, amplos, conhecidos na mídia impressa através da

132 LICHOTE, Leonardo (2011).O samba, os sambas e os bambas da Lapa. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 31 de janeiro.

reincidência de artigos e citações. Sempre com um olhar atento às dificuldades dos sambistas em geral, especialmente relacionadas à indústria fonográfica e às programações de rádio e TV, João Pimentel levantou a bandeira da renovação, sem se descuidar da memória e do passado, enfatizando em vários momentos a riqueza e a diversidade desse novo time de sambistas.

3.4.5.A memória do samba como notícia

A reverência aos mestres e o registro de fatos históricos também fizeram das páginas do Segundo Caderno um veículo de difusão da memória do gênero. Os artigos jornalísticos denotaram preocupação em registrar os diversos lançamentos de CDs com inéditas de um sambista consagrado, ou a celebração de datas comemorativas, ou a estréia de peças culturais com profundo interesse no resgate e na memória do gênero. Os mestres da velha guarda, ainda vivos, tinham seu quinhão nas páginas do caderno, assim como os bambas que, mesmo falecidos, se destacavam no seleto grupo de consagrados.

O encontro da carioca Dona Ivone Lara¹³³ e a paulista Dona Inah, num almoço no tradicional restaurante Nova Capela, na Lapa, permitiu que João Pimentel apresentasse brevemente a carreira das duas e discutisse as supostas divergências entre os sambas paulista e carioca:

As histórias de Dona Ivone Lara e Dona Inah são parecidas. A primeira trabalhou a vida toda como enfermeira, foi criada na Serrinha, uma das matrizes do samba carioca, e só conseguiu ganhar fama fora de sua comunidade muitos anos depois de ter sido a primeira mulher a compor e vencer um concurso de sambas-enredos, com o antológico “Os cinco bailes da história do Rio”, do Império Serrano, com Silas de Oliveira e Bacalhau. Já a segunda, paulista de Araras, cresceu ouvindo o pai tocar trompete em casa, trabalhou como empregada doméstica, faxineira, lavadeira e chegou a fazer jornada dupla em um restaurante: de dia como cozinheira, servindo feijoada, e, de noite, cantando. Apesar de militarem no mesmo universo, o da música brasileira, só agora as duas se conheceram¹³⁴.

133 Dona Ivone Lara recentemente ganhou a capa do Segundo Caderno, em artigo escrito por João Máximo comemorando seus 90 anos de idade. Foi o momento de reviver episódios da vida da sambista, além de elogios declarados do jornalista: “Dona Ivone Lara nasceu para sonhar, cantar e ser cultuada”. MÁXIMO, João (2011). 90 anos de samba – Criadora de melodias incomuns, Dona Ivone Lara festeja aniversário nesta quarta com roda de choro, feijão em família e lançamento de site. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 10 de abril.

134 PIMENTEL, João (2005). Ponte aérea que une o samba e seus diferentes sotaques – A carioca Dona Ivone Lara e a paulista Dona Inah se encontram no Rio para conversar sobre suas carreiras. O Globo, Rio de Janeiro. **101**

Tia Doca, outro nome de destaque na memória do samba, ganha as páginas do caderno cultural comemorando 30 anos do seu conhecido pagode. Foi o gancho necessário para legitimar a história da cantora, após breve apresentação de sua carreira:

O movimento sambístico que ficou consagrado com o nome pagode completou, recentemente, 20 anos. Mas, como qualquer fã de Zeca Pagodinho ou Almir Guineto está cansado de saber, pagode não é gênero musical (assim como forró): é uma festa em que se canta samba, em suas diversas vertentes. Quem frequenta a quadra da Portela e as casas dos integrantes de sua Velha Guarda, em Madureira e Oswaldo Cruz, já canta batucando na mesa há pelo menos 30 anos: foi em 1975 que institucionalizou-se o Pagode da Tia Doca, que até cinco anos atrás era restrito a Madureira, até que a atriz e agitadora Angela Leal teve a idéia de levar a festa ao Teatro Rival, no Centro. O Pagode da Tia Doca acontece mais uma vez hoje, às 19:30h, no Rival, comemorando os 30 anos de sua fundação (...)135

Tantinho da Mangueira também é lembrado por João Pimentel, ganhando destaque ao contar sua história e de sua comunidade em show no Centro Cultural Carioca. Para levar ao conhecimento do leitor a vida e a obra de Tantinho, o jornalista João Pimentel expressa conhecimento, ressaltando a importância do sambista na memória e suas qualidades artísticas:

Poucas pessoas podem se orgulhar de conhecer tão bem o Morro da Mangueira quanto Devanir Ferreira, o Tantinho. Negro baixo, forte, de voz imponente e de bom humor contagiante, ele é considerado por muitos, aos 59 anos, a memória viva do morro. Mascote da geração de ouro da escola de Cartola, Nelson Cavaquinho e Padeirinho, Tantinho é cria da Mangueira, onde já saiu na bateria, ganhou samba-enredo, puxou samba na quadra e atuou até como um tesoureiro informal, guardando dinheiro dos ensaios embaixo do colchão. Grande versador das rodas de partido alto, ele ganha, hoje, no Centro Cultural Carioca, um show dedicado à sua vivência no mundo do samba136.

O trabalho como historiador da Mangueira permite que Tantinho volte a ser notícia no Segundo Caderno, desta vez pelas mãos do jornalista Bernardo Araújo, no ano seguinte, ao lançar disco com 33 sambas inéditos da Estação Primeira. A matéria, além de fazer uma breve leitura da vida do sambista, ressalta a viabilização da produção do disco, que se deu por meio da Lei Rouanet

Segundo Caderno, 27 de maio

135 PIMENTEL, João (2005). Quinta-feira de puro samba. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 16 de junho

136 PIMENTEL, João (2005). Um Tantinho que faz diferença. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 13 de julho

de Incentivo à Cultura, citando, inclusive, o patrocínio da empresa Natura, que bancaria a gravação. Coube ao jornalista João Pimentel, em uma continuação da matéria, traçar novas considerações sobre a carreira de Tatinho e a importância de seu trabalho de pesquisa. Com poucas palavras, o jornalista legitima o lugar do sambista na história do gênero e de sua comunidade:

Tatinho é um dos mais importantes personagens vivos do samba. Partideiro de primeira linha, de versos precisos, compositor bissexto e cantor de timbre marcante, ele foi durante muito tempo o único em quem o mestre Jamelão confiava para substituí-lo nos ensaios da Mangueira. Mais do que isso, Tatinho conhece como ninguém o que é o Morro de Mangueira, seus personagens e seus poetas. Por isso, seu primeiro disco não poderia cair na vala comum de regravações nem na de inéditas feitas especialmente para a ocasião. “Tatinho, memória em verde e rosa” é um registro primoroso de sambas inéditos, compostos entre 1930 e 1960 por gente como Nelson Sargento, Pandeirinho, Babaú e Preto Rico, ícones da escola, e por anônimos como Manoel Ramos, Chiquinho Modesto e outros¹³⁷.

Na reportagem, João Pimentel deu voz ao jornalista Alípio Carmo, responsável pela pesquisa e organização do projeto de Tatinho. João Pimentel, ao realçar a importância de Alípio Carmo, nos brinda com uma declaração bastante oportuna ao objeto deste estudo: a questão da tradição como herança viva, e não musealizada.

Em um tempo em que as quadras das escolas vivem praticamente das disputas de sambas-enredos, é fundamental a pesquisa feita por Tatinho e que vem a público graças à determinação do jornalista Alípio Carmo, que levou adiante a ideia do projeto. No encarte, ele explica que o repertório é resultado da seleção do que existiu de mais significativo para alguns dos mais antigos moradores da comunidade ligados ao samba. E mais, de forma pertinente ele lembra que os CDs não são “peça de museu, e sim uma experiência cultural viva”¹³⁸.

A comunidade da Mangueira levou outros de seus representantes ao caderno cultural priorizando o resgate e a memória da comunidade e do samba. Aos 82 anos, Xangô da Mangueira tem a vida contada em livro e CDs e é recebido por João Pimentel em uma introdução que se tornou característica do jornalista: a afinidade com assunto e a simpatia através das palavras:

137 PIMENTEL, João (2006). Viagem pela criatividade – Tatinho, memória em verde e rosa. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 19 de julho

138 Idem

O grande mestre de harmonia da Mangueira, escola que comanda há mais de 60 anos, Olivério Ferreira, o Xangô, de 82 anos, garante que o apelido foi dado por amigos do trabalho e que só freqüentou terreiros por causa das rodas de samba. Budista há 18 anos, desde que conheceu a atual mulher, Sonia, o velho partideiro é o último elo com um passado, cada vez mais distante, em que as escolas representavam as comunidades e os sambistas eram os verdadeiros líderes do morro. Há 28 anos sem gravar, fez quatro LPs nos anos 70 – ele tem agora a sua obra e sua vida esmiuçadas em dois trabalhos: o livro “Recordações de um velho batuqueiro”, acompanhado de um CD com algumas músicas inéditas, e o disco “Xangô: o samba em pessoa”, com regravações de suas composições¹³⁹.

As comemorações também fizeram parte do compromisso de João Pimentel com o samba. A celebração dos 70 anos de Wilson Moreira num show com os amigos no Teatro Carlos Gomes ajudou a pautar um artigo e divulgar o mestre sambista. O jornalista manteve a preocupação de ressaltar a variedade rítmica que Wilson Moreira representa e, para anunciar o show, esbanja intimidade com o tema:

Neto de jongueiro do Vale do Paraíba, um dos caminhos migratórios mais fortes dos vários que formaram o samba feito na Zona Rural do Rio de Janeiro, Wilson Moreira é uma espécie de reserva de diversas formas rítmicas originais como o jongo, o lundu, o batuque e os calangos. Fundador da Mocidade Independente de Padre Miguel e da Quilombo, Moreira completou ontem 70 anos, mas a festa será hoje, a partir das 20h, no Café Guarany no Teatro Carlos Gomes.¹⁴⁰

Nem todas as iniciativas em prol da memória e do resgate ganharam o aval do jornalista. João Pimentel, com talento e sutileza, qualificava e, em alguns casos, desqualificava produtos culturais. Em 2007, por exemplo, numa resenha sobre o CD “Jovelina Pérola Negra – Duetos”, logo no título da matéria uma chamada desconcertante: “Entre o oportuno e o oportunismo”. O CD, da grande gravadora Som Livre, ganha seu espaço de divulgação, entretanto, como críticas singelas:

O projeto “Jovelina Pérola Negra duetos – É isso que eu mereço” (Som Livre) presta um tributo ao mesmo tempo oportuno e oportunista. Oportuno por jogar uma luz sobre esta personagem riquíssima e seu repertório irretocável. Oportunista por utilizar as bases originais de seus discos, inserindo os convidados, invariavelmente com diálogos fantasmas

139 PIMENTEL, João (2005). Elo achado do samba – Xangô, aos 82 anos, tem a vida contada em livro e CDs. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 29 de julho

140 PIMENTEL, João (2006). Festa para o mestre Wilson Moreira. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 13 de dezembro.

do tipo: “que bom estar cantando contigo Jojô, que saudades...”¹⁴¹

Mas o jornalista, fazendo uma ponderação entre os altos e baixos do lançamento, conclui, com certa relutância:

Mas, levando-se em conta a qualidade das faixas selecionadas e dos convidados, mesmo com toda a estranheza da interação entre a voz de Jovelina e a de seus parceiros, o resultado final contabiliza mais altos do que baixos¹⁴².

Hoje, João Pimentel comenta o episódio com firmeza, deixando explícita sua posição em relação às grandes gravadoras, ratificando o que havia escrito na ocasião:

Bom, a primeira coisa é que eu, enquanto jornalista, não tenho obrigação com gravadora nenhuma, nunca tive. Na verdade, acho que não existe nem uma orientação do jornal para as grandes gravadoras. Claro, se talvez criticar duramente a Som Livre, é capaz de dar algum problema, mas é compreensível. O jornal é um comércio. Se eu fosse dono do O Globo e um funcionário meu falasse mal da Som Livre ou da Rádio Globo, claro que não iria gostar. Mas com as gravadoras, acho que nunca teve essa orientação. Nós, os críticos, demos muita “porrada” nas grandes gravadoras. E essa coisa da crise da indústria, a pirataria, queda de vendagem, eu não sou muito ligado nisso não. Na verdade, as gravadoras já há muito tempo tem buscado uma orientação muito mais comercial do que artística. Aquilo feito no disco da Jovelina, utilizar bases originais e mixar com vozes atuais, gerando um falso dueto, já havia sido feito com a Clara Nunes. No caso da Jovelina, pelo menos, é forma de jogar uma luz na obra dela, que é muito menos tocada e conhecida como deveria. Mas foi um oportunismo sem igual. Se a gravadora quer lembrar a obra dela, por que não lançar uma caixa com todas as composições, um produto de pesquisa e memória?¹⁴³

Jovelina Pérola Negra voltou a ganhar registro por João Pimentel, por exemplo, quando a filha Cassiana prestou um tributo à mãe, se apresentando no Bom Sujeito, na Barra da Tijuca. Foi a ocasião para João Pimentel resgatar momentos da sambista consagrada, expressando conhecimento e cumplicidade com o assunto:

Jovelina Pérola Negra foi uma das maiores cantoras do samba. Era a força feminina da geração formada no Cacique de Ramos. Consta que entrava nas rodas e era a única mulher a bater de frente, em versos, com mestres como Almir Guineto, Arlindo Cruz, Zeca Pagodinho e outros que criaram fama nos pagodes antes mesmo de fazer sucesso. Além disso, era conhecida por protagonizar histórias curiosas, impagáveis. Quase dez anos após a

141 PIMENTEL, João (2007). Entre o oportuno e o oportunismo. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 30 de março.

142 Idem

143 João Pimentel. Entrevista ao autor. 08 de abril de 2011

sua morte prematura, no dia 2 de novembro de 1998, aos 54 anos, sua filha Cassiana, abençoada por seus companheiros de samba, faz um tributo à mãe, todas as terças-feiras, na casa Bom Sujeito, na Barra¹⁴⁴.

Recentemente, o jornalista Leonardo Lichote permitiu que duas coletâneas sobre Nelson Cavaquinho chegassem ao conhecimento do leitor do caderno cultural. Passeando com maestria na história, na vida e obra do compositor mangueirense, o jornalista não apenas apresenta os lançamentos mas dá espaço para uma preocupação do produtor Rodrigo Faour, com o lugar da memória nos jovens de hoje:

- Em nosso país, que não cultiva a tradição da memória, Nelson até que é um dos nomes mais lembrados. Mas as pessoas cantam sempre as mesmas. É a hora de redescobrir outros Nelsons tão bons quanto os clássicos(...) – defende Faour.

(...)Mais que uma compilação com ambição de fazer uma justiça histórica ou ter um caráter documental, “Degraus da vida” foi concebido para soar bem aos ouvidos contemporâneos:

- Há todo um esforço de remasterização. É difícil para um jovem hoje agüentar o som de um 78 rotações – diz Faour. – Não faço uma compilação dessas só para pesquisadores e críticos, mas para o maior número de pessoas possível¹⁴⁵.

A divulgação de produtos culturais com enfoque no resgate da história do samba e de seus personagens se fez presente em diversas outras resenhas e artigos no caderno cultural¹⁴⁶. Também em 2011, por exemplo, um Sambabook, com a influência da série de songbooks de Almir Chediak, comemorando os 70 anos que João Nogueira completaria se estivesse vivo chegou ao mercado e foi objeto de meia página do Segundo Caderno. Em matéria assinada por Luiz Felipe Reis, o objetivo de resgate histórico da obra de João Nogueira é sublinhado:

E Luiz Calainho, sócio do selo Musickeria, que lança o trabalho, diz que este é o primeiro de muitos que o selo planeja, tendo como ponto de partida o resgate da tradição do samba e culminando com o lançamento do Sambabook no exterior:

144 PIMENTEL, João (2007). Herdeira da Pérola Negra do samba. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 21 de julho.

145 LICHOTE, Leonardo (2011). Nos “Degraus da vida”, os dois lados de Nelson Cavaquinho. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 23 de fevereiro.

146 João Máximo também mostrou-se atento às peças culturais que entoavam o resgate e a memória do samba. Em 2010, por exemplo, assinou o artigo de divulgação do livro e DVD multimídia “Samba de sambar do Estácio”, anunciando o lançamento, no Museu da Imagem e Som, e mesa-redonda com o autor Humberto Franceschi e o prefaciador José Ramos Tinhorão. MÁXIMO, João (2010). Livro e DVD multimídia lembram “O samba de sambar do Estácio”. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 9 de novembro.

- O Brasil está em alta, o Rio também passa por um momento de transformação e se torna cada vez mais o palco do país. Então é mais que oportuno prestar contas com o samba...(...)147

Mas não foram apenas os jornalistas do caderno cultural que estavam atentos aos movimentos e produtos em prol do resgate histórico do samba e sua memória. Projetos culturais e ações de marketing promovidas pela empresa jornalística O Globo também demonstraram real interesse na divulgação e ampla exposição desse assunto. Essas ações, que poderiam vir em forma de eventos e espetáculos para assinantes, ganhavam divulgação também no Segundo Caderno. Em 2006, por exemplo, um musical sobre a vida e obra do sambista Geraldo Pereira, numa parceria da empresa jornalística e a Casa da Gávea, rendeu matéria e ganhou destaque no jornal¹⁴⁸. No ano seguinte, um musical sobre a história de Paulo da Portela, pela série Encontros O Globo, motivou o anúncio de sua estréia, desta vez com o registro do jornalista Eduardo Fradkin¹⁴⁹. O ciclo de leituras dramatizadas seria encerrado contando a história de Noel Rosa, na peça de Andreia Fernandes sobre o poeta da Vila¹⁵⁰ anunciado na véspera, e registrado dias após pelo jornalista Eduardo Fradkin¹⁵¹.

A memória do samba ganhou, assim, parceiros importantes através dos jornalistas do Segundo Caderno. Matérias comemorativas ou anunciando produtos culturais norteados pelo resgate histórico e artístico do estilo ocuparam por diversas vezes as páginas da publicação carioca, reconstruindo e ressignificando elementos inerentes ao universo do samba, sublinhando datas, fatos e personagens que compõem esse rico enredo. Os projetos especiais de marketing e de cultura do jornal O Globo também demonstraram interesse na grande repercussão do samba e apostaram em

147 REIS, Luiz Felipe (2011). O poder da criação em uma embalagem de luxo. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 1 de fevereiro.

148 Geraldo Pereira tenta entrar no Céu no Globo. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 8 de fevereiro de 2006

149 FRADKIN, Eduardo (2007). Musical conta a história de Portela. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 29 de janeiro

150 Noel Rosa encerra ciclo de leituras no Globo. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 12 de fevereiro de 2007

151 FRADKIN, Eduardo (2007). Noel Rosa, morto há 70 anos, enfeitiça platéia. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 15 de fevereiro

peças culturais que, não apenas exerciam a nobreza do resgate, mas traziam também a intenção de dialogar com esse fenômeno cultural, na busca de uma maior fidelização de clientes e assinantes, e no gerenciamento de uma imagem institucional compromissada com a cultura brasileira.

3.4.6.A aproximação de grandes nomes da música brasileira ao samba

Não foram apenas jovens artistas, iniciantes, ou sambistas consagrados que ganharam as linhas da publicação carioca exaltando o samba e reverenciando sua tradição. Representantes da dita MPB – Música Popular Brasileira – também despontaram no caderno entoando seus lançamentos, promovendo o samba e admitindo publicamente a aproximação dos estilos. Foi a ocasião de apresentar o repertório, os processos de composição e criação dos discos. O samba, em evidência na imprensa e no meio cultural, ajudou a pautar lançamentos, justificando matérias jornalísticas de destaque. Artistas que não tinham suas carreiras inteiramente dedicadas ao samba, viram-se num momento flertando com o estilo e com seus mestres.

A aproximação do rapper Marcelo D2 com o samba ganhou, por exemplo, registro pelos jornalistas Bernardo Araújo e João Pimentel, no mesmo dia, mas em matérias diferentes. Ao primeiro, o rapper admite a nova convivência com parceiros do samba, como Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz e Serginho Meriti, e deixa evidente a sua preferência:

- Se você vai numa festa de rap, como as que eu freqüentava em São Paulo, o cara vem falar com você e te olha de alto a baixo, vê se a sua roupa é cara, olha a sua mulher, faz aquela cara de mau – descreve. – Num evento de samba é outra coisa, todo mundo te abraça e te oferece comida, bebida, mostra respeito e simpatia.(...) ¹⁵²

João Pimentel comenta o lançamento e a veia sambista do rapper, ressaltando a temática voltada para o cidadão comum em suas letras, assemelhando-se ao samba:

152 ARAÚJO, Bernardo (2006). Mais para Zeca do que para 50 Cent – Em novo disco, “Meu samba é assim”, Marcelo D2 confirma a aproximação com o samba.. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 9 de maio.

(...) Ele casou os dois ritmos (rap e samba) e unificou os discursos. Tanto o hip-hop quanto o samba falam das coisas populares sem rodeios. É realidade, boa ou ruim, na veia.

O rapper-sambista é original não apenas por levar o samba para a sua música. Ao se aproximar de Zeca Pagodinho, ele viu no parceiro alguém que leva a vida da mesma maneira que ele. Os dois cantam o cidadão comum, o cara que veste a camisa do seu time, que monta sua barraca e depois tem que correr do rapa¹⁵³.

Será a dupla Leonardo Lichote e João Pimentel quem irá levar às páginas do Segundo Caderno a fase sambista de Luiz Melodia. O músico renomado, que já passou por estilos diversos, reaparece no caderno cultural e, ao jornalista Leonardo Lichote, procura ressaltar sua relação umbilical com o samba, que remonta de sua infância no Morro de São Carlos e suas experiências na quadra da escola de samba da comunidade. O jornalista, além de buscar elementos biográficos que ressaltam essa vivência, apresenta o lançamento:

Hoje, aos 56 anos, o cantor e compositor lança “Estação Melodia” (Biscoito Fino), uma incursão pelo universo do samba dos anos 30, 40 e 50 – mas também com canções de outras épocas, relidas, como explica o artista, com o espírito daquelas décadas da primeira metade do século 20. O disco, projeto antigo, amarra as pontas da história de relação umbilical (raramente ressaltada) entre Melodia e o samba¹⁵⁴.

O jornalista finda a matéria constatando, já na ocasião, a aproximação de artistas da chamada MPB com o samba e anuncia alguns outros lançamentos:

(...)Recentemente, alguns artistas da chamada MPB anunciaram discos de samba. Um CD do gênero era uma das idéias de Caetano Veloso, que acabou desembocando, por caminhos tortos, em “Cê”. Gilberto Gil também fala há anos do seu projeto. Maria Rita atualmente prepara um.¹⁵⁵

O jornalista João Pimentel também dá seu parecer sobre o lançamento de Luiz Melodia, e avaliza o novo momento vivido pelo cantor e compositor do Morro de São Carlos. O jornalista não poupa elogios para enaltecer a aproximação com o samba, e recorre aos conceitos de oportuno e oportunismo para garantir o espaço privilegiado de Luiz Melodia no meio do samba:

153 PIMENTEL, João (2006).Um rebelde com um jeito mais bicho-grilo. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 9 de maio.

154 LICHOTE, Leonardo (2007).Luiz Melodia, um rei do samba sem coroa. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 28 de julho.

155 Idem

Ao gravar “Estação Melodia”, com um repertório dedicado ao samba, Luiz Melodia pode ser visto como mais um artista a se debruçar sobre o gênero. Ledo engano. Primeiro porque poucos têm a autoridade do Negro Gato para regravar músicas com registros definitivos em vozes como as de Jorge Veiga, Jamelão, Geraldo Pereira. Depois, porque qualquer canção depois de preenchida por seu timbre ímpar ganha sobrevida, é atualizada. Portanto, ao realizar o projeto antigo de cantar músicas ou ouvia, moleque, no Morro de São Carlos, fosse nos antigos LPs, Melodia não foi oportunista, e sim oportuno. Não à toa, o repertório do CD foge a qualquer obviedade que a abertura com o clássico “Tive sim” (Cartola).¹⁵⁶

Ao longo da matéria, João Pimentel apresenta o repertório, cita composições e dá detalhes e curiosidades da gravação. Mas em uma curta afirmação o jornalista, com grande intenção sintética, dá seu aval para não deixar dúvidas ao leitor: “Luiz Melodia e samba foram feitos uma para o outro”¹⁵⁷.

Realmente, como afirmara Leonardo Lichote, artistas da MPB buscaram no samba possibilidades de criação artística e Maria Rita seria mais um desses nomes. No fim de 2006, a cantora ganhou o registro do jornalista Bernardo Araújo, que ao lado de Leandro Sapucahy, surge assumindo seu lado sambista em show na Lapa.

Absorvida com todo o carinho por diversos setores da MPB desde sua estréia como cantora, Maria Rita, ultimamente, anda mergulhando no mundo do samba. Shows como o que reúne artistas em torno da Mangueira, o Pagode do Arlindo, no Teatro Rival, as festas que Marcelo D2 promove sobre os palcos, é só olhar e lá está ela – que nunca foi muito de recusar convite. Além dos tamborins e pandeiros em geral, ela vive encontrando Leandro Sapucahy, produtor e percussionista que lançou este ano seu disco de estréia, “Cotidiano” (WEA)¹⁵⁸.

A matéria, porém, não trazia nenhum lançamento e, sim, noticiando essa aproximação com o samba, que se deu num show da Lapa. O jornalista encerra a matéria trazendo um depoimento da cantora desconversando sobre a produção de algum disco de samba naquele momento.

Ainda não estou pensando em disco novo – diz. – É claro que o samba está muito presente na minha vida atual, mas não tenho idéia do quanto ele vai participar da minha carreira. Posso gravar um disco inteiro de frevo, sei lá.¹⁵⁹

Após uma gestação de completos nove meses, a idéia ganhou corpo e a cantora paulista

156 PIMENTEL, João (2007).Melô, ritmo e divisão abrilhantam as pérolas. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 28 de julho.

157 Idem

158 ARAÚJO, Bernardo (2006).Maria Rita diz no pé com Sapucahy – Cantora assume seu lado sambista em show ao lado do jovem cantor na Lapa, amanhã. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 14 de dezembro.

159 Idem

lançou, no ano seguinte, seu terceiro disco, “Samba meu”, inteiramente dedicado ao estilo. O fato foi destaque no Segundo Caderno, com matéria de capa, e, nas palavras do jornalista Antonio Carlos Miguel, permitiu relativa visibilidade não apenas na MPB, como também no meio do samba. Antonio Carlos Miguel escreve sobre o lançamento lembrando da crise fonográfica vigente e das vendas anteriores da cantora:

Aparentemente, sobram mudanças. Ela agora é carioca (trocou São Paulo pelo Rio há um mês) recém-balzaquiana (completou 30 anos no último domingo), motorista (acabou de tirar sua carteira) e sambista. Sim, este é o gênero que monopoliza “Samba meu”, seu terceiro CD, que a Warner envia às lojas esta semana, com tiragem inicial de 125 mil cópias. Numeros ousados – em tempos de crise, ainda sem luz no fim do túnel para a indústria da música -, mostrando confiança no histórico da cantora: “Maria Rita”, lançado em 2003, vendeu 840 mil CDs (e 180 mil DVDs); “Segundo”, de 2005, 200 mil (e 40 mil DVDs)¹⁶⁰.

O jornalista permite uma breve explicação de Maria Rita sobre seu momento sambista, ressaltando nomes do meio:

- Há uns três anos, intensificou-se o meu envolvimento com o samba. O pessoal da Mangueira me convidou para um show, depois Mart Nália fez o mesmo, e conheci Leandro Sapucahy, Arlindo Cruz, Teresa Cristina.¹⁶¹

O jornalista João Pimentel seria o responsável por destacar a grande contribuição de Arlindo Cruz, autor de seis faixas do disco da cantora, assinando um box sobre o assunto, sem comentar a guinada sambista da cantora. O espaço era oportuno para lançar luz sobre a obra do compositor, a quem chamou de “verdadeiro operário do samba”. No final, depois de passear pela vida de Arlindo, resgatar sucessos de sua autoria e comentar o repertório, João Pimentel permite ao leitor conhecer a ligação entre o compositor e a sambista, e traz a visão do compositor quanto à renovação do samba:

O compositor, que durante muitos anos fez dupla com Sombrinha, lembra que a idéia de Maria Rita gravar um disco de samba não é tão recente assim.

- Quando gravei, há quatro anos o disco “Pagode do Arlindo”, o Tom Capone me disse que existia esse projeto e pediu um samba. Então fiz o “Tá perdoado”. Depois não se falou mais nisso, o Tom morreu, e a música ficou guardada. Quando ela apareceu lá em casa para ouvir

160 MIGUEL, Antonio Carlos (2007). Samba da mudança – Maria Rita tenta se reinventar em seu terceiro CD. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 14 de setembro.

161 Idem

uns sambas, mostrei a música. Ela adorou. Só depois contei a história – lembra. – Fiz então uma fita com vários sambas, mas fiquei surpreso quando soube que ela havia gravado tantos.

(...) Arlindo, que já gravou com Marcelo D2 – de quem também é amigo -, diz que respeita a turma purista do samba, mas acha saudável o convívio com outros estilos.

- O samba, como toda música, tende a crescer quando tem outras informações, linguagens, sentimentos, referências. Mas o samba tem uma renovação natural. Particularmente, estou sempre trabalhando, como diz o ditado: “Em pé sem cair, deitado sem dormir”.¹⁶²

Não seria naquele momento que João Pimentel, importante mediador da comunidade sambista, daria seu veredicto sobre a incursão de Maria Rita no mundo do samba. A resposta viria mesmo na semana seguinte, na seção Discolândia, com certa desaprovação do jornalista que, a se ver no título, a considera “nem tão sambista assim”:

Agora carioca, agora sambista, Maria Rita mudou a direção de sua carreira sem perder o seu sotaque e formato pop. “Samba meu” (WEA) traz boas músicas de Arlindo Cruz, de Edu Krieger, de Gonzaguinha, mas não é nem tão carioca nem tão sambista assim.¹⁶³

É curioso apontar que, no mesmo dia, com igual espaço e visibilidade na seção, o jornalista João Pimentel comenta o lançamento do CD da tradicional comunidade paulista de São Mateus, encerrando a curta nota com peculiar expressividade crítica: “é coisa séria”.

“Berço do samba de São Mateus” (Sesc SP) traça um painel da produção da tradicional comunidade do samba paulista. Produzido pelo Quinteto em Branco e Preto, o disco quebra o discurso preconceituoso com o samba feito em São Paulo. É coisa séria.¹⁶⁴

Ou seja, na mesma página, na mesma seção, dois representantes paulistas ganharam menção com igual espaço e visibilidade. Porém, as críticas, com entonações diferentes, deram relevo à tradição e à vivência no mundo do samba, vetores que seriam significativos para avaliar o lançamento de Maria Rita¹⁶⁵.

162 PIMENTEL, João (2007). “Em pé sem cair, deitado sem dormir” – Autor de seis faixas do disco, Arlindo Cruz é um verdadeiro operário do samba. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 14 de setembro.

163 Seção “Lançamentos”, Discolândia. Segundo Caderno, O GLOBO. 18 de setembro de 2007

164 Seção “Lançamentos”, Discolândia. Segundo Caderno, O GLOBO. 18 de setembro de 2007

165 Outra “guinada” da cantora ganharia as páginas do jornal recentemente. Seria através das palavras do jornalista Arnaldo Bloch que Maria Rita voltaria à capa do Segundo Caderno, anos mais tarde, assumindo as influências da mãe, Elis Regina, e anunciando shows gratuitos através da Lei Rouanet. Na matéria, a cantora declara: “nunca foi segredo o meu desejo de cantar canções de minha mãe exclusivamente num momento de homenagem a ela(...)”. O jornalista alardeia sem rodeios: “Acabou o tabu. Acabou a maldição. Acabou o suspense.

João Pimentel, anos mais tarde, em entrevista ao autor, relembra o episódio, reafirmando o fenômeno de aproximação de expoentes da chamada MPB com o samba, que veio na esteira desse movimento sambista. O jornalista deixa clara sua admiração pelos diálogos artísticos entre os estilos, descartando qualquer sinal “purista”, mas atento, sim, às movimentações “oportunistas” da indústria cultural.

Na verdade, o samba é a matriz da música brasileira. Se você analisar a obra de Chico Buarque, 50% das canções dele são de samba. Caetano gravou muito samba-de-roda, samba baiano, Gil fez muito samba desde o início da carreira dele. Quem não é samba na música brasileira? Talvez o Milton e o pessoal da música mineira. O samba sempre fez parte, mas a figura do sambista sempre foi meio excluída, tanto no Rio quanto na Bahia. Aquele movimento de Beth Carvalho, Zeca Pagodinho e Cacique de Ramos teve um período que ficaram meio no “limbo”. Eu cheguei a ver show do Jorge Aragão para ninguém na platéia. A própria indústria preferiu deixar esse pessoal de lado e apostaram em algo mais palatável, naquilo se chamou de “pagode paulista”. Mas esse pessoal do samba era muito talentoso e lá por volta de 1994 veio o Zeca e logo depois o Jorge Aragão, que duram até hoje. O Arlindo, que considero um excelente compositor, só agora, depois de fazer um disco com a Maria Rita, está tendo o reconhecimento que deveria ter tido há muito tempo. Então, quando chega esse momento, tudo começa a virar pop. A Brahma quer o Zeca, a novela da Globo quer o Zeca. Não estou criticando o Zeca não, eu conheci o Zeca de Xerém e ele ainda existe. Mas, hoje, o mundo dele é totalmente diferente, é assediado por todo mundo. Virou uma coisa pop. Daí vem a Maria Rita e grava um disco de samba, assim como a Zélia Duncan, mas este não considerei oportunismo. A Marisa Monte, bem antes de Maria Rita, também gravou. Eu gosto muito desse casamento da música brasileira e o samba. Tem muita gente que critica e diz: “como pode o Paulinho Moska gravar um samba?”. Claro que pode, como não pode? Por exemplo, vi um show recente do Moska cantando Bide e Marçal que foi excelente. Então, acho que é válido sim.¹⁶⁶

Atento às tendências do meio do samba, preocupado com a tradição, sem incorrer num tradicionalismo envernizado, ou em clichês passadistas, João Pimentel regeu uma orquestra de episódios, muitos deles marcados pela ação oportunista da complexa cadeia que compõe o mercado. Na maior parte das vezes, à frente dos lançamentos e dos eventos da comunidade sambista, as críticas do jornalista serviam como carimbo, autorizando ou reprovando em forma de notícia, deixando evidente seu papel de mediador dentro da publicação carioca. Como uma voz do samba no jornal, poderia ou não elogiar iniciativas da grande indústria, mas, independente disso, se constituiu como importante personagem de mediação nesse processo de revitalização da Lapa e reafirmação do samba.

A espera. Madura, consagrada, libertada, Maria Rita já pode ser Elis sem deixar de ser Maria Rita”. BLOCH, Arnaldo (2011). Elis e Maria . O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 24 de fevereiro.

3.4.7. Mediação no caderno cultural

Conforme visto, os principais protagonistas do samba e seus eventos foram contemplados com espaços no caderno cultural, em matérias assinadas por jornalistas como Bernardo Araújo, Leonardo Lichote, Antonio Carlos Miguel, João Máximo e João Pimentel. Enquanto João Máximo¹⁶⁷ respondia por publicações mais pontuais, com atenção aos grandes sambistas e às datas comemorativas, João Pimentel se destacaria como o grande intérprete desse movimento de renovação e, também, de resgate.

Admirador do samba desde a adolescência, João Pimentel tornou-se frequentador das rodas de samba antes mesmo de entrar para o jornal O Globo, em 1995. Apreciador dos bambas, experimentou a inventividade dos mais novos, sempre em respeito à história e à herança cultural adquirida. O jornalista, que ingressou no jornal O Globo fazendo notas e “serviços” para os cadernos de bairro, acompanhou o momento de agitação do samba na Lapa e Zona Sul, desde seu início.

Eu comecei ouvindo samba em casa, meu pai tinha muitos discos. Eu gostava de algumas coisas, outras não. Aos 17 fui passar férias em Manaus com minha mãe e aproveitei para copiar todos discos dele em fita cassete: os discos do Japão do Monarco, Wilson Moreira, Nei Lopes, tudo de Nelson Cavaquinho, Cartola, Candeia. Eu lembro que eu não tinha nada para fazer e fiz três caixas de fita cassete só de samba, cerca de 30 horas. Ouvi muito, ouvi mesmo e quando fui chamado para ir a uma roda de samba por uma amiga vi que sabia as letras de todas as músicas do repertório, do início ao fim. A partir daí comecei a correr atrás de roda de samba no Rio. Indicaram-me o Mandrake, onde conheceria o Gallotti, que seria o precursor dessa revitalização da Lapa. Antes, não havia roda de samba na Zona Sul. Claro, já tinha o pagode do subúrbio do Arlindo, mas na Zona Sul não tinha nada. O Mandrake era o lugar para se brincar de fazer samba e ali começou a gerar um movimento. Paralelamente, já tinha o Sobrenatural em Santa Teresa, que era o restaurante Natural de manhã e à noite tinha o samba. Era uma esculhambação de quinta categoria. Tinha a melhor música do mundo mas era uma zona (rsrs). Mas depois disso, não saberia explicar direito o caminho, pois a Lapa tem muitos donos. Marquinhos da Oswaldo Cruz montou uma roda. O Semente não era um bar de samba mas já tinha uma noite de samba. Anos antes tinha o Arcos da Velha, debaixo dos Arcos da Lapa, onde o Lefê já fazia um movimento, que levaria também para o Empório 100. Acho que o Empório 100 e o Semente foram muito

167 Em entrevista ao autor, João Pimentel confessa sua admiração por João Máximo, chegando a chamá-lo de “maior escritor do Segundo Caderno”. A admiração se manifesta também quando Pimentel admite o talento e a “bagagem” musical de João Máximo.

importantes nesse processo. Durou ainda muitos anos esse movimento no Sobrenatural, que depois diversos músicos começaram a descer e acabaram parando nos mesmos lugares. Ao mesmo tempo, o Candongueiro, em Niterói, e o Lapazes, na Lapa mesmo, perto do ACM, também viraram pontos de samba. Foi no Lapazes que fiquei amigo do pessoal da velha guarda: Monarco, Zé Kéti, Wilson Moreira. E isso foi antes de eu entrar no jornal. Entrei no O Globo em 1995, fazendo serviço de jornal de bairro, cinema, shows. Foi muito legal, foi ali que comecei fazendo matérias de samba também. Entrei no caderno de bairro Tijuca e comecei a fazer matérias com os bambas para os outros bairros também¹⁶⁸.

A vivência do jornalista no meio, sua participação nos encontros, nas rodas, tudo isso contribuiu para que o, então, jornalista de caderno de bairro sugerisse pautas para o Segundo Caderno, antenado com os movimentos dos artistas. O jornalista lembra, como um dos muitos episódios, a aproximação de Marisa Monte com a Velha Guarda da Portela, notícia sugerida por ele, freqüentador assíduo das rodas na casa de Tia Surica:

Eu lembro quando a Marisa Monte gravou o disco com a Velha Guarda da Portela, eu freqüentava a casa da Tia Surica. Como eu era jornalista dos cadernos de bairro, eu comecei a sugerir pautas para o Segundo Caderno, como esta, anunciando o encontro de Marisa Monte e a Velha Guarda. Eu soube antes de todo mundo. Enquanto que a assessoria de imprensa da Marisa Monte não divulgasse isso nunca ninguém iria saber dentro do jornal. E como eu era muito próximo do pessoal da Velha Guarda, acabei fazendo e dando capa do Segundo Caderno. E assim foi, por exemplo, com Walter Alfaiate. Na época, ninguém sabia quem era Walter Alfaiate, conhecido apenas pelo pessoal de Botafogo e a turma do samba. Essas pessoas não tinham divulgação, assessoria de imprensa¹⁶⁹.

Dentro do Segundo Caderno, João Pimentel permitiu o registro de diversos lançamentos e encontros. Ajudou a consagrar nomes como Teresa Cristina e Eduardo Gallotti, dentre muitos outros. Sobre esse período de ingresso no caderno cultural e a renovação e resgate promovidos pelos bambas e pelos mais novos, o jornalista faz uma breve reflexão, admitindo o caráter orgânico desse movimento artístico e revelando curiosidades:

Com a retomada da Lapa, foi o momento em que esses mestres do samba apareceram. Quando se criou o Empório 100, o Lefê fazia a programação musical, nasceu também a idéia do Carioca da Gema, que virou um fenômeno. No começo, todos os sambistas tocavam na casa. Era Nelson Sargento, Wilson Moreira, Tatinho da Mangueira, Xangô. No meio do processo veio o pessoal da renovação, e daí a Escola Portátil de Música. Acho que alguns fenômenos foram meio paralelos e coincidentes. Não um “nada é por acaso” mas também não teve um “vamos fazer um movimento”. E coincidiu de eu chegar no Segundo Caderno, e eu já era muito amigo de Gallotti e de todo o pessoal. Eu lancei a primeira matéria de quase todos eles: Moyses, Teresa, Krieger. O Pedro Miranda, inclusive, disse

168 João Pimentel. Entrevista ao autor. 08 de abril de 2011

169 Idem

que fui eu quem deu o nome de Grupo Semente. Eles não tinham nome e acabei escrevendo na matéria Teresa e o grupo Semente, nem sabia disso. E tinha também, nessa história toda, a Agenda do Samba e Choro, que foi fundamental, pois fazia o link de tudo isso que estava acontecendo. Até hoje o site faz isso, mas agora de uma forma mais ampla. No segundo momento, começou a surgir uma galera mais jovem, Teresa, mais tarde Moyses, veio a Nilze Carvalho, o Batuque na Cozinha, o Anjos da Lua e a Orquestra Republicana, e o Carioca da Gema com seus concursos de música, tudo isso ajudou a povoar esses bares da Lapa¹⁷⁰.

Atualmente desligado do jornal O Globo¹⁷¹, o jornalista não nega a função de mediador¹⁷² desempenhada nestes 16 anos de atividade na publicação carioca. Sua convivência com os principais artistas permitiu certa intimidade, muitas vezes expressa em seus artigos. O jornalista levanta, ainda, preocupações quanto ao pequeno espaço que o jornal vem dando, atualmente, aos velhos sambistas que, segundo o jornalista, se encontram “encostados” de novo por não serem mais novidade para a publicação, e teme pela Lapa:

Nesta semana me ligou o Noca da Portela e me disse: “João, ligou para o O Globo e disseram que você não está mais lá não? Poh, agora eu vou falar com quem? Poxa, você conhece a gente, conhece a história de cada um de nós”. Mas, enfim, eu acho que a área da cultura tem vários segmentos. Na música, então, são diversos os estilos e eu acabei me tornando um representante natural dessa turma. Eu peguei ainda muita gente dessa turma mais velha, como Xangô, Zé Kéti, Jair do Cavaco. Fiz muita matéria com Wilson Moreira, Nei Lopes, Nelson Sargento, e depois com aquela geração do Cacique, Zeca, Arlindo. E fiz muito com essa geração que veio naturalmente comigo. No primeiro momento, quando do ressurgimento da Lapa, eu fazia muita matéria, muita. Essa coisa do Noca me perguntar quem agora vai fazer matéria sobre samba...hoje, se tem uma sambista se destacando no Semente ou no Democráticos, faz-se matéria, colhe depoimentos de figurões do samba e tal. Mas o pessoal da antiga, novamente, está com muita dificuldade de emplacar matéria. O jornal quer saber muito de novidade e não tem dado muito espaço para eles. Daqui a pouco, essa Lapa já não vai ser mais novidade...¹⁷³.

O jornalista aponta ainda críticas quanto ao novo profissional que se exige nas redações dos cadernos culturais, cada vez menos especialistas e mais abrangentes.

170 Idem

171 O jornalista João Pimentel pediu desligamento do jornal em março de 2011. Hoje, integra o corpo de pesquisadores do Museu da Imagem e Som (MIS)

172 Entendemos a mediação, neste estudo, de forma bastante semelhante a ótica trabalhada por Eduardo Coutinho, no livro *Cronistas de Momo*. Nele, o autor faz uma profunda análise da atuação dos cronistas de carnaval na Primeira República, identificando neles uma importante função de mediação e de memória das manifestações artísticas. Segundo o autor, “em última análise, a atividade da imprensa, particularmente dos cronistas, contribuiu para a reorganização da cultura dominante, num momento de complexificação da estrutura social, mas ofereceu aos dominados, ao menos, a possibilidade de reconstrução de sua memória. De alguma forma, os cordões os ranchos e os blocos carnavalescos encontraram nas crônicas da folia não apenas um espaço livre das perseguições policiais, mas também uma fala que, pela proximidade em relação à cultura popular, pelo seu caráter irreverente, burlesco e muitas vezes crítico, foi capaz de expressar as aspirações de um amplo setor marginalizado da sociedade”.

173 João Pimentel. Entrevista ao autor. 08 de abril de 2011

Hoje o jornalista se utiliza muito do material da Assessoria de Imprensa ou então de pesquisas no Google que muitas vezes não produzem um material verídico. Hoje, o jornal vem perdendo esse jornalista especialista e tem entrado um pessoal mais novo que escreve sobre tudo, sem muito conhecimento do assunto. Não que eu vá fazer essa falta toda, talvez devo fazer falta para os sambistas e os amigos, mas para o jornal eu acho que não. Sempre vai ter alguém para falar de samba¹⁷⁴.

João Pimentel, numa breve reflexão, reconhece que o jornal manteve, ao longo deste processo de renovação e resgate, uma postura que atendia não só a demanda por registros e memória, como também ao interesse comercial que permeia a produção jornalística na indústria cultural. A tradição, que se destacou em diversos artigos e reportagens, ganhou nas páginas do jornal carioca uma exposição bastante afinada com as tendências e atualidades.

Acho que tem os dois lados. Lógico que tem o lado comercial do Segundo Caderno, ele tem que procurar ser interessante para vários segmentos. Quando eu comecei no caderno, e procurei dar capa do caderno com Nelson Sargento, o jornal tinha todo o interesse de ser “diferente”, como se fossem “modernos” e “avançados” em inovar com esse resgate. Mas quando isso deixou de ser uma pequena representação de um dado segmento, quando a Lapa se tornou um fenômeno, não tinha como não cobrir esse movimento. Nesse caso não é mais o jornal afirmar “vamos dar porque é um sambista” e sim porque a movimentação está acontecendo e não se pode ficar de fora. Eu fui apenas uma pontinha nesse processo, existiram vários protagonistas nesta história. A Lapa já tem uma história de mais de uma década e, nos últimos tempos, vim observando que estava ficando mais difícil emplacar certas pautas¹⁷⁵.

A dificuldade em se emplacar pautas no caderno cultural, segundo o jornalista, era algo homogêneo entre os demais críticos musicais e jornalistas do caderno cultural. A publicação, atenta às tendências e às agitações culturais da cidade, servia como vitrine para personagens de diversos segmentos culturais, desde a música clássica ao teatro, desde as políticas públicas na área da cultura até o cinema. Neste baú de referências e protagonistas, a disputa por espaços nas páginas da publicação era intensa, conforme o próprio jornalista:

É uma briga constante dentro da redação. O caderno tem teatro, música, cinema, dança, música clássica (cada vez menos), jazz (cada vez menos). E no meio de tudo isso se tem o samba. Para emplacar uma matéria é uma briga. Claro, o reconhecimento profissional é bem maior fora, principalmente por parte da turma do samba, do que lá dentro, entre os jornalistas. Mas não era só eu não, o jornalista de música eletrônica, por exemplo, brigava

174 Idem

175 Idem

também para dar uma matéria de música eletrônica. Era assim com todos¹⁷⁶.

Curiosamente, a poucos dias de se ausentar da publicação carioca, numa de suas últimas reportagens, o jornalista registra a eclosão de diversas manifestações e eventos do samba em comunidades então pacificadas pelas UPPs – Unidades de Polícia Pacificadora¹⁷⁷. O título da matéria trazia em si o momento de transformação e de mudança de paradigmas: “O samba retoma lentamente o caminho de volta para casa”, revelando esse novo impulso de grupos musicais e agremiações do samba nas comunidades até então reféns da violência do tráfico e suas implicações. Na matéria, o jornalista destacou experiências como a inauguração de uma escola de música para jovens do morro do Dona Marta pelos diretores do bloco Spanta Neném, o evento Samba do Leme e as rodas no Morro dos Tabajaras promovidas por Lula Matos, integrante do grupo Galocantô e idealizador do projeto. A partir de uma letra de Martinho da Vila, João Pimentel destaca o momento singular vivido por algumas comunidades do Rio de Janeiro e deixa implícita sua comemoração pela volta do samba aos morros cariocas:

Na letra da faixa que abriu o disco “Brasilatinidade”, de 2005, Martinho a Vila imaginava os morros livres da criminalidade e como seria bacana frequentar suas tendinhas, ver o Rio de Janeiro sob outros lindos ângulos, e o samba dividindo espaço com forrós, calangos e, por que não, o funk. A implantação das Unidades de Polícia Pacificadora, as UPPs, se não erradicou o tráfico na cidade, gerou reflexos nas comunidades contempladas que já podem alegrar a alma do grande sambista de Vila Isabel. Alguns projetos ligados ao samba – sempre com o objetivo que encurtar as barreiras, quebrar preconceitos e ajudar economicamente a população dessas localidades – vão, informalmente, levando o gênero de volta à sua casa, os morros cariocas¹⁷⁸.

De fato, João Pimentel desempenhou um papel mediador de grande importância na divulgação dos mestres e das novas vozes do samba. Atento às movimentações culturais que tomavam conta das ruas da Lapa e da Zona Sul, frequentador das rodas e feijoadas que sediavam encontros musicais surpreendentes, o jornalista ajudou na exposição dos principais expoentes dessa

176 Idem

177 A implementação das UPPs pela Secretaria Estadual de Segurança Pública começou em dezembro de 2008, com a inauguração de uma unidade no Morro Santa Marta. Desde então, foram inauguradas 16 unidades, no total. Discussões sobre a política de segurança à parte, de fato algumas dessas comunidades beneficiadas experimentaram mudanças significativas quanto à liberdade de trânsito e ocupação de espaços públicos para lazer.

178 PIMENTEL, João (2011). O samba retoma lentamente o caminho de volta para casa – Ritmo é o elo entre o morro e o asfalto em comunidades pacificadas. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 20 de fevereiro. **118**

agitação cultural, muitas vezes se colocando de forma contrária aos interesses do mercado, opinando com a severidade e a sinceridade que lhe garantiram o respeito dentro da comunidade do samba. O talento observativo permitiu que João Pimentel desenhasse as diferentes gerações que se destacaram no bairro boêmio e nas rodas da Zona Sul, e, com apuro jornalístico, identificou os protagonistas deste novo momento vivido pelo gênero musical. Não à toa, João Pimentel tornou-se íntimo e querido entre os sambistas e admiradores: através de suas palavras, reivindicações e preocupações da comunidade sambista se fizeram presentes, foram pautas responsáveis por amplos artigos no caderno cultural. Não se deixando intimidar pela onipresença das vozes da grande indústria, o jornalista soube afirmar e reafirmar suas convicções, suas predileções e sua visão crítica. Entre o oportuno e o oportunismo, como bem lembra o título do já citado artigo sobre o lançamento de Jovelina Pérola Negra, João Pimentel pôde distinguir as delicadas divergências entre as autênticas exposições dessa cultura viva e os diversos produtos oportunistas que tentavam ganhar espaço nas prateleiras do supermercado das peças culturais do mundo pop.

Considerações finais

De matrizes que remontam ao passado colonial e à resistência negra, o samba experimentou, desde as manifestações mais remotas, fusões e articulações que contribuíram para a formação de um leque variado de sub-gêneros, desde o samba-enredo ao partido-alto, desde o samba-de-breque ao samba-canção e assim por diante. Tais fusões provinham do intenso embate entre dualismos, especialmente a luta entre tradição e modernidade, que se fez presente nos mais diversos momentos consagrados do samba. As discussões entre cultura popular e cultura de massa, ou melhor, as tensões entre a atividade criadora humana e a lógica do mercado e do consumo marcaram diferentes passagens do gênero, desde a profissionalização dos sambistas, no início do século XX, aos lançamentos da indústria fonográfica que se seguiram.

Com o samba no século XXI isso não foi diferente. As frágeis linhas que separam a tradição do tradicionalismo, a música popular da música de mercado, também marcaram as diferenças entre seus protagonistas e seus produtos artísticos no começo do novo século. Concordamos que a tal “musealização do presente” responda, em parte, a grande inquietação de uma geração ansiosa por resgate e preservação, sentimento que já impulsionara um time de jornalistas e pesquisadores, como Orestes Barbosa, Vagalume, Almirante, Ary Vasconcelos e Tinhorão, cada qual com seus pontos de vista e linhas de pensamento. Mas a robustez desse movimento assistido no início deste século não pode se limitar à uma obsessão memorialista e preservacionista. A tradição, que nutre as mais diferentes manifestações do samba, não apenas ganhou *status* de protagonista como também serviu para a reafirmação e legitimação de um grande número de artistas. A renovação que acompanhou todo esse processo de resgate foi além da ação fossilizante do tradicionalismo: participou e se reinventou, permitindo que novas vozes entoassem as cadências de ontem e de hoje.

Mas, como bem percebeu Debord, nada foge à sociedade do espetáculo. Mesmo as manifestações culturais mais identificadas com o sujeito e a comunidade criadora, mesmo estas estão vulneráveis a obedecer a um complexo sistema de articulações socio-culturais norteadas pela lógica do mercado. Dentro dessa enorme esfera de consumo, existe um espaço, um nicho, ou

melhor, uma prateleira que sirva, por incrível que pareça, à desestruturação do próprio sistema. Este nicho de resistência, muitas vezes passa despercebido, compartilhando entre seus comuns os códigos, as ancestralidades, os ritos. O flerte com a indústria permite momentos de visibilidade e exposição que lançam seus expoentes a alturas elevadas, tornando-se vozes frequentes nos produtos deste bios midiático (SODRÉ, 2002).

O fenômeno da renovação e do resgate assistido no final dos anos 90 e início do século XXI seguiu com grande apelo midiático. A tradição ajudou a pautar a maioria das peças comunicacionais, realçando, sempre que possível, a história e a memória do gênero, iluminando a carreira de mestres e jovens artistas. A herança cultural viva do samba ganhou páginas de jornais e revistas, destaques em comerciais de TV e requintados produtos da grande indústria.

Dentro do período estudado, o jornal O Globo desempenhou uma importante e ambígua função. Como um veículo da grande indústria, a publicação carioca afirmou seus interesses comerciais buscando pautar, em seu caderno cultural, os mais variados segmentos artísticos, claro, obedecendo ao perfil do leitor - em geral, classes mais favorecidas com elevado grau de instrução e interesse por cultura e entretenimento. Por outro lado, o jornal permitiu não só registrar o resgate e a renovação, como permitiu que expressões do samba reivindicassem valores e reafirmassem identidades.

Evidente que a publicação carioca, integrante de um complexo conglomerado de comunicação, não pode ficar alheia às seduções do mercado nem tão pouco ignorar os atalhos para sua sustentação financeira. Os compromissos e demandas de uma estrutura de grande porte implicam, sem dúvida alguma, numa visão sustentável que abrace estratégias de mercado que possam garantir ou propiciar rendimentos satisfatórios. Da mesma forma, não podemos compreender a ação comunicacional desta empresa jornalística sem considerá-la integrante de um amplo e complexo organismo social alicerçado no consumo e nas relações de valor. Nesta conjuntura, podemos encontrar facilmente a sujeição da notícia aos valores mercantis ou às tendências que saltam aos olhos da contemporaneidade. O comércio da informação se evidencia e a

mídia, no caso a imprensa, se destaca como legitimadora e enunciadora dos fatos e dos acontecimentos, atestando sua veracidade e imprimindo o caráter de registro histórico.

A notícia veiculada pela grande imprensa, na lógica da indústria cultural, ganha, assim, tratamento de mercadoria, um produto comercial fruto da soma de fatores sócio-culturais e mercantis. A publicação, no objetivo de fidelizar leitores e atrair um número maior de parcerias e iniciativas de marketing, traça o perfil de seu público alvo e, a partir de então, lança mão de diversas estratégias, atentas às flutuações do mercado e às variações de comportamento do consumidor/leitor. É preciso, assim, que o jornal esteja afinado com as diversas manifestações que eclodem no tecido urbano e garanta a devida exposição em suas páginas e/ou anúncios. Aquilo que se destaca como “interessante” para o público consumidor de notícia merece, desta forma, seu espaço e visualização.

O caderno cultural do jornal O Globo não foge às orientações mercadológicas que marcam as publicações de grande porte. Seus jornalistas seguiram no dever de registrar as variadas manifestações artísticas que vinham ao encontro de seus leitores, sejam as peças teatrais do “momento”, ou os filmes e as músicas que andaram fazendo a “cabeça” da classe artística carioca. As agitações culturais tinham o caderno como importante aliado na difusão dos seus personagens e eventos, e os leitores mantinham uma forte identificação com a produção artística estampada na publicação carioca. Ou seja, o caderno se configurou como um espaço de diálogo e negociação entre os jornalistas, as diferentes classes artísticas e os leitores.

Nesta ótica, podemos inferir que o jornal, ao dialogar com as tendências ofertadas pelo mercado de bens culturais, atuou diretamente na legitimação e na difusão deste impulso pelo resgate e renovação da tradição do samba que tomou conta das rodas da cidade. Identificando o grosso calibre que compunha esse movimento, o jornal acompanhou as articulações sociais que marcaram o gênero, cujas reverberações ajudaram a manter o samba em pauta ao longo de todo esse processo. Pode-se afirmar que, em parte, a tradição como mercadoria, já assinalada anteriormente, aparece no caderno carioca como resultado destas articulações da indústria e do mercado, uma vez que

serviriam, em primeira análise, aos interesses mercantis do grupo de comunicação e das gravadoras e empresários do ramo musical.

Mas não se pode esgotar o assunto somente sob essa ótica mercantilista. Os jornalistas do caderno cultural desempenharam funções mediadoras que os lançam além de uma análise rasa e superficial. À frente dos acontecimentos que elevariam o samba desde o fim dos anos 90, João Pimentel, principalmente, seria um interlocutor de fundamental importância para legitimação e consagração dos mestres e dos novos artistas que surgiram. De fato, a tradição como memória viva, herança processual da ação humana, ganhou um aliado decisivo na contribuição do jornalista, seja dentro da redação ou nas rodas e eventos do samba. Na verdade, a ambiguidade é notória e merece registro: a lógica mercantilista que opera no interior dos conglomerados de comunicação, desestrutura e reestrutura a tradição do samba, alinhando-as aos interesses do consumo e do capital, porém sem conseguir abafar ou impedir que tais manifestações culturais permaneçam vivas, atuantes e criadoras. A memória e a tradição do samba, apropriadas pela lógica do mercado, também encontraram resistência e mediação na figura destes profissionais da redação, especialmente em João Pimentel, imbuído da missão de tornar vívido aquilo que permeia a dialética entre o lembrar e o esquecer. A ação mediadora vai além do simples registro conservacionista da memória e do comércio de tradição manufaturada: a produção orgânica da rica cultura do samba reverbera, ecoa, se reproduz e se consagra na interlocução desses profissionais da imprensa.

Fontes e referências bibliográficas

- ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Jorge Zahar Editor Ltda, 1999
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Edusp/Itatiaia, 1989, 701 p.
- BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Funarte, 1978
- BARBOSA, M. *Tempo e Memória: Dois arcaibouços do sentido*. Rio de Janeiro, 2005.
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Editora UFMG: Belo Horizonte. 2003.
- CABRAL, S. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- _____. *A Música Popular Brasileira na Era do Rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.
- CANCLINI, N. *Consumidores e Cidadãos – conflitos multiculturais de globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
- _____. *Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CHARTIER, R. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002
- COUTINHO, E. G. *Velhas histórias, memórias futuras*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2002.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto. 1997.
- DINIZ, A. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- DOMINGUES, Henrique F. (Almirante). *No tempo de Noel Rosa*. São Paulo, Francisco Alves, 1963
- FENERICK, José Adriano. *Nem no morro nem na cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 282p., 2005.
- FRIEDMAN, J. *Ser no Mundo: globalização e localização*. Em: M. Featherstone (org.) *Cultura global – nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Vozes, p. 329-348, 1994.
- GIDDENS, A. *As Conseqüências da Modernidade*. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.
- GARNHAM, Nicholas. *La economía política de la comunicación: el caso de la televisión*. **Revista Telos**, Madrid, n. 55, abr/jun 2003. Disponível em: <<http://www.campusred.net/telos>>. Acesso em: 18 jul. 2003.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São paulo: Vértice, 1990.

- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- HARDT, Michael & NEGRI, Antonio. *Império*. Tradução de Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2001
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 2001
- HENN, R. 1996. *Pauta e notícia, uma abordagem semiótica*. Canoas, Ed. Ulbra, 120 p.
- HERSCHMANN, M. *A indústria da música brasileira hoje – riscos e oportunidades* In: FREIRE FILHO, J. & JANOTTI JUNIOR, J. (orgs.). *Comunicação & Música popular massiva*. Salvador: EDUFBA, p. 87-110, 2006.
- _____. *Lapa, cidade da música: desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- HERSCHMANN, M. & TROTTA, F. *Re-construindo um lugar canônico para o Samba e o Choro no imaginário da sociedade brasileira*. 2006.
- HOBBSAWM, E. & RANGER, T. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1984.
- HUYSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. 116p.
- KISCHINHEVSKY, M. & HERSCHMANN, M. *A nova música regional*. In: PRYSTHON, A. (orgs.). *Imagens da cidade. Espaços urbanos na comunicação e cultura*. 10 edição. Porto Alegre: Sulina, v. 1, p. 165-189, 2006.
- LE GOFF, J. *História e Memória*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1994.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *O capital da notícia: jornalismo como produção social de segunda natureza*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.
- MÁXIMO, J. & DIDIER, C. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Ed. UnB/Linha Gráfica Editora, 1990.
- MOURA, R. *No princípio, era a roda*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NORA, P. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.
- PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 123.
- POLLAK, M. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n.3, p. 3-15, 1989.

_____. *Memória e Identidade Social*. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v. 5, n.10, p.200-212, 1992.

PEREIRA, C. A. M. *Reinventando a tradição. O mundo do samba carioca: o movimento de pagode e o bloco Cacique de Ramos*. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação/UFRJ (mimeografado). Rio de Janeiro, 1995.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Editora brasiliense. 2006

RANGEL, Lúcio. *Sambistas e chorões. Aspectos e figuras da música popular brasileira*. São Paulo, Livraria Francisco Alves, 1962

ROBIRA, Rosa Tello. Planejamento urbano: discurso anacrônico, práticas globalizadas. In: CARLOS, Ana Fani Alessandri; OLIVEIRA, Ariovaldo Umbelino. (orgs). *Geografia das Metrôpoles*. São Paulo: Contexto, 2006.

RIBEIRO, A. P. G. *A mídia e o lugar da história*. In: *Lugar comum; estudos de mídia, cultura e democracia*. Rio de Janeiro: Núcleo de Estudos de Projetos em Comunicação da Escola de Comunicações, UFRJ, nº11, maio/agosto, p. 25-44, 2000.

SANDRONI, C. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora da UFRJ, 2001.

SODRÉ, M. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1979. Ed. Revisitada Mauad, 1998.

_____. *Antropológica do Espelho: Uma Teoria da Comunicação Linear e em Rede*. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 2002

TASCHNER, Gisela. *Folhas ao vento: análise de um conglomerado jornalístico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *Do jornalismo político à indústria cultural*. São Paulo: Summus, 1987.

TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

TINHORÃO, J. R. *Música Popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: JCM, 1969. Ed. Revisitada FGV, 1997.

_____. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *Pequena História da Música Popular*. Petrópolis: Ed. Vozes LTDA, 1978.

_____. *O samba agora vai: a farsa da música popular no exterior*. Rio de Janeiro: JCM, 1969

TROTTA, F. *Samba e mercado de música nos anos 90*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da ECO/UFRJ (mimeografado). Rio de Janeiro, 2006.

ULLOA, A. *Pagode – a festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas*. Rio de Janeiro: MultiMais Editorial, 1998.

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

VIANNA, H. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 1995.

WARNIER, Jean-Pierre. *A mundialização da cultura*. Bauru/SP: Edusc, 2000.

YÚDICE, G. *A conveniência da cultura. Usos da cultura na Era Global*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005

Artigos Avulsos

- SOUZA, Rainer Gonçalves. *A questão da tradição no samba: a discussão de um conceito por meio de um gênero musical* - Disponível em <http://ufg.academia.edu/>
- BATISTA, Joélio. *Das Raízes do Samba ao Samba de Raiz: música popular, identidade nacional e samba de partido-alto*. Disponível em <http://textoslabcult.blogspot.com/2007/05/>
- NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2985.pdf>
- GUÉRON, Rodrigo. *Potências do samba, clichês do samba – linhas de fuga e capturas na cidade do Rio de Janeiro*. Revista Lugar Comum n°25-26
- HERSCHMANN, Micael e TROTTA, Felipe. *Re-construindo um lugar canônico para o Samba e o Choro no imaginário da sociedade brasileira* .(2006)
- CARNEIRO, Neri de Paula. *Memória e patrimônio: etimologia*. 2009. Disponível em: <http://www.webartigos.com/articles/21288/1/memoria-e-patrimonioetimologia/pagina1.html>

Acesso em: 09 Set. 2009.

- FONSECA, Virginia P. da Silveira. *A subordinação do jornalismo à lógica capitalista da*

- indústria cultural*. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3158/2429>
- _____ *A importância da memória na constituição da identidade do jornalista contemporâneo*. Disponível em <http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php/revista/article/view/141>
 - _____ *O jornalismo nos conglomerados globais: prestação de serviços e entretenimento*. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/32/33>
 - _____ e KUHN, Wesley Lopes. *Jornalista Contemporâneo: apontamentos para discutir a identidade profissional*. Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/26576>
 - FRANÇA, Maria Fernanda. *O samba como comunicador do hibridismo cultural: o subalterno e o hegemônico nas músicas de Adoniran Barbosa*. Trabalho apresentado à Divisão Temática de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste (2009).
 - LIMA, Augusto César. *Cultura do Samba e a Escola: uma aproximação*. Disponível em <http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/trabalhos/GT14-3373--Int.pdf>
 - LIMA, Luiz Fernando Nascimento. *Simbologia e significação no samba: uma leitura crítica da literatura*. Disponível em http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/12/num12_cap_01.pdf
 - LIMA, Tatiana. *Tradição, ruptura e invenção no compasso da canção popular*. Disponível em <http://www.faculdadesocial.edu.br/dialogospossiveis/artigos/6/10.pdf>
 - ROCHA, Silvia Pimenta Velloso. *O homem sem qualidades: modernidade, consumo e identidade cultural* - COMUNICAÇÃO, MÍDIA E CONSUMO SÃO PAULO VOL. 2 N. 3 P. 111 - 122 MAR. 2005
 - RONSINI, Veneza Veloso e DIAS, Valter Neto. *O consumo de música regional como*

mediador da identidade. Disponível em <http://www.pucsp.br/ponto-e-virgula/n4/dossie/pdf/ART14VenezaRonsiniValton.pdf>

- *Os media e a construção do biográfico: a morte em cena*. Elizabeth Rondelli / Micael Herschmann, em *Mídia, Memória e Celebridades*, Herschmann e Pereira, 2005
- *A mídia e o lugar da história* - Ana Goulart Ribeiro, em *Mídia, Memória e Celebridades*, Herschmann e Pereira, 2005

