

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

Comunicação e Música

A (re)invenção da tradição do samba e do choro no circuito cultural da Lapa

Claudia Góes

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

Orientador: Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann

Rio de Janeiro
2007

Comunicação e Música -

A (re)invenção da tradição do samba e do choro no circuito cultural da Lapa

Claudia Góes

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 Micael Maiolino Herschmann – Orientador

Professor(a) Doutor(a) Ana Paula Goulart Ribeiro

Professor Doutor Carlos Alberto Messeder Pereira

Rio de Janeiro

2007

Góes, Claudia

Comunicação e Música – A (re)invenção da tradição do samba e do choro no circuito cultural da Lapa/Claudia Góes Rio de Janeiro, 2007.

162 p.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) — Universidade Federal do Rio de Janeiro — UFRJ, Escola de Comunicação — ECO, 2007.

Orientador: Micael Maiolino Herschmann

1. Comunicação 2. Música. 3. Mercado. 4. Representações. 5. Tradição -
Dissertação (Mestrado – UFRJ/ECO) I. Título

Resumo

GÓES, Claudia. Comunicação e Música - A (re)invenção da tradição do samba e do choro no circuito cultural da Lapa. Orientador: Micael Maiolino Herschmann. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2007. Dissertação de Mestrado.

Este trabalho aborda as representações construídas no circuito do samba-choro no Rio de Janeiro e as relações entre história, memória, tradição e construção de identidades no contexto da produção e do consumo de bens culturais. Ao analisarmos os discursos e práticas sociais dos atores envolvidos nesse universo – músicos, empresários, mídia especializada e público consumidor – buscamos entender como se constrói e se re-configura no imaginário social as representações em torno desses estilos musicais, que legitimam e re-consagram os dois gêneros como expressões emblemáticas da cultura nacional. Partindo-se deste ponto de vista, o sucesso do circuito de samba e choro evidencia estratégias exitosas de legitimação capazes de permitir que ambos os gêneros sejam re-canonizados no imaginário social que cerca a música brasileira.

Abstract

GÓES, Claudia. Communication and Music – The (re)invention of the samba and choro tradition in the cultural circuit. Tutor: Micael Maiolino Herschmann. Rio de Janeiro: Federal University of Rio de Janeiro — UFRJ/ECO, 2007. Dissertation for Master's degree.

This work evaluates the built representations in the samba-choro circuit in Rio de Janeiro and the relationships between these musical genders with history, memory and traditions of Brazilian culture. When analysing the speeches and practices of the social actors involved in this universe – musicians, managers, specialized media and consumers – we try to understand how the representations of these musical styles are built and reconfigured in the social imaginary: both are legitimated and reconsacrated as emblematic expressions of the national culture. Our presupposition in this work is that the critic and public success (market) of the samba-choro circuit (especially in Lapa, Rio de Janeiro) evidences successful strategies of legitimization capable of allowing both genders to be "recanonicalized" in the national pantheon.

SUMÁRIO

Introdução	01
Capítulo I: Repensando a história do samba e do choro	16
Capítulo II: Conceitos-chave e instrumental de análise	36
Capítulo III: Reiventando a tradição I - Articulações e tensões entre o samba e o pagode	74
Capítulo IV: Reiventando a tradição II - O êxito do circuito do samba e do choro – 1995/2007	108
Considerações finais	152
Fontes e referências bibliográficas	155
Anexos	162

À minha tia Maria Antônia (in memorium) e a Bruno César Cavalcanti

Agradecimentos

Ao meu orientador, Micael Herschmann, pela máxima atenção e carinho durante a minha trajetória, e aos mestres Ana Paula Goulart Ribeiro e Eduardo Granja Coutinho pelo convívio e troca de conhecimento.

Aos professores Mohammed El Hajji e Ana Lucia Enne, pelas leituras e sugestões sempre oportunas e pelo estímulo constante.

Aos meus queridos pais Antonio Manoel, Ivone e Marcel, pelo amor, compreensão e apoio incondicional. A Carmó e Pepê, por me ensinarem a ver com o coração.

Aos amigos do mestrado e de sempre: Adriano De Lavor, Amana Mattos, Andrea Dutra, Fernando Gasparini, Flavinho Gonçalves, Israel Oliveira, José Antonio Martinuzzo, José Maurício Godoy, Julinho Braga, Renata Monteiro, Sarah Nery, Serginho Genovêncio, Stefano Kalonaris e Stella Savelli, pela eterna torcida. Em especial a Silvia Venturini, pelo total apoio diante dos receios e da angústia na finalização desta dissertação.

A Ruca Rebordão, que tocou a música do coração durante todo esse trabalho.

Aos amigos/músicos: Abel do Cavaco, Clarice Magalhães, João Pimentel, Lefê Almeida, Luciana Rabello, Maurício Carrilho, Mario Séve, Papito, Pedrinho Amorim, Roberta Nistra e Rodrigo Lessa, pela contribuição com seus depoimentos.

A Jorginho do Pandeiro e Mestre Sivuca, pelo amor à música.

Ao povo Xavante (A'uwê Uptabi) da aldeia Etênhiritipá.

A Mestre Darcy do Jongu, Dona Sú e grupo *Jongados na Vida*, pela parceria musical. Machado!

Introdução

Este trabalho é resultado de estudos desenvolvidos no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM/UFRJ) e tem como objetivo realizar uma análise das representações – discursos, práticas e estratégias – dos atores sociais que fazem parte do universo do samba e do choro no Rio de Janeiro. Tais representações atualizam e re-configuram ambos os gêneros na tradição e no mercado, ao mesmo tempo em que os legitimam e os naturalizam como gêneros musicais “autênticos” (FREIRE FILHO, 2003) da música brasileira, construindo para eles um lugar de destaque no cenário musical nacional.

Assim, temos como foco as representações construídas no circuito do samba-choro no Rio de Janeiro e as relações entre história, memória, tradição e construção de identidades no contexto da produção e do consumo de bens culturais. Ao analisarmos os discursos e práticas sociais dos atores envolvidos nesse universo – músicos, empresários, mídia especializada e público consumidor – buscamos entender como se constroem e se re-configuram no imaginário social as representações em torno desses estilos musicais, as quais legitimam e re-consagram os dois gêneros como expressões culturais canônicas do Brasil.

A partir da década de 90, passamos a observar, na cidade, o desenvolvimento de uma cultura musical ligada aos estilos e aos ritmos chamados regionais ou “de raiz”. Tal cultura, além de envolver novos setores sociais – não mais a indústria cultural do disco ou as vanguardas artísticas, mas sobretudo a juventude de classe média – tem significado mais que uma opção musical, chegando mesmo a sugerir um novo estilo de vida, com possibilidades profissionais.

Desde a grande popularização da Música Popular Brasileira (MPB) dos anos 60 e 70 e do *boom* do rock internacional e de suas variações locais, passando pelas “modas” musicais de outros ritmos – “pasteurizados” – de matriz popular, como o forró e o caipira estilizados, por exemplo,

nunca se assistiu tamanha proliferação de grupos musicais, escolas, oficinas ou apresentações. Esse movimento tem gerado e alimentado a emergência de culturas alternativas e a produção e comercialização de bens a elas associados. É o que atesta o incentivo à projetos musicais por instituições de fomento à cultura – CCBB, Petrobrás, Fundação Itaú Cultural – na última década.

O Rio de Janeiro tem sido pródigo na eleição e popularização de modas culturais ou de ritmos musicais de grande penetração nacional, dos quais o samba é o maior exemplo. Como demonstrou Hermano Vianna, trata-se de um fenômeno que pode ser historicamente melhor compreendido se considerarmos a função da “mediação cultural”, ou seja, o papel desempenhado por indivíduos socialmente “bem colocados” – jornalistas, intelectuais e artistas reconhecidos – na aderência à nova música e na divulgação e comercialização que acompanharam o fascínio que o samba exerceu sobre esses meios sociais formadores de opinião. Mesmo que setores da elite, desde os tempos do Império e início da República, já apreciassem os ritmos populares, como o maxixe, por exemplo, seria o samba aquele que melhor fixaria seu estilo como marca nacional e popular. Esse fenômeno ocorreu simultaneamente à chamada “redescoberta” do Brasil pelos modernistas, cujas viagens pelo interior do Brasil representavam uma identificação de segmentos influentes da vida cultural brasileira com a cultura popular.¹

No movimento aqui considerado, a retomada do interesse pela cultura popular – a formação do circuito samba-choro na cidade do Rio de Janeiro – não é fruto de uma geração de vanguarda cultural ou artística. Ao contrário, é uma iniciativa de grupos de jovens que trazem para o movimento diferentes características e estilos da cultura pop internacional e nacional, inclusive os recursos tecnológicos que a acompanham nos tempos de economia global.

¹ Cf. Vianna, Hermano (1995). *O Mistério do Samba*. Há uma imensa produção acadêmica sobre o samba carioca, em particular sobre a organização das Escolas de Samba. Porém, as particularidades culturais desse gênero dão margem, ainda hoje, a diferentes possibilidades de análise, como bem demonstram os estudos de Muniz Sodré (1979), *Samba, o dono do corpo*, de Carlos Sandroni (2001), *Feitiço Decente – transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, de Alejandro Ulloa (1998), *Pagode – a festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas*, ou ainda de Eduardo Granja Coutinho (2002), *Velhas histórias, memórias futuras*.

Ao mesmo tempo, com a popularização dos novos meios tecnológicos de produção musical, desenvolve-se um mercado em torno desses gêneros musicais, o qual alimenta um circuito de cultura musical urbana, inclusive com sua própria mídia e público consumidor. Não parece estar em jogo aqui um mero interesse por coisas brasileiras, como no tempo em que se abriram os palacetes à música de um Catulo da Paixão Cearense, a Chiquinha Gonzaga, e mesmo a Donga e à primeira geração de sambistas cariocas admirados pela “gente elegante” da época. O elemento diferenciador parece ser as novas condições históricas da circulação de idéias e tecnologias, responsáveis pela manutenção de circuitos e redes de reprodução desses gêneros em espaços e territórios sociais distintos. Simone Sá, refletindo sobre o cenário contemporâneo, afirma tratar-se de um “desenvolvimento de pólos regionais ou *cenas* locais inéditas”²

Ainda que a indústria fonográfica esteja passando por uma crise e por uma re-estruturação, o acesso às novas tecnologias permite que o artista tenha condições técnicas de produzir e comercializar seu próprio trabalho sem a interferência direta das gravadoras. Em outras palavras, o artista vem ganhando mais autonomia e pode determinar boa parte da dinâmica do processo produtivo.

O que assistimos na atualidade é a transformação do admirador em criador. Grupos de jovens cariocas deixam o lugar de apreciadores da musicalidade dos mais antigos e passam a tomá-la como referência em seus próprios trabalhos. Essas identificações têm sido capazes de aproximar, quanto às características culturais e ao estilo de vida, os chamados sambistas e chorões de indivíduos originariamente desvinculados desse universo. Acreditamos que esse processo de identificação, de construção estética de grupos em busca de referências fortes, não se reduz ao cultivo de um gosto musical, mas é capaz de fornecer elementos para um novo estilo de vida.

² Cf. Sá, Simone (2003) *Nas tramas da identidade musical brasileira com DJ Dolores e Gilberto Freyre*, p. 5. A autora discute o papel de destaque que as novas tecnologias, como a internet, têm na alimentação e reprodução destes circuitos.

Um exemplo disso é uma matéria de capa na revista *Megazine* do jornal *O Globo*, elaborada pelo jornalista João Máximo, voltada para o público jovem, sugestivamente intitulada “A boa moda de valorizar as raízes” (7/11/2000). O texto destaca a “invasão” que jovens de classe média estariam fazendo em espaços característicos do samba, especialmente o bairro da Lapa, atestando um momento especial do chamado “bom samba”. (HERSCHMANN & TROTTA, 2006)

Trata-se, assim, de uma cultura musical urbana contemporânea, marcada por um re-investimento nas “raízes” da cultura popular brasileira e regional, a partir da qual surgem 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-choro e seus valores agregados – símbolos, estética, comportamentos.

Considerou-se ainda a influência do que se tem chamado de “espaço público virtual” e sua relação com o espaço público “real”, pois grupos de música e pequenas gravadoras e selos independentes utilizam a internet para divulgar e comercializar seus produtos, criando assim seus próprios circuitos de produção e comercialização.

Após os anos de luta política contra a ditadura e o exílio, o Rio de Janeiro viu parte de seus jovens de classe média urbana mergulhar no chamado “piscodelismo” da cultura hippie, com suas trilhas *underground* para mecas como Machu Picchu, por exemplo. Outro fenômeno característico dessa época foi a formação da chamada “geração mimeógrafo” da poesia marginal³. Somente depois da abertura política dos anos 1980 ocorreu um deslocamento de interesse para o litoral do Nordeste brasileiro, e, com ele, uma “redescoberta” da cultura e dos ritmos regionais. Tratava-se de um interesse por aquilo que estava fora da grande indústria fonográfica, de um envolvimento real com as populações locais, e não mais da busca por praias desertas, pelas chamadas “comunidades alternativas”.

³ Sobre a geração da poesia e do desbunde cultural no Rio de Janeiro veja-se Heloisa Buarque de Hollanda, *Impressões de Viagem*, e Carlos Alberto Messeder Pereira, *Retratos de Época*.

Essa inclinação para a musicalidade de raiz, ao contrário de ser uma imposição da indústria cultural, ocorre sem o incentivo da propaganda de grande alcance⁴. Esses atores se dividem entre os que pesquisam e reproduzem a música tradicional e os que trabalham com a fusão de ritmos ou de danças marginalizados, como o jongo, atualmente “em moda” no Rio de Janeiro.

Muito do que foi escrito sobre expansões musicais no Rio de Janeiro é uma tentativa de compreender a “força da música” em comunidades marginalizadas, como as favelas e a periferia, onde este tipo de arte vem servindo de elemento catalisador. Já os estudos sobre o papel da música em grupos urbanos “não-marginais” são em menor número no meio acadêmico. A importância sociocultural do fenômeno musical para a interpretação de aspectos importantes da cultura brasileira, particularmente para a compreensão do modernismo brasileiro e sua aproximação com a cultura popular, tem sido destacada por vários autores⁵. Hermano Vianna (1995, p. 33) ressalta a importância da música popular na obra de grandes intérpretes do Brasil:

Já vimos como Antônio Candido se referiu ao ‘triunfo avassalador da música popular nos anos 60’ gerando um dos ‘fatos mais importantes de nossa cultura contemporânea’. O Modernista Mário de Andrade escreveu, em 1939, que a música popular tornava-se ‘a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça’. Gilberto Freyre chegou a dizer: ‘a música vem sendo a arte por excelência brasileira no sentido de ser, desde os começos nacionais e até coloniais do Brasil, aquela – dentre as belas-artes – em que de preferência se tem manifestado o espírito pré-nacional e nacional da gente luso-americana: da aristocracia e burguesia tanto quanto plebéia ou rústica’. A música, portanto, mais que as outras artes, é descrita como tendo essa capacidade de, como dizia Antonio Candido, realizar uma ‘quebra de barreiras’, servindo de elemento unificador ou de canal de comunicação para grupos bastante diversos da sociedade brasileira.

O autor refere-se ao que ele chama de “transculturalismo”, que “não ocorre apenas num contexto internacional”, mas “entre grupos diferentes de uma mesma sociedade [...] o ‘toma lá, dá cá’ entre elite e músicos populares [...] que perpassa a história da música popular brasileira é um bom exemplo disso” (VIANNA, 1995, p.172-173).

⁴ Antes do estabelecimento da grande indústria fonográfica e do aparecimento da televisão, foi o Rádio o grande incentivador e divulgador dos gostos musicais de massa no Brasil, como atesta, dentre outros, o estudo de José Geraldo Vinci de Moraes, *Metrópole em sinfonia- história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*.

Nossa investigação se voltou, ainda, para a descrição e a análise das implicações culturais e comunicativas da forma como os meios produzem – e reproduzem – as opções culturais dessa nova geração em torno de suas preferências pelos ritmos tradicionais ou de raiz. Tomando como referência e modelo os trabalhos realizados por autores como Trotta (2006), Pereira (1995) e Herschmann (2006), foram considerados aqui elementos fundamentais para atestar a sustentabilidade e o crescimento desses circuitos culturais musicais a linguagem, os meios técnicos empregados e os canais de comunicação.

Essas foram algumas das inquietações deste estudo, as quais julgamos pertinentes ao quadro de preocupações e temáticas tratadas na linha Mídia e Mediações Socioculturais do PPGCOM/UFRJ.

Este trabalho tem como objetivo avaliar o processo que resultou no surgimento de um novo mercado musical para o samba e para o choro. Parte-se do pressuposto de que a valorização dos elementos da tradição pelos artistas e pelo público foi fundamental para o êxito deste circuito musical.

Assim como o samba, o choro também “entrou na moda”. Desde a segunda metade dos anos 1990 até hoje, vemos surgir um cenário no qual a simbiose entre os dois gêneros musicais favoreceu a construção de uma história de visibilidade e sustentabilidade, distinta do “fazer amador” de outros tempos, quando os artistas do samba e do choro desenvolviam outras estratégias de atuação no mercado.

Portanto, a reinvenção das práticas do choro e do samba, que tem no bairro da Lapa o seu berço e repercute em todo o país, atualiza e reforça a condição canônica de ambos os gêneros na tradição e no mercado. O choro “pega carona” nos espaços já conquistados pelo samba junto ao mercado. O samba, por sua vez, é favorecido pela condição “erudita” do choro. A aliança entre os

dois gêneros vem permitindo ao choro reatualizar sua tradição – tornando-se mais popular – e, ao samba, ganhar legitimidade e status junto à crítica especializada.

Em outras palavras, essa legitimação simbólica, construída no universo do samba e do choro, se dá por intermédio de articulações e negociações entre os diversos atores desse circuito musical, estando calcada na valorização da “tradição” e do “passado”. É possível constatar que, durante todo o processo de transformações pelas quais os dois gêneros passaram, a ênfase no passado, nas raízes e na tradição esteve presente na narrativa dos diversos atores sociais desse universo. Segundo Herschmann e Trota (2006), “é através dessas *narrativas da memória* que ambos se valorizam e reivindicam lugar de destaque no panteão nacional”. Seja através do discurso da mídia, seja através do repertório musical, os grupos e artistas se inscrevem na tradição.

Outra forma de reafirmação dos gêneros como emblemáticos no panteão nacional está presente no trabalho de educação musical realizado pela Escola Portátil de Música (EPM), que tem como objetivo apresentar aos alunos os fundamentos do choro, sua trajetória e tradição. Destaca-se também, diferentemente do que acontece com outros estilos musicais, a escolha de um dia representativo para cada gênero – o dia 2 de dezembro para o samba, e o dia 23 de abril para choro. Essas são algumas estratégias criadas pelos dois gêneros para se firmarem como legítimos representantes de uma identidade nacional (HERSCHMANN & TROTTA, 2006).

Nesse sentido, ao analisar os discursos e representações dos atores sociais – especialmente dos formadores de opinião – buscou-se avaliar quais significados estariam sendo construídos, transformados e perpetuados ao longo do tempo. Assim, procuramos avaliar: os argumentos e interpretações já existentes a respeito desta temática na literatura – livros, artigos, teses acadêmicas; as representações construídas e veiculadas na mídia nos últimos anos; os discursos dos atores do circuito do samba-choro, selecionados entre entrevistas realizadas durante a pesquisa; observações de campo “informais” desse universo musical nos últimos anos.

Esses discursos afirmativos de valorização da “tradição” já estavam presentes nas falas dos jornalistas, historiadores e cronistas da década de 30 – como Vagalume, Orestes Barbosa, dentre outros – manifestando-se também, na década de 70, com o movimento de pagode. Trata-se do que abordamos sob o título de *Reiventando a Tradição I*. Esse momento é um bom exemplo de como a junção de dois gêneros musicais traz benefícios para ambos. O pagode ganhou o público do samba e o samba foi novamente absorvido pelo mercado do pagode. Vale lembrar que até esse período a indústria fonográfica não apostava nem nos tradicionais, nem nos novos sambistas. O samba que se ouvia era o das Escolas de Samba, no período do carnaval. Essa aliança era tensa e conflituosa, uma vez que o pagode não tinha a ancestralidade do samba, sua história, seu público. Parece-nos que a presença de sambistas já consagrados, como Beth Carvalho, por exemplo, no ambiente do pagode, foi fundamental para a continuidade dessa aliança. Essas personalidades do samba, ao “apadrinharem” os músicos do movimento de pagode, inserem os novos artistas no cenário musical do momento. Dessa relação de apadrinhamento, desponta para o mercado artistas como Zeca Pagodinho, Almir Guineto, grupo *Fundo de Quintal*, dentre outros.

Esse trabalho concentra-se no período que vai da metade da década de 1990 até o momento atual, com ênfase entre os anos 2000 e 2007. Esse período é marcado pela crise das grandes gravadores (*majors*). Nele podemos constatar a repetição das práticas legitimadoras do samba e do choro como gêneros emblemáticos da música brasileira. Um fato marcante a ser observado nesse momento de atualização de ambos os gêneros na tradição e no mercado é o estabelecimento de um mercado musical alternativo. É interessante ressaltar, até para distinguir o circuito do samba-choro do movimento do pagode, a relação mais harmoniosa nas negociações e fusões entre os gêneros, considerando que tanto o choro como o samba carregam uma “ancestralidade” já construída no imaginário social. Essa ancestralidade, explicada pela presença dos dois estilos na origem da formação da música brasileira, proporciona uma aceitação menos conflituosa da articulação entre o samba e o choro por parte dos atores sociais direta ou indiretamente envolvidos.

Parte-se do pressuposto de que o sucesso desse circuito “de raiz” na Lapa tem como resultado a emergência de um novo nicho de mercado. Esse nicho é marcado pela presença de pequenos selos e gravadoras, de espaços para shows e apresentações e por diversas práticas que constroem, reforçam e re-configuram os dois gêneros como canônicos no panteão nacional.

Gostaria de, nestas páginas iniciais, situar o leitor em relação às motivações que me levaram a trabalhar com este objeto de estudo. Primeiramente, conheci o samba. Mais tarde, na década de 70, ouvi falar de um tipo de música, o choro, tocado em um bar no bairro da Penha, chamado Sovaco de Cobra – reduto de antigos chorões e da nova geração de músicos que ali se reuniam. Para minha geração – em sua grande maioria, envolvida com a música estrangeira difundida nas rádios cariocas – o choro era música de “um povo do tempo antigo”, enquanto o samba era uma música dos morros e das escolas de samba.

Mais tarde, trabalhando como locutora e apresentadora de programas em rádios FMs – Estácio FM, Fluminense FM, Gazeta FM, Antena 1 – pude constatar que o cenário musical carioca criado pelos meios de comunicação de massa naquele momento apenas reforçava o distanciamento dos entusiastas da música, ouvintes e consumidores em relação à música popular brasileira. Se as rádios não tocavam samba, choro tampouco.

Já no final da década de 1990, como integrante da orquestra de pandeiros *Pandemonium*, fui selecionada pelo Projeto Rumos Musicais, do Itaú Cultural, e participei do CD *Cartografia Musical Brasileira*, cujo objetivo era mapear a música brasileira não contemplada pela grande indústria fonográfica. No ano 2000, esse trabalho integrou um CD coletânea do qual participaram: Zé da Velha e Silvério Pontes, *A Camarilha*, Mestre Darcy do Jongo, Suely Mesquita, Eduardo Neves, dentre outros. Desde então, tenho me interessado por esse circuito musical que passa ao largo da grande indústria. Na realidade, decidi pesquisá-lo com a finalidade de trazer à luz algumas questões que envolvem esse universo. Assim, dirigi meu interesse para o circuito do

samba e choro da Lapa e também para outros pequenos circuitos musicais que vêm se desenvolvendo na cidade do Rio de Janeiro. De alguma forma, esse movimento tem alterado as relações de produção, divulgação e comercialização de bens culturais. São pequenos circuitos, como o da música regional de matriz nordestina – maracatu, tambor de crioula, coco, dentro outros – que estão demonstrando uma significativa e renovada articulação entre os atores sociais envolvidos e as pequenas gravadoras. Vale destacar a escolha do grupo *Rio Maracatu* – selo radio MEC – para o prêmio TIM de Música 2007, na categoria Música Regional.

Em 2000, com o mesmo grupo *Pandemonium*, a convite dos músicos Nana Vasconcelos e Gilberto Gil, apresentei-me no PERCPAN (Panorama Percussivo Mundial), festival realizado nas cidades de Salvador, São Paulo e Paris. A oportunidade de estar ao lado dos mais importantes percussionistas do mundo levou-me a perceber que esses circuitos alternativos vêm se estabelecendo e criando espaços independentes da grande indústria da música. Mais tarde, como aluna de cavaquinho e pandeiro, matriculada na Escola Portátil de Música (EPM), pude constatar, nessa nova geração, uma expectativa profissional, antes inexistente, proporcionada pelo movimento do samba e choro.

Cabe ressaltar também que, durante a realização desta dissertação de mestrado, aceitei o convite desafiador de participar da produção do documentário *Chorões*, sob a direção do cineasta pernambucano Amaro Filho, patrocinado pelo Fundo de Cultura de Pernambuco (FUNCULTURA). São três episódios de 48 minutos, com gravações em Pernambuco, Rio, São Paulo e Brasília. Os vídeos retratam a tradição do choro e a recente revitalização do gênero. Dentre os entrevistados, estão músicos como Jorginho do Pandeiro, do *Época de Ouro*, conjunto criado por Jacob do Bandolim, e Zé da Velha, que tocou com Pixinguinha. Artistas da nova safra, como a bandolinista Elisa Meyer, de 13 anos – do grupo *Choro das Três*, de São Paulo – e as gêmeas pernambucanas Maíra e Moema Macedo também contam suas experiências. Os

documentários mostram, ainda, a execução do choro nos mais variados ambientes, dos fundos de quintais e botequins aos grandes teatros.

Na primeira fase do documentário, fui responsável pelo mapeamento do movimento em torno do choro no Rio de Janeiro, trabalho que envolvia os atores sociais e os locais de circulação do gênero no estado. Em seguida, assumi a função de produtora local do projeto, idealizado pela produtora Página 21, de Recife, durante todo o mês de novembro de 2005. Tal trabalho se tornaria desafiador pois ainda me encontrava em fase de conclusão das disciplinas do PPGCOM. Mas se, por um lado, o projeto me demandaria disponibilidade de tempo e deslocamento para outras cidades, me colocaria, ao mesmo tempo, no centro de todas as questões aqui levantadas. O documentário *Chorões* foi concluído ao final de 2006 e exibido em cadeia nacional pela TV Cultura nos dias 19 e 26 de abril e 03 de maio de 2007, na grade do DOC Brasil.

Da minha trajetória musical nasceu a ambição de recuperar a dinâmica de funcionamento desses pequenos, mas significativos, circuitos musicais que estão trazendo um novo vigor à música produzida no Rio de Janeiro. Este estudo dedicou-se, então, à análise do circuito do samba-choro, com destaque para o circuito da Lapa, que vem reconfigurando um lugar de destaque e reafirmando ambos os gêneros musicais como canônicos no panteão nacional.

Este trabalho tem como norte a seguinte hipótese: com a articulação entre o samba e o choro na Lapa (Rio de Janeiro), surge um novo nicho de mercado – novas possibilidades de produção, divulgação, distribuição e comercialização de bens culturais – ligado a esses gêneros musicais, o qual envolve pequenas gravadoras, casas de espetáculo e música ao vivo. O sucesso do circuito do samba e choro evidencia estratégias exitosas de legitimação, capazes de permitir que ambos os gêneros sejam re-canonizados no imaginário social que cerca a música brasileira.

A fim de cumprir os objetivos propostos e colocar à prova as hipóteses elaboradas, buscou-se, ao longo deste trabalho, analisar os discursos de diferentes atores sociais associados a este

universo musical, tais como: músicos, jornalistas, empresários de casas de espetáculo da Lapa, produtores, historiadores, diretores de gravadoras (*indies*), vendedores de música, críticos musicais e freqüentadores da Lapa e arredores.

Assim, além da realização de entrevistas em profundidade com alguns atores sociais envolvidos, foram analisadas matérias veiculadas na mídia impressa, especialmente nos jornais *O Globo* e *Jornal do Brasil*, no período de 2000 a 2007, e em algumas revistas especializadas. Foram utilizados, ainda, dados de uma pesquisa realizada em 2004 junto a estabelecimentos ligados à música, com os freqüentadores da região da Lapa. A pesquisa foi realizada pelo Núcleo de Investigação do Data UFF, da Universidade Federal Fluminense, e gentilmente cedida à pesquisadora. Foram ainda realizadas algumas observações de campo em rodas de samba e choro da Lapa e arredores e de bairros do subúrbio carioca. Além da literatura especializada na temática, das entrevistas, observações de campo e matérias jornalísticas, foram consultados também *sites* na internet e a literatura disponível sobre choro, samba e mercado da música. Foi ainda fundamental neste estudo o diálogo com a literatura que analisa os impactos das novas tecnologias sobre a produção cultural contemporânea – circuitos, redes, mundo virtual, etc.

O primeiro capítulo analisa a história desses dois gêneros musicais, o processo de construção de uma música urbana brasileira e suas trajetórias na conquista de um lugar de destaque no panteão nacional.

No segundo capítulo, apresentamos o marco teórico-metodológico e problematizamos o uso de certos conceitos-chave como: representações (Bourdieu), tradição (Hobsbawn), mediação (Martín-Barbero), consumo e hibridismo (Canclini), que nos auxiliaram no desenvolvimento deste trabalho. Cabe ressaltar também que os trabalhos desenvolvidos por alguns pesquisadores do campo da comunicação, como Carlos Alberto Messeder Pereira (1995), Micael Herschmann (2006), Felipe Trotta (2006), João Freire Filho (2003), Muniz Sodré (1979), Hermano Vianna

(1995) e Eduardo Granja Coutinho (2002), foram referências fundamentais que nortearam o desenvolvimento da pesquisa e da construção deste trabalho. Esta dissertação também se inspirou nos Estudos Culturais latino-americanos, especialmente nas obras de Martín-Barbero (2001) e Néstor Canclini (2001), e na avaliação que estes autores fazem dos impactos da indústria cultural sobre expressões culturais tradicionais.

No terceiro capítulo – intitulado *Reinvenção da Tradição I* – analisa-se o processo pelo qual o samba passou, procurando avaliar de que forma este gênero da música popular se legitimou como “de raiz”. Considera-se também em que medida o *boom* do pagode nos anos de 1980 redimensionou o mercado e atualizou a tradição do samba.

No quarto capítulo – *Reinvenção da Tradição II* – buscou-se analisar as estratégias que vêm permitindo a reinvenção de um novo espaço de mercado para o samba e o choro. Analisou-se a importância do circuito do samba e do choro no processo de configuração de um novo nicho de mercado. Buscou-se repensar em que medida este circuito vem se constituindo em uma “vitrine” de grande repercussão em todo o país.

Capítulo I: Repensando a história do samba e do choro

Música e cultura urbana brasileira

Gêneros consagrados como tipicamente cariocas, o samba e o choro representaram a contribuição cultural das novas camadas populares do Rio de Janeiro, formadas no período compreendido entre a decadência do ciclo cafeeiro, em meados do século XIX, e a consolidação da classe média urbana com o processo de industrialização implementado pelo Estado Novo. Demandas sócio-econômicas e políticas estimularam o êxodo da ex-mão-de-obra escrava rural. Em busca de sobrevivência na metrópole, a população se estabeleceu na área periférica do Rio de Janeiro de 1870 a 1930.

Novos gêneros musicais começavam a ganhar espaço onde até então só se tocavam valsas e modinhas. Para o polêmico e acreditado José Ramos Tinhorão, a história da música urbana do Rio de Janeiro originou-se na ‘música dos barbeiros’. Executada por negros, escravos e forros, que exercitavam os ritmos em voga de forma chorada, a música foi mais tarde absorvida pelos conjuntos de flauta, violão e cavaquinho. O escritor lembra, em *Música Popular – um tema em debate*, o que escreveu o romancista Manuel Antônio de Almeida, em *Memórias de um sargento de Milícias*, publicado em formato de novela no *Diário Mercantil*, entre 1952 e 1953:

As festas daquele tempo eram feitas com tanta riqueza e com muito mais propriedade, a certos respeitos, do que as de hoje: tinham entretanto alguns lados cômicos; um deles era a música de barbeiros à porta. Não havia festa em que se passasse sem isso: era coisa reputada quase tão essencial como um sermão; o que valia, porém, é que nada havia mais fácil de arranjar-se; meia-dúzia de aprendizes ou oficiais de barbeiros, ordinariamente negros, armados, este com um pistão desafinado, aquele com uma trompa diabolicamente rouca, formavam uma orquestra desconcertada, porém estrondosa, que fazia as delícias dos que não cabiam ou não queriam estar dentro de uma igreja (ALMEIDA *apud* TINHORÃO, 1997, p.111).

A formação de tais conjuntos por barbeiros provavelmente se devia ao fato de ser esta, à época, uma das raras atividades urbanas em que se dispunha de tempo para o aprendizado musical.

Como a manutenção de escravos, na cidade, tornava-se cada vez mais dispendiosa, os senhores menos abastados faziam os negros aprenderem ofícios (entre os quais o de barbeiros) para que pudessem ganhar o seu sustento, trazendo ainda para casa alguns tocados, que contribuíam para a economia doméstica. (TINHORÃO, 1997, p. 112).

Ainda segundo Tinhorão, a música de barbeiros foi, no Rio de Janeiro, a mãe do choro. Destaca-se, assim, a contribuição desses instrumentistas populares do século XVIII para a formação de uma tradição musical urbana, que se baseava numa forma *chorada* de interpretar as músicas da época. Portanto, a evolução da nossa música urbana tem início com a música dos pobres negros barbeiros, passa pela música dos chorões no fim do século XIX, até chegar aos músicos profissionais do rádio das três primeiras décadas do século passado, indo em encontro à música da década de 60, a Bossa Nova e daí por diante.

A década de 1870 foi muito importante para a música brasileira. O Brasil fazia 50 anos de independência e buscava uma expressão capaz de representar nossa cultura. Segundo Braga (2003), Mário de Andrade assinala, já nos anos 30, que, em função desse espírito nacionalista, ocorreu um abasileiramento das técnicas de execução de instrumentos europeus, como a flauta, o violão, o cavaquinho, o pandeiro e também o piano. Assim, a forma de tocar o instrumento nacionalizou a música instrumental. Na ocasião, os ritmos importados – como a polca, a schottisch, a mazurca, o tango, a habaneira, a quadrilha, dentre outros – também foram nacionalizados. A maneira "chorada" de tocar os instrumentos deu o nome de chorões a esses músicos, que ficaram conhecidos pela capacidade de improvisar sem jamais repetir a apresentação de uma música de uma mesma maneira. Da mesma forma que a modinha, outros gêneros musicais europeus se tornaram populares e passaram a animar as festas de salão no Rio de Janeiro. As diversões aconteciam em casas de família, promovidas por anfitriões de classe média, em vilas residenciais ou casas de quintal no subúrbio.

Com o fim do ciclo sentimental dos chorões, apareceria o maxixe, predecessor do samba e gênero através do qual as classes populares mais se impuseram à classe média.

Considerar a formação da música popular urbana brasileira é abordar a questão da identidade nacional. Os primeiros estudos sobre a nossa música popular urbana já apontavam para a importância da mestiçagem e da originalidade na construção da identidade nacional brasileira. Orestes Barbosa, Francisco Guimarães e Alexandre Gonçalves Pinto, o Animal, levam em conta a questão ao escreverem, cada um em sua época, sobre o samba e sobre o choro. Já Mário de Andrade e Renato Almeida tratam o tema da identidade nacional com uma preocupação mais ideológica. Em *A História da Música Brasileira*, Renato Almeida reconhece a miscigenação e o meio ambiente como fatores determinantes na construção de uma nacionalidade musical. Mario de Andrade, por sua vez, enfatiza a preservação do folclore como primordial na formação e afirmação da nossa nacionalidade musical (BRAGA, 2003).

A constante valorização que faz da modinha e do lundu, das baixarias dos violões do Choro é um aspecto desse "valor folclórico"; os recortes musicológicos trazem sempre alguns exemplos mais. Daí que Mário é no mínimo um animador da construção dessa memória pela sua qualidade de ideólogo da invenção de uma música nacionalista que já possuía, a seu ver, no popular urbano e folclórico, o seu "nacional".⁶

Em artigos escritos, entre os anos 1920 e 1940, sobre os compositores Ernesto Nazareth, Marcelo Tupinambá e Chiquinha Gonzaga, Mario de Andrade já falava sobre tradição e transformação:

Em *Marcelo Tupinambá*, de 1924, presta-se a confirmar decididamente o reconhecimento de que a música brasileira desde os anos 10 tinha já se aproximado de um expressar-se original e étnico. Compara Tupinambá e Nazareth, opondo o rural ao urbano das grandes cidades. Já a crônica sobre

⁶BRAGA, 2003. *Música Urbana no Rio de Janeiro entre 1930 e o final do Estado Novo: a construção de uma memória*. Disponível em: <http://brazilianmusic.com>. Acesso em: 20 ago 2006

Chiquinha Gonzaga cumpre colocá-la como de grande importância na "evolução da música popular urbana do Brasil" e explicar o seu esquecimento pelo tipo de composição a que se prestara: música transitória era o que resultava de compor música de dança, de revista de ano e similares.⁷

Podemos observar, então, que, no processo de “formação” da música popular urbana brasileira, trata-se de uma dinâmica de culturas baseada na troca de influências e diretamente ligada à invenção de um simbolismo, à construção da identidade nacional.

Trajetória do choro

Na apresentação do livro *O Choro – Reminiscência dos Chorões Antigos*, de Alexandre Gonçalves Pinto, o “Animal”, lançado em 1936, o autor, ao traçar o perfil dos músicos de choro – os velhos chorões – do início do século passado, anuncia, de saída, que vai contar uma história de tradição:

Conjunto de flautas maviosas, Chorões de cavaquinhos e violões ! Tereis neste livro as vossas rosas E do antigo tempo: as tradições. Pistonistas soberbos; Clarinetistas Ides todos ter aqui vossas acções; Descreverei com amor os bons artistas E tudo o mais que nos traz recordações. Grandes astros fulgentes se sumiram, Rebrilharam nos antigos ambientes, E as alegrias comnosco repartiram Evocando melodias refulgentes. Em cada chorão, findou-se um baluarte, Que deixou em nosso peito uma saudade, Que a germinar, corróe por toda a parte Desde o momento que subiram a eternidade. Musica, costumes, em fim todo o prazer Que floresceu na passada geração, Nas paginas deste livro hão de ter Toda a altivez da grande inspiração. Vou tentar reviver celebridades, Fazer dos bons artistas allusões, Distinguindo em cada um a qualidade E demonstrando o perfil dos bons chorões. (PINTO, 1936, p.9)

O historiador e crítico musical José Ramos Tinhorão (1969) conta que “Animal”, carteiro de profissão, escritor e músico, foi o pioneiro em descrever a vida e a música dos chorões da velha-guarda, contando costumes e fatos dos anos seguintes a 1870 e descrevendo a formação dos conjuntos de choro. Para o pesquisador, o livro é muito importante, pois revela a condição social

⁷BRAGA, 2003. *Música Urbana no Rio de Janeiro entre 1930 e o final do Estado Novo: a construção de uma memória*. Disponível em: <http://brazilianmusic.com>. Acesso em: 20 ago 2006

dos velhos componentes do choro – funcionários dos Correios, soldados de polícia que integravam as bandas da corporação, feitores de obras, pequenos empregados do comércio e burocratas (TINHORÃO, 1969, p. 97).

Em *Música Popular: Um Tema em Debate*, o autor conta como se deu a origem e o desenvolvimento deste que seria um gênero fundamental na Música Popular Brasileira:

originalmente o choro não constituía um gênero caracterizado de música popular, mas uma maneira de tocar, estendendo-se o nome às festas em que se reuniam os pequenos conjuntos de flauta, violão e cavaquinho, entrando o sempre lembrado ‘ophicleide’ e o trombone, o que constituía o verdadeiro choro dos antigos chorões. (TINHORÃO, 1997, p. 111)

A trajetória do choro carioca está ligada às bandas de músicas de escravos das fazendas fluminenses⁸ e da própria Corte, que saíam a tocar nas procissões religiosas da Corte, na última metade do século XIV. Sendo assim, o choro foi mais uma contribuição indireta da Igreja Católica, no Brasil, às alegres manifestações pagãs das camadas populares. Com exceção do carnaval, sempre que possível as festas – primeiro com a presença de bandas de escravos e libertos, depois com os choros das cidades – eram vinculadas ao calendário religioso. Ao descrever as atividades dos chorões ligadas à programação das festas religiosas da cidade, o carteiro-escritor apresenta uma versão para a origem do choro.

Já no início do século XX, proliferavam pequenos conjuntos musicais, formados por conhecidos de um mesmo bairro ou colegas de repartição. Eram tantos, que as festas em determinadas casas começavam a ganhar fama pela presença de alguns músicos mais conhecidos na cidade. Alguns pontos e bairros do Rio de Janeiro passaram a ficar conhecidos como ‘ponto de chorões’. Os botequins do centro da cidade e de bairros como Catete, Andaraí, Engenho Velho e Estácio foram os primeiros pontos onde os chorões se reuniram e iniciaram a sua profissionalização. Alguns músicos daquela época ficaram conhecidos como grandes tocadores: Anacleto de Medeiros, Luiz de Souza Liça, Gonzaga da Hora, José Cavaquinho, Mário, Irineu Batina, Carramona, Neco, José Conceição, Luiz Brandão, Horácio Teberge, dentre outros.

⁸Anexo I – Chorinho que é um tesouro. Matéria publicada no jornal A voz da Serra, sobre a “garimpagem” de partituras que Os Matutos vêm fazendo nas fazendas da região em torno da cidade de Cordeiro, no interior fluminense, com o objetivo de resgatar relíquias musicais inéditas.

A descrição que Gonçalves Pinto faz do ambiente por onde circulavam os chorões – as festas oficiais, os encontros regados a “comes e bebes”, como batizados e casamentos – nos leva a acreditar que a origem da formação da música popular urbana no Rio de Janeiro está na troca de experiências que aconteciam nessas reuniões e encontros.

Durante 50 anos, os conjuntos de chorões se formaram com elementos que representavam quase que exclusivamente a baixa classe média do Segundo Império e da Primeira República. Eram, em geral, funcionários públicos – militares e civis, empregados de repartições federais e municipais. Depois dos Correios, as instituições de onde mais saíam músicos para os choro cariocas eram as bandas militares. Dentre esses importantes núcleos formadores de músicos, podemos citar as bandas do Corpo de Fuzileiros Navais, do Corpo Policial da Província do Rio de Janeiro, a da Guarda Nacional, a Guarda do Batalhão Municipal, a antiga Guarda da Escola Militar e, principalmente, a Guarda do Corpo de Bombeiros, organizada pelo maestro Anacleto de Medeiros.

No Rio de Janeiro do século XIX, por volta de 1870, a palavra choro designava o grupo instrumental formado por flauta, que fazia o solo, violão, que executava a “baixaria”, e cavaquinho, que fazia a harmonia, e cuja principal característica era o improviso. Esses conjuntos animavam festas familiares e acompanhavam o canto das modinhas pelas ruas da cidade. Choro também era o local onde se ouvia as danças vindas da Europa, como a polca, o *schottish*, além do lundu, do tango brasileiro, do maxixe, da valsa brasileira, da quadrilha e do choro-samba. Antes de se tornar um gênero musical, o choro designava apenas uma forma nova e abasileirada de executar esses gêneros musicais de origem européia. Esse ambiente de encontro é bem retratado nas palavras de Tinhorão: “chorões do luar, os bailes das casas de família, aquelas festas simples onde imperava a sinceridade, a alegria espontânea, a hospitalidade, a comunhão de idéias e *a uniformidade de vida*” (TINHORÃO, 1997, p. 95).

O flautista e compositor Joaquim Callado, reconhecido como o “pai dos chorões”, foi um dos primeiros músicos a constituir um conjunto com tal formação já definida, chamado *Choro Carioca*. Já na última década do século XIX, o maestro Anacleto de Medeiros fundou a Banda do Corpo de Bombeiros, constituída basicamente por muitos músicos de choro. Este fato revela que, no final do século retrasado, a formação instrumental dos conjuntos de choro já havia incorporado novos instrumentos, como o clarinete, o oficleide, o trompete, o trombone e o bombardino. A maestrina Chiquinha Gonzaga também participou dessa fase de sedimentação do choro como gênero musical. É de sua autoria o tango Gaúcho que ficou famoso como *Corta-Jaca*. Outro

importante compositor, também responsável pela fixação do choro como gênero musical, foi Ernesto Nazareth, que fazia primorosamente a interseção entre a música popular e a música erudita. É ele o autor de clássicos como *Odeon*, *Brejeiro* e *Apanhei-te Cavaquinho*. Entretanto, suas composições só foram integradas definitivamente ao repertório dos chorões através de Jacob do Bandolim e Garoto, nos anos 40 e 50 do século posterior.

O Rio de Janeiro, de 1870 até os anos 30 do século passado, quando morreram os últimos chorões, e, com eles, o choro boêmio, era uma cidade ainda muito provinciana, embora capital desde o vice-reinado. Os espaços destinados à diversão pública – os ‘cafés-cantantes’ dos mais abastados e os chamados ‘chopes-berrantes’, mais populares – só começariam a aparecer no começo do século XX, com o processo de urbanização subsequente à abolição da escravidão e à formação das primeiras indústrias, provocando uma brusca transformação na fisionomia social da cidade (TINHORÃO, 1969).

Nas três décadas iniciais do século XX, surgem as primeiras gravações de choro em discos de cera, produzidos pela Casa Edison, a primeira gravadora do país. Com o aumento da produção musical de compositores populares brasileiros e a definição do estilo interpretativo, o choro torna-se definitivamente um gênero musical brasileiro. Vários desses conjuntos participaram das primeiras gravações realizadas no Brasil para a Casa Edison, como o *Grupo do Malaquias*, a *Banda do Corpo de Bombeiros*, o *Grupo Carioca*, de Candinho Silva, e o *Choro Carioca*.

O surgimento das revistas, do rádio e do disco, veículos de diversão da classe média, faz nascer uma nova geração de músicos e compositores profissionais, marcando, assim, o fim do ciclo sentimental dos velhos chorões.

Assim, pode depreender-se que a época de esplendor dos conjuntos de música de choro vindos do séc XIX se estendeu até ao período em que a atração das revistas de teatro, em primeiro lugar, e o disco e o rádio, depois, vieram já no século XX oferecer à gente da moderna classe média das cidades, novas e mais variadas formas de diversão. (TINHORÃO, 1998, p. 201)

Outro nome de peso na história do choro é o de Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha. Nessa época, em que muitos músicos ficaram desempregados com o advento do filme falado, não faltava trabalho para o artista. Virtuoso na flauta e no saxofone, Pixinguinha cresceu ao lado dos chorões. Desde cedo, revelou-se grande compositor e arranjador, sendo responsável pela introdução de instrumentos de percussão no choro. A partir da década de 1930, já com a presença da recém instalada indústria fonográfica norte-americana no Brasil, o compositor é

contratado como músico e arranjador exclusivo da Victor Talking Machine of Brasil, além de dirigir diversas orquestras na cidade.

Nesse momento, o mercado musical dividia-se entre gravadoras, programas de rádios, dancing e os teatros de revista – Dancing Eldorado, na Praça Tiradentes, Rádio Transmissora, dentre outros.

O mercado musical crescia, mas a oferta de trabalho para os músicos entrava em uma fase crítica desde a chegada do cinema falado, em 1929.

Nem o crescimento da produção de discos nem o desenvolvimento do rádio foram suficientes para absorver os instrumentistas desempregados. Na época do cinema mudo, toda casa de exibição tinha, no mínimo, um pequeno conjunto que acompanhava os filmes [...] com a chegada dos primeiros filmes falados, os músicos perderam aquele imenso campo de trabalho [...] (CABRAL, 1996, p. 31-32)

Paradoxalmente, em meio à crise do mercado de trabalho para os músicos, o rádio se consolidava como meio de divulgação da música popular. E surgem, ainda, nos anos seguintes à década de 1930, os grandes cantores da música brasileira. Nomes como Francisco Alves, Noel Rosa, Silvío Caldas, Ary Barroso, Carmem Miranda, Aracy de Almeida, dentre outros, marcaram a época. Com a ascensão da música cantada, o choro perde espaço no cenário musical. Ainda assim, artistas reconhecidos, como Pixinguinha, o bandolinista Luperce Miranda, Benedito Lacerda, dentre outros, mantiveram-se no mercado durante as duas décadas que se seguiram.

No período que se segue à Segunda Guerra Mundial, e com o fortalecimento das gravadoras internacionais que trouxeram a música de consumo, o choro torna-se mais um gênero dentre muitos outros já estabelecidos conforme a exigência do mercado musical, em pleno crescimento. Era a época dos grandes sucessos estrangeiros, principalmente dos ritmos latinos, além dos boleros e sambas-canções aboleirados. É nesse momento que surge, na indústria fonográfica, um novo formato de mídia, o long-play (LP), com dez polegadas e oito faixas. Já no início da década de 1950, uma nova safra de chorões surge no mercado. São eles: Jacob do Bandolim, autor de importantes choros, como *Noites Cariocas*, *Remeleixo* e *Doce de Côco*; o flautista Altamiro Carrilho; e Waldir Azevedo, que superou todos os seus contemporâneos em termos comerciais, com composições de apelo popular, como *Pedacinho do Céu* e *Brasileirinho*. Outros músicos, originários do Nordeste, também se destacaram no gênero. É o caso de João Pernambuco, Luperce Miranda, Ratinho e Canhoto da Paraíba.

Em meados da década de 60, com a decadência do rádio, a sonoridade de cavaquinhos, violões e flautas tende a desaparecer, dando espaço para outros ritmos, como a bossa-nova, fabricada pela nova geração da Zona Sul do Rio de Janeiro.

Vale lembrar que as rodas de choro nunca deixaram de acontecer. Ficaram famosos os encontros realizados na casa de Jacob do Bandolim, em Jacarepaguá, onde o bandolinista hospedava diversos chorões vindos de Recife, cidade onde também havia uma grande efervescência em torno do choro.⁹

O escritor André Diniz (2003) lembra que uma das características marcantes das rodas realizadas na casa de Jacob era o ambiente de silêncio e pouca bebida imposto pelo anfitrião. Comenta, ainda, que imperava um tipo de comportamento bem diferente da informalidade das rodas de choro do bar Sovaco de Cobra, realizadas no bairro da Penha (RJ), na década de 1970; informalidade que se assemelha ao ambiente de descontração das rodas de choro de hoje.¹⁰

Já na década de 1970, os “esquecidos” instrumentos do choro voltaram a ter destaque pelas mãos do grupo *Novos Baianos*. O músico e escritor Henrique Cazes conta, em *Choro: do quintal ao municipal* (1998), que um momento marcante desse período foi o lançamento do primeiro disco de Cartola, pela gravadora Marcus Pereira. Ainda segundo o autor, é marcante a presença do regional – como eram conhecidos, à época, os grupos de choro – formado pelo violão de Dino 7 Cordas, o maior divulgador do fraseado conhecido no choro como “baixaria”, Canhoto, Meira, Luna, Marçal, Gilberto D’Ávila, além dos sopros dos consagrados Copinha, Abel Ferreira e Raul de Barros.

Para o novo momento que se desenhava, em 1973, Paulinho da Viola e o jornalista Sergio Cabral organizaram o importante show *Sarau*, com a participação do grande flautista Copinha e do conjunto *Época de Ouro*, fora dos palcos desde a morte, em 1969, do seu fundador, Jacob do Bandolim. O choro entra na moda e, como toda moda, acaba passando. Mas esse momento de revitalização do gênero propiciou a redescoberta de antigos chorões, como Altamiro Carrilho, Abel Ferreira e Copinha, além do aparecimento de novos talentos, como Déo Rian e Joel

⁹ No segundo semestre de 2005, a autora foi responsável pela produção local do filme de média-metragem intitulado *Os Chorões*, que retrata a influência dos chorões cariocas no choro produzido em Pernambuco. Realizado pela produtora Página 21 e financiado pelo Fundo de Cultura de Pernambuco, o documentário retrata, ainda, o atual cenário do choro na cidade de Recife, o surgimento de novos grupos formados por estudantes de escolas de música, e a revitalização do gênero, que vem ocorrendo em diversas regiões brasileiras, especialmente no Rio de Janeiro, em São Paulo e Brasília.

¹⁰ Retomaremos esse ponto mais à frente, ao traçar o perfil da nova geração do choro que circula no bairro da Lapa.

Nascimento. O novo *boom* do choro incentivava a realização de diversos eventos na cidade. Dessa época, podemos destacar a *Semana Jacob do Bandolim*, no Museu da Imagem e do Som, e a criação de diversos *Clubes do Choro* pelo país. O grande marco, contudo, fica a cargo do lançamento do LP de Paulinho da Viola, intitulado *Memórias Chorando*. Nele, o jovem sambista mistura o choro “tradicional” ao choro “moderno”. Por fim, vale lembrar o projeto de lei apresentado pelo deputado Mauricio Toledo à Câmara dos Vereadores, que obrigava as gravadoras a editar, semestralmente, um LP de choro.

Como já observamos, o choro não passava por seu melhor momento. Ainda nessa década, o *Clube do Choro* de São Paulo organizava eventos para combater a falência do gênero. O *Clube do Choro* do Rio de Janeiro, por sua vez, não conseguia realizar nenhum evento além dos encontros em sua própria sede, na Tijuca. A TV Bandeirantes tentou realizar festivais anuais, mas só conseguiu produzir dois festivais: *Brasileirinho*, em 1977, e *Carinhoso*, em 1978. Outras iniciativas sem grandes repercussões se sucederam, como o Primeiro Encontro Nacional do Choro, em Londrina, no Paraná, e o evento de comemoração dos cem anos do choro, em São Paulo, em março de 1977. Até mesmo a feira do choro, organizada pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, foi extinta.

Ainda que em uma época de prevalência do som das discotecas, o sucesso do espetáculo *Sarau* foi tão grandioso, que incentivou o surgimento de diversos conjuntos de choro formados por jovens, como o *Galo Preto*, a *Fina Flor do Samba*, que acompanhava Beth Carvalho com um repertório de samba-choro, o *Anjos da Madrugada*, o *Choro Roxo* e o *Os Carioquinhas*, que tinha em sua formação o violonista Raphael Rabello, então com 13 anos de idade. A morte de velhos chorões, como K-Ximbinho, Jacob do Bandolim e Pixinguinha, em 1973, aumentou o distanciamento desse veterano gênero junto ao público.

Na trajetória do choro, pudemos assistir, ainda, à aproximação do rock com o gênero, quando os grupos *Os Mutantes* e *Vimana* incluíram o choro em seus repertórios. Ainda nessa década, entre 1976 e 1978, a indústria fonográfica colocou no mercado mais de 50 títulos do gênero, mas, em sua grande maioria, essas gravações eram relançamentos do que já existia.¹¹ O músico Mauricio Carrilho comenta que o grande problema enfrentado nessa época foi o desinteresse das gravadoras em lançar novos trabalhos.

¹¹SOUZA, 1980. *Viva o choro novo!* Texto originalmente publicado na revista *Som Três*, em agosto de 1980. Disponível em: <http://www.gafieiras.com.br>. Acesso em: 20 nov 2003.

Na década de 70, houve um movimento de choro e de samba também, embora os dois gêneros não tivessem tão vinculados como hoje. Mas esse movimento do choro foi morto. Com menos de dois anos, ele estava morto pela forma como ele foi conduzido pelas gravadoras, pelas produtoras, pela grande mídia. Eles não apresentaram nada de novo, nem da produção contemporânea, nem nenhuma novidade do passado. Então, eu acho que hoje, nós, na *Acari*, em cinco anos, já lançamos no mercado mais músicas inéditas de choro que todas as grandes gravadoras nos últimos 20 anos.¹²

Como já comentamos, a moda passou. Mas reflexos desse momento seriam sentidos mais à frente, na década de 1990, com a retomada do interesse pelo choro por parte de uma nova geração de músicos.

Com a chegada dos anos 80, a chamada época do rock-Brasil, os velhos chorões voltaram aos subúrbios, recolhendo dos palcos os violões, cavaquinhos e as flautas. Fechava-se mais um ciclo do choro. Desse período, podemos destacar a formação do grupo *Camerata Carioca*, que tinha como líder o bandolinista Joel Nascimento. Além de contar com participações de Radamés Gnatalli, o grupo era formado por vários ex-integrantes do conjunto *Os Carioquinhas*. São eles: Mauricio Carrilho, Raphael Rabello, Luciana Rabello, Luiz Otávio Braga e Celsinho Silva. Esses artistas, como veremos a seguir, estarão à frente de diversos projetos relacionados à revitalização do choro nos anos de 1990 e 2000.

Hermano Vianna, no prefácio ao livro de Cazes, lembra que, até meados dos anos 30, o improviso e o pandeiro não existiam na grande maioria das gravações da época. Mas serão exatamente esses elementos os responsáveis pelo flerte de diversos novos artistas com o gênero. Moraes Moreira foi o músico que mais gravou choros em seus discos. Em artigo publicado na revista *Som Três* em agosto de 1980, o crítico musical Tárík de Souza, comenta sobre o envolvimento do compositor baiano Moraes Moreira com o choro:

Ideólogo dessa nova tendência, Moraes ainda detonaria outras palavras de ordem aos chorões novos, através dos cortes cinematográficos de “Davilicença”: Cai nesse choro / que é de quintal / de terreiro / que é desaforo / dá na pele do pandeiro. Ou “Yogue de ouvido”: Não / não tem lógica / jogue por música / não / não tem música / toque de ouvido / yougue de ouvito / vidente, poeta / malandro de fé e de filosofia.¹³

Artistas como Pepeu e Baby Consuelo também fizeram investidas no gênero. Ainda na mesma matéria, Souza comenta:

¹²Entrevista concedida por Mauricio Carrilho à autora, em julho de 2005.

¹³ SOUZA, 1980. *Viva o choro novo!* Texto originalmente publicado na revista *Som Três*, em agosto de 1980. Disponível em: <http://www.gafieiras.com.br>. Acesso em: 20 nov 2003.

Impregnado de sua formação balizada em Jimi Hendrix, Pepeu chora de forma eletrizante e vertiginosa nas finas de “Toninho Cerezo”, “Flamenguista” e “Buchinha”, no LP *Geração de som* (1978). Ou na *Na terra a mais de mil* (1979), numa dolente ligação com o samba (“No batucar do samba”, “Dos harmônicos”). Em todos esses casos, vale lembrar que não se encara o choro por seu lado rítmico de tanguinho brasileiro (fusão dos importados polca, habanera e scotisch). Vale a maneira de tocar [...].¹⁴

Baby gravou, em seu segundo disco solo, *Assanhado*, de Jacob do Bandolim, e convidou a cantora Ademilde Fonseca para um dueto numa versão de *Apanhei-te, cavaquinho*. Ainda muitos outros grupos e compositores beberam da fonte do choro em seus trabalhos: *A Cor do Som*, Turíbio Santos, Arthur Moreira Lima, Luiz Melodia, Manassés, Robertinho de Recife, Hélio Delmiro, Paulo Moura, Hermeto Paschoal, Miúcha e Tom Jobim.

Assim, podemos pensar que o choro nunca esteve morto. O gênero pulsa e se transforma. Rotulá-lo de choro novo, não seria, portanto, o mais acertado.

Trajetória do samba

Yá Yá Massemba

(Roberto Mendes/ Capinan)

Que noite mais funda calunga
No porão de um navio negreiro
Que viagem mais longa candonga
Ouvindo o batuque das ondas
Compasso de um coração de pássaro
No fundo do cativeiro
É o semba do mundo calunga
Batendo samba em meu peito
Kaô Kabiecilê Kaô ôô
Okê arô okê
Quem me pariu foi o ventre de um navio
Quem me ouviu foi o vento no vazio
Do ventre escuro de um porão
Vou baixar no seu terreiro
Epa raio, machado, trovão
Epa justiça de guerreiro
Ê semba ê ê samba á
O batuque das ondas
Nas noites mais longas
Me ensinou a cantar

¹⁴ *Ibidem*.

Ê semba ê ê samba á
Dor é o lugar mais fundo
É o umbigo do mundo
É o fundo do mar
Ê semba ê ê samba á
No balanço das ondas
Okê Arô me ensinou a bater seu tambor
Ê semba ê ê samba á
No escuro porão eu vi o clarão
Do giro do mundo (...)

É o céu que cobriu nas noites de frio
Minha solidão
Ê semba ê ê samba á
É oceano sem, fim sem amor, sem irmão
Ê kaô quero ser seu tambor
Ê semba ê ê samba á
Eu faço a lua brilhar
O esplendor e clarão
Luar de luanda em meu coração
Umbigo da cor
Abrigo da dor
A primeira umbigada
Massemba yáyá
Massemba é o samba que dá
Vou aprender a ler
Pra ensinar meus camaradas!
Vou aprender a ler
Pra ensinar meus camaradas!

Gênero reconhecido inicialmente como tipicamente local (carioca), o samba surgiu no período de 1870 a 1930, período demarcado pela liberação da mão-de-obra escrava rural e pelo surgimento de uma classe média urbana nascida no Estado Novo.

A base do ritmo que originou o samba brasileiro deriva do *semba* e das danças de umbigada, de pares e de roda oriundas de Angola e do Congo, que aportaram nessas terras com a chegada da mão-de-obra escrava na época do Brasil Colônia. Esse ritmo contagiante desenvolveu-se do Nordeste ao Sudeste do país, recebendo variadas ramificações e denominações.

Mas o samba urbano criou-se e desenvolveu-se no Rio de Janeiro. Aqui, chegou às ruas e ao carnaval através das composições de sambistas como Sinhô, Ismael Silva e Heitor dos Prazeres. Suas letras falam da vida e do cotidiano dos moradores da cidade, com destaque para a vida das

camadas sociais mais pobres. O samba feito na cidade do Rio de Janeiro não nasceu do desdobramento de uma forma de tocar, tal como o choro em relação à música dos barbeiros.

A marcha e o samba não nasceram do desdobramento eventual de uma maneira de tocar, mas constituíram criações conscientes, destinadas a atender a fins específicos: a necessidade de ritmos capazes de servirem à cadência das lentas passeatas dos ranchos e a procissão desvairada dos blocos e cordões carnavalescos. (TINHORÃO, 1969, p. 17-18)

Segundo Tinhorão (1969), o samba foi um produto do carnaval. Com o desaparecimento do entrudo, surgiram ranchos, blocos e cordões, e esses grupos precisavam de um ritmo próprio. Os ranchos foram, então, a primeira manifestação popular do Rio de Janeiro. Originado dos Ranchos dos Reis do recôncavo baiano, foram trazidos para a cidade pelos trabalhadores baianos – ex-escravos das fazendas de café – agora moradores da região da Saúde. Nesses ranchos cariocas, estavam presentes a marcação, o ritmo e o sapateado do batuque.

Segundo o compositor e pesquisador Nei Lopes (2002), o samba passou a se estruturar quando negros e mestiços pobres moradores dos morros cariocas começaram a se organizar em blocos, ranchos, ‘embaixadas’ – e depois escolas – de samba, reivindicando seu espaço no carnaval. Muniz Sodré (1998, p. 35) também reconhece no carnaval o espaço no qual a camada marginalizada da população entrava em contato com a sociedade global.

Nascido da utilização dos ritmos baianos nas composições dos músicos cariocas – destaca-se aqui o compositor Sinhô – o samba foi absorvido pelos primeiros compositores de classe média, que passariam a dominar os meios do rádio e do disco ao despontar da década de 1930. Nessa época, com a propagação das estações de rádio, o samba passa a tocar nos lares nas vozes de compositores como Noel Rosa, Ary Barroso, dentre outros. A marcha *Ô Abre Alas*, composta por Chiquinha Gonzaga em 1899, tinha o ritmo marchado das músicas cantadas pelos negros durante evoluções e requebros pelas ruas. Do mesmo modo, a composição *Pelo Telefone*, de 1917, reunia batuque, maxixe e letras do folclore baiano.

Fixado como gênero musical por compositores de camadas baixas da cidade, a partir de motivos ainda cultivados no fim do século XIX por negros oriundos da zona rural, o samba criado à base de instrumentos de percussão passou ao domínio da classe média, que o vestiu com orquestrações logo esteriotipadas, e o lançou comercialmente como música de dança de salão. (TINHORAO, 1969, p. 20)

Como poderemos ver a seguir, há muito os discursos em torno do samba traziam questões relativas à tradição e modernidade e à autenticidade e expropriação.

Em *Na Roda do Samba*, Francisco Guimarães, o Vagalume, afirma que o samba teve origem na Bahia e que seus antecessores foram o jongo, o batuque, o cateretê e o fado. O samba teria chegado ao Rio de Janeiro e aqui ganhado nomes como *samba raiado* e *samba chulado*. A partir do ‘grande mestre’ Sinhô, passaria por diversas transformações, sendo denominado, a partir dessa época, *samba civilizado*, *samba desenvolvido*, dentre outros nomes.

Considerando a expansão dessas manifestações urbanas, a grande contribuição de Vagalume (1933), é a distinção que estabelece entre duas classes: de um lado, os músicos da roda do samba; de outro, os músicos da indústria cultural. Vagalume é enfático ao defender a existência de um samba verdadeiro e de um samba industrializado, fruto das transformações da sociedade. O historiador confere um selo de autenticidade ao samba ligado à roda, por ele chamado de orgânico, e prega a falência da tradição a partir do advento do samba ligado à indústria cultural. A visão estática do historiador sobre a idéia de tradição fica clara na diferenciação que estabelece entre os atores do universo do samba. Para Vagalume, os sambistas da roda do samba são os representantes legítimos e "inventores" daquela tradição; são, portanto, os responsáveis pela construção dessa memória.¹⁵

Já para o jornalista e historiador Orestes Barbosa (1933), a urbanização da cidade do Rio de Janeiro foi a principal responsável pela modernização do samba: “O samba vivia no morro com

¹⁵ BRAGA, 2003. *Música Urbana no Rio de Janeiro entre 1930 e o final do Estado Novo: a construção de uma memória*. Disponível em: <http://brazilianmusic.com>. Acesso em: 20 ago 2006.

o seu "lirismo exclusivo", espreitando "a claridade do urbanismo que, afinal, olha para cima, atraído pelas melodias, e sobe, então, para buscá-las e trazê-las aos salões." Assim, a modernidade opera no sentido de recuperar a memória do samba, impedindo que permaneça escondido nos tempos da escravidão, no passado. Ao mesmo tempo em que se recupera uma memória, inventa-se uma tradição, invenção que, para acompanhar os novos formatos musicais, incorpora novas tradições. Como exemplo desse movimento, Braga cita a “invenção do canto”, introduzida para acompanhar o desenvolvimento de novos repertórios.¹⁶

O pesquisador Carlos Sandroni, em *Feitiço Decente – transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, destaca a diferença entre o samba feito até a década de 1920 e o samba pós-1930. O primeiro era o samba feito por negros e mestiços, tocado na casa das ‘Tias Baianas’, especialmente na da casa de Tia Ciata, na Rua Visconde de Itaúna, onde estavam sempre presentes Donga, João da Baiana e Pixinguinha, dentre outros. Segundo vários pesquisadores, foi nessa casa que nasceu o samba carioca. A casa de Tia Ciata estava sempre cheia. Eram pessoas que encontravam ali comida, religião – o candomblé – e principalmente música.

Foi ainda no ambiente da casa de Tia Ciata que nasceu o primeiro samba do qual se tem registro. Ao polêmico *Pelo telefone*, gravado por Donga, sucederam-se vários outros sambas de sucesso, como *Jura* e *Gosto que enrosco*, gravados por Sinhô.

Com a popularização do gênero, na década de 1920, e a criação das primeiras escolas de samba, grande parte da população passa a se identificar com o samba. Segundo Sandroni (2001), a primeira escola de samba nasceu do bloco de carnaval do bairro do Estácio, e chamou-se *Deixa Falar*. A presença de uma ‘bateria’, formada por surdos, tamborins, cuícas, pandeiros e chocalhos, dava novo ar ao samba que nascia no bairro e que tinha em Ismael Silva, Bide e Marçal seus mais importantes criadores. Esse “novo samba” atraiu artistas de grande repercussão no meio do rádio e

do disco, como o cantor Francisco Alves, e, rapidamente, fixou-se com o verdadeiro samba carioca.

Assim, as transformações do samba giravam, no início do século passado, em torno das escolas de samba e do mundo do disco. De um lado, estavam os representantes das camadas mais populares, como Cartola e Paulo Portela; do outro, os donos de gravadoras.

Vemos que essas camadas sociais distintas protagonizaram, em suas articulações, a história do samba nessa época. Outra novidade surgida a partir dos anos 30 é a presença, nas gravações, dos chamados ritmistas, músicos oriundos das escolas de samba, que tocavam cuícas, surdos, pandeiros e tamborins. Com um número reduzido de músicos, o grupo de estúdio assemelhava-se ao formato dos grupos de choro, ou seja, apresentava uma formação básica de violão, cavaquinho, flauta e bandolim, que mais tarde seria conhecida como regional.

Com a rápida popularização das escolas de samba, o gênero torna-se também emblemático da música brasileira. Se na época das Tias Baianas significava um encontro festivo, o samba se moderniza e cria uma primeira identificação com a cidade do Rio de Janeiro, até se fixar como gênero musical canônico no panteão nacional. Portanto, a urbanização da cidade do Rio de Janeiro e as novas tecnologias – o cinema, o disco e principalmente o rádio – foram as principais influências nas transformações sofridas pelo samba. Assim como, à época, o Rio de Janeiro representava o cartão postal do Brasil, o samba dito ‘moderno’, ou ‘acariocado’, caminhava para obter seu espaço como símbolo nacional.

Mas os sambistas de morro não ganharam, nesse processo, o mesmo destaque que os cantores e músicos ligados ao rádio. Francisco Alves, Noel Rosa, Carmem Miranda e Orlando Silva se consagraram no imaginário social. O samba feito no morro, por sua vez, permaneceu

¹⁶*Ibidem.*

associado à figura do malandro, imagem pejorativa atribuída a esse outro segmento do universo do samba.

Por outro lado, a identidade negra de uma prática musical neste período produz, externamente, uma reação preconceituosa de rejeição muitas vezes violenta. É importante destacar que as teorias racistas que legitimaram a prática da escravidão ainda estavam muito presentes no imaginário da população nacional. Apesar da voga da teoria da miscigenação, o contato entre as comunidades de baixa renda predominantemente negras e a alta sociedade era feito num ambiente de hostilidade e desconfiança em relação aos negros. Hostilidade que muitas vezes era direcionada às suas práticas culturais, cercadas de preconceitos e tratadas como inferiores, merecedoras, inclusive, de repressão policial. (TROTТА, 2006, p. 60)

Mesmo nesse contexto, os “diferentes sambas” sempre fizeram suas negociações. Devemos lembrar que o artista do asfalto subia o morro para comprar um samba e gravá-lo. Do mesmo modo, o sambista do morro se articulava com o asfalto nos desfiles de carnaval. Assim, o gênero que se nacionalizou e tornou-se símbolo da música brasileira foi aquele que resultou da articulação entre o samba tradicional e o samba moderno.

O samba, então, não é negro, nem nacional, nem carioca, baiano, urbano, do morro, do carnaval. Ele é um produto cultural que pode atuar como deflagrador de uma identidade nacional, negra, carioca, etc. Todas essas formas de identidade são apenas potencialidades, não necessariamente realizadas ou realizáveis. (TROTТА, 2006, p. 61)

Sendo assim, podemos afirmar que o samba é hoje um ritmo que engloba vários outros em torno do ritmo base do 2/4. É produto da reunião de marchinha, marcha-rancho, pagode, batucada, samba-canção, samba-choro, dentre outros.

Como veremos mais adiante, as transformações ocorridas no samba serviram para construir categorias que, a partir da segunda metade do século XX, irão inseri-lo de forma diferenciada na indústria cultural. Foram criadas, no universo simbólico do samba, categorias bem definidas, que o separam em: samba verdadeiro, industrializado, novo, antigo, dentre outros. No processo de transformação do samba, são recorrentes as questões em torno da tradição e da modernidade. Interessou-nos, então, considerar como os atores sociais desse circuito constroem, no universo

simbólico, representações que legitimam o gênero e seus artistas como tradicionais, ou “de raiz”, ao mesmo tempo em que fazem surgir um lugar de destaque para o samba no cenário musical brasileiro.

Assim, os discursos acerca das transformações do samba sempre giraram em torno da distinção entre dois segmentos: o samba puro, do morro, que brigava por uma autenticidade, e o samba produzido pela indústria cultural. Tradição e modernidade são, portanto, temas que perpassam por todo o processo de transformação pelo qual o samba passou.

Capítulo II: Conceitos-chave e Instrumental de Análise

Este estudo tem como foco as representações construídas no circuito do samba-choro no Rio de Janeiro e as relações entre história, memória, tradição e construção de identidades no contexto da produção e do consumo de bens culturais. Ao analisarmos os discursos e práticas sociais dos atores envolvidos nesse universo – músicos, empresários, mídia especializada e público consumidor – buscamos entender como se constroem e se re-configuram no imaginário social as representações em torno desses estilos musicais, que legitimam e re-consagram os dois gêneros como expressões culturais canônicas do Brasil.

Essas representações “são importantes referências na construção do ‘real’, são produtoras de ordenamento a orientar a ação dos agentes” e criam “novos sentidos e espaços” para o samba e o choro no cenário musical brasileiro (RIBEIRO, 2005 *apud* HERSCHMANN & KISCHINHEVISKY, 2006, p. 35). Nesse contexto, devemos entender essas representações como formas de conhecimento – teorias, conceitos, imagens, categorias – que, elaboradas e compartilhadas socialmente, e a partir das suas funções simbólicas, constroem uma realidade comum e possibilitam a comunicação no meio em que circulam. Portanto, devemos pensar nesse circuito do samba-choro como um lugar de representações, cuja compreensão permitiria entender as lógicas dos discursos de seus diversos atores.

Segundo Chartier (2002), existem três elementos que compõem o conceito de representação: o real construído por intermédio de recortes e classificações – no nosso caso, o samba e o choro compreendidos, primeiramente, como gêneros musicais que deram origem à formação da música urbana brasileira; as *práticas* legitimadoras e afirmativas da identidade social – a referência à elementos da tradição, que reforça a idéia de autenticidade dos grupos, como, por exemplo, as rodas com seus costumes e rituais, os instrumentos musicais tradicionais e a

reverência aos “músicos da antiga”; as instituições que preservam a continuidade e/ou resgate da identidade social – os “lugares de memória”, como escolas, clubes do choro, as velhas-guardas do samba e datas comemorativas.

Para o teórico dos Estudos Culturais Stuart Hall, “representação” está diretamente relacionada à identidade nacional:

As culturas nacionais são compostas não somente de instituições culturais, mas de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso – uma maneira de construir significados que influencia e organiza tanto nossas ações quanto nossas concepções sobre nós mesmos. (HALL, 1998, p. 39)

Assim, representação é um símbolo com significado, capaz de constituir nossa maneira de pensar, ser e agir nos mais diferentes contextos, e definidor de identidades mutáveis. Segundo Freire Filho,

o termo designa, também, o uso dos variados sistemas significantes disponíveis (textos, imagens, sons) para “falar por” ou “falar sobre” categorias ou grupos sociais, no campo de batalha simbólico das artes e das indústrias da cultura. (FREIRE FILHO, 2004, p. 45)

Nos últimos dois séculos, as transformações do capitalismo têm assinalado o quanto o tema das identidades culturais se coloca em destaque para a compreensão da nossa contemporaneidade¹⁷. Insiste-se tanto na redefinição do espaço de grupos e indivíduos, que temos a impressão de que as reações coletivas não se baseiam mais em argumentos políticos ou partidários, mas em micro-revoluções capazes de alterar o sentimento de integrar-se a esse mundo. Isso acontece pela busca de identificações com aspectos culturais, como a busca pelas chamadas “tradições populares”.

Neste período, inventaram-se muitas das chamadas “tradições” culturais de caráter regional ou nacional, na prática respostas às interpelações trazidas pela crescente circulação de bens (simbólicos ou não) [...]. (ANDERSON, 1983 *apud* HERSCHMANN & KISCHINHEVISKY, 2006, p. 5)

¹⁷Sobre o tema, ver Stuart Hall, *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, em especial os capítulos 1 e 4. Sobre as transformações sociais no capitalismo, ver Anthony Giddens, *As Consequências 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 cultural¹⁸ da Lapa vêm construindo representações legitimadoras que efetivam o samba e o choro na memória e história nacional. Esses estilos musicais, além de serem legitimados como manifestações tradicionais, são naturalizados e efetivados como expressões de uma identidade local e nacional.

[...] é preciso ressaltar também que a cultura local tem ocupado um lugar importante na dinâmica cultural do mundo globalizado. Hall (1997) procura enfatizar essa questão ao afirmar que, em vez de pensar o global substituindo o local, seria mais cuidadoso pensar numa articulação entre o local e o global. Este local não deve ser, naturalmente, confundido com antigas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem demarcadas. O local opera no interior da lógica da globalização e parece improvável que a globalização simplesmente destruirá identidades nacionais ou regionais. (HERSCHMANN & KISCHINHEVSKY, 2006, p. 4)

Na construção contemporânea da identidade, é, ainda, fundamental considerar a influência das tecnologias de comunicação. Conforme Martín-Barbero,

Os processos de globalização econômica e informacional estão reavivando a questão das identidades culturais [...] o que a revolução tecnológica introduz em nossas sociedades não é tanto uma quantidade inusitada de novas máquinas, mas, sim, um novo modo de relação entre os processos simbólicos – que constituem o cultural – e as formas de produção e distribuição dos bens e serviços [...] a tecnologia remete, hoje, não a alguns aparelhos, mas, sim, a novos modos de percepção e de linguagem. (MARTÍN-BARBERO *apud* MORAES, 2006, p. 54)

O novo paradigma tecnológico, conseqüentemente, passa a oferecer condições para a criação de identidades desterritorializadas, isto é, identidades que não precisam de um vínculo territorial para se estabelecerem. Veja-se o exemplo das comunidades de amigos na internet, que reúnem pessoas de todos os continentes.

Com o advento das novas tecnologias de comunicação e a possibilidade de se comunicar com o mundo inteiro independentemente do lugar onde se mora, a sensação de pertencimento a

¹⁸São cinco os elementos do circuito cultural: consumo, produção, regulação, identidade e representação (DU GAY, P. *et al.*, 1997)

uma mesma comunidade nacional passa a depender muito mais de valores compartilhados e do reconhecimento do outro. Isso não significa uma diminuição da força do sentimento nacional como forma de identificação entre as pessoas, mas uma readaptação, uma reapropriação desse sentimento frente aos aspectos da realidade contemporânea.

Não somente o suporte de comunicação se transformou em um século, como também os vínculos identitários. As grandes instituições da modernidade – Estado, Igreja, Trabalho, política, família e Escola – que se constituíram como fontes de significados coletivos para as sociedades, passam a se relacionar mais intensamente com uma multiplicidade de referentes, ligados à cor, gênero, etnia, localidade, sexualidade, gostos estéticos, dentre outros (HALL, 2004).

Jonathan Friedman, estudando as relações entre identidade e globalização, afirma que vivemos numa época propícia à busca de novas identidades, fenômeno que considera recorrente no mundo atual, de grandes mudanças no sistema de produção e no consumo¹⁹.

Para Canclini (1995), o consumo é uma das principais características da cultura contemporânea. Segundo o autor, a identidade está ligada aos processos de consumo e, este pode ser considerado como um ato de cidadania através do qual os pequenos grupos se legitimam junto à sociedade.

Essa idéia é reafirmada por Pereira e Herschmann, que sustentam:

[...] se a identidade é materializada, em grande medida, pelo consumo, ele exerce um papel sociopolítico fundamental no mundo atual. O consumo permitiria avaliar como nos integramos e como nos distinguimos em sociedade. A partir dele, materializamos estilos, produzimos narrativas que permitem o jogo de interações e identificações. A aproximação, por exemplo, entre consumo e cidadania rompe com uma visão monolítica, “estatizante” do fenômeno da cidadania. Ela passa a significar não apenas uma luta por direitos junto ao Estado, mas também uma prática sociocultural que opera no regime das igualdades, da diferença e do multicultural [...]. (PEREIRA & HERSCHMANN, 2002, p. 7-8).

¹⁹J. Friedman, *Ser no Mundo: globalização e localização*, in Mike Featherstone, *Cultura Global – nacionalismo, globalização e modernidade*, 1994, p. 329-348.

Portanto, o consumo também é uma forma de pensar. Através dele, o indivíduo afirma o que ele é; os grupos de pertencimento e as comunidades externalizam suas identidades.

Na cultura massificada, globalizada, a indústria cultural exerce o papel de criadora e formadora de hábitos. Nesse contexto, o consumidor demanda uma identidade local. Aí aparecem os nichos e o consumidor de nichos. Nesse “espaço” de afirmações estão representados os questionamentos do homem no mundo globalizado. Quem sou eu? Eu gosto disso ou daquilo? Eu gosto de samba ou de choro?

Canclini afirma:

quando selecionamos os bens e nos apropriamos deles, definimos o que consideramos publicamente valioso, bem como os modos com que nos integramos e nos distinguimos da sociedade, com que combinamos o pragmático e o aprazível. (CANCLINI, 2001, p. 45).

Para Friedman, o consumo define e mantém as identidades específicas e constitui “uma soma de produtos configurados numa classificação que expressa o que eu sou” (FRIEDMAN, 1994, p. 330). O consumo é, portanto, um consumo de identidades, que acontece no âmbito das negociações entre a autodefinição e as ofertas do mercado. Assim, a prática de identidade envolve uma prática de consumo.

Desse modo, as práticas culturais baseadas na tradição aparecem como alternativas para a massificação do consumo, dos gostos e das opções da indústria cultural. Esse fenômeno pode também ser um sinal de cansaço com as modas importadas pela cultura do consumo, como no caso da chamada “música pop” internacional. A palavra de ordem não é mais apenas o “ouça o último lançamento”, mas o “faça você mesmo”, pois a principal característica desses novos empreendimentos é o envolvimento direto dos grupos que apreciam essas sonoridades com o fazer, o descobrir e o participar do processo produtivo da música.

A questão central, hoje, é a da gestão de informações e de fluxos de sentido. O novo contexto evidencia mais do que um deslocamento de ênfase, no processo produtivo, do pólo da produção para o do consumo; evidencia, sobretudo, uma rearticulação entre consumo e produção, deixando claro que o consumo é cada vez mais *produtivo*. Evidentemente, os consumidores nunca foram passivos; apenas hoje, com as NTIC, isso está mais evidente. A verdade é que os consumidores hoje têm maior capacidade de interferência na produção: tornaram-se co-produtores. (PEREIRA & HERSCHMANN, 2002, p. 6-7)

No caso estudado, o fato de se estabelecer um mercado de produção alternativa de música e de espetáculos, de escolas, de ambientes específicos de convivência e apresentações sugere que se trata de uma cultura urbana voltada para as culturas chamadas tradicionais. A popularização e o barateamento de equipamentos antes monopolizados pelas grandes indústrias, como as diferentes mídias eletrônicas, permitiram que aquilo que antes funcionava mal do ponto de vista tecnológico pudesse se sofisticar e responder melhor aos objetivos de auto-produção e consumo cultural alternativo. Esse uso da tecnologia também contribui para os novos experimentos e as inovações com as heranças culturais, através de mixagens e de fusão de ritmos proporcionados por uma maior comunicabilidade dos jovens com essas referências oferecidas pelas novas tecnologias disponíveis no mercado. Esse movimento reforçou a montagem de circuitos de produção e de consumo de uma nova “cultura musical”. A novidade é a busca de reprodução criativa desses sons e ritmos tradicionais, como ocorre com a influência da música negra do Nordeste sob a forma de afoxés, tambor de crioula e maracatus.

Artistas de outras gerações, como Jacob do Bandolim e Pixinguinha, ou recentes, como Rafael Rabello e Yamandú Costa, aparecem como expoentes incentivadores do reconhecimento da beleza e da importância dessas matrizes musicais. Agora não se trata apenas de admirá-los, mas segui-los nesse mergulho real com a experimentação musical. Parece ocorrer uma re-orientação de grupos de jovens que se dedicam a aprender, a criar e a executar esses ritmos, além de consumirem e comercializarem os produtos, como CDs e shows. Trata-se de um mercado cultural, com seus próprios meios de produção e circulação, que se desenvolve na cidade do Rio

de Janeiro. As implicações do fenômeno citado só agora começam a ser melhor conhecidas e avaliadas.

Assim, os elementos que constroem essas novas representações – novos circuitos de shows, escolas de música, espaço na mídia, em especial a imprensa, tradicional instrumento de legitimação – e as novas tecnologias da comunicação e informação tornam-se os responsáveis pela re-configuração desses gêneros musicais²⁰ no imaginário social do país.

No processo de legitimação dos dois gêneros no panteão nacional, Herschmann e Trotta identificam um conjunto de narrativas e estratégias promovidas pelos atores do universo do samba-choro:

[...] identificamos desde um papel importante desempenhado por letras de músicas e entrevistas concedidas aos *media* até estratégias de formação e fidelização de audiências, bem como a elaboração de estilos de ouvir, tocar, compor e, de forma geral, de construir uma sociabilidade em torno do samba e choro [...]. (HERSCHMANN & TROTTA, 2006, p. 3)

Essas narrativas e estratégias aconteceriam, primeiramente, através dos “enquadramentos de memória” (POLLAK, 1989). Em seguida, através dos discursos construídos na imprensa, na literatura, nas publicações especializadas, no meio acadêmico, nos meios de comunicação de massa e, mais recentemente, nos espaços da internet. Existem, ainda, as “narrativas e estratégias de (re)consagração”, que seriam construídas pelo público consumidor. Nesse contexto, Herschmann e Trotta apontam para o surgimento de uma forma de consumir os dois gêneros “*quase que ‘engajada’*”, isto é, esse público ao consumir samba e choro se sente responsável pelo resgate, manutenção e canonização desses estilos musicais na memória e identidade nacional” (HERSCHMANN & TROTTA, 2006, p. 3).

²⁰Para uma discussão sobre os gêneros musicais, ver JANOTTI JUNIOR (2006).

Como já frisamos, as narrativas construídas por esses novos atores sociais, especialmente pelos meios de comunicação, criam “novos sentidos e espaços” para os tradicionais ou novos gêneros musicais brasileiros e proporcionam

articulações e tensões 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 aos (velhos ou novos) gêneros musicais: vão assim “tecendo sentidos” (Geertz, 1978.), atribuindo significados à “realidade”. (HERSCHMANN & KISCHINHEVISKY, 2006, p. 5)

Partindo da idéia de que o samba e o choro nasceram e se firmaram na cidade do Rio de Janeiro, e de que o samba, principalmente, passou por períodos de re-invenção, podemos afirmar, como sugere Canclini (1997) sobre culturas híbridas, que a articulação entre os dois gêneros musicais, ou seja, entre culturas locais e entre o tradicional e o novo, estabeleceu, tanto para um como para o outro, novos espaços e sentidos, construindo novas representações no imaginário social nacional.

Ainda segundo Herschmann e Kischinhevsky (2006), diferentemente de algumas culturas juvenis como o rap e o funk, nem todos os atores do circuito do samba-choro compartilham com a idéia de hibridação. Essas representações baseadas na legitimidade das tradições são construídas por embates e se fundam em alianças e conflitos diários:

[...] É bem verdade que o samba não é exatamente uma expressão cultural juvenil e isso implica inúmeras diferenças, mas é interessante notar a relevância que tem a “tradição” para seus produtores culturais. 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. Em sua pesquisa sobre o pagode, Pereira (1995) sugere como o surgimento deste “subgênero” musical do samba implicou a reformulação, ou melhor, a própria “reinvenção da tradição” (Hobsbawn e Ranger, 1984) do samba [...]. (HERSCHMANN & KISCHINHEVISKY, 2006, p. 7)

Portanto, esse movimento de resistência ao novo está muito presente no mundo do samba. Canclini, em *Culturas Híbridas* (1997), sugere que é necessário transpor algumas categorias

tradicionalistas para entendermos a nova dinâmica da cultura, que, segundo Herschmann e Kischinhevsky, compreende agora as idéias de “misturas e deslocamentos, tais como reconversão, transnacionalização e hibridismo” (HERSCHMANN & KISCHINHEVISKY, 2006, p. 9).

Como afirmam os autores, existe uma resistência à idéia de hibridação por parte dos sambistas. Mas a mídia especializada vem fortalecendo essas articulações, abrindo espaço para matérias em jornais e revistas sobre o novo cenário de negociações entre o tradicional e o novo. Constata-se através de diversas matérias, principalmente na imprensa, a presença dessas hibridações e a construção de novos espaços no imaginário social.

A produção cultural regional/local se insere hoje em diversas instâncias de legitimação e apropriação. Estas manifestações artísticas podem tanto receber a benção nos discursos veiculados pela crítica especializada, entronizando-se no imaginário social como expressões “autóctones” da cultura nacional, quanto ser refutadas e/ou combatidas como subprodutos, estrangeirismos, imitações baratas ou deturpações de conteúdos “legítimos”. Os meios de comunicação participam ativamente desta operação de legitimação ou refutação, mas não são as únicas instâncias, visto que o trabalho, a escola, a família, o condomínio, o bairro, o clube ou a instituição religiosa figuram como locais de construção da recepção, tão ou mais relevantes [...]. As manifestações culturais que evocam costumes já estabelecidos e foram apropriadas por amplas camadas da população como “legítimas” têm mais chances de canonização. Já o caminho dos produtos culturais híbridos é usualmente mais turbulento, seja pela identificação com estéticas populares, seja pela confrontação com formas “tradicionais”. A luta para afirmar autenticidade e conquistar legitimidade como novo gênero local, regional ou nacional é constante. (HERSCHMANN & KISCHINHEVISKY, 2006, p. 10)

Para Herschmann (2000), o consumo de bens culturais é historicamente considerado como ‘fruição’ e ‘escapismo’ e, no imaginário social, essa experiência estaria desassociada de um comprometimento político.

Com relação ao circuito aqui analisado, o consumo de “raiz” tem apontado para um engajamento desse público consumidor ao reafirmar uma identidade local e ao criar uma idéia de comunidade defensora dos símbolos nacionais.

Herschmann e Trotta apontam, ainda, uma diferenciação entre os consumidores de samba e choro ou só de choro e o consumidor só de samba, considerando, primeiramente, a diferença de classe. O perfil dos dois primeiros é o de um público de classe média, mais refinado, mais engajado com a valorização e a preservação da “nossa” cultura, o que chamamos de consumidor “consciente”. Já o consumidor só de samba é, em sua grande maioria, oriundo das camadas populares, suposto apreciador de um gosto mais popularesco, sem refinamentos (HERSCHMANN & TROTTA, 2006, p. 18-19).

Assim, a articulação entre os dois gêneros, nas duas últimas décadas, fez surgir um novo nicho de mercado, apoiado na relação da tradição com a modernidade e nas novas possibilidades de produção, divulgação, distribuição e comercialização de bens culturais; possibilidades proporcionadas pelas pequenas gravadoras, pela música ao vivo e pelo processo de revitalização da Lapa. O circuito do samba-choro, que tem a Lapa como vitrine, fez surgir um novo nicho de mercado, ou um mercado “alternativo”, baseado na valorização dos elementos da tradição. Essas práticas constroem, reforçam e re-configuram os dois gêneros como canônicos no panteão nacional.

Consumindo Tradições

Um fato só se torna histórico quando se lhe atribuem determinados sentidos. Segundo Ribeiro (2000, p. 26), “selecionar, relacionar e valorizar são operações de construção de sentido”. Assim, alguns fatos do passado, selecionados, relacionados e valorizados, constituem-se como históricos.

Ribeiro (2000, p. 29) afirma que o passado é delimitado e atualizado pelo tempo presente. Ele só se atualiza através de uma ‘situação vivida’. Portanto, ao tornar presente um determinado

passado, os atores estariam privilegiando um fato histórico específico, em detrimento de outros. Como se escolhe, então, o que deve ser lembrado ou atualizado?

Memória e Música

Na mitologia grega, a música começou com a morte dos Titãs. Conta-se que foi solicitado a Zeus a criação de divindades capazes de cantar as vitórias dos Olímpicos. Zeus deitou-se com Mnemosina, a deusa da memória, e desse encontro nasceram as nove Musas. Dentre as Musas, estavam Euterpe (a música) e Aede (o canto). Mnemosine, protetora das artes e da história, possibilitava aos poetas lembrar o passado e transmiti-lo aos mortais. A memória e a imaginação têm a mesma origem: lembrar e inventar têm ligações profundas. Diversos povos têm um deus ou algum tipo de representação mitológica ligado à música. Para os egípcios, por exemplo, a música teria sido inventada por Tot ou por Osíris; para os hindus, por Brama; para os judeus, por Jubal e assim por diante, o que prova que a música é algo intrínseco à história do ser humano sobre a Terra e uma de suas manifestações mais antigas e importantes.

Já a origem não-mitológica da música divide-se na expressão de sentimentos através da voz humana e no fenômeno natural do soar em conjunto de duas ou mais vozes; a primeira seria a raiz da música vocal; a segunda, a raiz da música instrumental. A música seria então a capacidade que consiste em saber expressar sentimentos através de sons artisticamente combinados ou a ciência que pertence aos domínios da acústica, modificando-se esteticamente de cultura para cultura.

A experiência musical ainda que bastante individualizada hoje - com o desenvolvimento dos recursos de gravação e reprodução de fonogramas - segue sendo, em boa medida, uma experiência de *encontro*, fundada no estabelecimento de relações sociais (e comunicacionais) através da música. Como essa sociabilidade ocorre através da música, é na comunicação verbal e não-verbal *sonora* que vamos encontrar a chave do compartilhamento de visões de mundo,

pensamentos e valores que permeia as experiências musicais. É, portanto, através das narrativas musicais que os discursos de valoração e legitimação irão ecoar entre os indivíduos e grupos que participam ativamente daquele ambiente sócio-musical. Analisar o circuito cultural do samba e choro é, nesse sentido, falar de identificações entre os indivíduos que, em grande medida, são geradas pelo repertório musical. Esse fato é fundamental para entendermos, ainda, outras formas de experiência não-presencial, como a audição doméstica de discos e as interpretações dos códigos e mensagens emitidos pelos aparatos de áudio. (HERSCHMANN & TROTTA, 2006, p. 9)

Portanto, a música traz consigo um registro histórico e os traços culturais de um povo, ou torna-se o elo entre comuns, seja por algum tipo de identificação ou simplesmente pelo afeto.

Com todas as suas referências de brasilidade já reconhecidas pelas camadas populares, o samba acabou se tornando a nossa maior referência de manifestação cultural, o que foi fortemente utilizado pelo Estado para transformá-lo em símbolo de identidade nacional. A política ufanista do governo Vargas se apropriou do samba e exaltou-o junto às camadas populares para marcar suas estratégias de controle. Foi a época da valorização do nacional, bem demonstrada no samba de Ari Barroso, *Aquarela do Brasil*. O governo Vargas utilizou-se fortemente do meio rádio para propagar seu poder político, através de programas como *Hora do Brasil*, que inseria em sua programação músicas de compositores populares (TINHORÃO, 1998, p. 299). Aliado ao forte interesse da classe média e de intelectuais da época pelo samba, essa articulação transformou o gênero em símbolo maior desse sentimento de identidade nacional.

A cultura do samba, desenvolvida no Rio de Janeiro, transforma também a cidade em símbolo de identidade nacional, com todas as relações sociais e históricas aqui inseridas. Essas relações, que são lembradas e alimentadas na música popular, seja no samba ou no choro, carregam um registro histórico, uma memória coletiva que irá ser lembrada e realimentada de acordo com as necessidades do momento presente. Sendo assim, a busca pela construção de identidades culturais está estreitamente ligada à identificação com as chamadas tradições populares. A música, além de se tornar um instrumento de manutenção das tradições, passa a ser um veículo de socialização e de reconhecimento entre comuns.

Os processos através dos quais os indivíduos e grupos sociais elaboram suas representações e constroem suas narrativas de valoração e memória sinalizam maneiras de se apropriar de determinado *passado*, sedimentando elementos, personagens, histórias, músicas, rituais e visões de mundo que reforçam sua identidade. (HERSCHMANN & TROTTA, 2006, p. 1)

Para tratar da construção de identidades culturais, sempre vale ressaltar a conceituação de memória proposta por Maurice Halbwachs (1990). A memória é uma construção feita de vivências/experiências ocorridas no passado a partir do presente. Para o autor, mesmo a memória individual remete a um grupo. Nossas lembranças são construídas e alimentadas por diversas memórias oferecidas pelo grupo, a que o autor chama de 'comunidade afetiva'. Assim, a memória coletiva garante o sentimento de identidade do indivíduo, calcado numa memória compartilhada. Outro aspecto acerca da memória é a sua relação com os lugares. Estes são referências importantes para a construção das memórias individual e coletiva. As mudanças ocorridas nesses lugares causam transformações importantes na vida e na memória dos grupos.

De certa forma, esses elementos constitutivos da memória, vividos pessoalmente ou “por tabela” (HALBWACKS, 1990), é que configuram a sensação de pertencimento. Ocorre, ainda, o que ele chama de projeção ou identificação com um determinado passado, tão forte que se pode falar numa memória quase herdada. É importante lembrar também que a memória é um objeto de luta pelo poder entre classes, grupos e indivíduos. O que deve ser lembrado ou esquecido integra os mecanismos de controle de um grupo sobre o outro. Assim, o processo de estruturação da memória implica confrontos e disputas entre diferentes grupos (RIBEIRO, 2000).

Para Michael Pollak (1992), o conceito de identidades coletivas está ligado a todos os investimentos e trabalhos de um determinado grupo ao longo de um período de tempo, no sentido de construir sua imagem com coerência e continuidade. O autor afirma que

[...] a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLACK, 1992, p. 5)

Pollak ressalta que a memória se organiza “em função das preocupações pessoais e políticas do momento”, caracterizando-se como um “fenômeno construído” (POLLAK, 1992, p. 4).

Assim, a música popular – no caso, o samba e o choro – reconstrói sua história através dos signos do passado e da tradição; e o choro, por seu caráter de elo entre diversos segmentos sociais e estéticos que persiste até hoje, tornou-se uma síntese primordialmente instrumental de toda a história musical brasileira.

Com base nestas conceituações, podemos citar a experiência vivenciada, no Rio de Janeiro, pela Escola Portátil de Música (EPM), conhecida como “Escola de Choro”, com sua destacada atividade de educação musical, profissionalização de jovens músicos, recuperação de acervos e formação de platéia.

Idealizado pelo compositor Hermínio Bello de Carvalho, o projeto Escola Portátil de Música (EPM) é um programa de educação musical voltado para a capacitação e profissionalização de músicos através da linguagem do choro. Criado no ano 2000 pelo violonista, arranjador, compositor e professor Maurício Carrilho com o nome de Oficina de Choro, sua sede funcionou, até 2003, na Escola de Música da UFRJ. Em 2004, com o apoio do Instituto Jacob do Bandolim, foi criado o Núcleo Avançado no bairro da Glória, que atendeu a mais de 500 alunos. Desde 2005, a EPM funciona na UNI-Rio, no bairro da Urca.

Tendo como objetivo a formação de novas platéias e espaços, o projeto implementou oficinas de choro nas cidades de Vassouras (RJ) e Niterói (RJ) e, pelo segundo ano consecutivo, o Festival Nacional de Choro, na cidade de Mendes (RJ), atraindo cerca de 300 participantes de diversas regiões do país e do mundo. Com o mesmo objetivo, realiza, ainda, em parceria com as

salas Baden Powel e FINEP, uma série de apresentações dos grupos de choro formados por seus alunos – *Camerata Portátil*, *Furiosa Portátil*, *Os Matutos*, dentre outros.

Na EPM, os alunos selecionados têm bolsa integral e recebem material didático, como apostilas, CDs de bases instrumentais, partituras e todos os suportes necessários ao ensino do choro. As turmas são divididas de acordo com o instrumento e o nível musical dos alunos, cujas aulas são ministradas por músicos reconhecidos internacionalmente, dentre eles Luciana Rabello, Pedro Amorim e Celso Silva.

O curso oferece a disciplina obrigatória ‘História do Choro’, ministrada pelo professor Pedro Aragão, com participação de Hermínio Bello de Carvalho. Durante essa aula é apresentado um panorama da história do choro desde o século XIX até os dias atuais, abordando descrições biográficas dos principais compositores, análises e audições das obras mais representativas de cada período, exibições de vídeos, bem como discussões a respeito do papel de acervos de partituras na disseminação do choro.

Para suprir a falta de registro do choro, a escola montou um acervo de áudio, a CDteca, que reúne cerca de 200 títulos. Estão disponíveis desde gravações raras de Pixinguinha e Jacob do Bandolim, até contemporâneos como Altamiro Carrilho, Raphael Rabello e Paulinho da Viola. A Escola vem trabalhando na recuperação de acervos importantes da história da música brasileira, que alimentarão seus dois novos projetos: uma videoteca e uma biblioteca sobre o choro.²¹

Nesse processo de construção de uma memória do choro, a EPM pode ser considerada como um “lugar de memória”, pois vem atuando contra o processo de aceleração e massificação dos gostos através do fortalecimento e permanência de uma tradição.

²¹Disponível em: www.escolaportatil.com.br

Os lugares de que falamos portanto são mistos, híbridos, mutantes, unidos intimamente à morte e à vida, ao mesmo tempo e à eternidade; emaranhados no coletivo e no individual, no sagrado e no profano, no imutável e no móvel. (NORA, 1985, p.22)

Tradição e Lugares de Memória

A clássica definição do termo “tradição inventada”

[...] Inclui tanto as ‘tradições’ realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo [...] por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácitas 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. (HOSBBAWM & RANGER, 2006, p. 9)

Dessa forma, pensamos que a tradição do choro se mantém viva porque as novas gerações reinterpretem o que foi feito no passado e atribuem valores sociais contemporâneos.

A idéia de tradição como herança viva compreende a tradição como ação criadora do sujeito sobre as formas do passado, ou, ainda, “como articulação orgânica entre sujeito social e sua herança cultural objetiva, isto é, como atividade criadora de reinterpretação dos signos do passado” (COUTINHO, 2002, p. 21-22).

Uma tradição é o processo de reprodução em ação, isto é, de seleção ou re-seleção daqueles elementos significativos recebidos e recuperados do passado; processo de continuidade deliberada, não necessária, mas *desejada*. (WILLIAMS, 1992 *apud* COUTINHO, 2002, p. 21-22, grifo nosso)

Assim como o samba, o choro também se recicla e se difunde numa ligação direta com o passado, com sua base e tradição. 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 cultura torna-se por excelência um marcador de grupos em que cada tipo de comunidade revela uma ordem social. Sendo assim, percebemos a EPM como uma mantenedora de memórias

coletivas, visto que estas vêm se tornando um processo importante na construção de identidades culturais próprias.

[...] A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo. (POLLACK, 1992, p. 200-212).

Sobre o papel do *outro* na construção das identidades, pode-se considerar que a Escola Portátil de Música dialoga com seus integrantes através de questionários semestrais de avaliação. Neste espaço, os alunos podem sugerir novos formatos de aula, palestras e outras atividades que serão avaliadas pelos professores para a formulação da grade curricular do período seguinte.

Percebe-se também que, na realização de palestras e encontros com os antigos chorões, em busca de conhecimento, aprofundamento e experiências, a escola tenta se legitimar como “tradicional” e, desse modo, criar uma identidade. A informação sobre um passado justificaria, assim, a sua identificação com aquela prática, com o seu gosto. Esses encontros com os mestres parecem-nos uma prática que levaria a uma sensação de pertencimento a este estilo musical e de vida.

A tradição de que fala Coutinho aparece na construção da identidade cultural dos grupos de choro, dentre outros vestígios, na escolha dos seus nomes. A origem do nome desses grupos - *Regional Carioca* e *Camerata Carioca*, por exemplo - remetem aos tradicionais grupos de choro do século passado, que, por se dedicarem à música local, foram chamados de *Regionais*. Dentre os mais reverenciados, estavam o *Regional do Canhoto* e o *Regional de Benedito Lacerda*. No interior do estado, a escolha do nome do jovem grupo *Os Matutos*, formado por adolescentes da cidade de Cordeiro (RJ), foi uma homenagem ao choro *Matuto*, de Ernesto Nazareth.

Uma vez que a memória coletiva é construtora de uma identidade, ela pode ser capaz de agir como um elemento de coesão social de uma determinada organização, como uma escola. A EPM sintetiza, então, aquilo que Pierre Nora chama de “lugares de memória”. Segundo o autor, o papel da escola é transmitir e conservar valores coletivamente lembrados (NORA, 1984, p.18).

Estes lugares de memória são fundamentalmente vestígios do passado, as últimas encarnações de uma consciência da memória que sobrevive numa época histórica que não recorre à memória, pois a abandonou. Eles aparecem 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. (NORA, 1984, p. 22)

Segundo Barbosa (2005), com a aceleração do tempo e a volatilidade do presente, cria-se uma espécie de unificação entre os homens e uma conseqüente perda da própria identidade em nome de uma igualdade. Na pretensão de recriar a sua identidade e particularidade, criam-se então os “santuários de memória”.

A sociedade atual valoriza o futuro, dessacralizando-se e, em função disso, cria a ilusão de preservar o passado, multiplicando os “lugares de memória”, signos de reconhecimento e de pertencimento de um grupo a uma sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos. Esses lugares de memória – com características material, funcional e simbólica – seriam os arquivos, as bibliotecas, os monumentos, as obras de arte, as comemorações, as datas nacionais. Na medida em que no mundo moderno não há mais uma memória espontânea seria preciso registrar, em profusão, a própria vida presente e relembrar o passado a cada instante. (BARBOSA, 2005, p. 1)

Outro local de preservação e construção de uma determinada memória do choro no Rio de Janeiro é o Instituto Jacob do Bandolim (IJB), que tem como objetivo maior a recuperação do arquivo do bandolinista, o maior acervo de choro do mundo, até então abandonado no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Foi o IJB que, em parceria com músicos, produtores, dentre outros, idealizou o Dia Nacional do Choro. A data escolhida foi o 23 de abril, por ser o dia do nascimento de Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha. De autoria do senador Artur da Távola, o projeto que instituiu o Dia Nacional do Choro foi sancionado em setembro de 2000 pelo presidente Fernando Henrique Cardoso.

Os lugares da 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. Nesse sentido, a defesa, por certas minorias, de uma memória privilegiada, direcionada a proteger zelosamente certos enclaves, ilumina intensamente a verdade dos lugares de memória - de que, sem tal vigilância comemorativa, a história rapidamente os varreria para longe. (NORA, 1984, p. 22).

Nesse “boom” das identidades, a memória existe enquanto for importante para o grupo. E as datas fazem com que essa memória esteja sempre viva, alimentando o grupo. Cada data comemorativa representa o nascimento, assim como os aniversários. Para que a memória seja re-significada, o grupo cria datas para atualizá-la (POLLAK, 1992, p. 3).

Portanto, o choro sempre esteve em estado de ressurgimento e renovação. Durante os anos de 1950 e 1960, perdeu força; mas reapareceu na década seguinte, marcada pelo impulso dos festivais. Nessa época, realizou-se o primeiro Seminário Brasileiro de Música Instrumental, na cidade de Ouro Preto (MG). Atualmente, iniciativas individuais de divulgação e preservação fazem com que cada vez mais jovens se interessem em conhecer o choro. Nesse cenário de fortalecimento e de preservação do gênero, é importante ressaltar o papel da *Acari Records*, gravadora criada em 1999 por Luciana Rabello e Maurício Carrilho. Única no Brasil especializada em choro, vem realizando um importante trabalho de divulgação dos chorões do passado.

A fim de manter sua memória em movimento, as pessoas, como autoras, têm de inventá-la, refleti-la, experimentá-la, recordá-la, discuti-la, interpretá-la e transmiti-la. Estas ações fazem com que o gênero se torne um evento de vidas continuamente construídas em um presente.

[...] A memória é a vida, vivenciada por sociedades vivas, fundadas em seu nome. Ela permanece em perene evolução, aberta à dialética do lembrar e do esquecer, inconsciente a suas sucessivas deformações, vulnerável a manipulações e apropriações, suscetível a longos repousos e periódicos renascimentos. (NORA, 1984, p. 19)

Para o músico Mauricio Carrilho, o choro é uma tradição secular que sempre viveu momentos de efervescência e ostracismo, mas resiste até hoje:

O choro sempre foi estudado, preservado e respeitado desde a sua criação. Embora tenha passado por momentos de ostracismo, nunca deixou de ser admirado pelas novas gerações e cultivado pelos grandes chorões.²²

Considerando que memória é um lugar de disputa, reatualização permanente do passado a partir das demandas do presente, a Escola Portátil de Música, dentro do atual movimento do choro no Rio de Janeiro, exerce o papel de agente que opera uma disputa pela memória, ou, antes, por uma das versões da memória do choro. É uma iniciativa concreta operada por músicos, grupos tradicionais e pela própria instituição. Podemos pensar então que o choro re-configurado pela EPM e pelos grupos musicais torna-se um lugar de pertencimento e, por isso, de construção de uma identidade; um lugar de memória, pois representa uma ligação com um determinado passado.

Para entendermos um pouco melhor como se processa a memória na trajetória do choro, compartilhamos com Ribeiro a idéia de que existem dois lados da memória. A oficial, que, baseada em certos critérios, determina o que deve e o que não deve ser lembrado, esquecido ou silenciado. E, do outro lado, o que a autora chama de “memórias coletivas subterrâneas”. Estas são responsáveis pela manutenção das “lembranças proibidas ou simplesmente ignoradas pela visão dominante” (RIBEIRO, 2000, p.31).

Em outras palavras, como enfatiza Pollak, algumas narrativas da memória, nos seus processos de seleção e “enquadramento social” teriam alcançado a condição de “oficiais”, contudo, já outras narrativas, apesar do esforço de enquadramento e de *contaminarem* e/ou *ameaçarem* a história hegemônica, podem permanecer na condição de memória de grupos ou de segmentos sociais (Pollak, 1989). (HERSCHMANN & TROTTA, 2006, p. 6)

No contexto das “lembranças proibidas” do choro, destacamos a memória do virtuoso bandolinista pernambucano Luperce Miranda. Além de documentos que estão nas mãos de familiares e de poucos registros sob a guarda do MIS (Museu da Imagem e do Som), o maior registro do célebre instrumentista é o livro da historiadora e pesquisadora Marília Trindade

²²Entrevista concedida à autora por Maurício Carrilho, em julho de 2005.

Barbosa, intitulado *Luperce Miranda - o Paganini do Bandolim*, de 2004, prefaciado por Arthur de Oliveira Filho. O também escritor conta que a biografia do “Paganini caboclo” resgata, pela segunda vez, a dívida que a cultura brasileira e a mídia têm com um dos nossos músicos mais importantes. Em 2001, como diretora do MIS, Marília homenageou Luperce, dedicando ao bandolinista o Festival de Choro do Estado do Rio de Janeiro. É nesse registro biográfico do músico que Marília retrata com elegância a polêmica e, segundo seu prefaciador, desimportante discordância entre Luperce Miranda e Jacob do Bandolim.

Vale ainda destacar o trabalho do músico Luperce Miranda Filho pela preservação da memória de seu pai, Luperce Miranda. Luperciano, seu nome verdadeiro, guarda em uma pequena casa-museu, no bairro da Vila da Penha, Rio de Janeiro, os instrumentos e lembranças do músico. Como parte dessa memória, podemos citar ainda a pequena rua do bairro carioca de Tomás Coelho que leva o nome do bandolinista. A mídia não fala no músico nem de sua importância para a música instrumental e para o choro, o que nos leva a acreditar que, dessa forma, as estratégias oficiais acabaram por tornar Luperce Miranda uma dessas “lembranças proibidas” na memória e história do choro.

Confirma-se, assim, a fala de Ribeiro: “As memórias se perpassam, se contaminam pelo princípio dialógico de que se constituem” (RIBEIRO, 2000, p.31).

Além da EPM, do IJB e da *Acari Records*, que chamamos de memória oficial do choro, existem outros circuitos de divulgação e preservação do gênero. Podemos citar o programa de rádio *Época de Ouro*, transmitido ao vivo, toda sexta-feira, às 17 horas, pela Rádio Nacional; a feirinha da Rua General Glicério, no bairro de Laranjeiras, onde há quase uma década se apresenta o grupo *Choro na Feira* e onde podemos encontrar Luizinho Mandarino, maior distribuidor autônomo de CDs raros de samba e choro da cidade. Como lugar de memória, podemos citar ainda: a *Agenda Samba-Choro*, o site *Lá na Lapa*, o Movimento Artístico da Praia Vermelha, que

acontece às segundas, quartas e sextas-feiras no calçadão da Praia Vermelha, na Urca; o *Meu Kantinho* – Centro de Cultura que fica no bairro da Penha Circular, o projeto *Canto pra Viver*, na Tijuca; o *Choro na Praça*, em Niterói; o *Comuna do Semente*, no Bar Semente, na Lapa, e ainda o trabalho desenvolvido pela AMC (Associação do Movimento de Compositores da Baixada Fluminense). A AMC mantém uma escola de música com mais de 120 alunos e vem formando jovens músicos em torno do choro e do samba. Faz rodas de samba mensais concorridíssimas em sua sede, em São João de Meriti, com feijoada e a presença dos grandes bambas do samba. Os alunos já gravaram um CD duplo com repertório de samba e de choro.

Podemos afirmar, então, que a tradição do choro se mantém viva através da atribuição de valores sociais contemporâneos, pelas novas gerações, ao que foi feito no passado; e que determinadas narrativas e práticas sociais re-inserem e re-consagram tanto o samba como o choro na memória e no imaginário social como gêneros musicais canônicos do país.

Quem assume um papel fundamental nesse processo são os meios de comunicação. “Hoje, cada vez mais, são os meios de comunicação o *locus* principal em que se realiza o trabalho sobre as representações sociais. A mídia é o principal *lugar de memória e/ou de história* das sociedades contemporâneas” (RIBEIRO, 2000, p. 33).

Na história e memória do samba, é importante lembrar que, antes de se tornar símbolo da identidade nacional, durante um determinado período o gênero foi considerado marginal, sendo perseguido pela imprensa e pelo poder público, que o associavam a expressões culturais de grupos minoritários. Mais tarde, com sua associação a outros gêneros musicais pertencentes a um patamar mais elevado da música, segundo os valores da sociedade em torno, é que será atribuído ao samba um selo de qualidade, criando-se, assim, um lugar de destaque para o gênero na memória oficial da cultura nacional (HERSCHMANN & TROTTA, 2006).

O compositor Nei Lopes comenta:

Muito mais que arte ou forma de expressão, o samba para mim representa um elo entre o tempo de hoje e um tempo que só existe na memória dos mais velhos. Tempo em que ele, o próprio samba, era o veículo pelo qual as comunidades pobres, e principalmente negras, do Rio de Janeiro e de outros centros se comunicavam com o “mundo exterior”, em busca de reconhecimento de sua singularidade e de seu direito à mobilidade. Esse tempo é recriado, hoje, meio simbolicamente, através das velhas-guardas das escolas (que inclusive ritualizam sua recriação) e, menos formalmente, pelos amigos que se reúnem nas esquinas para cantar e batucar. Samba, para mim é isso; e não o desfile da Sapucaí nem a programação do rádio e da tv.²³

É possível perceber que, nas representações simbólicas em torno do samba, há uma constante referência a um passado nostálgico, o tempo das rodas no morro ou mesmo o tempo de uma personalidade emblemática desse universo. Diversas composições não cansam de relembrar o tempo da “Portela de Natal”, da “Mangueira de Cartola”, ou, ainda, de exaltar locais onde o “samba era samba”, como, por exemplo, o morro, a “Vila de Noel”, o “Estácio de Ismael”. Essas referências sugerem, pois, uma preocupação em fazer samba como se fazia antigamente; um samba considerado puro, autêntico, um samba de berço – esses lugares até hoje são considerados berços do samba. Assim, a referência ao morro ou aos artistas do morro conferiria uma autenticidade a esse samba. Herschmann e Trotta afirmam:

A noção de que os “compositores do morro” são detentores de uma determinada autenticidade é particularmente importante nas estratégias de valorização do samba e do choro. Esse aspecto vai assumir grande importância anos mais tarde em matérias de jornais, revistas e publicações diversas, que dão razoável destaque à idéia de memória, de ancestralidade, de referência à tradição. (HERSCHMANN & TROTTA, 2006)

No universo do samba, assim como de outros gêneros musicais, a questão da autenticidade foi quase sempre permeada de confrontos. Freire Filho e Herschmann ressaltam que essa disputa é notadamente marcada pelo preconceito:

[...] Num confronto marcado por ofensas, invejas e ressentimentos mútuos, tínhamos, esquematicamente, de um lado, a pavoneada refeição dos que possuíam

²³Entrevista concedida pelo sambista a Rádio Pilha, webradio da PUC-RJ. Disponível em: <http://www.puc-rio.br/pilha>.

nível de educação formal mais alto às ‘emoções baratas’ ou ‘alienantes’ das canções cafonas; do outro, a resistência, dentro da órbita da produção e do consumo do populareSCO, às inquietações políticas e estéticas e autoproclamadas virtudes dos ‘artistas de elite’, dos ‘intelectuais’ ou ‘pseudo-intelectuais’. Ambas as partes se amparavam, com exuberante frequência, no duvidoso argumento da autenticidade para *legitimar* suas posições: os criadores (ou ‘criações’, ‘armações’), contrapondo-o à pureza de intenção dos gêneros ‘de raiz’ ou a expressão desinteressada ou politicamente empenhada dos ‘artistas autênticos’; já os intérpretes humilhados e ofendidos proclamavam sua, digamos, *autenticidade emocional*, contrastando-a com a frieza e a natureza restritamente cerebral de seus algozes – invariavelmente distantes da vivência social e afetiva do povo [...]. (FREIRE FILHO & HERSCHMANN, 2003 *apud* HERSCHMANN & KISCHINHEVISKY, 2006, p. 9)

Em “*O Rock está Morto, Viva o Rap! O rap morreu...: A Nostalgia da Autenticidade na Crítica Cultural Contemporânea*”, Freire Filho afirma que o discurso da autenticidade também serve às estratégias de marketing das gravadoras, uma vez que seria um canal pelo qual se levaria a cultura popular negra para ‘platéias brancas’, além de delimitar um espaço para a música popular brasileira (MPB):

No terreno da música [...] a disputa pelo monopólio da definição da *experiência autêntica* é sempre acirrada, envolvendo pesquisadores acadêmicos, jornalistas especializados, consumidores eventuais, fãs ardorosos, artistas, empresários e produtores vinculados às companhias fonográficas [...] todos os litigantes, com frequência, tratam equivocadamente a *autenticidade* como um dado ‘natural’, evidente em si mesma, incontestável, não como uma construção cultural que envolve atores e interesses diversos (conservadores ou progressistas); um conceito teórico que não somente anima disputas intelectuais, mas que atende, também, aos interesses financeiros da indústria do disco, que encontra, no discurso da autenticidade, um aliado importantíssimo no marketing de formas culturais populares negras para platéias brancas, em todos os cantos do globo [...] (FREIRE FILHO, 2003, p. 49).

Segundo John B. Thompson, todas as formas simbólicas estão submetidas a processos de valoração, e os indivíduos envolvidos com elas empregam estratégias voltadas para o aumento ou diminuição de seu valor simbólico (1995:206). Desta forma, as distinções entre as categorias de classificação não representam apenas uma demarcação de faixas de gosto e público alvo, mas envolvem também uma hierarquização entre elas. No contexto da música popular, uma mesma categoria pode ocupar diferentes níveis de legitimidade, de acordo com critérios de qualidade específicos, com o cacife simbólico dos artistas e seu tempo de permanência no mercado. A disputa por legitimidade estética no mercado musical opera de várias formas, num jogo complexo de escolha de critérios de julgamento e de valoração. (TROTТА, 2006, p. 83)

Podemos entender então que, no universo da música popular, a legitimidade é construída através dos mais variados critérios de valoração – modernização, popularidade, consumo, dentre

outros (TROTТА, 2006, p. 87-89). Segundo o autor, esses critérios de valoração “são alvo de disputa e negociação” entre os indivíduos que compartilham determinado universo musical.

Nessas disputas, os indivíduos e grupos identificados com uma categoria musical dada buscam legitimar sua prática e aumentar seu prestígio simbólico compartilhado pelo conjunto da sociedade. [...] Na categoria samba, principalmente a partir da década de 1960, além de critérios est ticos de sofisticação estilística, individualização do autor (ambos representando uma proximidade com a música erudita), coeficiente de popularidade, público consumidor e participação corporal coletiva, a qualidade   atestada também pelo grau de referências ao passado do gênero e a seu imaginário, isto é, pela elaboração das suas “raízes”. Na estratégia de valorização da prática do samba, a afirmação do gênero como prática cultural “autêntica” da população (sub-)urbana industrializada do país é altamente recorrente e legitimada. O critério da tradição, de uma temporalidade longa, representada em referências   história do gênero,   sua mítica, a seu ambiente social e na apologia de autores e obras do passado incorpora uma legitimidade est tica tomada de empréstimo das práticas folclóricas, reconhecidas e consagradas pelo fator tempo como manifestações “aut nticas” da população rural de uma localidade. (TROTТА, 2006, p. 89)

Vimos, então, que “padrões de qualidade” são criados a partir de estratégias utilizadas pelos indivíduos envolvidos nesse processo, determinando, assim, um maior ou menor grau de legitimidade. No caso do samba, é a aproximação com a tradição, com um passado histórico, com as “raízes”, que confere ao gênero o selo de autenticidade e um maior grau de legitimidade.

Para Nei Lopes, a idéia de autêntico ou “puro” na história do samba deixou de existir. O autor comenta:

O que existe é o samba “do mercado” e o outro, o que se aproxima mais do choro, das tradições harmônicas e rítmicas da música brasileira e que não toca no rádio. Paulinho da Viola é, certamente, um dos cultores desse samba que não tem nenhuma relação com o pop internacional e nem com as “tendências” do mercado. Mas ele, embora seja um dos mais visíveis e mais cortejados, não é o  nico.²⁴

Música e Mercado

Para Trotta, o termo mercado indica

²⁴Entrevista concedida pelo sambista a Rádio Pilha, webrádio da PUC-RJ. Disponível em: <http://www.puc-rio.br/pilha>.

um espaço no qual produtos são comprados e vendidos. Esse espaço pode ser tanto um local físico destinado à compra e venda de coisas materiais, quanto um ambiente abstrato de negociação e troca de objetos concretos ou virtuais [...] Negociar um produto em um mercado resulta na transferência da propriedade deste produto, a partir de um encontro de interesses entre as pessoas envolvidas. Sendo assim, alguém deve estar vendendo alguma coisa que será adquirida pelo(s) comprador(es): uma camisa, um sabonete, uma jóia, uma experiência, algumas horas de trabalho, um disco ou qualquer outra coisa trocável. (TROTТА, 2006, p.12)

Mas o autor lembra que o fato de a música ser algo abstrato dificultou sua compreensão como algo possível de ser comercializado. Mesmo assim, o mercado sempre esteve atrelado à música pela presença desta em diversas atividades sociais, nas quais músicos são contratados para tocar. Só com o advento da gravação, ou seja, do fonógrafo e do disco, é que a música passa a se caracterizar como produto passível de ser vendido, possibilitando ainda a criação de um mercado, antes mesmo do surgimento do rádio.

O disco possibilitou a transformação da música em produto – com direito à posse e uso doméstico indiscriminado – e com isso permitiu a consolidação de um mercado voltado para sua produção, distribuição e venda. [...] A atividade mercantil de comércio de música se tornou em pouco tempo um negócio altamente lucrativo, cuja exploração comercial esteve concentrada em poucas empresas de grande porte que, desde as primeiras experiências fonográficas, atuam em todas as partes do mundo para disponibilizar discos gravados. Essas empresas formam o que normalmente se chama de “indústria fonográfica internacional” e são detentoras da maior fatia da divisão de lançamentos fonográficos do mercado. [...] A complexidade e a abrangência do mercado de música o torna um setor estratégico na economia, movimentando indiretamente um arsenal bastante grande de empresas e profissionais de diversas áreas. (TROTТА, 2006, p. 13-14)

Portanto, é a indústria fonográfica a responsável por todo o processo de produção e distribuição da música no mercado, e o rádio torna-se, rapidamente, o maior canal de divulgação desse novo produto e de seus artistas. Assim, rádio e indústria fonográfica são responsáveis pela produção e circulação de música na sociedade, e, de certa maneira, determinam o que o público irá consumir. A partir da década de 1970, os programas de auditório e as trilhas sonoras de novelas da televisão tornaram-se, também, importantes canais de divulgação da música produzida pela

indústria fonográfica. Observa-se, nessa mesma época, o surgimento de um forte canal de difusão dessa produção: o *showbizz*. Trotta comenta:

Por outro lado, desenvolveu-se um outro espaço importante do mercado musical que, apesar de atravessado pela relação entre gravadoras e rádios, funciona também de forma relativamente independente: o mercado de música ao vivo, o *showbizz*. Concentrado na aura individual do artista e tendo a canção como unidade básica de conquista do público, o mercado de shows se re-configurou a partir da estruturação das grandes gravadoras, tornando-se um espaço um pouco mais democrático e aberto a novos protagonistas. Ainda que sua divulgação esteja interligada com rádios, jornais e com setores da indústria fonográfica, o espectro alcançado pelo *showbizz* é muito maior do que pelos canais principais do mercado de música. Nele há espaço para artistas iniciantes, em casas pequenas, divulgadas pelo boca-a-boca, contando com a ajuda de amigos e simpatizantes para ocupar suas poucas cadeiras disponíveis. Ao mesmo tempo, há o grande *showbizz*, com produções milionárias em casas especializadas de gigantesca capacidade, além de ginásios e campos de futebol. Entre um e outro, uma infinidade de gradações de espaços, públicos, músicos e artistas que preenchem as necessidades de “música ao vivo” da população e aumentam a circulação pela sociedade de músicas pouco ou nada contempladas pelas escolhas dos agentes da indústria fonográfica. (TROTТА, 2006, p. 21)

Mais do que observar as várias transformações musicais e mesmo tecnológicas pelas quais o samba passou, é importante perceber que essas transformações foram fundamentais no surgimento de um mercado musical para o gênero. É ainda nesse contexto de uma moderna música popular brasileira que surge também o sambista profissional.

Como já foi descrito por diversos pesquisadores do tema (SANDRONI, 2001; CABRAL, 1996; MÁXIMO & DIDIER, 1990), o novo samba nascido no bairro do Estácio desencadeou essas transformações. Além das mudanças rítmicas, outros elementos passaram a fazer parte desse universo. A nova relação desses músicos com os meios de comunicação de massa – jornais, rádio, televisão, gravadoras – também foi fundamental para a inserção dos sambistas no mercado.

O samba, a partir do Estácio, é considerado como o “verdadeiro samba”, já que musicalmente conseguiu distanciar-se de seu passado “amaxiado”. Foi esse “samba puro” que os meios de comunicação de massa da época propagaram como “modelo de samba”, fortalecido, ainda, pelo aparecimento das escolas de samba.

Mas o samba de Ismael ainda tinha outra intenção: ele pretendia criar uma melodia que atendesse às exigências básicas de um desfile de bloco carnavalesco, isto é, que permitisse aos foliões dançar e cantar ao mesmo tempo. (SOARES, 1985, p.12)

O samba “antigo”, criado na casa das tias baianas, foi perdendo espaço no mercado fonográfico e na imprensa. Ao mesmo tempo, o samba criado por compositores como Noel Rosa passa a associar o sambista a novos espaços, como a rua e os botequins, construindo, assim, a idéia do sambista/malandro/boêmio. Nesse contexto, o samba, que já era do morro, passa a ser da cidade também, e, ao circular pelos espaços da cidade, simbolicamente, o sambista torna-se um sujeito do morro e do asfalto. A desterritorialização do samba transforma o gênero, sob todos os aspectos, em uma música essencialmente carioca.

Assim, a entrada do samba na indústria cultural e a conseqüente profissionalização do sambista demandam uma mudança de atitude por parte desses músicos em relação ao seu samba. A partir desse momento, fazer samba tornou-se sinônimo de ganhar dinheiro. O gênero musical deixa de ser apenas uma “festa”, um encontro de amigos para fazer samba, e torna-se uma mercadoria da indústria cultural, um produto para ser comercializado no mercado.

Samba e choro no mercado

Segundo Trotta (2006), o samba passa a ser uma categoria no mercado da música a partir da sedimentação da sua estrutura, resultado da aproximação entre sambistas e chorões no início dos anos 1900. O encontro desses músicos que freqüentavam os mesmos eventos da cidade possibilitou a articulação entre os dois gêneros. Assim, os músicos de choro passaram a fazer o acompanhamento instrumental do samba à base de cavaquinho, violão, pandeiro, surdo, cuíca,

flauta e tamborim. Mas, segundo o autor, as gravações de samba, até meados do século passado, privilegiava os instrumentos de sopro como acompanhamento, enquanto os instrumentos percussivos apareciam muito discretamente. Essa característica só será modificada na segunda metade do século XX.

É somente a partir do final da década de 1960 que a sonoridade do samba aparece de forma prioritária nos discos dedicados ao gênero. Pandeiro, agogô e tamborim, além do surdo de marcação, passam a ocupar um papel de maior importância nas gravações [...] É interessante reparar que, nas gravações das décadas de 1960 e principalmente nos anos 1970, há uma explícita intenção de transpor para o ambiente do estúdio a informalidade das rodas de samba caseiras. (TROTТА, 2006, p. 47)

Outra peculiaridade das gravações dessa época é a tentativa de se reproduzir o “clima” informal das rodas. Esse recurso conferia “autenticidade” ao trabalho. Assim, instrumentos de percussão, além dos tradicionais pandeiro, violão e cavaquinho, juntavam-se a um coro e traziam para o estúdio uma “sensação de pertencimento e familiaridade ao ambiente musical do samba” (TROTТА, 2006, p. 49).

No ambiente do estúdio, o coro funciona como representação dessa “energia” coletiva, colaborando para estabelecer um paralelo entre o produto musical gravado e a prática amadora do fundo de quintal. (TROTТА, 2006, p. 49)

Já na década de 1970, a “sujeira sonora” proporcionada pelo clima informal do fundo de quintal que, até então, se desejava levar às gravações, é substituída por arranjos mais elaborados e mais “limpos”. Segundo o autor, compositores como Paulinho da Viola, Martinho da Vila e Beth Carvalho passaram a incorporar novas sonoridades em suas gravações, com a inserção de instrumentos como o piano, o baixo elétrico, dentre outros.

A polirritmia dos instrumentos de percussão permanece, mas passa por uma espécie de organização, onde, através da mixagem, busca-se valorizar a complementaridade entre eles, dispensando superposição de padrões e variações muito livres executadas pelos instrumentistas. Nos discos, reaparece o arranjo escrito, com melodias e contracantos cuidadosamente elaborados e instrumentação equilibrada. (TROTТА, 2006, p. 49)

Trotta lembra que, durante o movimento de pagode nos anos 1980, instrumentos como o tantã e o repique de mão trouxeram a “sujeira” sonora de volta aos discos e às rodas. Essa sonoridade, marca estética do pagode, conferiu legitimidade ao movimento. “O *Fundo de Quintal* recupera a idéia de sujeira através do uso do tantã, um instrumento de marcação que realiza contínuas variações rítmicas” (TROTТА, 2006, p. 49).

Ainda que a sonoridade em torno do samba tenha sido construída de acordo com as necessidades tanto de estilo quanto mercadológica, devemos ressaltar que instrumentos como o cavaquinho, o violão, o pandeiro e o tamborim se firmaram como a base no acompanhamento do gênero.

Todo esse repertório de variações de sonoridades que permeou a trajetória das gravações de samba – e também das apresentações ao vivo em shows e rodas – derivava basicamente da sonoridade fixada pelos conjuntos de choro do início do século XX. A centralidade do cavaquinho, violão, pandeiro e tamborim como instrumentos de acompanhamento de sambas perpassou todas essas décadas. Mesmo quando artistas, arranjadores e produtores incluíam novos instrumentos e combinações em determinadas gravações, o “ambiente sonoro” estava dado pelo tilintar agudo do cavaco, acompanhado pela condução do pandeiro, o suporte harmônico do violão, com suas “baixarias”, e pela guia percussiva do tamborim, responsável pela execução do padrão rítmico básico do samba. (TROTТА, 2006, p. 50)

O autor afirma também que esses instrumentos “guardam em si mesmos a própria representação da sonoridade do samba, se tornando um critério para a própria identificação do gênero”. (TROTТА, 2006, p. 50)

Segundo Trotta (2006), a relação entre samba e mercado quase sempre foi vista como antagônica.

De fato, o samba desenvolveu com o mercado durante quase todo o século XX uma relação paradoxal. Por um lado, os sambistas sempre desejaram integrar e participar do mercado, colhendo os lucros proporcionados pelo sucesso dimensionado em bases massivas: dinheiro e prestígio. No entanto, esteticamente, o gênero elegeu como principal referência o fazer musical amador, caracterizado pelo encontro de amigos, vizinhos e parentes no espaço físico e simbólico do “fundo de quintal”. Desta forma, os valores amadores e informais do espaço comunitário das rodas de samba chocam-se com a crescente rigidez profissional

do mercado, que, no decorrer da segunda metade do século XX, buscava ampliar seu público através de estéticas e referências “universais”. A oposição entre samba e mercado se desdobra, então, em outras lógicas binárias como “tradição” e “modernidade”, “amadorismo” e “profissionalismo”, “nacional” e “estrangeiro”, “showbizz” e “fundo de quintal”. (TROTTA, 2006, p. 8-9)

Como veremos no capítulo III deste trabalho, essa relação tensa entre sambista e mercado se transforma a partir do início dos anos 1990, com o aparecimento de sambistas preocupados em ganhar novos espaços para o samba sem, necessariamente, estabelecer um vínculo com o “fundo de quintal”, que, segundo Trotta, alimentava essa relação paradoxal.

O autor comenta, ainda, que ao conciliar o samba tradicional com elementos de outros estilos musicais, esses artistas conseguiram obter maior espaço no mercado e, conseqüentemente, sucesso junto ao público. Mas essa trajetória foi marcada por discursos polêmicos entre diversos setores da sociedade que acusavam esses artistas de estarem deturpando o samba.

Instaurou-se então um intenso debate sobre o próprio gênero, suas características, seus elementos, seu quadro hierárquico de valores, suas referências estéticas, suas simbologias e seu imaginário. Discutia-se, em última instância, o direito de caracterizar determinada prática musical como samba, valorizando o termo enquanto categoria prestigiada do mercado de música. De um lado, artistas, músicos e simpatizantes do samba “de raiz” e, do outro, novos grupos e seus admiradores lançados no mercado sob a alcunha de “pagode romântico”. [...]Através de determinadas diferenças na temática das letras, nos padrões rítmicos utilizados e na sonoridade dos discos, os artistas do “pagode” e da “raiz” desenvolveram estratégias distintas para ocupar o mercado e, de certa forma, ambos obtiveram sucesso. Isto porque todo esse movimento fez com que o gênero voltasse a ocupar um lugar de destaque no cenário musical, colaborando para reduzir o perene preconceito contra sua prática e para que o milênio terminasse com o samba na moda. (TROTTA, 2006, p. 9)

Sobre essas transformações no samba, sua comercialização e a assimilação de outros estilos, Nei Lopes comenta:

O samba que está hoje na grande mídia é o protótipo do produto industrializado. Então, ele obedece a um formato que é ditado nas reuniões de marketing das gravadoras. Veja você, por exemplo, que “pagode” é um termo que está presente na linguagem musical brasileira desde, pelo menos, o século XIX. Nos anos 80 tomou corpo, no Rio de Janeiro, uma forma moderna e inovadora de fazer samba que ganhou o nome de “pagode”. Na década seguinte, a indústria do lazer usurpou esse termo, batizando com ele uma forma absolutamente diluída e pasteurizada que guarda poucos elementos do samba inovador dos anos 80. Os

fatores históricos, então, que propiciaram o surgimento e o *boom* do que hoje se chama de “pagode” foram fatores puramente mercadológicos: a indústria do disco resolveu vender um samba que não fosse negro nem branco; que explorasse a sensualidade; que não fizesse pensar; e aí injetou muitos milhões no marketing desse tipo de produto. Então, pode haver lugar para poesia num troço desses?²⁵

Na relação do samba com o mercado, sempre houve atuação de mediadores. O conceito fundamental, em Jesús Martín-Barbero (2001), é que o mediador tem a função de produzir fluxos contínuos de sentidos, atrelados a novas e diferentes experiências culturais e estéticas. Martín-Barbero, ao estabelecer a presença do popular na cultura como um lugar de compreensão dos processos comunicacionais na atualidade, considera três tipos de mediações: a continuidade familiar (espaços), a temporalidade e as competências culturais. As mediações devem ser compreendidas como um lugar que estrutura, produz e reproduz a percepção da realidade onde está inserido o receptor. Para o autor, estes são os espaços nos quais as práticas sociais se concretizam e as referências culturais são absorvidas, o que pode se dar através da socialidade, da ritualidade e da tecnicidade.

Apadrinhamento como mediação

Segundo Herschmann e Trotta, “o apadrinhamento está ligado a um ritual de passagem – batismo, casamento, formatura –, que representa um momento de “apresentação” do afilhado a uma outra esfera da vida social” (HERSCHMANN & TROTTA, 2006).

Assim, diversas formas de apadrinhamento se desenvolveram no universo do samba. Tal prática proporcionou a muitos grupos de sambistas o reconhecimento musical fora do contexto das escolas de samba. Dessa forma, esses músicos conseguem se aproximar do mercado fonográfico e, ao mesmo tempo, passam a se impor como artistas nesse novo universo.

²⁵Entrevista concedida pelo sambista a Rádio Pilha, webradio da PUC-RJ. Disponível em: <http://www.puc-rio.br/pilha>.

Trotta cita, como exemplo dessa prática, o papel que teve Paulinho da Viola a partir da gravação do disco “Portela seu Passado Gloria”, quando o compositor se tornou “padrinho” da Velha Guarda da Portela (TROTA, 2006, p. 33). Outra representante do apadrinhamento no mundo do samba é Beth Carvalho. A relação que a cantora mantém freqüentemente com o mundo da roda e do mercado faz parte, segundo Trotta, do seu perfil artístico e do seu marketing.

Pereira (1995) afirma:

Imediatamente, o nome de Beth Carvalho é lembrado como o de alguém não apenas responsável pelo salto comercial do pagode mas, principalmente, pela divulgação na mídia e nas gravadoras do pagode do Cacique: “Beth, [...] é uma das explicações para a passagem do pagode do amadorismo aos recordes de vendagem: ela não só embarcou na onda como deu força aos pagodeiros. [...] A importância do papel desempenhado por Beth Carvalho, seja no sentido de divulgação da movimentação geral em torno do pagode, seja no sentido da ampliação da vertente musical do Cacique de Ramos – tanto no que se refere à abertura de espaço de mercado para novos instrumentistas e intérpretes em geral quanto à consolidação profissional do pessoal do Cacique – fez dela, como apontei acima, uma espécie de “madrinha” do grupo ou mesmo do pagode, naquela hora. [...] Evidentemente, esse era um movimento de mão dupla e o trabalho musical de Beth Carvalho também muito se beneficiaria deste encontro com o cacique, o qual se deu por volta de 77/78. (PEREIRA, 1995, p. 116-117)

A presença dos mediadores foi fundamental para a sintonia dos atores desses diferentes universos, considerando a tensa relação entre esses dois espaços. Essa tensão, segundo Herschmann e Trotta, se deu em função da divergência de valores do ambiente amadorístico do fundo de quintal e das práticas do mercado. Em vários momentos,

As tensões e articulações entre esses espaços – da roda e do mercado - podem ser consideradas elementos cruciais na formação do imaginário do samba. A ênfase, em alguns momentos, nos valores amadores e comunitários promove certo mal estar entre os atores e um descompasso entre a valorização das rodas e o ambiente de consagração do mercado. Em certa medida, há uma reconciliação entre esses espaços, quando o repertório do samba passa a recorrer com maior freqüência às simbologias e narrativas das rodas, ou seja, quando faz referência aos espaços comunitários do samba, aos personagens que ali circulam, enfiam, ao ambiente sócio-cultural mais tradicional do samba. Contudo, apesar de se referir cada vez mais a um ambiente social cuja referência simbólica é o trabalho musical amador, o gênero inevitavelmente se transforma também em mercadoria e passa a ocupar espaços no cenário mediático e de circulação de música altamente profissionais. É nesse momento que entram em cena, com maior importância do que antes, certos mediadores culturais que se incumbem de realizar *pontes* entre as rodas e o rádio e tevê ou entre as rodas e a indústria fonográfica (Frith, 2006). A

articulação que parte, em geral, da ambientação amadora e informal do *fundo de quintal* até os corredores dos estúdios das rádios, das gravadoras e de outras organizações do *showbusiness* foi sendo construída progressivamente, principalmente através da atuação incisiva e sistemática de certos mediadores culturais posicionados estrategicamente na fronteira entre as rodas e o mercado. (HERSCHMANN E TROTTA, 2006)

Essas mediações podem ser feitas por músicos, compositores, jornalistas, radialistas dentre outros atores, que assumem o papel de apresentar os novos sambistas ao mercado. Segundo o autor, “esta apresentação está acompanhada de um aval legitimador do padrinho perante um público que desconhece o novo artista” (HERSCHMANN E TROTTA, 2006).

Trotta comenta, por exemplo, que Paulinho da Viola, ao gravar, em 1970, o disco “Portela Passado de Glória”, reunindo sambistas antigos da escola de samba, re-atualiza e re-significa a memória desses músicos, ao mesmo tempo em que torna esse grupo conhecido do público, da mídia e conseqüentemente do mercado. Segundo Coutinho, o compositor também é responsável pelo surgimento de uma nova categoria dentro das escolas de samba: as Velhas Guardas (COUTINHO, 2002 apud TROTTA, 2006, p 79).

Nesse sentido, a mediação de um cantor com trânsito no mundo dos discos aproxima da “mídia” e do “mundo do mercado” um determinado grupo de sambistas cujo fazer musical comunitário se voltava prioritariamente para a prática amadora dos círculos relativamente fechados de uma determinada Escola de Samba. Coutinho atribui a essa mediação o aumento do prestígio, da força e da significação desse grupo de sambistas que, ao transporem os limites das rodas amadoras para alcançar o grande mercado fonográfico, ampliam o alcance de suas músicas, suas idéias, pensamentos, visões de mundo. A partir deste disco, Paulinho da Viola se torna “padrinho” da Velha Guarda da Portela e que o consagra como “sucessor” do fundador Paulo da Portela (TROTTA. 2006, p. 79)

Herschmann e Trotta (2006) afirmam que as mediações existente entre os sambistas e a indústria da música se distingue das relações de apadrinhamento desenvolvidas entre sambistas já consagrados e os novos talentos.

A estratégia de mediação, portanto, desenvolvida no samba - através do apadrinhamento – distingue-se da mediação usual dentro da indústria da música, sendo assumida com grande naturalidade. Evidentemente, a idéia de apadrinhar alguém na indústria do disco não chega a ser grande novidade, pois sempre se espera que produtores e outros profissionais do mundo da música “descubram” –

apadrinhem – novos talentos. A diferença é que no mundo do samba a relação entre padrinho e afilhado longe de ser questionada como uma prática que prejudica um sistema meritocrático (mais justo), é na verdade valorizada. É como se entre o padrinho e o apadrinhado houvesse quase que uma relação de parentesco – linhagem – em que o afilhado é ajudado, mas está comprometido em alguma medida em dar continuidade ao trabalho do padrinho (continuidade a certo tipo de repertório, estilo, tratamento estético, etc.). Em suma, é através da reafirmação pública do parentesco escolhido que se reforça o vínculo e a cumplicidade mercadológica entre padrinhos e afilhados. (HERSCHMANN E TROTTA, 2006)

Podemos observar, então, que a relação entre samba e mercado se dá através de atores que figuram como mediadores numa espécie de jogo de mão-dupla. Vimos que esses atores podem até mesmo buscar lá no fundo de quintal um grupo de sambistas ou até mesmo criá-lo, inseri-lo na indústria fonográfica e lançá-lo no mercado. Dessa forma, esses atores fortalecem o canal de comunicação, a ponte entre a prática profissional do samba com o universo amador das rodas. Segundo os autores, quando essa prática se desloca para as relações "familiares", ou seja, entre os próprios sambistas, ela se transforma em uma relação de continuidade, como se o afilhado se tornasse o sucessor daquele que o apadrinhou, como numa relação de parentesco.

Madrinhas e padrinhos de mercado instituem um eixo de atuação e de inserção comercial-profissional que reforça a relação paradoxal entre samba e mercado. Por outro lado, a circulação comercial de sambas pelos meios de comunicação e seus lançamentos fonográficos amplia a penetração do gênero em grande parte do território nacional e produz nas várias localidades refluxos de músicas e de mediações. Esse movimento contínuo entre rodas e indústria faz com que a cada instante novos sambas e sambistas estejam aparecendo e circulando em várias esferas do mercado de música, reelaborando o paradoxo e promovendo leituras e atuações mercadológicas distintas.(TROTTA, 2006, p. 82)

No próximo capítulo, procederemos à análise das estratégias de inserção no mercado para o choro e para o samba, principalmente para o segundo, tendo como foco as práticas de apadrinhamento que mediarão a re-configuração e entrada do gênero no mercado na década de 1980, a partir do movimento de pagode.

Capítulo III: Reinventando a tradição I – As articulações e tensões entre o samba e o pagode nos anos de 1980

Como já comentamos em outro momento deste trabalho, desde o início do século XX, o samba urbano, símbolo da identidade cultural brasileira, passou por várias transformações, entre honrarias e preconceitos, até se consagrar como ícone no panteão nacional.

Como produto da indústria cultural, o samba assimilou todas as mudanças na sociedade, principalmente a diversificação social e o processo de urbanização. É nesse contexto que o gênero passa a ser consumido de forma massiva, como mercadoria; passa a ser produzido com fins comerciais, apoiado por uma recente indústria fonográfica então instalada no Rio de Janeiro e pelo rádio, maior meio de comunicação da época. Assim, essa música, que antes fazia parte apenas do universo dos negros e das camadas mais populares, aproxima-se aos poucos da classe média, através de compositores e intérpretes brancos já inseridos no mundo do rádio.

Uma análise da produção fonográfica entre as décadas de 1920 e 1950 mostra que o samba “vai sendo inventado como elemento básico da singularidade cultural brasileira por obra dos próprios sambistas”.²⁶ Segundo o autor, a fabricação da tradição do samba foi iniciativa de um conjunto de atores sociais formado pela elite intelectualizada, pelo Estado e por produtores e divulgadores do samba.

A primeira grande transformação na história do samba ocorre no final dos anos 1920, a partir do Estácio de Sá, bairro carioca que concentrava um grande contingente de negros, mulatos e pobres da cidade. Berço do novo samba carioca, o Estácio vai dividir com os morros da cidade a origem dessa transformação. Assim, nasce a idéia de dois tipos de samba: o “samba antigo” e o “samba novo”. De um lado, existia o samba feito na casa das tias baianas, como Tia Ciata, ali

representado por Donga e seus parceiros; de outro, o samba nascido no bairro do Estácio. Portanto, até se tornar ícone nacional, o samba passa pelo que Chartier (2002) chamou de disputas de representações.

Uma idéia simplificada da sonoridade dos dois “tipos” de samba é de que o primeiro se assemelharia mais ao maxixe, enquanto o outro se aproximaria mais da marcha, ou seja, seria um samba mais acelerado, razão pela qual essa última forma teria sido absorvida pelas escolas de samba em seus desfiles. Outros elementos foram fundamentais na melhor adequação do samba do Estácio ao novo momento da indústria fonográfica: a valorização das letras e o tempo estabelecido, que, diferentemente da forma improvisada das rodas de partido- alto e do samba amaxiado, respeitava as normas de gravação.

Na trajetória do samba até se tornar símbolo nacional, vamos nos deparar o tempo todo com a história de afirmação e deslocamentos de classes e grupos sociais. Um exemplo desse entrecruzamento de territórios foi a interação entre Estácio e Vila Isabel, na verdade, entre a música de Ismael Silva e a de Noel Rosa. O Estácio de Ismael também era o berço de grandes talentos da história do samba, como Marçal e Bide. Este último inventou e introduziu o surdo de marcação nas escolas de samba. Essa relação entre músicos de diferentes bairros e classes sociais ficou registrada em composições como *O X do Problema* e *Feitiço da Vila*, ambas de Noel Rosa.

Apesar de trazer um refinamento à música popular brasileira, as composições de Noel não pleiteavam o samba para o bairro de Vila Isabel. O samba urbano carioca era, na visão de Noel Rosa, sem distinção, do Rio de Janeiro. Em *Feitio de Oração*, de 1933, o compositor escreve: “O samba na realidade/ Não vem do morro nem lá da cidade/ E quem suportar uma paixão/ Sentirá que o samba então/ Nasce do coração”.

²⁶ PARANHOS, 2003. *O Brasil dá samba? Os sambistas e a invenção do samba como “coisa nossa”*. Disponível em: www.samba-choro.com.br. Acesso em: 10 nov 2006.

Segundo Paranhos,

A vida e a obra de Noel Rosa fornecem um testemunho eloquente do movimento de “transregionalização” do “samba carioca”. Nascido numa determinada região do Rio de Janeiro, o samba migra, num processo dinâmico de permanente recriação, para outras áreas da cidade. Simultaneamente, conduzido pelas ondas do rádio, ele se transporta para outros lugares do país, que elevarão o “samba carioca” à condição de “samba nacional”, embora não se excluam outras pronúncias ou outras dicções do samba.²⁷

Até conquistar seu lugar de símbolo nacional, o samba vinha traçando uma história de disputas e entrelaçamentos com outros gêneros musicais. Nessa época, a indústria fonográfica também gravava valsas, marchas, música sertaneja e principalmente choro ou samba-choro. Assim, os sambistas tornam-se um elo entre as diferentes classes sociais brasileiras e criam simbioses entre os variados gêneros musicais. Devemos lembrar aqui o importante papel de mediador (BARBERO, 2001) que o choro teve na aceitação do samba pela classe média. O conjunto *Gente do Morro*, por exemplo, já fazia uma fusão entre os grupos de choro, tradicionalmente formados por cavaquinho, violão e flauta, com instrumentos de percussão do samba. Os grupos que realizavam essa “mistura” instrumental deram origem ao que ficou conhecido, mais tarde, como “regional”. Dentre eles, um dos que mais se destacou foi o *Conjunto de Benedito Lacerda*, este último, não por coincidência, também líder do *Gente do Morro*. Entrava em cena, portanto, a junção da música da classe média, ou seja, da tradição do choro, com a música das camadas mais populares, o samba.

Esse samba recriado recebe, assim, a adesão de vários músicos e compositores da classe média. Além de Noel Rosa, Ari Barroso, Mário Lago e Custódio Mesquita, vários outros compositores fizeram parte desse novo momento do samba. Podemos então afirmar que, ao se desterritorializar e se aproximar de elementos significativos de outras classes sociais, o samba

²⁷ PARANHOS, 2003. *O Brasil dá samba? Os sambistas e a invenção do samba como “coisa nossa”*. Disponível em: www.samba-choro.com.br. Acesso em: 10 nov 2006.

encontra seu lugar de destaque e se torna símbolo de identidade nacional, convertendo-se em referência maior de brasilidade.

Apesar das disputas – o samba fez sua história passando por diversos obstáculos – o gênero se consolidou como símbolo de nacionalidade. “O(s) território(s) do(s) samba(s) permanecerá(ão) em aberto, dotado(s) de fronteiras móveis, nele(s) tendo lugar sempre novos “*rounds*” das “lutas de representações”.”²⁸

Ascensão do samba a partir do movimento do pagode dos anos 80

Para compreender as transformações do samba nas três últimas décadas, este trabalho tomou como fonte principal a tese de doutorado *Reiventando a Tradição – o mundo do samba carioca: o Movimento de Pagode e o Bloco Cacique de Ramos*, na qual Pereira analisa o universo da cultura popular, refletindo sobre o movimento de pagode na década de 1980, nascido na quadra do bloco Cacique de Ramos, no bairro de Olaria, subúrbio do Rio de Janeiro. O autor repensa a relação dos atores sociais desse universo com o mercado de música massiva. Dentre outras reflexões, Pereira buscou mostrar como esse movimento representou um marco na história do samba carioca, ao criar uma ponte entre os sujeitos sociais desse universo com o mercado de trabalho.

O *Cacique*, tradicional bloco de carnaval da cidade, configurava-se também como espaço de encontro entre os sambistas e a comunidade que ali se reuniam para a realização de pagodes. O bloco, nascido entre os anos 1961/1962, era dirigido por filhos de pessoas tradicionalmente reconhecidas no mundo do samba, da Umbanda e do Candomblé. O pai de Bira e Ubirani, respectivamente, presidente e vice-presidente do Cacique, nasceu no bairro do Estácio e foi amigo

²⁸ PARANHOS, 2003. *O Brasil dá samba? Os sambistas e a invenção do samba como “coisa nossa”*. Disponível em: www.samba-choro.com.br. Acesso em: 10 nov 2006.

dos fundadores do samba que ali se desenvolveu. Já a mãe dos diretores era uma importante mãe-de-santo, com formação religiosa no terreiro da Mãe Menininha do Gantois, na Bahia.

Fortemente ligado (na sua origem e história) às religiões afro-brasileiras – para as quais canto, música e dança são aspectos extremamente interligados e de valor fundamental – o samba nasce e se desenvolve no espaço dos terreiros; é de lá que ele sai para o mundo dos discos, da rádio, para se tornar a “música popular brasileira por excelência” [...] (PEREIRA, 1995, p.103)

Esses encontros se espalharam por grande parte do subúrbio carioca e deram início ao chamado “movimento de pagode”, fortemente absorvido pela indústria fonográfica e amplamente divulgado na mídia. As reuniões que aconteciam nas noites de quarta-feira na quadra do Cacique transformam-se, logo em seguida, em uma “rede de pagodes e pagodeiros” (PEREIRA, 1995, p.116), da qual faziam parte nomes como Zeca Pagodinho, Almir Guineto, Jorge Aragão, Jovelina Pérola Negra, dentre outros. E assim, o elo criado entre o chamado “fundo de quintal” e a mídia, tendo o mercado como mediador, transformou o movimento em sucesso de crítica e público.

É um samba de fundo de quintal, de rodas de samba surgidas no cotidiano dos subúrbios, mas que, muito rapidamente, ganhou os meios de comunicação de massa e as paradas de sucesso. Ao mesmo tempo, a palavra pagode vai se tornando um sinônimo de samba e chega-se a falar, na imprensa, de uma “geração do pagode”. Embora enquanto “reunião informal de sambistas para fazer samba” o pagode não seja nenhuma novidade, o incrível crescimento que teve tanto o número de pagodeiros quanto o de pagodes, ao longo dos anos 80, é expressivo.²⁹

O samba tradicional e suas variações – o partido alto, o samba de roda, dentre outros – deixaram de ser tocados nas escolas de samba, mas foram resgatados por essa geração de pagodeiros, que retomou as formas tradicionais de se cantar o samba. Pereira ressalta, contudo, que o retorno ao fundo de quintal, além de resgatar as formas tradicionais de se fazer e executar o samba, também re-configura e moderniza o gênero perante o mercado. Assim, o pagode se tornou um importante espaço de articulação entre os “pagodeiros” e o mercado fonográfico, favorecendo a profissionalização e a divulgação de inúmeros músicos.

²⁹ PEREIRA, 2003. *Cacique de Ramos – uma história que deu samba*. Disponível em: www.samba-choro.com.br. Acesso em: 10 novembro de 2006.

A emergência dessa nova “geração de pagode” ou dessa nova “leva renovadora dos pagodeiros” coloca esses novos representantes do samba frente a frente com outras “tribos” que já tinham seu lugar tanto no mercado fonográfico em particular ou na indústria cultural em geral, quanto no imaginário de uma juventude negro-popular carioca [...] (PEREIRA, 1995, p.82)

Pereira (1995) toma a letra de um samba do grupo *Fundo de Quintal*: “O samba marca como giz / É eterno por que é raiz”, para afirmar que a relação entre a “solidez” e a idéia de “raiz”, presentes no samba, e a “não-fixidez” e a “imobilidade” do giz sinaliza a idéia de que a tradição e a solidez do samba se renovam e se reconstróem na “momentaneidade” e na “não-fixidez do giz”.

O autor comenta:

Poderíamos, seguindo esta pista, imaginar uma *tradição/raiz* que, a cada momento, refizesse sua *solidez* na *momentaneidade* e na *não-fixidez* do giz. A “tradição” vista agora como uma espécie de signo vazio que necessitasse ser constantemente reconstruído, num jogo de manipulações e buscas de legitimidade. Ao invés das essências e dos absolutos, a momentaneidade, a instabilidade e o jogo das relações de poder e da construção do sentido. (PEREIRA, 1995, p.201)

Segundo o autor, nesse processo de reconstrução do samba, a oposição tradição/renovação dá lugar a um movimento que aceita “as relativizações e as simultaneidades” (PEREIRA, 1995, p. 206). O autor lembra, ainda, que esse movimento não ficou livre das acusações de “deturpação” e “descaracterização” da cultura popular por parte de intelectuais e estudiosos tradicionalistas, como se a cultura popular fosse imutável, livre de transformações e redefinições.

Essas afirmações não me impedem de perceber, no entanto, que esta questão do rumo que deve tomar a tradição, e logo do tema da “descaracterização” ou da “deturpação”, seja um elemento de disputa presente tanto para os membros ou freqüentadores do Cacique quanto para os representantes do mundo do pagode. Este tipo de discussão não apenas está presente como é encaminhada de modo, às vezes, particularmente tenso. Mas aí fica bastante claro o quanto se trata efetivamente de um conflito que, longe de expressar a idealização da cultura do “outro”, atualiza as disputas internas ao próprio grupo no sentido da afirmação destes ou daqueles valores ou do poder deste ou daquele segmento do mesmo grupo. (PEREIRA, 1995, p.212)

Assim, podemos concluir que, desde a década de 1980, nada foi mais importante para o samba do que as novas estratégias e possibilidades que o movimento do pagode proporcionou para

os atores desse universo em termos de produção mercadológica de uma cultura e seu espaço na sociedade.

Ascensão do pagode no mercado fonográfico reinventa o mundo do samba

Segundo Trotta, a partir da década de 60, o grau de referência ao passado que determinado samba fazia – aos símbolos da tradição, a seu imaginário – passou a ser um critério de avaliação do gênero como categoria musical.

Na categoria samba, principalmente a partir da década de 1960, além de critérios estéticos de sofisticação estilística, individualização do autor (ambos representando uma proximidade com a música erudita), coeficiente de popularidade, público consumidor e participação corporal coletiva, a qualidade é atestada também pelo grau de referências ao passado do gênero e a seu imaginário, isto é, pela elaboração das suas “raízes”. Na estratégia de valorização da prática do samba, a afirmação do gênero como prática cultural “autêntica” da população (sub-)urbana industrializada do país é altamente recorrente e legitimada. (TROTTA, 2006, p.89)

Para o autor, a referência à tradição não se dá por acaso. A busca pela “raiz” não se deve ao desejo ou à necessidade expressa de músicos e compositores; é, de certa maneira, uma prática cobrada. Dentro de uma cultura globalizada, temos, então, dois aspectos a serem observados no processo de produção de um bem cultural: de um lado, as necessidades do indivíduo de “se encontrar” no mundo e, através da obra, expressar sua própria vida e o mundo que o cerca – de se expressar, portanto, de forma mais consciente; do outro, estudiosos, intelectuais e crítica estabelecendo critérios de valoração baseados no elo que uma determinada obra tem com o passado, com a tradição – instituindo, de certa forma, parâmetros de qualidade.

Trotta, em *Samba e Mercado de Música nos anos 1990*, comenta:

Por outro lado, a noção de tradição e de vínculo com o passado produz uma antítese, que também se torna um critério de valoração na música popular brasileira. Buscando se dissociar do paradigma rural ou folclórico de um passado musical muitas vezes visto enganosamente como estável e rígido, determinadas práticas musicais reivindicam legitimidade e consagração se auto-declarando modernas. Ser “moderno” representa adotar elementos e técnicas recém

inventadas, quase sempre ligadas a inovações tecnológicas de sonoridade, mas também se tornando visíveis através de vestuário, comportamento, linguagem, enfim, de um imaginário mundial moderno. Representa, enfim, valorizar o tempo presente. (TROTТА, 2006, p. 89-90)

No chamado circuito do samba-choro no Rio de Janeiro – Lapa e arredores, rodas de samba do subúrbio e as aulas da EPM – podemos observar que, para a grande maioria dos grupos de samba ou de choro, sejam eles formados por jovens músicos ou por artistas já consagrados, o vínculo estabelecido com o passado se mostra, geralmente, na escolha do repertório, dos locais de apresentação ou mesmo das rodas informais. Mas vale lembrar que, nesse mesmo circuito, existem grupos que não estão preocupados em se legitimar através da tradição. A preocupação destes é adaptar as novas possibilidades tecnológicas àquele gosto musical, valorizando o presente em função de suas experiências de vida.

Analisando um questionário elaborado por uma turma do curso de produção fonográfica de uma universidade carioca, constatamos o interesse dos alunos em saber qual seria o comportamento do público diante de uma experiência musical que misturasse choro com instrumentos eletrônicos. A turma procurou observar a reação das pessoas ao ouvir um thecno-choro. Elas dançariam aquela nova música, caso fosse tocada numa boate? Aceitariam essa simbiose musical ou sentiriam alguma espécie de estranhamento? Ou, ainda mais radicalmente, ficariam “ofendidas” e sairiam do recinto? Nesse caso, o que observamos é que a questão da simbiose musical e de sua aceitação é, de certa forma, “perturbadora” e “misteriosa” também para quem produz. Nesse caso, portanto, os critérios de valoração baseados no elo com a tradição permanecem extremamente solidificados no imaginário do artista.

Como afirmamos antes, o que fica mais perceptível nessas articulações com o passado é que existem duas correntes distintas: de um lado existem os grupos que se propõem a fazer samba ou choro, com claro vínculo com a “raiz”, mas, ao mesmo tempo, não deixam de se proclamar inovadores; do outro, os grupos que utilizam elementos tradicionais do samba e do choro, mas

experimentam novas simbioses com elementos da música eletrônica, como no exemplo citado. Para Trotta, esses dois grupos seriam assim identificados: o grupo da modernidade e o grupo da modernidade mercadológica (TROTТА, 2006, p. 90). Mas o autor afirma, ainda, que o samba não se enquadra totalmente na lógica dessas duas modernidades:

O samba, então, se estrutura como um contraponto à modernidade de ambos os lados: tanto pelo viés estético, pois está associado ao passado e à recorrência de elementos, quanto pela área mercadológica, pois funda suas simbologias em valores comunitários essencialmente anti-mercado. (TROTТА, 2006, p. 90)

A partir da década de 1970, com a presença constante do samba nos veículos de comunicação de massa, constrói-se uma “memória musical sambista” (TROTТА, 2006, p. 90), não mais fechada nas referências do universo comunitário do samba, no fundo de quintal, mas em uma relação mais estreita com outros estilos musicais. Esse movimento leva o samba a “frequentar” outros mercados musicais. Artistas consagrados da chamada MPB, como Chico Buarque, Djavan, dentre outros, irão utilizar elementos do samba em suas composições. Para Trotta, está criada, nesse momento, uma problemática: a dicotomia entre samba e modernidade, problemática que mereceria um estudo mais aprofundado do que este trabalho, no momento, poderia contemplar.

O autor considera a história da sedimentação do samba como ícone de identidade nacional uma trajetória, de certa forma, constrangedora. O samba, símbolo por excelência da vitalidade musical do país, é, ao mesmo tempo, originário da música dos negros, das camadas de baixa renda, ou seja, está associado no imaginário da sociedade à idéia de marginalidade. Sobre isso, Trotta afirma:

O preconceito é difícil de ser aceito, mas relativamente fácil de ser explicado. Se até a bossa nova e o surgimento da MPB o samba era a música nacional por excelência e gozava de um certo prestígio no conjunto da sociedade e bom trânsito nas gravadoras, a invenção da MPB relegou o samba a uma posição hierárquica secundária no mercado. Com isso, acentuou o preconceito contra o gênero ao instaurar critérios de qualidade que não pertenciam à gama de elementos reconhecidos de sua prática. (TROTТА, 2006, p.95)

Ao considerar o desprestígio e o preconceito que o samba carrega em relação à chamada MPB, Trotta relembra o *reveillon* de 1996, na Praia de Copacabana, quando Paulinho da Viola, músico reconhecido por seu trabalho ligado à tradição do samba, ganhou um cachê de 35 mil reais para se apresentar no evento, enquanto outros artistas vinculados à chamada MPB teriam recebido 100 mil. O autor comenta:

Independente das razões do episódio ou de seu julgamento, a diferença dos valores demonstra inequivocamente que o artista identificado com o samba, mesmo quando atinge posições de proa na hierarquia de valores do mercado, está constantemente sob o risco de ser tratado apenas como um “ante-projeto”. (TROTТА, 2006, p. 96-97)

O autor conclui que a legitimidade do samba passou a ser afirmada com maior ênfase através da sua “tradição”. Assinala, contudo, que essa estratégia de valoração através da tradição teve como consequência uma completa sedimentação do paradoxo entre samba e mercado, colaborando para que fosse mantida uma separação simbólica entre as duas representações. E lembra, ainda, que o argumento da tradição é muitas vezes utilizado como estratégia de reivindicação de um lugar de maior destaque no cenário musical.

Os primeiros anos da década de 1980 foram marcados pelo distanciamento do samba dos meios de comunicação de massa. A música estrangeira dominava as rádios e, naquelas em que se tocava música nacional, a programação privilegiava a MPB. Sem espaço na mídia e no mercado, artistas do samba já consagrados se voltam para o fundo de quintal, para as rodas-de-samba amadoras. Mas, nessa retração midiática e do grande mercado, estava sendo criada uma nova forma de o samba se impor no cenário que ali começava a se desenhar.

Das inúmeras rodas que surgiram nos subúrbios cariocas nessa época, foi nas promovidas pelo *Cacique de Ramos* que surgiu o grupo *Fundo de Quintal*, principal responsável pela reaparição do samba no mercado, em torno de 1985. Atrás do sucesso do grupo vieram outros artistas que, gradativamente, foram conquistando espaço nesse novo mercado.

Nessa época, o LP *Raça Brasileira*, lançado pela gravadora RGE e assinado pelo produtor musical Milton Manhães, possibilitou a entrada no mercado de diversos artistas ligados ao pagode até então desconhecidos. O LP conquistou o disco de ouro, com 100 mil cópias vendidas. Nessa lista de desconhecidos do grande público, estavam Zeca Pagodinho, Almir Guineto, Jovelina Pérola Negra, dentre outros.

Segundo Trotta (2006), o surgimento do pagode foi fundamental para a revitalização do samba. Sob a forma “pagode”, o gênero se re-configurou no mercado. Para alguns pesquisadores, o pagode de mesa, como é conhecido hoje o pagode tradicional – que significava festa, encontros de fundo de quintal – surgiu na Zona Sul do Rio de Janeiro, mais precisamente no bairro de Botafogo, no início da década de 1970. Nesses encontros, em volta de uma mesa, músicos se reuniam para tocar, beber e comer em um ambiente mais livre e mais barato, onde só se pagava o que se consumia. Com o tempo, o que era um evento passou a designar uma forma de fazer samba, algo diferente do que se passava no ambiente das escolas de samba naquele momento, em que o sambista não podia mais cantar suas composições e ao público era cobrado ingresso. Assim, ao se distanciar das quadras das escolas de samba, os pagodeiros estavam, sem saber, iniciando um movimento que conhecemos hoje como samba de pagode. Mas uma das principais características desse movimento é a forma como se expressam musicalmente os pagodeiros: a possibilidade de improvisação. Sobre essa característica, Roberto Moura comenta:

As composições que nasceram daquele grupo em que se destacavam Almir Guineto, Zeca Pagodinho (que chegava com o cavaquinho guardado numa bolsa de supermercado e se incumbia de comprar mais cerveja, quando a bebida acabava), Jovelina Pérola Negra, Arlindo Cruz, Leci Brandão, Milton Manhães, Sombrinha, Luiz Carlos da Vila, Neoci e os integrantes do Fundo de Quintal, além de Jorge [Aragão] traziam um desenho novo: eram sambas prontos e acabados, com primeira e segunda partes, mas sobre os quais era possível improvisar como nos velhos tempos. (MOURA, 2004 *apud* TROTTA, 2006, p. 101)

A partir desse momento, o samba se desvincula das escolas, do carnaval, conquista um espaço no mercado e se profissionaliza. O gênero passa a absorver, também, outros elementos

musicais desconhecidos do ambiente doméstico das rodas. Esse processo de interação com outras estéticas musicais pode ser observado, por exemplo, na introdução de novos instrumentos, como o teclado, presente em grande parte das gravações. O autor lembra, ainda, que esse instrumento não era bem visto pela crítica por representar uma influência estrangeira em nossa cultura. Porém, músicos como Zeca Pagodinho e outros sambistas que circulavam em torno do pagode oriundo do *Cacique de Ramos* não foram alvos dessa crítica, pois, apesar de estarem praticando as regras do mercado, ainda mantinham, de certa forma, uma relação direta com seus referenciais simbólicos – as rodas de fundo de quintal (TROTТА, 2006, p.102).

Para Trotta, o estilo pagode foi uma construção do mercado com a intenção de marcar diferenças em relação ao samba “tradicional”. O autor afirma:

A categoria pagode, então, é um artifício mercadológico cunhado como forma de sublinhar algumas distinções em relação ao samba até então praticado, ao invés de demarcar suas semelhanças com a estética e com o imaginário do samba. Esse artifício, se por um lado promoveu as vendas de um determinado grupo de sambistas, por outro acabou estabelecendo uma linha divisória entre samba e pagode, que se firmou como um eixo de legitimidade. O termo samba, prestigiado por uma longa história de afirmação social e disseminado em diversas searas e categorias da música popular brasileira tinha muito mais prestígio do que o novo “pagode”, associado às noções de informalidade, populações de baixa renda, subúrbio, fundo de quintal. [...] A separação entre as duas nomeações irá acentuar um marco de qualidade no interior da categoria samba, que nos anos 1990 se acentuará e irá se revestir com outras cores. (TROTТА, 2006, p.103).

Assim como outros movimentos na história da nossa música, o movimento de pagode saiu de moda. Em pouco tempo passou da glória ao ostracismo. Com algumas exceções, grande parte dos artistas ligados ao movimento perdeu o espaço que havia conquistado rapidamente junto à indústria fonográfica e ao público consumidor. Mas artistas como Zeca Pagodinho, Jorge Aragão, Almir Guineto, Jovelina Pérola Negra e o próprio *Fundo de Quintal* conseguiram se manter, lançando discos e ocupando alguns nichos de mercado. O fato de maior importância para a profissionalização e o sucesso dos sambistas e pagodeiros da época é que, a partir desse momento, esses artistas puderam trilhar suas carreiras, independentemente de terem ou não um elo com as

instituições legitimadoras do samba – por exemplo, as escolas ou o próprio fundo de quintal. Esse momento foi um divisor de águas na carreira desses músicos. Trotta comenta:

Em sua projeção comercial nacional, o movimento do pagode colaborou para estabelecer definitivamente uma dissociação entre o gênero samba e os seus antigos núcleos realizadores. A partir do sucesso de Jorge Aragão, Zeca Pagodinho, Almir Guineto, Fundo de Quintal, Jovelina Pérola Negra, entre outros, não era mais necessário pertencer a uma agremiação carnavalesca carioca para obter a legitimidade da chancela do samba, apesar de alguns de seus protagonistas serem, de fato, membros de algumas Escolas. Com isso, o movimento dos pagodes ampliou o leque de possibilidades estéticas e variedade de estilos para a prática do samba, sem abrir mão de ser classificado como tal. (TROTA, 2006, p. 105)

Assim, podemos afirmar que o pagode criou uma associação entre elementos do samba tradicional e a linguagem e as regras do mercado, pois os grupos que se enquadraram na categoria samba conseguiram fazer circular sua obra de forma massiva. O movimento de pagode em pouco tempo atingiu todo o país, com maior ou menor força, dependendo da região. Vale lembrar que até meados dos anos 80 não se ouvia samba no Nordeste. O gênero não tocava nas rádios locais. Já nos últimos anos daquela década, observamos o surgimento de diversas casas de shows e bares na cidade de Maceió (AL), por exemplo, que passaram a oferecer apresentações de grupos de pagode formados através da grande divulgação que a mídia, principalmente a televisão, passou a fazer do movimento.

Observa-se, entretanto, que, embora absorvido em grande escala pelo mercado e pela mídia, o pagode não se distanciou de sua matriz, o samba de fundo de quintal, as rodas domésticas, o encontro entre amigos regado à bebida e comida. O que ficou desse movimento ao final dos anos 80 foi o surgimento de um mercado para os novos sambistas.

Como já dissemos, a reconstrução do samba se deu fundamentalmente através da valorização dos signos do passado, ou seja, da tradição. A experiência vivenciada, entre os anos 70 e 80, na quadra do bloco *Cacique de Ramos* – berço do movimento de pagode e principal

articulador da renovação do samba no Rio de Janeiro e conseqüentemente no país – marcou um importante momento na trajetória de re-significação do gênero.

Assim, no final dos anos 1970, o samba foi absorvido pela indústria cultural através desse “movimento de pagode”, que marcou o samba carioca – nas quadras, nos ‘fundos de quintal’, no mundo do rádio e do disco, bem como na grande imprensa – até meados da década de 80. Em sua tese, Pereira (1995) demonstra que a música produzida na quadra do *Cacique* e sua articulação com a mídia foram a base para o surgimento de um novo mercado para o samba.

Segundo o autor, a nova ascensão do gênero veio acompanhada de transformações na forma de cantar e executar o samba, a partir da introdução de instrumentos como o tantã, o banjo, o repique de mão, dentre outros. Assim, o termo *pagode*, além de significar festa, tem como tônica a descontração, a falta de regras, o samba versado.

Essas reuniões passaram a acontecer com maior frequência em diversos locais do subúrbio carioca, até chegar rapidamente a outros pontos da cidade, ocupando ainda os palcos das casas de espetáculo e bares da zona sul. Em pouco tempo, o movimento ganhou grande espaço na mídia, como demonstrou Pereira (1995) na listagem de matérias que saíram na imprensa entre 1983 e 1987. O autor pesquisou uma série de reportagens sobre o ressurgimento do samba e sua relação com a idéia de tradição/modernização, prenunciando a abertura de um novo mercado. Eis as manchetes de algumas delas: “Pagode, a moda antiga de sambar que se modernizou” (JB/84); “Pagode, a economia que surge no fundo de quintal” (O Globo/85); “Pagode, a revolução do fundo de quintal” (JB/86); “Pagode/Uma festa para quem é do samba” (Jornal da Tarde/86); “Pagode leva multidão à praia” (JB/87); “A resistência do samba” (O Globo/87); “The latest music in Brasil is pagode” (The New York Times/87) (PEREIRA, 1995, p.76).

Variada, essa seqüência de manchetes da imprensa é eloqüente e expressiva tanto da intensidade do fenômeno quanto do modo como o debate em torno do pagode

foi encaminhado, principalmente no que diz respeito ao grande público. (PEREIRA, 1995, p.77)

O autor lembra também que houve uma grande troca de referências entre o samba e o pagode, e cita algumas gírias trazidas do pagode e incorporadas ao mundo do samba. A expressão “Dia de Branco”, por exemplo, significa segunda-feira, ou seja, dia de retorno ao trabalho (PEREIRA, 1995, p.77). Na versão atual do cantor e compositor Moacyr Luz, fundador do “Samba do Trabalhador” – encontro de sambistas que acontece às segundas-feiras, no clube Renascença, no Andaraí – a segunda-feira, ou o Dia de Branco, tornou-se um dia de diversão, de festa sem compromisso profissional para esses músicos. À base de muita cerveja, caldinho de mocotó, ervilha e feijão, e do tradicional “churrasquinho de gato”, o samba rola em torno da mesa, sob frondosa árvore, até oito horas da noite, lembrando os encontros sob a famosa tamarineira do *Cacique de Ramos*, tão cantada por Beth Carvalho. Esse é um exemplo que demonstra que a tradição se repete, mesmo que se trate de um passado recente. Sobre o despretençioso evento, o jornalista Hugo Sukman escreveu para o jornal *O Globo*:

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, tô sentindo que tem alguma coisa aí... De fato, naquela tarde-noite presenciada pelo repórter do 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 segunda-feira seguida de Samba do Trabalhador. — Meu irmão... — dizia Moacyr Luz, violão em punho na mesa do pagode estrategicamente colocada sob a imensa caramboleira, carregada de carambolas (espelho da famosa tamarineira, símbolo de outro pagode famoso, o do Cacique de Ramos) — ... 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 os 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. Tudo foi tão rápido que, segunda-feira mesmo, o pagode já estava sendo gravado para virar CD, a ser lançado logo em outubro, e, fato inédito para festas do gênero, filmado para virar DVD. — O objetivo não é que a roda de samba se adapte ao filme, mas que o filme se adapte à roda — dizia Germano Fehr, dublê de dono de bar de samba (o Traço de União, em São Paulo) e diretor do DVD ao lado do também paulista Paulo Machline, enquanto comandava as cinco câmeras digitais que registraram o pagode por mais de oito horas. Contratos assinados no dia da gravação. É sintomaticamente também de São Paulo, onde o sambista carioca de fato arranca sua sobrevivência, a gravadora que teve a idéia de transformar o Samba do Trabalhador em disco, a Lua Music. — Vamos lançar o disco logo para aproveitar a explosão dessa festa — dizia Zé Luiz Soares, diretor da Lua Music, ainda impressionado com o tamanho do pagode, enquanto preparava e assinava na hora os contratos para o disco com os artistas que cantavam e tocavam o CD, produzido por Moacyr, vai se chamar “Renascença Samba Clube” e foi inteiramente gravado ao vivo pela unidade móvel de Sérgio Lima Neto, que parou seu caminhão-estúdio na porta do clube de Vila Isabel, com o desafio de transformar o adorável caos sonoro de um pagode em disco. Para ajudar na gravação, Moacyr pediu uma força ao amigo Rildo Hora, o maestro e produtor de discos de samba, notadamente os de Zeca Pagodinho. E Rildo não só deu a força, como ficou de pé as oito horas de pagode-gravação regendo os músicos e emprestando sua experiência na difícil arte de reproduzir o samba ao vivo. — Não precisa mexer em nada na música, é só cuidar dos timbres, dos volumes, já que os músicos são muito bons — dizia Rildo, que ficou particularmente impressionado com os arranjos todos escritos pelos dois jovens cavaquinhos do regional fixo do pagode, Gabriel e Abel Luiz, o popular Sivuquinha (dado o seu talento musical aliado à ausência total de melanina em sua pele). Sivuquinha é um dos jovens compositores estreantes em “Renascença Samba Clube”. É dele “Canto dos cafezais”, cantando na roda pelo também jovem Luciano Macedo. Passaram pelo pagode para gravar, entre muitos outros, desde nomes consagrados como Luiz Carlos da Vila (que cantou “O sonho não acabou”, sua homenagem a Candeia, rei dos pagodes de antanho), Zé Luiz do Império (“Minha arte de amar”, uma parceria com Nei Lopes), Adilson Bispo (“Retrato cantado de um amor”), Bandeira Brasil (“Lágrimas de fogo”) e Efsen (“Brilha pra mim”) até estreantes em disco como Renato Milagres (sobrinho de Zeca Pagodinho e os cornos do tio) cantando o clássico “Pintura sem arte” (Candeia), a estrela da Lapa Luiza Dionísio (cantando a linda “Conceição da Praia”, de Luiz Carlos Máximo) ou Bira da Vila, grande jovem compositor que canta a sua, com Serginho “Deixa a vida me levar” Meriti, “O daqui, o dali e o de lá”. O pagode, freqüentado por gente do samba como João Bosco, Aldir Blanc, Zezé Motta, e regado a feijoada, cachaça e cerveja, vai ser eternizado em 18 faixas do CD, o DVD vai ter pelo menos mais umas dez. Não por acaso, vendo aquilo tudo que idealizou num clube histórico como o Renascença (fundamental na história da cultura negra carioca), Moacyr escolheu para cantar um partido alto seu com Aldir Blanc e Luiz Carlos da Vila, “Cabô meu pai”. Que diz, resumindo a idéia toda: “O pai me disse / Que a tradição é moderna / Vem do ancestral é eterna...”.

— Meu irmão... — dizia Moacyr. — Era mais ou menos isso que queria dizer com isso tudo aqui.³⁰

Segundo Pereira, a tradição se repete, a absorção pela mídia é que é a novidade.

Durante os anos 80, especialmente na segunda metade da década, o número de pagodes cresceu muito, a imprensa, como vimos, começou a registrar o fenômeno, discos começaram a ser gravados, várias rádios colocaram no ar uma programação musical especialmente apoiada no samba de pagode – com destaque para a Rádio Tropical (RJ) – enfim, dentro e fora da mídia, começava-se a falar de um movimento de pagode. Esta seria a novidade. (PEREIRA, 1995, p. 78)

O autor observa que o movimento do pagode já nasceu de “ações concretas” de “sujeitos ou grupos de sujeitos diferenciados”, com representações sociais diversas – sambistas, mídia, gravadoras – “tanto nos seus interesses ou objetivos quanto nas táticas empregadas para atingi-los” (PEREIRA, 1995, p. 78).

Assim, os números de vendagem de discos começaram a demonstrar a força do movimento e a sua importância no mercado. A gravadora RGE, percebendo que havia um mercado para o pagode, e desconsiderando o tratamento “de segunda” dado aos compositores e intérpretes do gênero por parte das outras gravadoras, tratou de criar um esquema de marketing “de baixo para cima”, atuando dentro do próprio ambiente desses encontros, o que resultou em sucesso de vendas, transformando o pagode em fenômeno comercial no país.

Abriram-se novos espaços de shows por toda a cidade para o encontro de sambistas, seresteiros e até chorões. Assim como acontece hoje nos chamados circuitos “off-Lapa”, onde regiões da cidade como os bairros de Santo Cristo, Gamboa e Praça Mauá passaram a abrigar diversos bares que alternam samba e choro em sua programação semanal.

Pereira lembra que, até então, o carnaval encobria a produção de pagode, impedindo-o de tocar nas rádios e nas quadras das escolas de samba. Mas os novos tempos para o ritmo começavam a dar sinal.

A cada semana pipocam dois ou três novos endereços onde se reúnem informalmente sambistas (e eventualmente até seresteiros e chorões) para mostrar a produção nova, ‘impedida de escoar pelo bloqueio de divulgação das rádios e

³⁰SUKMAN, 2005. *Eternizando o Pagode*. Disponível em: www.samba-choro.com.br. Acesso em: 05 jul. 2006. Matéria originalmente publicada no jornal *O Globo*, em 05/09/2005.

das próprias quadras de escolas de samba'. Festa maior do samba, o carnaval não terminou neste ano na Quarta-Feira de Cinzas. Ele se fragmentou em dezenas de milhares de festas de fundo de quintal, em animadas rodas de samba, em batuques sincopados sobre mesas de bares. O samba se transformou em pagode, o gênero musical que se espalhou com rapidez pelo país, chegou às paradas de sucesso em rádios e discos e a cada dia conquista novos admiradores (PEREIRA, 1995, p. 80).

Para o autor, o mercado do samba se ampliou como consequência direta da “moda pagode” e se tornou “mania” nacional, penetrando em locais até então distantes, como São Paulo e o sul do país. O samba retomou seu espaço com ajuda do pagode, assim como hoje o choro conquista um lugar de destaque no cenário musical em função do *boom* do samba nas últimas duas décadas.

Tal movimento se fortaleceu a ponto de ser intitulado pela imprensa de “geração do pagode”. Como já dissemos, nele se destacaram músicos como Zeca Pagodinho e Almir Guineto, aos quais se juntaram outros compositores, cujos talentos resgataram o destaque perdido pelo samba no surgimento da Bossa Nova. À época, meados dos anos 50, um grupo de jovens de Copacabana, cansado da simples absorção da música norte-americana, criou um novo estilo de fazer samba, baseado nos fundamentos do jazz e da música clássica, com temáticas mais intelectualizadas e cujo auge e fixação como gênero se deveram à participação do baiano João Gilberto.

Articulação com outros gêneros e inserção no mercado

Assim, o pagode passou a dividir espaço com outros gêneros já sedimentados no mercado fonográfico e no imaginário de uma “juventude negra-popular carioca”, como, por exemplo, o soul e o funk (PEREIRA, 1995, p.82). O novo estilo tornou-se a porta de entrada do samba no mercado e abriu caminhos para a profissionalização de diversos músicos.

Portanto, o pagode veio atender a diferentes interesses: dos jovens compositores, que queriam se lançar no mercado, e da indústria fonográfica, que pretendia lançar seus novos produtos. É fundamental destacar a importância da estratégia de marketing criada pelas gravadoras

para alcançar o grande público e marcar uma nova relação do samba com o mercado, ressaltando a tradição como valor agregado ao novo produto.

Em entrevista a Pereira (1995, p.86), o compositor Almir Guineto fala sobre essa renovação do samba e lembra que ele retomou o uso do banjo - instrumento muito usado no maxixe - adaptando-o ao pagode. Sobre essas inovações no samba, Pereira comenta:

Desta forma, uma das grandes e mais referidas 'inovações' instrumentais do pagode nos é apresentada pelo seu próprio autor como mais uma retomada – ainda que em 'boa hora' – da melhor 'tradição' do samba, reafirmando o princípio da 'reinvenção'. Evidentemente, nessa retomada contemporânea, *novos* sentidos e *novas* leituras são incorporadas à “tradição” que, assim, se renova e se refaz. Zeca Pagodinho, improvisador de grande habilidade e sucesso, sintetiza esse processo de ‘renovação da tradição’: “O pagode é um reconhecimento da nossa cultura, da tradição. Tem inovações, é claro, mas o que mudou no samba mudou pra melhor”. (PEREIRA, 1995, p.87)

Segundo o autor, a retomada de elementos da tradição – com suas referências e simbolismos – vivida pelo movimento de pagode deve ainda ser avaliada como revitalização da própria história do samba e sua articulação com o momento presente.

Especialmente no que se refere à discussão em torno da questão da “tradição” enquanto elemento chave revivido pelo movimento de pagode, é bom lembrar que esse debate – sobre a “retomada” ou não da tradição, a referência a seus diversos conteúdos e marcas emblemáticas (“o sambista tradicional”, “o malandro”, “o ambiente descontraído do samba”, “o preparo da comida”, “os temas rurais”, “os temas africanos e/ou negros” e assim por diante) – pode (e deve) também ser visualizado na mesma ótica sugerida pelo parágrafo anterior. Também no caso aqui em pauta, as referências à “tradição” – apesar do conteúdo mais ou menos objetivo que essas referências possam ter – são peça(s) fundamental(ais) seja na afirmação de ritmos e personagens do mundo do samba, seja na inserção no mercado (fonográfico, de consumo em geral) de determinados produtores e/ou de produtos musicais. Além da “tradição” do terreiro ou do fundo de quintal, há também o “terreiro” da cultura de massa que não pode ser esquecido; e mais: há que se passar de um a outro, praticamente todo o tempo! (PEREIRA, 1995, p. 90-91)

Portanto, o pagode se situava entre a tradicional batucada e a roda de samba, misturando elementos das duas expressões e fortalecendo a tradição musical do samba com os elementos da modernidade: mercado, mídia e grande público consumidor.

Para entendermos melhor essas transformações culturais, é importante recordar o contexto sócio-político do país naquela época. Na década de 1970, com o exílio de artistas como Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil e Geraldo Vandré, houve um grande esvaziamento da MPB. Assim, o samba ganhou espaço na indústria cultural ao suprir a demanda existente de música popular brasileira. Artistas como Nelson Cavaquinho, Cartola, dentre outros, são redescobertos e ganham destaque na mídia. Já no final dessa década, com o surgimento de outros estilos musicais, o samba perde espaço na mídia e se retrai nos encontros de fundo de quintal. É aí que toma lugar o pagode e sua importância na redefinição dos espaços do samba (PEREIRA, 1995, p. 94).

Assim, uma geração de jovens pagodeiros, com variadas influências musicais, e não apenas o samba antigo, passa a ocupar o espaço que o samba havia perdido, inclusive, com o distanciamento dos sambistas das escolas de samba, preocupadas, naquele momento, com a “espetacularização” dos desfiles e com seus sambas-enredo. (PEREIRA, 1995, p.96)

Abria-se, assim, uma nova frente para o samba, caracterizando um novo momento no seu processo de organização/reorganização [...] Mas essa volta ao fundo de quintal – afinal de contas, o berço do samba – não apenas revigora sua dimensão “tradicional”. Ela também reafirma seu sentido “modernizante”, de troca com o mercado e com a sociedade mais ampla. (PEREIRA, 1995, p.96 e 99)

O crescimento dos pagodes fez surgir um outro tipo de organização do samba, que não se baseava mais no grande espetáculo das escolas nem na vendagem dos produtos, mas no renascimento de uma forma de criação, que incluía as antigas reuniões de lazer e, ao mesmo tempo, articulava-se às determinações do mercado e à mídia.

E o pagode “recoloca o samba nos trilhos”: novo mercado

A articulação entre os ritmos urbanos brasileiros, desde o tempo da modinha e do lundu, ou, ainda, entre o samba e o maxixe, é a base formadora da música urbana brasileira. “Ao longo deste sinuoso percurso geográfico musical vivido pelo samba, verificaram-se inúmeros cruzamentos de ‘ritmos urbanos’ [...]” (PEREIRA, 1995, p.107).

Segundo o autor, a tradição da nossa música urbana é marcada por traços culturais claramente híbridos e por “profundas trocas entre grupos sociais não apenas distintos no que se refere às suas práticas culturais mais objetivas, como também socialmente bastante diversificados, ocupando posições diferenciadas no conjunto da hierarquia social” (PEREIRA, 1995, p.108)

Mas a entrada desses gêneros no mercado foi marcada por estratégias bem definidas. Uma prática muito recorrente no mundo do samba é o “apadrinhamento”. Desde a época do pagode dos anos 80, o apadrinhamento é uma forma de mediação entre as rodas de samba e o mercado, quer dizer, a entrada no mercado de novos instrumentistas e intérpretes é facilitada por um artista já consagrado. Como já assinalamos, a cantora Beth Carvalho, por exemplo, é considerada até hoje a grande madrinha do pagode, sendo responsável pela abertura de espaço no mercado para os músicos do *Cacique de Ramos* e, em especial, para o grupo *Fundo de Quintal*. Ao resgatar o partido-alto, o grupo renovou a batida do samba, fazendo com que as pessoas se interessassem novamente pelo gênero (PEREIRA, 1995, p.121).

Vários músicos e estudiosos do mundo do samba atestam o papel de mediadora que Beth Carvalho desempenhou entre o pessoal do pagode e o grande público na década de 80. Semelhante lugar ocupou Nara Leão ao gravar, dez anos antes, sambas de Nelson Cavaquinho, Cartola e Nelson Sargento, compositores que conheceu ao frequentar o famoso bar *Zicartola*. Outros nomes citados pelo autor como mediadores – nomes-chave na divulgação do ritmo na indústria cultural – foram Paulinho da Viola, Martinho da Vila e Clara Nunes. O autor considera o próprio movimento de pagode dos anos 80 o mediador nessa fase de levante do samba:

Dessa forma, a articulação entre músicos consagrados e novos talentos do samba ou do pagode ficou caracterizada junto ao mercado sob a forma de apadrinhamento. Através da análise de matérias publicadas na imprensa, dos discursos e do repertório musical dos atores do universo

do samba, Herschmann & Trotta (2006) observaram que a prática do apadrinhamento ainda é muito presente na relação entre esses atores e na sua relação com o mercado.

[...] o ato de apadrinhar um artista é uma prática recorrente no mundo do samba e não é considerada pelos indivíduos como sendo *injusta*. O padrinho, além de colaborar com a ascensão de atores que fazem parte do seu círculo de relações sociais, (re)legitima a sua condição de *formador de opinião*, como importante mediador neste universo musical. Ou melhor, este tipo de prática social constrói hierarquias e relações de poder no interior dessa coletividade: se por um lado, para o *apadrinhado*, o aval é uma forma de conseguir - mais rápido - um espaço no mundo da música (reconhecimento dos pares e/ou no mercado), por outro lado, para o *padrinho* é uma estratégia para reafirmar sua condição de liderança para a comunidade que *produz* e que *consome* samba. (HERSCHMANN & TROTTA, 2006, inédito)

[...] Imediatamente, o nome de Beth Carvalho é lembrado como o de alguém não apenas responsável pelo salto comercial do pagode mas, principalmente, pela divulgação na mídia e nas gravadoras do pagode do Cacique: “Beth (...) é uma das explicações para a passagem do pagode do amadorismo aos records de vendagem: ela não só embarcou na onda como deu força aos pagodeiros. (PEREIRA, 1995, p. 116)

Essas afirmações demonstram a importância de Beth Carvalho para o movimento de pagode. Sobre a sua relação com os sambistas, a “madrinha do samba” comenta:

Essa minha história de madrinha foi algo muito espontâneo. Eu revelava pessoas e falava dessas pessoas da mesma maneira que eu estou falando agora para você do "Quinteto em Branco e Preto". Eu falava mesmo! Eu sempre usei a minha mídia para dividir com os outros. Sempre usei isso. Sempre dividi meu queijo, meu bolo. Porque eu sou assim, sou uma pessoa apaixonada! Eu não sei trabalhar friamente tirando proveito só para mim mesma, não. Eu sempre dividi a história e acho que foi muito bom. O resultado foi maravilhoso. Agora uma outra coisa é a seguinte, isso é a minha maneira de ser. Eu sempre fui assim. Na verdade se esse fosse um país sério mesmo, não precisava nem de madrinha, nem de padrinho. As gravadoras, os produtores artísticos é que tinham que descobrir essas pessoas. Se esse país fosse sério, as editoras é que tinham que fazer isso. Mas elas não fazem nada. Ficam só esperando o prato pronto. Aí tem a Beth aqui que é madrinha e dá a dica pro cara. Mas na verdade não precisaria isso se fosse um país que levasse a sério a nossa cultura. Como não tem, eu acabo fazendo esse papel e sou obrigada mesmo a fazer porque se eu não fizer ninguém faz³¹

Nesse processo de mediação da década de 1980, o rádio também teve um papel fundamental. Herschmann & Trotta (2006) comentam:

³¹Entrevista concedida pela sambista ao site S@mbando.com.br, em 20/02/2007. Disponível em: <http://www.sambando.com.br>.

A comunicação entre movimentos musicais e o mercado musical depende da intermediação de pessoas que gozem de bom trânsito em ambos os espaços. A relação do samba ou de qualquer outro gênero com o mercado de música sempre teve como eixo importante a atuação de atores sociais que, nos bastidores, promoviam o contato entre compositores, cantores, músicos, jornalistas, diretores de gravadoras, radialistas, produtores de televisão, profissionais de publicidade, cinema, etc. (HERSCHMANN & TROTTA, 2006)

Segundo Herschmann e Trotta, profissionais do rádio e da imprensa estiveram sempre próximos do mundo do samba. Os autores conferem a essa relação amistosa de jornalistas e radialistas com os sambistas, e a freqüente presença dos agentes midiáticos nas rodas de samba, os espaços concedidos ao gênero nos veículos de comunicação.

[...] jornalistas e radialistas sempre tiveram um estreito contato e gozaram de ótimo prestígio nas rodas de samba, nas Escolas e com os sambistas. Parte da boa presença do samba no rádio e nos cadernos de cultura dos grandes jornais nacionais deriva dessa aproximação. Já nos anos 1930, jornalistas como Vagalume e Jota Efegê foram pioneiros na literatura sobre o gênero. Segundo Hermano Vianna, esses mediadores culturais favoreceram a estruturação do samba no mercado como síntese da cultura brasileira ao colocarem em contato “mundos que pareciam estar para sempre separados” (Vianna, 1999:155). Nas décadas de 1950 e 1960, Sérgio Cabral, José Ramos Tinhorão e outros jornalistas fizeram carreiras abordando com freqüência o assunto samba. [...] (HERSCHMANN & TROTTA, 2006)

Os autores ressaltam, ainda, o papel de mediadores que os jornalistas João Máximo, João Pimentel, Hugo Sukman, dentre outros, vêm desempenhando atualmente na imprensa carioca. Sobre o papel da mídia, principalmente a imprensa, na manutenção da memória do samba e do choro e na re-afirmação de um lugar de destaque para ambos os gêneros no cenário musical brasileiro, o jornalista do Segundo Caderno de O Globo, João Pimentel, comenta:

Acredito que o papel da imprensa, principalmente a escrita, sempre foi fundamental na história do samba. Podemos lembrar que foi um jornalista, o Mário Filho, quem idealizou a oficialização dos desfiles das escolas de samba, nos anos 30. O sambista sempre foi discriminado e o samba tratado como uma música menor. Nadando contra essa corrente elitista sempre tivemos vozes como o Lúcio Rangel, o José Ramos Tinhorão, o Sérgio Cabral, o João Máximo e outros que souberam entender que na simplicidade deste gênero musical, e do choro, estava a essência carioca. Acho inclusive que, de alguns anos para cá, é nas páginas dos jornais que esta produção recente encontra o apoio que não há nas rádios e nas grandes gravadoras. Não posso falar por toda a minha classe, mas posso afirmar que assim como outras gerações de jornalistas apresentaram para a Zona Sul os compositores do morro e foram fundamentais para que estes fossem gravados, se tornassem conhecidos, há hoje, e eu me incluo nessa turma, uma geração de

jornalistas que acompanha com respeito e carinho o que está sendo produzido, e que tem muita qualidade. Posso citar os nomes de Edu Krieger, Alfredo Del Penho, Pedro Holanda e Rodrigo Maranhão como excelentes compositores e não apenas do samba tradicional, mas do samba como matriz de uma MPB dada precocemente como morta. Temos também excelentes instrumentistas e cantores como Roberta Sá, o próprio Del Penho, Moysés Marques. Enfim, brigamos diariamente dentro das redações por um espaço que achamos justo. Nem sempre conseguimos, isso é certo, porque todo mundo briga por aquilo em que acredita e, graças ao bom Deus, as pessoas pensam e sentem as coisas de modo diferente. É isso, acho que sempre caminhamos juntos!³²

Na atualidade, podemos apontar outras mediações que re-inserem o choro na mídia e abrem espaço para o gênero no cenário musical do Rio de Janeiro: os programas *Época de Ouro* – produzido pelo consagrado chorão Jorginho do Pandeiro e transmitido ao vivo pela Rádio Nacional, todas as sextas, às 17 horas – e *Roda de Choro*, apresentado pelo radialista João Carlos Carino, às terças-feiras, na Rádio MEC FM. Temos também na internet um importante mediador desse processo, o site *Agenda do Samba-Choro*, coordenado pelo analista de sistemas e amante do samba e do choro Paulo Eduardo Neves.

Sobre a presença dos atores da mídia nas rodas de samba e choro, a pandeirista do grupo Choro na Feira, Clarice Magalhães, comenta:

O *Choro na Feira*, que nasceu em 2000, sem dúvida contribui para a divulgação do choro. Com iniciativa da cavaquinista Ignez Perdigão, fazemos uma roda semanal em Laranjeiras, sentados no banco de uma praça há 7 anos, sem que recebamos dinheiro por isto. Talvez pela localização, por ser o bairro de moradia de muitos jornalistas, a roda ficou famosa e virou o ponto de encontro de centenas de cariocas.³³

Para Herschmann e Trotta (2006), a convivência dos sambistas com os profissionais da mídia estabelece uma troca em que ambas as partes se beneficiam. De um lado, o jornalista, ao ficar íntimo dos sambistas, consegue obter material para suas matérias; do outro, os sambistas ganham algumas amizades nos veículos de comunicação, o que pode lhes garantir uma maior visibilidade para seu trabalho.

³² Entrevista concedida por João Pimentel à autora em 26 de março de 2007.

³³ Entrevista concedida por Clarice Magalhães à autora, em abril de 2007.

Assim, as relações de apadrinhamento que se estabelecem neste universo musical trazem benefícios tanto aos sambistas quanto aos profissionais de mídia. Foi assim que o samba ocupou um lugar de destaque na vida nacional - símbolo da cultura brasileira e com seus elementos característicos -, isto é, desta forma é que ele foi se constituindo em uma referência fundamental para a construção de uma identidade local, carioca e/ou brasileira. (HERSCHMANN & TROTTA, 2006)

Diante do mercado, o apadrinhamento tem a função de legitimar o músico desconhecido perante o público. Ao mesmo tempo, em torno desses *padrinhos* e *madrinhas*, é construída uma “re-significação de sua importância simbólica” e um “elevado grau de respeitabilidade entre seus pares”. (*Ibidem*). O papel de madrinha que Beth Carvalho ocupa no mundo do samba está presente no imaginário dos atores desse universo até hoje.

Esta cantora atua no mercado, sobretudo através de sua identificação de *madrinha*. Assim, sistematicamente “descobre” talentos nas rodas de samba que frequenta com assiduidade e os “apadrinha” no mercado musical, seja através do lançamento de músicas em seus discos, seja através da sua própria participação em shows e discos de seus “afilhados”. (*Ibidem*)

A presença de Beth Carvalho nas rodas de samba ainda é muito frequente. Mesmo que a cantora não portasse o título de “madrinha do samba”, sua presença nas rodas significaria que ela valoriza o trabalho daquele novo artista e nele acredita. Não era raro encontrá-la no pagode do Negão da Abolição e do Nézio Simões, que acontecia às quartas-feiras no Clube Guanabara, na Praia de Botafogo, e mesmo nas rodas de samba promovidas por estudantes universitários pela cidade. Sobre a questão do apadrinhamento, Roberta Nistra, cavaquinista dessa nova geração do samba e da Lapa, comenta:

Acho que o apadrinhamento é um pouco ilusório. Mas, no caso da Beth Carvalho, é importante, pois ela introduz o apadrinhado em um tipo de mídia ao qual, eu acho, só ela e o Zeca Pagodinho têm acesso no meio do samba. Feliz daquele que for apadrinhado por um desses dois. Mas isso não acontece com muita frequência. O que acontece é você estar nas rodas, conhecer os grandes sambistas, se envolver, mostrar competência, enfim, dessa maneira as pessoas te conhecem, daí chamam pra tocar, apresentam um, depois outro, assim vamos conhecendo todos no meio.³⁴

³⁴ Entrevista concedida à autora em 10 de janeiro de 2007.

Mas Herschmann e Trotta observam duas estratégias distintas na prática do apadrinhamento no mundo do samba:

A estratégia de mediação, portanto, desenvolvida no samba – através do apadrinhamento – distingue-se da mediação usual dentro da indústria da música, sendo assumida com grande naturalidade. Evidentemente, a idéia de apadrinhar alguém na indústria do disco não chega a ser grande novidade, pois sempre se espera que produtores e outros profissionais do mundo da música “descubram” – apadrinhem – novos talentos. A diferença é que no mundo do samba a relação entre padrinho e afilhado longe de ser questionada como uma prática que prejudica um sistema meritocrático (mais justo), é na verdade valorizada. É como se entre o padrinho e o apadrinhado houvesse quase que uma relação de parentesco – linhagem – em que o afilhado é ajudado, mas está comprometido em alguma medida em dar continuidade ao trabalho do padrinho (continuidade a certo tipo de repertório, estilo, tratamento estético, etc.). Em suma, é através da reafirmação pública do parentesco escolhido que se reforça o vínculo e a cumplicidade mercadológica entre padrinhos e afilhados. [...] A questão do apadrinhamento no mundo do samba, portanto, é vital hoje não só para uma compreensão mais clara da dinâmica das instâncias de consagração – na roda e no mercado – associadas a este gênero, mas também para um entendimento do lugar que ocupa o *passado* e a *tradição* (Hobsbawn e Ranger, 1984), ou melhor, a produção dos artistas consagrados no ofício musical dos novos sambistas. (HERSCHMANN & TROTTA, 2006)

No universo do choro, além do lugar de memória ocupado pela Escola Portátil de Música, como afirmamos no capítulo anterior, ressaltamos também o seu papel de mediador, uma vez que, através do ensino dos fundamentos do choro, a EPM tenta criar nos alunos o gosto por esse estilo musical. Na mídia impressa, podemos citar a extinta *Revista do Choro*, publicação que, na década de 90, teve um importante papel na difusão do gênero. Seu idealizador, Egeu Laus, pesquisador e diretor do Instituto Jacob do Bandolim, explica:

O lançamento da revista roda de choro em 1996 foi um marco. A gente conseguiu fazer já em 1997 o centenário do Pixinguinha na sala Cecília Meirelles com lotação esgotada quando não se imaginava que o choro conseguiria lotar uma sala de espetáculo. Lotou e ainda sobrou gente do lado de fora. Isso até para os músicos foi uma surpresa. O show foi em 25 de abril de 1997. Em 1996, acho que em dezembro, a gente lança o número zero da revista roda de choro. Isso é mais ou menos um marco para organizar o pessoal do choro. Para saber que existia. Porque tinha um grupo perdido lá, outro grupo perdido lá, sabe, essas pessoas se comunicam pouco, eu acho. Ou pelo menos a mídia sabia pouco disso. Os músicos e as pessoas que freqüentam sabem, você sai daqui, vai para uma roda de choro lá no subúrbio, mas eu acho que isso acabou passando um pouco para a mídia, a mídia começou a descobrir que isso existia e que era forte, mas isso já existia. Lógico que revista é um marco só no sentido de que ajuda a difundir, mas não foi a revista que inventou, já existia muito antes disso [...] se você não tem

gravadora produzindo samba e choro em grande volume em consequência você não tem espaço na mídia para isso. Então o espaço na mídia, falando sempre deste primeiro momento, é dado pela amizade dessas pessoas com jornalistas, com colunistas, com o João Pimentel do Globo, então esses espaços vão sendo furados por jornalistas que tentam pautar... Se fosse deixar pela dinâmica normal, pelos coordenadores dos cadernos, pelo chefe de redação, isso não teria acontecido. Na verdade quem pauta o espaço nos jornais da área de música são as gravadoras.”³⁵

Em meados da década de 90, a proliferação de rodas de samba pela Lapa estimulou a abertura de diversos bares com programação musical fixa voltada para o samba e o choro. Esse movimento criou um círculo de compositores e músicos conhecidos e anônimos em torno das noites musicais do bairro, no centro do Rio. O público que saía em busca de lazer e, principalmente, de samba acabava descobrindo as rodas de choro da Lapa. Assim, o samba se tornou o mediador na fixação do choro como gênero popular no Rio de Janeiro. Podemos afirmar que essa articulação resultou no surgimento de um nicho de mercado para o choro, um novo momento para o gênero no cenário musical brasileiro.

Com a “crise” das grandes gravadoras (HERSCHMANN & KISCHINHEVSKY, 2006), o mercado fonográfico se retraiu, o que facilitou o fortalecimento de pequenas gravadoras – *Acari Records*, *Rob Digital*, *Carioca Discos*, *Biscoito Fino* - e o surgimento de alguns selos fonográficos, como o *Quelé* – uma parceria entre da *Biscoito Fino* com a *Acari Records* – e o *Quitanda* – uma parceria da cantora Maria Bethânia com a empresária Kati Almeida Braga. Essas pequenas gravadoras trabalham com baixos custos e com um número reduzido de artistas; têm como meta principal viabilizar o escoamento dessa pequena produção, diferentemente da grande indústria fonográfica, preocupada com a maior rentabilidade de seus investimentos. Já na década de 1980, a resposta das grandes gravadoras ao *boom* do pagode foi cautelosa e lenta. Em entrevista a Pereira (1995), o produtor fonográfico da extinta gravadora RGE, Milton Manhães, afirmava:

Primeiramente, elas gostam muito pouco de gravar samba. Você vê que, no Brasil, se tiver umas 15 gravadoras, só 2 ou 3 é que gravam samba; o resto não

³⁵Entrevista concedida por Egeu Laus à autora, em 21/07/2005

grava samba mesmo. Então, fica difícil. A aproximação do sambista com a gravadora... não tem, não existe; e aquelas que mantêm uma relação são muito congestionadas. É muito sambista, são milhares. (PEREIRA, 1995, p.146).

A estratégia comercial dessas gravadoras foi a produção de discos coletivos. Foi dessa forma que Zeca Pagodinho, até então um ilustre desconhecido, passou a ser conhecido por cinquenta mil consumidores que adquiriram o disco *Raça Brasileira*, produzido em 1985 pela RGE. O disco contava, ainda, com a presença de Jovelina Pérola Negra, Mauro Diniz, Elaine Machado e Pedrinho da Flor. Na verdade, esse disco foi um teste para a gravadora saber quais artistas teriam sucesso e quais não iriam emplacar. Em seguida, foi lançado o disco *Isso Sim É Que É Pagode*, que teve 100 mil cópias vendidas. A partir daí, a gravadora passou a lançar discos individuais.

É interessante observar a relação entre mercado e tradição estabelecida nessa época. Em depoimento a Pereira (1995), o sambista e freqüentador de pagodes Jorge José da Silva fala sobre o trabalho dos produtores fonográficos mais importantes da época: Além de Milton Manhães, da RGE, o produtor Rildo Hora, da gravadora RCA, também foi responsável pela inserção no mercado de vários artistas hoje nacionalmente conhecidos. Mas Silva ressalta:

Se o produtor for o Rildo Hora, a qualidade vai ser mais fonográfica. A questão é que já nessa época se travava a briga entre mercado e tradição, isto é, o sambista/pagodeiro afirma que os grupos produzidos por Milton Manhães ainda conservavam uma tal fidelidade ao samba. Já nas mãos de Rildo Hora, o trabalho estava mais voltado para o lado comercial, para o mercado. (PEREIRA, 1995, p.147)

Mas há muito que essa preocupação já era pauta das discussões sobre a evolução do samba. Em seu artigo sobre a construção de uma memória da música urbana brasileira, o músico e sociólogo Luiz Otavio Braga comenta:

Vagalume constrói a memória do samba tomando um caminho crítico e problemático: confronta-o com a indústria cultural emergente. Coloca de um lado os sambistas diretamente ligados à roda do samba, os maestros - suas características de vida familiar, religiosas, enfim, suas condições sócio-econômicas possibilitaram-lhes 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. Do outro lado, 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.³⁶

Refletindo sobre esse aspecto no contexto atual do samba-choro, podemos afirmar que o nicho de mercado que se abre agora para o choro já nasce dentro dos princípios da tradição; no caso do samba, o gênero se reformula tentando buscar, através da articulação com o choro, o seu espaço como “tradicional”, e não apenas comercial, como foi vendido na década de 80.

Segundo Pereira (1995, p. 202), “tradição” está diretamente ligada à idéia de repetição e de continuidade com um passado determinado. O autor afirma:

esses discursos que se articulam às tradições (novas, inventadas ou reinventadas) 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, p. 203)

Mas o autor evidencia que esse processo de reconstrução da tradição não acontece aleatoriamente. Existem pontos fundamentais a serem observados nesse processo, como, por exemplo, a questão da modernização, que envolve:

³⁶BRAGA, 2000. *Música urbana no Rio de Janeiro entre 1930 e o final do Estado Novo: a construção de uma memória*. Disponível em: <http://brazilianmusic.com/articles/braga.html>. Acesso em: 20 ago. 2006

mudança/progresso/industrialização/urbanização e, principalmente, uma expansão do conhecimento tecnológico-científico, bem como uma intensificação da produção de mercadorias e de sua circulação através de trocas que impliquem na passagem prioritária pelo espaço impessoal do mercado”(PEREIRA, 1995, p. 206-207).

Durante muito tempo, acreditou-se que tradição e modernização não poderiam caminhar simultaneamente dentro de um mesmo processo histórico. Diante da trajetória de transformações do próprio samba, Pereira (1995), ao considerar as idéias de Canclini sobre os discursos tradicionalistas e os discursos modernizadores, afirma que essas duas categorias sempre estiveram em cruzamento, em constante troca.

Pereira ressalta, no entanto, que a categoria “tradição” é manipulável de acordo com o interesse de grupos, podendo assumir um papel legitimador. Sobre essa questão, o músico Mario Séve, saxofonista do grupo *Nó em Pingo d'Água*, comenta:

muitas vezes, esse discurso da tradição serve a interesses pessoais ou de grupos. É, geralmente, um discurso construído por pesquisadores e estudiosos do tema – que, a partir daí, alimentam essa idéia no imaginário social. Até uma criança, que não tem ainda uma formação musical estabelecida, irá gostar de um determinado tipo de música, seja samba ou choro, puramente pelo gosto, não importando se é tradicional ou não.³⁷

Desta forma, nas disputas em torno da manutenção da tradição e de sua modificação, a “razão” acaba ficando nas mãos daquele que “melhor” (e mais legitimamente) atuar no campo “político” da cultura. Além disso, 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)

Já o bandolinista e compositor Pedro Amorim comenta a falta de conhecimento da nossa história musical por parte daqueles que estão fazendo música atualmente:

A tradição é importante porque está diretamente ligada a identidade de um povo, de uma nação que vem sendo construída historicamente. Os músicos são responsáveis pela história da música brasileira e o passado faz parte desse processo de construção. Mas, na verdade, o que se vê por aí, são pessoas com um discurso que faz referência a coisas que eles não conhecem, e nem procuram conhecer. São pessoas que se dizem influenciadas ou conhecedoras do nosso passado musical e quando você vai analisar a música que eles estão fazendo,

³⁷Entrevista concedida à autora em 10 de abril de 2007.

percebe que aquela música é simplesmente “pop”, na sua construção está presente 90% de elementos “pop”. Por isso, a pesquisa e o estudo são importantes.³⁸

Dessa forma, todos os “momentos” vividos pelo samba em sua trajetória histórica seriam, de tempos em tempos, marcados por rememorações e inovações. Assim, podemos definir o universo do samba como um “espaço” pleno de recomeços/repetições e de diferenças, isto é, em uma dinâmica que articula tradição e modernização.

Há, efetivamente, um processo de encontro ou de cruzamento da “repetição” de um *tempo cíclico* com a “mudança/transformação” de um *tempo histórico*, mudança esta tão bem expressa na idéia de modernização – assim, “repete-se” a tradição do tempo cíclico no contexto da “modernização” do tempo histórico, passando-se, obrigatoriamente, por duas instâncias fundamentais desse universo da modernidade: o Estado e, principalmente, o mercado. Assim, me parece evidente o quanto o processo de modernização [...] redefine e mesmo refuncionaliza esse processo de reinvenção das tradições, acelerando-o e atrelando-o muito mais fortemente às determinações seja do Estado, seja do mercado. Fica, portanto, cada vez mais difícil (se não de todo impossível) a concepção de “tradições” que não se reorientem, a todo momento, levando em conta (o que pode ser mais ou menos consciente de parte dos diferentes sujeitos sociais) a força e a realidade desse novo conjunto de determinações. (PEREIRA, 1995, p. 213-214)

Desse modo, podemos pensar em “modernização” dissociada da idéia de “apropriação” e/ou de “desvirtuamento”, ou, ainda, de “deturpação” (PEREIRA, 1995), considerando que, nesse novo contexto, o samba, assim como outras expressões da cultura popular, passa a interagir com outras formas de produção, criando novas alianças e ampliando seu campo de ação.

Similar ao que ocorreu com o samba e o pagode na década de 1980, atualmente no circuito do samba-choro, existe um movimento de forças criativas e dinâmicas que aponta para a inserção no mercado dos grupos musicais desse universo. Ao mesmo tempo, é possível identificar também processos de inovação que redefinem e inventam novas tradições.

³⁸Entrevista concedida à autora em 07 de abril de 2007

Capítulo IV: Reiventando a tradição II: O êxito do circuito do samba e do choro – 1995/2007

As mudanças mais importantes na música, mais precisamente, no mercado que envolve esse universo, aconteceram nos anos de 1990. Em meio ao processo de globalização que se iniciava, esse mercado passou a sofrer profundas transformações em termos técnicos, estéticos e econômicos, mudanças que se refletiam no mercado fonográfico nacional e mundial. Foram momentos de indefinição econômica, que atingiram diretamente o mercado fonográfico, ao mesmo tempo em que fizeram surgir novas formas de produção e comercialização da música, a partir do uso das tecnologias digitais.

Considerando-se os números que essa indústria contabilizou nos anos anteriores, houve uma grande queda na vendagem de discos:

A retração no consumo atingiu todas as indústrias, especialmente os setores de entretenimento, como o fonográfico. [...] No consumo de discos, a consequência desta instabilidade é facilmente verificável. Se em 1989 a indústria fonográfica nacional totalizou 76 milhões de unidades vendidas, esse número cai para 45 milhões nos dois anos seguintes, sendo ainda mais reduzido em 1992, com 30 milhões de cópias comercializadas (citado em Dias, 2000:106). Essa redução promoveu um freio significativo na popularização dos CDs no país, pois o novo suporte de comercialização de músicas prescindia a compra de um outro aparelho de execução, o que, em tempos de redução salarial e inflação descontrolada, se torna impossível para a maioria da população economicamente ativa. [...] O mercado brasileiro de música vivia uma espécie de compasso de espera para sua expansão. A redução de vendas verificada nos primeiros anos da década de 1990 trouxe ainda imediatas consequências estéticas para o mercado. Num período em que as vendas globais não iam bem, as grandes gravadoras apostaram todas suas fichas nos segmentos musicais menos arriscados e mais lucrativos. (TROTТА, 2006, p. 166)

Assim, os primeiros anos da década de 90 são marcados pela concentração do mercado fonográfico em torno de produtos cujo sucesso nas vendagens estivesse garantido. Essa restrição explica o grande investimento no axé, no sertanejo e no pagode. Somente a partir de 1994, com a sedimentação da tecnologia digital e a expansão provocada pela substituição do LP pelo CD, os números de venda do produto música voltam a se estabilizar. Tal estabilização permite

investimentos em outros artistas, estranhos ao universo do axé *music*, da música sertaneja e do movimento de pagode. Segundo Trotta,

Em 1994, o consumo de CDs dobra para 40 milhões de unidades, enquanto as vendas de LPs são progressivamente reduzidas (14 milhões em 1994 e apenas 7 milhões no ano seguinte). Com a estabilização econômica e a progressiva popularização dos CDs, as majors abocanharam vendas estratosféricas. Os CDs fornecem um elemento comercial altamente lucrativo para as empresas do setor, que é a possibilidade de relançar títulos antigos no novo suporte. (TROTТА, 2006, p.167)

Com a popularização dos novos meios de tecnologia – computadores pessoais, internet e estúdios caseiros – o processo de produção de música se re-configura, afetando de forma radical a economia da grande indústria fonográfica. A vendagem de discos passa a ter uma outra referência em termos numéricos. Um artista, para conseguir o disco de ouro, teria que alcançar um milhão de cópias vendidas. Essa referência foi subitamente alterada, como já dissemos, com o barateamento dos periféricos – gravadores de CD – e o surgimento do mp3, que permite a troca de arquivos de áudio pela internet.

Pela primeira vez desde sua implementação, a indústria fonográfica passou a enfrentar, de fato, a circulação imaterial de música. [...] De certa forma, a digitalização permitiu uma democratização do acesso às músicas, retirando parte do poder das gravadoras de determinar qual o repertório disponível para consumo em um determinado momento. Atualmente, as músicas circulam através das demandas dos consumidores e de trocas interpessoais que fogem ao controle das empresas. (TROTТА, 2006, p. 221)

Surgimento dos nichos de mercado

Assim, no final da década de 1990, com a crise das grandes gravadoras, surge no mercado um espaço que será ocupado pelas pequenas e médias gravadoras. Essas empresas irão se beneficiar do barateamento dos custos de produção do suporte musical CD. A partir daí, passam a incrementar os investimentos na distribuição dos seus produtos, etapa que, até então, atravancara o processo de comercialização da música por elas produzida.

Veiculando um conteúdo estético legitimado e buscando alternativas comerciais viáveis, as pequenas gravadoras passaram a atuar também como distribuidoras e se associaram, fundando, em 2002, a Associação Brasileira de Música Independente, a ABMI, que reunia a princípio 30 selos de “empresas brasileiras dirigidas por residentes no Brasil e atuantes na produção de distribuição musical” (retirado do site). [...] É importante destacar que essas gravadoras trazem de forma mais explícita para o mercado uma valorização do componente estético dos lançamentos, sendo muitas delas movidas pelo gosto e desejo pessoal de seus donos. Nesse sentido, ao se desobrigarem de atingir vendas muito altas, essas empresas podem se concentrar em produtos mais sofisticados e/ou destinados a um público menor, mais segmentado. (TROTТА, 2006, p. 225; 224)

Dessa forma, as pequenas gravadoras irão estabelecer nichos de mercado que absorverão consumidores de uma música não contemplada pelas grandes gravadoras. Tais nichos, ao demandarem uma distribuição em menor escala, proporcionam, ao mesmo tempo, uma atuação mais eficiente. Algumas dessas gravadoras atuam no mercado até hoje, como é o caso da *Rob Digital*, da *Kuarup*, da *Baratos Afins*, dentre outras (TROTТА, 2006, p.225). Sobre esses nichos, Herschmann afirma: “O público consumidor não é massivo, inclusive, há um grande número de CDs que, evidentemente, não vendem mais do que cinco mil cópias em média (Data UFF, 2004).”

Com o estabelecimento desses nichos, o mercado fonográfico nacional atinge uma pluralidade estética musical, amparada na crescente demanda desse novo público consumidor. Os produtos dessas empresas geraram uma grande diversificação no mercado musical brasileiro, uma vez que gozavam de maior autonomia para colocar em circulação produtos que atendessem ao gosto de um público mais restrito e, em muitos casos, ao gosto de seus próprios donos ou sócios. Esse momento de grande ebulição no cenário musical beneficiou diretamente o gênero samba, que passou a angariar um número significativo de novos apreciadores e consumidores.

Com vendas incomparavelmente mais modestas, essas empresas se beneficiam da popularização dos CDs e aos poucos se viabilizam comercialmente. Vários artistas ligados às Escolas de Samba, mas com pouca projeção no mercado de música, têm seus discos lançados nesta época, muitas vezes depois de anos sem registrar suas vozes. Monarco (*A voz do samba*, Kuarup, 1992), Moacyr Luz (*Vitória da ilusão*, Caju Music, 1995), Elton Medeiros (*Mais feliz*, Leblon Records, 1996), Nei Lopes (*Zumbi 300 Anos*, Saci, 1996) e Nelson Sargento (*Só Cartola*, com Elton Medeiros, Rob Digital, 1998) são exemplos de sambistas que voltaram a atuar no mercado fonográfico no período. A diversificação abriu portas ainda para artistas de samba ainda sem uma carreira consolidada, alguns

ligados ao samba das escolas e rodas como Walter Alfaiate (*Olha aí*, gravadora Alma, 1998), e outros inteiramente desconhecidos como os grupos cariocas Família Roitman (*O samba nas regras da arte*, Dubas Música, 1995) e Arranco de Varsóvia (*Quem é de sambar*, Dubas Música, 1997). Ao mesmo tempo, sambistas consagrados têm a chance de ampliar o seu público, vendendo acima de sua média anual. Martinho da Vila (*Tá delícia, tá gostoso*, 1995, 1 milhão de cópias) e Zeca Pagodinho (*Samba pras moças*, 1995, 800 mil cópias) são alguns exemplos de sambistas que, lançados por *majors*, se equiparam às marcas de vendas do período. (TROTТА, 2006, p. 169)

O jornalista e crítico musical de *O GLOBO* Antonio Carlos Miguel, comenta ainda:

O que a gente vê hoje no mercado da música nacional, especialmente a que está nas *indies*, como samba e choro, é que ela vem se mantendo sempre meio à margem, mas com grande força e regularidade, principalmente pelo interesse das populações ligadas a esse tipo de música, independente de ser modismo ou não. Hoje, está cada vez mais forte, crescendo através de selos independentes, funcionando em um monte de casas noturnas no Rio, com música ao vivo. Então, eu diria que há um nicho consolidado da indústria independente no Brasil que tem certa autonomia em relação a esta crise atual.³⁹

Vale ressaltar que a diversidade estética do samba também esteve presente no universo das grandes gravadoras (*majors*). O compositor Dudu Nobre está entre os novos artistas que despontaram para o mercado apadrinhado por Zeca Pagodinho. É importante lembrar que, nesse caso, o músico foi uma aposta quase sem riscos da gravadora BMG, uma vez que seu trabalho guardava grande semelhança com o de Zeca (TROTТА, 2006).

Uma das formas encontradas pelas *majors* para se restabelecerem e conquistarem novas fatias do mercado, depois da queda de vendas de seus produtos, foi o relançamento de títulos antigos, agora no formato CD. As gravadoras se viram diante de uma promissora oportunidade de engordar seus caixas. Esses relançamentos, de custos baixíssimos, serviram também para recolocar no mercado títulos de artistas consagrados que não estavam mais em circulação.

Esteticamente, os relançamentos fomentam uma re-circulação de músicas que estavam fora de catálogo. As facilidades de acesso popularizam – ainda que em doses relativamente moderadas – a obra de compositores que estavam esquecidos e, com isso, geram novos elementos de intercâmbio entre elementos musicais do passado e do presente. Um bom exemplo deste fenômeno no âmbito da categoria

³⁹Entrevista concedida à autora em agosto de 2005.

samba é o ressurgimento de diversas canções de Noel Rosa, que, através de uma intensa presença midiática em livros, discos e homenagens diversas, tornou-se novamente um compositor de muita popularidade. Mas essa ampliação na facilidade de acesso a repertórios antigos somente iria trazer consequências estéticas diretas na música popular brasileira no final da década. (TROTТА, 2006, p.168)

Em meio a esse momento favorável ao samba, que permitia, ainda, o surgimento e a circulação de novos grupos, aparece uma nova categoria no mercado, o chamado “samba de raiz”. Não pretendemos nos estender na consideração dos efeitos dessa distinção, dentro do universo do samba, na construção de diferentes estilos e valores relacionados a essa nova categoria. Mas vale destacar que, naquele momento, a definição “raiz”, de alguma forma, “apurava” e “refinava” o gênero samba (TROTТА, 2006, p. 171).

A utilização do termo evidencia que designar uma música como “samba” não era mais suficiente, tornando-se necessário explicar mais, associar a prática musical a um conjunto mais específico de elementos semelhantes e característicos do gênero. Na prática, significava a criação de uma demanda por um maior refinamento na classificação da categoria samba. A noção de raiz evoca a idéia de um mito de origem, uma vez que a raiz é uma “base” sobre a qual algo brota ou cresce. Seja uma árvore, uma planta, uma montanha, um prédio, um dente, um órgão do corpo, uma palavra ou um gênero musical, a idéia de “base” fornece simultaneamente ancestralidade e de sustentação, de algo que surge e se estabelece antes da coisa em si e que a apóia. Sobre esta base que sustenta, que nutre, da qual se nasce, a árvore, palavra ou música irá se desenvolver, se ramificar, se transformar e ocupar o espaço, gerando significações. O conceito que permeia a categoria “samba de raiz”, portanto, procura estabelecer um vínculo com o passado, que seria formador de uma base musical, ideológica, estética e afetiva para o desenvolvimento do samba. O “samba de raiz” seria um samba que procura se referir a esse passado, estabelecendo sua legitimidade através desta “tradição”. Para Eduardo G. Coutinho, a tradição pode ser entendida como uma “reinterpretação de mensagens ancestrais”, estabelecendo uma “comunicação intergeracional não-dialógica” (2002:24). (TROTТА, 2006, p. 171)

A indefinição sobre o termo “raiz”, ligado à origem de um determinado gênero musical, tornou-se uma questão que pautou diversas matérias na mídia. Em entrevista ao site *Gafieiras*, o consagrado sanfoneiro Sivuca comenta:

Olha, eu entendo que raiz é a origem da música, por exemplo, o choro, que é relativamente novo, não deixa de ser música de raiz. Afora o lado afro-brasileiro, afora o lado da moda de viola, o lado modinha brasileira, que é inspirada no fado de Coimbra, o frevo que é também novo, não deixa de ser música de raiz; o baião, que é inspirado nos repentes nordestinos. Tudo isso é música de raiz. A

cantiga de roda é música de raiz. Todos esses ingredientes vistos e ouvidos com o espírito de compreensão musical, redundam numa música brasileira contemporânea da maior qualidade e da maior riqueza no ingrediente Brasil musical. Acho que o problema é a relação que o músico estabelece com essas raízes.⁴⁰

Para entendermos a presença da “tradição” nesse mercado de nicho, é importante observar como e em que medida essa idéia se manifesta no processo de criação e difusão do samba e do choro.

Musicalmente, essa interpelação do passado perante o presente aparece através de elementos musicais utilizados em obras de autores do passado, reforçados por sua recorrência em novos sambas e atualizados em cada momento de experiência musical em torno do gênero. Entre esses elementos, podemos destacar a referência nas letras ao universo semântico do samba, ao amadorismo das rodas, à dinâmica do fundo de quintal e uma certa abordagem da temática do amor como “sentimento perdido”. Ao mesmo tempo, a utilização da sonoridade característica do gênero (cavaquinho, pandeiro, violão e surdo) e a adoção do padrão polirrítmico baseado na célula do paradigma do Estácio em gravações e rodas reforça a idéia de uma prática fundada em uma longa temporalidade, sendo cada realização sonora uma atualização de uma experiência musical duradoura, dotada de uma historicidade, originária em tempos imemoriais, distantes, que vem diretamente da raiz. [...] Para os autores, o elemento “letra” se coloca como demarcador da autenticidade do samba. [...] A metáfora da raiz simbolizando ancestralidade, tradição, vínculo com o passado vai aparecer em letras de canções, discos e em textos na imprensa como estratégia de legitimação da prática do samba, a “mais expressiva linguagem musical do povo brasileiro”. [...] A legitimidade da prática do samba se reafirma como uma “herança” que não deixa tropeçar. Um gênero musical que reconstrói e atualiza seus elementos característicos e sua historicidade através de constante referência às suas origens, seu passado, à obra de sambistas de outras gerações anteriores. Na década de 1980, a idéia de raiz volta a habitar o repertório em títulos de canções lançadas comercialmente. O samba, assim, se legitima e adquire prestígio simbólico por caracterizar essa tradição brasileira, em oposição a outras práticas musicais que não apresentavam a mesma temporalidade longa e a mesma relação com o passado. No entanto, a “raiz” só começa a se caracterizar como uma classificação de mercado quando essa historicidade se opõe a uma outra estética que busca negar, dentro do âmbito da categoria samba, a relação reverencial com o passado, dialogando de forma mais intensa e recorrente com o presente e com os símbolos da modernidade. Nesse momento, a reverência ao passado através de uma categoria de classificação reforça a legitimidade daqueles que nela se enquadram e, paralelamente, desqualifica o samba que não é “de raiz” [...]. (TROTTA, 2006, p. 172-174)

⁴⁰Entrevista concedida por Sivuca ao site *Gafieiras*. Disponível em: www.gafieiras.com.br. Acesso em: 26 janeiro de 2007.

Mas, na década de 1990, em meio ao sucesso do pagode romântico, surge uma grande discussão a respeito do que seria o verdadeiro samba. O pagode romântico, como já afirmamos, era considerado um tipo de samba pasteurizado, o que acabou trazendo para o cenário musical uma divisão de estilos dentro do próprio universo do samba.

No contexto da década de 1990, o gênero samba esteve dividido no mercado por duas correntes estéticas, com nomeações específicas. De um lado, o “samba de raiz”, representando a “tradição”, a prática comunitária, amadora, no fundo do quintal; e do outro, o “pagode romântico”, fazendo referências a um samba num mundo moderno, profissional, mercadológico. A legitimidade comercial e a legitimidade estética em conflito, em disputa. [...] Trata-se, na verdade, de uma disputa simbólica pelo direito de utilizar a nomeação da categoria samba e ao mesmo tempo de legitimar sua prática musical. As oposições entre modernidade e tradição, profissionalismo e amadorismo, mercado e roda aparecem como pano de fundo para um debate que, em última instância, circunda os elementos legitimadores de qualidade estética. De um lado, a valorização da capacidade de organização comercial, a comunicação direta, a modernidade e a atualidade do gênero, o nacionalismo musical globalizado. Do outro, os critérios de qualidade que destacam uma temporalidade longa, a permanências das práticas comunitárias, a tradição como visão de mundo, o fundo de quintal, o nacionalismo folclorizado. Duas visões dicotômicas atrás das quais dois grupos sóciomusicais vão se encaixar e disputar o direito de ocupar o mercado com o samba. (TROTТА, 2006, p. 169-170, 177)

Nesse contexto, o samba se encontrou, perante o mercado, dividido em duas classificações: de um lado, o samba de “raiz”, que tem como ‘defensores’ personalidades de destaque do mundo da mídia, intelectuais e uma parcela considerável dos músicos de samba; do outro, os grupos de pagode romântico. Dentro desse quadro de valoração do gênero, o lado da “raiz” foi reconhecido como de maior valor estético (TROTТА, 2006).

De um lado, o pagode romântico cumpre uma função de representar o imaginário contemporâneo do amor feliz e realizado, utilizando elementos musicais de sonoridade e acompanhamento rítmico que permitem uma assimilação direta da comunicação musical e contato estreito com sentimentos e identificações do público jovem. Do outro, o “samba de raiz” estabelece uma ligação entre passado e presente que mostrou satisfazer a uma demanda de parte dos consumidores de música na virada do milênio, ansiosa por reatar vínculos identitários fundados em práticas musicais amadoras, valorizando as relações sociais, a coletividade, a festa. (TROTТА, 2006. p. 236)

Segundo Trotta (2006), cria-se então a idéia de um samba verdadeiro, ligado à pureza da alma, ao coração. O autor comenta:

Eis aqui um outro critério de valorização. A idéia de uma “verdade”, ou de um samba que nasce do “coração” é recorrente no imaginário e no repertório do samba e se transforma em um critério que norteia o julgamento de sua qualidade. Por outro lado, para o sambista da Portela, os sambas que tocam no rádio são “de mentira”, assim como seus autores e intérpretes. Verdade e mentira se tornam demarcadores de qualidade ao simbolizarem as noções de tradição (natureza, coração, anti-mercado) e mercado (comércio). Novamente neste aspecto, a referência de valoração remete à noção de raiz, dos elementos comumente empregados na composição de sambas, legitimados por compositores consagrados do passado em suas obras mais famosas. (TROTТА, 2006, p. 183)

Em entrevista a Radio Pilha, o compositor Nei Lopes afirma:

Muito mais que arte ou forma de expressão, o samba para mim representa um elo entre o tempo de hoje e um tempo que só existe na memória dos mais velhos. Tempo em que ele, o próprio samba, era o veículo pelo qual as comunidades pobres, e principalmente negras, do Rio de Janeiro e de outros centros se comunicavam com o “mundo exterior”, em busca de reconhecimento de sua singularidade e de seu direito à mobilidade. Esse tempo é recriado, hoje, meio simbolicamente, através das velhas-guardas das escolas (que inclusive ritualizam sua recriação) e, menos formalmente, pelos amigos que se reúnem nas esquinas para cantar e batucar. Samba, para mim é isso; e não o desfile da Sapucaí nem a programação do rádio e da tv. O samba que está hoje na grande mídia é o protótipo do produto industrializado. Então, ele obedece a um formato que é ditado nas reuniões de marketing das gravadoras. Veja você, por exemplo, que “pagode” é um termo que está presente na linguagem musical brasileira desde, pelo menos, o século XIX. Nos anos 80 tomou corpo, no Rio de Janeiro, uma forma moderna e inovadora de fazer samba que ganhou o nome de “pagode”. Na década seguinte, a indústria do lazer usurpou esse termo, batizando com ele uma forma absolutamente diluída e pasteurizada que guarda poucos elementos do samba inovador dos anos 80. Os fatores históricos, então, que propiciaram o surgimento e o *boom* do que hoje se chama de “pagode” foram fatores puramente mercadológicos: a indústria do disco resolveu vender um samba que não fosse negro nem branco; que explorasse a sensualidade; que não fizesse pensar; e aí injetou muitos milhões no marketing desse tipo de produto. Então, pode haver lugar para poesia num troço desses? O que existe é o samba “do mercado” e o outro, o que se aproxima mais do choro, das tradições harmônicas e rítmicas da música brasileira e que não toca no rádio. Paulinho da Viola é, certamente, um dos cultores desse samba que não tem nenhuma relação com o pop internacional e nem com as “tendências” do mercado. Mas ele, embora seja um dos mais visíveis e mais cortejados, não é o único.⁴¹

Ainda segundo Trotta, a questão em jogo não dizia respeito ao que seria ou não samba, mas a quem teria a propriedade de utilização do nome para definir esse ou aquele trabalho,

considerando todo o universo simbólico do gênero construído e estabelecido no imaginário social.

Para o autor,

Ao se aproximarem de uma modernidade comercial, voltada para o consumo, os grupos de pagode romântico produziram um afastamento da “tradição” que vinha se constituindo desde os anos 1960 como eixo de valorização do samba e não incorporaram o prestígio estético da modernidade. Essa “tradição”, apesar de ocupar um patamar hierárquico inferior em relação aos parâmetros de aferição de qualidade da música erudita e, por consequência, da bossa nova e da MPB, tem sido valorizada por setores da intelectualidade urbana e se constituiu em um objeto privilegiado de análises sobre música popular. Segundo Araújo, esse setor social é responsável pelo “enquadramento da memória” coletiva, ao determinar personagens e músicas do passado que mereçam ser eternizadas em livros, compilações, reedições de discos e por isso elogiadas em críticas. (TROTТА, 2006, p. 184)

A divisão de estilo no do universo do samba trouxe à tona a questão da legitimidade do gênero. Mas a recuperação de seu lugar destaque no cenário musical só se estabelecerá a partir da segunda metade de 1995, com o lançamento de dois discos: *Tá delícia, tá gostoso*, de Martinho da Vila (Sony) e *Samba pras moças*, de Zeca Pagodinho (Polygram) Como falamos no capítulo anterior, Zeca fez parte, ao lado de outros sambistas, do disco *Raça Brasileira*. Lançado pela RGE em 1985, o LP vendeu 100 mil cópias e conquistou o disco de ouro. Já na década de 1990, o trabalho de Zeca ressurgiu no mercado pelas mãos do produtor musical Rildo Hora, que, ao inserir instrumentos de orquestra no disco *Samba pras moças*, imprime uma nova sonoridade ao trabalho do músico. (TROTТА, 2006, p. 211).

Nos discos de Zeca Pagodinho, a sonoridade das canções representa muito bem esse intercâmbio entre mercado e fundo de quintal ao associar uma complexa rede de polifonias de instrumentos em tratamento sinfônico (cordas e grande variedade de sopros) com uma forte batucada, com alta taxa de contrametricidade, polirritmias e variações de acentos e levadas. [...] Orquestra e fundo de quintal em simbiose, disciplina e improviso, precisão e informalidade; mercado e roda. (TROTТА, 2006, p. 214-215)

Além disso, a imagem de Zeca Pagodinho, construída pela imprensa, impulsionou a identificação de uma parcela da juventude carioca com o estilo de vida do músico. Trotta comenta

⁴¹Entrevista concedida pelo sambista à Rádio Pilha, webradio da PUC-RJ. Disponível em: <http://www.puc-rio.br/pilha>.

que, nessa época, vendia-se de Zeca a imagem de um homem do mundo musical, das rodas de samba, da festa e da cerveja, e, ao mesmo tempo, de um pai de família responsável, cumpridor de seus deveres.

Essa combinação encontrou eco no imaginário de um tipo de juventude urbana para quem o estilo de vida de Zeca se tornou sinônimo de simplicidade, alegria e prazer. Num sentido mais amplo, a mesma juventude que buscava o amor realizado do pagode romântico encontrou, no artista Zeca (mais até do que em sua música), um referencial para a idealização de uma estabilidade afetiva associada a um comportamento social descompromissado, vivido entre amigos em constante festa. (TROTТА, 2006, p.212)

Vale ressaltar que as grandes gravadoras também acompanharam – sem correr grandes riscos – a diversidade estética que vinha se construindo no meio do samba. Como assinalamos, o compositor Dudu Nobre, foi uma das apostas da gravadora BMG, nesse período.

A partir do sucesso de Zeca (Universal, 1995), Martinho (Sony, 1995) e Fundo de Quintal (BMG, 1997), o redescobrimento de Jorge Aragão (Indie, 1997) e osurgimento de novos artistas como Dudu Nobre (BMG, 1999), o grupo Revelação e Teresa Cristina (Deckdisc, 1998 e 2002, respectivamente), além da valorização de sambistas ligados às escolas que lançaram discos no período (Elton Medeiros, Nei Lopes, Luiz Carlos da Vila, Marquinhos de Osvaldo Cruz, entre muitos outros), o samba que reforça seus vínculos com a trajetória do gênero e se associa a um passado referencial também conquistou boa projeção no mercado. (TROTТА, 2006, p. 231)

Lapa, espaço das novas negociações entre o samba e o choro

Há alguns anos o sucesso do samba e do choro vem sendo divulgado pela mídia como um resultado do processo de revitalização dos espaços do centro da cidade do Rio de Janeiro, principalmente a Lapa. Mas não é recente a relação da região com a música produzida na cidade.⁴²

A história do bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, está ligada à música. Seus cabarés, teatros e cafés eram o ponto de encontro de músicos, artistas, intelectuais e também de malandros. A Lapa

se destaca, ainda, por suas obras arquitetônicas, como a Sala Cecília Meireles, o Passeio Público, a Escola Nacional de Música e os Arcos da Lapa. Mas nem sempre foram brilhantes as noites do bairro. Com as sucessivas crises econômicas do país, a região conheceu épocas de decadência. Só a partir de 1980, com o Projeto Corredor Cultural, é que antigos prédios abandonados foram restaurados, fazendo surgir no local diversos centros culturais e casas de espetáculos.

Entre os anos 80 e 90, o bairro foi revigorado pela presença de jovens de diferentes camadas sociais. Os frequentadores da Lapa naquela época eram jovens entre 15 e 24 anos, de diferentes classes e identidades culturais.⁴³ Sem dúvida, foi nesse período que se instalou ali o Circo Voador, com suas oficinas de teatro, dança e espetáculos musicais.

A reforma urbanística da Rua do Lavradio foi o marco da revitalização da região, que passou a atrair uma série de investidores e produtores musicais, com suas casas de espetáculos, bares e restaurantes. A Lapa passou a agregar profissionais ligados ao mundo da música, atraindo assim músicos de outras regiões da cidade. Inicialmente, surgiu o Empório 100, bar de samba-choro montado em um antiquário ao número 100 da Rua do Lavradio. Em seguida, surgiu o Carioca da Gema, na Rua Mem de Sá. Depois, vieram o Semente, a Casa da Mãe Joana, o Espaço Constituição, o Sacrilégio, o Dama da Noite, o Estrela da Lapa, dentre outros. Hoje, a Lapa é um ponto de encontro de todas as tribos, idades e classes sociais. É lá, na esquina da Rua Joaquim Silva, que se encontra o Bar Semente, um dos precursores do choro nessa nova fase da Lapa.

Assim como o samba, há muito o choro faz parte da cena musical da Lapa. Em meados da década de 90, houve uma grande proliferação de espaços com rodas de choro, que tinham como público profissionais liberais, músicos, jornalistas, escritores e estudantes. Por sua vez, a Prefeitura, junto com a iniciativa privada, passou a fazer melhorias na região, restaurando e

⁴²Anexo II – *Lapa quente*. Revista *Veja*, 2 de agosto de 2006.

⁴³Ver CARRANO, P. & NAZARÉ, J. *Experimentando espaços e identidades – A jovem Lapa carioca*. Pesquisa realizada pela Universidade Federal Fluminense.

promovendo a conservação de antigos prédios da época colonial e imperial. Assim, pode-se afirmar que o circuito do samba-choro interferiu significativamente na reformulação dos espaços da região.

Em *Lapa, cidade da música*, Micael Herschmann nos faz compreender como a região passou a representar um lugar de destaque no imaginário social, tanto no Brasil como no exterior. Para o autor (2006), a região do Rio Antigo – que compreende a Lapa, a Praça Tiradentes, a Cinelândia e o entorno da Praça Mauá – está se reestruturando e desenvolvendo atividades econômico-culturais através de casas noturnas, centros culturais, bares e restaurantes dedicados a tocar diversos estilos musicais, dentre os quais são destaque o samba e o choro. O sucesso alcançado por essas casas noturnas – que, em grande medida, realizam concertos de choro ao vivo – é um dos principais responsáveis pela reocupação dos antigos casarios reformados e dos novos espaços socioculturais criados. Esse movimento social em torno da música acaba por revelar uma região de economia bem definida, baseada na música, no entretenimento, no turismo e na gastronomia.

Hoje, a Lapa, ou o Centro do Rio Antigo, é considerada pela maioria dos cariocas a *verdadeira* “cidade da música”, a região onde mais se “respira” música no Rio, constituindo-se em uma referência local, nacional e até internacional. Segundo dados de um levantamento realizado em 2004, há ali mais de 116 estabelecimentos do setor musical, teatral, gastronômico, antiquário, turístico e comercial de modo geral, os quais atraíam em média 110 mil pessoas por semana, gerando uma economia de aproximadamente 14,5 milhões de reais por mês. Tudo isso vem fascinando um público segmentado, de classe média, com alto nível de escolarização e de informação, pois utiliza internet, rádio e jornais (DATA-UFF, 2004). (HERSCHMANN, 2006, p. 23)

O movimento da Lapa, que analisaremos aqui, começa a se desenhar a partir da segunda metade dos anos 1990, quando, por iniciativa de alguns empresários e produtores musicais, o samba e o choro passam a existir de forma mais efetiva nas noites do bairro.

Como afirmamos, a relação do samba e do choro com a Lapa há muito é conhecida. O antropólogo Hermano Vianna (1998) relatou como o samba se tornou o símbolo da identidade

nacional brasileira. Mais recentemente, o músico Henrique Cazes (2000) escreveu sobre a história do choro no Rio de Janeiro. Para Herschmann (2006), fortemente difundidos na Lapa, o samba e o choro se legitimaram como autênticos e se naturalizaram como gêneros canônicos no panteão nacional, respaldados nas representações construídas pelos atores sociais que veiculam a idéia de tradição, de um passado que faz referência à vida boêmia e musical do bairro. A boemia do bairro sempre foi, portanto, alimentada pela presença da música.

Assim, constantemente encontramos representações que associam a boemia carioca à Lapa, região que aparece ligada, em diferentes momentos, à música e à vida noturna da cidade. O bairro parece ter passado por vários ciclos – encontramos um enorme conjunto de narrativas que ora falam de uma vida cultural intensa, ora de um ambiente de decadência (LUSTOSA, 2001 *apud* HERSCHMANN, 2006, p. 148).

Mas Herschmann ressalta que “apesar de a música ter um peso bastante significativo, a paisagem histórica do entorno (a arquitetura do Centro do Rio) também agrega algum valor à experiência vivida ali pelos consumidores ao freqüentarem a Lapa” (HERSCHMANN, 2006, p. 147). Os espaços são, portanto, elementos importantes na construção das representações. Podemos citar ainda como exemplo as rodas ao ar livre realizadas na Pedra do Sal (Praça Mauá) e as noites de samba e de choro em bares da região dos bairros da Saúde e da Gamboa. Essas rodas carregam a “aura” dos encontros musicais que ali aconteciam na época de Donga e de outros bambas do passado.

Para alguns atores sociais da nova história da Lapa, é fato que esse movimento de samba-choro está diretamente ligado ao *boom* da Lapa atual. Plínio Fróes, comerciante local, comenta:

[...] o choro surgiu aqui com a Chiquinha Gonzaga, na Praça Tiradentes, onde aconteciam os espetáculos, os bailes com as polkas e com o maxixe. Depois foi vindo o choro. Dos seis teatros que tinham na Rua do Lavradio, todos tinham espetáculos de música européia, ópera, operetas, polkas e também o maxixe. Já na Praça Tiradentes, com os seus espetáculos, o samba foi ocupando os salões.

Com o samba veio o choro. Aqui na nossa região, o que eu me recordo é que era uma região muito triste, uma rua depredada, uma rua em que não se ouvia música, não se ouvia samba nem choro. Mas eu vi renascer o samba e o choro. Eu era um freqüentador habitual do Empório 100. Acredito que hoje o samba e o choro devem ocupar cerca de 80% da programação das casas da Lapa, Lavradio e Tiradentes, incluindo o Teatro Rival, na Cinelândia.⁴⁴

Uma pesquisa encomendada pela ACCRA (Associação dos Comerciantes do Centro do Rio Antigo), e realizada pelo DATA-UFF/SEBRAE confirmou que 68% do público que frequenta a região da Cinelândia, Lapa, Lavradio e Tiradentes vai em busca de entretenimento ligado às raízes da cultura brasileira:

As representações de um passado que circulam na imprensa brasileira e nos repertórios executados nas rodas-shows desse circuito cultural acabam operando como vetores fundamentais que permitem reproduzir renovar, *naturalizando* estes gêneros no panteão nacional. 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). Talvez esse seja o segredo do sucesso da Lapa: atender em alguma medida a essa demanda crescente hoje dos indivíduos que, com alguma frequência, afirmam que na Lapa se divertem e se “sentem ali mais brasileiros” (DATA-UFF-2004). [...] Esta percepção é hoje um argumento que povoa também os discursos dos atores sociais do mundo da música para explicar o sucesso da Lapa. Em outras palavras, a idéia da Lapa, como espaço por excelência da música local é algo bastante presente no discurso dos diferentes atores sociais, sejam eles executivos de *majors* ou *indies*, donos de casas de show, jornalistas ou o público em geral. (HERSCHMANN, 2006, p. 152-153-154)

O público não vem só em busca do lazer. Esse é um dado muito significativo. É um público classe média, média alta, de todos os níveis e de todas as idades. A massa maior está entre trinta e cinquenta anos, composta por pessoas que trabalham em museus, centros culturais, estudantes e professores universitários. Pessoas ligadas ao universo da cultura e da educação. É um público muito grande e muito expressivo. Mas existe também um público significativo de turistas estrangeiros, que vem para o país querendo conhecer a música, o povo. É um turismo cultural, que deve ocupar cerca de 20 a 30%, das casas de espetáculos.⁴⁵

As considerações elucidativas de Freire Filho acerca da noção de autenticidade nos leva a acreditar que o público da Lapa quer consumir uma música autêntica e os produtores locais, nos

⁴⁴Entrevista concedida à autora por Plínio Fróes, proprietário das casas Rio-Cenarium e Mangue Seco, em julho de 2005.

⁴⁵Entrevista concedida por Plínio Fróes à autora, em julho de 2005.

parece, já perceberam o valor que a tradição agrega à música que circula na Lapa. Vejamos como alguns grupos se auto-definem e divulgam sua imagem:

Quem ainda não conhece o mais novo da Lapa – o BAR DA LADEIRA!!!??? Situado na Rua Evaristo da Veiga, vulgo Ladeira da Lapa, ao lado do Bar Semente. Uma nova opção pra tomar uma cerveja gelada, comer deliciosos petiscos, e escutar uma boa roda de samba, num ambiente arejado, aconchegante, arquitetado especialmente pra vc se sentir à vontade, e fazer do Bar da Ladeira a sua segunda casa! Sexta, 30 de março, tem Sereno da Madrugada com participação especial de Cassius Theperson na bateria! Vamos quebrar tuuudo! E sábado, dia 31, temos a voz forte e cativante de Simone Lial com o grupo Ponto sem Nó. Acompanhando Fred Alves (percussão); Fernando Temporão (violão) e Edu Tardin (cavaquinho). Um passeio pela MPB e pelo samba de raiz! Esperamos todos vcs! Povão, origem da nossa música popular, sofisticados apreciadores do gênero, e saudosos dos bons tempos e de todas as idades. O show começa às 22 em ponto!!!⁴⁶

Nota-se no texto citado – “Um passeio pela MPB e pelo samba de raiz! Esperamos todos vcs! Povão, origem da nossa música popular, sofisticados apreciadores do gênero, e saudosos dos bons tempos e de todas as idades” – que o mote de divulgação das apresentações desse grupo é a referência ao passado, à origem da música brasileira. Afirma-se, ainda, que essa música é de origem popular. Trata-se, na verdade, de um passado que, embora não tenha sido vivido pelos jovens frequentadores desse circuito, é hoje convocado com a finalidade de conferir autenticidade aos grupos. Essa forma de divulgação, recorrente nas estratégias dos produtores de eventos, visa associar o trabalho desses grupos a um passado musical. O recurso mostra aqui sua contradição quando, depois de fazer referência à origem popular de nossa música através do apelo ao “povão”, o texto convida “sofisticados apreciadores do gênero” para o evento – nada mais avesso ao “popular” do que a expressão escolhida para atrair o público.

Já o grupo *Batuque de Crioulos*, que durante o mês de março de 2007 se apresentou na casa Brasil Mestiço, na Lapa, em cartazes e filipetas, se auto-define como “o verdadeiro samba do subúrbio carioca”. O grupo *Junta de Samba* se define como

⁴⁶ Passagem extraída do e-mail de divulgação da produtora de eventos Jacqueline Martins, em maio de 2007. Disponível no ORKUT / 2619250654227752157@mail.orkut.com.

um grupo que tem como compromisso perpetuar o samba de raiz, mostrando em seu repertório os grandes nomes que construíram esse estilo que é um dos principais tesouros do Brasil. Atualmente o grupo vem acompanhando a carreira solo da cantora Nina Rosa. Integrantes: Adriano Palma – Violão de Sete Cordas; Bil-Rait (Bucheche) – Percussão; Marcos Tannuri – Cavaco Thiago; Kobe – Percussão.⁴⁷

Podemos observar, portanto, que o público a que se dirige esse apelo é chamado a consumir uma expressão cultural carregada de ancestralidade, tradição e autenticidade, identificando no artista ou no grupo referências e valores em cuja autenticidade acredita

A busca pelas raízes do choro e do samba cria para os grupos desse universo musical uma reputação diferenciadora em relação a outros. Percebe-se que o fato de vender pouco ou para um público ‘selecionado’ confere ao artista um status que o distingue dos demais. É como se essa condição agregasse as idéias de autenticidade e originalidade, determinando que o produto destina-se a um consumidor engajado, que não compartilha com as práticas da grande indústria da música.

Aliás, o público que frequenta o circuito musical da Lapa é bastante emblemático e revelador do tipo de consumo que está associado ao samba e choro. Este nicho de mercado difere-se um pouco da maioria do público que consome música no Brasil. O nicho de mercado que consome esta produção é de certa forma elitizado: as pessoas que vão ali são na sua maioria jovens de faixa etária que varia entre 18 e 34 anos; não são casados, de classe A e B e que gastam em média 33 reais por programa; de alta escolaridade (possuem ensino médio e superior), e muito bem informado (lê jornais e acessa internet), declaram-se compradores regulares de CDs e, na sua maioria, são pessoas que moram na Zona Sul e, de modo geral, nos bairros ricos da cidade. A grande maioria dos frequentadores refere-se ao ato de consumir na região como algo que transcende a idéia de consumo tradicional. Afirmam que ali não só consomem música, na visão deles

⁴⁷ Passagem extraída do site de relacionamentos ORKUT/Comunidades. Há, atualmente, mais de 2.000 comunidades

de “qualidade”, mas que obtêm grande satisfação por terem a oportunidade ali de externalizar um sentimento de “brasilidade”. [...] Assim, é possível afirmar que os frequentadores da Lapa têm um papel fundamental na conformação desse circuito cultural independente do samba e do choro. É na interação deles com os empresários locais, donos de gravadoras independentes, músicos e representantes de entidades públicas e privadas que vem se construindo esta experiência tão fascinante e importante nesta localidade. Poder-se-ia afirmar a esta altura que os frequentadores da Lapa constroem e externalizam através do consumo um *estilo de vida* que os identifica como sendo pessoas “refinadas” [...], isto é, com “bom gosto musical” e que valorizam a “cultura nacional”, já que consomem gêneros musicais “de raíz”, canônicos, extremamente valorizados pela crítica tradicional e considerados como “autênticos” [...] pela grande maioria do público. (HERSCHMANN, 2006, p. 168-171)

Um importante depoimento sobre o papel da música na ocupação da Lapa é dado pelo músico Maurício Carrilho:

O que está acontecendo na Lapa é apenas uma vitrine. A música popular brasileira nasceu no Rio. Aqui nasceu o choro. Foi a primeira manifestação de música urbana brasileira. Como a capital federal era aqui, é lógico que as raízes que foram plantadas ainda são muito fortes. Mas já houve tempo melhor. Hoje é muito desregulado. Você tem uma rede de restaurantes e de casas de espetáculo que são propriedade de espanhóis, que mostram espetáculos de péssima qualidade, e nós temos uma grande quantidade de trabalhos maravilhosos de música brasileira que não são mostrados. A gente conta nos dedos as cidades no mundo que podem ser reconhecidas pela música. É Sevilha na Espanha, com a música flamenca, em New Orleans é o Jazz, em Buenos Aires o tango e no Rio o samba e o choro. Isso acontece com poucas cidades, e o Rio não usa essa capacidade. Nós não temos uma secretaria de integração da produção musical com o turismo. Se temos o Pão de Açúcar e o Corcovado, por que não temos um conjunto de música típica tocando nesses lugares? Quando se vai a Disney, tem conjunto de Rock e de todos os tipos de música americana se apresentando lá. Na verdade, existe uma ignorância total de nossos governantes. São pessoas

totalmente despreparadas, porque não conhecem a história da cidade, não sabem dar valor ao patrimônio que a gente tem e que sustenta a música do Rio até hoje.⁴⁸

Carrilho afirma também que esse movimento está acontecendo em toda a cidade, servindo para a ocupação de novos espaços. Confirmando as palavras do chorão, a reocupação dos espaços da cidade, através da música, vem se estendendo a outros locais. São espaços já conhecidos como circuito “off-Lapa” do samba-choro. O mais freqüentado é aquele que abrange a região da Praça Mauá, de Santo Cristo e da Gamboa. Esses locais, historicamente conhecidos pela presença de grandes músicos, sambistas e compositores, estão sendo revisitados, retorno impulsionado pelo movimento musical inaugurado por um grupo de amigos que formam o conjunto *O Fabuloso eu Canto Samba* e o Bloco *Escravos da Mauá*. O Morro da Conceição e o entorno da Rua Sacadura Cabral, passou a ser ocupada por moradores de outros locais da cidade. O público se diverte nas noitadas de samba e choro que acontecem no Largo de São Francisco da Prainha, e nas novas casas de espetáculo, como o Trapiche Gamboa e o Cabaret Kalesa, na Praça Mauá. Essa região, freqüentada, no passado, sobretudo por estivadores do Cais do Porto e moradores do Morro da Conceição, tornou-se mais íntima para um grande número de jovens músicos e estudantes.

O músico comenta ainda que, na prática, está havendo uma abertura de mercado:

Essa rede de consumo de choro está aumentando e começa a acontecer alguns relançamentos por parte das grandes gravadoras. A televisão começa a fazer novelas de época e incluir no repertório música de choro. Mas não existe, na verdade, um respeito por essa música, como ela deveria ter, pela história que ela tem, pela contribuição que ela dá, sempre deu e continua dando à música brasileira, não só pela produção de choro, mas pela produção de músicos.⁴⁹

É importante destacar que o atual sucesso do bairro se deve também ao apoio que a mídia tem dado às novas casas de espetáculo e aos shows e movimentos culturais populares que acontecem nas ruas do bairro. Fróes afirma que hoje a mídia está mais atenta ao que acontece na Lapa.

⁴⁸Entrevista concedida à autora, em julho de 2005, pelo compositor e violonista Mauricio Carrilho, dono da *Acari*

A participação da mídia tem uma importância fundamental. A gente sempre teve uma mídia espontânea muito grande. Quando a gente pagava, vez por outra, um ‘anunciozinho’, não dava o mínimo resultado. A notinha tem muito mais força, muito mais credibilidade perante o leitor do que uma mídia paga. No caso, o Jornal do Brasil e O Globo sempre deram respostas mais imediatas porque atingiam mais o nosso público alvo. Temos também o apoio da Rádio MPB, mas eu não acredito que a mídia de rádio possa trazer centenas de pessoas para um evento ou show. Tem também o site Agenda Samba-Choro, que é direcionado ao público do choro e do samba, e é bastante visitado.⁵⁰

Fato é que, da metade da década de 1990 em diante, o samba e o choro ganharam fôlego, vida nova, com a revitalização do bairro da Lapa e arredores – Praça Tiradentes, Cinelândia e Mauá. Esse momento viu surgir uma nova geração de músicos. Ao mesmo tempo, diversos bares foram abertos, já incluindo em sua programação musical noites à base de samba e choro. O samba volta a fazer parte do “clima” da cidade. E é na Lapa que passa a ser redescoberto e até mesmo conhecido por uma juventude urbana carioca oriunda de todas as classes sociais. Assim, o bairro torna-se o espaço de todos, a rua.

Podemos afirmar que o fenômeno musical da Lapa foi um movimento orgânico que se expandiu por diversos setores da música, respaldado principalmente pelo movimento de música ao vivo e pela produção das pequenas gravadoras, e apoiado por uma mídia espontânea e “simpatizante”. Esse movimento trouxe para o mercado uma gama significativa de novos músicos e grupos de samba e de choro. Esse novo contexto serve como cenário para as pequenas gravadoras se fixarem no mercado tendo o samba como um carro-chefe. Porém, essa retomada tem sido, até agora, muito tímida em termos mercadológicos para a *Acari Records*, especializada em choro, e a *Biscoito Fino*, as duas principais gravadoras responsáveis pela circulação de choro e de samba de “raiz” nesse novo nicho de mercado. O CD *Da Lapa* demonstra bem essa articulação entre o samba e o choro no atual cenário musical carioca. Lançado pela *Biscoito Fino*, reúne grupos e

Records, gravadora especializada em choro.

⁴⁹ Entrevista concedida por Mauricio Carrilho à autora, em julho de 2005.

⁵⁰ Entrevista concedida por Plínio Fróes à autora, em julho de 2005.

artistas como *Casuarina*, Daniela Spielmann, Marcos Sacramento, *Tira Poeira*, Zé Paulo Becker, Marcelo Vianna, Yamandú Costa, Wilson das Neves, Mario Seve, Elton Medeiros e Garrafeira.⁵¹

A *Acari Records*, única gravadora especializada em choro no Brasil, vem desenvolvendo, junto com a Fundação Moreira Sales, um importante trabalho de pesquisa e preservação desse gênero musical. São pesquisas sobre partituras antigas e manuscritos do século passado. A gravadora lançou, há três anos, 15 CDs com obras inéditas de compositores do século XIX, dentre eles Joaquim Callado e Chiquinha Gonzaga. Além disso, está mapeando e fazendo o registro da produção musical contemporânea.

Sobre o novo vigor do choro no Rio, Roberto Carvalho, dono do selo fonográfico *ROBDigital*, afirma:

No Rio, o choro experimentou, nos últimos cinco anos, um crescimento de interesse enorme. Há 10 anos, a Lapa era um deserto. O movimento começou na Rua do Lavradio, num bar chamado *Coisa da Antiga*, que depois virou o *Empório 100*. O choro puxou esse movimento e, paralelamente, o samba demonstrou também um vigor novo, que era mostrado tanto pelas velhas guardas, pelos velhos compositores que começaram a ter sua qualidade reconhecida, quanto pelo aparecimento de gente nova. Mas isso tudo no universo da produção independente. Isso era quase que um movimento de resistência, pois o choro até então estava fadado à extinção ou a ficar no gueto, no fundo de quintal. E, de repente, houve uma explosão, graças a esse movimento na Lapa.⁵²

Em artigo para o site da gravadora *Kuarup*, Mario de Aratanha, diretor da gravadora, diz:

É interessante observar que o renascimento do choro como objeto de apreciação e consumo – e sobretudo de desenvolvimento e renovação – não é mais um fenômeno regional, ou mesmo nacional. Ele pipoca – aos pouquinhos – em meios instrumentais no Japão, nos EUA, na Holanda e na França, sem sombra da força da bossa-nova ou do carnaval, mas em bolsões até parecidos com nossos Clubes do Choro. Os japoneses do Choro Club, por exemplo, já pararam de tocar Pixinguinha e Jacob para enveredar para uma linguagem nipônica de choro novo. Se o Maurício Carrilho vê o choro todo derramado pela MPB, é também por causa da paixão de Villa-Lobos pelo choro e da paixão de Tom Jobim por Villa-Lobos. E de ambos por Pixinguinha, aquele que foi o mais bachiano dos nossos pilares musicais. Se há quase 100 anos o choro fez Villa-Lobos pular a janela de noite... Se hoje o choro penetra até nas tradicionalíssimas salas de concerto

⁵¹ Anexo III – Site da gravadora *Biscoito Fino*.

⁵²Entrevista concedida à autora por Roberto Carvalho, dono do selo fonográfico *ROB Digital*, especializado em música instrumental, em outubro de 2005.

oficiais... Se hoje cada vez mais se vê músicos de formação clássica improvisando nas rodas de choro... tudo isso tem a ver com a sua polifonia da herança bachiana. O que há de mais sofisticado no choro, em contraste com os gêneros pulsantes como o samba, o blues ou o rock, ou os mais harmônicos como a bossa-nova e algumas linhas do jazz, é justamente seu caráter polifônico, onde o solista da vez é desafiado em contraponto, ou um centro comportado pode de repente desembestar em um improviso de resposta. Tudo isso fascinou e fascina também o mundo musical de formação clássica, que curte o choro de uma outra perspectiva.⁵³

A *Acari Records*, dirigida pela cavaquinista Luciana Rabello e pelo violonista Maurício Carrilho, associou-se à *Biscoito Fino*, de Olívia Hime e Kati Almeida Braga, e lançou o selo *Quelé*, especializado em samba. O objetivo era fazer escoar no mercado uma grande produção de novos e consagrados artistas, como Elton Medeiros, Roque Ferreira, Marcos Sacramento, Zé Renato, dentre outros. Sobre o *Quelé*, o jornalista João Pimentel escreveu:

Os discos do *Quelé* têm poucas regravações. Com a quantidade de boas músicas que temos na gaveta dos compositores, não temos motivos para regravarmos antigos sucessos – diz Luciana. — Fizemos questão de lançar discos completamente distintos e repletos de inéditas. É esse universo riquíssimo do samba que vamos explorar. [...] No pequeno estúdio em Acari, Luciana e sua turma produzem os discos de forma artesanal. A *Biscoito Fino* viabiliza financeiramente e distribui os discos. — Por sermos uma gravadora pequena e por termos bancado a idéia de montar o selo, explicamos antes para os nossos artistas que, com o disco pronto, cada um fica responsável pela divulgação, pela venda em shows etc – conta Luciana. — Aprendemos com muito trabalho que, pelo menos no Brasil, o artista não pode ficar esperando que um produtor, uma gravadora ou o que quer que seja resolva tudo para ele. E posso dizer que este duro aprendizado está valendo a pena. [...] Paulo César Pinheiro usa como exemplo o seu disco para criticar as grandes gravadoras. Recentemente uma revista fez uma eleição na internet e o seu *Lamento do samba* chegou na frente do último disco de Zeca Pagodinho: — É por essas e outras que estamos nessa empreitada. Tem toda uma geração de grandes sambistas surgindo que não pode ser desperdiçada. O que pretendemos é retomar o caminho de uma produção de samba que se perdeu no tempo. Certo dia as gravadoras resolveram que o bom era o sertanejo, o axé, e deixou a qualidade para lá. É um trabalho de esvaziar as gavetas das pessoas. Tirar os músicos da toca.⁵⁴

Essas práticas confirmam que o samba entrou definitivamente na moda. Segundo Trotta,

⁵³ ARATANHA, M. Artigo de apresentação do site da gravadora *Kuarup*. Disponível em: <http://www.kuarup.com.br>. Acesso em: 24/8/2005

Afirmar uma “moda” do samba significa atestar que alguns elementos que compõe os referenciais simbólicos do gênero estão sendo compartilhados por um universo amplo de pessoas, atravessando as fronteiras socioeconômicas, as diferenças entre idades, sexos, locais de moradia e graus de escolaridade. O samba está presente nos lares, nas práticas coletivas, no rádio e no imaginário de grande parte da população nacional. A moda do samba pode ser verificada a partir de dois exemplos que confirmam sua ocorrência. Em primeiro lugar, não é difícil constatar que um número bastante grande de artistas ligados ao gênero tem ocupado lugares de destaque no mercado de música. E isso envolve não apenas o grande mercado, cujo maior representante é o estrelato de Zeca Pagodinho, mas também áreas mais circunscritas deste mercado, com uma profusão de disputadas rodas e shows de samba em inúmeras casas noturnas no Rio de Janeiro e em outras capitais como São Paulo, Belo Horizonte e Brasília. Em alguns desses espaços, as rodas chegam a abrigar públicos de 500, 1000 e até 2000 pagantes, que se identificam e consomem a experiência musical samba, confirmando sua moda e, principalmente, o crescimento de seu público. (TROTТА, 2006, p. 232)

Dentre os novos artistas do gênero samba, podemos destacar a cantora Teresa Cristina e o *Grupo Semente*, que a acompanha desde seu surgimento na Lapa, no pequeno bar Semente, localizado na Rua Joaquim Silva, berço dos novos artistas que iriam aparecer no cenário musical carioca. Teresa Cristina e o *Grupo Semente* são um bom exemplo de como essa nova geração do samba aparece no mercado veiculando o seu trabalho a referências do passado, no caso, a redescoberta do trabalho do sambista Candeia (TROTТА, 2006, p. 227).

Vale destacar também que o *Grupo Semente* era, neste início de carreira, composto por quatro jovens de classe média que tocavam surdo, pandeiro, cavaquinho e violão. Ou seja, a sonoridade do grupo foi construída em sintonia absoluta com o som mais característico do imaginário do samba, que viria a ser representativo da recém-inventada categoria “samba de raiz”. Repertório de mestres do passado, sonoridade característica e, é claro, batida baseada no paradigma do Estácio [...] evidenciando o referencial estético da cantora e sua inserção no mercado através da reverência aos mestres do passado. (TROTТА, 2006, p. 227-228)

A discussão em torno da presença da tradição na recente produção musical do Rio de Janeiro pode ser observada ao analisarmos, ainda, a construção do repertório do grupo de samba *Casuarina* e do grupo de choro *Regional Carioca*.

⁵⁴ PIMENTEL, J. *Selo especializado no samba e nas suas variações*. Matéria publicada no jornal *O Globo*, em 16 de julho de 2004. Disponível em: <http://www.biscoitofino.com.br>. Acesso em: 21/01/2007

O *Casuarina* nasceu no bairro Humaitá, na Zona Sul do Rio, e faz história na Lapa. Composto por Daniel Montes (violão 7 cordas), João Cavalcanti (percussão e voz), Gabriel Azevedo (percussão e voz), João Fernando (bandolim e voz) e Rafael Freire (cavaquinho e voz), o quinteto, formado em setembro de 2001, é um dos principais grupos do novo cenário do samba carioca. O trabalho do grupo gira em torno dos sambas mais tradicionais. Sempre acompanhado dos grandes mestres do samba, o *Casuarina*, em seus shows, já contou com convidados como Wilson Moreira, Délcio Carvalho, Arlindo Cruz, Luis Carlos da Vila, Walter Alfaiate, Noca da Portela, Marquinhos de Oswaldo Cruz, além das baterias da Imperatriz Leopoldinense e da Portela. Depois dos primeiros shows no Semente, o *Casuarina* percorreu as principais casas de shows da cidade, como Carioca da Gema, Circo Voador, Rio Scenarium, Fundação Progresso, já tendo iniciado uma série de apresentações em vários outros estados.

O *Regional Carioca* é um dos mais jovens conjuntos de choro da cidade. Como o próprio nome indica, tem uma formação clássica dos grupos de choro, os chamados “regionais”. É composto por Ana Rabello Pinheiro (cavaquinho), Tiago Souza (bandolim), Ivan Mendes (clarinete e sax), Fabiano César (violão de 7 cordas), Alfredo Del-Penho (violão), e Eduardo Silva (pandeiro). O grupo se inspira no conjunto *Época de Ouro* e no *Regional do Canhoto*, e tem como objetivo principal a busca pelas obras antigas, desconhecidas, dos grandes mestres do choro. Em seu primeiro CD, o grupo apresentou um repertório dedicado ao bandolinista Juventino Maciel. O regional defende o choro mais tradicional e tem como meta mergulhar no baú dos esquecidos compositores e recuperar obras até então inéditas.

Ana Rabello, cavaquinista do grupo, diz:

A gente quer apresentar para o público composições ainda inéditas e que estavam escondidas. Tem muita gente boa que as pessoas não conhecem e o que a gente está fazendo é isso, buscando lá atrás a essência do nosso trabalho. Não nos

interessa ficar compondo para montar um repertório novo, o interessante é poder trabalhar esse material que já existe mas é desconhecido do grande público.⁵⁵

Sobre o grupo, no site da *Acari Records*, o compositor Paulo César Pinheiro, autor de sambas consagrados, escreveu:

Turma nova na parada. Mocidade provando que o choro não é coisa antiga, é obra eterna. Juventude tocando muito além dos dois acordes convencionais do imbecilizado padrão pop internacional. Meninada mostrando que o conhecimento, herdado dos velhos mestres, e seu aprofundamento, eleva o espírito, enriquece o acervo cultural de seu país e enobrece a alma humana. Garotada optando conscientemente pela sabedoria do som intemporal e recusando com fibra e valentia a sedução mentirosa do mercado. Moçada começando já, em seu primeiro CD, a mergulhar no baú os esquecidos, recuperando para o Brasil um compositor, até mesmo de tradicionais chorões, quase desconhecidos: o fluminense Joventino Maciel. Rapaziada que sabe o que quer, conhece o que toca, ama o canto de sua terra e prossegue a História. Geração que dá orgulho em quem manteve acesa a tocha que vem passando de mão em mão no Panteon da verdadeira música brasileira.⁵⁶

O primeiro compõe arranjos novos de obras de sambistas já consagrados; o segundo, pesquisa e mapeia inéditos de compositores desconhecidos. Assim, através do seu repertório, esses dois expoentes da cena musical carioca legitimam seu trabalho na tradição.

Portanto, as estratégias de legitimação e consagração de um determinado gênero musical, em boa medida, ocorrem através de narrativas encontradas no repertório (Trotta, 2001). Todo gênero tem um conjunto referencial de músicas que formam uma espécie de saber compartilhado entre aqueles que o produzem e o consomem. Esse repertório referencial está baseado na obra de alguns compositores e intérpretes que são reconhecidos como figuras importantes e de quem algumas criações obtiveram circulação significativa em sua comunidade musical, tanto através da grande indústria fonográfica como também através dos circuitos alternativos do mercado musical. Em outras palavras, o *repertório consagrado* é formado por autores e obras consideradas “clássicas”. (HERSCHMANN e TROTTA, 2006)

Segundo o autor, a memória musical é constituída de um cadastro de repertório, que funciona como um banco de dados acessado conforme a necessidade de ser lembrado ou até mesmo esquecido. Assim, a escolha por um determinado repertório tem papel fundamental, determinante na inserção de um grupo em um passado histórico.

⁵⁵Entrevista concedida à autora pelo grupo *Regional Carioca*, no Bar Semente, Lapa, em novembro de 2005.

⁵⁶Comentário de Paulo César Pinheiro sobre o grupo *Regional Carioca*. Disponível em: www.acari.com.br. Acesso em: 24/11/2005.

A virada do choro a partir da década de 1990: Uma nova geração de músicos revigora o gênero tradicional

E hoje, escrevendo este texto, ouvi Jacob do Bandolim me perguntando lá de cima: “e as rodas, como andam as rodas de choro por aí?”. Estão um pouco diferentes, “seu” Jacob, mas continuam se espalhando pelos bares e lares das principais cidades. Acho que o senhor gostaria de dar uma volta pela Lapa, no Rio de Janeiro, ou uma chegada no Clube do Choro, em Brasília, onde jovens e veteranos chorões exercitam o hábito da liberdade do improviso, da saudável competição entre os instrumentistas solistas e de acompanhamento. Foi assim que nasceu o gênero, no tempo do Callado, Quincas Laranjeiras, Anacleto, lembra? O repertório, se o senhor visse o repertório, não acreditaria, os meninos tocam de Nazareth a Djavan. É só ouvir o trabalho do arteiro Zé Paulo Becker para concluir que sua gravação de *Chega de saudade* deu bons frutos. O bom disso tudo é que o choro continua sendo um jeito de tocar, é tanto o ritmo quanto a forma. De mais a mais, “seu” Jacob, ainda tem o Instituto que leva seu nome, onde funciona a Escola Portátil de Música, projeto que reúne centenas de jovens no Rio de Janeiro e junta choro com cidadania. Pode ficar muito tranquilo, “seu” Jacob, a sua insistência em estudar, pesquisar, compor e tocar é a cartilha da nova geração.⁵⁷

A parceria musical entre o compositor Aldir Blanc com o violonista Guinga, a partir de 1988, é reconhecida como marco da retomada do choro no Rio de Janeiro. Na verdade, o encontro entre os dois artistas tem início em 1988 e traz à tona o choro vocal. A dupla compõe diversos choros e será seguida por jovens músicos, com destaque para o bandolinista Hamilton de Hollanda e para o violonista Yamandú Costa. São músicos jovens e estudiosos que retratam o perfil dos novos chorões nesse início de década. Hamilton fala sobre as referências ao passado na produção musical contemporânea e lembra a inevitável associação do seu instrumento com os grandes mestres do passado, Luperce Miranda e Jacob do Bandolim:

[...] A partir desses dois ícones, o instrumento entrou definitivamente para a lista dos mais importantes dentro da música brasileira e do choro. Quando ouvimos um bandolim, logo pensamos em “chorinho”. Ele pode até não estar tocando uma música de Pixinguinha (1897-1973), de Ernesto Nazareth (1863-1934), mesmo assim lembramos. E esta é a questão: Por que choras, bandolim? Choras de saudade dos mestres do século passado? Ou choras porque o choro é sua expressão mais sincera? Não se sabe ao certo. O que sabemos é que existe uma

⁵⁷ André Diniz, escritor e pesquisador, para o site do Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <http://www.iccacultural.com.br>. Acesso em: 17 nov. 2006

nova geração reverenciando esses mesmos mestres e criando um novo repertório. A nossa cultura precisa disso. Precisamos reverenciar nossa tradição, mas não podemos fechar os olhos e ouvidos para a nova criação, pois os novos serão os velhos, e os velhos serão os novos. O que hoje é velho pode voltar a ser novo, e o que se diz novo hoje, com certeza ficará velho. Depois de Jacob e Luperce, os dois bandolinistas que mais contribuíram para o desenvolvimento do instrumento foram Joel Nascimento e Armandinho. Joel, junto com a Camerata Carioca e o maestro Radamés Gnattali fizeram uma revolução no choro. Armandinho aplicou sua conhecida técnica a serviço da evolução do nosso bandolim. O que eles fizeram já está feito e é referência pra quem veio depois. Estamos vivendo a época da nova criação, estamos no olho do furacão. Parece a Europa no século XVII, no século XVIII; o Brasil nas décadas de 40 e 50; o Brasil no fim do século passado; mas não é. O bandolim chora de alegria de estar sendo bem tratado, como já foi nas citadas épocas. E a cultura brasileira agradece!⁵⁸

Choro se aprende na escola

Como já vimos, é nessa época – e na Lapa – que o novo cenário musical carioca começa a ser redesenhado e onde começa a surgir um novo mercado para o choro. O choro então passa a ser um elemento importante no processo de revitalização do bairro, com suas novas casas de espetáculo e rodas. Para o pesquisador Hermínio Bello de Carvalho, o circuito do samba-choro surgido na Lapa se sedimentou no Rio de Janeiro graças a um movimento maior, que envolve não apenas a circulação do choro e do samba nas casas de espetáculo ou na venda de discos. Bello comenta que o sucesso do movimento se deve, ainda, às novas propostas de incentivo ao aprendizado dos fundamentos desse gênero no atual cenário carioca:

Para mim tem sido fundamental acompanhar, como Conselheiro da Escola Portátil de Música, o quadro atual de crescimento do circuito de samba e choro. Estive recentemente em Salvador, e era muito grande o descontentamento da turma da música instrumental com o isolamento que ela sofre pelas bandas de lá. E senti quase o mesmo sentimento em São Paulo onde existem grupos fantásticos, mas sem espaço para dar escoamento à produção musical. Cito a EPM, porque acho que ela cumpre um papel fundamental que é: agregar, aproximar os músicos, criar condições de formar novos grupos instrumentais, e abrir vitrines de exposição para esses trabalhos e de alguma aponta um mercado de trabalho, uma zona de escoamento para essa produção. A Lapa teve diversos momentos de ressurgimento, seguida de períodos de crise. O bairro prova, e suficientemente, que existe um público para a boa música - porque essa é, sem dúvida, uma característica da vida musical daquele bairro: a qualidade dos grupos que nele atuam. claro, sempre existem empresários oportunistas que objetivam apenas o

⁵⁸ HOLLANDA, H. *Tradição e Modernidade*. Disponível em: <http://www.bb.com.br>. Acesso em: 23/06/2006.

lucro pecuniário, e a proliferação de casas acaba por prejudicar a qualidade do movimento. Mas acho que os estados brasileiros, cada um deles, tem sua Lapa particular. E nos faltam elementos para ter uma visão geral do problema. As coisas que se passam num circuito meramente comercial tendem a flexibilizar seu rumo, diante do lucro ou do prejuízo que flutuam ao sabor da moda. A educação, de braço com a cultura, não é coisa de moda : e isso merece uma reflexão mais séria, e uma atuação mais séria ainda.⁵⁹

Há quem diga que o choro se aprende na escola da vida, nas rodas. Mas, no atual contexto do Rio de Janeiro, vários projetos vêm confirmando o grande interesse pela formação e aperfeiçoamento musical através da Escola. Herschmann observou que

Alguns agentes sociais fazem referência também a uma articulação entre músicos, professores e especialistas preocupados em preservar e alavancar o movimento ligado especialmente ao choro, já que o samba sempre se manteve visível ao público e com alguma regularidade e sustentabilidade no mercado. (HERSCHMANN, 2006, p. 151)

Assim, fora do universo comercial da Lapa, observamos hoje, no Rio de Janeiro, a existência de um forte movimento de educação musical, responsável pela formação de um número significativo de jovens músicos. Algumas iniciativas têm inclusive encontrado apoio na iniciativa privada, como a EPM. Patrocinada pela companhia El Paso, é hoje um dos projetos apoiados pela Petrobrás.⁶⁰

Sem a mesma visibilidade, mas com o mesmo objetivo, outros projetos menores são responsáveis também pela difusão do gênero na periferia da cidade e no interior do estado. De volta ao Rio nos anos 50, o grande bandolinista pernambucano Luperce Miranda criou uma escola de música especializada em instrumentos de cordas, chamada Academia Luperce Miranda. Luperce teve 18 filhos, quase todos músicos. Atualmente, Luperce Miranda Filho⁶¹ mantém, no bairro de Vaz Lobo, subúrbio do Rio, uma espécie de escola/centro cultural que leva o nome de

⁵⁹Entrevista concedida por Hermínio Bello de Carvalho à autora, em julho de 2006.

⁶⁰Anexo IV – *Chorões também são fabricados*. Matéria publicada no Jornal *O Globo*.

⁶¹Entrevista concedida à autora para o documentário *Os Chorões*, realizado em 2005 pela produtora Página 21, patrocinado pelo Fundo de Cultura de Pernambuco, no qual a autora trabalhou como produtora executiva do filme.

seu pai e onde guarda instrumentos, discos e memórias do grande bandolinista nascido em Recife, em 1904, e falecido em 1977, no Rio de Janeiro.

No bairro de Acari, Zona Norte da cidade, o projeto ABC&ARTE, criado há seis anos e patrocinado pelo Instituto C&A, é um outro exemplo de projetos na área de educação e formação de jovens músicos. Deste projeto, surgiu a *Acariocamerata*, uma pequena orquestra de câmara composta de onze jovens músicos da comunidade, que tem como objetivo unir a tradição instrumental brasileira de qualidade, com técnica e versatilidade, com uma formação musical densa quanto ao repertório variado e à prática de conjunto. O repertório traz obra de autores importantes, como Villa-Lobos, João Pernambuco, Guerra-Peixe, Radamés Gnattali e Bach. É formada por André Paiva (flauta), André Cesari (bandolim), Bruno Carvalho e Eduardo Duque (cavaquinhos), Iuri Nascimento (viola caipira), Edmilson Abreu (viola caipira e violão), Wilson de Paula, Carlos Oliveira e Sérgio Nogueira (violões), André Gomes (baixo acústico) e Sílvio Sanuto (percussão). A *Acariocamerata* tem direção artística e musical do violonista pernambucano Caio Cezar.

Já na pequena cidade de Cordeiro, interior do estado, o movimento musical criado pelo grupo de choro *Os Matutos*, vem estimulando a difusão do gênero fora do circuito da Lapa. Formado por meninos da cidade, o grupo viaja todos os sábados para o Rio onde são alunos da EPM. Além de ser um grupo de choro e seus congêneres – polcas, maxixes e valsas – eles também se dedicam à pesquisa e ao estudo de um repertório inédito, encontrado nos arquivos das bandas do interior e nas partituras encontradas nas fazendas da região em que residem. Além de obras inéditas encontradas durante a pesquisa, faz parte do repertório dos *Matutos* composições próprias em parceria com o flautista Álvaro Carrilho, irmão de Altamiro Carrilho e padrinho musical do grupo. Em 2006, lançaram o primeiro CD, intitulado *Meninos de Cordeiro*, com choros, valsas e polcas.

No momento, o grupo realiza uma pesquisa sobre a vida do flautista cordeirense Agenor Bens, que foi considerado pelo maestro Guerra-Peixe o melhor flautista brasileiro de sua época. Recentemente, o grupo recebeu o certificado “Cultura Nota Dez”, do Governo do Estado do Rio de Janeiro, por ter sido selecionado dentre os dez melhores projetos culturais do estado, sendo ainda agraciado com a Chancela da UNESCO. Esse fato pode ser considerado marcante na construção da legitimidade do choro atual. Ao somar sua própria experiência com as referências do passado, o grupo está participando da evolução do choro e marcando um lugar de destaque para o gênero. É o que testemunha suas apresentações em locais consagrados, como o CCBB, Teatro Rival e Teatro Clara Nunes, no Rio de Janeiro.

Criada em 1994, a Escola de Música da Rocinha (EMR) foi uma idéia do professor de música alemão Hans Ulrich Koch, que, à época, morava no Rio de Janeiro e não se conformava com as condições de vida das crianças das favelas da cidade. Inicialmente, funcionou numa sala cedida por uma igreja local, utilizando material pedagógico e instrumentos doados por um shopping center local. Hoje, com 450 alunos matriculados, a EMR oferece, dentre outras, aulas de violão, cavaquinho, canto coral infantil e juvenil, técnica vocal, violino, clarinete, saxofone, percussão e prática de conjunto de samba e choro. Dentre os grupos formados na EMR, destaca-se o *Chorando à Toa*, grupo de choro que vem se apresentando em diversos eventos musicais da cidade. No ano de 2005, o grupo foi um dos destaques no show em comemoração ao Dia Nacional do Choro.

Além das referências à tradição na produção musical contemporânea, foco deste trabalho, algumas idéias correlatas aparecem de forma recorrente nos discursos dos atores do universo do samba e do choro. Messeder, Freire Filho, Trotta e Herschmann demonstram, em seus respectivos trabalhos, como se constroem juízos de valor em torno das idéias do legítimo, da tradição e da raiz nos discursos desses atores. Observamos ainda que, na atualidade, um outro elemento se destaca

nesses discursos. O aprendizado dos fundamentos do samba e do choro revela-se essencial à legitimação do músico como pertencente a um determinado gênero musical. Não basta mais cantar ou tocar o samba ou o choro. O artista precisa conhecer o passado do gênero. Trata-se, agora, de aprender os fundamentos daquela música, e não apenas executá-la. A questão do conhecimento teórico torna-se um elemento diferenciador no universo dos novos músicos que chegam ao mercado. O cavaquinista Abel, o Sivuquinha, conhecido das rodas de choro e samba do Rio, comenta:

Vamos tomar como exemplo as figuras de um percussionista de choro e de um percussionista de samba. O percussionista de choro terá longa vantagem sobre o de samba, pois está largamente mais habituado ao universo melódico e harmônico que a música pode oferecer por essa ser uma necessidade e uma exigência dentro do gênero por ele tido como escola.⁶²

Diante das afirmações acima, destacamos algumas chamadas de matérias jornal que ratificam essa idéia: “...Sacramento e Carrilho lecionam bom samba...” (André Luiz Barros, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1994); “E já que o verdadeiro samba, aparentemente, está voltando, nada melhor do que escutar... *A Modernidade da tradição*, do cantor Marcos Sacramento”, acompanhado pelo violonista Mauricio Carrilho e pelo percussionista Marcos Suzano...” (Henrique Koifman, *Revista Ele-Ela*, São Paulo, junho de 1995); “Musical *Lição de Samba*, quinta no Mistura Carioca: O musical “*Lição de Samba*” pode ser conferido esta quinta (11) no Mistura Carioca. Os músicos protagonizam uma espécie de sala de aula, em que o aprendizado é feito através de sambas de Candeia, Almir Guineto e vários outros.”⁶³

Mestre Sivuca é outro que destaca a importância da formação musical na vida de um músico. Segundo o sanfoneiro, o estudo abre a visão do artista:

⁶²Entrevista concedida por Abel, o Sivuquinha, à autora, em março de 2007.

⁶³Extraído do site Agenda Samba-Choro. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br>. Acesso em: 09/12/2006.

Eu acho que a maioria, notadamente, dos garotos precisa estudar um pouco de teoria musical, que é um ingrediente altamente necessário na formação musical. Porque a corrida pelo sucesso fácil não leva a nada, geralmente leva a um sucesso efêmero. Tem que saber pelo menos a música que sabe um Tom Jobim, que sabia um Luiz Eça [n.e. Pianista, compositor, professor e arranjador carioca (1936-1992), formou um dos trios mais famosos da bossa nova, o Tamba Trio], que sabe um Oswaldinho do Acordeon [n.e. Sanfoneiro carioca, começou a gravar no início da década de 1970 e logo ficou conhecido por fundir forró com música clássica, além de adicionar elementos de rock e blues à sua música]; enfim, pessoas que estudaram música e que sabem lidar com os ingredientes teoricamente. É isso que nos leva a um verdadeiro progresso musical, porque a tendência musical que leva a uma massificação que a mídia toma conta, torna-se efêmera, o sucesso vem e vai embora ali no meio do caminho. O estudo, o desenvolvimento musical torna-se necessário. Eu digo isso porque eu também passei pelo mesmo; fui, por muito tempo, músico sem estudar, naturalmente levando a sério todas as tendências, mas também me dando ao trabalho de queimar pestana e estudar teoria musical, estudar orquestração e, enfim, harmonia, fuga, contraponto, me preparar pra lidar com os ingredientes teoricamente.⁶⁴

Essa nova geração do choro, oriunda de escolas de música como a Uni-Rio, UFRJ, EPM e Villa-Lobos dentre outras, está fazendo com que o choro se livre da fama de ser um “ritmo de antigamente”. Esses músicos jovens e estudiosos, profundos conhecedores da obra de Villa-Lobos, Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha e Ernesto Nazareth, estão dando um novo vigor ao mais carioca dos gêneros musicais. Dentre os grupos mais conhecidos, destacam-se ainda o *Choro na Feira*, o *Abraçando o Jacaré*, o *Rabo de Lagartixa* e o *Trio Madeira Brasil*.

O grupo *Choro na Feira* foi formado a partir de uma roda de choro e samba em um lugar bem diferente das casas noturnas ou das esquinas da Lapa. Foi numa feira mesmo, a da rua General Glicério, no bairro de Laranjeiras. O grupo é composto por Bilinho Teixeira (violão), Ignez Perdigão (cavaquinho), Clarice Magalhães (pandeiro), Franklin da Flauta e Marcelo Bernardes (sax e clarinete). Característica da roda, o repertório, que começa com choro, sempre acaba em samba. As apresentações são gratuitas, cabendo àqueles que desejarem, deixar sua contribuição ao fina da rodal. “Clima” de feira com música de qualidade. Esse evento, já consagrado na cidade, acontece aos sábados, a partir das 13 horas.

Sobre o grupo, o jornalista Tárík de Souza escreveu, no site do Jornal do Brasil.

⁶⁴ Extraído do site *Gafieiras*. Disponível em: www.gafieiras.com.br. Acesso em: 23 jan. 2007.

[...] é a algazarra característica de mercado que abre (e fecha) com humor o disco do Choro na Feira. Constituído por dois sopros requintados em permanente diálogo, os veteranos Marcelo Bernardes (clarinete e sax tenor) e Franklin da Flauta, respectivamente o primeiro e o segundo marido da intérprete do cavaquinho, Ignez Perdigão, seu filho Matias Correa (baixo), do segundo casamento, e mais Clarice Magalhães (pandeiro) e Bilinho Teixeira (violões), o sexteto não se limita ao feijão com arroz do ramo. Sem recorrer aos clássicos – à exceção do estupendo *Santo Amaro*, de que Franklin é co-autor ao lado de Luiz Claudio Ramos e Aldir Blanc – o CNF injeta dissonâncias em *Intrometido*, recorre ao baião em *Caçuá* e exhibe jogo de cintura tanto no amaxiado *Priquitim* quanto nos labirintos velozes de *Lembrando Jacob* e na repescagem das origens em *Polka vergonha*.⁶⁵

O produtor cultural Lefê Almeida também ressalta a importância do grupo no atual cenário musical carioca:

Aquilo começou por causa da Ignez Perdigão que disse um dia: ‘vamos juntar, vamos tocar na feira? Vamos’. E hoje é uma atração turística. Hoje está todo mundo trancando as portas e botando grades, já eles estão na rua levando o choro, levando a música, levando tudo. Uma coisa maravilhosa. O Rio de Janeiro é isso.
66

Luciana Rabello, cavaquinista e uma das representantes da segunda geração de chorões, fala com entusiasmo sobre o vigor do choro na atualidade:

Fico feliz de ver que nosso trabalho deu muitos frutos. Tem uma garotada muito bacana atuando e interferindo na vida cultural do Rio e fazendo o choro ocupar o lugar que sempre teve historicamente [...] e inclusive, voltando a exercer um importantíssimo papel que sempre desempenhou (desde o seu início mesmo), que é dar respaldo musical (harmônico, sobretudo) ao samba. Essa troca com o samba sempre existiu.⁶⁷

Vale destacar ainda o papel da internet nesse momento de revitalização do choro. Espaços virtuais de divulgação de workshops, shows e lançamentos de discos surgem a todo momento e são responsáveis pela circulação dos produtos das pequenas gravadoras, que encontraram na internet o espaço de desenvolvimento desse nicho de mercado. Vários sites também disponibilizam artigos e textos sobre o choro. No site do Instituto Moreira Salles, podemos

⁶⁵SOUZA, T. *Instrumental de fôlego duradouro*. Matéria publicada em 21 de janeiro de 2004 no site *JB online*. Disponível em: <http://jbonline.terra.com.br>. Acesso em: 28/06/2005

⁶⁶Entrevista concedida à autora em abril de 2006.

⁶⁷Entrevista concedida por Luciana Rabello à autora, em março de 2007.

encontrar, na íntegra, obras raras como os livros *O Choro* (1936), de Alexandre Gonçalves Pinto, e *Samba* (1933), de Orestes Barbosa.

Retomando a idéia de articulação entre os dois gêneros, observamos que, na atualidade, o samba trouxe para o choro o tal clima de roda de que fala Souza. Esse ar festivo e descontraído da roda vem reformulando os laços de convivência e de comportamento no universo mais fechado do choro. Isso se dá pela presença de músicos dos dois gêneros, que compartilham os mesmos espaços musicais da cidade. É o momento de confraternização nas acaloradas rodas de samba-choro da Lapa e adjacências, sem perda para a audição dos instrumentos. Mas esse fato não é visto com tranquilidade por alguns músicos. Para estes, as casas da Lapa não se estabeleceram como espaços próprios para shows, seja de choro ou de samba. Mario Séve e Rodrigo Lessa, saxofonista e bandolinista, respectivamente, do grupo *Nó em Pinga D'Água*, afirmam que o ambiente que reina nessas casas é mais entretenimento que musical. Os músicos comentam que a maioria das casas de shows proporciona apenas um clima de diversão no sentido de beber, dançar e cantar. Segundo Séve e Lessa, o público em geral quer ouvir sambas conhecidos, dançar e cantar junto com o cantor(a), deixando de lado o valor instrumental da música. Sendo assim, a Lapa não alterou o quadro de divulgação da música instrumental, por exemplo. Mário Séve questiona, ainda:

Quem vai à Lapa ouvir um show do Guinga ou outro músico desconhecido da mídia? Ninguém, as pessoas vão à Lapa para paquerar, beber, se divertir não importando que música está ouvindo, elas querem é se divertir. Então não acredito que a Lapa está criando um mercado para o choro, no máximo vem criando novos espaços para a divulgação do gênero.⁶⁸

Lessa percebe um nicho de mercado para o choro a partir do movimento da Lapa. Mas observa que esse movimento está longe de ser um espaço que contemple a produção musical que temos hoje:

Concordo que está se abrindo um novo nicho de mercado baseado na tradição. O som da Lapa é, na maior parte dos casos, repertório de clássicos do choro ou do

⁶⁸Entrevista concedida pelo músico à autora, em abril de 2007.

samba. Existem vários sons da Lapa, desde os que fazem explicitamente uma proposta de resgate, até os que fazem uma proposta de renovação. Nesse meio, existem várias tonalidades de propostas, mas acho que predomina a idéia da tradição, até porque a Lapa apresenta a um público da Zona Sul um repertório que era pouco conhecido deles. Agora, a Lapa, na real, é **baile**! A música da Lapa é eminentemente música de baile, aquela que se presta pra dançar. O que é ótimo, mas está longe de representar toda a riqueza até mesmo do choro e do samba, quanto mais da MPB.⁶⁹

Clarice Magalhães tem opinião semelhante à de Lessa:

O que temos hoje na Lapa são casas abrindo pra um público que quer sentar, tomar um chopinho e comer um petisco. São os donos de bares investindo no movimento de pessoas nas noites por ali. O músico de samba e choro, na verdade, têm poucas opções de um bom trabalho numa das casas da Lapa. Porém, os gêneros ganharam uma visibilidade muito grande e hoje é difícil alguém não ter ouvido falar em “chorinho”, Cartola ou Nelson Cavaquinho. Dessa divulgação, surgem as possibilidades para o músico tocar em rodas e em eventos de todo tipo, festas e afins.⁷⁰

Creditamos o sucesso atual do samba e do choro no cenário nacional, à circulação dessa música nas casas de shows, nas apresentações ao vivo, nas rodas espalhadas pela cidade. Diferentemente de outras épocas, o que acontece hoje na Lapa não é resultado do movimento da indústria da música.

Esse *revival* do samba e choro é um fenômeno que vem acontecendo principalmente no Rio de Janeiro, com alguns eventos isolados em outros estado. Ele surge a partir dos espetáculos, não é uma iniciativa das gravadoras... Não é um movimento da indústria fonográfica. Surge nas casas de espetáculos, especialmente da Lapa.⁷¹

Compartilha também dessa idéia o músico Papito, baixista do grupo *Nó em Pingo D'Água*:

Do meio para o final da década de 90, o movimento do Choro e Samba vem crescendo e se fortalecendo, não por acaso, exatamente na região do seu nascimento, a Lapa. Isto é ainda mais impressionante se nós levarmos em consideração que este é um movimento no sentido contrário ao que vem acontecendo no resto da cidade, onde a música ao vivo vem desaparecendo. Na zona Sul, é flagrante a diminuição do número de casas deste gênero. É importante que se diga que esta retomada é feita com pequenas vozes, pequenas escolas, pequenos produtores amantes do gênero, e muito boca a boca, e muita vontade,

³¹Entrevista concedida por Rodrigo Lessa à autora, em abril de 2007.

³²Entrevista concedida por Clarisse Magalhães à autora, em abril de 2007.

³³Egeu Laus, diretor do Instituto Jacob do Bandolim, em entrevista à Herschmann (2006, p.149).

principalmente por parte dos jovens, talvez por não terem tido a oportunidade de conhecer a própria cultura nas rádios ou nas escolas, de reaprenderem e de se emocionarem com a sua própria cultura. Por estes motivos é que eu acredito que este é um movimento que veio pra ficar, ele não foi obra de nenhuma escola de marketing, ou de interesse de grandes corporações da indústria de entretenimento, este é um movimento de cariocas apaixonados pelo samba, pelo choro, pela Lapa, pelo Brasil.⁷²

No ano de 2005, o Segundo Caderno de *O Globo* publicou uma longa matéria sobre o movimento do samba na Lapa. O jornalista Antonio Carlos Miguel comenta o destaque então concedido ao movimento:

A gente fez o perfil do Xangô da Mangueira, deu uma capa para a Nilze Carvalho, que é uma das representantes dessa música na Lapa. A gente está ligado a isso. Mas a Lapa é um exemplo de que – independente de grandes investimentos, de grandes empresários e do poder público – é possível renascer espontaneamente, e tem casas das mais diferentes ali. É um dos focos de criação do Rio.⁷³

O cavaquinista e diretor do Instituto Jacob do Bandolim, Sergio Prata, comenta o atual momento do choro no Brasil:

Uma nova geração de excelentes instrumentistas está em atividade, fruto do trabalho das oficinas de choro que há anos são realizadas por todo o país. Clubes de Choro em Porto Alegre, Curitiba, Juiz de Fora, São Paulo, Brasília, dentre outros, garantem um espaço de execução que, infelizmente, ainda é tímido na grande mídia.⁷⁴

Como tudo que acontece no Rio de Janeiro, cidade considerada “vitrine” para o restante do país, o samba e o choro também já encontram ramificações e pequenos movimentos em outros

³⁴Entrevista concedida por Papito à autora, em fevereiro em 2007.

³⁵Entrevista concedida por Antonio Carlos Miguel à autora, em agosto de 2005.

³⁶Depoimento de Sergio Prata ao site do Governo do Pará, em 25 de maio de 2005. Disponível em: <http://pa.gov.br>. Acesso em: 15/04/2007

estados do Brasil e até no exterior. Atualmente, existem cerca de 25 Clubes do Choro no país e 4 no exterior – Miami, Lisboa, Paris e Tokyo.⁷⁵

Sobre o futuro do mercado para o samba-choro, Mauricio Carrilho aponta:

Eu acho que a saída na qual eu aposto, e que é o que a gente tem feito na *Acari*, é de especialização, é de aprofundamento, é trabalhar com uma fatia da música com muita profundidade. É para você ficar diferente das outras. Todo mundo pode fazer choro. Agora, a gente vai fazer choro de uma maneira diferente, pelo conhecimento que a gente tem dessa música, pela profundidade da relação, pela capacidade de produção, pela capacidade técnica. Então eu acho que a gente consegue vencer custos de produção com eficiência. A gente, por exemplo, gravou 15 CDs da série de choro em 45 dias. É difícil isso relatado na história da gravação brasileira: gravar 15 CDs em 45 dias. A gente gravava 7 músicas por dia em média; a gente gravava praticamente um CD a cada 2 dias. A gente conseguiu com músicos de extrema competência, gente que conhecia a linguagem e tinha um capacidade técnica fabulosa. Muitas – acho que 90% das músicas – foram lidas no estúdio e tocadas praticamente à primeira vista. E o resultado artístico é muito bonito. Então, essa série conseguiu vencer a dificuldade por aí, com uma ultra-especialização, para a gente poder diminuir custos e oferecer um produto de qualidade por um preço razoável. [...] Eu acho que a única forma de a gente vencer a dinheirama dos adversários é ter uma extrema competência; é fazer com muito menos dinheiro, muito mais eficiência e muito mais qualidade o que ele faz com muito dinheiro.⁷⁶

Luciana Rabello identifica algumas dificuldades no desenvolvimento da indústria da música no cenário nacional:

A nossa maior dificuldade tem sido na área de comercialização e distribuição. Houve uma queda substancial na venda de CDs para toda a indústria fonográfica. As novas mídias – internet, MP3, etc. – contribuem bastante para isso. Acredito que, em breve, o suporte do CD, como comercializamos hoje, terá que ser abandonado mesmo. Afinal, por que comprar CD se você pode baixar todas as músicas na internet, e de graça? Acredito também que já estamos passando da hora de nos adequar a esta nova realidade, criando regras para essa nova forma de comércio da música. Aí é que os órgãos e instituições públicas devem atuar: regulamentando, criando novos artigos na Lei do Direito Autoral. Mas tudo isso só poderá acontecer a partir de atitudes dos próprios artistas e produtores fonográficos. Nós é que temos que nos organizar e dizer o que precisamos fazer pra superar as atuais dificuldades. Tenho notícias de que alguns grupos já iniciaram esses estudos. [...] Pretendemos continuar a produção com o mesmo perfil que teve até agora, e temos diversos projetos para 2007. Lançaremos, em abril, o novo CD do Mauricio Carrilho – *Choro Ímpar*. Vou gravar também meu novo CD. Amélia Rabello está em estúdio já iniciando o dela. Pedro Amorim

⁷⁵Dados retirados do site Brasileirinho. Disponível em: <http://www.brasileirinho.mus.br>. Acesso em: 15/04/2007

⁷⁶ Entrevista concedida por Mauricio Carrilho à autora, em julho de 2005.

também inicia a sua produção em breve. E temos o CD do Altamiro Carrilho na fila. São muitas novas idéias e planos que começamos a colocar em prática.⁷⁷

Assim, esse segundo momento do movimento do samba e do choro, que se criou e se fixou na Lapa, permite-nos afirmar que essa nova geração de sambistas e chorões vem construindo seu espaço no cenário musical nacional apoiado em todo um circuito de shows e apresentações que os legitimam como atuais representantes da música de raiz brasileira, e tendo em seu repertório a presença marcante da tradição.

O surgimento de um nicho de mercado para esses dois grupos revela a existência de uma demanda que confere um valor diferenciado aos artistas que dele fazem parte – associa-se a idéia de maior valor à menor vendagem. Para o consumidor desse nicho, tais artistas não estariam submetidos às regras e fórmulas que alimentam a grande indústria da música.

Entretanto, Herschmann lembra

[...] as *indies* e os empresários/produtores culturais enfrentam dificuldades para distribuir a música gravada e, assim, seus discos são vendidos em pontos de venda alternativos (diretamente pelos artistas ou donos de casas de espetáculo) ou em novos bares e cafeterias de luxo (que possuem livraria e lojas de CDs) enfim, em locais de venda que estão se tornando uma febre nas principais cidades de todo o mundo. (HERCHMANN, 2006, p. 25)

Sobre esse novo consumidor de samba e de choro, Luisinho Mandarin, conhecido vendedor de CDs independentes, que há cerca de dez anos comercializa seus produtos em eventos públicos, feiras e shows pela cidade, comenta:

Quem está começando a ouvir samba vai buscar sempre as coisas de Cartola, os clássicos, para começar a entender. Quem está começando a ouvir samba não compra logo o Vanderlei Monteiro, a Teresa Cristina. Eles querem, primeiro, ouvir o que o Nelson Cavaquinho cantava, o que Candeia cantava, porque, na verdade, é a água que toda essa turma bebe, então, eles querem ir na fonte. E o choro, embora também tenha a mesma importância, tem mais coisa nova acontecendo, tem mais renovação, principalmente no que a gente está falando –

³⁹Entrevista concedida à autora em março de 2007.

de disco, de produto. [...] Olha, o consumidor tem – aqueles fanáticos - eu tenho algumas figuras que são compulsivas. São aquelas figuras que pegam o disco de um artista totalmente desconhecido por causa do violão de um determinado músico. O resto, ele nunca ouviu falar, mas ele leva porque tem aquele violão que ele sabe que é bom. Para ele, o tal músico estar tocando naquele disco é sinal de qualidade, quer dizer, um disco em que o Paulo Moura dá uma canja é sinal de qualidade. Então, ele compra porque sabe que não vai entrar numa furada. E eu sinto cada vez mais a molecada comprar CD. [...] A molecada vem aqui e diz ‘você aceita vale-refeição’, eu digo ‘aceito’. O pai dá um vale-refeição de uma grande empresa e o moleque chega aqui e pergunta ‘aceita vale-refeição de R\$5,00?’, aí, com três vales compra um CD.⁷⁸

Parece-nos que as grandes gravadoras não estão mais ditando o que deve ser consumido. Como vimos, os atores do circuito do samba-choro começam a estabelecer novas regras de comercialização de bens culturais, as quais passam ao largo dos modelos já estabelecido pelo mercado. Essas formas de distribuição em pequena escala, aliada a novas formas de produção e comercialização via internet, vêm possibilitando que certos gêneros musicais agora ocupem espaços que antes eram apenas da música fabricada pela grande indústria fonográfica. É grande o número de músicos que, favorecidos pelo barateamento dos recursos tecnológicos, têm hoje seu próprio estúdio.

Esses recursos tecnológicos vêm possibilitando e exigindo que, cada vez mais, as informações de vários contextos ou ambientes – de trabalho e de lazer, por exemplo – sejam incorporadas produtivamente. Assim, as sociedades contemporâneas, da informação e do conhecimento, em seus processos produtivos, estão marcadas por uma nova natureza e dinâmica do capital fundamental que orienta diferentes organizações e também por um novo papel do consumo, o qual ocupa um lugar muito específico no mundo atual. [...] A questão central, hoje, é a da gestão de informações e de fluxos de sentido. O novo contexto evidencia mais do que um deslocamento de ênfase, no processo produtivo, do pólo da produção para o do consumo; evidencia, sobretudo, uma

⁷⁸Entrevista concedida por Luizinho Mandarinô à autora, em novembro de 2005.

rearticulação entre consumo e produção, deixando claro que o consumo é cada vez mais *produtivo*. Evidentemente, os consumidores nunca foram passivos; apenas hoje, com as NTIC, isso está mais evidente. A verdade é que os consumidores hoje têm maior capacidade de interferência na produção: tornaram-se co-produtores. A esse novo tipo de “consumo produtivo” corresponde um novo tipo de trabalho, imaterial. O “trabalho imaterial” está caracterizado pelas operações de sentido e sobre sentidos, voltado para a gestão de informações, exigindo que o trabalhador empregue o máximo de informações no processo produtivo, fragilizando, inclusive, a fronteira entre, por exemplo, trabalho e lazer. Sinaliza-se, desse modo, para a crise das noções isoladas e tradicionais de produção e de consumo: passamos todos a experimentar a co-produção, a produção coletiva e/ou em rede, advindo daí parte significativa da mais-valia. (PEREIRA & HERSCHMANN, 2002, p. 5; 6; 7)

É possível que a juventude carioca esteja consumindo aquilo que ela mesma está produzindo. Para o músico Pedro Holanda, essa produção doméstica vem atendendo, de maneira razoável, a demanda desse nicho. O próprio músico montou um estúdio caseiro e está produzindo, além de seu trabalho, CDs de amigos, os quais serão, naturalmente, os consumidores dessa produção. Talvez se explique aqui porque, durante as entrevistas realizadas com atores desse nicho de mercado, em nenhum momento a questão da pirataria, uma das razões da crise que atingiu as grandes empresas fonográficas, tenha sido mencionada. Segundo o percussionista Gustavo Fontin, isso se explica: “As pessoas copiam o disco do cara famoso. Mas do camarada que está na mesma, que batalha no mesmo patamar que eu, correndo atrás, tocando na noite, a gente ganha o CD ou a gente compra, é claro.”⁷⁹

⁷⁹Entrevista concedida por Gustavo Fontin à autora, em dezembro de 2006.

Herschmann explica:

Sendo assim, não há praticamente pirataria ou *downloads* gratuitos , pois não compensa comercialmente se produzir para um público tão reduzido. Além disso, em média o preço de venda desses CDs é 10% mais barato que os colocados no mercado pelas grandes gravadoras. (HERSCHMANN, 2006, p.25)

Outras questões povoam o universo da Lapa e de quem ali circula. Há quem já aponte o surgimento de uma “música de raiz chique”. A presença da cantora Marisa Monte e do cantor francês Mano Chao no extinto Bar do Claudio, na Rua Joaquim Silva – antes freqüentado por figuras tradicionais da Lapa, como Mestre Darcy do jongo, que ali perto comandava acaloradas rodas de Jongo, Mestre Humberto, dentre outros – não foi vista com bons olhos por alguns freqüentadores do local. A psicóloga Amana Mattos, freqüentadora das noites da Lapa, estima que a freqüência e a futura permanência da classe média alta na região da Lapa implicará também na abertura de bares e restaurantes “chiques”, onde se paga couvert e alta consumação, além de preços exorbitantes por bebidas e comidas. Essa descaracterização atingirá diretamente a boemia, que é a marca do bairro. Há uma manobra social que consiste em retirar as pessoas das ruas e esquinas. Afirma:

O mercado trás outras relações. É o bar fechado, com couvert. O antigo perambular e o atual “rolé” pelas ruas, para se ouvir um choro ou um bom sambinha nas rodas de esquinas, está ficando cada vez mais difícil. Hoje em dia, isso só é possível se você tiver grana para pagar couvert. É uma Lapa enclausurada nos bares de classe média alta.⁸⁰

Nossas observações de campo nos levam a considerar o depoimento da psicóloga como umas das transformações no perfil do freqüentador da Lapa nesses últimos anos. A proliferação de novas casas de espetáculo com uma razoável infra-estrutura para shows no bairro está atraindo um consumidor com um maior poder aquisitivo. A questão da mudança de perfil do freqüentador do circuito musical da Lapa poderia sinalizar ainda uma transformação na música que ali circula e se produz. O comentário de Mattos tornou-se atualmente tema de longas discussões nas mesas dos

⁸⁰Entrevista concedida por Amana Mattos à autora, em novembro de 2005.

famosos “pé-sujos” da Lapa. A questão é: A música que circula atualmente na Lapa – o samba de “raiz” e o choro – seriam substituídos por uma outra música, mais elitizada, uma samba de raiz “chique”⁸¹, que contemplasse, de certa forma, a todos os frequentadores daquele circuito?

Deixaremos essa questão para um outro momento, quando o “futuro” do movimento de samba-choro da Lapa poderá nos fornecer novos elementos. Mas vale ressaltar que a idéia de uma música de raiz “chique” está além das acaloradas discussões nos botequins da Lapa. Vejamos o nome do show realizado na Sala Funarte em Brasília:

Nesta sexta (18), às 21h, acontece na Sala Cássia Eller o projeto Samba Chique. A cantora Cássia Portugal será acompanhada por Amanda Costa - pandeiro, Felipe Abdo - baixo elétrico, e Marco Abdo - cavaco e tamborim. Terá como convidados especiais: Augusto Frambé - violão, José Renato - surdo, e Pablo Fagundes - gaita. No repertório: Zeca Pagodinho, Jorge Aragão, Nelson Cavaquinho, Chico Buarque e João Bosco. Ingressos a R\$10 (com meia entrada). A sala fica no Eixo Monumental, próximo à Torre de TV.⁸²

Lefê Almeida afirma ainda que a questão mais aparente nesse processo de “sucesso” do circuito de samba-choro da Lapa é a descaracterização da música que já circulou nas casas de espetáculo do bairro:

O Carioca da Gema, hoje, virou uma casa de pagode. O que você vê ali é muito mais pagode. Você não vê mais o Paulo Sérgio Santos tocando lá. O *Choro na Feira* ainda está indo por obrigação, porque tem que ganhar o dele. Na verdade, os donos desses bares botam qualquer coisa para tocar lá, eles querem comemorar a casa cheia porque a maior parte do público não vai para ouvir música, vai para se soltar, para dançar, para tomar um porre... porque esse público não é exigente, não tem noção de qualidade. E isto acontece porque vivemos uma crise de ética e qualidade, entende? Essa é a grande crise, do mundo até. Esse público pensa assim: É pagode? Então vamos lá ... Aí começa a ter show de mulata da Plataforma, vira qualquer coisa. Então, aquele público que começou a frequentar a Lapa logo no início, não vai mais lá. Aquela juventude dos blocos da Zona Sul,

⁸¹Existe, atualmente, uma preocupação de que o sucesso da Lapa faça surgir um movimento de samba de raiz “chique”, isto é, uma música para um público mais elitizado, para poucos, assim como, na década de 70, surgiu o “hippie de boutique”, o consumidor dos produtos que aludiam à cultura oriental, comercializados por lojas como *Bibba e Lua e Estrela*, cujos clientes eram sobretudo jovens de classe média alta de Ipanema.

⁸²Extraído do site Agenda Samba-Choro. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br>

do Simpatia, do Barbas e outros já sumiram de lá. Aquilo ali ficou muito cheio e começou a cair de qualidade.⁸³

Podemos constatar que um determinado público já está se afastando da região central da Lapa à procura de bares e casas de espetáculo que ofereçam o clima das boas rodas de samba e de choro, característico dos primeiros anos da retomada musical do bairro. Esse público não procura mais o espetáculo de samba e de choro, mas o clima da roda, do fundo de quintal. A busca pelo “verdadeiro samba”, pela raiz, começa a promover um movimento inverso: troca-se o coração da Lapa pelos espaços, já consagrados no imaginário carioca, do entorno da Praça Tiradentes e adjacências.

Perspectivas para o circuito do samba e choro

A revitalização dos dois gêneros musicais vem alimentando ainda diversas atividades ligadas à indústria do entretenimento, como a recente produção cinematográfica nacional. Uma série de filmes e documentários estão sendo produzidos no Brasil com apoio de grandes empresas – Petrobrás e Banco do Brasil. Filmes como *Brasileirinho*, de Mika Kaurismäki, e *Chorões*, de Amaro Filho, dentre outros, demonstram o espaço que o movimento vem conquistando no mercado. Amaro Filho afirma que a idéia de fazer *Chorões* nasceu da constatação de que a literatura sobre o tema é bastante restrita no Brasil. Segundo o diretor, o objetivo era ressaltar a importância dos nordestinos no crescimento do gênero, pois desde a década de 1910 músicos da região já se destacavam, como é o caso de João Pernambuco, cuja obra teve seu valor reconhecido por Heitor Villa-Lobos e Pixinguinha. Os documentários mostram ainda o choro sendo tocado nos mais variados ambientes, dos fundos de quintais e botequins aos grandes teatros, e fazem uma

⁸³Entrevista concedida por Lefê Almeida à autora, em abril de 2006.

grande homenagem à rainha do choro, Ademilde Fonseca. A série, veiculada pela TV Cultura em abril e maio de 2007, é composta de três episódios de 48 minutos e foi exibida dentro da grade do Doc Brasil.

Esse interesse atual pelo movimento musical no Rio de Janeiro tem marcado espaço também nos bancos das universidades, onde estudos antropológicos, sociológicos e comunicacionais têm resultado em um número significativo de teses de mestrado e doutorado. Outras iniciativas, como o lançamento, no ano de 2006, do Selo UFRJ Choro, promovido pelo Laboratório de Engenharia do Entretenimento (LEE/COPPE/UFRJ), reforçam a dinâmica que o movimento do choro vem alcançando na atualidade. Paralelo ao show de lançamento que contou com a direção musical de Henrique Cazes, no Teatro Odisséia, na Lapa, o LEE realizou ainda, na Escola de Música da UFRJ, com o apoio do Banco do Brasil, a palestra "Rio na Lapa, danço no Choro". Segundo seus idealizadores, o evento visava o fortalecimento do chorinho como uma marca musical carioca e brasileira.⁸⁴

Parece-nos que a grande novidade em torno do samba-choro na atualidade é o resultado, sob diversos aspectos, que a articulação entre os dois gêneros vem construindo nessa última década. Luciana Rabello comenta:

Quando, entre final da década de 70 e início da década de 80, houve o afastamento entre esses dois gêneros, fazendo com que os sambistas não fossem mais acompanhados pelos chorões, nem frequentassem mais o mesmo ambiente, houve uma sensível queda na qualidade do samba carioca. Essa tradição parece que agora volta a ser reativada. O samba vai ganhar em qualidade e o choro em popularidade, eu acredito.⁸⁵

Assim, esse novo momento na trajetória do samba e do choro nos revela que, ao se aliar aos chorões nas noites cariocas da Lapa, essa nova geração de sambistas ganha a legitimidade da

⁸⁴Anexo V – Cartaz do filme *Brasileirinho*.

⁸⁵Entrevista concedida à autora em março de 2007.

tradição e o choro passa a dividir a popularidade e a visibilidade do samba. Portanto, podemos atestar que a articulação entre os dois gêneros musicais, além de revelar um nicho de mercado com suas regras próprias – produção, distribuição, divulgação e comercialização – através da valorização da tradição, e apoiado em um circuito de shows e apresentações ao vivo, reforça e reafirma os antigos laços que sempre uniram o samba e o choro, tornando-os gêneros emblemáticos da música brasileira.

Considerações finais

A análise do material apresentado – tanto o veiculado na imprensa, jornais e revistas, quanto as entrevistas com os atores sociais e a consulta a sites e *blogs* na internet – nos permitiu constatar aquilo que havíamos apontado no primeiro capítulo como hipótese. O circuito do samba-choro que se desenvolveu no Rio de Janeiro, tendo a Lapa como “vitrine”, está essencialmente associado às pequenas gravadoras e à música ao vivo que é tocada e circula naquela região. Esse movimento musical fez surgir um novo nicho de mercado em torno dos dois gêneros, promovendo uma tensão entre tradição e modernidade. Os atores sociais desse universo e os bens culturais resultantes desse nicho vêm construindo, através das referências ao passado, um lugar de destaque para o samba e o choro no cenário musical brasileiro. Assim, o samba e o choro, re-configurados e re-atualizados, legitimam-se e reafirmam-se como gêneros musicais canônicos na cultura nacional. Ao longo desta dissertação, procuramos destacar os vários processos pelos quais o samba e o choro passaram até se constituírem, na atualidade, como gêneros emblemáticos da música brasileira.

Ao longo deste trabalho, buscamos avaliar de que maneira, na última década, começou a se consolidar um mercado para o choro à medida que este foi se integrando de forma mais efetiva ao universo do samba. Essa união entre samba e choro vem possibilitando a inserção dos chorões no mercado. A proposta consistiu em comparar essa articulação do samba com o choro com aquela que ocorreu, na década de 1980, entre o samba e o pagode – o samba acabou ampliando seu espaço no mercado e reinventando a sua tradição.

Foi possível atestar que o samba e o choro quase sempre encontraram no discurso dos atores da mídia – jornalistas, críticos musicais, dentre outros – um importante aliado na reafirmação de ambos no cenário musical. A imprensa especializada carioca conta com diversos admiradores do samba e do choro – muitos, inclusive, assíduos freqüentadores das rodas da cidade

– o que, de certa maneira, ajuda a construir e alimentar no imaginário social um lugar de destaque para esses gêneros musicais. É interessante notar, ainda, que as estratégias enunciativas da imprensa ressaltam a idéia de uma trajetória “natural” e articulada entre samba e choro. Em grande parte das matérias veiculadas na imprensa, as rupturas e continuidades no processo de construção dos dois gêneros – emblemáticos na nossa cultura – recebem lugar de destaque.

Assim, o passado é sempre chamado a entrar em cena quando se trata de legitimar uma novidade. Através da tradição, o passado dá legitimidade às ações do presente.

Não cabe aqui julgar a partir de uma perspectiva pessimista ou entusiasta. O caminho percorrido pelo choro mostra que o gênero sofreu, desde o seu surgimento, reflexos das relações sócio-econômicas e políticas de cada época, e que hoje, passados os chamados tempos de glória e de ostracismos do choro, o gênero reaparece como um nicho de mercado, oferecendo oportunidade de profissionalização a uma determinada camada jovem da sociedade e novos espaços e mídias aos já consagrados músicos de choro. Esse nicho vem se estabelecendo de forma estável nos últimos anos e criando alternativas comerciais viáveis.

É certo que não pretendemos tirar conclusões sobre o processo pelo qual o samba e o choro vêm passando na atualidade. Como já dissemos, esse é um momento no qual estão sendo re-desenhadas as novas formas de relação dos gêneros musicais tradicionais com o mercado, estando aí envolvidos, ainda, processos alternativos de produção, distribuição, comercialização e circulação desses bens culturais. Seria precipitado, ou até mesmo ingênuo de nossa parte, pretendemos esgotar o tema. Considerando o momento, este trabalho procurou mapear o circuito do samba-choro carioca – especialmente o da Lapa – e avaliar de que maneira vem se construindo novas possibilidades profissionais e de sustentabilidade para músicos, produtores e pequenas gravadoras desse universo.

Esperamos que, em suas limitações, este trabalho traga alguma luz aos jovens músicos, sejam eles do samba ou do choro, profissionais ou simplesmente amantes da nossa música.

Fontes e referências bibliográficas

ABREU, M. A. *A Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 1997.

BARBOSA, M. *Tempo e Memória: Dois arcahouços do sentido*. Rio de Janeiro, 2005.

BORGES, G. A. *Origens do samba*. 2006. Disponível em: <http://www.nusicaeducacao.mus.br>. Acesso em: 22 jan. 2007.

BOURDIEU, P. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1991. _____. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRAGA, G.A. *Música Urbana no Rio de Janeiro entre 1930 e o final do Estado Novo: a construção de uma memória*. 2003. Disponível em: <http://brazilianmusic.com>. Acesso em: 20 ago. 2006.

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.

CAZES, H. *Choro - do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.

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.

DINIZ, A. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FREIRE, F. J. *O rock está morto, viva o rap! O rap morreu: a nostalgia da autenticidade na crítica cultural contemporânea*. Em: Ícone (Uberlândia), Recife, v. 1, n. 6, p. 47-77, 2003.

FREIRE F., J. *Mídia, Estereótipo e Representação das Minorias*. Eco Pós, UFRJ - Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, ago-dez, 2004.

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.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HOLLANDA, H. B. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

HERSCHMANN, M. *Funk – um circuito “marginal/alternativo” de produção e consumo cultural*. In: Lugar Comum – estudos de mídia, cultura e democracia, nº 5-6, UFRJ, ECO, s/d.

_____. *A Política dos Estilos de Vida na Cultura Urbana*. In: O Funk e o Hip-Hop invadem a Cena. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, p. 211-244, 2000.

_____. *Circuitos marginais e alternativos de produção/consumo*. In: O Funk e o Hip-Hop invadem a Cena. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, p. 245-278, 2000b.

_____. *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.

_____. *O Funk e o Hip-Hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

_____. *Lapa, cidade da música*. Relatório de Pós-Doutorado apresentado a CAPES (mimeografado). Rio de Janeiro, 2006

HERSCHMANN, M. & TROTTA, F. *Re-construindo um lugar canônico para o Samba e o Choro no imaginário da sociedade brasileira* (mimeografado). 2006.

_____. *O apadrinhamento no mundo do samba como uma significativa estratégia de mediação - entre a roda e o mercado* (mimeografado). 2007.

HOBBSBAWM, E. & RANGER, T. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1984.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. *Por uma análise midiática da música popular massiva: Uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais*. Revista E-Compós, agosto de 2006.

KIEFER, B. *A modinha e o lundu*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KISCHINHEVSKY, M. & HERSCHMANN, M. *A nova música regional*. In: PRYSTHON, A. (orgs.). Imagens da cidade. Espaços urbanos na comunicação e cultura. 1^o edição. Porto Alegre: Sulina, v. 1, p. 165-189, 2006.

LE GOFF, J. *História e Memória*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1994.

LOPES, N. *Sambeabá, o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

MATOS, C. *Acertei no milhar. Samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

MÁXIMO, J. & DIDIER, C. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Ed. UnB/Linha Gráfica Editora, 1990.

MORAES, J. G. V. de. *Metrópole em Sinfonia – história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*, São Paulo: Estação da Liberdade, 2000.

MOURA, R. *Tia Ciata e a Pequena África no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

_____. *No princípio, era a roda*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

NORA, P. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.

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.

_____. *Retrato de Época – poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1981.

PEREIRA, C. A. M. & HERSCHMANN, M. *Comunicação e novas estratégias organizacionais na era da informação e do conhecimento*. Comunicação & Sociedade (mimeografado). 2002.

PINTO, A. G. *O Choro. Coleção MPB reedições*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1936.

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.

SÁ, S. P. de *Nas tramas da identidade musical brasileira com DJ Dolores e Gilberto Freyre* (arquivo em DOC, cedido pela autora). In: Revista Ícone, UFPE. 2003

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

SOARES, M. T. M. *São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro, Funarte/Ministério da Cultura, 1985.

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

SOUZA. *Viva o choro novo!* Texto originalmente publicado na revista *Som Três*, em agosto de 1980. Disponível em: <http://www.gafieiras.com.br>. Acesso em: 20 nov. 2003.

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.

TRAVASSOS, E. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

TROTTA, F. *Paulinho da Viola e o mundo do samba*. Dissertação de mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Uni-Rio (mimeografado). Rio de Janeiro, 2001.

_____. *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, A. *Carinhoso etc. (história e inventário do choro)*. Rio de Janeiro, 1984.

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

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

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

Sites consultados:

Instituto Moreira Salles: <http://ims.uol.com.br>

Acari Records: <http://www.acari.com.br>

Biscoito Fino: <http://www.biscoitofino.com.br>

Gravadora kuarup: <http://www.kuarup.com.br>

Banco do Brasil: <http://www.bb.com.br>

Agenda do Samba-Choro: <http://www.samba-choro.com.br>

Garrafeira: <http://www.gafieiras.com.br>

Jornal do Brasil on-line: <http://jbonline.terra.com.br>

Governo do Pará: <http://www.pa.gov.br>

Brasileirinho: <http://www.brasileirinho.mus.br>

Papo de Samba: <http://www.papodesamba.com.br>

Instituto Cultural Cravo Albin: <http://www.iccacultural.com.br>

Rádio Pilha PUC-RJ: <http://www.puc-rio.br/pilha>.

Anexos:

Anexo I – Matéria *Chorinho que é um tesouro*. Matéria publicada no Jornal *A Voz da Serra*.

Anexo II - Matéria *Lapa quente* - Revista *Veja*.

Anexo III – Matéria sobre o CD *Da Lapa* – site da gravadora *Biscoito Fino*.

Anexo IV – Matéria *Chorões também são fabricados* – Jornal *O Globo*.

Anexo V – Cartaz do filme *Brasileirinho*

