

A nova ortodoxia do samba paulista

Dmitri Cerboncini Fernandes*

Resumo

Analiso neste artigo a constituição, o desenvolvimento, os discursos, as estratégias de ação e as coordenadas sociais de novos movimentos ortodoxos do samba. A aparição de grupos engajados na defesa e manutenção de signos como “tradição” e “autenticidade” através do expediente artístico-panfletário na cidade de São Paulo sugere que o estrondoso sucesso experimentado durante toda década de 1990 por um estilo de samba simbolicamente rebaixado, o denominado novo pagode, suscitou a reação de uma ortodoxia formada por debutantes no cenário artístico. Procuro compreender o sentido desse levante na música popular brasileira bem como o modo pelo qual se estabelece a interseção da esfera propriamente musical com aquelas que a circundam.

Palavras-chave: Sociologia da música, música popular brasileira, samba, movimentos sociais.

Abstract

The New Orthodoxy of Paulista Samba

This paper focuses on the establishment, development, discourse, action strategies and social coordinates of the new orthodox samba's movements. The inedited emergence of engaged groups based on the defense and maintenance of signs as “tradition” and “authenticity” through by artistic and pamphleteer means in the Sao Paulo city suggests that the enormous success experienced by the style of samba symbolically lowered – the so-called “novo pagode” – throughout the 1990s raised the reaction of a new orthodoxy formed by debutants on the artistic scene. I seek to understand the meaning of this upheaval in the Brazilian popular music arena and the way in which the intersection between the sphere of music and those that surround it is established.

Keywords: Sociology of music, Brazilian popular music, samba, social movements.

* Bacharel em Ciências Sociais (FFLCH-USP), Doutor em Sociologia (FFLCH-USP) e bolsista FAPESP de Pós-Doutorado do Departamento de História Social (FFLCH-USP). Contato: dmitricf@usp.br

Eras dos Extremos

Os anos de 1990 assemelharam-se à verdadeira era dos extremos no universo simbólico do samba: personagens posicionados em polos opostos viram a luz do dia – e alguns deles, rapidamente, o ocaso – nesse mesmo interlúdio. Se grande parte da década abrigou a ascensão e o estrondoso êxito comercial de artistas execrados pela crítica especializada de cadernos culturais, como Negritude Júnior, Raça Negra e Art Popular, seu término presenciou o florescimento de sambistas-ativistas que clamavam de modo intempestivo pelo retorno da autenticidade. Longe de tal engajamento configurar uma novidade de ocasião, contudo, a história do samba registra, ao longo do século XX, alguns coletivos cujos discursos e atos prenes de radicalismo voltavam-se contra determinado estado de coisas. A reação de incomodados com a presença ruidosa de pares nada ortodoxos em uma seara onde os dominantes simbólicos prezam valores como a tradição e o desapego aos signos de sucesso mundano, está mais para regra do que exceção, irrompendo periodicamente cada vez que a “afronta” tome certo vulto¹.

Vejam os. No ano de 1961 realizou-se no Rio de Janeiro o primeiro e único Congresso do Samba, evento idealizado por folcloristas, jornalistas e cultores do gênero. Um documento repleto de diretrizes denominado de Carta do Samba resumiu as intenções do conjunto de especialistas: “[...] representar um esforço por coordenar medidas práticas [...] para preservar as características do samba” (*apud* Sandroni, 2001, p. 19). Catorze anos mais tarde foi a vez de Candeia, Paulinho da Viola e outros baluartes chegarem à conclusão de que as escolas de samba haviam se desvirtuado de suas missões originárias; trataram de fundar o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo, grupamento voltado ao resgate do carnaval via o fomento da “verdadeira” vocação que, de acordo com suas opiniões deveria nortear a manifestação artística (cf. Fernandes, 2009). No mesmo ano de 1975 reuniram-se em Curitiba remanescentes do citado Congresso do Samba e figuras ascendentes na cena musical; compartilharam o intuito de criar a Associação dos Pesquisadores de Música Popular Brasileira (APMPB), cuja carta de intenções rogava pela “[...] formação de um corpo nacional dedicado à ‘preservação, pesquisa e integridade da herança cultural popular’” (Stroud, 2008, p. 115-116, tradução livre). Vale lembrar que o empenho em “preservar”, prescrição ubíqua entre essas greis, encontrava justificativa plausível em razão de “ameaças” presentes nas conjunturas sublinhadas: em 1961, a porcentagem de músicas nacionais veiculadas em forma de disco no país havia atingido a irrisória cifra de 35%, uma das menores da história, e mesmo em meio a essa minoria era a heterodoxa bossa nova que dominava as paradas de sucesso. Já na década de 1970 o problema do internacionalismo encontrava-se solucionado: artistas nativos comercializavam mais de 70% dos discos. Os descontentes, neste caso, lançaram-se ao combate contra a “baixa qualidade” musical que arrebatava o disco, o rádio e a televisão, os enxertos “artificiais” que grassavam nos desfiles carnavalescos e, sobretudo, o “sambão-jóia”, estilo de samba surgido com estardalhaço e julgado aviltante pelo *establishment* (cf. Fernandes, 2010, p. 171)².

Guardadas, neste instante, as devidas proporções e diferenças entre os movimentos assinalados – sejam estas relativas à conjuntura em que irrompiam, à morfologia social de seus componentes ou a qualquer outra coordenada passível de distingui-los –, a inflamação preservacionista que a todos animava cingia-se à inquietação suscitada pelos rumos que o samba e a música popular em geral tomavam. Alvejavam, *grosso modo*, as modificações que escapassem ao cânon de intérpretes, compositores, musicistas, instrumentos musicais, estilos de execução, de harmonização, de composição e de inserção no mundo artístico categorizados como “a” tradição³. E é exatamente neste sentido que não seria de todo errôneo encarar a investida de retorno às raízes ocorrida ao final dos anos 1990 como mais um evento vinculado à mesma estrutura; trata-se de insurreição artisticamente conservadora, sucedida no bojo de uma manifestação condicionada por códigos e interdições garantidos há tempos por figuras e instituições dedicadas ao zelo de suas manutenções⁴. No entanto, e a despeito da recorrência temporal e da analogia formal que os referidos eventos possam apresentar entre si, cabe frisar que cada qual porta peculiaridades merecedoras de uma visada mais aproximada, sobretudo se a empreitada analítica tenciona contribuir ao esclarecimento da lógica que recobre o perpétuo ressurgir de tais levantes na música popular brasileira, arena simbólica prenhe de relações sociais a serem desvendadas.

Neste artigo, contudo, limito-me ao escrutínio de movimentos engajados coetâneos – surgidos em fins da década de 1990 – e enfeixados na mesma localidade – subúrbio da cidade de São Paulo: o Samba da Vela/Quinteto em Branco e Preto, o Terreiro Grande/Morro das Pedras e o Projeto Nosso Samba. Apesar de restrito, acredito que o recorte proposto tipifique as tensões e possibilidades inscritas nos recorrentes sopros de radicalismo ortodoxo observados neste universo. Isto pelo motivo de que os três grupamentos tomados como objeto dotam-se de características capazes de sintetizar, ora diferenças, ora semelhanças históricas com respeito a seus antecessores, revelando, destarte, o estatuto das disputas que engendram sentido a este ramo da música popular do Brasil. No caso das diferenças, frise-se que na contemporaneidade são jovens debutantes que fazem do próprio brado a estratégia central de entrada no domínio artístico, ao passo que outrora os bem-sucedidos lançavam mão de credenciais artísticas já conquistadas no intento de lograr êxito em suas demandas. Não há entre os mais novos, ademais, qualquer processo institucional centrípeto, seja com respeito à aglutinação em torno de um congresso, de uma instituição – como uma escola de samba – ou de uma associação; antes, trata-se de vários coletivos cujas visões de mundo, a despeito de distinções que serão traçadas adiante, convergem “miraculosamente”, tanto no diagnóstico da situação desconfortável atravessada pelo samba, quanto na luta pela defesa e manutenção de signos como “tradição” e “autenticidade” através do expediente artístico-panfletário – e esta convergência representa uma das mencionadas semelhanças estruturais que os enlaça com os do passado.

Um último traço a ser ressaltado por ora diz respeito a que a maioria dos recém-chegados da ortodoxia dos anos 1990-2000 situava-se em São Paulo, local secundário no circuito de legitimação do samba em comparação ao Rio de Janeiro, consagrado “berço”

do gênero e abrigo de grande parte dos insurrectos ancestrais. Para além de fator arbitrário, penso que o afastamento do “centro gravitacional” levou os pretendentes a sambistas tradicionais de São Paulo – destituídos de trunfos anteriores – à prática do espalhafato na defesa de suas posições, haja vista no Rio de Janeiro, na mesma época, sambistas reputados como autênticos pela crítica, casos de Teresa Cristina, Moyséis Marques, Pedro Miranda etc., lançarem-se no cenário artístico sob a chancela dos velhos combatentes, o que os franqueava a necessidade da reafirmação ostensiva do pertencimento à tradição; em vez disso, sinalizavam com discrição o lado em que militavam quase que somente por meio de suas investidas artísticas. Há de se recordar, ainda, que grande parte das invectivas contra o samba “inautêntico” dos 1990 identificava-o como paulista, tornando compreensível a sanha dos “autênticos” desta terra em se desvencilharem dos conterrâneos simbolicamente desgraçados.

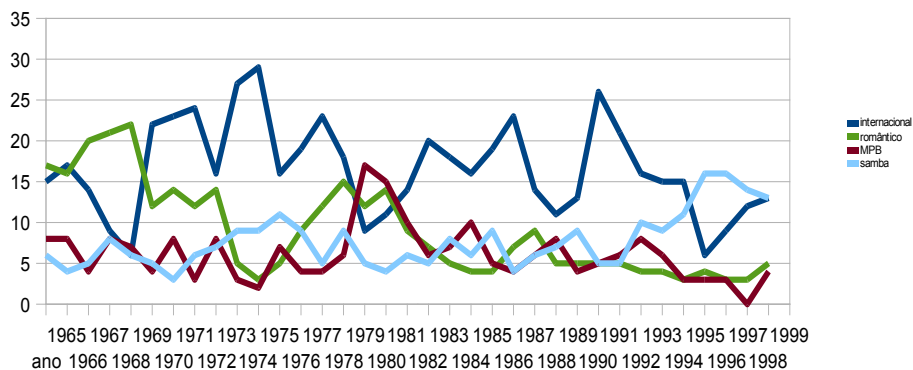
Por se tratar de assunto pouco explorado pela academia, utilizo, ao lado de dados secundários, alguns materiais inéditos na comprovação dos argumentos desenvolvidos ao longo do artigo⁵. Acompanhei, entre os anos de 2006 e 2009, diversas reuniões protagonizadas pelos movimentos mencionados; pude tomar nota, nesses locais, de discursos que entremeavam as apresentações artísticas, de conversas informais mantidas com membros dos conjuntos e o público presente, além de observar *in loco* as canções executadas, os instrumentos musicais empregados e o desempenho geral dos artistas em atuação. Panfletos e manifestos distribuídos nos dias de apresentação, bem como reportagens sobre os grupamentos e informações contidas em seus sítios virtuais completam o rol da documentação colhida e aplicada na análise. Afora esta introdução, o artigo divide-se em duas partes: na primeira procuro contextualizar as disputas erigidas na década de 1990 envolvendo a ascensão do estilo de samba simbolicamente rebaixado, o denominado pagode, e a investida da nova ortodoxia como espécie de reação à escalada da heterodoxia; na segunda, examino de perto a constituição, o desenvolvimento, os discursos, as coordenadas sociais e o *modus operandi* dos grupos ortodoxos paulistas.

2. Invasões Bárbaras

O que talvez tenha se configurado no maior surto de venda de discos e exposição midiática de artistas filiados a um único gênero musical na história da música popular do Brasil ocorreu entre meados de 1993 e 1999⁶. A categoria mercadológica “samba” alcançou a inédita marca de quinze posições simultâneas entre os cinquenta discos mais vendidos anualmente nas praças de São Paulo e Rio de Janeiro. Este acontecimento único observado em 1996 e 1997 somou-se à outra constatação inédita: no intermédio de 1996 a 1999 o *label* “samba” foi o campeão de venda entre todas as categorias empregadas pela pesquisa. E isto se verificou justamente em um panorama que comportou a comercialização de 105,3 milhões de CDs em 1998, expressivo número que alçou o Brasil ao topo do *ranking* mundial dos maiores vendedores, ocupando a honrosa sexta colocação (cf. Fenerick, 2008, p. 128).

Gráfico 1⁷

Evolução por quatro segmentos dos discos mais vendidos nas cidades dos RJ e SP (1965-1999)



Embora alguns raros sambistas “tradicionais” também tivessem abocanhado fatias desse bolo – casos de Martinho da Vila e Paulinho da Viola –, grande parte dos bem-sucedidos dos anos 1990 era constituída pelos então denominados “pagodeiros paulistas”, constelação de grupos musicais originados na periferia de São Paulo, cujos membros apresentavam certa semelhança em seus atributos sociais. Tratavam-se de jovens suburbanos do sexo masculino, nascidos entre as décadas de 1960 e 1970, que ocupavam posição social precária, quer dizer, que se encontravam destituídos de exposição prolongada à educação formal, de conhecimento teórico sobre música, de formação profissional, de emprego fixo, de pais que pudessem lhes transmitir altos cabedais de cultura legítima ou herança econômica etc. Todos eles, no mais, compartilhavam o entusiasmo em suas adolescências com as bem-sucedidas produções dos sambistas cariocas dos anos 1980, casos de Fundo de Quintal, Zeca Pagodinho, Almir Guineto etc.⁸ À imagem e semelhança desses sambistas do Rio – os originais “pagodeiros”, conforme a imprensa e os pares estabelecidos os classificaram nos anos 1980 –, os debutantes paulistas organizaram seus próprios grupos: incorporavam os mesmos instrumentos musicais consagrados pelos ídolos, no caso, o tantã, o repique de mão e o banjo – causadores de certa desconfiança nos bambas daquele meio –, respectivos sucedâneos dos canonizados surdo, tamborim e cavaquinho. No entanto, à medida que deixavam o amadorismo e logravam penetrar as estruturas comerciais de gravação, os paulistas exageravam na dose; o uso a roldão de instrumentos musicais eletrificados nos arranjos, o flerte e a mescla nas composições com estilos musicais execrados pelos tradicionalistas, como o charme, o *rap*, o sertanejo etc., a inserção desmesurada de motivos românticos nos versos e extravagâncias nas maneiras de se vestir, de se apresentar e de se portar constituíram um conjunto de elementos a suscitar a fúria dos reconhecidos da música popular e de seus porta-vozes⁹.

Durante todo o tempo em que tais sambistas “intrusos” estiveram em evidência houve verdadeira avalanche de reprovações e chamadas à ordem em meio às crônicas de figuras da crítica dos cadernos culturais de periódicos de São Paulo e do Rio de Janeiro. Artistas sancionados do naipe de Chico Buarque, Monarco, Dona Ivone Lara e Nei Lopes uniram suas vozes ao reproche geral da imprensa especializada, isolando-os de vez das trincheiras da “boa” música popular. O que não obstou, por outro lado, que os novatos continuassem a se virar midiática e monetariamente com muito mais mestria do que os “mestres”; guiados por seus empresários, espécies de taumaturgos na arte de promover desconhecidos ao estrelato, lucravam além da conta por meio da alta exposição a que se submetiam. Para se fazer ideia do vulto tomado pelo movimento do pagode na década de 1990, dois programas de televisão eram exclusivamente dedicados, aos sábados, aos artistas do novo pagode (*Ligação*, na Rede Gazeta e *Samba, Pagode e Cia.* na líder nacional de espectadores, Rede Globo), ao menos sete estações de rádio FM em São Paulo transmitiam em cerca de 80% de suas programações canções de pagode (Rádio Gazeta, Rádio Cidade, Transcontinental, 105, Rádio Bandeirantes, Rádio Tropical e Rádio Tupi, sendo que a campeã geral de audiência era uma delas, a Transcontinental), quatro revistas mensais cobriam a vida social e o universo musical dos pagodeiros (revistas *Cavaco*, *Pagodenopé*, *Revista do Samba* e *Ginga Brasil*), sem falar dos espetáculos ao vivo promovidos em galpões e ginásios esportivos que, com frequência, atingiam a presença de trinta mil pessoas. Além disso, um dos recordes brasileiros de todos os tempos de venda de CD pertence ao grupo mineiro Só Pra Contrariar, que alcançou, com um lançamento de 1997, a impressionante marca de 3,6 milhões de discos. Outros grupos heterodoxos, como os paulistas Katinguelê, Soweto, Negritude Júnior, Os Travessos, Exaltasamba, Pixote etc. ultrapassaram seguidamente a marca de um milhão de CDs vendidos em cada lançamento anual (Cf. Fernandes, 2010, p. 303-311).

O novo pagode, no entanto, começou a degradingolar logo à entrada dos anos 2000. Motivos não faltaram para tornar a queda vertiginosa. Cumpre ressaltar que mais e mais grupos não deixavam de ser lançados em um mercado já saturado de artistas a reproduzirem canções, trejeitos e arranjos praticamente idênticos. Ademais, as mesmas racionalização e sede por lucro de parte dos empresários forjaram um efeito singular. Ao perceberem que a “fórmula” do sucesso passava a não mais render, diretores de grandes gravadoras, instituições cruciais ao bom desempenho do movimento, puseram-se a instigar os intérpretes a deixar seus grupos sob a escusa de que eles não recebiam contrapartidas financeiras pelas maiores fama e requisição da imprensa. Como resultado, em curto espaço de tempo os grupos de destaque viram suas referências optarem por se arriscar em discos solo. Tal manobra, no entanto, acabou sendo desastrosa, praticamente o inverso do que esperavam os executivos: poucos cantores lograram amearhar o “carisma” dos antigos grupos; apesar das saídas em massa dos principais componentes, os conjuntos mantiveram-se na ativa. Por fim, levando-se em consideração a relatada saturação de artistas semelhantes, a opção pela segregação dos cantores dobrou o número de pagodeiros no desaquecido mercado, de vez

que os desgarrados passavam a competir com os antigos parceiros nos mesmos espaços e instituições reservados ao estilo musical.

Há que se lembrar, de outro lado, que paralelamente ao ardil inábil dos executivos de grandes gravadoras a evolução tecnológica de fins dos anos 1990 barateou o custo da produção de CDs, o que deu margem à proliferação de novas e menores empresas de gravação (cf. De Marchi, 2006; Dias, 2000). A facilidade de reprodução do suporte CD ensejou ainda o crescimento e a autonomização da pirataria; cópias de discos recém-lançados que custavam, em média, dez vezes menos do que o preço de loja apinhavam-se em barracas de camelôs espalhadas pelos centros urbanos do país, solapando de vez com a velha estrutura quase monopolística das *majors*. Após o desencadeamento desse processo, da posição de sexto maior vendedor mundial de discos atingida em 1998 o Brasil voltou a figurar apenas entre os vinte primeiros. O novo pagode, no caso, foi dos estilos musicais mais atingidos pela pirataria, pois seu público baseava-se nas camadas sociais de baixo poder aquisitivo, que não titubeavam entre ter de comprar o produto oficial ou o paralelo¹⁰. O cenário desolador para as multinacionais do disco completava-se com a popularização do uso da Internet, a distribuição desenfreada das canções em formato de arquivos MP3 e a crise econômica atravessada pelo Brasil a partir da bancarrota do Plano Real, em 1999. Sem perspectivas de crescimento no país, as *majors* deixaram o novo pagode ao léu, preferindo relançar no mercado brasileiro matrizes internacionais gravadas no exterior, solução barateadora que driblava o custo de caças a “talentos” ou a dispendiosa produção musical de artistas nacionais (cf. Fernandes, 2010, p. 321).

Ao canto do cisne do pagode “comercial” seguiu-se um ciclo ascensional de formas musicais consideradas de “qualidade”. Caso do samba “autêntico”, que conheceu período de relativa glória no instante em que uma miríade de instituições menores focalizadas em nichos específicos de artistas e públicos veio a se proliferar¹¹. O escoamento reprimido da elaboração artística que nos anos 1990 não fornecia grandes e imediatas perspectivas de rentabilidades às *majors* encontrou destino e abrigo certos na década posterior. O fato de que as novas organizações trabalhassem com escala ínfima de tiragem de CDs, se comparada à época em que as multinacionais conviviam com cifras ultrapassando a casa dos seis dígitos, permitiu que elas se ajustassem à era da conversão do produto musical em arquivos digitais intercambiáveis sem grandes sobressaltos. Apostando na estratégia da reunião de um grande, solidificado e sofisticado catálogo que as remunerasse de modo gradual, crescente e futuro, tais instituições, em maioria projetadas, financiadas e tocadas por músicos, compositores e outros entendidos do meio abriram as portas tanto aos estabelecidos – descontentes com a falta de atenção despendida pelas gigantes comerciais –, quanto a novatos em quem identificassem o compromisso com o “bom gosto”. Livres da ameaça da pirataria física, tendo em vista incorporarem apenas artistas de baixo apelo comercial, as novas gravadoras puderam apostar em mercadorias musicais que trouxessem acabamentos rebuscados, o que auxiliava a fomentar em um público acostumado a consumir produtos distintos o desejo de adquirir algo mais do que a obra, como capas bem-trabalhadas, encartes especiais etc.

Às relatadas transformações no âmbito da gravação agregaram-se outras em benefício dos adeptos do samba “autêntico”. Locais específicos e adequados aos espetáculos dos filiados ao nobre subgênero musical, como circuitos de pequenos e médios bares, casas noturnas temáticas, teatros e demais espaços voltados ao abrigo da “boa” música espalhavam-se pelo Rio de Janeiro e São Paulo¹². Documentários e obras filmicas de ficção sobre baluartes do calibre de Cartola, Noel Rosa, Paulinho da Viola, Velha Guarda da Portela, Sérgio Cabral, Paulo Vanzolini, e até mesmo produções sobre personagens em vias de consagração, como Zeca Pagodinho e Bezerra da Silva passaram a ser rodados, o que sinalizava a existência de consumidores interessados nesses representantes da Cultura Popular brasileira¹³. DVDs que aproveitassem as apresentações ao vivo desses artistas tornavam-se fonte de lucro paralela às gravadoras ascendentes e um alento às decadentes. Nos meios impressos e virtuais, sítios na Internet voltados à apreciação e discussão do samba multiplicavam-se na mesma velocidade em que biografias, livros em edições luxuosas, textos apologéticos e fotografias estilizadas de paragens e personagens mitificados do samba eram lançados¹⁴.

Embora a magnitude financeira e de público desses eventos e produtos fosse ínfima frente à movimentação verificada com o novo pagode nos anos 1990, não se pode negar que se tratava de uma retomada simbólica em grande estilo desse ramo até então um tanto desaparecido da música popular. Uma refinada engrenagem comercial propensa à especialização em manifestações pretensamente anti ou não comerciais vinha à luz, dando amostras de que a renovação geracional em termos de artistas e público punha-se em marcha. No entanto, tanto os emergentes quanto os ressurrectos guiavam-se pelos parâmetros em voga desde décadas; o retorno aos “verdadeiros” valores deveria defenestrar da seara do samba os elementos identificados à banalização, erotização, simplificação, exibição, breiguice, infantilidade etc., reinantes nos anos 1990, segundo suas apreciações. E é neste sentido que o impacto ímpar do novo pagode teria fomentado, por vias indiretas, o (re)nascido de um contramovimento embasado em princípios diametralmente opostos ao cinismo de mercado e às inovações temáticas e formais tantas vezes propalados e defendidos por manda-chuvas de grandes gravadoras, empresários e até mesmo por seus dóceis e servis artistas¹⁵. Foi justamente no bojo do fervilhar contrário à situação que havia feito do samba um “não-samba” que os grupamentos a serem analisados puderam irromper.

3. A Primavera do Samba

A aparição de instituições comerciais especializadas em lidar com música popular “autêntica” na aurora dos anos 2000 tornou possíveis tanto o ressurgimento de “verdadeiros” sambistas quanto a descoberta de novos. Cristina Buarque, Eduardo Gudin, Nei Lopes, Elton Medeiros, Nelson Sargento, Monarco, Wilson Moreira, Paulo César Pinheiro, Carlinhos Vergueiro, Moacyr Luz, Dona Ivone Lara, constituintes da “velha guarda”, mesclavam-se nas gravadoras e espaços de apresentação aos principiantes ortodoxos Quinteto em Branco e Preto/Samba da Vela, Morro das Pedras/Terreiro Grande, Projeto Nosso

Samba, Cupinzeiro, Projeto Samba Autêntico, Inimigos do Batente etc., em São Paulo, e Tereza Cristina e o Grupo Semente, Sururu na Roda, Galocantô, Eduardo Gallotti, Moisés Marques, Pedro Miranda e outros, no Rio de Janeiro. O apreço pelas formas musicais cristalizadas em tempos passados e de composições e compositores que sinalizassem “a” tradição, o emprego dos trajes e trejeitos da “antiga”, o uso de instrumentação acústica e rústica em apresentações e gravações, a reverência incondicional aos heróis do panteão do samba, a ojeriza pela ostentação de símbolos de sucesso mundano, a promoção da espontaneidade e da simplicidade em todos os âmbitos da vida, o engajamento em prol do que entendiam expressar a “verdadeira” cultura brasileira, o interesse manifesto pela história do gênero e por pesquisas que resgatassem os predecessores; elementos que, presentes em maior ou menor grau, enfeixam as trajetórias dos já pertencentes ou dos pretendentes ao samba “autêntico”.

O intercâmbio de gerações artísticas temporalmente distintas e ideologicamente parelhas ia mesmo além de apresentações musicais conjuntas: baluartes endossavam de forma direta a entrada dos novatos nesse domínio, conforme ilustra o caso do Quinteto em Branco e Preto, um dos primeiros grupamentos representativos da neo-ortodoxia. O conjunto foi formado em 1997 por cinco jovens frequentadores de um bar paulistano onde sambistas tradicionais cariocas, como Nei Lopes e Luís Carlos da Vila marcavam ponto¹⁶. Antes disso, contudo, alguns dos futuros integrantes haviam flertado com o mal da década, o “tenebroso” pagode, tendo sido “salvos” em razão do reduto do qual se tornaram *habitués*. Certo dia do mesmo ano de 1997 a cantora Beth Carvalho, “madrinha” e descobridora de grande parte dos pagodeiros dos anos 1980 aterrissou no bar em questão, alterando de vez a carreira e os compromissos dos despreziosos garotos. Com seu faro aguçado, viu neles potencial, pois além de os considerar bons musicistas, os jovens preferiam dar vazão ao repertório “da antiga” em momento de escassez de conjuntos que atuassem nesse viés. Toda e qualquer indefinição que ainda rondasse a direção a ser tomada, portanto, se dirimia em favor da “autenticidade”, polo doravante abraçado pelos ungidos de Beth Carvalho¹⁷. A madrinha e outros sambistas cariocas “autênticos” que porventura viessem a se apresentar em São Paulo transformaram-nos em sua banda oficial de acompanhamento, alçando-os automaticamente à glória neste ramo do samba¹⁸. Os garotos, por sua vez, passaram a investir pesado em tal fator de distinção, conforme dá a entender entrevista de 1999, em que bradavam suas nobres intenções a uma publicação especializada no novo pagode:

[...] optamos por isso porque o que a gente faz é em prol da música brasileira, temos uma identidade com o samba de raiz. O nosso repertório próprio é todo voltado para o samba que vem lá de trás. [...] A nossa intenção principal não é exatamente fazer sucesso e estourar, é mostrar a cultura como ela deve ser mostrada, não à maneira dos outros.¹⁹

[...] Reverenciamos Paulinho da Viola, Cartola, Candeia e as várias batidas do samba. [...] Uma das coisas mais importantes que aprendemos é a postura de um sambista.²⁰

Vestidos em suas apresentações à moda um bocado estereotipada, com uniformes representando malandros antigos – trajes sociais brancos e pretos, sapatos bicolores e chapéus panamá –, o conjunto, que conta com um cavaquinista, um violonista, um pandeirista e dois percussionistas gerais foi pioneiro em sua geração a gravar um CD, sintomaticamente por pequena instituição que lidava com produções de baixa tiragem²¹. Nessa empresa encontraram liberdade para amalgamar composições próprias com as de mestres do calibre de Paulo César Pinheiro, Paulo da Portela, Wilson das Neves, Geraldo Pereira, Nelson Cavaquinho, Elton Medeiros, Bide e Marçal, tornando claro, na oportunidade, a que tinham vindo. Para completar a chancela da nova-velha posição que (re)inauguravam, eis que o bamba, compositor, cantor e intelectual Nei Lopes, participe da legendária escola de samba Quilombo ao lado de ninguém menos que Candeia, Paulinho da Viola e Elton Medeiros, contribuiria com um texto para a contracapa do CD na qual, dentre outras qualidades, ressaltava que a grande inovação por parte dos garotos residia na ousada atitude de não se deixar levar pelas “falsas” inovações que rondavam, naquele instante. o universo do samba:

A vertente comercial e diluída do samba surgida no início dos anos 90 recebeu, de início, entre outras denominações derogatórias, o rótulo de “pagode paulista”. Mas o apelido sempre me pareceu impróprio, já que a cidade de São Paulo sempre foi certamente a primeira, fora do Rio, a acolher e difundir o bom pagode, aquele consolidado nos anos 80, por artistas da estatura de Zeca, Jovelina, Arlindinho, Sombrinha e da rapaziada do Fundo de Quintal. Na esteira desses bambas e escudando-se na vertente clássica do nosso gênero matriz, chega agora o Quinteto em Branco e Preto. Com seus músicos tão jovens quanto qualificados; tão reverentes ao passado quanto inovadores. Digo inovadores porque estes meninos poderiam muito bem querer fazer o samba que todo mundo anda fazendo. Mas resolveram ousar, indo contra a corrente da música diluída que rola por aí e criando um som denso, conseqüente, gostoso, simpático e inteligente. Com os pés no chão do choro e do partido-alto. Malandro sem presepada. Nem paulista nem carioca. Brasileiro. Como o samba deve ser.²²

Antes deste lançamento em CD da nova safra de defensores da tradição, no entanto, movimentos menos badalados que postulavam a sustentação do que entendiam se tratar do samba “verdadeiro” já haviam surgido em São Paulo. Alguns jovens periféricos que

tomavam contato com os engajamentos político e cultural à medida que, a duras penas, inseriam-se no ambiente universitário, passaram a organizar, junto aos antigos parceiros de pagode, vizinhos, amigos suburbanos e simpatizantes, agrupamentos de resistência contra a calamidade que identificavam grassar no meio musical. Outros somavam-se a estes aplicando estratégias aprendidas em sindicatos e movimentos sociais nos quais haviam tomado parte. Assim, a partir de 1998, em pleno apogeu do novo pagode, aqueles que corroboravam a constatação de Vitor Hugo, do Quinteto em Branco e Preto, para quem o “[...] [partido-alto] era acobertado pelo samba que tocava nas rádios e que foi massacrado na mídia. Este samba ninguém aguenta mais ouvir. [...]”²³ faziam eclodir no meio do samba paulista, sobretudo, um ativismo de forte carga ideológica. Personagens desgarrados de instituições especificamente musicais, posicionados no polo secundário de produção do samba “nacional” e, ao contrário dos meninos do Quinteto em Branco e Preto, carentes da anuência de baluartes que legitimassem seus trabalhos, os recém-chegados ao reino da tradição viram-se obrigados a serem mais realistas do que o rei, caso desejassem angariar visibilidade e relevância. No intento de promover o discurso em prol da causa que abraçavam, além do emprego de ações variadas, os combatentes lançavam mão da produção de panfletos explicativos ou manifestos distribuídos nos dias de suas reuniões musicais, atitude rara no estado da arte da música popular. A presença de militantes de religiões afro-brasileiras também era frequente no Morro das Pedras (fundado em 2001), no Projeto Nosso Samba (o pioneiro, fundado em 1998) e, por fim, no Samba da Vela (fundado em 2000).

Ao passo que os dois primeiros movimentos enquadravam-se perfeitamente na descrição efetuada acima, o Samba da Vela, grupamento que contava com a animação dos irmãos Magnu Sousa e Maurílio, integrantes do Quinteto em Branco e Preto, e de compositores rodados do samba de São Paulo fazia uso do carisma artístico já adquirido tanto pelos rapazes de Beth Carvalho quanto pelos outros, escapando, assim, da necessidade de acenar com um arrivismo “autêntico”. Todos esses empreendimentos ortodoxos, no entanto, abraçavam valores ideológicos parelhos, como se pode depreender dos excertos extraídos de manifestos e textos diversos de suas autorias:

[...] Qual é esse compromisso? O Samba, o povo! Desencadear essa interrelação, isso não é nada fácil.

[...] Qual é o principal objetivo do Morro das Pedras? Cultuar, salvaguardar e pesquisar o Samba. Devolvê-lo ao povo. Tentando reorganizar uma atmosfera de compositores, amigos, músicos, apreciadores etc. longe dessa nojenta sedução mercadológica. Buscamos resgatar o trabalho dos compositores menos conhecidos, dividir essas preciosas informações com o público. O Samba de Terreiro é nossa principal vertente. Todavia, ao longo do processo, também trabalhamos e pesquisamos outras vertentes do Samba.²⁴

O “Movimento Cultural Projeto Nosso Samba” se caracteriza por um agrupamento comunitário de sambistas e amantes do samba que se reúne quinzenalmente para manter a tradição do *samba de terreiro* (aquele samba praticado de forma coletiva num espaço que guarda certa sacralidade, herança da espiritualidade de matriz africana) e partilhar novas composições, sambas consagrados, poesia, e reflexões sobre história e cultura principalmente no que diz respeito às questões do negro brasileiro. Tem como ação principal a recuperação de uma continuidade histórica que aparentemente se desfez com a invasão de modismos, tanto da indústria cultural dirigida as massas populares quanto aquela dirigida a pequenos grupos em busca de exotismos. Essa continuidade consiste em praticar o repertório de uma forma coletivista, rompendo a relação palco-platéia, contrapondo-se à valorização do artista enquanto personalismo. É como sempre se fez e se faz nas expressões genuinamente populares. E, como em todas essas, a música jamais é um ente isolado: sempre estão presentes espiritualidade, identidade comunitária, enfrentamento às opressões cotidianas e até uma pedagogia própria. Por isso nos denominamos Movimento Cultural Projeto Nosso Samba, porque cremos na nossa ação político-cultural.²⁵

Um verdadeiro culto ao samba. Essa é a definição que melhor cabe a Comunidade Samba da Vela. [...] A recepção da comunidade do samba é calorosa. Compositores, cantores, músicos e simpaticizantes do samba se reúnem em volta da vela acesa, dando início ao culto. Seu objetivo principal é o resgate da cidadania, cultura e lazer, incluindo o cidadão no ambiente das artes de um modo geral, revitalizando sua auto-estima através da música e inserindo-o na sociedade brasileira. Os instrumentos nessa missão são surdo, cavaquinho, pandeiro e tamborim, letras sobre o cotidiano e as palmas que acompanham o samba até que a vela apague, decretando o final do evento. Capaz de reunir dezenas de admiradores do samba de todas as idades, Comunidade Samba da Vela convida seus participantes a refletir, transformando e renovando suas ações. O Samba democratiza o acesso à cultura e através da música revela novos compositores e promove mudanças individuais e coletivas. Ao longo de sua traje-

tória, o estilo sempre foi um instrumento para a formação de idéias, sejam de cunho político, religioso, educacional, artístico, de lazer, de valorização à cidadania ou auto-estima. O SAMBA é uma das verdades culturais mais autênticas do nosso país porque sai do POVO e volta para ele, sem que este tenha que pagar por isso. É manifesto popular, portanto, é de graça!²⁶

Um mestrando em geografia na Universidade de São Paulo que participava ativamente do movimento negro organizado; um ex-estudante de ciências sociais da Fundação Escola de Sociologia e Política; os integrantes do Quinteto em Branco e Preto e dois sambistas redimidos de profundos contatos anteriores com o pagode dos anos 1990: estes são os mentores dos movimentos e panfletos acima. Trata-se de, respectivamente, Selito SD²⁷, do Projeto Nosso Samba, de Osasco; de Robertinho²⁸, do Morro das Pedras, do Belenzinho, Zona Leste de São Paulo; e dos irmãos já citados mais acima, Chapinha²⁹ e Paqüera³⁰, do Samba da Vela, localizado na Capela do Socorro, Zona Sul de São Paulo. O vanguardismo esclarecido sublinhado nos propósitos dos manifestos, como “devolver o samba ao povo”, “cultuar, salvaguardar e pesquisar o Samba”, “partilhar novas composições, sambas consagrados, poesia, e reflexões sobre história e cultura”, a “ação político-cultural”, “o resgate da cidadania, cultura e lazer” transcendiam o mero deleite estético a que o samba supostamente deveria se prestar, se encarado enquanto simples manifestação artística. Havia chegado o momento da ação consciente, de investidas que sobrepassassem o individualismo artístico, enfim, da coerência com a própria tradição do samba “autêntico”, erigida em torno do “bom combate”. Estava em jogo, conforme tais preceitos, a “resistência cultural”, o “cultivo à verdadeira arte popular”, o “afastamento do mercado”, o “reavivamento das relações de fraternidade comunitária”, a defenestração da “indústria cultural”, o repúdio às “falsificações” engendradas ora pelo processo de comercialização musical, ora pelos meios de comunicação em geral. O retorno desse radicalismo organizado no mundo do samba, até então desaparecido – desde que a mencionada escola de samba Quilombo havia encerrado suas atividades na década de 1980 – se autojustificaria, segundo um dos proponentes:

Ficou uma lacuna aberta durante muito tempo no samba de São Paulo, desde a época de Adoniran. Uma lacuna que, a meu ver, o pagode, mais comercial, acabou ocupando. Mas hoje, muito em resposta a isso, o que estamos vendo é essa nova geração preocupada com a preservação, com o samba como cultura de um povo. O que fez com que muita gente voltasse à pesquisa novamente.³¹

Evidencia-se o teor de reação que animava esses coletivos recheados de jovens suburbanos do sexo masculino beirando os trinta anos e que ocupavam situação socioe-

conômica aproximada aos recrutados do pagode da década de 1990³². A base ideal que os sustentava, contudo, se diferia da “espontaneidade” professada: encontraram na defesa do samba tradicional a possibilidade de distinção naquele meio, de esclarecimento, de resgate histórico, de aproximação a um universo social superior, em suma, ao universo que se descortinava à frente desses “escolhidos” da periferia, o da universidade. Diametralmente oposta aos valores comercialescos e individualistas, a salvaguarda do samba e dos sentidos de comunidade, gratuidade, cultura verdadeira e pesquisa implícitos na constituição de sua identidade acarretava a movimentação de antiga afinidade eletiva existente entre a manifestação musical e a instituição-*mater* do saber (cf. Fernandes, 2010). Certos movimentos sinalizavam tais características de modo explícito, caso do Projeto Nosso Samba, que ciclicamente convidava um professor universitário para proferir palestras no intervalo das apresentações musicais³³. Os grupamentos, ademais, traziam encravados em seus próprios nomes o caráter pedagógico das empreitadas ao selecionarem expressões de cunho acadêmico como “projeto”, “pesquisa”, “cultura”³⁴.

Em meio aos diversos elementos analisados que irmanavam esses coletivos, no entanto, as elaborações ideológicas utilizadas na justificativa de suas missões de “redentores” do samba dividiam-se em três distintos realces. Entre tais ideários havia o que se escorava primordialmente na razão étnica de ser do samba, o que dava preferência ao combate às mazelas da lógica de mercado introduzida na música popular via indústria cultural, e o que forjava em meio a ritos e proibições a “pureza” de suas ações. Óbvio que a combinação das práticas e discursos levados a cabo por esses grupamentos reunia variados componentes básicos de cada um dos construtos demarcados, não existindo, na realidade, um tipo “puro” ideal, princípio universal norteador de todo e qualquer ato de parte dos insurrectos. Por outro lado, é clara a ênfase maior ou menor concedida a tal ou qual dos fatores acima delimitados em suas investidas, o que validaria a diferenciação intentada enquanto formulação heurística e representação teórica do espaço que cada qual ocupava no circuito simbólico que se estabelecia.

Não obstante, longe de se tratar de criações inéditas, tais caminhos de legitimação já haviam sido pavimentados por movimentos, instituições e “combatentes” passados. Cabe aqui recordar, por exemplo, que a cantilena condenatória da lógica de mercado paira no ambiente do samba desde meados da década de 1930, isto é, desde que o cronista Francisco Guimarães, mais conhecido pela alcunha de Vagalume, procedeu pioneiramente à demarcação de um samba “verdadeiro” – desinteressado, cultuado e fomentado pela e para a comunidade de origem – em contraposição a um falso – feito para o agrado alheio, para o sucesso individual do artista e para o lucro das então nascentes estações de rádio e indústrias fonográficas (cf. Fernandes, 2010, p. 50). Este mesmo personagem, além disso, desenvolveu todo um receituário normativo de como o chamado samba “verdadeiro” deveria ser composto, do modo pelo qual deveria ser executado, por quais instrumentos, em quais localidades etc., circunscrevendo com exatidão os ritos e mitos que vieram a assegurar a existência da face “nobre” do gênero musical. Durante todo o século XX deter-

minados agentes reatualizarão o modo de visão inaugurado por Vagalume em diferentes conjunturas que demandassem a luta contra os tentáculos do mercado, contra a deturpação das formas “eternas”, em resumo, contra as “ameaças” que volta a meia recrudesciam (cf. Fernandes, 2010, p. 247-251). Em 1975, por fim, surgiria a terceira via assinalada por meio do movimento capitaneado por Candeia: a escola de samba Quilombo. Tratava-se, ali, de assegurar a gênese étnica do samba “autêntico”; ele seria de pronto identificado com matrizes africanas, com o povo negro brasileiro; caso perdesse contato com suas fontes primordiais, viria a padecer, a se deteriorar em sambas canhestros e distantes da comunidade de origem (Cf. Fernandes, 2009; Candeia e Isnard, 1978). Eis a tradição em ato: caso o sambista queira livrar seu fazer artístico da pecha de mera mercadoria ele deve professar e/ou praticar uma das opções de “rechaço ao mundo” constituintes deste universo simbólico supostamente distante das razões comerciais, interessadas, alheias aos códigos e interdições históricos que dão o tônus à manutenção do “bom” samba.

O Projeto Nosso Samba (doravante PNS), capitaneado por Selito SD, ativista do movimento negro paulistano, era o que abraçava com maior empenho a representação de que o samba pertencia a uma cultura maior e oprimida, no caso, a relacionada à etnia negra:

Os integrantes do PROJETO NOSSO SAMBA de Osasco nos congratulamos neste momento de celebração de 8 anos de incessante luta, de resistência, em prol da manutenção e afirmação de nossos ancestrais valores (étnicos, identitários, culturais) que, em nosso coletivo, se faz representar pelo Samba [...].³⁵

Originado em 1998 em um bar de Osasco, o PNS, a princípio, não passava de reunião musical periódica restrita a conhecidos e amigos, amantes do “repertório tradicional” do samba que tencionavam reproduzir o formato de “autenticidade” chancelado na história – canto coletivo, em roda e com uso exclusivo de instrumentos musicais acústicos, não eletrificados:

O **Projeto Nosso Samba** foi fundado em 28 de setembro de 1998 por iniciativa de um grupo de amigos que costumava se reunir para cantar e tocar sambas do repertório tradicional, em roda, com canto coletivo e instrumentos de percussão à base de couro e madeira, de forma totalmente acústica. Alguns dos integrantes perceberam que também tinham habilidades para compor e, assim, as reuniões do agora “Projeto” (incorporando ao nome a idéia de um constante aprimorar-se) passaram a se transformar no momento ideal para a apresentação de novas composições provando definitivamente a vivacidade desse gênero ancestral. Com o passar do tempo, o **Projeto Nosso Samba** foi reconhecendo seu caráter social e político e suas

reuniões hoje são sempre marcadas por um esforço contínuo de luta pela cultura popular brasileira.³⁶

A convite da Prefeitura de Osasco, em meados de 2005 o grupamento trocou o bar pela Casa Afro-Brasileira – Casa de Angola do Município de Osasco –, o que facilitou inúmeras ações extramusicais levadas a cabo ao longo de sua existência. Mas dentre as apresentações teatrais, conferências acadêmicas, almoços tradicionais da cozinha afro-brasileira, homenagens a sambistas paulistas e cariocas, confraternizações com movimentos similares etc., foi o atrelamento com o universo acadêmico que se fez mais notório. Apenas no ano de 2006, por exemplo, realizaram-se três palestras com professores universitários acerca do papel da mulher nas Irmandades Negras do século XIX e XX, da presença de negros e índios na vida cultural da metrópole portuguesa, e das deturpações que as formas musicais negras por “essência” teriam sofrido no século XX³⁷. Conforme se depreende dos temas abarcados pelas palestras, buscava-se angariar em meio aos universitários elementos que conferissem legitimidade intelectual à existência do movimento enquanto resistência cultural negra, opção ideal idêntica à do sambista Candeia e de seus quilombolas nos anos 1970. As religiões afro-brasileiras, neste sentido, anelar-se-iam ao samba, dado que ambas as manifestações proviriam da mesma fonte, de acordo com a opinião de participantes:

[...] O Projeto Nosso Samba homenageia o samba paulista, logo homenageia o negro e seus orixás, tema tratado nos sambas cantados.³⁸

[...] Que os orixás estejam conosco! Batamos nossos tambores, celebremos juntos os 8 anos do movimento cultural PROJETO NOSSO SAMBA de Osasco!³⁹

Ressalte-se que a justificativa étnica unia-se à denegação do interesse em agradar quem quer que fosse de fora da comunidade pelo artifício meramente estético; o fomento do samba com a finalidade exclusivamente cultural – que incluía aqui preencher o sentido de funcionalidade comunitária –, e não como meio para se atingir a “crista da onda” os distinguia dos “aproveitadores” da década de 1990, pois, além de tudo, tratava-se de ação que intentava arregimentar prosélitos à “causa”, portanto, devendo ser exemplar, conforme o excerto abaixo torna patente:

Com isto dizemos que a relevância do que fazemos não está em parecer bonito, aceitável, repleto de sentido àqueles (as) de fora de nosso agrupamento. Caso assim o fosse, tratar-se-ia, então, de sermos tão somente mais um grupo de pessoas se querendo na “crista da onda” e preocupado em acontecer para os outros, e a qualquer custo. Não é o caso!⁴⁰

[...] Somos educadores, formadores com o propósito de multiplicar o número de combatentes no sentido de reverter o estado de coisas que oprime há muito a população negra.⁴¹

Já o Grêmio Morro das Pedras, de outro lado, advogava posição de teor universalista em relação ao PNS, pois não buscava subsídio às suas ações no suposto entrelaçamento do samba a uma etnia específica; antes, o problema dava-se no instante em que “[...] deixaram de valorizar seus músicos [do samba] para prestigiar pessoas da elite, que não tinham nenhuma ligação com essa cultura e com a sua população marginalizada [...]”⁴². Apoiados em laivos de teoria marxista, os escritos do Morro apelavam ao desfecho previsível que as contradições engendradas pelo capitalismo acarretariam à Cultura. O surgimento de movimentos como o deles, contrários a tal estado de coisas, seria natural em um cenário contaminado pela imprensa “reacionária e podre” e pela “nojenta sedução mercadológica”:

Esse aparecimento [de grupos fortemente engajados na defesa da Cultura Popular] é um fenômeno previsível. Haja vista a quantidade de fatores em movimento: o esgotamento de alguns produtos da ‘indústria cultural’, a velocidade de informação, o profundo desajuste nos mecanismos de incentivo a cultura etc.⁴³

Formado no ano de 2001, o Grêmio Recreativo de Tradição e Pesquisa Morro das Pedras de início possuía caráter assistencialista, dedicando-se tanto à arrecadação e distribuição de alimentos em região empobrecida da Zona Leste de São Paulo – o bairro de São Matheus, local em que alguns dos integrantes residiam –, quanto à organização de festejos e pesquisas históricas envolvendo o samba. À frente, contudo, o Morro optou por dedicar-se integralmente ao *métier* musical, encerrando as atividades beneméritas materiais para que mais bem pudessem desempenhar as simbólicas. Suas rodas de samba quinzenais eram formadas à sombra de um grande estandarte que trazia figuras estilizadas dos mestres Cartola, Candeia e Paulo da Portela. O mencionado panfleto explicava tal simbologia:

Isso é uma representatividade de luta. Paulo da Portela foi um agregador máximo, um verdadeiro professor, buscava a participação da comunidade nas atividades culturais, tinha compromisso com seu povo! Foi percussor de uma geração de compositores excepcionais. Compôs um samba em homenagem ao [Luís Carlos] Prestes. Um homem de consciência crítica aguçada.

Cartola representa todo o lirismo, a docilidade da nossa cultura. A delicadeza desaparecida...

Candeia foi, dentro do samba, o mais importante líder de todos os tempos. Percebeu a infiltração do capitalismo, previu a catástrofe

que acabaria com as Escolas de Samba. Fundou um núcleo de resistência importantíssimo.

Quanto às cores, o Branco é transparência, paz, docilidade – Cartola. O Azul é força, reunião dos pássaros – Paulo. O Cinza é resistência – Candeia.

Isso é um simbolismo de recuperação histórica. Uma bandeira contra a falta de memória. A construção de uma nova identidade, sem cópias, depende do conhecimento histórico, depende do entendimento de todo o desvio da história que foi tortuosamente contada.⁴⁴

Resistência, recuperação histórica e volta ao passado, compromisso com a coletividade, lirismo, repúdio à infiltração da lógica econômica sob a forma de capitalismo: eis a síntese esclarecida que perpassava os propósitos do Morro. Tal radicalismo conduzia-os à atitude artisticamente comedida, tal qual o PNS: ambos demonstravam explicitamente o interesse pelo desinteresse, a ojeriza pela individualização, revés do exibicionismo grosseiramente interesseiro e das obras sem valor artístico relegadas ao pagode dos anos 1990:

Obra que tem originalidade, que reúne humanidade e sentimento, não pode ser algo panfletário. Ela toma corpo, avança num processo natural. Não gostamos de superexposição. Não estamos escondidos não. Apenas, nesse sentido, não temos tanta pressa. Propaganda em massa e produção industrial, definitivamente, não é o nosso forte.⁴⁵

[...] Não nos interessa gravar um CD para nos divulgar; se grássemos, seria mais para efeito de registro da nossa produção.⁴⁶

O fato de não serem pioneiros na ostentação do pendão que levantavam foi minimizado pelo Morro, dado que relevantes para esses combatentes eram a luta e a dedicação manifestas, o testemunho em prol da verdadeira tradição de um povo que se perdia em razão de interesses pecuniários. A gratuidade da ação era sublinhada mais uma vez, pois não lhes importava se eles ou outros estariam a cargo da imprescindível missão redentora:

Não somos pioneiros, é irrelevante a idade desses agrupamentos. O importante, de fato, é sua posição, seu comprometimento com o povo, sua dedicação ao Samba [...].

Aplaudimos de pé, fervorosamente qualquer manifestação que caminhe verdadeiramente ao lado do povo, toda iniciativa que tiver identidade e resistir a esse modelo plástico-cultural de inclusão perversa. Em contrapartida, sem vacilar, desprezamos profundamente os oportunistas, aqueles que alimentam o flagelo dos interesses comerciais em primeiro lugar.

O ideário ostentado por ambos os movimentos confirmava-se em termos de execução musical, tema sobre o qual não há grandes novidades a se acrescentar: seguiam estritamente em seus locais gratuitos de reunião o que se convencionou representar como a “boa” tradição do samba; tratava-se, no mais das vezes, de reviver canções de sambistas cariocas “da antiga”, quer dizer, obras de Candeia, de integrantes da Velha Guarda da Portela, de Bide e Marçal, de Noel Rosa, de Carlos Cachça e outros integrantes de Velhas Guardas das escolas de samba. Composições próprias, neste sentido, eram preteridas pelas de autoria dos grandes de outrora, embora vez ou outra também as executassem. Os componentes, todos trajados com espécies de uniformes que estampavam o emblema das agremiações ao lado esquerdo do peito, empunhavam instrumentos musicais como violão acústico e cavaquinho, na harmonização, e pandeiro, reco-reco, tamborim, cuíca, surdo etc. na percussão, isto sem grandes preocupações com a perfeição da execução técnica; antes, era notória a predileção pela busca do efeito de rusticidade decalcado dos arranjos que caracterizavam os LPs dos sambistas supracitados. Frise-se que na maioria de tais ambientes político-festivos os aportes trazidos ao samba pelos antigos pagodeiros, os dos anos 1980, parcialmente “impuros”, eram de cara rechaçados, juntamente com qualquer amplificação eletrônica de instrumento musical ou de voz, na maior parte das vezes emitida em coro de todos os musicistas, sem deixar espaço a apenas um ou outro “cantor”. O líder do Morro das Pedras chegou mesmo a afirmar em grande veículo de comunicação que o som proveniente de Zeca Pagodinho e afins de geração agredia seus ouvidos, reconfortados com melodias de Alvaiade, Manacéa, Chico Santana – integrantes da Velha Guarda da Portela – Zé da Zilda e outros bambas cariocas desconhecidos do grande público⁴⁷.

De outro exemplo de roda de samba com início “despretensioso”, esta realizada desde o ano de 2000 às segundas-feiras no bar de propriedade de um dos futuros fundadores, Chapinha, nasceria o mais famoso dentre os movimentos neo-ortodoxos de São Paulo, o Samba da Vela, localizado na região de Santo Amaro, Zona Sul, local de residência dos idealizadores. Magnu Sousá explica a intenção primeira que os levou a se reunir: “[...] No começo, só pensamos em fazer alguma coisa para a Zona Sul, um lugar que sempre teve fama de não ter sambistas, só vagabundo e violência”⁴⁸, assunto no qual era complementado pelo próprio Chapinha:

Nossa ideia era montar uma roda de samba de raiz, para cantar Cartola, Nelson Cavaquinho e coisas assim. Mas no dia da primeira reunião começamos a mostrar músicas inéditas um para o outro e fomos até três da manhã. Ali decidimos fazer uma roda de samba com músicas inéditas.⁴⁹

Tal desvio do intuito original ensejou a adoção de uma vela posicionada no centro da execução do samba, elemento distintivo que terminou por nomear o movimento. Em princípio se tratou de algo funcional, visando tão somente à demarcação do tempo de

duração da reunião musical, haja vista a roda não poder se estender por toda madrugada. À frente, contudo, a figura litúrgica foi agregando novos significados neste meio prenhe de reinterpretações sacrais. Chapinha passou a considerar que “[...] a chama da vela acaba inspirando a gente a fazer grandes composições”⁵⁰, ao passo que um compositor de sucesso, como Seu Jorge, em visita ao reduto chegaria a se penitenciar publicamente por ter, em um lance fortuito, contribuído para que a vela se apagasse antes da hora, sobretudo pelo fato de ele se declarar “do santo”, isto é, um *insider* pertencente a cultos afro-brasileiros, agregação de mais um caráter místico à presença da vela no recinto.

Já instituído o clima reverencial, em 2002 o grupamento optou por aceitar convite da Prefeitura de São Paulo e se transferir a uma casa de cultura do Município, angariando mais legitimidade cultural, de acordo com declaração de Paçüera: “[...] Nas segundas-feiras, as pessoas vêm aqui para cultivar o samba tradicional, não só para se divertir. O Samba da Vela já se tornou um pólo cultural”⁵¹. A partir daí uma racionalização do rito terminou sendo posta em marcha: compositores eram chamados a defender suas obras perante a banca formada pelos juizes Magnu Sousá, Maurílio, Chapinha e Paçüera, atentos apreciadores prontos a eliminar as criações destoantes das formas temáticas e melódicas tradicionais do samba. Cores distintas de vela sinalizavam a espécie de reunião que se teria em dias diferentes; se rosa, era dia de divulgação de composições inéditas à banca e à assistência; se azul, era de repetição das canções apresentadas nos dias de vela rosa, e se branca, era dia de reprodução dos sambas mercedores da láurea. Os versos dos escolhidos figurariam, então, no caderno de compositores oficiais do Samba da Vela, glória máxima a ser intentada por mais de cem pretendentes e conquistada por poucos. A fim de preservar o verdadeiro espírito que deveria nortear os debutantes da comunidade, Magnu Sousá chamava à ordem aqueles que se empolgassem com o sucesso conquistado frente aos demais “concorrentes”: “[...] O prêmio maior é ver seu samba entrar no caderno da comunidade da Vela, mas o principal é não ter vaidade. Isso pode estragar a substância do samba”⁵². Mais difícil ainda se tornaria a missão do desprendimento da vaidade no instante em que tais jornadas fossem registradas em CD, o que ocorreu no ano de 2004⁵³.

Nesse meio de puro radicalismo, no entanto, o Samba da Vela é um caso a ser ressaltado. Conforme já assinalado, ao contrário dos grupamentos antevistos, seus componentes sentiam-se à vontade no trato com os suspeitos pagodeiros dos 1980, de vez que apaniguados da mesma madrinha. Além disso, por se tratar de movimento capitaneado por sambistas-artistas⁵⁴ receberia críticas provenientes dos mais tradicionalistas em razão de inúmeros motivos, como, por exemplo, as excentricidades levadas a termo no local de reunião – não permitiam a venda de bebidas alcoólicas no recinto, tampouco a conversa descontraída na assistência enquanto a roda de samba encontrava-se armada e, após seu término, uma porção de sopa era distribuída entre os espectadores –, costumes deveras destoantes do universo de “espontaneidade”, “alegria” e “simplicidade” comunitária que historicamente caracterizam o samba “autêntico”⁵⁵. A rígida regulamentação ritualística verificada no local, enfim, prendia-se mais à forma do que ao conteúdo das mensagens,

justamente o reverso do que postulavam os movimentos antevistos. Pois, por mais que procurassem afinar-se na mesma sintonia de seus coirmãos de luta, o estatuto de “artistas” – e toda a carga negativa que tal função exerce neste meio messiânico, como, por exemplo, o fato de que eles vivam financeiramente *do* samba, e não exclusivamente *para* o samba – dificultava a coerência necessária para que o discurso dos sambistas da Vela – sobretudo dos líderes – traduzisse com exatidão suas ações e seu estar-no-mundo. Ao contrário dos componentes do Morro e do PNS, que nada tinham a perder, apenas um mundo a revirar, os bem-acomodados no cenário musical viam-se limitados a um radicalismo de fachada, artifício que fazia desviar a atenção do fulcro do problema a ser enfrentado. Afinal, não queriam e não podiam deixar a posição de destaque alcançada – até mesmo na grande mídia – e os “maculadores” ganhos monetários auferidos através da atividade musical, cujas sustentações dependem inevitavelmente de concessões a interesses mundanos inaceitáveis aos demais grupamentos – elementos que o tornavam o mais heterodoxo dentre os ortodoxos examinados de São Paulo.

O Morro das Pedras, neste sentido, serve de exato contraponto ao Samba da Vela. Em um lance fortuito, o Morro atraiu no ano de 2006, cinco anos após sua fundação, portanto, a simpatia de personagem de relevo neste polo: Cristina Buarque, intérprete, compositora e pesquisadora de assuntos e objetos correlacionados à música popular, sambista paulista radicada no Rio de Janeiro, antiga engajada na defesa do samba “autêntico” que se encantou com as reuniões radicais do movimento. Com o auxílio dela, o agora Terreiro Grande – mudança de nome ocorrida em 2007 com intuito de demarcar a atividade exclusivamente musical da qual se faziam doravante portadores, dado que “Morro das Pedras” atrelava-se às antigas funções desempenhadas pelo grupamento – gravou um CD e um DVD em homenagem a Candeia⁵⁶, trabalhos que reúnem composições menos célebres do mestre maior e de outros mitos da Velha Guarda da Portela. A agregação desta figura externa aos atos ou discurso de filiação à tradição propugnados pelo Morro/Terreiro Grande foi de extrema valia, dado que o fundamentalismo explícito e não-mediado pela obra artística de outrora nada mais fazia do que revelar aos estabelecidos as posições dominadas que de início o coletivo ocupava no cenário artístico – aos estabelecidos de qualquer domínio não há necessidade em reafirmar de forma ostensiva suas intenções e pertencimento (cf. Elias e Scotson, 2000).

No entanto, o radicalismo do Morro/Terreiro Grande alcançou grau paroxístico; após terem atingido bom patamar de reconhecimento no universo artístico – desde 2007 eram convidados a se apresentar em refinadas casas de espetáculos e em programas de televisão a cabo – lançaram um segundo CD, também em parceria com Cristina Buarque e composto exclusivamente por obras do sambista Candeia. O grupamento, contudo, entrou em processo de dissolução interna. Parte dos componentes, coerente com os propósitos advogados pelo grupo, acreditava que o Terreiro Grande, ao penetrar as malhas da “indústria cultural”, estaria se distanciando de sua missão originária, ao passo que outra parcela pensava que se tratava de justa recompensa pelos esforços despendidos, e

que muito mais poderiam contribuir à “causa” se maior relevância amealhassem no cenário musical. Tal impasse levou à suspensão das atividades do Terreiro Grande. Alguns prosseguiram o trabalho artístico em conjuntos paralelos, caso de Tuco e seu Batalhão de Sambistas, que chegou a lançar um CD em 2010 repleto de composições de bambas do calibre de Candeia, Dona Ivone Lara, Padeirinho etc., dentro do mesmo projeto estético fomentado pelo Terreiro Grande. Outros preferiram levar às últimas consequências o que pregavam e se “suicidaram” artisticamente, retirando-se da ribalta para o retorno aos descompromissados e desinteressados botequins⁵⁷.

O PNS, por sua vez, permaneceu com suas atividades panfletárias praticamente no mesmo rol: circunscrevem-se quase que somente às reuniões quinzenais em Osasco, atraindo os poucos porém fiéis adeptos do “bom” samba. Ao contrário do Morro e do Samba da Vela, a ausência de padrinhos e madrinhas facultou-lhes o tranquilo prosseguimento na senda de combates em prol da “causa”: nem seduzidos pelo mercado nem pela glória do reconhecimento de um público alargado, conquistaram o equilíbrio necessário à continuidade da missão redentora – pelo menos até o presente momento.

À parte as distinções traçadas em suas trajetórias e justificativas de existência, os três movimentos demonstravam o porquê de estarem posicionados em São Paulo. Ocupando uma posição em falso no domínio da música popular brasileira, pois localizados territorialmente distantes da “fonte” produtora de padrinhos ou madrinhas que chancelassem suas existências – condição *sine qua non* para o êxito neste ramo da música popular – agarravam-se de corpo e alma aos valores inscritos na história da música popular, reafirmando-os à força a todo instante. Principal *locus* de produção do subgênero, o Rio de Janeiro e seus artistas detêm o monopólio legítimo do fazer musical no universo do samba “autêntico” – haja vista a preferência confessa de parte dos movimentos examinados pela reprodução de composições de sambistas cariocas. Por esta razão, nenhum movimento parêlo aos que tomaram São Paulo de assalto irrompeu naquela cidade⁵⁸. Os novos nomes que surgiam no polo da tradição não apresentavam a imprescindibilidade em se atar a programas específicos e/ou explícitos como os paulistas; antes, davam vazão às investidas de forma “despreocupada” e mediada através da obra artística que, às suas maneiras, não deixavam de se direcionar a um sentido de culto ao passado, à defesa das formas cristalizadas e ao panteão dos heróis. Eles não desejavam ser; eles eram. A retomada, neste caso, ocupava pontos emblemáticos do samba “autêntico”, localidades históricas preñhes de significados. A carência histórica de legitimidade interna do samba “autêntico” paulista desvela-se mais uma vez por meio dessas tentativas perenes e generalizadas de conquista – como sempre, tardias – da posição de destaque negada pela história do gênero musical carioca por “essência e excelência”.

Recebido em 4 de junho de 2011.
Aprovado em 20 de junho de 2011.

Notas

¹ Fernandes (2010) e Stroud (2008) desvendam a forma pela qual o trabalho intelectual de certos artífices conformou o universo simbólico do samba ao longo do século XX.

² Para maiores informações sobre o movimento do sambão-jóia nos anos 1970, ver também Araújo (2005). Outros dados e números relevantes abarcando o universo musical popular nas décadas de 1960-1970 são encontrados em Napolitano (2004; 2007).

³ Sandroni (2001) e McCann (2004) analisam a constituição da forma musical vitoriosa de se reproduzir o samba.

⁴ Falo aqui de personagens como Vagalume, cronista-jornalista atuante na década de 1930, Almirante e Lúcio Rangel, radialista e jornalista, respectivamente, dos anos 1940-1950, e o escritor, historiador e jornalista José Ramos Tinhorão, o produtor, poeta, escritor e compositor Hermínio Bello de Carvalho, o biógrafo, produtor e jornalista Sérgio Cabral e o produtor Ricardo Cravo Albin, presentes na música popular a partir da década de 1960. Com respeito às instituições cito os jornais, estações de rádio, revistas – especializadas em música popular ou não –, congressos, conselhos, editoras musicais, gravadoras, departamentos culturais do Estado, museus etc. Para uma análise minuciosa dessas figuras e locais, ver Fernandes (2010) e Stroud (2008).

⁵ Há raríssimos trabalhos acadêmicos que tomam as novas ondas, sejam as heterodoxas ou ortodoxas no samba, como objeto. Destaco, dentre estes, os artigos de Barros (2010), Galinsky (1996) e as teses de Trotta (2006), Fernandes (2010) e Pereira (2003), cujos conteúdos serviram por vezes ao incremento das demonstrações utilizadas no artigo.

⁶ Para distintas abordagens sobre as origens e o ocaso do pagode nos anos 1990, reportar-se a Fernandes (2010) e Trotta (2006).

⁷ O Gráfico 1 foi construído com base nos dados do NOPEM disponíveis em Vicente (2008: 103-104). Lembro-me que suprimi algumas das categorias presentes nas tabelas originais, como “trilhas de novela”, “pop. romântico”, “rock”, “infantil”, “sertanejo”, “soul/rap/funk”, “axé/Bahia”, “religioso” e “disco” por estas não apresentarem séries anuais completas. Quanto à metodologia empregada pela pesquisa, é bastante simples: trata-se de aferir os cinquenta discos mais vendidos nas praças de São Paulo e Rio de Janeiro durante o período de um ano e classificá-los entre as categorias de mercado demarcadas.

⁸ Mais informações sobre as coordenadas sociais dos integrantes e do público dos movimentos do pagode dos anos 1980 e 1990, bem como sobre as origens e metamorfoses terminológicas envolvendo a denominação “pagode” podem ser encontradas em Pereira (2003) e em Fernandes (2010).

⁹ Para exemplos de detrações realizadas pelos críticos, ver Fernandes (2010: 295-297).

¹⁰ Para uma análise sobre os públicos desse estilo musical, ver Fernandes (2010: 373-387).

¹¹ Para a contextualização do instante de surgimento das gravadoras independentes, consultar Dias (2000). Ver também informações que constam em http://www.abmi.com.br/website/abmi.asp?id_secao=3, sítio oficial da Associação Brasileira de Música Independente – órgão surgido em 2002 que reúne 112 médias e/ou pequenas gravadoras.

¹². Casos do conglomerado SESC e do Teatro Fecap, em São Paulo, e do Centro Cultural Banco do Brasil e do remodelado Circo Voador, no Rio de Janeiro. Seriam criadas também nesse espaço de tempo a Rua do Choro e a Rua do Samba, ambas no centro velho da cidade de São Paulo, e outros palcos, clubes e reuniões patrocinados e/ou apoiados pelo poder público. Para uma análise sobre o movimento de “revitalização” do bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, ver Herschmann (2007).

¹³. Trata-se respectivamente dos filmes *Cartola: Música para os olhos* (2007), *Noel – O poeta da Vila* (2006), *Paulinho da Viola – Meu tempo é hoje* (2003), *O Mistério do Samba* (2008), *Sérgio Cabral – A Cara do Rio* (2008), *Elifás Andreato, Um artista brasileiro* (2009), *Paulo Vanzolini, um homem de moral* (2009), *O Jaqueirão do Zeca* (2004) e *Coruja: Documentário sobre Bezerra da Silva* (2007).

¹⁴. Ver livros de Blanc *et al.* (2004), Vianna (2004), Albin (2005), entre outros.

¹⁵. Declarações desses personagens do novo pagode podem ser encontradas em Fernandes (2010: 317-320).

¹⁶. O conjunto é formado por um par de filhos de um percussionista que diz ter acompanhado Baden Powell, e de uma cantora, e por um trio de irmãos provenientes de família de camada médio-baixa, todos nascidos entre o final da década de 1970, início da de 1980 e residentes em bairros suburbanos de São Paulo.

¹⁷. O primeiro nome do conjunto sugerido por Beth Carvalho foi Quinteto Café com Leite, vindo a se transformar logo em seguida em Quinteto em Branco e Preto por conta de direitos autorais.

¹⁸. Nesse primeiro período da carreira o Quinteto acompanhou sambistas da estatura de Beth Carvalho, Walter Alfaiate, Carlinhos Vergueiro, Nei Lopes, Wilson das Neves, Moacyr Luz, Dona Ivone Lara, Xangô da Mangueira, Noca da Portela, Wilson Moreira, Luiz Carlos da Vila, Almir Guineto, Elton Medeiros, Nelson Sargento, Jair do Cavaquinho, Hermínio Bello de Carvalho, Dudu Nobre, Noite Ilustrada, Demônios da Garoa, Paulo César Pinheiro, Wilson Moreira, Jamelão, Arlindo Cruz, Germano Mathias, Jair Rodrigues, Leci Brandão, Jorge Aragão, João Nogueira, Zeca Pagodinho. À frente, já estabelecidos, viriam esporadicamente a se apresentar ao lado de artistas como Maria Rita, Martinho da Vila, Paulinho da Viola, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gilberto Gil, Daniela Mercury, Ivete Sangalo, Margareth Menezes, Olodum, Zélia Duncan, Paula Lima, Mônica Salmaso, ícones da MPB transcendentais do universo do samba. Ver o sítio oficial do conjunto em <http://quintetoembrancoepreto.com/perfil/>, acessado em 13/2/2009.

¹⁹. Quinteto Café com Leite (“Café com Leite: Uma revelação batizada por Beth Carvalho!”, revista *Pagodenopé*, s/d, ano I, n.º7, p. 21).

²⁰. Vitor Hugo e Magnu Souza (“A nova guarda do samba”, revista *Cavaco*, nº 69, 02/2001, p. 35).

²¹. Trata-se da gravadora CPC-UMES, de propriedade da União Municipal dos Estudantes Secundaristas, instituição que invoca o nome do lendário Centro Popular de Cultura, reduto das resistências estudantil e cultural dos anos 1960 ao governo militar.

²². Nei Lopes *apud* CD Quinteto em Branco e Preto, *Riqueza do Brasil* – Gravadora CPC UMES, 2000.

²³. Vitor Hugo *apud* “A nova guarda do samba”, revista *Cavaco*, nº 69, 02/2001, p. 35.

- ²⁴. Excerto do panfleto anônimo “Morro das Pedras 5 anos – algumas respostas”, obtido pelo autor em visita à sede do movimento, em 2006.
- ²⁵. Texto contido na página principal do sítio do referido projeto, disponível em <http://projetonossosamba.blogspot.com/2007/10/movimento-cultural-projeto-nosso-samba.html>, acessado em 11/11/2009.
- ²⁶. Texto que consta no sítio virtual do movimento, em <http://www.sambadavela.org.br/comunidade/>, acessado em 14/3/2009.
- ²⁷. Josselito Batista de Jesus (1960-), funcionário público, compositor e, segundo suas palavras, “ativista, grevista, esquerdista, sim sinhô!”. Ver <http://selito-sd.blogspot.com/> e <http://umdejaneiro.blogspot.com/2010/03/selito-sd-braco-esquerdo-do-projeto.html>, acessados em 31/03/2010.
- ²⁸. Roberto Jesus Dido Júnior (1975-), representante comercial, compositor e “socialista e xiita”, segundo suas palavras. Ver <http://umdejaneiro.blogspot.com/2010/01/roberto-didio-compositor.html> e “Radicais do Samba”, *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 31/08/2007, E4.
- ²⁹. José Marilton da Cruz (1959-), comerciante e compositor.
- ³⁰. José Alfredo Gonçalves Miranda (1959-), eletrotécnico autônomo, compositor e músico.
- ³¹. Magnu Sousá *apud* “Na Cadência do Samba”, da *Revista E, SESC-SP*, 02/2006, ano 12, nº 8, p. 21.
- ³². Ainda que a constituição social interna desses grupos pudesse variar sobremaneira, indo desde o caso de um coletivo de Campinas, o Cupinzeiro, exceção repleta de universitários brancos de classe-média, até o Terreiro Grande, que apresentava, dentre os quinze componentes da *Big Band*, porteiros, metalúrgicos, vendedores, auxiliares administrativos e desempregados, a média dos grupos é constituída por jovens de camadas médio-baixas da população, animadas originariamente por um punhado de ativistas coligados a outros movimentos sociais que lograram penetrar o ambiente universitário. Ver também a reportagem “Radicais do Samba”, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 31/8/2007, E4.
- ³³. O sítio virtual oficial do movimento traz textos de Antônio Gramsci, professores universitários e jornalistas em seção denominada “Para refletir”, acessível em <http://projetonossosamba.blogspot.com/search/label/Para%20refletir...%20Textos>.
- ³⁴. Na esteira dessas, outras associações, como o Projeto Cultural Samba Autêntico, o Samba da Laje, o Berço do Samba de São Mateus, o Samba do Cafofo, o Projeto Samba de Todos os Tempos, o Projeto Samba Nosso de Cada Dia, o Projeto Comunitário de Resgate à Velha Guarda Terra Brasileira, a Comunidade Samba da Toca, o Projeto Cultural Comunidade Buraco do Sapo, o Canto pra Velha Guarda, o Samba da Tenda etc. pululavam pela cidade de São Paulo em curto espaço de tempo, escorados, por vezes, em estruturas cedidas pelo Estado. Em meados de 2009 havia cerca de trinta movimentos desse viés. Para a listagem completa, ver <http://sambasemsampa.blogspot.com>, acessado em 12/1/2010. Para mais informações, ver reportagem “Na Cadência do Samba”, *Revista E, SESC-SP*, 02/2006, ano 12, nº 8, pp. 16-21.
- ³⁵. Panfleto denominado “Informativo do Movimento Cultural Projeto Nosso Samba – nº

especial 8º aniversário”, conseguido em visita à Casa de Cultura de Angola localizada em Osasco, sede desse Movimento.

^{36.} Ver <http://projetonossosamba.blogspot.com>, acessado em 9/10/2009.

^{37.} Palestras realizadas respectivamente pelos professores Antonia Maria Quintão, Carlos José dos Santos e Alberto Ikeda.

^{38.} Texto de Carla Goulart no panfleto do PNS.

^{39.} Texto de Selito SD no panfleto do PNS.

^{40.} Texto de Selito SD no panfleto do PNS.

^{41.} Brado de um dos componentes da roda de samba do PNS, entremeando a execução das canções.

^{42.} Texto retirado de uma entrevista concedida por um membro do Grêmio à *Revista E, SESC-SP*, 02/2006, ano 12, nº 8, p. 19.

^{43.} Excerto do panfleto anônimo “Morro das Pedras 5 anos – algumas respostas”.

^{44.} Excerto do panfleto anônimo “Morro das Pedras 5 anos – algumas respostas”.

^{45.} Excerto do panfleto anônimo “Morro das Pedras 5 anos – algumas respostas”.

^{46.} Texto retirado de uma entrevista concedida por um membro do Grêmio à *Revista E, SESC-SP*, 02/2006, Ano 12, nº 8, p. 21.

^{47.} Ver a reportagem “Radicais do Samba”, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 31/8/2007, E4.

^{48.} Magnu Sousá *apud* <http://www.destaquenegro.com.br/sambadavela.htm>, acessado em 13/2/2011.

^{49.} Chapinha *apud* <http://www.destaquenegro.com.br/sambadavela.htm>, acessado em 13/2/2011.

^{50.} Chapinha *apud* <http://www.destaquenegro.com.br/sambadavela.htm>, acessado em 13/2/2011.

^{51.} Paquera *apud* <http://www.destaquenegro.com.br/sambadavela.htm>, acessado em 12/2/2011.

^{52.} Magnu Sousá *apud*: <http://www.destaquenegro.com.br/sambadavela.htm>, acessado em 13/02/2011.

^{53.} Trata-se do CD *A Comunidade Samba da Vela* (2004), do selo *Atração*.

^{54.} Além do caso já exposto, envolvendo os irmãos do Quinteto em Branco e Preto, Chapinha e Paquera, os outros dois integrantes do Samba da Vela haviam participado ativamente do movimento do pagode dos anos 1990. Chapinha emplacou alguns sucessos em discos de grupos nada bem-vistos pelos puristas, como Pirraça, Sensação e Sampa, ao passo que Paquera chegou a ser integrante dos grupos Sensação e Katinguelê. Maiores informações em <http://www.destaquenegro.com.br/sambadavela.htm>, acessado em 12/02/2011.

^{55.} Diversos personagens conhecidos do mundo samba relataram ao autor sentir certa estranheza ou mal-estar em relação às “regras” impostas nas reuniões do movimento. Além desses, componentes dos outros dois grupamentos não se furtavam em identificar no Samba da Vela certa gana pelo sucesso de parte de seus líderes. Atendendo a pedidos de anonimato, não revelarei as fontes de tais declarações.

^{56.} Trata-se do CD *Cristina Buarque e Terreiro Grande ao vivo* (2007), do pequeno selo *Dança Pé*. O trabalho inédito do grupo foi indicado para o *Prêmio TIM de Música Popular*, categoria de melhor lançamento do ano, terminando a apuração em terceiro lugar.

^{57.} Informações obtidas por meio de conversas informais com membros do coletivo que preferiram não se identificar.

^{58.} Para uma análise comparativa mais detalhada entre as ortodoxias de São Paulo e do Rio de Janeiro, ver Fernandes (2010: 337-350).

Referências Bibliográficas

- ALBIN, Ricardo Cravo. **Tons e sons do Rio de Janeiro de São Sebastião: um exercício de carioquice**. Rio de Janeiro: ICCA - SESC Rio de Janeiro, 2005.
- ARAÚJO, Paulo César. **Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.
- BARROS, Frederico. **Que importa se é falsa a baiana? O samba dos anos 2000 visto através dos modos de cantar**. Caxambu, Anais do 34º Encontro anual da Associação Nacional de Pós Graduação em Ciências Sociais, 2010, disponível em http://www.anpocs.org.br/portal/index.php?option=com_wrapper&Itemid=90
- BLANC, Aldir *et al.* **Heranças do samba**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.
- CANDEIA, Antônio; ISNARD. **Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz**. Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1978.
- DE MARCHI, Leonardo. **A nova produção independente: Indústria fonográfica brasileira e novas tecnologias da informação e da comunicação**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.
- DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Estabelecidos e outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma comunidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **A Cor do Samba**. Rio de Janeiro, Anais do XVI Congresso Brasileiro de Sociologia, 2009, disponível em http://starline.dnsalias.com:8080/sbs/arquivos/31_8_2009_19_2_9.pdf
- _____. **A Inteligência da música popular: a “autenticidade” no samba e no choro**. Tese de Doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação do Departamento de Sociologia, São Paulo, FFLCH-USP, 2010.
- FENERICK, José Adriano. **A globalização e a indústria fonográfica na década de 1990**. *In Revista ArtCultura*, vol. 10, nº 16, Uberlândia, MG, 2008, pp. 119-135.
- GALINSKY, Phillip. **Co-option, cultural resistance and Afro-Brazilian identity: a history of the Pagode Samba Movement in Rio de Janeiro**. *In Latin American Music Review*, vol.17, nº 2 (Fall-Winter), 1996, pp. 120-151.
- HERSCHMANN, Micael. **Lapa, cidade da música: desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- MCCANN, Brian. **Hello, hello Brazil: popular music in the making of modern Brazil**. Durham: Duke University Press, 2004.
- NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2007.
- _____. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Editora Contexto, 2004.

- PEREIRA, Carlos Augusto Messeder. **Cacique de Ramos: uma história que deu samba**. Rio de Janeiro: Editora E-Papers, 2003.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 2001.
- STROUD, Sean. **The defence of tradition in Brazilian popular music**. Londres: Ashgate, 2008.
- TROTTA, Felipe da Costa. **Samba e Mercado de Música nos Anos 1990**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação, UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.
- VIANNA, Luís Fernando. **Geografia carioca do samba**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.
- VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira, 1965 –1999. *In: Revista ArtCultura*, vol. 10, nº 16, Uberlândia, MG, 2008, pp. 99-117.

Materiais Diversos

Reportagens

- “A nova guarda do samba”, revista *Cavaco*, nº 69, 02/2001, p. 35.
- “Café com Leite: Uma revelação batizada por Beth Carvalho!”, revista *Pagodenopé*, s/d, ano I, nº 7, p. 21.
- “Na cadência do samba”, *Revista E, SESC-SP*, 02/2006, nº 8, ano 12, pp. 16-21
- “Radicais do Samba”, de Luiz Fernando Vianna, *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 31/08/2007, E4.

Panfletos

- “Informativo do Movimento Cultural Projeto Nosso Samba” – N° especial 8º aniversário, 2006.
- “Morro das Pedras 5 anos – algumas respostas”, 2006.

Encarte

- CD Quinteto em Branco e Preto, *Riqueza do Brasil* – Gravadora CPC UMES, 2000.

Sítios Virtuais Visitados

- <http://projetonossosamba.blogspot.com>
- <http://quintetoembrancoepreto.com>
- <http://sambasemsampa.blogspot.com>
- <http://selito-sd.blogspot.com>
- <http://umdejaneiro.blogspot.com>
- <http://www.abmi.com.br>
- <http://www.destaquenegro.com.br>
- <http://www.sambadavela.org.br>