



ALMANAQUE DO CARNAVAL

André Diniz

ALMANAQUE DO CARNAVAL

*A história do carnaval, o que ouvir,
o que ler, onde curtir*



Sumário

Copyright © 2008, André Diniz

Copyright desta edição © 2008:

Jorge Zahar Editor Ltda.

rua Marquês de S. Vicente 99 – 1ª

22451-041 Rio de Janeiro, RJ

tel (21) 2529-4750 | fax (21) 2529-4787

editora@zahar.com.br | www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.

A reprodução não-autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

Preparação de originais: Rita Jobim

Projeto gráfico: Victoria Rabello

Composição: Printmark Marketing Editorial

Capa: Sérgio Campante

Ilustrações da capa: J. Carlos [José Carlos de Brito e Cunha, 1884-1950], capa da revista *Careta*, fev. 1940; desfile da Beija-Flor no Grupo Especial, Rio de Janeiro, fev. 2007 (Custódio Coimbra / Ag. O Globo); desfile dos Filhos de Gandhi em Salvador, fev. 2007 (Fernando Amorim / Ag. A Tarde); desfile do Homem da Meia-Noite pelas ruas de Olinda, fev. 2005 (Alexandre Belém / JC Imagem)

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos editores de livros, RJ.

D61a Diniz, André, 1970-
Almanaque do carnaval: a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir / André Diniz. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

II.

Apêndice: O que ouvir? – Onde curtir o carnaval? – O que ver? – Pequena cronologia do carnaval
Inclui bibliografia e índice
ISBN 978-85-378-0047-8

1. Carnaval – Brasil – História e crítica. 2. Música popular – Brasil – História e crítica. I. Título.

07-4478

CDD: 394.250981
CDU: 394.25(81)

Prefácio, por Hermano Vianna 9

Apresentação

ABRE-ALAS 13

Introdução

VIVA O ZÉ-PEREIRA! 15

• Capítulo 1 •

PELO TELEFONE 37

• Capítulo 2 •

MAMÃE, EU QUERO 83

• Capítulo 3 •

É FREVO, MEU BEM! 121

• Capítulo 4 •

O CANTO DA CIDADE 169

Conclusão

QUARTA-FEIRA DE CINZAS 207

O que ouvir? 209

Onde curtir o carnaval? 213

O que ler? 231

O que ver? 235

Pequena cronologia do carnaval 239



Notas	245
Bibliografia	247
Agradecimentos	251
Sobre o autor	253
Créditos das ilustrações	255
Índice onomástico	257

Este livro é dedicado aos amigos que brincaram muitos carnavais ao meu lado: Fábio de Jesus, Alexandre e Érica Carapeticow, os irmãos Carvalho, Gustavo e Guilherme, Juliana Carneiro, Cícero Nascimento, Viviane Nielsen e Danielle Nigromonte.

Ele vai também para os pequenos Francisco, Maria, João, Natália, Maria Eduarda, José, Ana e Antônio, futuros foliões verde-e-rosa e vermelho-e-preto.

PREFÁCIO

Ainda me lembro do dia em que vi, pela primeira vez, o Olodum passar pela praça Castro Alves, na época o epicentro do carnaval de Salvador. Todo mundo cantava “Faraó, divindade do Egito”. Quem, como eu, nunca tinha ouvido falar de bloco afro, olhava para os outros foliões espantado. Que música era aquela? De onde surgira aquele ritmo incrível? A novidade espetacular deixava a folia ainda mais animada.

A cidade estava absolutamente feliz: era como se cada dançarino soubesse que aquele era um momento entusiasmado/entusiasmante de revolução festiva, para ficar na história, quando o povo de um lugar inventa algo maior, brilhante, uma obra-prima, produto nobre da criatividade local. Era como se Salvador cantasse para si própria: olha só de quanta beleza e animação somos capazes! Essa música é mais que a soma de nossas individualidades: é brincadeira popular com energia de sobra, fruto de muitos anos de tradição foliã, capaz de nos alegrar (e alegrar também quem mais quiser vir aqui brincar conosco) por muitos outros carnavais futuros, até outra novidade mais bacana surgir por aqui, deste mesmo modo sempre surpreendente.

Ao ler este *Almanaque do carnaval*, que dá continuidade à deliciosa série de almanaques de André Diniz, fiquei com esta certeza: aquilo que vivi em Salvador não foi algo raro na história das folias brasileiras. O carnaval cria esse ambiente favorável e adequado para a propagação de boas novidades, mesmo as mais radicais, mesmo as que colocam em xeque as regras festivas anteriores. É como se a festa fosse uma sucessão ininterrupta de intensas revoluções artísticas, que caem imediatamente no gosto popular de forma consagrada. Invenção permanente é a história do carnaval.

Pensem bem: Hilário Jovino, baiano recém-chegado no Rio de Janeiro, não titubeia – transfere a saída do seu rancho do Dia de Reis para o carnaval. Bide inventa o surdo, ao mesmo tempo em que seus amigos inventam a escola de samba. Dodô e Osmar inventam a guitarra baiana, eletrificando a folia de Salvador. Mestres de bandas militares pernambucanas inventam o frevo. Em

todos esses momentos, suas cidades pegaram fogo: a novidade se espalhou pelas festas de rua com uma rapidez impressionante, e logo virou símbolo daquilo que de mais vibrante elas poderiam criar. Em outros ambientes, que cultivam de maneira triste e pesada a preservação mumificante das tradições, todas essas novidades seriam condenadas como altas traições, contra a “essência” das festas. Mas o carnaval é realmente algo bem doido (tanto que é chamado de folia...): sua essência, contrariando as regras racionalistas, é mutante, e não pode deixar de mudar, pois sem mudança a brincadeira perde toda sua graça.

Feliz do país que sabe fazer um bom carnaval. Não é preciso muita coisa: outro dos melhores carnavais da minha vida foi passado na Varginha, no município de Santo Antônio do Leverger, no Mato Grosso. Juro que a dança, realizada ao som do siriri (só com um tambor chamado tamborete), quando a procissão brincante entra em cada uma das casas do vilarejo, fica tão animada quanto o desfile do Galo da Madrugada pernambucano. Todo mundo sabe que nada disso acontece apenas por encanto, ou por acaso: cada carnaval, grande ou pequeno, exige longa preparação, planejamento, economia, produção. Não é para qualquer um, não é qualquer bagunça. A festa é um inegável talento brasileiro; sonho (um sonho certamente carnavalesco) que poderíamos nos especializar nisto: que vitória, um país com a economia baseada em festa, onde o mundo viria aqui afogar suas mágoas e voltar para casa revigorado...

Como mostra André Diniz, o grande carnaval, o carnaval em toda parte, meganegócio, é algo relativamente recente na história das terras brasileiras, mesmo se pensarmos essa história apenas da chegada de Cabral para cá. Até o século XIX, outras festas, como a Festa do Divino, tinham mais destaque no calendário folião nacional. Só o entrudo (já tive oportunidade de ver essa tradição em Malaca, na Malásia, por lá também deixada pelos portugueses...) não chegava a ser muito contagiante ou animador: uma coisa quase chata de jogar líquidos – mais ou menos nojentos – uns nos outros. Mas com a invenção das marchinhas brasileiras, do samba, do frevo, tudo mudou de figura; o carnaval levantou as massas e virou a festa nacional por excelência. As novidades populares foram tão sedutoras que forçaram as elites a abandonar seus bailes fechados para cair nas ruas, e usaram todas as novas mídias eletrônicas para propagar os seus sucessos (tanto que até hoje só o carnaval é capaz de mudar a sagrada grade de programação da TV Globo, de maneira que nem o futebol – a não ser em Copa do Mundo – consegue fazer).

O carnaval é por definição – se definições são válidas no território de Mo-mo – uma obra aberta, voraz, em sua incansável vontade de carnavalizar o resto do mundo. Não é possível compreendê-lo em sua totalidade, em todos os seus detalhes. Este *Almanaque* é sábio: não pretende ser totalizante ou totalitário. André Diniz escolheu algumas cidades, alguns músicos, algumas brincadeiras. Outros autores, outros foliões, teriam outras maneiras de penetrar na festa, de brincar seu carnaval. Mas poucos podem ser tão ecléticos e “didaticamente estimulantes” quanto André Diniz: do É O Tchan ao Flor do Sereno, do Mestre Zuzinha ao não menos mestre Joãozinho Trinta – há aqui animadoras histórias carnavalescas para todo mundo que quiser conhecer melhor a vibrante multiplicidade da nossa necessária (e cada vez mais) folia, daquilo que melhor podemos oferecer para o planeta.

Hermano Vianna*

Rio de Janeiro, novembro de 2007

* O antropólogo Hermano Vianna é autor, entre outros livros, do clássico *O mistério do samba*.

• APRESENTAÇÃO •
ABRE-ALAS

Já estamos indo para o terceiro livro do projeto Almanques. Os dois primeiros, o do choro e o do samba, ensaiam entrar na terceira edição. Seu papel de informar e estimular a curiosidade intelectual, tendo a história da música brasileira como porta de entrada para compreender a nossa complexa sociedade, talvez seja o que de melhor apresentamos nessa série.

A música, linguagem democrática e universal, ocupa, no Brasil, posição central nas principais questões políticas, sociais e culturais a partir da segunda metade do século XX. Em seu seio, as classes sociais dialogam, os espaços urbanos encurtam, os compositores atingem status de poeta, os músicos ocupam simultaneamente a escola e a rua, os debates culturais acontecem, o acirramento ideológico se explicita. Ela é, parafraseando o crítico da cultura Antonio Candido, “o pão nosso cotidiano de consumo cultural”¹

O *Almanaque do carnaval* não se propõe a contar a história *ipsis literis* da maior festa brasileira. Com um texto leve e direto, convidamos o leitor a conhecer suas manifestações ao som dos seus principais gêneros musicais: o samba, o frevo, a marchinha e o axé.

Mesmo sabendo que o carnaval paulista, com o estímulo das transmissões do desfile de suas escolas de samba ao vivo pela Rede Globo, atingiu o patamar de terceiro maior pólo carnavalesco do Brasil – com ligas de escolas e Passarela do Samba nos moldes do Rio de Janeiro –, não há registro de músicas do carnaval de São Paulo que tenham atingido dimensão nacional. O Pernambuco de “Vassourinhas”, a Bahia de “O canto da cidade” e o Rio de Janeiro de “Pelo telefone” e “Mamãe, eu quero” justificam por si só a escolha dos três estados como os mais representativos na criação de músicas de carnaval.

Para cada gênero musical, há uma introdução sobre o local em que ele surgiu, realçando a sua formação cultural e histórica. Compositores, músicos e intérpretes são personagens de pequenas biografias. Por motivos óbvios, os compositores das escolas de samba tiveram sua história de vida entrelaçada à história das escolas. E foi no gênero mais emblemático do Brasil que encontrei a maior dificuldade em selecionar os sambistas mais relevantes. Assim, o capítulo “Pelo telefone” traz somente compositores de samba que têm ligação direta com o carnaval. Apesar disso, como nos outros Almanques, é impossível fazer justiça a todos aqueles que contribuíram com a festa de Momo...

O carnaval aqui retratado pela ótica dos gêneros representa um pouco dos muitos carnavais do Brasil. Em todos os cantos, os foliões se organizam para, como diz um dos clássicos do carnaval, “os três dias” – ou muitos, direi eu – “de folia e brincadeira”. Por mais que a profissionalização da festa ganhe alcance internacional, não existe só o carnaval dos trios ou das escolas de samba. A multiplicidade de gostos e de organizações socioculturais dos brasileiros faz com que o carnaval que acontece fora dos circuitos oficiais venha a legitimar, com brilho, criatividade e espontaneidade, o marketing do carnaval oficial. A pipoca de Salvador, o folião do Bexiga, os blocos de sujos do Rio de Janeiro, Recife e de muitos outros locais do país fazem parte do chamado “pequeno carnaval”, base indispensável para o processo de construção do “grande carnaval” midiático.

O desafio da série Almanques ainda persiste. A proposta de contar a história da música popular brasileira sem academicismos e sem apresentar um catálogo de eventos e datas como os almanques tradicionais nos coloca também a difícil tarefa de falar com um universo plural de leitores. Há o leigo e o estudioso do assunto; aquele que pede uma leitura mais conceitual e o que quer um texto apenas informativo. O termo “didatismo estimulante” talvez expresse um pouco da linha do livro, que busca encontrar um meio-termo entre esses dois pólos de interesse. Escrevo, como sempre digo, um livro que gostaria de comprar. Quanto a vocês, que chegaram até aqui, só me resta torcer para que sigam em frente e gostem também deste novo Almanaque. Axé!

André Diniz

setembro de 2007



*“O carnaval não é uma festa que alguém ofereça;
é uma festa que o povo oferece a si mesmo.”*

GOETHE

Talvez não haja, no mundo inteiro, festa mais democrática que o carnaval: sem dono, sem obrigações, sem pré-requisitos. Cada um faz o quer. As regras e as normas são deixadas de lado. É a desordem da folia que cria a ordem da festividade. Em uma entrevista, um dos mais importantes historiadores de nossa música, José Ramos Tinhorão, foi perguntado sobre quem inventou o carnaval. Ele respondeu, de forma contundente: “Ninguém.”¹

Segundo o pesquisador Felipe Ferreira, o carnaval foi inventado pela Igreja católica.² Havia celebrações similares na Grécia Antiga, no Egito e em Roma, como as festas lupercais, dionisíacas e saturnais, cheias de exageros e transgressões. Mas o carnaval como conhecemos hoje tem uma data específica para acontecer, e, se isso não invalida o uso da palavra para designar quaisquer festejos de alegria, bagunça e exageros, ao menos localiza no nosso calendário o intervalo de três, quatro ou cinco dias que antecedem a Quarta-feira de Cinzas.

No ano 604, o papa Gregório I ordenou que, durante um determinado período, os fiéis deixassem de lado as satisfações, a vidinha cotidiana de pecados e os prazeres do corpo e se dedicassem ao enriquecimento do espírito. O período de abdição, chamado de Quaresma, duraria 40 dias – lembrando os 40 dias de jejum e privações passados por Jesus no deserto. Séculos depois, mais especificamente no ano de 1091, a Igreja resolveu precisar a

data da Quaresma. Como havia o costume de se marcar a testa dos fiéis com as cinzas de uma fogueira em sinal de penitência, deu-se o nome de Quarta-feira de Cinzas ao início do período do abandono dos prazeres, um ciclo de meditação sobre Jesus e sua ressurreição – que seria festejada 40 dias depois, no domingo de Páscoa.

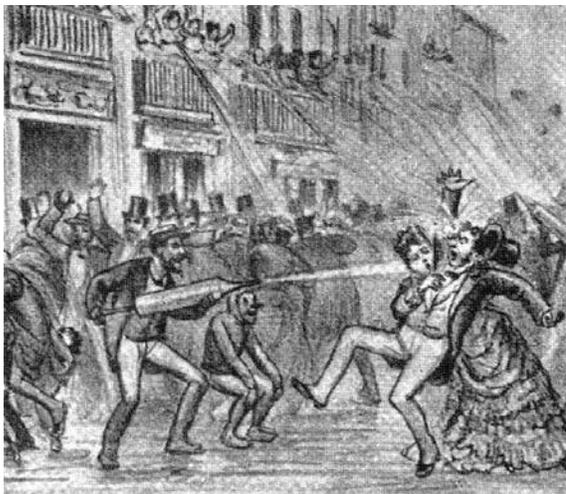
Ora, a perspectiva de ficar muitos dias sem comer carnes e gorduras, visto que durante a Quaresma os fiéis deveriam comer apenas peixes, fez com que a sociedade católica se organizasse para aproveitar ao máximo os últimos dias de prazeres mundanos antes de dar o “adeus à carne” – ou, em italiano, *carnevale*. Ao criar a Quaresma, a Igreja católica instituiu o carnaval.

A festa é de todos: entrudo, zé-pereira, cordões, ranchos, corsos e sociedades

Antes de destacar as diversas formas de brincar o carnaval que o brasileiro criou no decorrer dos séculos, é preciso esclarecer uma coisa: não há evolucionismo, no sentido civilizatório do termo, entre elas. Cada uma das manifestações, grupos e ambientes de que vamos falar teve sua capilaridade e seu

momento de prevalência, sem danos para a convivência mútua – exceto para aqueles foliões que demarcavam de forma segregadora o seu espaço de classe. Nesse sentido, discordo veementemente de quem acha que “o carnaval de outrora era melhor que o de hoje”, ou vice-versa, simplesmente porque na história que se conta aqui não há pior nem melhor, apenas diferente.

O entrudo, nossa primeira forma de carnaval.



Uma das mais antigas formas de brincar o carnaval no Brasil é o entrudo: o primeiro relato que se tem dele remonta ao Pernambuco de 1553. Trazido para cá por imigrantes portugueses, ele é caracterizado pela brincadeira de sujar uns aos outros com polvilho, pó-de-sapato ou farinha de trigo e de atirar limões-de-cheiro (limões recheados de água, urina ou outras coisas) em familiares e vizinhos. Rapidamente, o entrudo virou sinônimo de carnaval pelo Brasil.

Por mais que houvesse normas rígidas no patriarcalismo da sociedade colonial e imperial, o entrudo cativava a todos. Brincavam o escravo, o fazendeiro, os lavradores, o padre... E ainda que muitos imigrantes e representantes da pequena classe média e da nobreza o encarassem como brutal, vários outros não resistiam e também participavam da festa. Até os imperadores Pedro I e Pedro II eram adeptos dos limões-de-cheiro e das farinhas. Com o aumento significativo das ofertas de diversão no carnaval e a constante repressão aos foliões do entrudo, sobretudo os populares que brincavam nas ruas, restaram-nos apenas alguns resquícios de suas práticas, como a bexiga com água nos subúrbios ou o contemporâneo e polêmico spray de espuma.

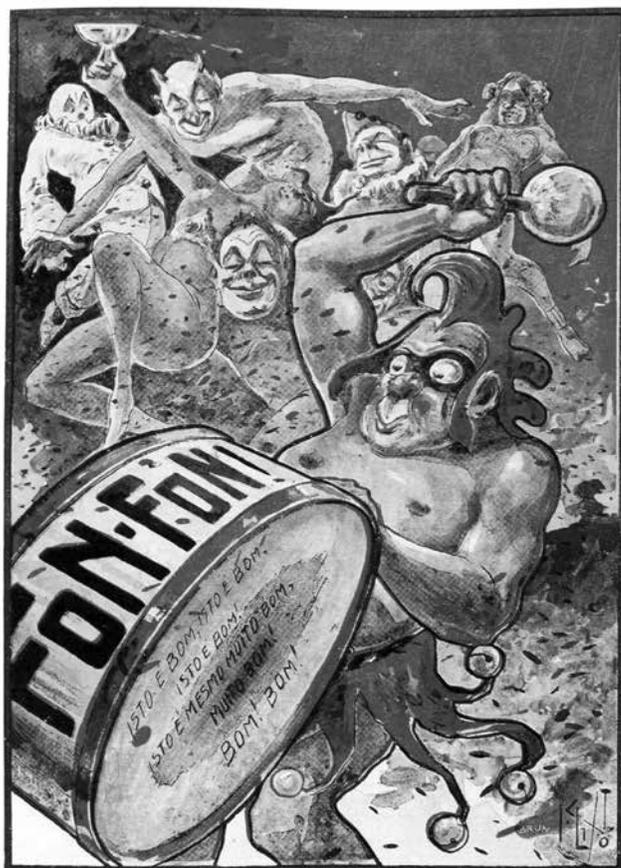
Das heranças culturais lusitanas também veio um personagem importante do nosso carnaval: o zé-pereira. Tocadores de bumbos enormes que acompanhavam as procissões na região do Minho, em Portugal, os zé-pereiras espalharam-se pelo Rio de Janeiro do século XIX. É provável que o personagem tenha sido introduzido no carnaval pelo sapateiro português José Nogueira e que, por corruptela, o povo tenha começado a se referir a seu sobrenome como Pereira. De toda forma, em algumas localidades de Portugal, sempre se definiu zé-pereira como sinônimo de bumbo.

Com camisetas, tamancos e grossos cintos de couro, “a emulação entre os grupos de zé-pereiras era feita na base da maior potência das batidas, o que não chegava a produzir qualquer espécie de música em seu zabumbar continuado, mas apenas um estrondar compassado, marcando provavelmente o ritmo do andar do portador do instrumento”³.

Já na segunda metade do século XIX, os zé-pereiras ganharam uma música bem característica para as suas brincadeiras. O ator Francisco Correia Vasques, ao montar a peça chamada *Zé-pereira carnavalesco*, adaptou uma canção francesa, compondo os famosos estribilhos:

*E viva o zé-pereira
pois que a ninguém faz mal
e viva a bebedeira
nos dias de carnaval
Zim, balalá! Zim, balalá
e viva o carnaval.*

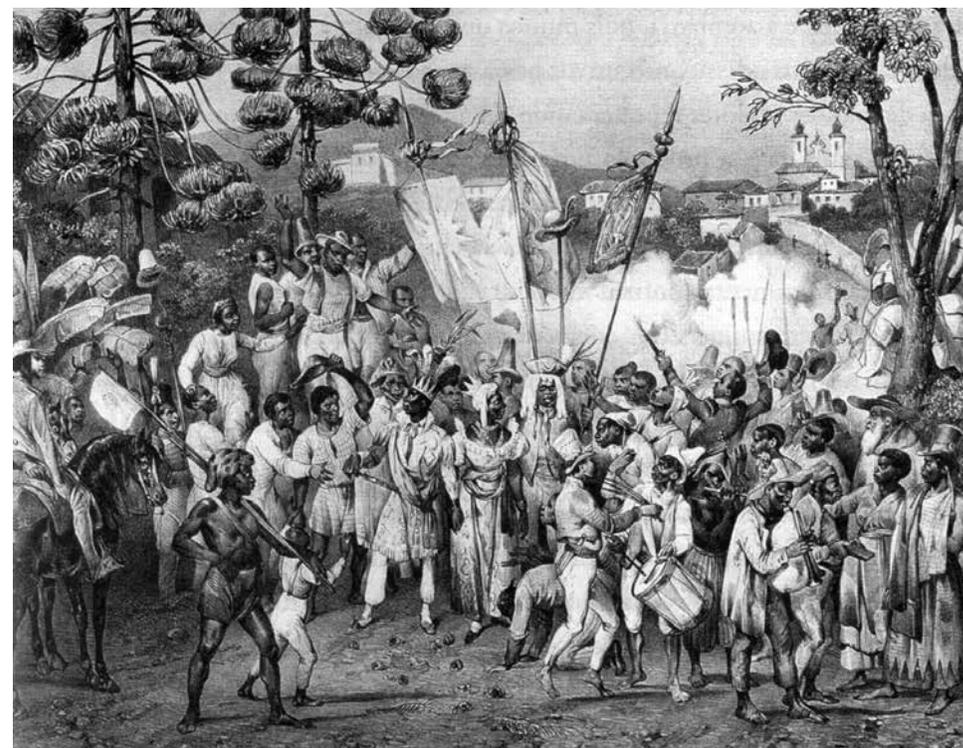
*O bumbo do
zé-pereira, em
desenho de Klixto
para a revista
Fon-Fon.*



A partir de então, os zé-pereiras passaram a sair no carnaval do Rio cantando a música que acompanhava suas marretadas nos bumbos de couro, alterando apenas os últimos versos: “Viva o zé-pereira/ viva, viva, viva!” Se por um lado há dúvidas quanto à origem do nome, por outro pode-se afirmar com toda certeza que esses portugueses e populares são os precursores do surdo de marcação usados ainda hoje pelas escolas de samba.

Nesse contexto, o zé-pereira representava um carnaval quase solitário, e sua música, uma criação ainda pouco brasileira. Seriam então os cordões de negros, mestiços e brancos empobrecidos que produziram as primeiras músicas carnavalescas com o sotaque do nosso país.

A repressão ao entruído impulsionou as camadas populares a se organizarem a fim de obterem licença da polícia para desfilar, e fez com que surgissem os cordões carnavalescos. Desfilando de forma anárquica, os cordões apareceram na segunda metade do século XIX, também como



resultado da paganização das estruturas das procissões religiosas. Conduzidos por um mestre, a cujo apito de comando todos obedeciam, os cordões apresentavam personagens como os cantadores e dançarinos, os palhaços, a morte, os diabos, os reis, as rainhas, os sargentos, as baianas, os morcegos e os índios. O instrumental era percussivo, a base de adufos, cuícas e reco-reco, entre outros. Dessa nova organização surgiram as primeiras composições do povo para o carnaval. O cordão Flor de São Lourenço cantava pelas ruas do Centro do Rio, em 1885: “Ó dona Mariquinhas/ agite seu lenço/ para dar um viva/ à Flor de São Lourenço.”

Os cordões mobilizavam a comunidade para confeccionar estandartes luxuosos e despendiam razoáveis somas de dinheiro para apresentá-los à sociedade, em concurso organizado pelo *Jornal do Brasil*. Podemos dizer que vem de longe a organização das comunidades que hoje sediam as escolas de samba, trabalhando para o seu êxito.

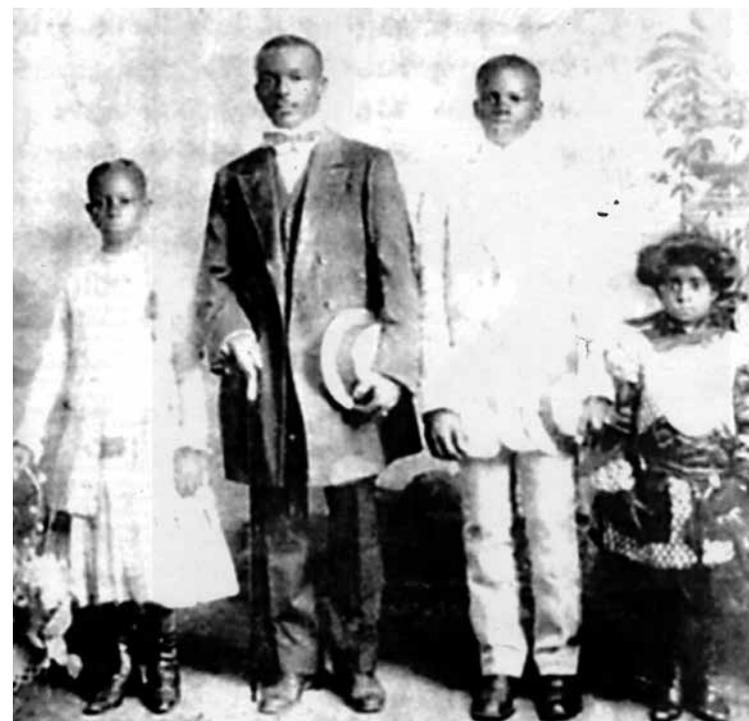
Festas religiosas como a de Nossa Senhora do Rosário, representada acima em gravura de Rugendas, transformavam-se em um verdadeiro carnaval com os cantos e batuques dos negros.

Outro tipo de organização que também deixou muito das suas características nas atuais escolas de samba foram os ranchos. Eram como cordões mais organizados, com luxo, beleza e refino musical. Eles apresentavam porta-estandarte, três mestres-salas (um de harmonia para a orquestra, um de canto para o coro e um de sala para a parte coreográfica) e um instrumental com violões, cavaquinho, flautas e clarineta. Produziam uma música elaborada, que aproveitava o potencial melódico e harmônico da formação dos seus conjuntos e se consolidou no estilo conhecido como marcha-rancho.

Nascidos na zona portuária do Rio de Janeiro, ao fim do século XIX, ainda como iniciativa dos humildes migrantes nordestinos, sobretudo baianos, os ranchos tiveram sua origem no pastoril – grupo natalino que representa a visita dos pastores de Belém ao estábulo. O tenente Hilário Jovino, da Guarda Nacional – uma figura mítica na cultura negra do Rio –, foi quem deslocou os ranchos do calendário religioso para os festejos do carnaval, fundando, em 1893, o Rancho Rei de Ouros, com sede na emblemática Pedra do Sal, no bairro da Saúde.

Cordão no carnaval do Rio. Ao centro, agachado, de camisa branca e gravata, o compositor Sinhô.

O Rancho Ameno Resedá, nascido em 1907 em um piquenique na bucólica ilha de Paquetá, é o mais famoso deles. Bastante



O pai dos ranchos no Rio de Janeiro, Hilário Jovino, cercado por filhos.

organizado, com enredo bem escolhido e ótimos cantores para entoar as suas marchas, o Ameno Resedá fez um desfile tão impactante para o público em 1917 que entrou para a história como “o Rancho que virou escola”. Assim nos relatava o *Jornal do Brasil*, na época: “O Ameno Resedá, fiel às suas tradições estéticas, vem mais uma vez, ufano e pomposo, consagrar-se ao belo e à Arte...”⁴

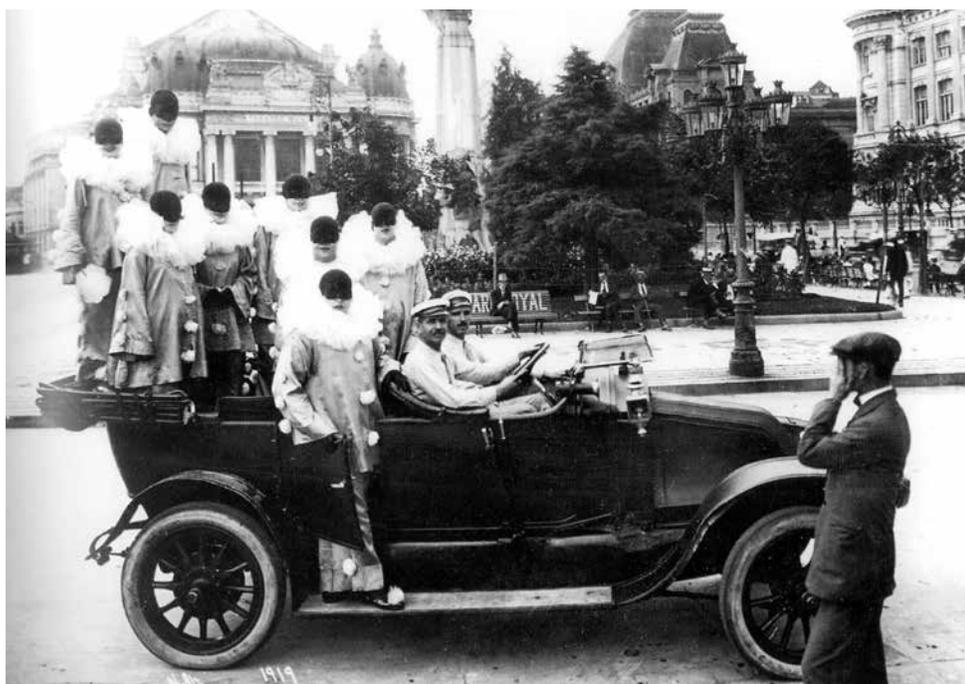
É preciso dizer ainda que, para serem considerados ranchos carnavalescos, era necessário que na abertura do carnaval os grupos passassem pelas residências das tias baianas – negras importantíssimas para a cultura dos migrantes nordestinos – e fossem referendados por elas. Só depois de cumprido esse ritual o rancho estava habilitado a desfilar.

Mas não era só o povo humilde que se fazia presente nas ruas das principais cidades do Brasil durante o carnaval do final do século XIX. A classe média e parte da elite resolveram garantir também um lugar na festa. Tentando diferenciar-se do entrudo, do

cordão e dos “blocos de sujos” – grupos que se organizavam democraticamente por bairros, parentesco ou amizade, caracterizando-se até hoje como nosso carnaval mais espontâneo –, essa classe média influenciada pelo processo civilizatório europeu resolveu organizar formas de diversão que reproduzissem o carnaval branco e bem-comportado do velho continente, distanciando-se do que chamava de balbúrdia ou “africanização da festa”. Nasceram então as grandes sociedades e os corsos.

O aparecimento do corso está intimamente ligado às mudanças urbanas ocorridas no Rio de Janeiro em 1907. Com a abertura da avenida Central, atual Rio Branco, a novidade dos automóveis passou a fazer parte da vida da cidade. O corso surgiu na própria inauguração da avenida: as filhas de Afonso Pena, então presidente da República, atravessaram a via em carro aberto, indo em direção ao prédio onde estava a família presidencial. O exemplo dado pelas meninas levou outras famílias a fazerem o mesmo percurso em seus carros, só que agora jogando serpentinas, confetes e lança-perfume.

Um dos elitizados e festivos corsos, na Cinelândia, em foto de Augusto Malta, 1919.



As sociedades surgiram em 1855, pelas mãos do escritor José de Alencar. Apareceram com um caráter mais democrático que o corso, visto que os foliões podiam brincar sem o carro, mas ainda estavam vinculadas à classe média e às elites. Compostas por comerciantes, profissionais liberais, banqueiros e fazendeiros, elas eram verdadeiros clubes nos quais bebia-se, jogava-se cartas e discutia-se muita política. A atividade das sociedades que mais se destacava eram os desfiles luxuosos, com carros bem ornados, mulheres bonitas e grupos musicais estruturados, mas elas mantinham em suas sedes bailes com batalha de confetes e serpentinas, uso de máscaras e concursos de fantasia. A competição entre os bailes das sociedades era intensa.

A crítica social fazia parte da história das sociedades. Em 1864, a Sociedade Tenente dos Diabos deixou de desfilhar para utilizar o dinheiro na libertação de 12 escravos. Em seus quadros havia homens públicos ativos na política de seu tempo, como José do Patrocínio e Quintino Bocaiuva.

Os Fenianos, outra sociedade importante no carnaval carioca, ganhou esse nome em homenagem aos soldados fenianos, irlandeses católicos que lutavam no século XIX (e ainda lutam) para libertar-se dos ditames da Inglaterra. Suas cores, vermelho e branco, também eram símbolos dos revolucionários irlandeses. Levantava-se assim, no carnaval das sociedades, uma bandeira política republicana, uma forma de brincar mais elitizada que a



Cartaz do samba "Balacuchê" com desenho de Alberto Lima, uma homenagem aos Fenianos no carnaval de 1926.

dos blocos e cordões e que deixaria as marcas de suas estruturas no carnaval das escolas de samba.

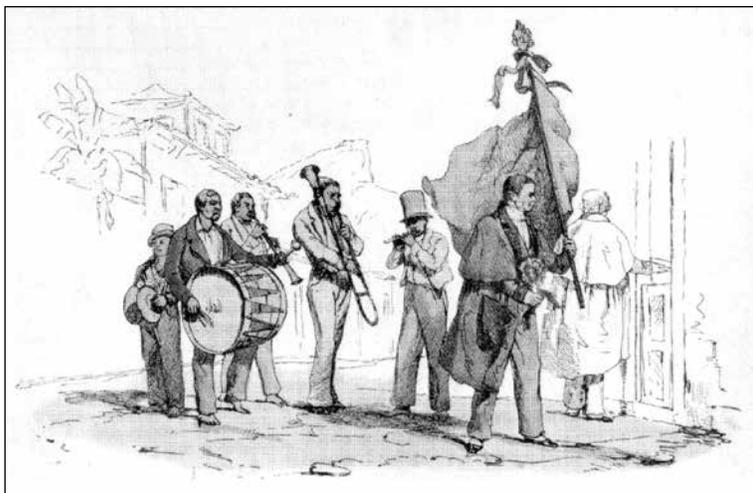
Divulgando a música de carnaval: festa, teatro, disco, rádio e cinema

Alguns meios de divulgação – como as festas populares, o teatro de revista, a indústria fonográfica, o rádio e o cinema – constituíram-se em espaços importantíssimos para a popularização das músicas carnavalescas. Mesmo quando ainda não havia composições específicas para a festa, esses meios ajudaram inúmeras músicas a caírem no gosto popular.

Desde o período colonial o Brasil se caracterizou por sua tradição festiva. Geralmente acompanhando o calendário católico ou algum fato marcante da vida pública brasileira, a exemplo da coroação de d. João em Portugal, as festas populares eram verdadeiros carnavais e, com o decorrer dos séculos, colocaram-se no primeiro plano para a divulgação em massa do nosso cancionário.

Oriunda de Portugal, a Festa do Divino popularizou-se no Brasil a partir do século XVI. Tendo início sete semanas depois do Domingo de Páscoa e durando mais ou menos dez dias, ela con-

A Folia do Divino, como outras festas religiosas, acabou ganhando feição carnavalesca no decorrer dos séculos. O cortejo é aqui representado em gravura de 1845, de Ludwig & Briggs.



siste na realização de uma folia com a bandeira do Divino Espírito Santo para arrecadar fundos. São armados coretos, palanques e um trono para o imperador do Divino em várias cidades do país, tanto nas zonas urbanas quanto nas rurais. Esse imperador pode ser uma criança ou um adulto que, durante a festa, exerce poderes majestáticos, chegando até a libertar presos comuns em algumas regiões. No Rio, a festa era realizada no Campo de Santana, e viveu seu apogeu na primeira metade do século XIX. Envolveu um ardoroso trabalho de preparação, e ao final propiciava ao povo o deleite das brincadeiras, bebidas e comilanças – e, a alguns poucos, lucros políticos e financeiros.

A Festa da Penha, realizada no Rio de Janeiro no mês de outubro, foi palco por excelência das músicas de carnaval que, lançadas meses antes, testavam sua popularidade para o reinado de Momo. Lá compareciam compositores como Sinhô e Pixinguinha, e a festa tornou-se tão importante no calendário da cidade que chegou a inspirar músicas em sua homenagem, como “Braço de cera”, de Nestor Brandão, e “Vem comigo”, de João da Gente.

Se as festas falavam para muitos, o teatro de revista chegava a um número reduzido de pessoas, mas tinha grande repercussão entre os

A Festa da Penha era onde a primeira geração de sambistas apresentava suas composições. Sua origem remonta ao século XVII.



novos segmentos sociais ávidos por entretenimento. Ele apareceu no Rio de Janeiro por volta da segunda metade do século XIX. Podemos considerar como as primeiras revistas *As surpresas do sr. José da Piedade*, de Justino de Figueiredo Novais, de 1859; a *Revista do ano de 1874* e *Rei morto, rei posto*, de 1875, as duas últimas de Joaquim Serra.

Arthur Azevedo, o principal escritor do teatro de revista no seu tempo, assim definiu esse tipo de espetáculo na montagem *A fantasia*, de 1896: “Pimenta sim, muita pimenta/ e quatro, ou cinco, ou seis lundus,/ chalaças velhas, bolorentas,/ pernas à mostra e seios nus...”

Retrato de uma sociedade urbana cujas estratificações sociais se tornavam mais complexas, o teatro de revista tentava dar conta desse tipo de mudança, falando para vários grupos: a forma popular de representação abrangia a opereta, a ópera-cômica, o vaudeville (interpretação de canções ligeiras e satíricas) e a revista. Veículo difusor de modos e costumes, com falas irônicas e de duplo sentido, e texto alegre e demolidor das hipocrisias da sociedade, ele foi o mais importante meio de divulgação da música popular até o advento do disco e da radiofonia. Em relação ao carnaval, acontecia algo curioso nos palcos da praça Tiradentes, no Rio, onde se concentravam os espetáculos: algumas vezes a música era lançada no teatro e ganhava as ruas e, outras vezes, vinha das ruas para dar nome às revistas. A relação entre os dois é inegável, tanto que quase todos os grandes compositores de carnaval escreviam revista: Freire Júnior, José Francisco de Freitas, Lamartine Babo e Sinhô, entre tantos outros.

Uma das figuras que teve sua vida profissional atrelada ao teatro de revista é Eduardo Souto. Sua composição “Pois não”, uma das pioneiras marchas carnavalescas, foi incluída na revista *Gato, baeta, carapicu*, de Cardoso de Meneses, Bento Moçurunga e Bernardino

A revista Onde está o gato, montada no Teatro Carlos Gomes, Rio de Janeiro, em 1929. À esquerda, a atriz paulista Margarida Max, considerada a melhor atriz do teatro de revista.



Vivas. Assim como tantos companheiros de profissão, Eduardo contratava cantores para apresentar suas músicas pelas ruas, fazendo com que o povo não só as decorasse como também se interessasse em adquiri-las sob a forma de partitura ou disco (no caso daqueles que já possuíam gramofone). De quebra, Souto tinha uma casa de partituras, de nome Carlos Gomes, que divulgava suas músicas ao piano e ainda contratava blocos para tocá-las pelas ruas. Valia de tudo para fazer sucesso no carnaval.



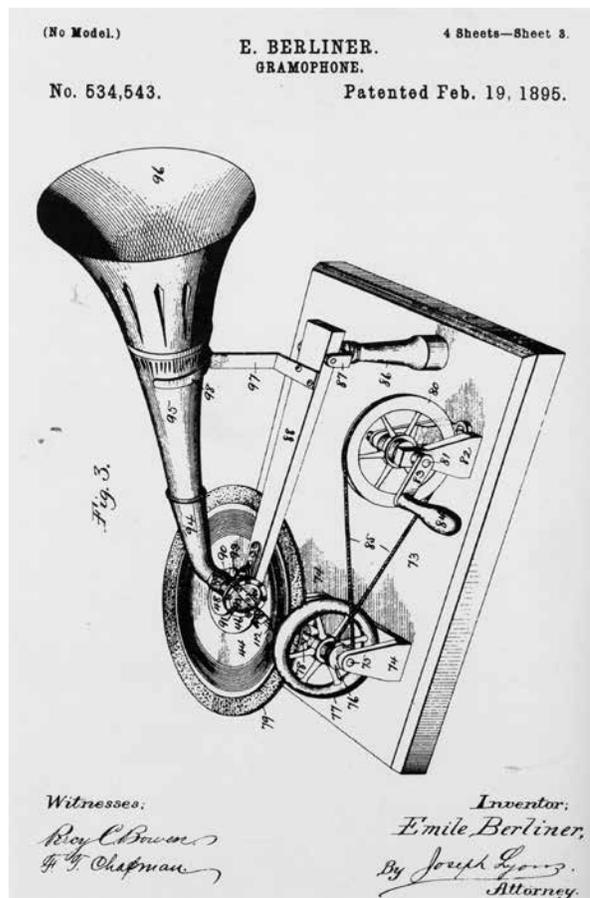
Eduardo Souto, um dos estilizadores da marchinha.

* * *

O processo de industrialização e o avanço tecnológico que o mundo ocidental produziu a partir do século XVIII geraram muitas conquistas no campo da difusão cultural. No século XX, a música, linguagem extremamente interativa e democrática, alçou vôos de comunicação com as massas que tomaram proporções impensáveis no passado.

O disco, conhecido inicialmente como chapa, chegou ao Brasil em 1902. O judeu tcheco Fred Figner foi o dono da primeira fonográfica brasileira, a Casa Edison. No início, as gravações eram feitas de forma mecânica. Esse método, que demandava força sonora para registrar os sons na cera, foi anterior ao advento do moderno microfone elétrico, que capta qualquer ruído e que permitiu a ascensão de vozes bem intimistas, muito diferentes dos bel-cantos à italiana que prevaleciam nos primórdios das gravações. Já que o gramofone, grande novidade da época, era caro para a maioria da população, os discos passaram a ser executados à porta dos estabelecimentos para fazer propaganda do novo invento. O povo que transitava pelas ruas parava e ouvia a música, tentando memorizá-la e cantá-la pela cidade.

Nos seus primeiros anos de vida, a Casa Edison gravava mais músicas instrumentais, geralmente com bandas, grupos de choro, trios, duos ou solistas. Mas, já em 1902, quem teve a primazia de



Registro de um dos primeiros modelos de gramofone, patenteado em 1895 por Emile Berliner.

pôr voz no disco no Brasil foi o cantor Bahiano, com a composição “Isto é bom”, de Xisto Bahia. No avançar da década de 1920, as gravações com voz iriam superar definitivamente as instrumentais. Esse fato juntou-se ao nosso notório gosto por música e ao aumento do poder aquisitivo de uma parcela da sociedade para alçar a indústria fonográfica brasileira às primeiras posições em termos de venda de disco no mundo. Levantamentos feitos à época contabilizaram mais de 7 mil músicas gravadas no Brasil na fase mecânica.

Com relação à música de carnaval, nessa fase também foram registrados alguns sucessos, mas sem preponderância de ritmos específicos, visto

que os gêneros carnavalescos só iriam se sobressair aos outros depois do êxito do samba, do frevo e das marchinhas, nos anos 1920. Antes disso, cantava-se de tudo e gravava-se de tudo também no carnaval: músicas regionais, folclóricas, óperas, tangos, mazurcas. Obras tão díspares quanto a ária “La donna è móbile”, da ópera *La Traviata*, do italiano Verdi, e a música do sertão “Cabocla de Caxangá”, com letra de Catulo da Paixão Cearense e melodia de João Pernambuco, foram cantadas pelos foliões nas ruas do Rio. “Cabocla de Caxangá” foi gravada na Casa Edison, em 1913, pelo cantor e compositor Eduardo das Neves.

Com a consolidação dos bailes de máscaras, que tiveram o pontapé inicial em 1835 no Hotel Itália, no Rio de Janeiro,

o primeiro gênero de música a fazer muito sucesso no carnaval foi a polca. Chegada ao Brasil em 1844, em pouco tempo contagiou a sociedade pelo ritmo saltitante, que entrelaçava os pares. Não havia baile de salão sem polca. O ritmo europeu serviu de base para nossas músicas urbanas e, misturando-se com a música das Américas e com o legado africano, cristalizou-se no choro, no maxixe, no samba, no frevo...

É relevante destacar o maxixe carioca, música e dança frenéticas que tiveram papel de destaque nos carnavais do início do século XX e que influenciaram com sua estrutura rítmica a primeira geração de sambistas. Assim como no frevo – que veremos mais à frente no capítulo “É frevo, meu bem” –, não sabemos dizer se foi a música que gerou a dança ou o contrário. O maxixe é a radical coloração brasileira da polca européia (alguns pesquisadores, em particular José Ramos Tinhorão, afirmam que a lambada surgida no norte do país, nos anos 1980, seria o maxixe moderno).

Maxixe é o nome de uma planta vulgar, rasteira, que nasce em qualquer lugar. Assim como o vegetal, o gênero – inicialmente difundido entre as classes populares na região conhecida como Cidade Nova, no Rio de Janeiro, habitada sobretudo por negros e mestiços – espalhou-se pela cidade. Para isso contribuíram tanto os inúmeros discos gravados quanto as performances de grupos de choro e bandas que o executavam em clubes, bailes, teatros de revista, sociedades e, sobretudo, no carnaval.

Depois da gravação do samba “Pelo telefone” (composição de Donga e Mauro de Almeida que ainda trazia muita influência do maxixe), em 1917, e da popularização da marchinha e do frevo, o registro de música carnavalesca passou a ser, ao final da década de 1920, um produto de destaque das muitas gravadoras já instaladas no Brasil. No decorrer do tempo, frevo, marchinha e samba viraram sinônimo de carnaval. Só com a ascensão definitiva do samba-enredo, na década de 1960, a marchinha e o frevo perderam a competitividade no meio fonográfico como gêneros da folia. Da mesma forma, nos anos 1990, o samba-enredo carioca perderia espaço para o avassalador ritmo baiano conhecido como axé.

O primeiro veículo de comunicação no mundo que efetivamente atingiu abrangência de massa foi o rádio. Ele foi a mídia que apresentou à sociedade brasileira dos anos 1930 e 40 uma geração quase inigualável de compositores, maestros, instrumentistas e cantores. O rádio chegou por aqui em 1922, quando das comemorações do centenário de nossa Independência. Era o 7 de Setembro, e a Westinghouse Electric International Co. instalou no alto do Corcovado uma estação de 500 watts para transmitir o festejo a várias cidades do estado do Rio de Janeiro. Esse marco é contestado por alguns pesquisadores, visto que no dia 6 de abril de 1919, no Recife, entrou em operação a Rádio Clube de Pernambuco, fundada por Oscar Moreira Pinto. Não vamos aqui discutir se o pioneirismo pernambucano procede ou não; o que importa é que o rádio consolidou-se mesmo a partir da fundação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, que tinha à frente o médico, professor e antropólogo Edgar Roquette Pinto, imbuído da ideia de transmitir programas educativos para o povo brasileiro.

Assim como aconteceu com o disco e a televisão, no início o rádio era um produto caro e inatingível para a maioria da população. As pessoas iam para as casas dos vizinhos que tinham os nobres aparelhos para ouvir os programas mais famosos, principalmente novelas e futebol. Se o rádio nasceu com objetivo educativo, com o avançar dos anos sua sobrevivência passou a estar associada às propagandas (reclames), à divulgação da música popular, aos programas de calouros, tão importantes para revelar talentos, às famosíssimas radionovelas e às tantas outras atrações que conquistavam o ouvinte especialmente pelo carisma de apresentadores como Casé e Almirante. Este último, considerado a “maior patente do rádio”, inventou o programa de auditório, em 1938, na Rádio Nacional. Almirante circulava entre as cadeiras do auditório, fazendo perguntas difíceis sobre conhecimentos gerais; quem acertasse, ganhava na hora prêmios em dinheiro. O sucesso incentivou mais emissoras a criarem os seus próprios programas com esse mesmo caráter. Com a invenção do rádio de pilha, a democratização do aparelho podia ser percebida nas ruas, nos bancos das praças, nas lojas, nos estádios de futebol. O rádio agora chegava a todas as classes!

Praticamente todas as músicas que tiveram êxito no carnaval dos anos 1930 e 40 foram registradas em emissoras do porte da Rádio Nacional, Mayrink Veiga (ambas no Rio), Record (em São Paulo) e Rádio Clube de Pernambuco. Artistas como Noel Rosa, Ataulfo Alves, Ismael Silva, Ary Barroso, Marlene,



Emilinha Borba, Carmen Miranda, Assis Valente, Capiba, Lamar-tine Babo, Braguinha, Francisco Alves e Mário Reis, entre tantos, constituíram, com o auxílio das transmissões radiofônicas, o que a história viria a chamar de Época de Ouro da música popular brasileira.

Além de peça fundamental para difundir a cultura brasileira, o rádio também foi espaço de disputa política, briga pelo poder, promoção de governantes e divulgação de ideologias. Foi assim no mundo todo. No Brasil, ele teve papel fundamental no conflito de-flagrado em São Paulo, em 1932, contra o presidente Getúlio Vargas. As rádios paulistas convocaram muitos soldados para a luta contra o governo central, na chamada Revolução Constitucionalista.

Sete anos depois, quando já estava consolidado no poder, Ge-túlio resolveu usar braço forte na programação das rádios, criando um programa obrigatório para todas as emissoras, “Hora do Brasil”,

Jackson do Pandeiro (à direita) e Almira Castilho dão um show de dança para a platéia em um programa de auditório, enquanto o radiouvinte acompanhava de casa o repertório musical.



Na portentosa Rádio Nacional, o famoso radialista César de Alencar recebe a cantora Dirce Batista.

do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, diante da renúncia de Jânio Quadros da Presidência da República, formou uma rede de emissoras para a transmissão da Campanha da Legalidade. O movimento pretendia assegurar o estado democrático e a posse do vice-presidente João Goulart, que se encontrava fora do país naquele momento. A campanha venceu uma conspiração militar e Jango acabou assumindo o governo. Infelizmente, três anos depois os militares dariam um golpe para derrubá-lo.

Mesmo com o atual poder avassalador da televisão, presente em mais de 80% dos lares brasileiros, o rádio ainda mantém sua importância na vida de milhões de pessoas. Sem o glamour do passado e mesmo dividindo a prevalência na divulgação dos sucessos da música brasileira com a televisão – meio que assimilou as radionovelas e as transformou em seu programa de maior audiência –, o rádio ainda tem um público fiel, formado sobretudo por aqueles que gostam de manter a imaginação estimulada pelas palavras e sons desprovidos de imagens.

hoje “Voz do Brasil”. Mas isso não satisfaz o ditador. Em 1940, o Estado Novo incorporou a Rádio Nacional ao patrimônio da União. Com recursos estratosféricos injetados pelo governo, a emissora montou uma programação de altíssima qualidade, na qual desfilou um elenco de grandes nomes. A Rádio Nacional tornou-se uma das principais emissoras do mundo.

Se com Getúlio o rádio serviu aos mandos do Estado Novo ditatorial, anos mais tarde, em 1961, em pleno período democrático, o então governador



* * *

Cinema Primor, no Rio de Janeiro, década de 1920.

“O cinema falado é o grande culpado da transformação...” As palavras de “Cinema falado”, composta em 1933 pelo chamado Poeta da Vila, Noel Rosa, um contumaz observador da modernidade, expressam o estranhamento do compositor diante da chegada dos filmes com vozes ao Brasil. Essa reação à nova tecnologia foi tônica no mundo todo. Os defensores do cinema mudo – tido por alguns como a verdadeira arte – apostaram no fracasso do cinema sonorizado. O tempo mostrou que estavam errados, já que as possibilidades abertas pelos diálogos fizeram dessa nova tecnologia um sucesso de mercado.

O cinema apareceu entre nós, brasileiros, pouquíssimo tempo depois das projeções dos pioneiros franceses, os irmãos Lumière. Em 1896, no Rio de Janeiro, na rua do Ouvidor, exibiu-se o primeiro filme no Brasil, através de uma máquina chamada Omniographo.

Os imigrantes exerceram papel fundamental no começo da cinematografia nacional. É do italiano Paschoal Segreto a primeira

sala de projeção, o Salão das Novidades de Paris no Rio, inaugurado em 31 de julho de 1897 à rua do Ouvidor 141. O irmão de Paschoal, Afonso Segreto, ao retornar da Europa em 19 de junho de 1898, produziu o que talvez tenha sido o primeiro filme rodado aqui: uma tomada da baía de Guanabara a bordo do navio francês *Brésil*. Dizemos “talvez” pois é possível que haja filmes brasileiros produzidos em 1897 – *Maxixe*, de Vítor de Maio, seria um deles.

O incipiente cinema nacional iria casar mesmo com o avassalador gosto do brasileiro pela música e pelo carnaval. O cinema produziu o sucesso de muitas composições carnavalescas e de seus intérpretes, que antes só eram reconhecidos por suas vozes no rádio ou pelos retratos publicados na imprensa.

Desde o começo, essa ligação estava clara. No cinema mudo, os músicos populares davam vida sonora às imagens tocando nas salas de exibição. Como havia a necessidade de grande interação com o público heterogêneo dos cinemas, os primeiros filmes exibidos eram de comédia. Aos poucos, e com a ajuda dos músicos, os filmes românticos e os dramalhões, inspirados em temas de folhetins, ocuparam um espaço significativo na programação.

Caminhão utilizado na filmagem externa de A voz do carnaval, de 1933.



O gênero de música que melhor se encaixou no clima dos filmes românticos foi a valsa. Uma delas, “Pierrot e Colombina”, ou “Paixão de Pierrot”, composição de Eduardo das Neves com letra de Oscar de Almeida, foi um dos maiores sucessos do carnaval de 1916, comprovando mais uma vez a elasticidade dos gostos musicais dos foliões do início do século XX.

E para quem pensa que acabava aí a participação dos músicos nos cines, vale dizer que eles também tocavam nas salas de espera, entre uma sessão e outra, para entreter o público. E além disso, antes do surgimento do cinema falado, os técnicos utilizavam um dispositivo que permitia, em qualquer momento do filme, manejar um disco que entrava na hora da fala ou da música. O leitor pode então imaginar o caos que era produzido quando a cena mostrava alguém cantando e o técnico soltava alguém falando...

Depois da invenção do cinema falado, em 1927, o carnaval brasileiro associou-se definitivamente à sétima arte. Em 1933 foi lançado *A voz do carnaval*, do diretor Humberto Mauro, um documentário sonoro com cenas do carnaval daquele ano. Já em 1935 a empresa cinematográfica Cinédia percebeu que o grande filão era o filme pré-carnavalesco. Sai do forno *Alô, alô, Brasil!*, apresentando para o público os ídolos da festa de Momo: Carmen Miranda, Francisco Alves, Ary Barroso, César Ladeira, Mário Reis, Bando da Lua, Almirante, Dircinha Batista.

ALHAMBRA

O CINEMA DOS BONS FILMS

ONDE PERMANECEM POR SEMANAS

TELEPHONE 22-7099

HOJE

Wallace Downey

e

Adhemar Gonzaga

APRESENTAM

o grande film brasileiro de 1936

da CINEDIA-WALDOW

ALÔ... ALÔ... CARNAVAL

Revista de J. de Barro e Alberto Ribeiro

COM : Carmen Miranda, Francisco Alves, Mario Reis, Barbosa Junior, Jayme Costa, Pinto Filho, Luiz Barbosa, Aurora Miranda, Heloisa Helena, Alzirinha Camargo, Muraro, Lamartine Babo, Joel e Gaucho, J. Murat, Almirante, Oscarito, Irmãs Pagans, Dirce Baptista, Dulce Wheyting e Lolita Rosa.

Collaboraram ainda: Os 4 Diabos, O Bando da Lua, Benedicto Lacerda, Henrique Chaves, Lair de Barros, Regina Faício e as orquestras de Simão Bontman e Herve Cordovil.

Propaganda do filme Alô, alô, carnaval, de 1936.

Em janeiro de 1936 foi a vez de *Alô, alô, carnaval* estreiar, comprovando a produtiva relação cinema/carnaval. Considerado o mais rentável musical do cinema brasileiro, o filme de Ademar Gonzaga contava com grande elenco e cenários luxuosos. Músicas como “Seu Libório” (de João de Barro e Alberto Ribeiro) e “Comprei uma fantasia de Pierrô” (de Lamartine Babo com o mesmo Alberto Ribeiro) caíram no gosto do folião. A produção *Banana da terra*, que contou com argumento de Mário Lago e João de Barro (o Braguinha), lança para o público o modelito que faria a genial Carmen Miranda ficar conhecida no mundo todo: a estilizada baiana.

Com a fundação da produtora cinematográfica Atlântida, em 1941, tem início a Era da Chanchada, gênero que se revelaria autenticamente brasileiro e que dominaria o mercado nacional por anos. Quanto às suas características básicas, podemos salientar o forte apelo popular, a comicidade, a paródia e também a onipresença da música, com destaque para ritmos ligados ao carnaval. O sucesso foi imediato.

Como aconteceu com as formas de brincar o carnaval, alguns desses meios de divulgar a folia também foram concomitantes. Ora um lançava um sucesso carnavalesco, ora outros cumpriam essa tarefa ou reforçavam a popularidade da música já aceita pela sociedade. O que o cinema fez com o rádio, porém, tirando dele a primazia em relação aos sucessos do carnaval, a televisão faria com o cinema, na década de 1970. Só que, nesse novo formato, não cabiam mais as marchinhas, os frevos e outros gêneros carnavalescos. A TV se vincularia à era dos sambas-enredos das escolas do Rio e, posteriormente, à era do axé.

• CAPÍTULO 1 •
PELO TELEFONE

“Cidade de sonho e grandeza
que guarda riqueza
na terra e no mar
Cidade do céu sempre azulado
teu sol é namorado
das noites de luar
Cidade padrão de beleza
foi a natureza
quem te protegeu
Cidade de amores sem pecado
foi juntinho ao Corcovado
que Jesus Cristo nasceu...”
NOEL ROSA, “Cidade mulher”

Cidade maravilhosa

O encanto dos visitantes com a beleza do Rio de Janeiro já era relatado desde a época dos descobrimentos. Matas, lagoas, rios, mar, montanhas: esse conjunto deslumbrou os navegantes e colonizadores. Descoberto em 1º de janeiro de 1502 pela esquadra do português André Gonçalves, o Rio de Janeiro seria realmente colonizado pela expedição de Martim Afonso de Souza, em 1531.

Explorando a baía e seus arredores, tendo contato com os índios, intimidando corsários e consolidando a expansão marítima portuguesa, é muito provável que o comandante Martim Afonso, nos relatórios que enviava à Coroa Portuguesa, concordasse em gênero, número e grau com seu contemporâneo francês, Nicolas Barre, que, em 1555, disse sobre a beleza da região: “A baía é bela e fácil de fixar na memória, pois sua entrada é fechada por duas montanhas. O rio [aqui o francês errou, confundindo rio com mar] é tão espaçoso que todos



O mapa mais antigo da cidade do Rio de Janeiro, de Luís Teixeira, c.1573.

de Salvador. Isso decorreu da necessidade da Coroa Portuguesa de controlar a enorme quantidade de ouro que vinha de Minas Gerais. Como o Rio era o porto de onde se escoava a produção mineradora para a Europa, trazer a capital para territórios “cariocas” favorecia a administração e a vigilância. Esse foi o primeiro passo para que a cidade virasse referência política e cultural.

O segundo foi a vinda da Corte Portuguesa para o Brasil. Aliado da Inglaterra, o engenhoso d. João não queria apoiar Napoleão Bonaparte em seu conflito contra os britânicos. Napoleão então resolveu invadir Portugal, o que fez com que d. João se transferisse, com muitos nobres, para o Rio de Janeiro. A estada da Corte na cidade possibilitou que se criasse uma infra-estrutura básica e que o Rio se consolidasse como exemplo para todas as outras províncias. Data dessa época a construção do Museu Nacional, do

os navios do mundo poderiam ali ancorar com segurança, sua superfície é repleta de belas ilhas, todas cobertas de verdes bosques.”¹

O navegador André Gonçalves construiu sua casa próximo à enseada hoje conhecida como praia do Flamengo. André, a casa e os arredores passaram a ser denominados “cariocas”, palavra que na língua tupi significa “casa do branco”. Aos poucos, os habitantes que moravam no entorno das margens de um rio que atravessava a região também foram sendo chamados assim. Daí surgiu o termo que designa os que nascem na cidade do Rio de Janeiro.

Com uma população inferior a 100 mil habitantes, em 1763 o Rio de Janeiro tornou-se capital da Colônia, título herdado da cidade

Expansão marítima

Mar português

Ó mar salgado! Quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
Quantos filhos em vão rezaram!
Quantas noivas ficaram por casar,
Para que fosses nosso, ó mar!

Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.
Quem quer passar além do Bojador,
Tem que passar além da dor.
Deus ao mar o perigo e o abismo deu.
Mas nele é que espelhou o céu.

Fernando Pessoa

A expansão ultramarina europeia aparece em muitos poemas do português Fernando Pessoa. Unindo um Estado centralizado na figura de um rei e um espírito marítimo aventureiro, Portugal dominou grande parte das principais rotas marítimas no século XVI. O Brasil entra nessa rota colonial e acaba sendo a principal fonte de riqueza dos lusitanos no decorrer dos séculos. A expansão marítima não está associada apenas a uma questão econômica, mas também a fatores como o Renascimento (movimento cultural que preparou o surgimento da mentalidade moderna) e a busca da expansão da fé religiosa, visto que a Igreja católica perdia terreno na Europa com o avanço do protestantismo.

Jardim Botânico, da Academia Militar, da Escola de Medicina e da Biblioteca Real – hoje Biblioteca Nacional, uma das maiores do mundo.

O Rio de Janeiro foi capital do Brasil até a construção de Brasília, no início dos anos 1960. Sua história ficou ligada aos muitos projetos de nação idealizados, sonhados e implementados em seus bares, cafés, cines, bibliotecas, teatros, hotéis e restaurantes. As culturas e os sons desse Rio, representante de um país de mestiços, teriam no carnaval o seu mais esplendoroso palco.

Os templos do carnaval

No início do século XX, o Rio de Janeiro passou por transformações urbanísticas que refletiriam diretamente na vida dos músicos populares envolvidos com o surgimento do samba e das escolas.

Com as reformas urbanas, o prefeito Pereira Passos pretendia combater as doenças endêmicas que infestavam os lares e ruas, remodelar e arejar a cidade com grandes avenidas e dar fim aos cortiços. A população migrante-negra-baiana que ocupava essas habitações populares passou a residir no espaço



Rua Direita, berço da cidade do Rio.

registrado na história cultural da cidade como “Pequena África”, que consta nos mapas como Cidade Nova.

A Cidade Nova foi o primeiro berço do samba (o segundo seria a Favela). Bairro erguido por volta de 1860 com o aterro da região pantanosa em torno do canal do Mangue, era lá que residiam as tias baianas. Essas figuras importantíssimas desenvolviam um papel de “mãe” espiritual e material da comunidade. A mais conhecida delas foi Tia Ciata, negra que fazia doces, quitutes e roupas para o carnaval, e que mantinha ótima relação com a população branca. É justamente na casa da baiana Ciata que surge a lendária música “Pelo telefone”, considerada pedra fundamental ou a primeira “filha” do samba. Todos os “sambistas” da primeira geração, sem exceção, vivenciaram a mestiçagem e a baianidade da Cidade Nova: Caninha, Heitor do Prazeres, Donga, João da Baiana, Sinhô, Pixinguinha...

* * *

A praça Onze foi o primeiro espaço público mitificado do carnaval. Funcionou há mais ou menos dois séculos como um rocio da

O bota-abaixo

O governo do presidente Rodrigues Alves realizou transformações “modernizantes” planejadas em escala federal e municipal. Era preciso “civilizar” a capital federal, deixar no passado as feições coloniais materializadas nas ruelas, no saneamento precário, nos “batuques” africanos pelas ruas, nas doenças contagiosas, nos cortiços e, claro, na sujeira generalizada das ruas. Assim pensava grande parte da elite da época, sempre tomando como paradigma a civilização européia.

Mesmo reconhecendo a premência de reformas urbanísticas e higiênicas, visto que a falta de moradia decente para a população e a exposição a toda sorte de

lixo nas ruas causava a morte de milhares de pessoas, é preciso deixar claro que a tentativa de “civilizar” a capital da República – abrindo grandes avenidas, como a Central (atual Rio Branco), destruindo cortiços, extirpando a febre amarela e a varíola – expôs aos olhos de todos uma política governamental extremamente elitista. Modernizar, para a elite dos primeiros anos do século XX, era retirar do centro da cidade todos os traços de africanidade e de pobreza, empurrando a população mais humilde para as favelas e subúrbios. A modernização do Rio caminhava de mãos dadas com a construção moderna da exclusão social.



Largo de São Francisco, Centro do Rio: bombeiros tentam apagar o fogo ateado a um quiosque com material ofensivo ao prefeito Pereira Passos e suas reformas urbanísticas – que em breve determinariam o fim destes pontos de venda.

cidade, um campo de serventia, e virou um espaço público de referência após as intervenções do governo imperial, que mandou embelezá-la em 1846 (inclusive com um chafariz, obra do renomado arquiteto Grandjean de Montigny). Depois da Guerra do Paraguai, a praça conhecida como Rocio Pequeno ganhou o nome com o qual ficaria famosa. Fez-se uma homenagem à vitória da esquadra do almirante Barroso contra as forças do líder paraguaio Solano López, na Batalha do Riachuelo, ocorrida em 11 de junho de 1865.

A expulsão dos mestiços e negros empobrecidos do centro do Rio, em consequência das reformas de Pereira Passos, deslocou para o entorno da praça Onze as festividades do carnaval carioca, sobretudo os encontros dos luxuosos ranchos e das incipientes escolas de samba. Trabalhadores formais e informais, biscateiros, desocupados, malandros, prostitutas, pequenos comerciantes e transeuntes recém-instalados na Cidade Nova faziam da praça seu espaço de aglomeração e lazer, com o maxixe e o samba rolando soltos. Com a criação da avenida Presidente Vargas, a praça foi extinta. Mas muitas lágrimas e tintas dos sambistas rolaram para que ela fosse preservada. Os compositores Herivelto Martins e Grande Otelo choraram-na no samba “Praça Onze”: “Vão acabar com a praça Onze/ não vai haver mais escola de samba, não vai/ chora o tamborim/

A Guerra do Paraguai

Maior conflito bélico até hoje na América do Sul, a Guerra do Paraguai ocorreu entre dezembro de 1864 e março de 1870. Durante muito tempo, os livros de história trabalharam com a hipótese de o conflito ter acontecido em função de interesses ingleses. Na realidade, as motivações foram bem regionais – ligadas à formação dos Estados nacionais, à delimitação de território e ao controle da região.

O Paraguai tinha o ditador Francisco Solano López no poder. Ele mandou erguer escolas, apoiou o surgimento de indústrias, contratou profissionais liberais renomados da Europa, incentivou o crescimento da população e formou o exército mais preparado da América Latina. Fortalecido, López esperava apoio de grupos políticos da América

Latina. Só que isso não ocorreu. Isolado em suas pretensões de alianças, López aproveitou que a fronteira entre Paraguai e Brasil era pouco delimitada para atacar e tomar posse de pedaços de terra. De quebra, atacou também a Argentina. Formou-se então a tríplice aliança (Brasil, Argentina e Uruguai), que, depois de muitas batalhas sangrentas e muita resistência dos paraguaios, deixaria o país totalmente destruído.

A guerra foi trágica para o império de d. Pedro II, resultando em gastos suntuosos, mortes desnecessárias e exército fortalecido. Os militares brasileiros voltaram do conflito republicanos e abolicionistas. Suas atitudes políticas contribuíram muito para o fim da escravidão e da monarquia.

chora o morro inteiro/ Favela, Salgueiro, Mangueira, Estação Primeira/ guardai os vossos pandeiros, guardai/ porque a escola de samba não sai...”

Zé Kéti, por sua vez, eternizou-a na música “Praça Onze, berço do samba”, em que também se podia ouvir o termo “favela”, nome pelo qual ficou conhecido o morro da Providência, fincado atrás da Central do Brasil. Tradicionalmente citada como a primeira região a receber esse nome, o morro da Providência, em 1897, teve suas encostas ocupadas pelos baianos que migraram para o Rio depois do conflito de Canudos. Eles achavam que o local parecia com o “morro da favela” situado no interior da Bahia – alguns pesquisadores relacionam a origem do nome a um arbusto típico do sertão nordestino conhecido como faveleiro. Favela virou então sinônimo de moradia popular localizada em área sem urbanização e infra-estrutura. Zé Kéti canta aqui os sambistas nascidos nas “favelas” que iam brincar o carnaval na praça Onze:

*Favela do Camisa Preta
dos Sete Coroas
pra ver o teu samba, Favela
era criança na praça Onze
eu corria pra te ver desfilar*

*Favela, queremos teu samba
teu samba era quente
fazia meu povo vibrar
até a lua a lua cheia
sorria, sorria
milhões de estrelas brilhavam por um lugar melhor
queriam ver a Portela
Mangueira, Estácio de Sá
e a favela com as suas baianas tradicionais
brilhavam mais do que a luz do antigo lampião a gás
fragmentos de brilhantes
como fogos de artifício
desprendiam lá do céu
e caíam como flores na cabeça das pastoras
e do samba de Noel
...*

Centro da folia das populações negras do Rio de Janeiro entre 1930 e 1950, das escolas de samba e dos ranchos, das rodas de pernadas dos capoeiras, de confluência dos moradores dos morros e da periferia com suas batucadas, a praça Onze cedeu seu espaço para a construção da avenida Presidente Vargas em 1944.



Desfile de carros alegóricos na praça Onze, no carnaval de 1910.

abrigar diversas manifestações políticas – Diretas Já!, greves e campanhas presidenciais –, surgiu em meio a uma grande polêmica. Para que fosse construída, além de acabar com a praça Onze, foi necessário botar abaixo meio mundo: 525 casas, quatro igrejas, o velho Paço Municipal e uma significativa fatia do Campo de Santana. Felizmente os desfiles das escolas de samba recuperariam em muitos enredos o passado cultural da Cidade Nova.

O Salgueiro desfila na avenida Presidente Vargas, no carnaval de 1962.



A avenida que cortou a Cidade Nova seria o novo palco do carnaval das escolas até o surgimento do Sambódromo. Com pistas duplas que cortam a parte central da cidade e ligam a igreja da Candelária à praça da Bandeira, esse cenário urbano amplo, que viria a

O surgimento do Sambódromo, um espaço construído sobre a avenida Marquês de Sapucaí, veio para acolher a magnitude do carnaval das escolas. Sob todos os aspectos, o evento carnavalesco carioca vinha tomando extraordinárias proporções. Os desfiles das agremiações passaram a ser conduzidos por maiores e mais complexos carros alegóricos; as fantasias e adereços ficavam cada vez mais rebuscados. Como consequência, milhares de pessoas passaram a ser atraídas para ver e participar do espetáculo. Naturalmente, alguns obstáculos começaram a atrapalhar a festa. O samba atravessava, a multidão complicava, a folia chegava às vezes a acabar em confusão na ave-

nida Presidente Vargas. Coloque aí uma boa dose de profissionalização do espetáculo, em padrões do turismo internacional, e chegamos ao projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer, o Sambódromo. Com 700 metros de extensão, a nova “passarela do samba” foi inaugurada no carnaval de 1984.

A Marquês de Sapucaí consagrou as escolas surgidas na segunda metade do século XX. Além disso, as novas regras do campeonato (como a de estabelecer o limite máximo de 80 minutos para cada desfile, penalidades para atrasos etc.) delinearam, pelo menos no começo, uma competição mais equilibrada. Escolas recém-chegadas ao então Grupo 1 (depois Grupo Especial) puderam ter ascensão rápida.

Mas a nova grandiosidade dos desfiles trouxe outros problemas. O carnaval ficou caro demais para a maior parte dos foliões que brincavam nas ruas e nas escolas que passavam pela Presidente Vargas. Os desfiles foram apelidados de “carnaval-edifício”, visto que as arquibancadas são posicionadas na mesma altura dos grandes carros alegóricos, deixando o samba no pé como um pequeno detalhe. Para que uma escola tenha chance de ganhar, é preciso gastar milhões – verba geralmente advinda do jogo do bicho ou das modernas empresas patrocinadoras, que impõem o enredo com o qual a agremiação irá desfilar. Um caso de êxito foi o da Vila Isabel, campeã de 2006 com o enredo “Soy loco por ti, América”, que produziu seu desfile com investimento da Pdvs, petrolífera da Venezuela comandada pelo presidente Hugo Chávez.

Apesar de tudo, o carnaval das escolas continua firme e forte, no calor das multidões, na paixão de torcedores das comunidades, da classe média e de setores da elite que ainda choram e vibram com suas agremiações. Os desfiles não são, como pode pensar algum desavisado, obra de apenas um carnavalesco, mas fruto



O desfile aéreo do Sambódromo. Como sambar nessas alturas?

Blocos de embalo

O carnaval carioca sempre teve no Centro da cidade sua referência de folia. É ali, na avenida Rio Branco, que ainda desfilam alguns das mais tradicionais agremiações cariocas, como o Boêmios de Irajá, o Bloco do Bigode e o Bloco dos Arengueiros. Chamados de blocos de embalo, eles trazem o pessoal das comunidades da Zona Norte e dos subúrbios para uma animada competição, ao som de músicas curtas e empolgantes.

O maior desses blocos é o Cacique de Ramos, berço de toda uma geração de cantores e compositores que, na década de 1980, renovaram o samba com seus tantãs, repiques de mão e banjos – nomes como Almir Guineto, Arlindo Cruz e Sombrinha, Jorge Aragão, Zeca Pagodinho... Os integrantes das diversas alas, fantasiados de índio, “incendeiam” a avenida com pequenas fogueiras de fogos de artifício. Músicas surgidas nos pagodes debaixo da tamarineira do Cacique e consagradas pela “madrinha do samba” Beth Carvalho, como “Vou festejar” (de Jorge Aragão, Dida e Neoci Dias) e “Coisinha do pai” (de Almir Guineto, Luiz Carlos e Jorge Aragão),

animam os foliões. Mas há um samba feito por Noca da Portela, também imortalizado por Beth Carvalho, que dá bem o clima de alegria e disposição do “caciqueiro”: “Olha meu amor/ esquece a dor da vida/ deixa o desamor/ caciqueando na avenida/ este ano eu não vou marcar boqueira/ vou caciquear/ só vou parar na quarta-feira/ vou caciquear/ só vou parar na quarta-feira...”

Outro bloco de embalo que fez história no samba é o Bafo da Onça, também da Zona Norte do Rio, tradicional rival do Cacique. A composição de Osvaldo Nunes é o hino do bloco: “Olha a rapaziada/ vem dizendo no pé/ as cabrochas gingando/ como tem mulher/ todo mundo presente/ olha a empolgação/ esse é o Bafo da Onça/ que eu trago guardado/ no meu coração/ é o bom, é o bom, é o bom...” Fundado em 1956, cinco anos antes do Cacique, recebeu esse nome em homenagem ao policial Sebastião Maria. Como ele já saía há muito tempo fantasiado de onça no carnaval e gostava de tomar umas branquinhas, bastou uma reunião com amigos em um bar para surgir o nome...

do trabalho de milhares de pessoas. Por isso, talvez devêssemos perguntar aos críticos que, de forma acintosa, decretam que o carnaval morreu: morreu para quem, cara pálida?

* * *

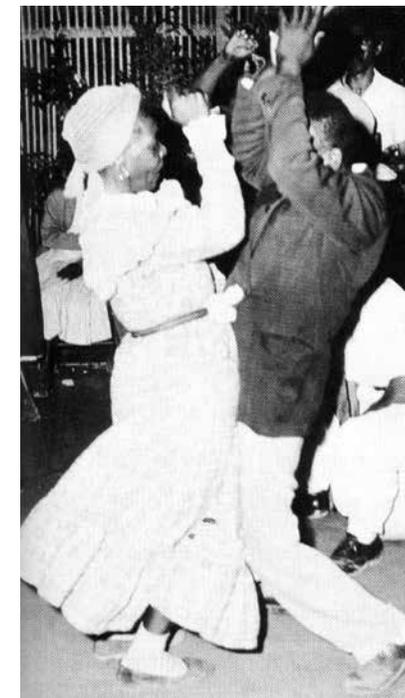
Em pesquisa sobre a musicalidade brasileira, realizada há alguns anos, o antropólogo Hermano Vianna constatou que o único gênero musical cultivado de norte a sul e de leste a oeste neste país é o samba.² O mapeamento de nossa rica fauna de sons feito pelo arguto pesquisador referendou algo que já estava subjacente à emergência do

gênero como principal expressão da música popular brasileira: a existência e representatividade dos muitos “sambas” em território nacional.

O samba de roda da Bahia, o jongo, o lundu, o coco, o calango e o cateretê são tradições musicais e coreográficas ligadas ao universo do negro que podem ser definidas como “samba de umbigada”. Na umbigada, “todos os participantes formam uma roda. Um deles se destaca e vai para o centro, onde dança individualmente até escolher um participante do sexo oposto para substituí-lo (os dois podem executar uma coreografia – de par separado – antes que o primeiro se reintegre ao círculo). Todos os participantes batem palmas e repetem um curto refrão, em resposta ao canto improvisado de um solista... A umbigada é o gesto pelo qual um dançarino designa aquele que irá substituí-lo.”³

A palavra “samba” existe na literatura negra e latino-americana desde o século XIX. No Brasil, seu primeiro registro remonta ao ano de 1838, na revista *O Carapuceiro*, de Pernambuco. Uma das muitas explicações sobre a origem do termo consiste na afirmação de que ele estaria ligado à palavra do quimbundo “semba”, que significa umbigada. Como sabemos que o gênero seria resultado de muitas misturas de expressões musicais originárias da América, da África e da Europa, o que nos interessa é que esse universo negro do “samba de umbigada” foi chamado de “batuque” no século XIX e aos poucos receberia o nome de “samba” no decorrer dos primeiros anos do século XX. Na área urbana do Rio de Janeiro, o termo vai designando aos poucos uma manifestação popular cada vez mais associada à diversidade da sociedade brasileira. É a festa, é o encontro, é a dança, é a cantoria, é o gênero – já nos anos 1930 – de nossa miscigenação cultural.

Cada detalhamento das variantes do samba em sua origem folclórica já valeria um livro. Mas nossa atenção está centrada no samba urbano, esse que ganha contornos na cidade do Rio de Ja-



Samba de umbigada, uma tradição da Bahia.

neiro e que será nacionalizado pela radiodifusão, tornando-se nosso principal ritmo. Mas mesmo esse samba “carioca” pode ter sua trajetória separada em dois momentos históricos.

Uma primeira fase está relacionada ao universo da Cidade Nova e à influência da tradição baiana. Aqui ele ainda mantém traços folclóricos, apesar de já ser executado por instrumentos nitidamente urbanos e da crescente profissionalização da música popular. Esse samba da primeira geração se mescla ao maxixe e ainda exibe a prevalência dos instrumentos dos chorões e das pequenas orquestras, como as cordas e os sopros.

O samba da segunda fase surgiria com a turma do Estácio – Ismael Silva, Bide e Marçal –, que criou a primeira escola, a Deixa Falar, em 1928. Com as agre-

Gamboa

A história da Gamboa divide-se em dois momentos bem distintos: o primeiro, ligado à aristocracia que escolheu construir suas moradias no pitoresco bairro próximo ao mar. Alguns comerciantes ingleses também residiam por ali (havia até um cemitério para eles), por conta da proximidade com o Centro e o porto da cidade. Com o crescimento demográfico e as reformas urbanas, os nobres e ricos resolveram morar em bairros como Botafogo, Catete e Laranjeiras – longe, segundo o pensamento elitista da época, da africanização daquela parte da cidade. A Gamboa passou então a sua segunda fase, que se relaciona diretamente com o samba. Com a intensa migração para o Rio de Janeiro e as obras de aterramento e saneamento do porto – que ocasionou inclusive o afastamento do bairro da praia –, a Gamboa virou área de moradia da população negra, geralmente trabalhando no porto ou vivendo de biscates pela rua. O bairro cresceu desordenado, mas como a inspiração artística não necessita de palacetes, muitos foram os sambistas que por ali residiram ou circularam com seus instrumentos a tiracolo. A Gamboa tornou-se,

ao lado de bairros como Saúde e Santo Cristo, uma referência da memória musical carioca. Hoje, inclusive, sedia muitas casas de samba e a bela Cidade do Samba, um megaespaço para shows onde ficam os barracões das escolas do Grupo Especial.



Vista da baía de Guanabara pela rua da Gamboa, em 1887. O ar calmo e bucólico seria modificado pelas transformações urbanas e migrações populacionais, e a área se tornaria uma referência para a cultura dos afro-descendentes.

miações, advêm os instrumentos percussivos (surdo, cuíca, tamborim) que imprimiriam uma nova feição sonora ao gênero, um perfil que daria o adeus definitivo aos traços rurais e levaria à consagração do gênero no disco, no rádio e na televisão.⁴



“Pelo telefone”

Foi em 1916 que os cariocas Donga e Mauro de Almeida, assíduos freqüentadores da casa da baiana Ciata, compuseram e registraram o samba carnavalesco “Pelo telefone”, que entraria para história como o primeiro a ser gravado, em 1917.

Alguns argumentam que, antes disso, já havia outras gravações com a mesma roupagem de “Pelo telefone”. O que então a tornou uma referência na história do ritmo? Sua notoriedade está em marcar dois modernos caminhos que possibilitaram o desenvolvimento e a prevalência da música popular no gosto da sociedade: a profissionalização do compositor, com o devido reconhecimento de suas criações, e a formação de um gênero que em breve se tornaria um produto-chave na ampliação do mercado fonográfico. Ao registrarem seu samba na Biblioteca Nacional como de sua autoria, e ao obterem sucesso no incipiente mercado de discos comandado pela Casa Edison, Donga e Mauro deram início à urbanização do samba e à consolidação do gênero como algo vendável, atraente, popular.

A polêmica sobre autorias na música brasileira tem uma história longa, que começou justamente com o caso de “Pelo telefone”. Diz-se que se tratava de um samba folclórico, da tradição oral, cantado por todos na casa da Tia Ciata e de tantas outras tias, e que passou à titularidade de Donga e Mauro de Almeida com o registro de 1916. Daí em diante, muitas brigas ainda ocorreriam no universo do gênero.

Sambistas com instrumentos que seriam referência absoluta no samba urbano: pandeiro, cuíca, surdo.

João da Baiana

O sambista João da Baiana, carioca de nascimento, é protagonista de um acontecimento que elucida muito o ambiente em que o samba ganhou formato e popularidade na cidade. Certo dia, ele caminhava todo faceiro para uma apresentação na casa do senador Pinheiro Machado, um dos homens mais importantes da República. No caminho, foi interceptado pela polícia, que quis saber sua profissão. Ao saber que ele era músico e tocava em gravações e rodas de samba, a polícia não teve dúvidas: ordenou que fosse detido.

João ficou preso e não foi à festa do senador. Preocupado com a ausência, visto que o músico era um dos seus xodós, Pinheiro Machado acabou descobrindo o que acontecera. Fulo da vida, mandou soltá-lo e mandou que lhe fizessem um novo pandeiro, com uma dedicatória sua. Nunca mais João foi preso. Assim era a vida de sambista no início do século XX: ora a sociedade o reprimia, ora o aplaudia.

João da Baiana foi ligado a todos os festejos dos negros no Rio. Fundou blocos carnavalescos, participou de terreiros de macumba, gravou e tocou com muita gente famosa da época. É iniciativa dele a consolidação do pandeiro no reino do samba. João faz parte da Santíssima Trindade da música popular brasileira em seus primórdios, ao lado de Pixinguinha e Donga. Algumas de suas composições bem conhecidas são “Pelo amor da mulata”, “Mulher cruel” e “Pedindo vingança”. Mas foram “Cabide de molambo” e “Batuque na cozinha” que, regravadas na década de 1970, ficaram na memória do samba. Eis uma palhinha: “Batuque na cozinha/ sinhá não quer/ por causa do batuque/ eu queimei meu pé (bis)/ Não moro em casa de cômodo/ não é por ter medo não/ na cozinha muita gente sempre dá em alteração...”



João da Baiana, com o tradicional prato e faca na mão: ritmista de primeira, temido pai-de-santo e compositor de “Cabide de molambo” e “Batuque na cozinha”, entre outras.

Donga

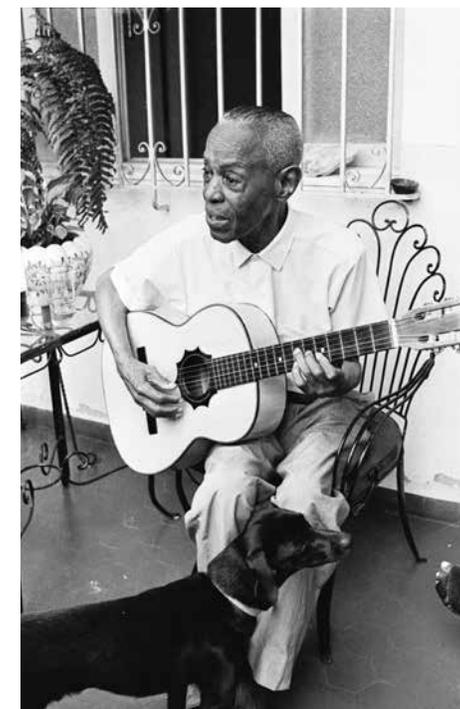
*“O chefe da folia
pelo telefone
manda-me avisar
que com alegria
não se questione
para se brincar”*

DONGA E MAURO DE ALMEIDA, “Pelo telefone”

Ernesto dos Santos, o Donga, fez parte do grupo de músicos negros mais respeitados do início do século XX, no Rio, junto com o maestro Pixinguinha, o pandeirista João da Baiana e o compositor Heitor dos Prazeres.

Ao lado de Pixinguinha, Donga integrou o grupo Os Oitos Batutas, que em 1922 excursionou pela Europa com o propósito de divulgar a música brasileira. Também fez parte de bandas de jazz e em 1928 organizou, com o mesmo Pixinguinha, a Orquestra Típica Donga-Pixinguinha, que fez importantes gravações para a Parlophon nos anos 1920 e 30. Participou com nove composições no disco *Native Brazilian Music*, gravado pelo maestro norte-americano Leopold Stokowski e organizado por Villa-Lobos para ser vendido no mercado externo, em 1940. A maior parte das músicas de Donga inseridas nessa antologia eram sambas, toadas, macumbas e lundus. No final dos anos 1950, o compositor voltou a se apresentar com o grupo Velha Guarda em shows organizados por Almirante. Outras criações suas são: “Passarinho bateu asas”, “Bambo-bambu” (com Patrício Texeira), “Cantiga de festa”, “Macumba de Oxossi” e “Macumba de Iansã” (as três com Zé Espinguela), “Ranchinho desfeito” (com David Nasser e De Castro e Souza) e “Seu Mané Luís”.

Donga, autor do pioneiro samba “Pelo telefone”.





Heitor dos Prazeres

*“Lá em Mangueira
aprendi a sapatear
lá em Mangueira
é que o samba tem seu lugar
foi lá no morro
um luar e um barracão
lá eu gostei de alguém
que me tratou bem
eu dei meu coração”*

HEITOR DOS PRAZERES e HERIVELTO MARTINS,
“Lá em Mangueira”

O compositor e pintor Heitor dos Prazeres.

Mais um dos compositores que circulavam pelas casas das tias baianas, pela Cidade Nova e pela Festa da Penha, Heitor dos Prazeres inaugurou uma dinastia de sambistas ligados à pintura primitiva. Seus quadros, que retratam a riqueza da negritude no Rio de Janeiro, são muito bem conceituados pelos colecionadores apaixonados por cultura popular.

Fundador da Escola de Samba Vai Como Pode (que mais tarde se tornaria a Portela), entre outras tantas de que participou, criador da figura da porta-bandeira e do mestre-sala, Heitor seguiu o exemplo de “Pelo telefone” e gerou mais uma confusão em torno de autoria musical. O compositor desenvolveu uma famosa rixa com Sinhô, acusando-o de roubar seus sambas, a exemplo do clássico “Gosto que me enrosco”. A contenda levaria Sinhô à conhecida frase: “Samba é como passarinho, é de quem pegar.” Por causa da disputa, Heitor dos Prazeres compôs dois sambas satíricos, como protesto: “Olha ele, cuidado!” e “Rei dos meus sambas”.

Muitas composições de Heitor foram gravadas por Francisco Alves e Mário Reis, os dois mais produtivos cantores da época. Sucessos como “Deixaste meu lar”, “Mulher de malandro” e “Lá em Mangueira” (esta com Herivelto Martins) ganharam notoriedade nas festas e nas ruas. Nosso compositor-pintor trabalhou em rádio, criou o grupo Heitor e Sua Gente e mais tarde integrou outros conjuntos de samba, como o Grupo Carioca, que contava com Cartola e Paulo da Portela. Nos anos 1950, trabalhou como produtor e ritmista na equipe da Rádio Nacional.

Talvez o mais lembrado sucesso de Heitor dos Prazeres não esteja entre seus sambas. É, na realidade, uma marchinha composta com Noel Rosa que faz parte da história do carnaval. “Pierrô apaixonado” diz assim: “Um pierrô apaixonado/ que vivia só cantando/ por causa de uma colombina/ acabou chorando/ acabou chorando...”

Sinhô

*“Jura, jura, jura pelo Senhor
jura pela imagem
da Santa Cruz do Redentor
pra ter valor a tua...
jura, jura, jura de coração
para que um dia
eu possa dar-te o meu amor
sem mais pensar na ilusão”*

SINHÔ, “Jura”

Considerado o “Rei do Samba” por ser o compositor mais profícuo do gênero no seu tempo, Sinhô foi um artista polêmico e genial. Sua obra fixou definitivamente as características urbanas no samba.

Também freqüentador das casas das tias baianas, o pianista e violonista Sinhô foi professor de violão de Mário Reis, intérprete que inaugurou um jeito urbano de cantar, com sotaque carioca, e representou o elo entre o morro e o asfalto, entre os sambistas e os casarões da elite. O contato entre Sinhô e Mário teve papel de destaque na fixação do gênero.

Rival dos “baianos” Pixinguinha, Donga, China e Hilário Jovino, certa vez o polêmico Sinhô resolveu desafiar-los no samba “Quem são eles?”. A contenda acabou por se tornar uma das primeiras “brigas” musicais em que as letras das composições, muitas vezes ríspidas, expressavam a competitividade existente entre os sambistas. Em resposta à provocação

Sinhô, o Rei do Samba.



de Sinhô, Pixinguinha e seu irmão China retrataram-no como um sujeito desdentado, magro e feio na música “Já te digo”.

O dono da língua afiada implicava até com o maior mandatário da República. Em 1921, numa época em que as greves e as divergências políticas com o governo eram tratadas como caso de polícia, Sinhô compôs o samba “Fala baixo” ironizando o presidente Arthur Bernardes e teve que fugir da casa de sua mãe para não ser preso. Mas o boêmio e agitado compositor voltou à carga satírica seis anos depois, com a composição “A favela vai abaixo”, que criticava o projeto de remodelação do Rio que incluía a derrubada do morro do Castelo.

O malandro Sinhô foi um dos primeiros compositores a investir na divulgação de suas próprias criações. Pagava músicos para executá-las em festas, bares, casas de partituras e teatros de revista. Aliás, foi nas revistas da praça Tiradentes que ele ganhou notoriedade. Uma das peças que musicou, *Pé de anjo*, alcançou grande popularidade nos anos 1920.

Seria realmente nessa década que surgiriam os principais sucessos do compositor: “Ora vejam só”, “Gosto que me enrosco” (“Não se deve amar sem ser amado/ é melhor morrer crucificado/ Deus nos livre das mulheres de hoje em dia/ desprezam o homem só por causa da orgia...”), “Jura” – seu principal clássico –, “Que vale a nota sem o carinho da mulher” e outros. Seu último samba, “O homem da injeção”, foi composto em julho de 1930, perto do seu falecimento.

Noel Rosa:

“Com que roupa?”

*“Agora vou mudar minha conduta,
eu vou pra luta
pois eu quero me aprumar
vou tratar você com a força bruta,
pra poder me reabilitar
pois esta vida não está sopa
e eu pergunto: com que roupa?
com que roupa que eu vou
pro samba que você me convidou?”*

NOEL ROSA, “Com que roupa?”

O carnaval de 1930 marcaria o início da ascensão meteórica de um dos maiores compositores de samba de todos os tempos. Sete anos antes de sua morte, Noel

de Medeiros Rosa alcançou o objetivo tão almejado: compor uma música que o tornasse conhecido do público. “Com que roupa?” foi parar na boca do povo, sendo cantada nas ruas do Rio pelos foliões durante alguns bons carnavais.

Filho da classe média de Vila Isabel, bairro que retratou em suas criações, Noel deu um ar de poesia e modernidade ao samba. Cantava o amor, as mudanças do seu tempo, a crítica política e social, a cidade, a malandragem, os costumes. Sua produção pode ser considerada a mais vultosa do universo do samba, se considerarmos o curto espaço de tempo em que foi desenvolvida.

Quando começou sua atividade artística no Bando de Tangará, formado por meninos do bairro de Vila Isabel (dentre eles Alvinho, Almirante, Braguinha e Henrique Brito), Noel logo diferenciou-se dos outros compositores por construir uma ponte sólida entre o seu meio social e o dos sambistas de morro. Não raro era encontrado na casa de Cartola, na Mangueira, depois de rodar bares e bares com o fundador da verde-e-rosa. O menino branco que cursava medicina e largou tudo para cair na vida de sambista teve o negro Ismael Silva como seu maior parceiro, com destaque para as composições “Para me livrar do mal” e “Adeus” (com Francisco Alves).

As músicas mais conhecidas de Noel foram as divididas com o paulista Vadico, violonista que deu à carioca do poeta da Vila uma harmonia sofisticada. Juntos, eles assinaram “Provei”, “Cem mil réis”, “Tarzã, o filho do alfaiate”, “Pra que mentir?”, “Feitiço da Vila” e “Conversa de botequim”, um verdadeiro retrato dos tradicionais botequins cariocas.

Capa da partitura de “Com que roupa”, de Noel Rosa.





O Bando de Tangarás, do qual fizeram parte Alvinho, Almirante, Braquinha e Henrique Brito, além de Noel (de terno branco).

Noel Rosa morreu aos 27 anos de idade. A boemia, a má alimentação e as seqüelas derivadas do parto difícil, com fórceps, contribuíram para que a tuberculose o levasse. Inúmeras de suas músicas fizeram sucesso nas vozes de Araci de Almeida e Marília Batista, as maiores intérpretes de sua obra.

Uma famosa controvérsia com o sambista Wilson Batista, outro dos grandes compositores da

época, levou Noel a ficar conhecido por sair em defesa do samba moderno, em oposição ao samba “de chapéu de lado, tamanco arrastando, lenço no pescoço e navalha no bolso”, como revela na letra de “Rapaz folgado”. Se a discussão tornou famoso o menino de Campos, mostrou também que Noel Rosa era imbatível como sambista do seu tempo.

O samba-enredo e as escolas do carnaval

É chegado o momento de falarmos das escolas de samba, de seus personagens e sambas-enredos. Mas, desta vez, não adotaremos o modelo de perfis dos compositores, como fizemos anteriormente, inclusive nos outros Almanques.⁵ Diferente dos sambistas retratados até agora, que não dependeram da relação com escolas de samba para que suas obras acontecessem, os próximos compositores estão totalmente vinculados a elas. Por isso, resolvemos diluir suas trajetórias dentro das histórias de suas agremiações.

Vamos falar aqui das escolas de samba mais tradicionais, tendo o cuidado de não esquecer as que, mesmo com uma história recente, marcaram momentos importantes no carnaval. Mas, antes de qualquer coisa, devemos saber o que é samba-enredo ou samba de enredo.

Como o nome diz, o samba-enredo é aquele que conta a história que a escola vai mostrar no desfile. No início, as agremia-

Os desfiles das escolas

A imprensa escrita foi fundamental na promoção das primeiras apresentações das escolas de samba. O pesquisador da MPB Sérgio Cabral afirma que quem inventou o desfile foi o jornalista Mário Filho. Personagem-símbolo da crônica esportiva no Brasil (dando seu nome para o estádio do Maracanã), Mário promoveu, em 1932, através do jornal *Mundo esportivo*, o que se convencionou chamar de primeiro desfile das escolas.

O desfile ocorreu na praça Onze. Ainda sem o prestígio que teriam no futuro, 19 escolas de samba participaram dessa pioneira

disputa. Entre as cinco primeiras estavam Mangueira, Vai como Pode (futura Portela) – empatada com Linha do Estácio –, Para o Ano Sai Melhor e Unidos da Tijuca. A Mangueira começava aí sua caminhada vitoriosa como a escola mais popular do Brasil.

Os governos, em suas diversas esferas públicas, logo perceberam que o carnaval era um caminho privilegiado de interlocução direta com o povo. Passaram então a incentivá-lo, construindo em conjunto com as escolas e seus representantes uma modalidade midiática de expressão popular.

ções pouco se importavam com a lógica de um conteúdo preestabelecido nos concursos internos para a escolha dos sambas. O que valia era o samba no pé, a empolgação, o ritmo.

O ano de 1946 foi a data limite para as escolas incorporarem o samba com enredo definido.⁶ Nessa época, já havia um processo de normatização dos desfiles, e a temática nacional, patriótica, fora instituída oficialmente pelo governo brasileiro. Nem todas as escolas, porém, conseguiram se enquadrar na nova realidade, como comprova o caso emblemático protagonizado pelo Prazer da Serrinha. Como contaremos com mais detalhes adiante, nesse carnaval, em vez de levar para a avenida o samba “Conferência de São Francisco”, de Mano Décio da Viola e Silas de Oliveira, que apresentava consonância com o tema proposto, a Serrinha desfilou com o samba de quadra “Alto de colina”, do compositor Albano. Como a letra nada tinha a ver com o enredo determinado, a prestigiada escola amargou o humilhante 11º lugar. Daí em diante, as escolas fixariam seus sambas nos temas oficiais até que alcançassem a atual liberdade de escolher seus enredos.

Mas, afinal, qual teria sido o primeiro samba-enredo? A definição é difícil, já que muitos compositores e escolas reclamam a primazia para si. Um dos autores mais cogitados para levar o crédito é Carlos Cachça, fundador da Mangueira. Foi ele quem assinou “Homenagem”, samba de 1933, tido por muitos como marco inicial do estilo; o mesmo compositor da verde-e-rosa foi também o responsável



O compositor salgueirense João Bala, na Tijuca, onde era engraxate. Seu samba-enredo foi campeão do carnaval de 1969.

aqui, realmente, é a data de 1946 como o da consolidação do samba-enredo no desfile das escolas.

O passo seguinte à fixação do samba-enredo seria a sua popularização. Essa nova fase se caracterizaria pelo abandono dos sambas longos, conhecidos como lençóis, descritivos e de caráter patriótico. O “estilo” do samba-enredo que passou a imperar nos rádios, discos e televisões, sobretudo a partir dos anos 1970, era mais acelerado e empolgava mais a torcida nas arquibancadas.

Um samba-enredo típico do começo desse período é o de João Nicolau (o Bala) e Manoel Rosa, do Salgueiro, que levou o Brasil a cantar a “Bahia de todos os deuses” em 1969:

*Bahia, os meus olhos estão brilhando
meu coração palpitando
de tanta felicidade
és a rainha da beleza universal
minha querida Bahia,
muito antes do Império,
foste a primeira capital.*

*Preto Velho Benedito já dizia,
felicidade também mora na Bahia,
tua história, tua glória,
teu nome é tradição,
Bahia do velho mercado,
subida da Conceição.*

...

*Nega baiana,
tabuleiro de quindim,*

por “O sonho de um poeta”, de 1934, que trazia letra ainda mais estruturada em torno da narração de uma história. Para o escritor e pesquisador Haroldo Costa, a homenagem a Santos Dumont que Antenor Gargalhada, do morro do Salgueiro, fez no samba-enredo “Asas para o Brasil”, em 1938, seria a primeira composição de escola que obedeceria a um enredo. Mas o que devemos fixar

*todo dia ela está,
na Igreja do Bonfim,
na ladeira tem... tem capoeira,
zum, zum, zum,
zum, zum, zum,
capoeira mata um!*

Hoje, o popular compositor de samba-enredo não precisa mais ir ao limite das suas relações sociais em busca de informação para dominar os pomposos temas propostos pelas escolas em outros tempos, geralmente ligados a momentos históricos do país. Mas, para muitos pesquisadores, o encurtamento do samba e sua massificação foram a base do esvaziamento do papel do samba-enredo na avenida Marquês de Sapucaí. Atualmente, os sambas-enredos servem apenas para acompanhar as cenas da passarela. Para alguns críticos, sua função se restringe à de fundo musical dos suntuosos carros dos “carnavalescos-artistas”, das fantasias

O samba do crioulo doido

Composto pelo escritor Sérgio Porto, o Stanislaw Ponte Preta, em 1967, este samba de certa forma folcloriza um pouco além do normal o universo do samba, brincando com a imposição dos temas históricos para os compositores de escola, geralmente de origem humilde e com dificuldades para decodificar as propostas oficiais. Para alguns, também, o samba estaria criticando a conjuntura política de domínio dos militares, que enlouquecia os compositores. Todos, segundo Sérgio, viviam “enlouquecidos”.

*Foi em Diamantina
onde nasceu JK
que a princesa Leopoldina
arresolveu se casá
mas Xica da Silva
tinha outros pretendentes
e obrigou a princesa
a se casar com Tiradentes*

*lá iá lá iá lá iá
O bode que deu vou te contar (bis)
Joaquim José
que também é
da Silva Xavier
queria ser dono do mundo
e se elegeu Pedro II
das estradas de Minas
seguiu pra São Paulo
e falou com Anchieta
o vigário dos índios
aliou-se a d. Pedro
e acabou com a falseta
da união deles dois
ficou resolvida a questão
e foi proclamada a escravidão
Assim se conta essa história
que é dos dois a maior glória
dona Leopoldina virou trem
e d. Pedro é uma estação também
ô ô ô ô ô
O trem tá atrasado ou já passou (bis)*

exuberantes, das pernas e seios das modelos. Com a redução de seu conteúdo estético, a importância do samba-enredo no desfile também diminuiu. Há tempos, em 1969, quando esse tipo diferente de samba-enredo começava a engatinhar, o sambista Anescarzinho do Salgueiro, autor do clássico “Xica da Silva” (em parceria com Noel Rosa de Oliveira), já apontava alguns problemas no novo formato das composições: “Reconheço que para desenvolvimento da escola é bem melhor um samba curto... Só existe um perigo. Se encurtarem cada vez mais o samba, os autores de músicas de carnaval, daqui a pouco, vão querer invadir as escolas.”⁷ A profecia do mestre Anescarzinho só não foi lapidar porque quem invadiu as escolas foram as empresas S.A. e suas forçosas propostas de sambas-enredos.

Deixa Falar: qualificação sem diploma

*“Se você jurar
que me tem amor
eu posso me regenerar
mas se é para fingir, mulher
a orgia assim não vou deixar”*

ISMAEL SILVA, NILTON BASTOS E FRANCISCO ALVES, “Se você jurar”

A pioneira escola de samba não quis saber desse diploma. Quando chegou a hora da primeira competição de agremiações da cidade, a Deixa Falar recusou-se a participar do desfile originário do maior espetáculo da folia carioca. Preferiu sair como um rancho, que tinha status maior que as escolas. Mesmo abrindo mão do direito de figurar entre os acadêmicos, porém, a Deixa Falar ditou a cartilha que graduou os mais famosos bambas cariocas. Criada em agosto de 1928, a reunião de mestres como Ismael Silva, Bide (Alcebiades Barcelos), seu irmão Rubem, Armando Marçal, Baiaco (Oswaldo Vasques), Brancura (Sílvio Fernandes) e Mano Edgar é considerada a pioneira organização de sambistas no molde segundo o qual hoje se configuram as agremiações carnavalescas.

Segundo as lembranças de seus fundadores, o título “escola” veio por conta da proximidade da sede da Deixa Falar com uma escola de fato, uma instituição de ensino “normal” (como eram chamados na época os atuais cursos de formação de professores) no largo do Estácio, justamente o bairro de maior incidência rítmica da geografia carioca. Perto do edifício em que estudavam as normalistas localizavam-se também o Bar Apolo e o Café do Largo, pontos de encontro dos tipos da área, gente de classe social humilde, que trabalhava mais para o

“Na Pavuna”, sucesso no carnaval de 1930

A primeira música gravada com o instrumental percussivo surgido com a “turma do Estácio” foi “Na Pavuna”, composição de Almirante e Homero Dornellas (Candoca da Anunciação). Gravada pelo próprio Almirante – acompanhado do Bando de Tangarás –, a composição levou para os estúdios o pandeiro, o ganzá, o reco-reco, o tamborim, a cuíca e o surdo, antes apenas utilizados nos arredores das escolas de samba. A letra retrata a importância do ritmo, da percussão, e fornece com detalhes uma imagem do batuque praticado nos terreiros, que acabou dando origem ao próprio samba.

*Na Pavuna, bum, bum, bum
na Pavuna, bum, bum, bum
tem um samba, que só dá gente reiúna*

*O malandro que só canta com harmonia
quando está metido em samba de arrelia
faz batuque assim no seu tamborim
com o seu time enfezando o batedor
e grita a negrada vem pra batucada
que de samba na Pavuna tem doutor*

*Na Pavuna tem escola para o samba
quem não passa pela escola não é bamba
na Pavuna tem canjerê também
tem macumba, tem mandinga e candomblé
gente da Pavuna só nasce turuna
é por isso que lá não nasce “mulhé”*

samba do que para qualquer outro tipo de emprego. Se o assunto era a rixa com músicos de outras regiões do Rio, segundo contaria Ismael Silva décadas mais tarde, o pessoal da Estácio esnobava gaiatamente: “Deixa falar. É daqui que saem os professores”, dando lição de moral (e de uso de duplo sentido) nos adversários.

A principal sala de aula da turma era o porão de uma casa de cômodos na rua do Estácio, esquina com a Maia de Lacerda. Ali, no espaço improvisado que virou a sede da escola, os sambistas aprendiam a revolucionária pedagogia de Ismael Silva, cujas composições apresentavam andamento e ritmo novos para a música que se ouvia nos arredores do lar de Tia

Bide, com o pandeiro, e Marçal, com o tamborim, acompanham o violão do cantor Francisco Alves, o importantíssimo entre os sambistas de morro e a indústria do disco.





Da esquerda para a direita, sentados: Donga, Ataulfo Alves, Pixinguinha, João da Baiana, Ismael Silva, Alfredinho do Flautim. Um time de sambistas da melhor estirpe na boate Casablanca, no Rio de Janeiro.

carnavais do começo do século XX. Copiavam as características dos ranchos carnavalescos, mas não possuíam financiamento para serem tão organizados. Logo, não havia canto coral e seus integrantes não dançavam em coreografia marcada. Com isso, as apresentações seguiam a estrutura dos ranchos, mas eram bem mais espontâneas. Desse jeito, a Deixa Falar foi criando o modelo que fez escola. Outros grupos que não se enquadravam bem como blocos, mas também não chegavam a rancho, começaram a usar igualmente a designação para si.

A estréia da Deixa Falar foi no carnaval de 1929. A cada ano, ela desfilou sempre mostrando inovações, conquistando cada vez mais membros, até o fim de suas atividades, em 1932. Esse foi o ano em que se realizou o primeiro desfile de escolas de samba do Rio de Janeiro. Ironicamente, a Deixa Falar preferiu não participar da competição. Com a popularidade alcançada nos quatro anos anteriores, ela finalmente tinha se organizado, conseguira um pouco mais de dinheiro e fora promovida à categoria de rancho carnavalesco. Queria competir com os grandes, mas perdeu a competição e o investimento. Pelo menos a experiência serviu para inaugurar outra tradição do carnaval carioca: reclamar do resultado. Os diretores da Deixa Falar argumentaram que um boicote entre os integrantes foi a razão da derrota, e perderam o entusiasmo para sair no carnaval seguinte. Por outro lado, seus compositores continuaram no samba e estrelaram outros carnavais em escolas como a Unidos de São Carlos e, bem mais tarde, a Estácio de Sá.

Ciata. A Deixa Falar ainda levou para os carnavais da praça Onze a caixa surda, ou melhor, o surdo, invenção de Bide, e também a cuíca, que chorava pelas mãos de João Mina, autoproclamado criador do instrumento.

Além da sonoridade original, a Deixa Falar tinha uma configuração diferente daquela dos grupos de foliões dos

Mangueira, na raiz do carnaval

*“Habitada por gente simples e tão pobre
que só tem o sol que a todos cobre
como podes, Mangueira, cantar?
pois então saiba que não desejamos mais nada
a noite, a lua prateada
silenciosa, ouve as nossas canções
tem lá no alto um cruzeiro
onde fazemos nossas orações
e temos orgulho de ser os primeiros campeões”*

CARTOLA, “Sala de recepção”

É provável que os vários amigos integrantes do Bloco dos Arengueiros – Cartola, Zé Espinguela, “seu” Euclides (Euclides Roberto dos Santos), Saturnino Gonçalves, Maçu (Marcelinho José Claudino), Pedro Caim e Abelardo da Bolinha –, reunidos na travessa Saião Lobato 21, no Buraco Quente, em 28 de abril de 1929, não tivessem noção da paixão que despertariam. Mas ao escolherem “pelo paladar” o nome da escola de samba que fundariam, por conta das deliciosas mangas que cresciam no morro nas redondezas do rio Maracanã, eles criaram muito mais que um grêmio recreativo: criaram a mais popular escola de samba de todos os tempos.

Na verdade, a semente plantada por Cartola ainda no formato de bloco teve menos a ver com a árvore do que com o título que a precedia. Ora, o antigo morro dos Telégrafos já era conhecido como Mangueira há algumas décadas, principalmente depois de 1889, quando a estação de trem inaugurada no local ganhou esse nome. O que Cartola fez de mais enigmático foi chamar a agremiação de “Bloco Estação Primeira”, logo rebatizada “escola de samba”, dado o status que essa designação havia adquirido

Cartola, o maior compositor de samba dos morros cariocas, toca violão para o parceiro Nelson Cavaquinho



graças à Deixa Falar. O grupo descia às ruas para se divertir como um bloco, mas também ensinava samba na sede, como uma escola. O nome “Estação Primeira” é até hoje um mistério. Circula uma versão de que aquela seria a primeira parada do trem a partir da gare D. Pedro II – mas, na verdade, São Cristóvão vinha antes. A história oficial apresentada pela própria agremiação traz duas versões possíveis: ou Cartola, proponente do nome da escola, quis dizer que a Mangueira era a primeira estação a fazer samba ou pretendia proclamar que a verde-e-rosa era a melhor das estações no quesito samba. Há ainda quem diga que, como a sede ficava perto da estação de trem, Cartola queria que ela fosse considerada a primeira parada, a primeira “estação” do bairro.

Independentemente do motivo, a reunião de batismo e fundação foi na casa de Joana Velha, mulher de “seu” Euclides. Carlos Cachça deveria estar presente, mas ele havia deixado o morro para morar em Inhaúma, enrabichado por uma moça de lá. Escolheu-se o nome a partir do samba “Chega de demanda”, de Cartola (“Chega de demanda, chega/ com esse time temos que ganhar/ somos a estação primeira/ salve o morro de Mangueira”). E se inaugurou uma era. Quando ocorreu a primeira competição entre escolas de samba no Rio, em 1932, a Mangueira venceu a disputa. Venceria também nos dois anos subseqüentes, tornando-se tricampeã, e, com a força de sua comunidade, ganharia ainda os títulos do carnaval carioca de 1940, 1949, 1950, 1954, 1960, 1961, 1967, 1968, 1973, 1984, 1986, 1987, 1998 e 2002.

A trajetória vitoriosa ainda é repleta de muitas figuras mitológicas do carnaval carioca. Além de Carlos Cachça, autor daquele que é considerado por muitos o “primeiro” sambarenredo, há nomes como Nelson Cavaquinho, autor de pérolas de apertar o coração; Nelson

O compositor Carlos Cachça com a foto dos outros fundadores de sua escola de samba, a Mangueira.



Sargento – poeta, pintor e ator, autor do clássico “As quatro estações do ano” (também conhecido como “Cântico à natureza”, de 1955, com Alfredo Português e Jamelão) –; e Jamelão, ou José Bispo Clementino dos Santos. Nascido em São Cristóvão em 1913, desde os anos 1950 Jamelão é considerado o intérprete oficial dos sambas mangueirenses no carnaval. Sua ojeriza pelo termo “puxador”, consagrado no universo do samba, já ficou famosa. Ele mesmo compôs sambas, como “Eu agora sou feliz” (com Mestre Gato) e “Quem samba fica” (com Tião Motorista), e interpretou belissimamente outros, como os históricos “O mundo encantado de Monteiro Lobato” e “Caymmi mostra ao mundo o que a Bahia e a Mangueira têm”.

As mulheres da verde-e-rosa também ajudaram a pintar com as cores da Mangueira a cultura do Rio. Esse colorido, também decidido por Cartola, o primeiro chefe de harmonia da agremiação, era o mesmo do Rancho Arrepiados, que encantava os carnavais dos primeiros anos de vida do fundador. A primeira-dama dona Zica, segunda esposa de Cartola, inspirou o clássico “As rosas não falam”. Dona Neuma, filha do fundador Saturnino Gonçalves, foi uma das lideranças morais da agremiação. Compunham o matriarcado mangueirense também sambistas como Beth Carvalho, Lecy Brandão e Alcione, que hoje são madrinhas de célebres compositores.

E ainda há nomes que são mitos apenas no circuito do samba, como Hélio Turco, o compositor que teve mais sambas escolhidos para representar a escola. Foram 16, sendo que cinco deles levaram a escola ao título: “Carnaval de todos os tempos” (1960, com Pelado e Cícero); “Recordações do Rio antigo” (1961, também com Pelado e Cícero); “O mundo encantado de Monteiro Lobato” (1967, com Darci, Jurandir, Batista e Luiz), “Samba, festa de um povo” (1968,



A cantora Beth Carvalho teve papel fundamental na preservação da memória musical de Cartola e Nelson Cavaquinho. Na foto, ela apareceu entre os parceiros Nelson Cavaquinho (sentado) e Guilherme de Brito.

com Darci, Batista, Dico e Luiz) e “Yes, nós temos Braguinha” (1984, com Jurandir, Comprido, Arroz e Jajá).

Além disso, a Mangueira ditou conceitos copiados na escolha dos enredos. Por exemplo, “Casa-Grande e Senzala”, de 1962, de Jorge Zagaia, Leléo e Comprido, é considerado pela crítica especializada um dos mais importantes de todos os tempos. De teor político, homenageava o sociólogo Gilberto Freyre, levando a intelectualidade a olhar mais atentamente para as manifestações carnavalescas. Mas parece que é mesmo a consagração do povo que marca a carreira da Mangueira. Mesmo sem ter vencido o carnaval de 1994, a Mangueira imprimiu um refrão que parece corroborar a sinonímia entre ela e o carnaval, no samba de autoria de David Corrêa, Paulinho, Carlos Sena e Bira do Ponto no ano em homenagem – outra concepção de enredo que virou marca da escola – aos Doces Bárbaros, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa: “Me leva que eu vou/ sonho meu/ atrás da verde-e-rosa só não vai quem já morreu”.

Azul e branco da Portela

*“Ah, minha Portela
quando vi você passar
senti meu coração apressado
todo o meu corpo tomado
minha alegria voltar
não posso definir aquele azul
não era do céu
nem era do mar
foi um rio que passou em minha vida
e meu coração se deixou levar”*

PAULINHO DA VIOLA, “Foi um rio que passou em minha vida”

Um dos símbolos mais fortes do carnaval carioca é a famosa águia da Portela. O pássaro, que desfila anualmente como carro abre-alas da agremiação de Madureira, abrindo largas asas sobre a Marquês de Sapucaí, transformou-se em uma daquelas imagens que se explicam por si mesmas, dentre as várias da mitologia carnavalesca carioca e da história da escola que mais títulos conquistou – 21 no total.

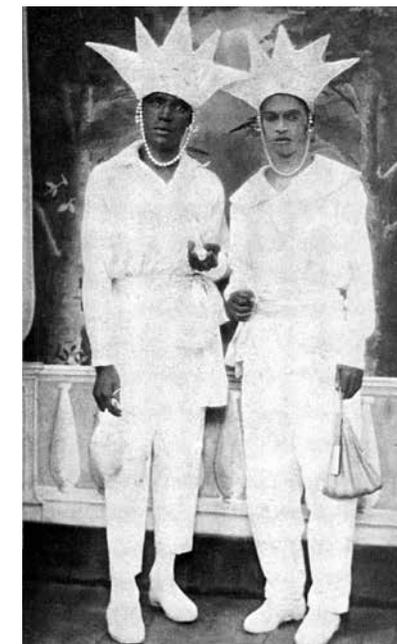
O pássaro foi entronizado por Antônio Caetano, que é considerado o primeiro carnavalesco, o homem que introduziu a representação do enredo

em alas temáticas, com fantasias conceituais e alegorias. Há quem diga que boa parte da inspiração se deve às imprecações de Natal (Natalino José do Nascimento), folclórico patrono da escola, que gritava nos ensaios ordenando aos portelenses que passassem pelo desfile como uma águia. Mas a versão oficial é que Caetano escolheu o animal para a bandeira da escola por ser o pássaro que voa mais alto, como ele queria que fosse a escola.

Os primeiros vôos da escola ocorreram, entretanto, anos antes, quando ela não era sequer uma escola de fato. A Portela nasceu da alteração de nome de um bloco que era, ele mesmo, uma fusão de dois outros blocos de Oswaldo Cruz: o Baianinhas de Oswaldo Cruz, um grupo de foliões adultos, e o Quem Fala de Nós Come Mosca, um bloquinho de crianças. O primeiro desfilava à noite na praça Onze usando a licença do segundo – uma artimanha organizada por dona Esther Maria de Jesus, festeira organizadora do Come Mosca que tinha ótimas relações com as personalidades políticas locais. Isso era em 1923, e os integrantes do Baianinhas eram figuras como Galdino Marcelino dos Santos, Antônio Caetano e Antônio Rufino, além de Candinho e Paulo Benjamim de Oliveira, o Paulo da Portela, personagem importantíssimo para a história do samba no Rio de Janeiro.

O esquema se manteve assim até 1926, quando os dois blocos foram fundidos, criando-se o Conjunto Oswaldo Cruz, em um movimento liderado por Paulo Benjamim de Oliveira, Antônio Caetano e Antônio Rufino. Seguiu-se, então, uma série de troca de nomes. Em 1929, Heitor dos Prazeres mudou o título da agremiação para Quem nos Faz é o Capricho. No ano seguinte, o nome passaria a ser Vai Como Pode, por ação de Manoel Bambambã. Foi apenas em 1935 que a escola passou a se chamar Portela, graças a dona Esther. A história é bem curiosa. Era ela quem

*Paulo da Portela
(à esq.),
o fundador da
escola e referência
absoluta no
universo do samba
da época.*





A Velha Guarda da Portela, com Monarco ao centro empunhando o cavaquinho. Em pé, da esquerda para a direita, estão Paulinho da Viola, Aniceto, Alberto Lonato, Chico Santana, Antônio Caetano (encoberto), Armando Santos, Vicentina (com um sobrinho ao fundo) e Manacéia. Agachados, Casquinha, o neto de Iara, a própria Iara, dona da casa, Alcides Lopes, Cláudio e Miginha.

escola de samba. Onde já se viu? E ele próprio se encarregou de sugerir à dona Esther a nova denominação: Grêmio Recreativo e Escola de Samba Portela. Afinal, os sambistas, embora fossem todos de Oswaldo Cruz, reuniam-se em Madureira, justamente na estrada do Portela, no número 412 – onde mais tarde foi construído o famoso Bar do Nozinho. Servia até como homenagem a um dos mentores da criação, Paulo da Portela, justamente aquele que cedeu a casa para as primeiras reuniões do grupo, ainda na Barra Funda. Emplacou. Como o grupo já era conhecido na praça Onze como “o pessoal da Portela”, foi fácil oficializar o nome no coração dos cariocas.

Mesmo com toda essa saga, entretanto, nos autos portelenses a data de fundação aparece como 11 de abril de 1923 (de acordo com o musicólogo Hiram Araújo; já a historiadora Marília Barboza acredita ter sido em 1926), quando surgiram os dois blocos ancestrais de Oswaldo Cruz.⁸

Assim como a Mangueira, a Portela se transformou em uma verdadeira fábrica de mitos. Entretanto, embora a escola verde-erosa tenha aquele que é considerado o maior sambista brasileiro, Cartola, foi a Portela que lançou o maior número de compositores na galeria dos grandes sambistas brasileiros. Passaram pela azul-e-branco águias como Zé Kéti, Candeia, Monarco, “seu” Jair do Cavaco, Manacéia, João Nogueira e Mestre Marçal. Além disso, sambistas do quilate de Paulinho da Viola, Clara Nunes – que

intermediava as autorizações para os desfiles dos blocos junto à polícia. Acontece que, em 1º de março daquele ano, logo depois do carnaval, quando ela foi pedir a renovação da autorização, deparou-se com a crítica: o delegado Dulcídio Gonçalves recusou-se a dar a licença. O motivo: o nome Vai Como Pode era, segundo ele, indigno de uma

dá nome à rua da atual sede da escola, em Madureira, conhecida como Portelão – e Zeca Pagodinho são portelenses confessos e apaixonados.

O Império da democracia

*“Serrinha
é o império do samba chegando
é o povo te homenageando
te escolhendo como a preferida ...
Sobre as cores verde e branco
repousa a coroa do Império sobre o carnaval”*

PAULO CÉSAR PINHEIRO E MAURO DUARTE, “Serrinha”

Diferentemente do que faz pensar seu nome, a história do Império Serrano foi um baluarte da democracia no samba. No entanto, sua pré-história, essa sim, foi escrita pela autoridade de quem era considerado um déspota. A trajetória da agremiação tem seu início com a Escola Prazer da Serrinha, no morro da Serrinha, entre Madureira e Vaz Lobo, na Zona Norte do Rio. O presidente da escola, Alfredo Costa (que segundo Aniceto Menezes era o único que cobrava ingresso de sambista), não obedeceu a uma das mais sagradas regras das instituições carnavalescas: a escolha do samba. Em 1946, Mano Décio da Viola e Silas de Oliveira compuseram para o desfile um samba cuja letra interpretava o enredo da agremiação. Os dois compositores inventaram o que mais tarde foi chamado de samba-enredo. Até então, a música do carnaval não tinha a ver com a narrativa que o desfile apresentava através das fantasias e estandartes. A Prazer da Serrinha preparou-se para apresentar um equilíbrio perfeito entre deleite visual e musical. O nome do enredo era “Conferência de São Francis-

Sopé do morro da Serrinha. Aqui Molequinho entoou o samba de protesto que originou o Império Serrano.



co”. A poesia sonora falava sobre a “paz universal depois da guerra mundial”. Contudo, um pouco antes de começar a festa, o presidente da escola decidiu vetar o samba e colocar no lugar algo “mais simples” do cancionário das comunidades de jongo. Soberano da Serrinha, Alfredo Costa fechou os ouvidos para as vozes de protesto. O resultado foi o amargo 11º lugar da escola.

E não foi somente a punição oficial. A mais grave consequência foi a revolta dos sambistas. A atitude foi considerada um desrespeito inaceitável pelos principais integrantes da escola. Ocorreu, então, a Inconfidência de Madureira, semelhante à mineira, mas desta vez em favor do Império. Os compositores Mano Décio da Viola, Silas de Oliveira e Aniceto Menezes, sob o comando de Sebastião de Oliveira, o Molequinho – que era o improvisador oficial da comunidade –, contando ainda com a proteção do pai-de-santo Mano Elói, resolveram fundar uma nova escola. A primeira e principal regra a ser seguida era que a agremiação teria gestão participativa, em que todos pudessem opinar. Ironicamente, em 23 de março de 1947, deram o nome de Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano para a nova empreitada. O grupo reuniu-se na casa de dona Eulália. Molequinho, o principal mentor da conspiração, levou um caderninho para o local. No caderno, registrou as assinaturas dos futuros associados do Império Serrano. Compuseram a escola grupos dissidentes da Prazer da Serrinha, da Unidos da Tamarineira e da Unidos da Congonha.

No ano seguinte, o Império já era campeão, com o enredo “Antônio Castro Alves”, de Altamir Maia e Comprido. A escola inovou levando todos os componentes fantasiados para a rua, inclusive a bateria. Daí por diante, a verde-e-branco de Madureira reinou absoluta por três anos, sendo tetracampeã do desfile. Acumulou ainda vitórias nos anos de 1955, 1956, 1960, 1972 e 1982, este último sob o comando da carnavalesca Rosa Magalhães, com “Bumbum Paticumbum Prugurundum”, de Beto Sem Braço e Aluísio Machado.

A grande maioria desses triunfos deveu-se aos compositores Silas de Oliveira e Mano Décio da Viola. Por exemplo, são deles os versos: “Vejam essa maravilha de cenário/ é um episódio relicário/ que o artista num sonho genial/ escolheu para este carnaval...”, de “Aquarela brasileira”. Inspirado na seminal canção de Ary Barroso “Aquarela do Brasil”, a composição de Silas e Mano Décio é considerada um dos sambas mais bonitos já feitos e está no topo

do repertório de qualquer roda. Samba-enredo de 1964, apesar da imensa popularidade ficou apenas com o quarto lugar. No carnaval de 2000, foi reprisado, mas o Império não chegou a figurar entre as dez mais daquele ano. Contudo, há muito não se via tamanha emoção na arquibancada da Sapucaí, com a multidão cantando num coro tão afinado.

O primeiro samba campeão de Mano Décio foi “Exaltação a Tiradentes”, de 1949, que criou em parceria com Estanislau Silva e Penteado e com a ajuda da filha, que emprestou o livro escolar para auxiliá-lo. Esse samba foi gravado pelo cantor Roberto Ribeiro para o carnaval de 1955 como “Tiradentes”, configurando-se como o primeiro registro histórico de um samba-enredo. O de Silas foi em 1951, intitulado “Sessenta e um anos de República”. Assinados por ambos vieram também “Exaltação a Caxias”, de 1955, com João Fabrício; “D. João VI”, de 1957, com Penteado; e “Medalhas e brasões”, de 1960, entre outros sambas que não só falavam de história como *faziam* história também.

Escondida entre tão prestimosos compositores estava uma menina sambista que também trouxe muitas vitórias para a escola, principalmente contra o preconceito. Dona Ivone Lara tinha 12 anos quando escreveu seus primeiros sambas. Durante muito tempo, não pôde assinar nenhum deles. Suas criações levavam os nomes de seus primos, entre eles Mestre Fuleiro, diretor de harmonia do Império. Nora do temível presidente da Prazer da Serrinha, não se transferiu para o Império com os outros bambas, tendo que esperar até a Serrinha encerrar suas atividades. Depois, mesmo dentro da democracia imperial, Dona Ivone Lara, por ser mulher, não tinha permissão para ingressar na ala dos compositores. Parceira de muitos autores, ficou por anos sob a sombra deles. Só na década de 1970 o Império Serrano reconheceu a injustiça e nomeou Dona Ivone Lara a madrinha da ala. Enfermeira, as-



Mano Décio da Viola, de óculos, com Silas de Oliveira a seu lado: os maiores compositores de samba-enredo de todos os tempos.



Dona Ivone Lara,
a dama dos
sambas-enredos.

los carnavalescos, Dona Ivone Lara representa um dos grandes tesouros do Império.

Salgueiro, a academia do samba

*“Em noite linda
em noite bela
iremos na avenida
recordar em passarela
o batizado será lembrado
pelo Salgueiro de agora
Alô, Laurindo, alô, Viola,
Alô, Mangueira de Cartola!”*

ZUZUCA, “Minha madrinha, Mangueira querida” (“Tengo, tengo”)

Nunca houve um salgueiro famoso no morro do Salgueiro. O batismo da comunidade da Tijuca veio do sobrenome do comerciante português que era dono de uma fábrica de conservas e que, proprietário de alguns barracos no final da rua dos Araújo, acabou vendo a região ser chamada de “o morro do ‘seu’ Salgueiro”. Mesmo sem a árvore, porém, muitas sementes parecem ter caído nas terras desse bairro da Zona Norte do Rio. Do solo fértil do lugar nasceram três escolas de samba: Unidos do Salgueiro, Depois Eu Digo e Azul e Branco. Ao mesmo tempo que isso mostra fertilidade, de certa forma provoca também erosão. Os sambistas da Azul e Branco e da Depois Eu Digo entenderam isso e se fundiram em uma nova agremiação, em 5 de março 1953: a Acadêmicos do Salgueiro.

sistente social e especialista em terapia ocupacional, trabalhou em hospitais psiquiátricos até 1975, quando se aposentou. A partir de então, depois de ter dado um “chega pra lá” no machismo, com cavaquinho e vozeirão dedicou-se somente à música, ao samba. Hoje, com vários prêmios musicais e títulos

Sob as cores vermelho e branco, garantiram sua sobrevivência, conquista que a terceira escola, que se recusou a participar do grupo, não conseguiu. Logo no primeiro desfile oficial, em 1954, a nova agremiação alcançou o terceiro lugar.

Mesmo com esse início marcado pela a união, a história do Salgueiro será lembrada menos por sua mitologia de origem e mais por duas grandes revoluções que promoveu no carnaval. A primeira, de ordem ética; a segunda, estética. Começou com a presidência de Nelson Andrade, durante a qual a escola adotou uma postura política até então inédita: trazer para o primeiro plano... o negro. Embora a grande maioria dos sambistas fosse afro-descendente, os enredos e desfiles até então não contemplavam a cultura negra. Pois o Salgueiro partiu para a avenida com enredos como “Navio negreiro”, de Djalma Sabiá e Amado Régis, de 1957, cujo conteúdo é obviamente ligado às tradições afro-brasileiras e ao problema da escravidão. Vista sob esse prisma, a frase-lema da escola, lançada justamente por Nelson Andrade, adquire um ar de manifesto muito mais ativista que conformista. “Nem melhor, nem pior, apenas uma escola diferente” traz uma mensagem clara de auto-estima e de celebração da diferença racial. Foi uma operação de auto-discriminação positiva antes que qualquer das atuais políticas nesse sentido tivesse surgido.

A segunda revolução veio também pelas mãos de Andrade: a ida para a escola, como carnavalesco, do cenógrafo Fernando Pamplona, para fazer o carnaval de 1960 (e os seguintes). O convite foi feito um ano antes, e ele relutou muito. Quando finalmente aceitou, deu novos ares ao desfile. Já na primeira reunião – como relatou a Sérgio Cabral numa entrevista em 1995 publicada no livro *As escolas de samba do Rio de Janeiro* –, propôs como enredo “Quilombo dos Palmares”.⁹ Experiente homem de teatro, com uma equipe de talentosos artesãos, proporcionou uma mudança conceitual na estética carnavalesca. Foi o início do espetáculo visual que é hoje o carnaval moderno. Tirou as fantasias “Luís XV”, como eram apelidadas as roupas de nobres usadas no desfile, e colocou todo mundo vestido com figurinos pesquisados por Édison Carneiro a partir dos trajes típicos de nações guerreiras africanas escravizadas no Brasil. Colocou espelhos no lugar das lâmpadas usadas na época para iluminar as fantasias na passagem pela rua, levando para a avenida um recurso teatral que se tornaria padrão carnavalesco. Depois, um aprendiz de Pamplona, Joãozinho Trinta, daria continuidade à nova tradição no próprio Salgueiro e em outras escolas.

O desfile de 1960 foi, claro, vencido pela revolucionária escola. Mais que isso, o país se curvava ao estilo inovador do carnavalesco. A revista *O Cruzeiro*

miniescolas de samba. Em seu primeiro carnaval na casa nova, “seu” China, vendo o bloco Acadêmicos da Vila desfilando com elegância pelos arvoredos do Boulevard, decidiu formar uma escola de samba. A idéia logo teve apoio do amigo Paulo Gomes de Aquino, o Paulo Brazão, que se tornou o maior compositor de sambas-enredos da escola, tendo 15 eleitos em 30 anos de atividades.

Dar início à agremiação não foi difícil. “Seu” China juntou a turma do Acadêmicos da Vila com os membros do bloco de dona Maria Tataia (que saía com pistão, trombone e clarineta!) e ainda os integrantes de um time de futebol. Com os associados, “seu” China, Paulo Brazão, Tuninho Carpinteiro e Quinzinho, entre outros, fundaram oficialmente a Escola de Samba Unidos de Vila Isabel em 4 de abril de 1946. Os primeiros ensaios foram no quintal de “seu” China, e depois em um campo de futebol no Andaraí. No princípio, as cores da escola eram vermelho e branco, as mesmas do bloco Acadêmicos da Vila, o estopim da brincadeira. Mais tarde, “seu” China determinou que as cores mudassem para azul e branco, em uma homenagem à escola de samba que freqüentava no morro do Salgueiro. O símbolo que ilustra a bandeira é uma coroa, já que a patrona do bairro e da escola é a princesa Isabel.

No segundo ano de desfile, Paulo Brazão foi eleito Cidadão-Samba do Rio de Janeiro. Além de compositor, sua importância foi inaugurar a ala dos compositores. Anos depois, muitos nomes do samba foram revelados por essa ala da Vila Isabel. Aliás, em 1965 Brazão foi pessoalmente à escola Aprendizes da Boca do Mato convidar o prodígio da agremiação, um rapaz chamado Martinho, para participar da Vila. Logo o jovem assinaria usando a escola como sobrenome. Como compositor da Vila Isabel, Martinho mudou os rumos da musicalidade dos sambas-enredos. Ao seu lado, outro sambista somou o nome da escola ao seu: Luiz Carlos da Vila.

Com Martinho como integrante, em 1966 deu-se a estréia da escola no grupo especial, duas décadas depois de sua fundação. Contudo, sua estada entre as grandes não durou muito. Entre 1979 e 1985 a Vila apareceu entre as escolas dos grupos menos importantes. Mesmo com tradição, seu primeiro campeonato só veio em 1988, com “Kizomba, a festa da raça”. Era o centenário da Abolição, e Luiz Carlos da Vila, Rodolpho de Souza e Jonas Rodrigues bradaram a liberdade nos versos do samba-enredo.

Luiz Carlos da Vila

Luiz Carlos é de Vila da Penha e de Vila Isabel. Na primeira, residiu; na de Noel e Martinho, circulou, cantou seus sambas e acabou ajudando a escola de samba a ganhar o campeonato de 1988 com o memorável “Kizomba, a festa da raça”. Então, põe-se o plural: é Luiz Carlos das Vilas, como ele mesmo gosta de dizer.

Luiz estudou acordeão e violão desde os oito anos. Na década de 1980, se embrenhou nos ensaios do Cacique de Ramos. Sob a tamarineira-guardiã do Cacique, pegou inspiração de uma geração que comporia um dos hinos do pagode carioca, “O show tem que continuar”, parceria sua com Arlindo Cruz e Sombrinha: “Mas iremos achar o tom/ um acorde com um lindo som/ e fazer com que fique bom/ outra vez o nosso cantar/ e a gente vai ser feliz/ olha nós outra vez no ar/ o show tem que continuar...”

Luiz “estudou” na escola do Cacique, mas teve em Candeia seu maior mestre. Participou do surgimento da escola de samba Quilombo, fundada por Candeia como resistência à diluição do papel do compositor nas agremiações. A proximidade com o legado do portelense é tão forte que ele compôs um samba em homenagem ao mestre, “O sonho não acabou”, e gravou um CD com suas composições, *A luz do vencedor*. Eis o memorável “Kizomba, a festa da raça”, de Rodolpho de Souza, Jonas Rodrigues e Luiz Carlos da Vila, que levou a Vila ao título do carnaval carioca:

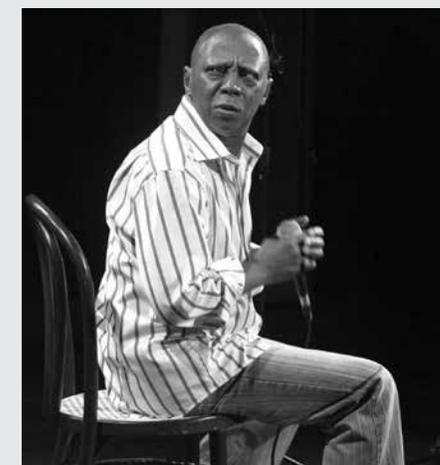
*Valeu, Zumbi
o grito forte dos Palmares
que correu terra, céus e mares
influenciando a abolição
Zumbi, valeu
hoje a Vila é Kizomba
é batuque, canto e dança
jongo e maracatu*

*Vem, menininha
pra dançar o caxambu... (bis)*

*Ô, ô, ô, Nega Mina,
Anastácia não se deixou escravizar
Ô, ô, ô, ô, Clementina,
o pagode é o partido popular*

*Sacerdote ergue a taça
convocando toda a massa
neste evento que congraça
gente de todas as raças
numa mesma emoção
Esta Kizomba é nossa constituição
Esta Kizomba é nossa constituição
Que magia
reza, ageum e Orixá
tem a força da cultura
tem a arte e a bravura
e o bom jogo de cintura
faz valer seu ideais
e a beleza pura dos seus rituais*

*Vem a lua de Luanda
para iluminar a rua
nossa sede é nossa sede
de que o apartheid se destrua (bis)*



O segundo campeonato só veio em 2006. Nas mãos do carnavalesco Alexandre Louzada, a Vila Isabel apresentou-se na Sapucaí mais rica do que nunca. O enredo falava dos grandes heróis (na maior parte mártires socialistas) da América Latina. Tanto luxo causou polêmica internacional. Até hoje, pelo menos na Venezuela, há quem comente o quanto de financiamento a escola recebeu do presidente Hugo Chávez para realizar com tanta pompa o desfile. Entretanto, no atual período de carnavais patrocinados, a questão nem chegou a preocupar muito por aqui. Dentro de casa, outro assunto causou maior imbróglio. O samba intitulado “Soy loco por ti, América: A Vila canta a latinidade”, de André Diniz, Serginho 20, Carlinhos do Peixe e Carlinhos do Petisco, incorporava à batucada um pouco da sonoridade *hermana*: o tempero de salsa e merengue dos compositores causou debate entre os puristas do samba. O próprio Martinho recusou-se a fazer parte do desfile e viajou para o Recife, Pernambuco, em pleno carnaval. Mas depois do reconhecimento do público, que cantou e sambou com uma apresentação única na Sapucaí, o mal-estar foi desfeito.

Escolas campeãs do Sambódromo

Até meados dos anos 1970, o título de campeã, praticamente, revezava-se entre as grandes escolas: Mangueira, Portela, Império Serrano e Salgueiro. Raramente ocorria de uma escola de médio porte tirar a vitória dessas tradicionais agremiações. Foi um feito memorável, por exemplo, quando a Unidos da Tijuca conquistou seu único campeonato em 1936, com o enredo “Sonhos delirantes”. A agremiação tijuca, naqueles primórdios do concurso, era uma das poucas preocupada em trazer alegorias de acordo com o enredo. A prática era hábito do grupo composto pelas comunidades do morro do Borel, Formiga, Casa Branca e Ilhas dos Velhacos desde a sua fundação em 1931. A Unidos da Tijuca foi pioneira no que mais tarde se tornou um quesito importantíssimo. Contudo, a invenção não foi suficiente para desfazer a predominância das grandes escolas. Na verdade, até muito tempo depois a estética visual não era fator determinante para garantir o campeonato.

O responsável pela quebra desse paradigma não surgiu nas batucadas das comunidades. Surpreendentemente, quem transformou o desfile de carnaval

não era conhecido por ter samba no pé, mas por dançar elegantemente em suas pontas. Bailarino do Teatro Municipal e ex-assistente de Fernando Pamplona, Joãozinho Trinta, no seu primeiro ano como carnavalesco do Grêmio Recreativo Escola de Samba Beija-Flor, transformou de uma vez o conceito do espetáculo.

O bloco fundado em Nilópolis no Natal de 1948 e inscrito como escola em 1953 passou a desfilar no grupo principal já em 1955. Foi rebaixado em 1963, mas em 1974 estava de volta entre as grandes. Joãozinho Trinta – que já tinha sido duas vezes campeão pelo Salgueiro – assumiu a escola em 1976, com o ousado enredo “Sonhar com rei dá leão”, sobre o jogo do bicho. A riqueza do desfile fascinou os jurados, que concederam as maiores notas para a escola. A Beija-Flor chegou à primeira colocação, e, como seu pássaro-símbolo, continuou o belo movimento mantendo-se no mesmo lugar. Em um vôo rápido, conquistou mais dois campeonatos seguidos, passando de “reestrente” a tricampeã. A pequena ave de pouco canto mas grande beleza visual acabou com a hegemonia no panteão das grandes campeãs. A Beija-Flor ainda ganhou os títulos de 1980, 1983, 1998, 2003, 2004, 2005 e 2007, e acumula 12 vice-campeonatos.

Seguindo o exemplo, outras escolas passaram a investir mais na composição estética das alas. No grupo especial desde 1959, quatro anos depois de sua fundação, a Mocidade Independente de Padre Miguel nunca tinha chegado a ser vitoriosa, embora também nunca tenha deixado de participar do carnaval das grandes. Seu trunfo não era exatamente a beleza, mas sim a destreza. Um dos seus principais componentes, José Pereira da Silva, o Mestre André, em um golpe de astúcia, inventou a “paradinha da bateria”. Certa vez, ele se desequilibrou, escorregou e os instrumentistas pararam. Mais preocupado com o samba do que com o tombo, o mestre deu um rodopio e fez sinal para o repique, que entrou tocando no ritmo. Pronto, criou-se um tipo de “síncope” musical que depois se tornou obrigatoriedade na apresentação de várias escolas.

Apesar da bateria nota 10 e de bons compositores, o título não chegava. A qualidade era ótima, mas os jurados ainda preferiam as outras escolas. O diferencial que faria a escola ser campeã surgiu pela imaginação do cenógrafo Arlindo Rodrigues. Mentor intelectual da ascensão da escola, ele era, assim como



A bateria nota 10 da Mocidade Independente de Padre Miguel.

título de Padre Miguel e levando-o para outra verde-e-branco: a Imperatriz Leopoldinense.

O Grêmio Recreativo Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense foi fundado em 1959, chegando ao grupo principal em 1965. Durante 15 anos, ficou indo e vindo da seleção das grandes. Só conquistou seu lugar definitivamente quando foi campeã, em 1980, com o enredo “O que é que a Bahia tem”. O samba de Darcy Nascimento e Domingui-nhos do Estácio (“Reluzente como a luz do dia/ bela e formosa como as ondas do mar/ encantadora e feliz/ chega a Imperatriz...”) narrava um momento histórico. A escola de Ramos tinha de fato fincado sua bandeira – com 11 estrelas, representando os bairros do subúrbio da Leopoldina – no território das campeãs. Em 1981, ainda com Arlindo Rodrigues, repetiu o feito e se tornou bicampeã com o enredo “O teu cabelo não nega”, de Gibi, Serjão e Zé Catimba, uma homenagem ao compositor Lamartine Babo, o rei das marchinhas.

A Viradouro, antiga escola de Niterói, fundada em 1946, resolveu disputar o concurso do outro lado da baía de Guanabara somente depois de 40 anos. Em 1985, em um plebiscito, os membros da comunidade votaram se a escola deveria ou não atravessar a ponte para o Rio de Janeiro. A maioria absoluta (98%) decidiu apresentar-se no carnaval desfilando na nova passarela do samba. Em 1986, estreou na Sapucaí no grupo mais baixo. Foi vencendo e subindo gradativamente, até que, em 1991, já estava no grupo especial. Em 1997, com o toque mágico do carnavalesco Joãozinho Trinta, foi campeã com o enredo “Trevas! Luz! A explosão do Universo”.

Joãozinho, herdeiro do estilo de Fernando Pamplona. Em 1979, trouxe o título para a Mocidade com o enredo “O descobrimento do Brasil”, dos compositores Toco da Mocidade e Djalma Crill. No ano seguinte, Arlindo mudou de escola (carnavalescos não são assim, digamos, muito fiéis às suas agremiações), tirando o

Há ainda outras agremiações que mesmo com tradição na folia e bons compositores nunca venceram “na rua”, mas apenas no carnaval aéreo do Sambódromo. É o caso da Vila Isabel e da Estácio de Sá (junção de outros grupos, incluindo a Unidos de São Carlos, que passou a se chamar Estácio de Sá um ano antes da inauguração da Sapucaí). A Estácio venceu em 1992 com o tema “Paulicéia desvairada, 70 anos de Modernismo”.

Depois da construção do Sambódromo, a Mocidade Independente foi campeã mais quatro vezes. Em 1985, com “Ziriguidum 2001, um carnaval nas estrelas”, que pressagiou uma das principais características da escola: a tecnologia. Os desfiles da Mocidade passaram a surpreender pelos efeitos visuais. Luzes piscando, raio laser e fumaça cênica deslumbravam o público. A escola ganhou também em 1990, com o popular samba “Vira, virou, a Mocidade chegou”, em 1991, com “Chuê, chuá, as águas vão rolar”, e em 1996, com “Criador e criatura”.

A maior campeã da “era” Sambódromo, no entanto, foi a Imperatriz Leopoldinense. O primeiro título na Sapucaí veio com um bonito samba sobre a escravidão, “Liberdade, liberdade, abre as asas sobre nós”, de 1989. A partir da década de 1990, a escola mostra-se afinada com os elementos do espetáculo visual que funciona ricamente na Sapucaí. Sob o comando da carnavalesca Rosa Magalhães, a Imperatriz ficou famosa pela técnica perfeita, pelo desfile certo e pela alta elaboração conceitual. Venceu em 1994 e 1995, e foi tricampeã com os títulos de 1999, 2000 e 2001.



As escolas vitoriosas na Era do Sambódromo:

ANO	ESCOLA DE SAMBA	ENREDO
1984*	Portela Mangueira	“Conto de arcaia” “Yes, nós temos Braguinha”
1985	Mocidade Independente	“Ziriguidum 2001: Um carnaval nas estrelas”
1986	Mangueira	“Caymmi mostra ao mundo o que a Bahia e a Mangueira têm”
1987	Mangueira	“O reino das palavras”
1988	Unidos Vila Isabel	“Kizomba, a festa da raça”
1989	Imperatriz Leopoldinense	“Liberdade, liberdade, abra as asas sobre nós”
1990	Mocidade Independente	“Vira virou, a Mocidade chegou”
1991	Mocidade Independente	“Chuê-Chuá, as águas vão rolar”
1992	Estácio de Sá	“Paulicéia desvairada, 70 anos de Modernismo no Brasil”
1993	Salgueiro	“Peguei um Ita no Norte”
1994	Imperatriz Leopoldinense	“Catarina de Médicis na corte dos tupinambôs e tabajeres”
1995	Imperatriz Leopoldinense	“Mais vale um jegue que me carregue, que um camelo que me derrube... lá no Ceará”
1996	Mocidade Independente	“Criador e criatura”
1997	Viradouro	“Trevas! Luz! A explosão do universo”
1998**	Beija-Flor Mangueira	“O mundo místico dos caruanas nas águas do Patu Anu” “Chico Buarque da Mangueira”
1999	Imperatriz Leopoldinense	“Brasil mostra tua cara em ... Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae”
2000	Imperatriz Leopoldinense	“Quem descobriu o Brasil foi seu Cabral, no dia 22 de abril, dois meses depois do carnaval”
2001	Imperatriz Leopoldinense	“Cana-caiana, cana roxa, cana fita, cana preta, amarela, Pernambuco... Quero vê descê o suco, na pancada do ganzá!”
2002	Mangueira	“Brazil com ‘z’ é pra cabra da peste, Brasil com ‘s’ é a nação do Nordeste”
2003	Beija-Flor	“O povo conta a sua história: Saco vazio não pára em pé – A mão que faz a guerra faz a paz”
2004	Beija-Flor	“Manôa, Manaus, Amazônia, Terra Santa... Que alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz”
2005	Beija-Flor	“O vento corta as terras dos Pampas. Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Guarani. Sete povos na fé e na dor... Sete missões de amor”
2006	Unidos de Vila Isabel	“Soy loco por ti, America – A Vila canta a latinidade”
2007	Beija-Flor	“Áfricas: Do berço real à corte brasileira”

*Em 1984, a Portela foi vencedora no desfile de domingo, e a Mangueira, no de segunda-feira. Houve, então, um desfile das campeãs no sábado, reunindo as três primeiras colocadas de domingo, as três primeiras de segunda-feira, a campeã e a vice-campeã do Grupo de Acesso. A Mangueira venceu e foi declarada supercampeã de 1984.

** Em 1998, a Beija-Flor e a Mangueira terminaram com o mesmo número de pontos.

• CAPÍTULO 2 •

MAMÃE, EU QUERO

*“Mamãe, eu quero, mamãe, eu quero,
mamãe eu quero mamar!
Dá a chupeta, dá a chupeta,
dá a chupeta pro bebê não chorar!”*

VICENTE PAIVA E JARARACA, “Mamãe, eu quero”

Na década de 1980, os principais centros urbanos do Brasil foram embalados tanto pelos sons do rock nacional (BRock) como pelos atabaques, tantãs e banjos do pagode. Mas, entre os estrondosos sucessos das letras da “Geração Coca-Cola” – como cantava Renato Russo – e do Cacique de Ramos, houve espaço também para um tipo de música de texto leve e brincalhão, melodia simples, fácil de cantar e memorizar, com estrofes satíricas e forte apelo popular.

Na voz de Gal Costa, “Balancê” talvez tenha sido um dos últimos grandes estouros de uma genuína marchinha de carnaval: “Ô balancê, balancê/ quero dançar com você/ entra na roda/ morena pra ver/ ô balancê, balancê...” Composição de dois geniais mestres do gênero, Alberto Ribeiro e Braguinha, gravada anteriormente por Carmen Miranda em 1936, essa canção reviveu o clima dos tempos áureos em que os concursos de marchinhas elegiam as músicas que iriam embalar o carnaval. O reinado das marchinhas durou nada menos do que quatro décadas, de 1920 a 1960.

Diferente do frevo e do samba – gêneros marcados por seu caráter notadamente popular –, a marchinha nasceu como um ritmo executado prioritariamente nos salões. Carioca e urbana, ela teve sua ascensão concomitante ao aumento da participação da classe média no carnaval de rua, e em poucos momentos chegou a arrastar multidões. Blocos, cordões, ranchos e bailes carnavalescos



A maestrina Chiquinha Gonzaga, autora da primeira marchinha carnavalesca, “Ô abre alas”.

foram fundamentais no processo de divulgação do novo gênero. Assim, não é de espantar que a primeira marchinha composta especificamente para o carnaval tenha sido feita sob encomenda. Em 1899, a maestrina Chiquinha Gonzaga, um dos principais nomes da música popular brasileira do começo do século XX, criou no Andaraí, bairro de sua residência, a marcha “Ô abre alas” para o Cordão Carnavalesco Rosa de Ouro (“Ô abre alas que eu quero passar/ Ô abre alas que eu quero passar/ eu sou da lira/ não vou posso negar.../ Rosa de ouro é que vai ganhar...”).

É bem verdade que a marcha como gênero é antiqüíssima – basta considerar aquelas difundidas por bandas militares e civis no século XIX.

No Brasil, em se tratando de marcha como música de diversão, de mercado, em 1871 já havia a composição “Dona Isabel”, de Joaquim Carvalho de Franco. Temos notícia também de um anúncio da marcha carnavalesca “Os caçadores d’África” publicado ainda antes, em 1857. Assim como já havia composição semelhante ao samba antes do surgimento de “Pelo telefone”, muitas marchinhas foram compostas na virada do século XIX sob o selo de tango, canção carnavalesca, fadinho ou polca. A canção “A baratinha”, de Mário São João Rabelo, e a popular “Ai, Filomena”, com arranjos de J. Carvalho de Bulhões, são algumas delas.

A marchinha brasileira sofreu influência das marchas portuguesas, divulgadas por companhias de teatro musicado, e dos ritmos ragtime e one-step. O primeiro, surgido em 1897 em Nova York, só chegou ao Rio em 1915-16, mas o one-step aportou por aqui no fim do século XIX, influenciando fortemente a nossa dança urbana e, sem dúvida, a forma da marcha carnavalesca. A marcha, brejeira, boa para cantar e dançar, cheia de sátiras e galhofas, com letras de duplo sentido, caracterizou-se como uma música de compasso binário, “com marcação acentuada do tempo forte, para facilitar as passadas dos carnavalescos, que realmente marcham ao

1922: um ano de revoluções

O Modernismo foi um movimento cultural que gritou contra o conservadorismo e a rigidez das normas artísticas, acordando o Brasil da mesmice cultural. Um dos seus grandes marcos foi a Semana de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal de São Paulo em 1922. Organizada por intelectuais como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Manuel Bandeira, Tarsila do Amaral, Brecheret e Villa-Lobos, ela abarcou diversas linguagens artísticas. O evento cumpria a função que cabe a qualquer vanguarda: limpar o terreno para as gerações seguintes.

Também em 1922 aconteceu a primeira revolta do movimento tenentista, conhecida como 18 do Forte, em oposição à posse do presidente eleito Artur Bernardes. Dela participaram o capitão Hermes da Fonseca Filho e os tenentes Eduardo Gomes e Siqueira Campos, entre outros. O Tenentismo buscava moralizar a política brasileira,

dando destaque para a participação dos militares na vida pública. Os líderes eram jovens tenentes com três objetivos nítidos: fim do voto de cabresto, instituição do voto secreto e reforma na educação pública. Mas o movimento tenentista mais famoso e duradouro foi a Coluna Prestes. Liderado por Luís Carlos Prestes e Miguel Coelho, um grupo de 1.500 homens percorreu ao todo 24 mil quilômetros Brasil adentro, enfrentando o Exército, polícias locais, jagunços de coronéis e até cangaceiros de Lampião – e saindo vitoriosos de todos os conflitos. Seu objetivo era espalhar os ideais tenentistas e derrubar o presidente Arthur Bernardes, mas, sem apoio popular, a Coluna acabou se desfazendo. Se não conseguiu mudar imediatamente a realidade política do país, o Tenentismo ao menos pavimentou o terreno para o fim da República Velha e da política do café-com-leite, consolidado com a Revolução de 1930.

acompanharem seu ritmo.”¹ Daí podemos inferir a origem do termo “marchinha”, diminutivo de marcha, presente tanto nos desfiles militares quanto nos cortejos de carnaval.

Foi nos agitados anos 1920 que a marcha se fixou como um dos principais gêneros musicais executados durante a folia. Dada sua ligação direta com os ranchos, ela ficou conhecida primeiro como marcha-rancho. Cadenciado, com encaixe perfeito para a evolução pelas ruas, o gênero surgiu porque aqueles grupos musicais precisavam diferenciar suas apresentações das dos blocos de sujeitos. Os ranchos resolveram a questão incluindo instrumentos de sopro e de corda – e, não raro, nos primórdios dos desfiles, cantando árias de ópera para demonstrar a qualidade de suas apresentações. De fato, isso fica bem claro nas palavras do jornal interno do Rancho Ameno Resedá, que salienta a diferença do rancho para os blocos de “pandeiradas”:

O Mário Cardoso, depois de meditar, com os olhos fitos em um espesso sabugueiro engrinaldado de flores, alvas e aromosas, externou o desejo de fundar-se um grêmio carnavalesco, cheio de originalidade, diferente dos grupos barulhentos de batuque e berreiro. ... Um grêmio onde a beleza e elegância das vestes se harmonizasse com a sublimidade de cantares impecáveis, cuja música fosse da lavra de verdadeiros musicistas. ... O batuque, a pandeirada e os urros seriam banidos por antiestéticos.²

Os ranchos fariam valer esse novo objetivo de desfile, apresentando orquestras ambulantes com capacidade de produzir imponentes e belas melodias. No começo, entretanto, eles não se fixaram em um tipo específico de música. Seguiram a ordem geral do carnaval: cantava-se e dançava-se de tudo.

Modinha e chorinho

A moda foi um gênero cantado no Brasil a partir do século XVIII. Com letras românticas, cheias de sentimentalismo, ficou popular como “modinha”. O padre Caldas Barbosa foi o principal sistematizador do gênero. Por sua envergadura poética e melódica, chegou a ficar muito conhecido na Corte portuguesa, da qual tornou-se freqüentador. Ao final do século XIX, as modinhas eram cantadas ao luar, configurando nossas famosas serestas. Cândido das Neves e Catulo da Paixão Cearense, dentre outros, entoavam seus violões românticos para deleite dos ouvintes. Depois da Era do Rádio, o gênero passou a ser cultivado por poucos, figurando vez por outra nas obras de alguns célebres compositores, como Vinicius de Moraes e Tom Jobim, que compuseram “Modinha”, e Chico Buarque, com “Até pensei”.

O choro é um estilo carioca por excelência. Surgiu no último quartel do século XIX, sendo tocado, sobretudo, por membros da classe média baixa. Um

instrumento solista – geralmente flauta ou clarinete –, um cavaquinho e um violão era o que bastava para esses músicos chorões vararem a noite, estimulados por muita comida e bebida. No começo, o choro era mais um jeito de interpretar as músicas estrangeiras – valsas, polcas, xótis e quadrilhas – do que um gênero em si. Ganhou relevo com o flautista Joaquim Callado, os pianistas Ernesto Nazaré e Chiquinha Gonzaga e o mestre de bandas Anacleto de Medeiros. Nas primeiras décadas do século XX, o maestro, instrumentista e compositor Alfredo da Rocha Vianna, o Pixinguinha, sistematizou o estilo, tornando-se o maior nome do gênero de todos os tempos. Sua vultosa obra engloba as composições “Um a zero”, “Carinhoso” e “Rosa”, dentre tantas outras. Na segunda metade do século XX, Jacob do Bandolim herdou de Pixinguinha o título de grande nome do choro. Suas composições “Noites cariocas” e “Santa morena” são obrigatórias nas rodas que executam o estilo pelo Brasil.

Com o decorrer dos anos, o aprimoramento da sonoridade nos desfiles dos ranchos passou a interessar os compositores semi-eruditos, muitos já produzindo músicas para o teatro de revista e para o rádio. Aparece então a marcha-rancho, “com ritmo mais ou menos vivo, apesar de mais dolente[s] que as marchinhas populares que conhecemos”,³ que viria a consolidar definitivamente o estilo no mercado fonográfico.

Um fato que corrobora o exposto acima é que a marcha “Bem-te-vi”, uma das primeiras compostas por Lamartine Babo, aparece em um disco do cantor Gastão Formenti, de 1933, sob o rótulo de marcha-rancho. Eram poucos os álbuns da época em que se via a designação marchinha. Com o tempo, esta prevaleceria, assim como aconteceu com os termos modinha e chorinho. Dito isso, é preciso ficar claro que, apesar de terem a mesma origem, a marcha-rancho e a marchinha diferem nas características, sobretudo pelo jeito cadenciado, melodioso e harmônico da primeira, em oposição ao estilo espevitado, jocoso e comunicativo da segunda.

Uma marcha-rancho que marcou época e que determinou a perenidade do estilo foi “Pastorinhas”, composição de Braguinha e Noel Rosa. Fruto de uma conversa dos dois no Café Papagaio, no Centro do Rio, a música tentava reproduzir o ritmo das pastoras que desfilavam na noite dos Santos Reis em Vila Isabel. Um dos maiores clássicos da música brasileira, não teve muito êxito quando foi lançada, ainda com o nome de “Linda pequena”. Após a morte de Noel, Braguinha fez algumas alterações na letra e a música foi regravada por Sílvio Caldas como “Pastorinhas”, tornando-se um grande sucesso:

*A estrela d'alva
no céu desponta
e a lua anda tonta
com tamanho esplendor...*

*E as pastorinhas
pra consolo da lua,
vão cantando na rua
lindos versos de amor.*

*Linda pastora,
morena da cor de Madalena,
tu não tens pena de mim,
que vivo tonto pelo teu olhar.
Linda criança,*

*tu não me saís da lembrança...
meu coração não se cansa
de sempre e sempre te amar.*

Nessa primeira fase, podemos destacar os compositores Sinhô, Eduardo Souto, José Francisco de Freitas e Freire Júnior como expoentes do gênero. Durante a “época de ouro” do rádio, outros autores também arriscaram marchar pelas trilhas já desbravadas: Ary Barroso, Nássara, Alberto Ribeiro e Mário Lago são alguns deles. Três nomes, porém, ficariam conhecidos como os mais célebres compositores de marchinhas de todos os tempos. São eles: Lamartine Babo, Braguinha e Haroldo Lobo.

* * *

A marcha passou a ser cultivada nos últimos 40 anos do século XX apenas eventualmente, por compositores de outros gêneros – à exceção de João Roberto Kelly, o último legítimo representante dos bons tempos da marchinha. Caetano Veloso, Vinicius de Moraes, Zé Kéti e Chico Buarque são alguns dos que pincelaram suas representativas obras com marchinhas e marchas-rancho, desenvolvendo releituras nostálgicas e criativas do gênero de música mais popular do carnaval.

Bip-Bip

Em um cantinho na famosa praia de Copacabana, há um reduto de samba e choro conhecido pela presença de gente bamba e pelo perfil ao mesmo tempo carismático e sisudo de seu dono: o Bip-Bip do Alfredinho. É um bar pequeno, e pouca gente pode ouvir a roda; seu Alfredo cobra, à la Jacob do Bandolim, silêncio absoluto para ouvir as ontológicas letras e melodias. E não é que Alfredinho e os habitués do Bip resolveram formar um racho carnavalesco!? A idéia saiu da cachola do compositor Elton Medeiros, com o objetivo de reviver a tradição

do carnaval carioca com harmoniosas marchas-rancho e marchas-regresso. O Rancho Carnavalesco Flor do Sereno saiu em 2000 desfilando pela praia de Copacabana com fantasias, alas e orquestra similares às dos antepassados das escolas de samba. Hoje as músicas que embalam os foliões podem ser ouvidas no CD do Rancho. Com direção musical de Pedro Aragão e Rui Alvim, nove composições desfilam o talento de Cristóvão Bastos, Maurício Carrilho, Paulo César Pinheiro, Aldir Blanc, Jayme Vignoli, Luciana Rabello e Samuel Araújo.

O baiano Caetano Veloso foi um dos líderes do Tropicalismo, ao lado de Gilberto Gil e Tom Zé, do poeta Torquato Neto, das cantoras Maria Bethânia e Gal Costa e do maestro Rogério Duprat. Esse grupo foi protagonista de um movimento que bagunçou o coreto da cultura brasileira – já bagunçado de nascença –, misturando influências locais e internacionais, juntando o arcaico com o novo e possibilitando, ao final da década de 1960, uma revalorização e modernização de nossas tradições.



O tropicalista Caetano Veloso, com seus longos cabelos, bebendo na fonte inesgotável da batida do baiano João Gilberto.

Pandeiros, violas, cavaquinhos, rabecas, samba, choro, música folclórica e marchinhas pintaram no pedaço, ocupando um significativo espaço no movimento. Caetano fez uma nova roupagem, em 1968, para a marcha “Yes, nós temos banana”, quase tropicalista desde sua criação. Compôs também a marchinha “Filha da Chiquita Bacana”, dando “continuidade” à “Chiquita Bacana” original, de Braguinha e Alberto Ribeiro. A letra de Caetano faz justamente esse elo entre tradição e modernidade, o passado alimentando a construção do presente. Ao cantar “Eu sou a filha da Chiquita Bacana/ nunca entro em cana/ porque sou família demais/ puxei à mamãe/ não caio em armadilha/ e distribuo banana com os animais”, ele presta uma homenagem ao tempo dos carnavais antigos, época da “menina família”; mas essa Chiquita tropicalista transa “todas sem perder o tom” e participa da frente pela libertação das mulheres, a “Women’s Liberation Front”.

O nome José Flores de Jesus é pouquíssimo conhecido, mas trata-se de um compositor famoso no meio do samba e da história político-cultural brasileira: Zé Kéti. Em 1967, ele criou, com Hildebrando Pereira Matos, uma marcha-rancho poética, nostálgica, cadenciada e belíssima. Citando colombinas, palhaços, pierrôs e arlequins, “Máscara negra”

conta uma história quase triste. Mas o desfecho da música conchama os foliões a pular, a se divertir, afinal, “hoje é carnaval...”:

*Tanto riso, oh quanta alegria
mais de mil palhaços no salão
Arlequim está chorando pelo amor da Colombina
no meio da multidão*

*Foi bom te ver outra vez
tá fazendo um ano
foi no carnaval que passou
eu sou aquele pierrô
que te abraçou
que te beijou, meu amor
A mesma máscara negra
que esconde o teu rosto
eu quero matar a saudade*

*Vou beijar-te agora
não me leve a mal
hoje é carnaval*

As simbologias do carnaval, muito bem descritas na música de Zé Kéti, também povoaram o imaginário de um dos maiores compositores de MPB de todos os tempos: Chico Buarque. Em “Noite dos mascarados”, Chico faz alusão à mesma “máscara” que esconde o rosto no carnaval, provocando dúvida, insegurança, curiosidade, desejo, mistério. Aqui, mais uma vez, o clima de festa une o casal, o

desejo supera o medo, o fim da folia traz a pressa em concretizar o encontro: “Mas é carnaval/ não me diga mais quem é você/ amanhã tudo volta ao normal/ deixe a festa acabar/ deixe o barco correr/ deixe o dia raiar/ que hoje eu sou/ da maneira que você me quer/ o que você pedir/ eu lhe dou/ seja você quem for/ seja o que Deus quiser/ seja você quem for/ seja o que Deus quiser...”

Se a “Noite dos mascarados” de Chico faz referência a personagens característicos dos festejos carnavalescos, a marcha que o tornou famoso pelo Brasil inteiro, lançada em 1966 pela cantora Nara



Zé Kéti,
o “máscara negra”
do carnaval.

Leão no II Festival de Música Popular da TV Record-SP, relembra os coretos das praças com suas bandas aos domingos, o povo acompanhando os desfiles pela cidade. “A banda” virou símbolo de amor e fraternidade: “Estava à toa na vida/ o meu amor me chamou/ pra ver a banda passar/ cantando coisas de amor/ a minha gente sofrida/ despediu-se da dor/ pra ver a banda passar/ cantando coisas de amor...”



Chico Buarque
canta “A banda”
no II Festival
de MPB da TV
Record, em 1966,
ao lado de Jair
Rodrigues, com
quem dividiu o
primeiro prêmio.

Outro poeta que cultivou a marcha foi Vinicius de Moraes. O diplomata de renome internacional, principal letrista da bossa nova, adorava nossas brasilidades. Pôs letra em “Jesus alegria dos homens”, do erudito Bach, alterando o nome para “Rancho das flores” e adaptando a peça ao ritmo carioca. E só mesmo o branquíssimo, carioquíssimo, negríssimo, brasileiríssimo Vinicius para legitimar em forma de música e poesia o fim do carnaval. Composta com Carlos Lyra, a “Marcha da Quarta-feira de Cinzas” é uma grande homenagem ao ritmo que, nos ranchos, congregou a miscigenação:

*Acabou o nosso carnaval
ninguém ouve cantar canções
ninguém passa mais brincando feliz
e nos corações
saudades e cinzas foi o que restou*

*Pelas ruas o que se vê
é uma gente que nem se vê
que nem se sorri
se beija e se abraça
e sai caminhando
dançando e cantando cantigas de amor*

*E no entanto é preciso cantar
mais que nunca é preciso cantar
é preciso cantar e alegrar a cidade*

...

O carnaval de rua dos anos 1980

A década de 1980 foi marcada pelos ventos da democratização da política e das instituições brasileiras. Novos partidos, mobilização popular e eleições eram a agenda pública da sociedade. Passada a ditadura, chegava um momento favorável à crítica, à brincadeira, à folia coletiva, e a década viu florescer centenas de blocos carnavalescos. No Rio, particularmente, a fundação do Simpatia É Quase Amor e do Suvaco do Cristo e o ressurgimento de blocos como Cacique de Ramos, Banda de Ipanema, Cordão do Bola Preta e Bafo da Onça representaram a volta da alegria, do prazer de reunir os amigos para rir, satirizar e cantar a esperança de um país melhor. No sábado de carnaval, logo pela manhã, o Centro do Rio ferve com a banda do Cordão do Bola Preta. Milhares de foliões fantasiados, de todas as classes e idades, pulam e brincam ao som da música de Vicente Paiva e Nelson Barbosa:

“Quem não chora não mama/ segura meu bem a chupeta/ lugar quente é na cama/ ou então no Bola Preta/ vem pro Bola meu bem/ com alegria infernal/ todos são de coração/ foliões do carnaval (sensacional!)”



A Banda de Ipanema toca para o compositor Mário Lago e a cantora Elizeth Cardoso.

Com a ascensão do samba-enredo como música de carnaval e com as escolas de samba tornando-se a principal referência nos dias de Momo, as marchas perderam espaço na preferência dos foliões. Isso aconteceu já pelos idos da década de 1960, período nebuloso de nossa história política e institucional, marcado profundamente por uma ditadura que duraria décadas. A própria falta de liberdade e democracia acabou com o ambiente descontraído, festivo, de críticas brincalhonas, característico da marchinha. Esse ar de espontaneidade musical só seria recuperado na segunda metade da década de 1980, com o ressurgimento dos blocos de carnaval que representariam um dos canais para a sociedade voltar a se manifestar, participar, reunir, sorrir.

Mas, assim como o samba, que segundo o compositor Nelson Sargento “agoniza mas não morre”, eis que muitas marchinhas viriam a florescer de novo no carnaval de rua do final do século XX e início do XXI, com milhões de pessoas – adultos, jovens e crianças – brincando e cantando nos blocos de sujos, demonstrando a perenidade do gênero e a vitalidade musical das melodias e letras que contam, em muitos casos, a história do Rio. Essa vitalidade está também ligada

ao surgimento de novos compositores, como podemos observar nos festivais de marchinhas organizados pela Fundação Progresso, local já batizado de “marchódromo”, situado no bairro da Lapa.

Estamos convictos de que poucas manifestações refletem com tanta exatidão a criatividade do compositor do Rio de Janeiro e o espírito carioca. Verdadeiras crônicas, elas contam a história da cidade e as qualidades e defeitos do povo, quase sempre sem abrir mão do deboche e da malícia. Vão do lirismo ao esculacho, mas são permanentemente carioquíssimas. São, enfim, músicas que, ao mesmo tempo em que nos remetem a carnavais inesquecíveis, conservam a juventude que encanta as crianças de todas as idades. Em outras palavras, são eternas.⁴

A citação é do pesquisador Sérgio Cabral, que, além de ser um dos principais conhecedores da MPB, organizou juntamente com a historiadora Rosa Maria Araújo o bem-sucedido musical *Sassaricando – e o Rio inventou a marchinha*, uma daquelas obras para marcar a história musical da cidade, já assistido por milhares de pessoas pelo país.

Depois dessa breve incursão às origens e ao desenvolvimento da marchinha, vamos falar dos cantores e compositores que fizeram desse gênero carnavalesco um dos mais cantados e tocados de todos os tempos, segundo o Ecad – Escritório Central de Arrecadação e Distribuição. O órgão que fiscaliza e cobra os direitos autorais dos compositores coloca as marchinhas “Mamãe, eu quero” e “Cabeleira do Zezé” como as campeoníssimas entre todos os gêneros executados no carnaval.

Alberto Ribeiro, que formou com Braguinha uma imbatível dupla de compositores de marchinha.

Alberto Ribeiro

“Todo domingo
havia banda
no coreto do jardim
e já de longe
a gente ouvia
a tuba do Serafim”

ALBERTO RIBEIRO E BRAGUINHA, “Tem gato na tuba”



Se a carreira de Alberto Ribeiro seguisse a lógica musical de seu bairro de convivência, o Estácio, ele teria sido um dos maiores compositores do samba. Mas o médico homeopata caridoso, que cobrava quase nada de seus pacientes, acabou conhecido nacionalmente como um dos nossos principais compositores de marchinha.

Para quem sempre pensa em Braguinha quando ouve falar no nome de Alberto Ribeiro, é preciso esclarecer que o carioca nascido em 1902 compôs em vários ritmos e teve parcerias com outros importantes compositores do seu tempo: Nássara, Alcyr Pires Vermelho, Horondino Silva, Lamartine Babo, Bide, Radamés Gnattali, Antônio Almeida. São mais de 200 as composições de sua autoria, sem contar as parcerias com Braguinha.

Fugindo um pouco do perfil do compositor popular da época – geralmente afeito a uma relação estreita com o Estado, sobretudo nos anos em que o carismático Getúlio Vargas esteve no comando do país –, Alberto Ribeiro foi preso várias vezes durante o Estado Novo. Suas músicas de cunho político e social acabaram sendo reunidas no LP *Aviso aos navegantes*, gravado pelo próprio compositor em 1956 e antecipando no meio fonográfico o clima de críticas sociais característico da década de 1960. Muito querido no ambiente musical, foi um ardoroso defensor dos direitos autorais como dirigente da UBC (União Brasileira de Compositores).

Café

A marchinha “Tipo sete”, cujo tema era o mercado de café, faz alusão ao principal produto de exportação brasileiro no período colonial, depois da cana-de-açúcar. O café veio parar no Brasil devido a um romance proibido. Reza a história que o militar português Francisco de Mello Palheta, ao chegar em missão na Guiana Francesa, logo se apaixonou pela esposa do governador, a linda marquesinha d’Orvillers. Correspondido, Palheta ganhava de presente sementes e mudas de café, que por proibição das autoridades coloniais francesas não podiam sair da região.

No Brasil, o café tornou-se o principal produto de exportação durante a Regência.

Décadas depois, sua venda geraria muitos dividendos. O país passou a ter superávit na balança comercial, ou seja, exportava mais do que importava, ficando com lucro nas transações internacionais. Estados Unidos, Inglaterra, França e Alemanha eram nossos principais compradores.

Sustentando toda a política da República Velha, as fazendas de café espalhavam-se pelo Rio de Janeiro e por Minas Gerais, mas foi em São Paulo que esse cultivo teve maior produtividade, sobretudo pela qualidade do plantio. A riqueza oriunda das milhões de sacas do produto vendidas criaram as condições para o desenvolvimento do capitalismo em terras paulistas.

Freqüentador do Café Nice, templo dos principais compositores da Era do Rádio, Alberto Ribeiro começou a publicar sua obra em 1923, com o samba “Água de coco”, em parceria com Antônio Vertulo. Sempre que podia, gravava suas próprias criações. Mas seria com o cantor Francisco Alves que sua marchinha “Tipo sete”, em parceria com Antônio Nássara, ganharia o primeiro lugar no concurso da prefeitura, em 1934.

O ano de 1935, conflituoso na política getulista, foi extremamente promissor para Alberto Ribeiro. Talvez ele ainda não soubesse que o encontro com um homem de bigodinho curto e sorriso espontâneo, apresentado a ele pelo editor Mangione, mudaria o rumo da vida dos dois. Convidados para fazer a trilha sonora do filme *Alô, alô, Brasil*, de Wallace Downey, Alberto Ribeiro e Braguinha, o João de Barro, deram início à parceria de maior sucesso na história das marchinhas de carnaval.

A primeira marchinha, que dizia “É madrugada/ de longe eu vim/ deixa a lua sossegada/ e olha pra mim”, saiu de uma conversa. Segundo Braguinha, “Deixa a lua sossegada”, gravada por Almirante e o Bando da Lua, nasceu da seguinte maneira: “Estávamos eu e o Alberto no Café Papagaio, no dia mesmo em que nos conhecemos, quando tivemos a idéia de fazer uma marchinha satirizando o uso, tão explorado, da lua como tema poético...”⁵

Daí veio mais um caminhar de parcerias. E, nas muitas entrevistas que deram no decorrer da vida, os dois compositores sempre pontuaram a dificuldade de definir a participação de cada um nas canções que fizeram juntos, como “Chiquita Bacana”, “Yes, nós temos banana”, “Touradas em Madri”, “China pau”, “Adolfito Mata-Mouros”, “Balancê”, “Tem gato na tuba”... Em 1946, a dupla compôs “Copacabana”, um clássico que ficaria imortalizado na história do samba-canção e da MPB.

Da esquerda para a direita: Ângela Maria, Marlene e Emilinha, as “Rainhas do Rádio”. Ao fundo, no centro, Jorge Goulart, e, à direita, Adelaide Chiozzo.



Copacabana

Copacabana era, no final dos anos 1940, a princesinha das praias brasileiras, insuperável em sua beleza natural. No bairro mais famoso do Rio de Janeiro conviviam intelectuais, artistas, prostitutas, políticos, gente chique e gente pobre. A democracia de suas ruas foi retratada por muitos escritores e compositores. Nos *night clubs* incipientes surgiam o samba-canção e a

pré-bossa nova. Os compositores João de Barro e Alberto Ribeiro fizeram uma ode ao bairro, uma música encomendada por uma boate de Nova York chamada Copacabana: “Existem praias tão lindas/ cheias de luz/ nenhuma tem o encanto que tu possuis / tuas areias/ teu céu tão lindo/ tuas sereias, sempre sorrindo/ Copacabana princesinha do mar...”

Alberto Ribeiro foi gravado pelos mais importantes cantores e cantoras da época, como Carmen Miranda, Francisco Alves, Mário Reis, Emilinha Borba, Aurora Miranda, Nuno Roland, Carlos Galhardo e Dirce Batista. Sua obra vem mostrando grande perenidade no decorrer dos anos. É só os sopros passarem a tocar, os confetes e serpentinas aparecerem, que os foliões começam a pular e cantar as músicas de Alberto Ribeiro.

Lamartine Babo

“Neste palco iluminado
só dá Lalá (bis)
és presente imortal
só dá Lalá
nossa escola se encanta
o povão se agiganta
é dono do carnaval”

SERJÃO, GIBI E ZÉ CATIMBA, “O teu cabelo não nega”,
samba-enredo da Imperatriz Leopoldinense em 1981

Lamartine Babo é, ao lado de Braguinha e Haroldo Lobo, um dos principais compositores de marchinhas de carnaval. As suas pareciam encaixar-se como uma luva nos festejos de Momo. Carinhosamente apelidado de Lalá, ficou também conhecido por vários outros nomes: Poeta Cinzento, Frei Caneca, T. Mixto e Janeiro Ramos. Sua notória magreza era motivo de piadas freqüentes, não raro feitas por ele próprio. Seu jeito bonachão e brincalhão – era um contador

inveterado de histórias e pilhérias – dava a impressão de que, por onde andasse, levava junto o carnaval.

O carioca, nascido em 1904, foi um compositor versátil e com total domínio do seu ofício. Braguinha disse certa vez: “Lamartine é um divisor de águas do carnaval. E, justamente, por causa dessa minha admiração, minhas primeiras músicas talvez revelem influência das dele.”⁶

Assim como a maioria dos compositores de marchinhas, Lamartine passeava com muita desenvoltura pelo samba, valsa, músicas juninas, jingles recém-surgidos e foxtrotes (exemplos de alguns clássicos são “Serra da Boa Esperança”, “No rancho fundo” – esta com Ary Barroso –, “Eu sonhei que tu estavas tão linda”, com Francisco Mattoso, “Isto é lá com santo Antônio” e “Noites de junho”...).

O futebol era para Lalá uma paixão equivalente à música. Certo dia, quando apresentava um programa na Rádio Mayrink Veiga chamado *Trem da alegria*, foi desafiado a fazer um hino para cada clube carioca. Deve ter pensado então: por que não unir o útil ao agradável? Assim, a cada semana Lalá passou a compor e apresentar um hino diferente.



O alegre Lalá,
ao lado de
Pixinguinha
(à esq.) e
Louis Armstrong,
em 1960.

Frases de Lamartine

Lamartine era um grande brincalhão e contador de piadas. Inventava frases adoidado, e muitas vezes as pilhérias eram auto-referentes. Eis algumas delas:

“Indagado sobre por que não ia ao dentista, [Lamartine] respondia que era um ás do rádio brasileiro. E depois vinha com o trocadilho: ‘Estou subindo sempre. Sou um ás-sem-dente.’”

“Quando o médico chegou à sua cabeceira e, para animá-lo, perguntou: ‘Por que

não aproveita para compor alguma coisinha agora que você melhorou?’ Ele respondeu: ‘Logo agora, doutor, que estou me decompondo!’”

“Eu era tão magro que não dava fotografias às minhas fãs; dava radiografias.”

“O Luís de Camões fez os Lusíadas, já eu fiz Lamartiniadas.”

“Não quero busto ao morrer, prefiro ser vivo e robusto.”⁷

Futebol

Hoje o futebol é nosso esporte mais popular – aliás, é o esporte mais popular do mundo. Mas nem sempre foi assim. O jogo nasceu entre a elite européia, e chegou ao Brasil por meios também elitizados. Em 1894, retornando de seus estudos na Inglaterra, o paulista Charles William Miller trouxe em suas malas bolas, uniformes e as regras básicas do jogo. Divulgou para os amigos e formou o primeiro time de São Paulo, o São Paulo Athletic Club. Mas é preciso salientar que, 16 anos antes, a primeira “pelada” de rua já havia sido disputada no Rio de Janeiro: marinheiros britânicos organizaram uma partida na esquina da rua do Roso com a rua Paissandu. O futebol logo caiu no gosto do povo, levando à criação de clubes



Ataque da seleção carioca dos anos 1940. Da esquerda para a direita: Adilson, Zizinho, Izaías, Jair e Carreiro.

populares e exercendo pressão para que os espaços elitizados abrissem suas portas às camadas mais humildes.

Por se tratar de um clube de massas, o compositor fez o hino do Flamengo lembrar um hino de guerra; conferiu um toque lírico ao do Fluminense, revelando o refinamento do clube; no do Vasco, incluiu um fragmento de música portuguesa. Sua composição para o Botafogo gerou muita polêmica, por causa do trecho “campeão desde 1907” ou “desde 1910” – a primeira data era considerada muito abrangente, e a segunda, muito redutiva. Como seu clube de coração era o América, nesse ele caprichou, escrevendo os belos versos: “Hei de torcer... torcer... torcer.../ hei de torcer até morrer.../morrer... morrer.../ pois a torcida americana é toda assim/ a começar por mim/ a cor do pavilhão/ é a cor do nosso coração/ nos nossos dias de emoção/ toda a torcida cantará esta canção...”

Mas os sucessos de Lamartine vieram mesmo das marchinhas. Se antes ele tinha que trabalhar duro como funcionário da Light, revistógrafo do teatro musicado ou professor de dança de salão, foram sem dúvida as suas composições para o carnaval que mostraram o caminho no qual ele se tornaria quase imbatível. Sua primeira música gravada, uma parceria com Francisco Gonçalves de Oliveira em 1927, por Frederico Rocha, foi a marcha “Os calças-largas”, que fez sucesso no carnaval seguinte.

Um marco na história do carnaval e dos direitos autorais no Brasil foi o ano de 1932, quando surgiu a marchinha “O teu cabelo não nega”, criação de Lamartine gravada por Castro Barbosa: “O teu cabelo não nega, mulata/ porque és mulata na cor/ mas como a cor não pega, mulata/ mulata, quero o teu amor/ Tens um sabor/ bem do Brasil/ tens a alma cor de anil/ Mulata, mulatinha, meu amor/ fui nomeado seu tenente interventor...”

Se Lamartine vivesse em nossos dias, teria grandes dificuldades para compor essa música. A condição imposta nos versos “mas como a cor não pega, mulata/ mulata, quero o teu amor...” pode ser hoje interpretada como símbolo do preconceito vigente na época – tão vigente que a letra não causou maiores espantos. Na nossa era

do “politicamente correto”, porém, Lamartine certamente seria alvo de duras críticas. O curioso é que a música teve outro questionamento em seu tempo. Por causa dela, o autor foi acusado de plágio pelos pernambucanos Irmãos Valença, notórios compositores de frevo. Segundo eles, Lalá teria apenas lançado com outro nome uma marcha deles chamada “Mulata”. Ao que tudo indica, Lamartine apenas adaptou a cantiga regional, deu-lhe a introdução e mudou o ritmo, afirmando não ter responsabilidade quanto ao encarte da gravação, que dizia “motivos do Norte – arranjos de Lamartine Babo”. O final do processo resultou na inclusão dos Irmãos Valença como co-autores da marcha, e foi o primeiro grande escândalo relativo a direitos autorais no Brasil.

Os melhores cantores de sua época gravaram a obra de Lamartine. Carmen Miranda e Mário Reis chegaram até a registrar um duo em 1933, gravando o samba “Tarde na serra” e a marcha junina “Chegou a hora da fogueira”, com arranjos de Pixinguinha: “Chegou a hora da fogueira!/ É noite de São João/ o céu fica todo iluminado/ fica o céu todo estrelado/ pintadinho de balão.../ Pensando no caboclo a noite inteira/ também fica uma fogueira/ dentro do meu coração...”



O cantor Mário Reis: com ele, a música popular entrou nos palacetes e residências da elite.



Em 1955, oito anos antes de sua morte, foi lançado pela Sinter o LP *Carnaval de Lamartine Babo*, com 14 composições de seu repertório, incluindo os clássicos “O teu cabelo não nega”, “Linda morena”, “Moleque indigesto”, “Rasguei a minha fantasia”, “Grau dez” (com Ary Barroso), “Marchinha do grande galo” (com Paulo Barbosa), “Aí, hein!” e “Bola boa” (ambas com Paulo Valença) e “Uma andorinha não faz verão” (com João de Barro), entre outras.

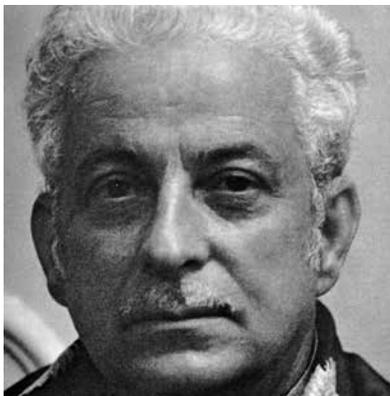
As muitas vozes que gravaram o Lalá da alegria, da irreverência e da versatilidade sabiam que ninguém compunha com tamanha qualidade artística se não tivesse uma enorme paixão motivadora. Para Lamartine, o carnaval era tudo. E isso fica bem claro na marchinha “História do Brasil”, pois tudo só começa, nesta terra de Cabral, depois da festa: “Quem foi que/ inventou o Brasil?/ Foi seu Cabral/ foi seu Cabral!/ No dia 21 de abril/ dois meses depois/ do carnaval!”⁸

Braguinha

*“Eu fui às touradas em Madri
parará tim bum, bum, bum
parará tim bum, bum, bum
e quase não volto mais aqui
para ver Peri
beijar Ceci
parará tim bum, bum, bum
parará tim bum, bum, bum...”*

JOÃO DE BARRO E ALBERTO RIBEIRO, “Touradas em Madri”

João de Barro,
o Braguinha.



Carlos Braga virou Carlinhos. Carlinhos cresceu e virou Braguinha. E Braguinha fez nascer João de Barro, pseudônimo pelo qual ficou conhecido um dos maiores compositores de marchinhas do nosso país.

Braguinha iniciou sua carreira musical ainda jovem, quando ele e a família já haviam se mudado de Botafogo, bairro da Zona Sul carioca, para Vila Isabel. Foi lá que ele conheceu os companheiros com quem formaria o conjunto

Marchas juninas

Alguns dos mais conhecidos compositores de marchinhas carnavalescas compuseram também marchas juninas. As festas que homenageiam três santos da Igreja católica – são João, são Pedro e santo Antônio – chegaram ao Brasil com os portugueses na época da colonização, e são grandes acontecimentos, sobretudo no Nordeste brasileiro. Da França vieram os passos da dança: até hoje o puxador da quadrilha grita com “sotaque” afrancesado: “alavantu”, “anarriê”. Aos poucos, como

tudo que chega por aqui, a tradição foi se abasileirando, incluindo o nosso “balancê” – e nesse processo, Braguinha e Lamartine tiveram destaque. Pamonha, canjica, milho assado e cusuz, pratos típicos da festa, são apreciados ao som de músicas como “Noite de junho” e “Isto é lá com santo Antônio”: “Eu pedi numa oração/ ao querido são João/ que me desse um matrimônio/ São João disse que não!/ São João disse que não!/ Isto é lá com santo Antônio!”

Flor do Tempo, do qual surgiria o Bando de Tangarás. No Bando, nasceu João de Barro, apelido escolhido para não expor o nome da família tradicional, coisa que muito desagradaria seu pai, que não queria ver o filho metido com esse negócio de música.

João de Barro então começou uma breve carreira de cantor e construiu os alicerces da obra de compositor assinando praticamente todo o repertório do grupo. “Trem blindado” e “Moreninha da praia” foram os primeiros sucessos, lançados no carnaval de 1933. A letra da “Moreninha” foi inspirada nas meninas cariocas que, naquele ano, deixaram de usar meias e passaram a desfilar suas pernas na avenida da praia – “mais sensacional do que as minissaias de hoje”, como definiu Braguinha certa vez.

*Moreninha querida
da beira da praia
que mora na areia
todo o verão
que anda sem meia
em plena avenida
varia como as ondas
o teu coração
Queimei-me todo no outro dia
mas não sei bem o que seria
se o sol do mar
ou o sol que trazes dentro
do teu lindo olhar*



*A tua ardência é que me assombra
tu tens 40 graus à sombra
desta maneira
só mesmo te botando
numa geladeira*

Ao longo de sua carreira, Braguinha compôs também sambas, marchas-rancho e músicas juninas, mas a consagração veio mesmo com as marchinhas. Falar das mulheres, dos fatos do dia-a-dia e fazer, enfim, pequenas crônicas musicais era talvez o maior de seus muitos talentos. Em 1934, o Brasil ouviu e aprovou “Linda lourinha” na voz de Sílvio Caldas. A música que coroava a “loura” como rainha do carnaval era uma bem-humorada resposta a “Linda morena”, composta por Lamartine Babo.

No mesmo ano, Braguinha e Lamartine assinaram “Uma andorinha não faz verão”. Parece que Lalá gostou muito da primeira parte, que dizia “Vem moreninha/ vem tentação/ não andes assim tão sozinha/ que uma andorinha não faz verão”. A ela, Lamartine acrescentou: “Dizem morena/ que o teu olhar/ tem corrente de luz que faz cegar/ o povo anda dizendo/ que essa luz do seu olhar/ a Light vai mandar cortar...”

Touradas em Madri

13 de julho de 1950. O Rio de Janeiro acabara de inaugurar o maior estádio do mundo, o Maracanã. Depois de vencer México, Iugoslávia e Suécia pela Copa do Mundo, o próximo adversário do Brasil era a Espanha. O estádio lotado, a torcida confiante. No primeiro tempo, Ademar, Jair e Chico fazem uma festa de gols. Depois do segundo gol de Chico, o quarto do Brasil, os torcedores começam a cantar: “Eu fui às touradas em Madri/ parará tim bum bum bum/ parará tim bum bum bum/ e quase não volto mais aqui/ pra ver Peri/ beijar Ceci...”

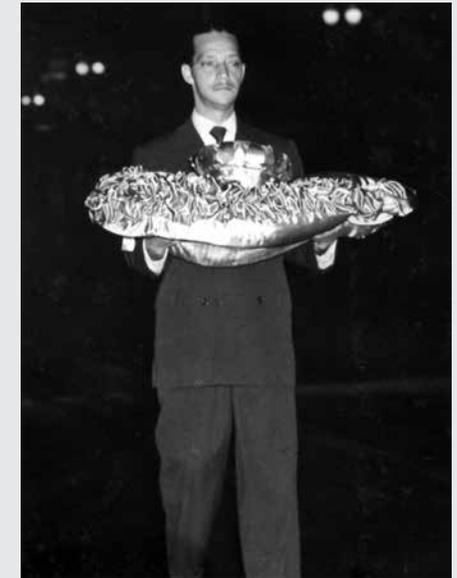
Em pouco tempo, os 180 mil torcedores no estádio entoam a marchinha, sucesso do último carnaval. Na arquibancada, no meio

da multidão, um homem de bigode, aparentando meia-idade, está sentado ao lado da filha. A menina Maria Cecília, de 11 anos, admira espantada a beleza do espetáculo. Mas o que chama a atenção dos vizinhos de arquibancada é que lágrimas escorrem do rosto daquele homem. Um negro forte sentado ali ao lado diz para quem quiser ouvir: “Todo mundo aqui cantando feliz com a vitória do Brasil e esse danado de espanhol aí chorando pela derrota da sua seleção. Só me faltava essa!” O que o sujeito não podia imaginar é que o tal homem de bigode, anônimo no meio da multidão, é Braguinha, autor da canção “Touradas em Madri” que a multidão cantava em uníssono.



Orlando Silva e a história de “Carinhoso”

Braguinha, rei do carnaval, foi responsável por muitos outros clássicos da música popular brasileira. Em 1937, a cantora Heloísa Helena pediu-lhe uma letra para um choro-canção instrumental de Pixinguinha. A melodia já existia desde 1917, mas quando gravada não fez muito sucesso. No entanto, tudo seria diferente com essa nova parceria entre o mestre do choro e o mestre da folia de Momo. A letra de Braguinha serviu como uma luva à música, e “Carinhoso” já estava pronta para estourar pelo país. Faltava só alguém gravar. Muitos não queriam, não levaram fé, mas eis que surgiu um novato de voz aveludada que resolveu registrá-la em disco com “Rosa”, também de Pixinguinha. O sucesso foi imediato, e foi aí que o cantor Orlando Silva começou sua caminhada como o “Cantor das Multidões”: “Meu coração, não sei por quê/ bate feliz quando te vê/ e os meus olhos ficam sorrindo/ e pelas ruas vão te seguindo/ mas mesmo assim/ foges de mim...”



Orlando Silva, em outubro de 1952, conduz a coroa que simbolizava a majestade de Francisco Alves, recém-falecido.

No carnaval de 1935, Braguinha e Alberto Ribeiro lançaram “Deixa a lua sossegada” e “Cadê Mimi”. Das aproximadamente 500 composições de Braguinha, 85 foram escritas com Alberto, seu parceiro mais constante. Um dos maiores sucessos da dupla foi “Balancê”.

Como já se disse, Braguinha chegou a gravar algumas de suas composições, mas sempre afirmou que não era cantor. Ele achava que sua voz não estava à altura da dos grandes intérpretes da época, como Francisco Alves, Mário Reis, Sílvio Caldas, Orlando Silva e Jorge Goulart, este último o seu preferido no registro de suas músicas. Na interpretação de vários deles, composições como “Dama das camélias” (com Alcyrr Pires Vermelho), “Pirata da perna de pau”, “Vai com jeito” e “Seu Libório” (com Alberto Ribeiro) viraram sucesso.

Braguinha aproveitava muito bem o gênero marchinha para comentar o cotidiano. Mesmo num tempo de ditaduras e guerras, alguns protagonistas da

política nacional e internacional apareciam no carnaval retratados de forma bem-humorada. Foi assim que em 1943 o ditador Adolf Hitler virou “Adolfito Mata-Mouros”, na letra da marchinha de mesmo nome, parceria com Alberto Ribeiro. Na década de 1940, viriam ainda “Anda Luzia”, “A mulata é a tal” (com Antônio Almeida) e “China pau”, “Tem gato na tuba”, “Corre corre lambretinha” e “Chiquita Bacana”, todas essas com Alberto Ribeiro.

O cantor Jorge Goulart popularizou duas versões que Braguinha escreveu para canções de Charles Chaplin: “Luzes da ribalta” (“Limelight”), feita com Antônio Almeida em 1953, e “Sorri” (“Smile”), de 1955. Mas o maior hit bragueano lançado por Goulart saiu dois anos depois: o samba-canção “Laura” (com Alcyr Pires Vermelho).

No final dos anos 1960, a canção carnavalesca tradicional já não estava mais tão em alta. Ainda assim, Braguinha lançaria uma série de sucessos, começando com “Garota de Saint-Tropez” (1962), feita com o parceiro Jota Júnior. A tal garota andava com o umbiguinho de fora, gerando *frissons* e *uh, lá, lás!* No ano seguinte, o compositor lançou a “Garota biquíni” (também com Jota Júnior), que ia à praia com um palmo de serpentina e dois confetes de salão. No outro carnaval, repetiu a dose com “Garota monoquíni”, agora já sem os confetes. Quando, em 1965, quis lançar “Ilha do Sol” (com Jota Júnior), marcha que pregava a liberdade total, teve problemas com a censura pela primeira e única vez na vida.

Paralelamente à carreira de compositor, Braguinha já vinha construindo uma bem-sucedida trajetória como executivo de gravadora. E, aliado a ela, foi também um mestre da produção audiovisual para crianças. Apresentado a Walt Disney, foi incumbido de fazer a dublagem de *Branca de Neve e os sete anões* quando o desenho animado estreou no país, nos anos 1930. Com ele nasceram ainda as versões nacionais para as músicas do filme – a mais conhecida dizia “eu vou, eu vou/ pra casa agora eu vou/ pararatibum, pararatibum/ eu vou, eu vou”. Depois, o compositor viria a trabalhar também nas versões brasileiras de “Pinóquio” (1940), “Dumbo” (1941) e “Bambi” (1942).

Braguinha e Alberto Ribeiro participaram de mais alguns filmes, entre eles *Alô, alô, carnaval*, que contava com um elenco dos mais respeitados – Lamartine Babo, Jorge Murad, César Ladeira e a atriz-cantora Carmen Miranda, que em breve se tornaria a brasileira mais famosa no mundo. A produção trazia nove

composições de Braguinha, entre elas o samba “Seu Libório”, parceria com João de Barro, e a marchinha “Cantores do rádio”, esta última composta pelo imbatível trio Braguinha-Alberto Ribeiro-Lamartine, constantemente lembrada até hoje:

*Nós somos as cantoras do rádio
levamos a vida a cantar
de noite embalamos teu sono
de manhã nós vamos te acordar*

*Nós somos as cantoras do rádio
nossas canções, cruzando um espaço azul,
vão reunindo
num grande abraço
corações de norte a sul
...*

Finalmente, em 1984, Braguinha virou samba. Foi no ano da inauguração do Sambódromo do Rio de Janeiro que a Estação Primeira de Mangueira desfilou cantando “Yes, nós temos Braguinha”, um título que fazia referência a uma das mais conhecidas composições de nosso personagem. O homenageado participou do desfile em um carro alegórico e levou a verde-e-rosa ao título de supercampeã. A platéia pediu bis e o bis aconteceu: pela única vez na história dos carnavais, uma escola fez o caminho “de volta”, desfilando a vida de Braguinha pela avenida.

Haroldo Lobo

*“Alá-lá-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô
mas que calor-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô
atravessando o deserto do Saara
o sol estava quente
e queimou a nossa cara
Alá-lá-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô
mas que calor-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô”*

HAROLDO LOBO E NÁSSARA, “Alá-lá-ô”

Haroldo Lobo, filho de um flautista, debutou como compositor no Bloco do Urso, ou dos Bichos, que desfilava na Zona Sul do Rio de Janeiro. Sua primeira composição gravada foi “Metralhadora”, samba de meio de ano feito em parce-

ria com Donga e Luís Menezes (os sambas de meio de ano eram aqueles sem pretensões carnavalescas, feitos fora do período do carnaval). Aurora Miranda registrou-a em 1934, quando Haroldo tinha 24 anos: “Metralhadora!/ Ta! Ta! Ta!/ Metralhadora!/ Ta! Ta! Ta!...”

O irmão de Haroldo Lobo, Osvaldo Lobo, o Badu, era amigo de Milton de Oliveira. Tanto insistiu que acabou conseguindo que o famoso compositor se encontrasse com o jovem Haroldo para conhecê-lo melhor. Nascia então uma das grandes parcerias do carnaval. O primeiro sucesso veio em 1937, com o samba “Juro”. No mesmo ano apareceu a marcha “Diabo sem rabo”, com versos de duplo sentido, bem ao gosto dos foliões: “Mas que diabo/ Puxa! Puxa! Que diabo/ Depois de tudo pronto/ eu notei que falta o rabo...” Uma curiosidade é que havia outro motivo para os “brincantes” do carnaval estarem sem rabo: era nele que os habilidosos capoeiras escondiam as navalhas. Por isso, com muita frequência a polícia arrancava os rabos dos endiabrados foliões.

Haroldo Lobo teve Milton de Oliveira como parceiro em 80% de sua profícua criação musical, que totaliza no mínimo 300 composições. Milton nos conta como se dava a troca de bola entre os dois: “Levávamos dois ou três meses fazendo a música, modificando-a, retocando-a. Outras vezes conseguíamos fazer a música até em dez minutos. Haroldo era muito meu amigo, foi padrinho de meu filho. As músicas sempre partiam de Haroldo, ao piano, espontaneamente. Depois, um maestro fazia a partitura: o Aldo Taranto, o Carioca, o Pachequinho.”⁹

As composições de Haroldo Lobo estavam diretamente ligadas ao cotidiano, àquele olhar de “cronista compositor” que fez com que elas tivessem grande

Revolução Constitucionalista de 1932

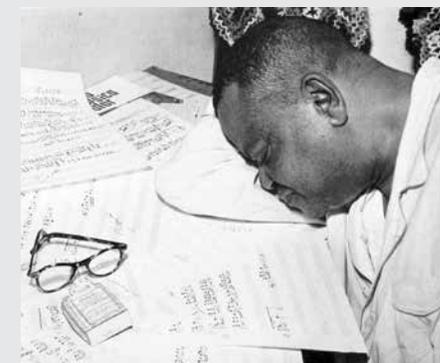
A música “Metralhadora” fazia alusão à Revolução Constitucionalista de 1932, em São Paulo. Quando Getúlio Vargas assumiu o poder em 1930, inaugurando o longo período em que ficaria à frente do Executivo, suas ações políticas de intervenções nos estados acabaram enfraquecendo o controle

dos paulistas até em seu próprio território. Alegando a exigência de uma nova Constituição para contemplar a realidade, os paulistas pegaram em armas contra o governo central. Perderam o conflito, mas o vitorioso Getúlio acabou compondo politicamente com o estado mais rico da nação.

Pixinguinha e a música de carnaval

Foi no período em que o rádio começou a se popularizar que as músicas produzidas por aqui passaram a ter arranjos com “sotaque” brasileiro. Antes, no teatro de revista, os maestros eram estrangeiros ou eram formados pela escola européia. A acelerada popularização do rádio abriu possibilidade de emprego para arranjadores, cantores, solistas, compositores. Quando o maestro Pixinguinha assinou o contrato com a Victor Talking Machine, em 1929, a gravadora que ficaria conhecida como RCA Victor dava o primeiro passo para a criação do arranjo brasileiro. Como os instrumentistas muitas vezes não tinham formação musical que os permitisse entender as partituras, na hora da orquestração Pixinguinha consertava as músicas quebradas, com erro de compasso, criando as famosas introduções, fato notório na música “O teu cabelo não nega”. Ele foi praticamente “parceiro” em grandes sucessos do início do rádio brasileiro.

“Não há nenhum exagero em afirmar que a partir desse trabalho, Pixinguinha criou o arranjo brasileiro de música popular. Tendo a obrigação de preparar orquestração para todos os gêneros existentes na época, ele acabou por criar fórmulas que foram utilizadas pelos maestros que vieram a seguir...”¹⁰



Pixinguinha, exausto de trabalho em cima das partituras.

identificação com o povo. A marchinha “Alá-lá-ô”, em parceria com Nássara, foi feita para ironizar a falta de água na cidade do Rio de Janeiro. Era a marchinha de que ele mais gostava – gravada por Carlos Galhardo em 1941, teve ainda a participação de Pixinguinha, que fez às pressas um arranjo primoroso, a introdução e as partes instrumentais executadas ao longo da música.

Seguindo a trilha de contar o dia-a-dia do carioca, a marcha “Oito em pé”, gravada por Araci de Almeida em 1942, falava da autorização pública para que oito passageiros viajassem em pé nos coletivos, por causa do racionamento de combustível provocado pelas restrições da Segunda Guerra Mundial: “Sobe, seu José/ sobe, seu José/ sobe, sobe, sobe/ que ainda cabem oito em pé”. A marchinha “Tem galinha no bonde”, também gravada por Araci, tratava da regulamentação do transporte de galinhas em bondes, usando o sempre popu-



Araci de Almeida, a “Dama do Encantado”, ao lado do diretor da Rádio Tupi e do pianista Nonô (à direita), em 1938.

por Linda Batista, eram sátiras à Alemanha e ao Japão pré-Segunda Guerra Mundial.

A política, onipresente no cotidiano do brasileiro, não poderia ficar fora das composições de Haroldo Lobo. Em 1951, ele fez com Marino Pinto a marcha “Retrato do velho”. Eles aproveitaram a volta de Getúlio ao poder para brincar com a prática, instituída no Estado Novo, de colocar o retrato do presidente em repartições públicas e, claro, com a possibilidade de o “velhinho” ser novamente o mandatário do país:

*Bota o retrato do velho outra vez
bota no mesmo lugar
O sorriso do velhinho
faz a gente trabalhar
Eu já botei o meu
e tu, não vai botar?
Já enfeitei o meu
e tu vais enfeitar?
O sorriso do velhinho
faz a gente trabalhar*

Em 1961, Haroldo Lobo e Milton de Oliveira fizeram grande sucesso com a composição “Índio quer apito”. Cinco anos depois,

lar duplo sentido: “Tem galinha no bonde/ tem, tem que eu vi/ Galinha no bonde/ é abacaxi/ Pára, pára, desce, desce/ Saltar, tem que saltar/ Galinha e outros bichos/ não podem viajar/ Galinha e outros bichos/ não podem viajar/ Daqui a pouco o Juca/ traz o galo-garnizé/ isto até tá parecendo/ a arca de Noé”. E ainda, para finalizar, “Que passo é esse, Adolfo?” (parceria com Roberto Roberti) e “Ruas do Japão” (com Cristóvão de Alencar), gravadas

O nazismo

A Segunda Guerra Mundial foi um dos temas que mais inspirou composições populares. O conflito começou em 1939 com a poderosa ofensiva da Alemanha de Adolf Hitler para impor o domínio nazista sobre a Europa. Hitler defendia a perseguição aos judeus, o fim da democracia e dos partidos políticos, a obediência cega a um líder e o nacionalismo extremo. Em 1945, os nazi-fascistas do Eixo (Alemanha, Itália e Japão) foram derrotados pelos países aliados: Estados Unidos, Inglaterra, União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), entre outros. O Brasil também participou, enviando tropas para combater na Itália.

No reino da marchinha, a figura de Adolf Hitler foi absolutamente inspiradora: “Quem é que usa cabelinho na testa/ e um bigodinho que parece mosca/ só cumprimenta levantando o braço/ Ê, ê, ê, palhaço/ Quem tem um G que representa a Glória/ quem tem um V que ficará na história/ Com seu sorriso que nos dá prazer/ Ê, ê, ê, Vitória” (“Quem é o tal”, de Ubirajara Nesdan e Afonso Teixeira). O cabelinho na testa e o bigodinho são claramente do *führer* alemão; mas o sorriso é de Getúlio Vargas – daí a menção às letras G e V –, que à época chegou a namorar com o nazismo, instituindo no país o Estado Novo, similar aos modelos alemão e italiano.

Jair Rodrigues estourou no carnaval com a música “Tristeza”, um dos maiores êxitos de sua vultosa carreira, parceria de Haroldo com Niltinho Tristeza. Haroldo não estava mais vivo quando a composição passou a ser cantada nas ruas, mas esperamos que, lá de cima, este que foi um dos maiores nomes do carnaval brasileiro continue ouvindo seu último sucesso tocar aqui e nas inúmeras gravações feitas no exterior:

*Tristeza
por favor vá embora
minha alma que chora
está vendo o meu fim
fez do meu coração
a sua moradia
já é demais o meu penar
quero voltar àquela vida de
alegria
quero de novo cantar*

A cantora Linda Batista, paulista que brilhou nos anos 1940 e 50.





O compositor
e caricaturista
Nássara.

Imersos que estamos no mundo da publicidade, mal podemos imaginar que ela nem sempre fez parte de nossa realidade. Os anos iniciais do rádio foram difíceis. Muitos sócios ajudavam a cobrir os custos com doações, mas com o aumento da demanda e da capacidade de alcance das ondas sonoras, a estrutura foi ficando mais cara, e assim a propaganda – à época chamada de “reclame” – foi ganhando espaço e consolidando-se como vital para a existência da radiofonia. O primeiro compositor de jingles da história chamou-se Nássara. Sua “estréia” foi em 1932, quando trabalhava na Rádio Philips, no programa do renomado Casé. O anunciante era uma padaria.

E foi justamente a propaganda, a venda de publicidade nos programas de rádio, a compra de espaço na programação para divulgar as músicas do momento – prática que hoje ganhou o nome de *jabá* –, que, nos anos 1950, levou o cartunista e compositor carioca a se afastar das suas produções musicais.

Antônio Gabriel Nássara estudou na Escola Nacional de Belas-Artes, onde cursou até o quarto ano, em 1927. Trabalhou em vários jornais e revistas como caricaturista, diagramador e paginador, entre eles *O Globo*, *A Noite*, *A Crítica*, *A Nação*, *Careta*, *O Cruzeiro* e *Última Hora*. Nássara é “definido por Millôr Fernandes como o Mondrian do *portrait-charge*... Corrige a natureza fazendo com que as personagens acabem parecendo com a caricatura.”¹¹ Sua obra foi tema do livro *Nássara desenhista*, de Cássio Loredano, talvez o caricaturista mais admirado de sua geração. Em 1999, foi

Nássara

“Lá vem o seu Noé comandando o batalhão
Macaco vem sentado na corcunda do leão, oi! (bis)
e o gato faz miau (miau! miau!)
e o cachorro Lulu (uau! uau! uau! uau!)
e o peru faz glu glu
e o carneiro faz mé (mé!)
e o galo garnizé qué qué qué qué qué ré!”

NÁSSARA E SÁ RÓRIS, “Arca de Noé”

lançada pela coleção Perfis do Rio a minibiografia *Nássara — o perfeito fazedor de artes*, de Isabel Lustosa, que conta de forma prazerosa um pouco da história do múltiplo artista.

Mas a faceta que nos interessa aqui é a de criador de antológicas marchinhas de carnaval e de compositor de muitos ritmos, a exemplo do samba “Formosa” (com J. Rui): “Saudade de um amor, ô ô ô ô/ no meu peito quis entrar, á, á, á, á/ o amor já foi-se embora/ e a saudade quis ficar/ Foi Deus quem te fez formosa/ formosa, formosa/ porém este mundo te tornou/ presunçosa, presunçosa”, sucesso na voz da dupla Mário Reis e Francisco Alves.

A maior parte da produção carnavalesca de Nássara se deu entre os anos 1930 e 40. Suas músicas faziam referência e homenagem a fragmentos de composições famosas. Em “Periquitinho verde”, parceria com Sá Róris, citou “Mamãe, eu quero” e, em “Nós queremos uma valsa”, lembrou a “Valsa dos patinadores”, por exemplo.

A principal marchinha de Nássara, “Alá-lá-ô”, foi composta com Haroldo Lobo. A música tornou-se um clássico do carnaval carioca e brasileiro, e até hoje não há um bom baile sem ela. Mas são dele também as marchinhas “A.M.E.I” (com Frazão), “Dois amores” e “Tipo sete” (ambas com Alberto Ribeiro), gravadas por Francisco Alves; “Sem iaiá não vou” (com Roberto Martins) e “Beija-flor”, esta feita com Alberto Ribeiro e gravada por Sílvio Caldas, que lançou também a marcha “Parei com elas”. Com seu parceiro mais constante, Eratóstenes Frazão, Nássara compôs uma marcha-rancho chamada de “Florisbela”.

Na marcha “Maria Rosa”, Nássara cunhou a expressão “mulher fatal”, que até hoje faz parte de nosso vocabulário. Em 1940, Dirce Batista gravou a

André Filho

“Cidade maravilhosa/ cheia de encantos mil/ cidade maravilhosa/ coração do meu Brasil...” A conhecidíssima “Cidade maravilhosa”, um hino do Rio de Janeiro, durante muito tempo foi também a música oficial do “fim de festa”. O que poucas pessoas sabem é que seu autor, o carioca André Filho, que chegou a gravar algumas das suas

composições, não é o compositor de uma música só. André tem parceria com Noel Rosa na música “Filosofia”, e fez grande sucesso com o samba “Alô, alô”, gravado por Carmen Miranda. Por ironia do destino, sua música mais famosa, que acabou ocultando sua obra, não foi a vencedora do concurso carnavalesco de que participou, em 1935.



O sambista Wilson Batista, boêmio da Lapa, compôs pérolas como “Lenço no pescoço”, “Louco” e “Mundo de zinco”, além de belas marchinhas, como “Pedreiro Waldemar”, com Roberto Martins.

marcha “Calma no Brasil”. Revivida em 2007 pelo musical *Sassaricando*, esta música, lançada no período da Segunda Guerra Mundial, brinca com aqueles mitos do Brasil passivo, longe de terremotos, guerras, confusões. Diz ela: “Nós vivemos no melhor pedaço da terra/ calma no Brasil que a Europa está em guerra...”

Outro grande sucesso do compositor foi “Balzaquiana”, parceria com o sambista e boêmio Wilson Batista. O título foi tirado de um dos clássicos da literatura francesa, o romance de H. de Balzac *A mulher de trinta anos*, que deu origem à conhecida expressão “mulher balzaquiana”. A marchinha caiu nas graças do país dos iluministas Diderot, Rousseau e Montesquieu. Michel Simon, radialista e adido cultural da embaixada francesa no Brasil, fez para a música uma versão em francês (“Pas de tendron, non, non/ pas de tendron...”) que foi lançada na França por ocasião das comemorações do centenário de Balzac. Um exemplar da gravação original está entre as relíquias do escritor, em um museu dedicado à sua obra, a Casa de Balzac, na França. Nássara praticamente incorporou o rico romance realista ao nosso infundável acervo de criatividade e comunicação, tão característico da marchinha.

Ary Barroso

“Esta mulher
há muito tempo me provoca
dá nela! Dá nela!
É perigosa
fala mais que pata choca
dá nela! Dá nela!”

ARY BARROSO, “Dá nela”

Uma vez Flamengo, sempre Flamengo. Ary Barroso foi, antes de tudo, um apaixonado torcedor rubro-negro. Mas foi também, não necessariamente nesta ordem, um dos maiores compositores

Roberto Martins

“Você conhece o pedreiro Waldemar/ não conhece mas eu vou lhe apresentar/ de madrugada/ toma o trem da circular/ faz tanta casa e não tem casa pra morar...” A marchinha “Pedreiro Waldemar” é mais associada ao compositor Wilson Batista do que ao seu parceiro Roberto Martins. As músicas “Cordão dos puxa-sacos” (“Lá vem o cordão dos puxa-sacos/ dando vivas ao seus maiores/ quem está na frente é passado para trás/ e o cordão dos puxa-sacos/ cada vez aumenta mais...”) e “Cadê Zazá” (“Cadê Zazá zã zã zã zã?/ Saiu dizendo, vou ali, e volto já...”) também são muito mais conhecidas que seu autor. Com seu jeito discreto de compor, Roberto Martins é um nome importante da música popular brasileira e, particularmente, do carnaval. Foi gravado por Francisco Alves, Araci de Almeida, Nelson Gonçalves e Anjos do Inferno, entre tantos outros. É dele mais uma conhecidíssima letra que foi sucesso carnavalesco em 1940: “Cai, cai, cai, cai/ eu não vou te levantar/ cai, cai, cai, cai/ quem mandou escorregar...” A história da

gravação de “Cai, cai” representa bem o perfil acanhado mas muito “malandro” do compositor. Francisco Alves, o Rei da Voz, queria gravar a música. Só que Roberto preferia que ela fosse registrada pela dupla Joel e Gaúcho. Francisco pediu a Roberto que levasse a canção ao Café Nice, reduzido de músicos da cidade que vendiam e compravam composições. Como fugir do convite do poderoso Chico Viola? Roberto foi ao encontro, mas propositalmente cantou tão mal que Chico recusou a música sem sequer ouvi-la até o fim. Lançada por Joel e Gaúcho, “Cai, cai” estourou no carnaval, e Francisco Alves ficou furo com esse grande compositor carioca que começou trabalhando como policial e faleceu em 1992 deixando inúmeros sucessos, como “Beijame”, que estourou na voz de Elza Soares: “Beija-me/ deixa o teu o rosto coladinho ao meu/ beija-me/ eu dou a vida pelo beijo teu/ beija-me/ quero sentir o seu perfume/ beija-me com todo teu amor/ senão eu morro de ciúme...”

brasileiros, pianista, vereador, cronista, apresentador de programas de rádio, produtor, narrador, repórter esportivo, bacharel em direito, boêmio e polemista de grande categoria!

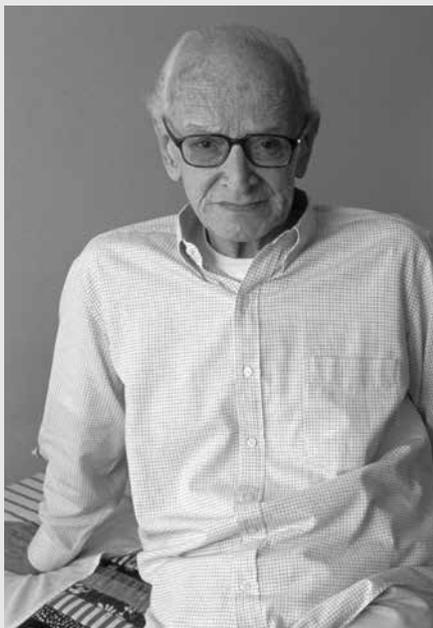
Nascido em 1903 em Ubá (MG), o compositor da definitiva “Aquarela do Brasil” (1939) formou-se em direito em 1929. Foi nesse ano que compôs os seus primeiros sucessos, gravados pelo intérprete e companheiro de faculdade Mário Reis: o samba amaxiado “Vamos deixar de intimidade” e a marchinha “Dá nela”, que ganhou o primeiro concurso para o carnaval de 1930 e fez a festa dos foliões daquele ano.

“Trabalho como louco/ mas ganho muito pouco/ por isso eu vivo sempre atrapalhado/ fazendo faxina/ comendo no ‘china’/ tá faltando um zero no meu ordenado...” Essa música, “Falta um zero no meu ordenado”, de Ary Barroso e

Mário Lago

*“Se você fosse sincera
Oh, oh, oh, Aurora
Veja só que bom que era
Oh, oh, oh, Aurora”*

“Aurora”, de Roberto Roberti e Mário Lago, é uma daquelas marchinhas que ficam na memória do povo. Ator, poeta, compositor e radialista, Mário Lago foi um verdadeiro homem do século XX, e manteve uma ideologia nítida, clara, até o final da vida. Comunista, afirmativo na política, Mário sabia tocar a alma do povo com suas músicas. A composição “Nada além”, na voz de Orlando Silva, feita em parceria com Custódio Mesquita, é um exemplo: “Nada além/ nada além de uma ilusão/ chega bem/ e é demais para o seu coração...” Outra pérola do nosso cancioneiro é “Ai, que saudades da Amélia” (“Amélia não tinha a menor vaidade/ Amélia é que era mulher de verdade”), de Mário com Ataulfo Alves. Ela ficou tão popular que o nome Amélia se tornou sinônimo de mulher submissa, dedicada aos trabalhos domésticos.



Mário Lago, autor da marchinha “Aurora” e do samba “Ai, que saudades da Amélia”.

Benedito Lacerda, bem poderia retratar o começo atribulado da vida profissional de Ary, que dependia do trabalho como pianista e teve de tocar em diversos lugares para se sustentar, continuar na faculdade e, o mais importante, permanecer no Rio de Janeiro em vez de voltar para Minas Gerais.

Foi na década de 1930 que Ary se firmou como compositor e carimbuou seu passaporte para a galeria dos grandes nomes de sua geração. Criador de marchinhas, lançou no carnaval de 1932 a música “Segura esta mulher”, tendo Sílvio Caldas como intérprete. No período que vai de 1932 a 1935, emplacou outros sucessos carnavalescos nas vozes de cantores como Aurora Miranda (“É assim que se vai no arrastão”) e Francisco Alves (“Negra também é gente”, uma parceria com De Chocolate).

Nessa época, uma das formas de um compositor divulgar suas músicas era incluí-las em teatros de revista, que vivia então seu apogeu. A participação de Ary nesses espetáculos começou no início dos anos 1930, com uma encomenda dos autores teatrais Marques Porto e Luís Peixoto, e foi uma constante em sua vida pelas três décadas seguintes. Ele assinou não só a trilha como também o roteiro de vários espetáculos.

Aliás, a parceria com o niteroiense Luís Peixoto também foi profícua, rendendo clássicos como “Na batucada da vida” (gravada por Carmen Miranda, Dircinha Batista e Elis Regina, entre outros) e “É luxo só” (gravada por João Gilberto no antológico *Chega de saudade*, de 1959).

Em 1938, Ary gravou com Carmen Miranda o samba “Deixa falar”, de Nelson Peterson. Ao longo de sua carreira, a rainha do carnaval cario-

Carmen Miranda e as marchinhas

Escritor e autor da bela biografia de Carmen Miranda, Ruy Castro já disse que as marchinhas em particular “viram em Carmen a sua razão de ser, ninguém cantava marchinhas como ela”. Portuguesa de origem, Carmen veio para o Brasil ainda pequena, e virou uma das cariocas mais típicas. Ficou conhecida nacionalmente com a marchinha, “Taí” ou “Pra você gostar de mim”, do compositor e médico Joubert de Carvalho, que havia escutado em disco a intérprete cantar a música “Triste Jandaia” de Josué de Barros, enquanto passava pela rua Gonçalves Dias, ponto de encontro de músicos e compositores, e queria de qualquer maneira conhecê-la. E não é que a Pequena Notável apareceu por lá naquele instante? Feitas as apresentações, Joubert revelou seu desejo de escrever algo especial para ela: “Taí” foi um sucesso, e o disco vendeu 35 mil cópias em 1930, ano de seu lançamento, representando recorde para a época: “Taí, eu fiz tudo pra você gostar de mim/ Oh! meu bem, não faz assim comigo não!/ Você tem, você tem que me dar seu coração!”



Carmen Miranda, que levou para o mundo nossos sambas e marchinhas, em cena de Alô, alô, carnaval, de 1936.

"Aquarela do Brasil"

Em 1939, Ary Barroso compôs aquela que, se não é sua música mais famosa no Brasil, é definitivamente uma das que mais viajou, ganhando regravações mundo afora. O mineiro-carioca compôs "Aquarela do Brasil" ao piano da sala de casa, em uma das poucas noites em que resolveu não curtir a boemia cultural – e etílica, claro – do Rio de Janeiro. A música passou a representar o momento que o Brasil vivia, com a política getulista nacionalista, proponente de um Estado forte e pouco democrático. Esse tipo de samba ganhou o

nome de "samba de exaltação". Vale lembrar a brincadeira do cunhado de Ary: "Coqueiro que dá coco, Ary? Queria que desse o quê?!" Deu foi muito sucesso...

*Brasil! meu Brasil brasileiro
meu mulato inzoneiro
vou cantar-te nos meus versos
O Brasil, samba que dá
bamboleio, que faz gingar
o Brasil do meu amor
terra de Nosso Senhor
Brasil, Brasil, pra mim, pra mim...*

ca interpretou 30 músicas de Ary, deixando o compositor Assis Valente em um não menos honroso segundo lugar em número de gravações na voz da "Pequena Notável" – foram 24 no total.

Ary Barroso, que também era locutor esportivo, chegou certa vez a largar a narração do jogo para comemorar, cinco minutos antes do término da partida, a conquista do campeonato estadual pelo Flamengo.

Depois de passar pelas rádios Cosmos e Cruzeiro do Sul, em 1939 Ary assinou um belo contrato com a Rádio Tupi do Rio de Janeiro. No mesmo ano, fez sucesso no carnaval com a marcha "Casta Suzana", parceria com Alcyr Pires Vermelho, gravada por Déo na Odeon, e lançou, no espetáculo *Joujox et balagandans*, de Henrique Pongetti, o samba "Aquarela do Brasil".

No rádio, uma das mais conhecidas facetas do múltiplo e incansável Ary Barroso foi a de apresentador de show de calouros. Ary criou para si um personagem ao mesmo tempo ranzinza e engraçado, que marcou gerações. Era famoso, por exemplo, pelos temidos gongos que interrompiam a cantoria e eliminavam os candidatos. Outro ingrediente que divertia os ouvintes e ameaçava os calouros eram suas tiradas irônicas ou sarcásticas. Uma delas dirigiu-se a uma menina negra e mirradinha que chegou para



se apresentar. Olhando a figura, Ary perguntou, sem dó nem piedade: "De que planeta você veio?" Ao que a candidata Elza Soares respondeu: "Do planeta fome, seu Ary." Apesar da fria recepção, Elza não foi gongada. Depois disso cantou, agradou e tornou-se uma das grandes cantoras "reveladas" por Ary Barroso.

Ary foi uma grande personalidade de nossa história. No domingo de carnaval de 1964, horas antes do desfile do Império Serrano com o enredo "Aquarela brasileira", feito em homenagem ao compositor de "Aquarela do Brasil", ouviu-se um burburinho na avenida Presidente Vargas. Ary falecera de ataque cardíaco. A escola desfilou pouco tempo depois, num misto de luto e carnaval.

João Roberto Kelly

*"Olha a cabeleira do Zezé
será que ele é
será que ele é..."*

JOÃO ROBERTO KELLY E ROBERTO FAISSAL, "Cabeleira do Zezé"

Em pleno clima bossa nova, o carioca João Roberto Kelly resolveu transpor para uma marchinha o espírito do movimento que surgiu na Zona Sul do Rio e ganhou o mercado internacional: "Mulata bossa nova/ caiu no hully gully/ e só dá ela/ ê ê ê ê ê ê ê/ na passarela..."

João Roberto Kelly foi o último grande nome ligado às marchinhas surgido no período de ouro do rádio brasileiro. Dos compositores responsáveis pela consolidação do estilo no gosto do ouvinte, alguns ainda faziam sucesso na década de 1960, como Braguinha, por exemplo. Mas a novidade era João Roberto Kelly, com suas criações que mantinham o espírito da linha dos fundadores: "Mulata iê-iê-iê", "Joga a chave meu amor" (com J. Rui), "Cabeleira do

João Roberto Kelly – "Olha a cabeleira do Zezé"!





O “tropicalista” Chacrinha, na sua saudável geléia geral, em 1969.

Zezé” (com Roberto Faissal), “Colombina iê-iê-iê” (com David Nasser), “Maria Sapatão”, “Pacotão”, “Bota a camisinha” (essas com Dom Carlos, Leleco Barbosa e Abelardo Barbosa, o Chacrinha); “Dança do bole-bole”...

Uma das letras mais famosas de Kelly é a da célebre marchinha “Cabeleira do Zezé”, sucesso na voz de Jorge Goulart, em 1964. A composição não foi criada para nenhum gay conhecido no Rio, como se pensa, e sim para um garçom até metido a macho. Na realidade, era uma crítica ao costume de os homens usarem cabelos compridos. O Rio, à época, era cenário de muitos cabeludos. Apesar de Kelly dizer sempre que o trecho “será que ele é?” pode querer dizer um montão de coisas, ao

entoar a marchinha a população sempre dá uma ênfase especial a essa estrofe de duplo sentido...

As marchinhas “Maria Sapatão”, “Pacotão” e “Bota a camisinha” ficaram bastante conhecidas na voz de Chacrinha. Abelardo Barbosa lançou vários cantores e músicas de sucesso comandando um programa televisivo de massa que, parecendo às vezes bizarro, apresentava concurso de calouros e disputas como “a mais bela estudante”, “o cachorro com mais pulgas”, “o maior cabelo”, “o negro e a negra mais bonitos do Brasil”. Absoluto na televisão, o Velho Guerreiro apresentava ao vivo as marchinhas de João Roberto Kelly.

Por falar em televisão, Kelly teve uma relação muito próxima com a telinha como compositor, produtor e apresentador de programas. Começou em 1963 na TV Excelsior, e três anos depois estava na TV Rio. Fez trilha para os programas *Time Square*, *My Fair Show*, *Praça Onze*, *Noites cariocas* e *Rio dá samba*.

Seguindo a linha do ecletismo dos compositores de marchinha, João Roberto Kelly estilizou o sambalanço e fez música

Sambalanço

O sambalanço é uma das muitas variantes do nosso principal gênero musical. Diferente do samba tradicional (aquele associado ao morro, de batucada) e da bossa nova (ou mesmo de um samba estilizado), o sambalanço situa-se como intermediário entre os dois. Surgiu na década de 1950 em boates de São Paulo e do Rio de Janeiro, caracterizado pelo deslocamento da acentuação rítmica, e recebeu muita influência do jazz. Com muito “teleco-teco”, os bastiões do sambalanço foram nomes como Elza Soares, Miltoninho (egresso do grupo vocal Os Namorados), Ed Lincoln (que tocava na boate Plaza), Djalma Ferreira, Orlan Divo,

Sílvio Cesar, Jorge Ben Jor, Luís Bandeira (autor de “Apito no samba”), Pedrinho Rodrigues, Luís Reis, Haroldo Barbosa, Erlon Chaves (o Mocotó), Luís Antônio, Jadir de Castro e João Roberto Kelly. Também se destacaram Os Devaneios, Grupo Joni Mazza, Bebeto, Copa 7, Luiz Wagner e Dhe-ma e o Sambalanço Trio, formado em São Paulo no ano de 1964 por César Camargo Mariano (piano), Humberto Claiber (baixo) e o excepcional Airtó Moreira (bateria). Hoje podemos até considerar que um pouco do espírito do “quase movimento” permanece nos grupos Funk como Le Gusta e Clube do Balanço.

de fossa. “Boato” e “Gamação” (interpretadas por Elza Soares), “Mormaço” (gravada por Helena de Lima, Jamelão e Ângela Maria), “Poeira do caminho” (parceria com David Nasser gravada por Ângela Maria) e “Mais do que amor” (também registrada por Jamelão) são alguns dos seus clássicos.

• CAPÍTULO 3 •
É FREVO, MEU BEM!

Recife, cidade do frevo

*“Recife, cidade lendária,
de pretas de engenho
cheirando a bangüê
Recife de velhos sobrados
compridos escuros
faz gosto se ver!
Recife, teus lindos jardins
recebem a brisa que vem do alto-mar
Recife teu céu tão bonito
tem noites de lua
pra gente cantar...”*

CAPIBA, “Recife, cidade lendária”

Não se sabe exatamente quando, mas sabe-se exatamente onde: o estilo musical frevo surgiu em Recife, Pernambuco, e passou a ser conhecido no final do século XIX. Algumas décadas depois, o jornalista Oswaldo da Silva Almeida, sob o pseudônimo de Paula Judeu, publicou uma marcha de nome “O frevo” como parte do repertório a ser executado pela orquestra do Clube Carnavalesco Empalhadores do Feitosa. E, se é preciso estabelecer algum

*Gravura da
revolucionária rua
Cruz, em Recife,
1852.*



marco, essa foi a primeira vez que a palavra apareceu oficialmente, e a partir daí caiu, também oficialmente, no gosto popular.

Assim como sabemos que o choro – gênero instrumental que teve em Pixinguinha seu principal nome – é indubitavelmente carioca, podemos afirmar sem medo que o frevo é pernambucano. Em se tratando do complexo cenário de formação dos estilos musicais urbanos, essa certeza já é em si uma grande coisa.

As bandas que animavam as festas pelas ruas das cidades (neste caso, nos arredores da cidade de Recife) passaram a atrair jogadores de capoeira. Com seu gingado e habilidades coreográficas, os passos dos capoeiras logo eram seguidos pelos outros foliões. As bandas, sempre elas, empolgadas com os hábeis dançarinos, realizavam floreios rítmicos que acabaram por despertar nos foliões uma maneira cada vez mais criativa de dançar.

Foi assim, na virada do século XIX para o XX, que o carnaval de Recife começou a “frevor”. Para o povo da região, qualquer situação de agito, rebulição

A capoeira

Proibida e duramente combatida de 1889 até a década de 1930 por ser considerada uma forma de luta africana, a capoeira é uma manifestação cultural tipicamente brasileira. Por mais que alguns historiadores rastreiem sua origem na África, nenhum outro país que recebeu influência do “continente negro” apresenta um misto de luta e dança semelhante. A versão mais aceita diz que a capoeira desenvolveu-se nos quilombos, ainda no século XVI, principalmente em Palmares, Pernambuco, onde viviam não só escravos bantos mas também mestiços e índios. Uma importante teoria a respeito de sua invenção, aliás, é a da mistura do ritmo negro com os rituais das tribos indígenas em que os guerreiros exibiam-se em rodas. Mas foi mesmo nas mãos e pés dos escravos e ex-escravos que a arte tomou corpo. Como forma de luta corporal, acabou virando luta social e estética. De resistência dos negros nas senzalas, tornou-se sua dança e luta na

pós-escravatura, e por isso mesmo acabou sendo perseguida. Graças ao grande Mestre Bimba, porém, conseguiu deixar os grilhões do Código Penal, que a considerava atividade criminosa desde o começo da República, e passou a ser considerada uma forma de expressão artística e esportiva. Hoje, calcula-se que mais de 8 milhões de pessoas em 160 países pratiquem a arte da capoeira.



Uma roda de capoeira nos traços de Rugendas, meados do século XIX.

Vida severina

“É difícil defender, só com palavras, a vida ainda mais quando ela é esta que vê, severina.”

João Cabral de Melo Neto

Antes do descobrimento do ouro na região das Minas Gerais, no século XVIII, o Nordeste brasileiro era a locomotiva econômica da colônia. Sua riqueza – ou melhor, a riqueza dos senhores de engenho e da metrópole, Portugal – era o plantio da cana-de-açúcar. Mas se o Nordeste era a região mais próspera, como pode ter se transformado em sinônimo de pobreza? A explicação se baseia no tripé latifúndio-monocultura-escravidão: a terra em mãos de poucos proprietários; o plantio de um único produto, que tornava a economia vulnerável às turbulências do mercado externo, e a perpetuação da escravidão negra. Assim, a pobreza do Nordeste está ligada a uma estrutura socioeconômica montada desde o período colonial. Praticamente não está relacionada à seca, problematizada em canções como “Asa branca”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (“Por farta

d’água/ perdi meu gado/ morreu de sede/ meu alazão...”), mas sim às cercas (latifúndios), muito bem retratadas pelo poeta João Cabral de Melo Neto. Em *Morte e vida severina*, João Cabral narra o percurso do retirante Severino, que foge da morte no sertão para encontrar a vida em Recife. Severino acompanha o rio Capibaribe e só vai encontrando pobreza e morte pelo caminho. Chegando a Recife, foz do rio, o mesmo se repete. Desesperançado, pensa em cometer suicídio atirando-se naquelas águas, quando testemunha o nascimento de uma criança que devolve esperança à vida severina. Tanto morte quanto vida são “severinas”, pois ambas se aplicam a todos os “severinos” quase anônimos do sertão nordestino. Na segunda metade do século XX, o crescimento de São Paulo e do Rio Janeiro atraiu milhões de severinos, que saíram do sertão em busca de melhores condições de vida e oportunidades de trabalho no chamado “Sul Maravilha”. Acabaram, infelizmente, vivendo uma vida severina nas periferias e favelas, sem direito a moradia, saúde, educação, trabalho, cidadania.

ou confusão – bem como a cena que descrevemos acima, com os capoeiras e foliões desfilando – era chamada de “frevura”, uma corruptela de fervura. Dança e música passaram a estabelecer, então, uma relação de transformação recíproca no carnaval pernambucano.

* * *

Quando o frevo apareceu, Recife era uma das mais importantes cidades do país. Entretanto, sua história começou em um pequeno núcleo de pescadores que,

Os holandeses e o rubro-negro

Quando os holandeses, também chamados de flamengos, foram expulsos de Recife, alguns deles foram morar no Rio de Janeiro, de frente para o mar. Por causa dos novos habitantes, a praia passou a se chamar Flamengo. Séculos depois, aí surgiria a sede do grande clube de futebol e regatas.

por volta de 1548, se estabeleceu na foz dos rios Capibaribe e Beberibe, vizinho à vila de Olinda, sede da capitania de Pernambuco. Durante a invasão holandesa no século XVII, Olinda foi a sede do governo holandês no Brasil.

Vejamos que contexto era esse. A Holanda invadiu o litoral nordestino brasileiro a fim de controlar o financiamento, refino e distribuição do açúcar produzido pelos engenhos pernambucanos – o açúcar

era conhecido na Europa como ouro branco, de tanto que valia!

Os holandeses estavam em guerra contra os espanhóis. Quando ocorreu a União Ibérica (a Coroa portuguesa ficou sob o comando da Espanha entre 1580 e 1640), os espanhóis obrigaram Portugal a cortar relações comerciais com os holandeses, que obtinham altos lucros participando da cadeia produtiva do açúcar nordestino. À Holanda, só restou a alternativa de invadir Pernambuco, o que ocorreu definitivamente em 1630. Eles só saíram dali 24 anos depois.

Como aconteceria em 1808 com a chegada de d. João ao Rio de Janeiro, a vinda do príncipe Maurício de Nassau para comandar os holandeses no Recife gerou uma série de iniciativas para constituir uma “Europa nos trópicos”: pintores, botânicos, zoólogos, astrônomos e médicos chegaram para estudar o Brasil. Surgiram até escolas para instruir os escravos.

Foi no século posterior às invasões holandesas, em 1710, que Recife atingiu definitivamente o estágio de principal cidade pernambucana. Antes disso, quem mandava eram os latifundiários de Olinda. Durante muito tempo eles ditaram as regras políticas para os ricos comerciantes de Recife. Até que o açúcar entrou em decadência e os senhores de engenhos passaram a ficar endividados com os comerciantes recifenses.

Com os “reis do açúcar” enfraquecidos, os comerciantes de Recife deram um grito de liberdade que acabou por gerar um con-

flito conhecido na história como Guerra dos Mascates (1710). Com a vitória da milícia dos comerciantes, Recife virou uma cidade importante, e Olinda, outra venturosa, ficou conhecida por sua arquitetura histórica e... pelo carnaval que passou a *frever!*



Registro histórico da cidade de Olinda no século XIX.

Olha o frevo!

“Olha o frevo!”, gritava o povo quando via a concentração de foliões se aproximar, era um mar de gente pulando e dançando em ondas de alegria. A seguir, vamos abordar estruturas musicais, compositores, intérpretes e passistas de sombrinhas do principal

Calabar, traidor?

Quando os holandeses invadiram o litoral pernambucano, não tocaram nas propriedades dos latifundiários senhores de engenho. Na realidade, o objetivo era somente controlar o comércio de açúcar que detinham antes da União Ibérica. Após a invasão, os portugueses resistiram como puderam (incluindo aí o uso de técnicas de guerrilha). Desconhecendo o território, os invasores começaram a levar vantagens no combate a partir da ajuda do mestiço Calabar, um nativo que conhecia a região como a palma da mão. Isso fez Calabar entrar para a história como um grande “traidor da pátria”. Durante a ditadura militar (1964-85), o compositor Chico Buarque escreveu com Ruy Guerra a peça de teatro *Calabar*, prontamente proibida pelos censores da época. Por que uma ingênua peça sobre um pobre mestiço do século

XVII seria nociva à sociedade dos anos 1970? Simplesmente porque ela discutia o conceito de traição. “Se a lição foi aprendida/ a vitória não será vã/ neste Brasil holandês/ tem lugar para o português/ e para o banco de Amsterdã.” A música de Chico é clara: os latifundiários do Nordeste aceitaram a dominação e o dinheiro dos holandeses para tocar seus negócios. Se não havia noção de pátria e ninguém consultou Calabar para saber se ele era a favor da União Ibérica, por que seria ele um traidor? Traiu quem? O opressor português? Na época em que a peça foi escrita, os militares acusavam aqueles que combatiam as arbitrariedades da ditadura militar de traidores da nação. Muitos ativistas políticos foram exilados ou assassinados. Desses dois episódios, pode-se concluir que o conceito de traição é bem relativo...

símbolo cultural de Pernambuco, que é também uma das mais ricas e alegres músicas urbanas brasileiras.

O frevo música

*“Se essa rua fosse minha
eu mandava ladrilhar
com pedrinhas de brilhantes
pra Vassourinhas passar
Somos nós os Vassourinhas
todos juntos em borbotão
Vamos varrer nossa cidade
com cuidado e precisão”*

MATIAS DA ROCHA E JOANA BATISTA, “Vassourinhas”

Em suas origens, o que hoje entendemos como “frevo” era chamado de “marcha”. A transição de uma palavra para outra, aliás, não tem um marco definitivo, já que não é possível estabelecer qual foi o primeiro frevo, mas apenas a primeira vez que o termo foi usado oficialmente. O gênero seria produto de uma mescla de dobrado, maxixe, polca e quadrilha, ritmos muito executados ao final do século XIX.

Na primeira década do século XX, no entanto, quando a palavra havia pouco se popularizara, chegou-se à forma final do frevo-de-rua: exclusivamente instrumental, conduzindo com agilidade o frenético rebuliço das sociedades carnavalescas de Recife.

É por essa época que surge a figura emblemática do maestro Zuzinha. Segundo os estudiosos, ele modificou a parte inicial de uma composição sua, “mais precisamente a introdução, além de incluir floreios instrumentais que davam margem a improviso e nova criatividade nos passos já existentes de dança. Era a hora do que vieram a denominar de frevo.”¹

Nenhum pesquisador conseguiu apontar que composição possibilitou reconhecer o maestro como pioneiro compositor do gênero. Sabemos que Zuzinha – José Lourenço da Silva, nascido em 1889 – era mestre de banda de música em Paudalho, interior de Pernambuco, e veio para a capital em 1916. Portanto, sete ou oito anos após o vocábulo “frevo” ter sido difundido através do *Jornal Pequeno*.

Seguindo o raciocínio de que o frevo instrumental teria surgido com o jovem maestro Zuzinha, é provável que a sonoridade do gênero que conhecemos

A brincadeira do maracatu

As festas, autos, folguedos e folias são conhecidos pelo Brasil afora como “brincadeiras”. E como brinca esse povo, que festeja com alegria sem fim as suas tradições recriadas e cheias de vida! Nas brincadeiras cabem dança, música e bebida, muita bebida, para acompanhar o gostoso ritmo do divertimento. Durante este capítulo, vamos falar de algumas brincadeiras que influenciaram um número significativo de compositores de frevo em Pernambuco. Junte-se aos brincantes, que a festa vai começar!

Uma dessas brincadeiras é o maracatu, que tem origem em Pernambuco, nos cortejos de coroação dos reis e rainhas negros. Com o passar do tempo, a manifestação perdeu grande parte do sentido religioso e tornou-se carnavalesca. Em cada “nação”, como se denominam os grupos de maracatu, estão presentes figuras como reis, rainhas, príncipes, damas, baianas e embaixadores. A dama-do-passo, personagem principal, traz consigo “calungas” (bonecas) que passam de mão em mão, e a quem são dedicadas as músicas e danças. Em geral, os cortejos são mais adornados e luxuosos que os de outras manifestações populares. No aspecto musical, o maracatu é acompanhado por uma orquestra basicamente percussiva e as letras são cantadas por um solista, que dialoga com o coro. Alguns compositores e intérpretes usaram a marcação do maracatu em suas obras: Irmãos Valença, Inezita Barroso e Antônio Nóbrega, por exemplo. Chico Science e Nação Zumbi recolocaram o estilo no centro do palco da moderna música brasileira com o manguebeat. O compositor Capiba, estilizador do maracatu, deixou-nos algumas composições

muito conhecidas. “Verde mar de navegar”, por exemplo, tem vigorosa marcação dos surdos e menciona na letra os maracatus (grupos) mais famosos, inclusive o Leão Coroado, onde pontificava a lendária figura de dona Santa:

*Batuqueiro,
que baque é esse?
É o baque de Vossa Alteza
e não há mais um outro baque?
Há, senhor, mas é só tristeza
Cadê Leão Coroado?
Cadê Cambinda Brilhante?
Cadê Cruzeiro do Forte?
Maracatu Elefante?
Olho o céu
olho para o mar
verde mar de navegar
verde mar*



Mestre Salustiano, com sua inseparável rabeca, é o grande defensor do maracatu de Pernambuco.

hoje tenha aparecido em 1916, e não quando o termo foi originalmente publicado, na primeira década do século XX.

No fim das contas, o processo que gera o surgimento de um gênero musical é gradual e coletivo, mas, em determinado momento histórico, pode ser cristalizado por um indivíduo: assim foi com o choro, nas criações do maestro Pixinguinha, com o samba, quando do aparecimento da controversa composição “Pelo telefone”, de Donga e Mauro de Almeida, e também com o frevo, pela obra do maestro Zuzinha.

É muito difícil datar com precisão o surgimento de um estilo musical. O modernista Mário de Andrade alertava que quando percebemos a afirmação de um gênero musical, sua importância e capilaridade social, ele já é há muito um produto das misturas e invenções do povo. Mas é válido lembrar que a busca da data inaugural de um ritmo lhe dá legitimidade histórica e reforça sua permanência na memória do povo. Por isso Pixinguinha é importante para o choro, Donga para o samba, João Gilberto para a bossa nova e Zuzinha para o frevo.

A título de curiosidade: o frevo mais conhecido da história, “Vassourinhas”, foi composto por Matias da Rocha – um negro elegante, tocador de violão, maestro e compositor – em parceria com Joana Batista, cantora de voz aveludada. Ambos pertenceram ao Clube Misto Vassourinhas do Recife, fundado em 1889, uma referência do carnaval pernambucano durante muitos anos. Quando a composição começou a fazer sucesso, mais ou menos em 1910, sendo cantada no caminho de volta dos clubes ou agremiações a suas sedes, a palavra “frevo”, de tão nova, ainda engasgava na boca dos foliões.

* * *

A década de 1920 representou, em todo o mundo urbano e capitalista, um ritmo frenético de vida. O capitalismo trabalhava a todo vapor, com as in-

O movimento sufragista ganha força entre as mulheres nos anos 1920.



dústrias produzindo bens em quantidades astronômicas. A burguesia e a classe média, e também setores mais organizados dos operários, estilizaram gostos, atitudes e posições políticas que influenciariam gerações e gerações.

No campo do entretenimento cultural, os segmentos médios da sociedade brasileira passaram a consumir a incipiente música popular, comparecendo às diversificadas apresentações musicais: teatros, cines e circos. Nos lares, consumiam-se os ainda embrionários discos; em breve, o primeiro veículo de comunicação de massa de nossa sociedade, o rádio, seria um aparelho quase obrigatório.

A postura pública dessas famílias “aburguesadas” também retratava os novos tempos: as pessoas foram para as ruas procurar diversão. No caso de Pernambuco, mulheres, crianças e idosos passaram a participar das festas de rua, geralmente freqüentadas por homens e marcadas pelos gestos agressivos dos passistas que seguiam o acelerado ritmo da música. Surge então a necessidade de se executar, paralelamente ao estilo de frevo que vinha sendo tocado, uma forma mais cadenciada, em tom mais lamentoso. A partir desse novo quadro, cristalizado na década de 1930, convém estabelecer a distinção entre três formas de frevo:

- Frevo-de-rua: sem letra, puramente orquestral, executado exclusivamente para a dança. Divide-se ainda em:
 - Frevo-abafaço, também chamado de frevo de encontro, pois era usado no encontro entre clubes de frevo. Tinha melodia simples, com notas longas, geralmente agudas, para trombones. A intenção era mesmo tocar agudo e forte para encobrir o som da orquestra adversária.
 - Frevo-coqueiro, caracterizado por uma execução difícil e ágil, com muitas notas curtas e agudas. O efeito pretendido também é o de superar a orquestra rival.
 - Frevo-ventania, como o nome sugere, também explora a habilidade dos músicos; tem uma sonoridade menos forte, com predomínio das palhetas.
- Frevo-canção: constitui-se por uma introdução de frevo comum, seguida por uma parte cantada em andamento próximo ao da marcha (e semelhante à marchinha carioca). Pode ser chamado, portanto, de marcha-canção.

- Frevo-de-bloco: surgido possivelmente de reuniões familiares ou serenatas, é composto para ser executado por orquestras de pau-e-corda. Apresenta uma introdução alegre seguida de uma parte mais lenta, cantada hoje por vozes mistas, mas originalmente apenas femininas. Um exemplo é a composição “Valores do passado”, de Edgar Moraes.

O frevo dança

É impossível, no frevo, separar a música da dança ou do passo. Ambos estão relacionados com a apresentação de grupos instrumentais que desfilavam por Recife nas sociedades e nos blocos. Nas palavras da pesquisadora Rita de Cássia Barbosa de Araújo:

O passo surgiu de um processo de elaboração lento e espontâneo. Os populares que acompanhavam os passeios das agremiações – mas que não pertenciam às mesmas e não participavam das ensaiadas manobras – sentiam-se contagiados pelas marchas excitantes, executadas pelas orquestras. Incorporavam o ritmo vibrante das músicas, deixavam fluir os passos da dança, quase sempre individual, a sugerir agressividade e defesa. Os movimentos ágeis e definidos dos corpos, por sua vez, retornavam aos músicos e inspiravam novos acordes, num processo incessante de troca, improvisação e criação coletivas.²

Dançarinos de frevo com as tradicionais sombrinhas, tendo ao fundo os bonecos gigantes típicos de Olinda.



Com o tempo, no entanto, a diversidade e a arbitrariedade da dança passaram a conviver com o desenvolvimento de passos logo reconhecidos pelos bailarinos e chamados de tesourão, serrote, folha-seca, carrossel, rojão, ponta-de-pé e calcanhar, faz-que-vai-mas-não-vai, entre uma dezena de outros. Arriscando novos

passos ou seguindo os já tradicionais, os dançarinos executam gestos rápidos e agressivos, fundamentados, sobretudo, no movimento das pernas, que demandam um equilíbrio surpreendente.

A propósito do equilíbrio, vale dizer que os passistas de camisa listrada, chapéu de palha, calça colorida e sapato branco não abriam mão de um ornamento que se tornou o símbolo maior do frevo: a sombrinha. Alguns dizem que, nas origens do frevo, os capoeiras costumavam trazer nas mãos, abrindo caminho para as bandas, bengalas ou bastões de madeira. Outros defendem que o que traziam de fato eram estruturas de velhos guarda-chuvas já esfarrapados. De toda forma, aquilo que era empunhado como arma pelos capoeiras tornou-se, ao longo do tempo e seguindo processo de desenvolvimento do ritmo e da dança do frevo, uma pequena, colorida e estilizada sombrinha. Definitivamente incorporada ao desenho coreográfico dos passistas, diz-se que o movimento de levantá-las com o braço é que traz equilíbrio ao dançarino em sua apresentação.

O carnaval nas ruas de Recife e Olinda

Com a consolidação do gênero e do passo do frevo, o carnaval de Recife e Olinda estava prontinho para os foliões. E esses foliões já representavam a mistura de classes que caracteriza o carnaval de Pernambuco. Diferente de outros locais, o carnaval burguês não encontrou espaço em Recife e Olinda. A decadência da elite açucareira e a falta de êxito na repressão

Caboclinho

Em diversas regiões do Nordeste, figuram no carnaval grupamentos de homens e mulheres fantasiados de indígenas – trazem no corpo cocares, tangas e adereços repletos de penas, além dos tradicionais arco e flecha, cujo ruído é característico dos desfiles. É comum que recitem loas (o cacique sola e os cabocelos respondem), ao som da orquestra formada por flauta, caraxaxá (ganzá), tarol e surdo. Evoluindo em fila, eles repetem uma coreografia que lembra movimentos de ataque e defesa.

Galo da Madrugada, o maior bloco carnavalesco do mundo em número de foliões.





Homem da Meia-Noite, uma das mais famosas agremiações de Olinda, com seu boneco gigante.

A rua tornou-se então a síntese do mestiço e interclassista carnaval pernambucano. Em Olinda, quem não se encanta com o Homem da Meia-Noite? Lá brincam todos, a partir da zero hora de sábado. E a idéia do clube, fundado em 1932, surgiu bem dentro do clima carnavalesco de conquista. Segundo uma das principais versões, o nome surgiu com base na seguinte história: todo dia, um homem bonitão voltava para casa à meia-noite. As mulheres das redondezas, ao perceberem que ele fazia sempre o mesmo caminho, passaram a se esconder atrás das janelas, das esquinas, de qualquer lugar de onde pudessem observá-lo. A troça virou boneco gigante e sai pelas ruas de Olinda, sempre no mesmo percurso, cantando: “Lá vem o Homem da Meia-Noite/ vem pelas ruas a passear/ a fantasia é verde e branca/ para brincar o carnaval...”

Essa agremiação acabou por criar uma tradição riquíssima em Olinda: os famosos bonecos gigantes, que descem e sobem as ladeiras estreitas da cidade. Hoje já são vários deles, criados de troças ou gente famosa, como o de Lia de Itamaracá, o Menino e a Menina da Tarde, o Filho do Homem da Meia-Noite, a Mulher do Meio-Dia...

Pelas ruas de Recife, é impossível não destacar o maior bloco do mundo: o Galo da Madrugada. Arrastando milhões de pessoas, o Clube de Alegoria Galo da Madrugada apareceu em 1978, buscando recuperar o clima dos antigos carnavais. Apostando na manifestação espontânea dos foliões, mascarados e grupos de frevo, o Galo sai todo sábado de carnaval às... cinco e meia da manhã! Alguns blocos preparam o folião para a empreitada – e haja preparo! –,

ao carnaval popular dos segmentos mais pobres da sociedade fizeram com que o protótipo do carnaval burguês, o desfile das grandes sociedades luxuosas, não ganhasse força. Havia somente manifestações residuais de bailes de máscaras nos salões e de corsos, onde as famílias ricas divertiam-se atirando confete, serpentina e lança-perfume umas nas outras.

e outros ajudam a animar o cortejo depois do desfile: Bloco do Azulão, Acorda Povo, Rabo do Galo, a Galinha do Galo, entre tantos outros.

Capiba

*“Sempre ouvi dizer
que numa mulher
não se bate
nem com uma flor...
Loura ou morena,
não importa a cor
não se bate
nem com uma flor”*

CAPIBA, “Cala a boca, menino”

Capiba foi o décimo filho de uma família de 13 irmãos – mais do que um time de futebol completo. Talvez isso justifique as duas grandes paixões do jovem: o futebol e a música.

Lourenço Fonseca Barbosa pertencia a uma família que tinha pecha de teimosa. Daí o apelido de Capiba, que na gíria do tempo significava “jumento”. O adolescente Capiba, mesmo contra a vontade dos pais, tornou-se pianista de cinema. Não tardou muito e teve a sua primeira música editada, em 1925: “Meu destino”.

O primeiro frevo composto por ele foi “Vela branca no frevo”. Mas a música “É de amargar”, gravada por Mário Reis em 1933, é que seria um dos mais tocados frevos da história pernambucana, sendo executada até pelos clubes carnavalescos que normalmente apresentavam apenas suas próprias músicas. A letra diz assim: “Eu bem sabia/ que esse amor um dia/ também tinha seu fim/ essa vida é mesmo assim/ não penses que estou triste/ nem que vou chorar/ eu vou cair no frevo/ que é de amargar...”

Capiba encontrou nas melhores vozes da época um canal de excelência para levar suas composições ao grande público: Araci de Almeida gravou “Manda embora essa tristeza” e “Quando passo em sua porta”; Carlos Galhardo gravou “Casinha pequenina”;



Capiba: “É frevo, meu bem!”



Manuel Bandeira

Tido como um dos maiores poetas brasileiros de todos os tempos, o pernambucano Manuel Bandeira, ainda menino, foi morar no Rio de Janeiro. Aos 17 anos, em 1903, passou a estudar na Escola Politécnica de São Paulo. Lutando a vida inteira contra uma tuberculose, o modernista Bandeira virou o poeta da liberdade, seja no conteúdo ou na forma de sua produção intelectual. Seus temas advinham da sua história de vida: a família, a morte, a infância no Recife, o rio Capibaribe, os indigentes, prostitutas, pobres e feirantes nas ruas, a admiração que tinha pelos artistas populares e o seu querido bairro boêmio da Lapa, no Rio de Janeiro. Sua obra *Libertinagem* é uma das

mais importantes da literatura brasileira. Nela encontramos o poema “Evocação do Recife”, de que citamos um trecho:

Recife
 Não a Veneza americana
 Não a Mauritsstad dos armadores das [Índias Ocidentais
 Não o Recife dos Mascates
 Nem mesmo o Recife que aprendi a amar
 [depois –
 Recife das revoluções libertárias
 Mas o Recife sem história nem literatura
 Recife sem mais nada
 Recife da minha infância
 ...

*São os do Norte que vêm,
 no sol do céu do sertão,
 no couro da minha sela,
 no pêlo do alazão!
 Trago o cantar do meu povo,
 seu sangue e sua coragem;
 de tantos anos sofridos
 aqui na minha bagagem*

*Faca de cabo de ouro,
 romances guerreiros
 pra gente cantar,
 sela de arreios de prata,
 cavalos que andam
 com as patas no ar!
 Ai! Não vim pra ficar...!*
 ...

Alguns anos antes desse baião, Capiba fez por encomenda a canção “Maria Bethânia”, que faria parte de uma peça baseada na obra *Senhora de engenho*, do autor pernambucano Mário Sette. O cantor Nelson Gonçalves, ao ouvir a composição, não pensou duas vezes e levou a disco um dos mais retumbantes sucessos da sua carreira:

Francisco Alves fez grande sucesso no carnaval com “Júlia”, e Cyro Monteiro gravou “Quero essa”, “Gosto de te ver cantando” e “Linda flor da madrugada”.

Maior nome do frevo, ao lado de Nelson Ferreira, Capiba participou e organizou várias orquestras no Nordeste, dentre elas a Jazz Band Independente, que chegou a se apresentar no Copacabana Palace. E suas atividades não param por aí: musicou peças de teatro, como *Macambira*, de Joaquim Cardoso, e *A pena e a lei*, de Ariano Suassuna, e pôs melodia em versos de inúmeros poetas, como Manuel Bandeira, que adorava o universo da música popular e era seu admirador.

É importante salientar que a obra de Capiba transcende o frevo, mas ele trabalhava com a cabeça na música popular até mesmo quando compunha com estruturas da música erudita. Usou o ritmo do frevo no primeiro movimento de uma sonata para violoncelo e piano; escreveu a série “Canções nordestinas”, onde utilizou formas variadas, conhecidas no litoral sob o nome de “moda”, e fixou temas da música negra numa “Suíte nordestina” transcrita depois para orquestra por Guerra Peixe.

Com esse maestro, Capiba estudou harmonia e composição. Guerra Peixe gostava da sua técnica, do seu talento e da capacidade de renovar-se sempre. Capiba chegou a participar do II Festival Internacional da Canção, em 1967, com um baião feito em parceria com Ariano Suassuna, intitulado “São os do Norte que vêm”:

O maestro Guerra Peixe

Compositor, regente, professor, instrumentista, Guerra Peixe foi um dos mais destacados maestros brasileiros. Professor de grandes compositores e músicos, era um sistemático estudioso do nosso folclore musical. Pesquisou jongos, sambas, cate-retês, cururus, folias-de-reis, modas-de-violão e congadas. Lançou um livro sobre o maracatu de Recife e, confesso admirador de Capiba, gravou o LP *Sedução do Norte*, no qual reuniu composições do autor de “Recife, cidade lendária”. Um dos líderes da música nacionalista de sua época, Guerra Peixe deixou uma obra numerosa e de

altíssima qualidade técnica. Assim ele se refere a Capiba:

Capiba, na minha opinião, não é apenas um músico sumamente importante dentro do panorama da música popular brasileira. Antes de mais nada é um artista que se interessa por tudo quanto acontece no campo da arte, no Brasil e no mundo. Não é apenas o autor de frevos memoráveis e outros tipos de música que marcaram época. Transcende tudo isso. É um homem culto, humilde, pesquisador incansável, eclético: tanto aprecia um samba-canção como sabe ouvir música erudita. Beethoven é uma de suas manias.³



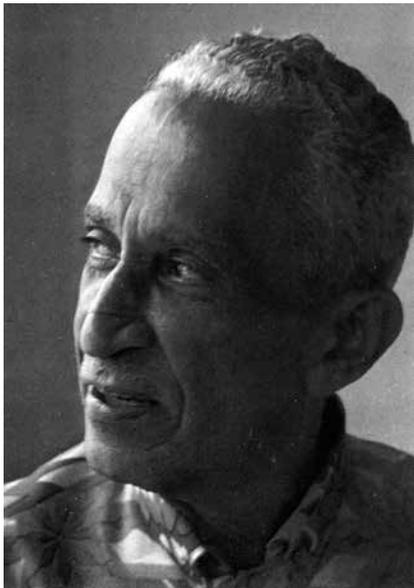
*Maria Bethânia
tu és para mim,
a senhora do engenho
Em sonho eu vejo,
Maria Bethânia,
és tudo que eu tenho
Quanta tristeza
eu sinto no peito
só em pensar
que o nosso sonho está desfeito.*

A gravadora Rozenblit gravou praticamente toda a obra de Capiba. Registrou-a, sobretudo, na voz de Claudionor Cruz. Nos seus 80 anos, a Funarte lançou um LP (hoje em CD) em sua homenagem, com Expedito Baracho, Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, Martha e Claudionor Cruz. Em 2002 foi finalizado o CD *Mestre Capiba*, com obras suas interpretadas por artistas como Paulinho da Viola (“Valsa verde”), Caetano Veloso (“Olinda, cidade eterna”), Chico Buarque (“Recife, cidade lendária”), Ney Matogrosso (“Serenata suburbana”), Alceu Valença (“Iguaraçu, cidade do passado”), Gal Costa (“Resto de saudade”) e Claudionor Germano, que interpretou um pot-pourri de frevos.

O teatrólogo Hermilo Borba Filho não se cansava de dizer que na vida sentimental de milhões de pernambucanos, de várias gerações, não houve um ano, a partir de 1934, em que não se pudesse localizar ou reviver um acontecimento por meio de uma canção de Capiba.

Nelson Ferreira

*“Filinto, Pedro Salgado
Guilherme, Fenelon
cadê seus blocos famosos
Blocos das Flores, Andaluzas,
Pirilampos, Após-Fum
dos carnavais saudosos
na alta madrugada
o coro entoava
do bloco a marcha-regresso”*
NELSON FERREIRA, “Evocação nº1”



*Nelson Ferreira,
um dos grandes
compositores
do frevo.*

Exímio pianista e maestro, Nelson Ferreira é conhecido como um dos mais significativos compositores de frevo, por composições como “Gostosão”, “Gostosinho”, “Come e dorme” e “Na hora H”. Seu legendário frevo-de-bloco “Evocação nº1” deu origem a uma série de músicas com o mesmo nome.

A canção foi composta em comemoração aos 20 anos de fundação do bloco Batutas de São José. Os discos foram enviados para o Rio de Janeiro no carnaval de 1957 e, surpreendentemente, a música explodiu não só na cidade como em todo o Brasil, tornando-se sinônimo de frevo e representando o movimento de expansão do gênero para além de seus limites regionais.

Sua identificação com o estilo fez de Nelson e de sua orquestra presenças indiscutíveis no carnaval pernambucano. Entretanto, a importância do músico para a cultura da região extrapola o rótulo de frevista. Basta dizer que, por décadas, ele foi diretor artístico da Rádio Clube e da gravadora

Getúlio Cavalcanti

Getúlio Cavalcanti nasceu em Camutanga, em 1942. Passou a compor bem jovem e aos 17 anos cantava em orquestras de frevo. Em 1962, estreou na mídia como cantor na TV Rádio Clube, gravando logo depois o frevo “Solteirão”. No ano do golpe militar, em 1964, afastou-se da vida artística. Getúlio é autor de algumas das mais belas músicas do carnaval de Pernambuco, como “Boi castanho” e “Último regresso”. Vai sempre aos ensaios e desfiles do tradicional Bloco da Saudade, dedilhando com muita desenvoltura seu violão. A composição “O bom Sebastião” (uma homenagem ao compositor Sebastião Lopes, seu parceiro em várias músicas), lançada no carnaval de 1976, permanece na memória dos foliões do carnaval pernambucano.

*Quem conheceu Sebastião
de paletó na mão
e aquele seu chapéu*

*por certo está comigo crendo
que ele está fazendo carnaval no céu*

*Maracatu de dona Santa
nunca mais encanta
ele já se foi
cadê o seu frevar dolente
seu andar descrente
seu bumba-meu-boi*

*Ai!... Ai!... Adeus, adeus Emília
eu vou pra Brasília
ele assim falou
Meu carnaval vai ser bacana
com a Mariana ele comentou*

*Por fim chegou a Manuela
ele disse é ela
minha inspiração
e assim cercado de carinho
disse adeus sozinho
o bom Sebastião*

Rozenblit. As atividades realizadas nas duas instituições fizeram do magro mulato de bigode uma figura fundamental na produção musical de Recife, peça-chave na cena cultural da cidade, reconhecido e reverenciado por onde passasse.

Nos 36 anos em que esteve na rádio, tendo participado do período de maior prestígio da emissora e trabalhar ao lado de nomes como Antônio Maria e Fernando Lobo, Nelson desempenhou funções as mais diversas, e não só estritamente musicais: pianista (por tempos, o único da empresa), maestro e produtor, chegou a passar por locutor e até por galã de radio-teatro.

Na Rozenblit, esteve desde o início das atividades da gravadora, e foi um dos principais responsáveis por consolidar sua linha de valorizar a produção musical da região. Foi a gravadora, aliás, quem promoveu duas das mais importantes homenagens à sua obra: os LPs *O que eu fiz... e você gostou* (1959)

Edgar Moraes

A família Moraes é tradicional no meio musical de Recife. Raul de Moraes nasceu no fim do século XIX e tornou-se um dos mais importantes compositores de frevo da cidade. Aclamado Príncipe das Marchas de Blocos, é autor das composições “Regresso” e “Marcha da folia”.

Outro Moraes, Edgar, nasceu em 1904, no mesmo ano de Capiba. Por isso, o centenário desses dois expoentes do frevo foi comemorado junto, com três CD's lançados pelo selo Revivendo. O nome de Edgar está inexoravelmente atrelado ao carnaval de Pernambuco: compositor de grande parte dos blocos de Recife, terminou por fundar o Pirlampos, o Turunas de São José, o Jacarandá e o Corações Futuristas. Acabou conhecido como General Cinco Estrelas da Folia. De suas mais de 300 composições, na maioria marchas e frevos, destacam-se “Furação no frevo”, “Carnaval recifense”

e, sobretudo, o muito cantado “Valores do passado”, que reproduzimos abaixo:

Bloco das Flores, Andaluzas, Cartomantes Camponeses, Após-Fum e o Bloco Um Dia Só os Corações Futuristas, Bobos em Folia Pirlampos de Tejípió a Flor da Magnólia Lira do Charmion, Sem Rival Jacarandá, a Madeira da Fé Crisântemos Se Tem Bote e Um Dia de Carnaval

Pavão Dourado, Camelo de Ouro e Bebê os queridos Batutas da Boa Vista e os Turunas de São José Príncipe dos Príncipes brilhou Lira da Noite também vibrou e o Bloco da Saudade assim recorda tudo que passou

e *O que faltou... e você pediu* (1960) reuniam alguns de seus mais significativos frevos, interpretados por Claudionor Germano. Mais tarde, a Polydisc usou alguns registros da Mocambo para compor a coletânea *História do carnaval: Nelson Ferreira e*, em 1987, a Fundação Joaquim Nabuco lançou *Nelson Ferreira: Memória fonográfica*.

No quesito registro fonográfico, diga-se de passagem, Nelson tem uma história como a de poucos. Gravado pela Casa Edison desde 1923, viu 218 composições suas em disco, muitas vezes interpretadas por vozes como as de Francisco Alves e Araci de Almeida. Além de tudo isso, pôde orgulhar-se de um pioneirismo: “Não puxa Maroca”, composição sua vitoriosa de um concurso carnavalesco em 1929 – desbancando “Mulata”, que se tornaria sucesso como “O teu cabelo não nega” após adaptação de Lamartine Babo –, foi a primeira música de carnaval gravada em disco pela Victor, com arranjos de Pixinguinha.

O Nelson Ferreira que a história imortalizou como compositor e músico começou a desabrochar no garoto de 13 anos, contrariando a vontade dos pais. Sua opção não parecia muito convencional – afinal, não é tão comum um menino de calças curtas ao piano de cafés noturnos... O pai logo exigiu que a atividade passasse a acontecer em locais e horários mais adequados à sua idade. Feito o acordo, o pequeno Nelson pôde então, aos poucos, ir se transformando no grande Nelson Ferreira.

Nascimento do Passo (à dir.) comemora os cem anos do frevo, em 2007

Nascimento do Passo

*“Nesse passo eu vou,
despranaviado,
eu sou o abre-alas,
vou no meu gingado.*

*Eu vou,
eu vou,
eu vou...”*

ANTÔNIO NÓBREGA e WILSON FREIRE, “Nascimento do Passo”



Maior representante da dança do frevo até hoje, Francisco do Nascimento Filho não imaginava que o primeiro prêmio num concurso de passo realizado em Recife no ano de 1957 seria o pontapé inicial de uma trajetória que o transformaria em lenda. Dado o seu incomparável talento, Francisco foi rebatizado, acoplando ao nome as palavras “mestre” e “passo”: passou a chamar-se Mestre Nascimento do Passo. Sua arte deu uma inestimável contribuição para a divulgação e preservação do frevo em Pernambuco, ao inaugurar, em janeiro de 1973, a Escola de Frevo Recreativa Nascimento do Passo.

Desde então, com sua persistência e a leveza de seu passo, ele vem defendendo e difundindo o frevo em todo o Brasil. Na década de 1970, por exemplo, foi convidado a dar aulas de frevo aos dançarinos do Balé Popular do Recife, cujo trabalho hoje é conhecido em todo o Brasil.

Nascimento do Passo foi, digamos, o Capiba e o Nelson Ferreira da dança. Os três, e mais o cantor Claudionor Germano, formaram o quarteto mágico do gênero pernambucano.

Claudionor Germano

*“O nosso bloco é ideal
nasceu neste carnaval...
por isso é que estamos a vibrar e a cantar
vitória, vitória, vitória”*

NELSON FERREIRA E SEBASTIÃO LOPES, “Carnaval da vitória”

Claudionor Germano é reconhecido como o mais importante cantor da história do frevo. Curiosamente, essa dedicação ao gênero não estava prevista em seus planos artísticos. Sua trajetória profissional iniciou-se ainda aos 15 anos, quando integrava o conjunto vocal Ases do Ritmo, tendo como ídolo o cantor Orlando Silva. Pouco tempo depois, já casado, decidiu lançar-se em carreira solo cantando principalmente músicas românticas, e foi logo contratado pela Rádio Clube. No entanto, seu grande desejo realizou-se quando, após alguma insistência, conseguiu tornar-se cantor da Rádio Jornal do Commercio, onde desenvolveu uma carreira que lhe conferiu projeção nacional e lhe rendeu seis vezes o prêmio de melhor cantor de Pernambuco.

Intérprete de renome na cena recifense, Claudionor foi responsável por uma das faixas do 78rpm que representou a primeira gravação da Rozenblit, em 1953.

Aliás, seria através dessa gravadora que ele se tornaria mais próximo do frevo. Em 1959, o cantor foi convidado a gravar o LP *Capiba: 25 anos de frevo*. O sucesso da gravação fez com que ela se tornasse apenas o primeiro número de uma série de homenagens aos frevos de Capiba (*Carnaval começa com C de Capiba*) e Nelson Ferreira pela voz de Claudionor.



Mais que um reconhecimento como grande intérprete dos dois mestres, os antológicos LPs puseram definitivamente Claudionor como a mais importante voz do frevo, tornando-o nome indispensável ao carnaval recifense e presença marcante nos diversos concursos, shows ou registros fonográficos dedicados ao gênero que o consagrou.

Claudionor Germano no show realizado no Teatro Popular Oscar Niemeyer, em Niterói, numa homenagem aos cem anos do frevo.

Irmãos Valença

*“Tive um sonho que durou três dias
foi um sonho lindo, sonho encantador
eu dançando, tu me conduzias
ao castelo azul onde mora o amor”*

JOÃO VITOR VALENÇA E RAUL VALENÇA, “Um sonho que durou três dias”

Entre a família Valença era comum, ainda no início do século, a simples mas tradicional representação de presépios de Natal. A vocação artística familiar, porém, começaria a se tornar coisa séria em 1924, quando os irmãos João Vitor e Raul decidiram unir-se a alguns outros primos e amigos para formarem o Grêmio Familiar Madalense. Foi lá que eles compuseram suas primeiras peças para teatro.

Nessa época, os irmãos ainda não podiam imaginar que algum tempo depois seriam protagonistas de um dos mais polêmicos casos da história da música brasileira. Em 1932, Lamartine Babo apropriou-se da música “Mulata”, que a dupla havia com-



posto em 1929, para transformá-la primeiro em marcha carioca e depois em sucesso de carnaval. Assim, na gravação de “O teu cabelo não nega”, feita pela RCA-Victor, não constou o nome dos compositores; apenas a inscrição “motivos do Norte – arranjos de Lamartine Babo”. Resultado: foi necessário que os irmãos impetrassem (e ganhassem) um processo para que a paternidade da composição fosse reconhecida. Há quem diga até que Mário de Andrade teria testemunhado a favor dos Irmãos Valença no processo.

Mas “Mulata” foi apenas a primeira música de João Vitor e Raul criada especialmente para a folia. Por três vezes eles foram campeões do carnaval do Recife (com o maracatu “Ô, já vou” e as marchinhas “Nós dois” e “Foi você”) e compuseram ainda o frevo-

canção “Um sonho que durou três dias”, grande sucesso na voz de Manezinho Araújo, em 1937.

Além de responsáveis pela composição de estréia de Carlos Galhardo em disco (“Você não gosta de mim”), os Irmãos Valença criaram famosos frevos, marchas e maracatus interpretados ainda por Francisco Alves e Madelou de Assis (“A lua veio ver”), Mário Reis (“Você faz assim comigo”), Almirante (“Se tu quiseres uma casinha”), Cyro Monteiro (“Dama de ouro”, “Lá... rá... lá... lá” e “Rosinha”) e Nelson Gonçalves (“As covinhas de iaiá”), entre outros.

Os anos Rozenblit

A década de 1950 foi marcada, no plano político, pela volta de Getúlio Vargas ao

poder. Após ter sido destituído da presidência em 1945 depois de mais de 15 anos ininterruptos no Palácio do Catete, Vargas disse que voltaria nos braços do povo e foi atrás dos votos para garantir sua vitória.

De passagem por Pernambuco, o ex-presidente sentiu-se mal e não pode circular pelas cidades do estado para fazer campanha com seus correligionários. O desespero da comitiva do candidato foi amenizado quando chegou ao Grande Hotel, onde estavam hospedados, um moderníssimo serviço de miniestúdio em que se podia fazer gravações em acetato. Com isso, o discurso de Vargas foi gravado em 160 bolachões e enviado às emissoras e difusoras do interior de Pernambuco.

É muito possível que o moderno aparato tecnológico pertencente à Loja do Bom Gosto, do judeu José Rozenblit, tenha contribuído para a vitória de Getúlio Vargas nas eleições com 49% dos votos. Getúlio voltou à presidência nos braços do povo, como ele mesmo gostava de afirmar. Esse seria o último governo Vargas; o presidente se mataria com um tiro no coração no dia 24 de agosto de 1954, pressionado por parte da burguesia nacional e por questões internacionais, e sem o apoio da massa de trabalhadores com quem construiu sua triunfante trajetória política.

Manezinho Araújo

Muitos compositores que fizeram sucesso a partir da década de 1970, como Geraldo Vandré, Alceu Valença, Gilberto Gil e Dominginhos, só para ficarmos em alguns, tiveram parte de sua obra inspirada na geração de cantores e compositores nordestinos do pós-1930. E o pernambucano Manoel Pereira de Araújo, conhecido posteriormente como Manezinho Araújo, foi um desses nordestinos.

Manezinho era um mestre na difícil arte da embolada (forma poético-musical em compasso binário e andamento rápido, utilizada por solistas ou em diálogos e desafios). Sua habilidade, especialmente na modalidade trava-língua, em que seqüências de aliterações exigem do cantor grande destreza verbal, tornou-o conhecido como o Rei da Embolada. De 1933 a 1956, gravou diversos discos de frevos, cocos, sambas e, claro, emboladas. Seus maiores sucessos foram “Segura o gato” (com José Carlos Burle), “Sá Turbina”, “Como tem Zé na Paraíba” (com Catulo de Paula), “Cuma é o nome dele?”, “O carrité do coronel”, entre outras. Olha aí um tantinho de “Cuma é o nome dele?”: “Cuma é o nome dele?/ É Mané Floriano/ Vi um sujeito/ discutindo c’ a mulhé/ e pensem lá o que quisé/ mas direito é q’ eu não acho/ é que por cima/ pouca roupa ela usava/ além disso não gostava/ de usar roupa por baixo/ Cuma é o nome dele?/ É Mané Floriano...”

Pastoril

*“Boa noite, meus senhores todos!”
Boa noite, senhoras, também!
Somos pastoras, pastorinhas belas
alegremente vamos a Belém.”*

Os festejos de Natal inspiraram o desenvolvimento de um dos mais importantes espetáculos dramáticos nordestinos: o pastoril. De origem européia e religiosa, a manifestação passou a assumir caráter profano quando representada nas ruas entre o Natal e o Carnaval, em disposição de cordões. Cantos, danças e loas são divididos em fases a que se chamam jornadas. Acompanhadas por orquestra de pau e corda, as pastoras são responsáveis pelo canto e dividem-se, por sua vez, em filas paralelas, representando o cordão Encarnado e o cordão Azul.



Getúlio na história

A crise de 1929 e o desgaste das oligarquias que controlavam a política nacional possibilitaram ao gaúcho Getúlio Vargas chefiar uma milícia que derrubaria o presidente Washington Luís em 1930. Era a “Revolução de 30”, que inaugurava os 15 anos ininterruptos em que o ex-deputado e ex-governador do Rio Grande do Sul comandaria o país. Com seu estilo de conciliar os contrários, Getúlio teve diversas fases nesses anos de poder. Foi o revolucionário de 1930, o democrata de 1934 – ano da promulgação da segunda Constituição republicana – e o ditador de 1937 a 45 (Estado Novo). Getúlio foi o precursor de um discurso que pregava a necessidade do crescimento industrial e a valorização do trabalhador como peça importantíssima nesse processo. Sua linguagem direta pôs a massa de proletários no plano do debate político. Já estava ficando para trás aquela República que considerava as reivindicações dos trabalhadores um caso de polícia...



O velório de Getúlio Vargas causou verdadeira comoção popular.

Foi justamente no ano do suicídio de Vargas que o empresário José Rozenblit fundou com três irmãos a Fábrica de Discos Rozenblit, com moderno estúdio, parque gráfico e, posteriormente, uma oficina mecânica. Tudo com capital nacional!

A criação do selo Rozenblit foi importantíssima para a história do frevo. A rica produção dos compositores do gênero foi difundida no mercado fonográfico. Rozenblit fez com que o frevo passasse a ser consumido em sua própria terra. Os criadores do estilo não precisavam mais participar de concursos no Rio de Janeiro ou enviar músicas para os cariocas gravarem. Os discos lançados pela Rozenblit registraram praticamente toda a obra de Capiba e Nelson Ferreira, além dos conhecidos Irmãos Valença, Levino Ferreira, Edgar Moraes e tantos outros.

Não era fácil o trabalho da gravadora no mercado brasileiro. Para ganhar espaço, precisou ter muita criatividade e investir em músicas que, de certa forma, eram menos valorizadas e deixadas de lado pelas gravadoras do eixo Rio-São Paulo. Com um equipamento técnico de primeiro mundo, gravou música folclórica, coco, maracatus, cirandas, pastoris. A Rozenblit foi também pioneira no lançamento de “discos de novela” com *Nino, o italianinho*. E foi ela quem inovou lançando o primeiro LP dos festivais de MPB – *I Festival da Música Popular Brasileira, TV Excelsior, 1966*. De 1954 a 1968, a gravadora Rozenblit deteve uma parcela considerável do mercado brasileiro.

O primeiro 78rpm de frevo gravado pela Rozenblit em 1953, ainda pelo selo Mocambo, trazia as músicas “Come e dorme” (frevo-de-rua de Nelson Ferreira) e “Boneca” (frevo-canção de José Menezes e Aldemar Paiva). Naquele momento, o universo da música brasileira era povoado por boleros. A resposta tupiniquin veio em forma de samba-canção, um tipo de samba de andamento lento e letra romântica que encontrou no pernambucano Antônio Maria seu principal expoente.

Quem não conhece “Ninguém me ama/ ninguém me quer/ ninguém me chama/ de meu amor...”? Antônio Maria compôs com Fernando Lobo esse hino do samba-canção, “Ninguém me ama”.

Mas o “Menino grande”, que rumou para o Rio em busca de trabalho, acabou destacando-se também por inaugurar um estilo próprio de jornalismo. Antônio Maria misturou a boemia a uma observação atenta da vida carioca e transformou em crônica esse olhar privilegiado. Em seu rico e conhecido repertório musical, registra frevos que recordam o Recife do seu tempo.

Antônio Maria costumava dizer que Recife é uma cidade para se sentir saudade. E foi com esse sentimento que ele compôs o clássico “Frevo nº1 do Recife”, gravado por vários intérpretes, entre os quais a cantora Maria Bethânia. O per-

O pernambucano Antônio Maria, o “Menino grande”.



nambucano ainda compôs outros dois frevos para o Recife, não tão famosos: o “Frevo nº2” e o “Frevo nº3”. Eis uma palhinha do primeiro:

*“Ai, ai, ai saudade
saudade tão grande
saudade que eu sinto
do Clube das Pás, dos Vassouras
passistas traçando tesouras
nas ruas repletas de lá
batidas de bombos
são maracatus retardados
que voltam pra casa, cansados,
com seus estandartes no ar...”*

* * *

O suicídio de Vargas, em 1954, adiou o golpe militar que os setores conservadores da sociedade planejavam. A classe média moralista, os setores de direita da Igreja, do empresariado e dos militares, os partidários da UDN (União Democrática Nacional) ainda teriam que esperar os governos de Juscelino Kubitschek (1956-60) e Jânio/Jango (1960-64) para conseguir impor à nação o arbítrio dos Anos de Chumbo. A velha raposa política, mesmo fora de combate, ainda dava o tom dos debates políticos.

Eleito presidente do Brasil, Juscelino Kubitschek só assumiu o poder graças à ação legalista deflagrada pelo ministro da Guerra – o marechal Lott –, que evitou o golpe orquestrado pela UDN. O período JK foi marcado pelo desenvolvimentismo. Investimentos estatais e estrangeiros aceleraram o processo de industrialização, e foi com esse objetivo que o presidente criou o Plano de Metas – crescer 50 anos em cinco! O país começou a se industrializar, e a classe média aderiu ao consumo. Brasília foi construída em tempo recorde, abriram-se rodovias por todo o país e a indústria automobilística instalou-se definitivamente no Brasil. Mas o governo Juscelino representou também, para a nossa história republicana, grande estabilidade democrática.

Por gostar de música e governar num momento em que a história da música brasileira vivia uma revolução estética, Juscelino ficou conhecido como o “presidente bossa nova” (o cômico compositor Juca Chaves brincava: “Bossa nova mesmo é ser presidente/ dessa terra descoberta por Cabral/ para tal, basta

Jânio/Jango (1960-64)

Em 1960, Jânio Quadros, tendo como vice-presidente o getulista João Goulart (Jango), foi eleito presidente do Brasil. Jânio era apoiado pelos conservadores, sobretudo pela UDN, e pelo povo, que via nele um exemplo de vida simples. Seu governo, porém, foi um caos e ao mesmo tempo uma unanimidade: desagradou a todos. Sua desorientação política era tanta que mesmo sendo representante da direita, ou seja, dos aliados dos Estados Unidos no conflito contra o bloco comunista (diga-se URSS), ele reatou as relações diplomáticas do Brasil com a URSS e a China e condecorou com a Ordem do Cruzeiro do Sul o guerrilheiro Che Guevara. Entre outras ações, proibiu a briga de galo no Brasil. Renunciou ao mandato com sete meses de governo, afirmando que forças ocultas o levaram a isso. Até hoje ninguém sabe que forças eram essas...

A renúncia de Jânio trouxe nova instabilidade ao país, pois quem assumiria a presidência em seu lugar era Jango – ligado ao getulismo e acusado de ser simpatizante dos comunistas. Ex-ministro do Trabalho de Getúlio, filho de fazendeiros ricos, Jango não tinha nada de esquerdista. Acreditava, isto sim, nas reformas sociais, que ele chamava de reformas de base. Entretanto, a UDN tentou dar novo golpe. Esbarrou na mobilização legalista do gaúcho Leonel Brizola, governador do Rio Grande do Sul, orador brilhante, que provocou uma onda de mobilização no país em defesa das leis constitucionais. Jango assumiu o cargo, mas

o Congresso mudou o sistema de governo para o parlamentarismo, tirando a força política do presidente. Em um plebiscito realizado em 1963, porém, o povo decidiu pela volta ao presidencialismo. Jango passou a ter poder para implementar as reformas de base tão esperadas pela classe trabalhadora. Só que a burguesia e parte significativa da sociedade brasileira, autoritária e conservadora, não era nada simpática às propostas sociais do presidente. Dessa vez, a UDN conseguiu: em 1964, os militares derrubaram o presidente Jango e instauraram a nefasta ditadura militar no Brasil.



Manifestação das Ligas Camponesas em Recife, em 1963, exigindo a reforma agrária, um dos temas das reformas de base do presidente Jango.

ser tão simplesmente/ simpático, risonho, original...”). Mas há outro paralelo possível entre música e política nesse término de anos 1950: Juscelino queria um país moderno em cinco anos; a bossa nova modernizou cem anos de música brasileira no ritmo de João Gilberto, na harmonia de Tom Jobim e na poesia de Vinicius de Moraes.

Mesmo desagradando muitos pesquisadores, costume dizer que a bossa nova foi a Semana de 22 do samba. João Gilberto releu, com seus acordes dissonantes, o samba urbano inaugurado por Noel Rosa. Tom Jobim estudava Chopin, mas mantinha um olho na obra do baiano Dorival Caymmi. Vinicius era admirador de poetas estrangeiros, mas suas letras retratavam de forma simples o universo carioca.

Ora, um movimento tão rico e amplo como a bossa nova não poderia deixar de flertar com o frevo. Além de composições específicas, como a música “Frevo”, de Vinicius e Tom, o movimento influenciou toda uma geração com os festivais da canção dos anos 1960 e 70. Depois da decadência do selo Rozenblit, o frevo encontrou seus porta-vozes nessa nova geração de compositores e intérpretes do cancionário popular.

A diáspora pernambucana

*“Já vou embora, mas sei que vou voltar
amor não chora, se eu volto é pra ficar
amor não chora, que a hora é de deixar
o amor de agora, pra sempre ele ficar”*

GERALDO VANDRÉ E GERALDO AZEVEDO, “Canção da despedida”

A falência da fábrica Rozenblit, ao menos no plano externo, está associada à modernização do mercado fonográfico e a uma postura mais agressiva das grandes gravadoras com relação aos gêneros musicais regionais. Com o acelerado processo de crescimento econômico iniciado nos anos 1950, houve uma diversificação do mercado musical e uma crescente necessidade de ampliação dos investimentos. Selos como o Rodeio, da WEA, Jangada, da EMI-Odeon, Premier, da RGE, Caboclo, da Continental, e sobretudo a marca Chantecler, a mais especializada de todas, passaram a dominar o mercado. Além da competição desses selos regionais ligados às grandes gravadoras, o grupo Rozenblit sofreu por ter menosprezado novas e importantes tendências do mercado

musical, como o rock e a própria bossa nova, de que falamos acima. A falência foi inevitável.

Fechado o ciclo Rozenblit para a história do frevo, o período dos festivais da canção lançou novos nomes que se encarregariam da difusão do gênero. Não havia mais, a partir daí, compositores de frevos da envergadura de um Capiba e de um Nelson Ferreira, que dedicavam a maior parte de sua produção ao gênero. Agora, surfando no mar de imagens do Nordeste, o frevo seria estimulado por artistas que migraram de sua terra natal, formando uma verdadeira diáspora pernambucana. Antes de partir, no entanto, alguns deles fizeram parte de grupos culturais de Pernambuco que ficaram nacionalmente conhecidos.

“Around the clock”

Na década de 1950, os Estados Unidos viveram um período de prosperidade econômica – apesar da tensão freqüente com o bloco comunista. Deixando as brigas ideológicas de lado, em maio de 1954 Bill Haley e The Comets gravaram “Rock around the clock”, de Max C. Freedman e Jimmy Knight. Foi um divisor de águas. Surgia algo novo, com som agressivo de guitarra e apelo próprio para o público jovem. Contudo, a música só ficou conhecida no ano seguinte, quando tocou na abertura do filme *Blackboard Jungle* (no Brasil conhecido como *Sementes da violência*). A música mexeu com a cabeça de jovens do mundo inteiro, abrindo o mercado fonográfico para o avassalador e marginal rock ‘n’ roll (depois Elvis Presley estabeleceria a linguagem do gênero com sua presença e requetado). Concomitante ao sucesso do filme, no Brasil, a cantora de jazz e samba-canção Nora Ney, acompanhada do Sexteto Continental, gravou a pioneira “Rock around the clock”, lançando a pedra fundamental do rock em *terra brasilis*.

O percurso do rock no Brasil deu muitas voltas desde o seu nascimento oficial, no dia 24 de outubro de 1955. Depois da gravação de Nora Ney, os brasileiros viram aquela subversiva novidade norte-americana ser assimilada pelos compositores nacionais (em 1957, Cauby Peixoto gravou o primeiro exemplar nacional, “Rock and roll em Copacabana”, de Miguel Gustavo), gerar seus primeiros ídolos (Cely Campello, com “Estúpido cupido” e “Banho de lua”, e Sérgio Murilo, com “Broto legal”), ensaiar suas primeiras apologias ao “mau” comportamento (em “Rua Augusta”, com Ronnie Cord, ou melhor, Ronaldo Cordovil) e inspirar o primeiro movimento de afirmação da cultura jovem brasileira – a Jovem Guarda, de Roberto e Erasmo Carlos, com sua rebeldia cuidadosamente calculada. Com esse impulso, as guitarras elétricas passaram a dar o tom para a farra da galera, dialogando, a partir da Tropicália de Caetano e Gil, com gêneros regionais e urbanos, tais como o choro, o samba e o frevo, entre tantos outros.

O clima político andava pesado no Brasil, e não era diferente no estado de Pernambuco. O golpe militar de 1964 depôs o popular governador Miguel Arraes e também o prefeito de Recife, o engenheiro Pelópidas Silveira. Ambos estavam no Palácio do Campo das Princesas no momento da tomada do governo, nas primeiras horas do golpe militar.

Antes de sentir o cheiro das baionetas, a cultura pernambucana, sempre antenada com as novidades, viu acontecer uma silenciosa e pacífica revolução encampada pelo Movimento de Cultura Popular (MCP). Nascido com o objetivo de desenvolver um trabalho de alfabetização de crianças e adultos, difundindo a arte popular regional, o MCP reuniu intelectuais que depois ficaram notórios, como Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, Paulo Freire, Luiz Mendonça e Aloísio Falcão.

Ariano Suassuna

O paraibano Ariano Suassuna é um dos maiores representantes da literatura nordestina brasileira. Contava pouco mais de três anos de idade quando seu pai, João Urbano Suassuna, que governou a Paraíba no período de 1924 a 1928, foi assassinado no Rio de Janeiro, em decorrência da luta política que se desencadeou às vésperas da Revolução de 1930. A morte do pai marcou fortemente a vida e as obras de Ariano. Autor dos clássicos *Romance d'A Pedra do Reino* e *o príncipe do sangue do vai-e-volta* (1971) e *História d'O rei degolado nas caatingas do sertão* (1977), o escritor e dramaturgo notabilizou-se também pela peças de teatro, *Uma mulher vestida de sol*, *Os homens de barro*, *Auto de João da Cruz*, *O santo e a porca* e o *Auto da Compadecida*. Seus personagens, com forte inspiração na obra *Dom Quixote*, de Cervantes, pertencem à tradição cômica, satírica e picaresca. São tipos que se entrelaçam a outros da literatura de cordel, do bumba-meu-boi, do

mamulengo, da oralidade, dos desafios dos cantadores e dos autos populares religiosos publicados em folhetos no Nordeste. O *Auto da Compadecida* foi filmado algumas vezes para a televisão. Recentemente adaptado pelo diretor Guel Arraes e levado para as telas do cinema, é um rico resumo das suas influências populares, recolhendo tradições espanholas e portuguesas.



O mestre Ariano Suassuna é aplaudido pela torcida do Sport Club de Recife.

Literatura de cordel

Vendidos nas feiras, mercados, praças e bancas de jornal, principalmente nas cidades do interior e nos subúrbios das áreas urbanas, aqueles livrinhos pendurados em barbantes ou cordões, com estrofes de dez, oito ou seis versos e possivelmente ilustrados por xilogravuras, são conhecidos como literatura de cordel, e remontam a Portugal do século XVII.

No início, muitos autores eram também cantadores (repentistas e violeiros) que improvisavam versos, viajando pelas fazendas, vilarejos e cidades pequenas do sertão, cantando e contando fatos políticos, lendas ou histórias inventadas. Muitas das narrativas têm como pano de fundo a difícil vida no campo, e são recheadas de sofrimentos. Também são tema dos folhetos as pelejas entre cantadores e poetas, as personalidades da cidade (muitas vezes os próprios políti-

cos, em época de eleição, encomendam os textos), os preceitos e virtudes católicos, as biografias ou milagres de santos e de figuras como padre Cícero e frei Damião. Há ainda obras de gracejo, de acontecimentos reais ou imaginários, de bravura e valentia – como os feitos de Lampião, Antônio Silvino, Pedro Malasarte e outros.

Com a criação de imprensas particulares, o sistema de divulgação mudou. O autor do folheto pode ficar num mesmo lugar a maior parte do tempo, porque suas obras são vendidas por folheteiros ou revendedores empregados por ele. Atualmente, a literatura de cordel não tem um bom mercado no Brasil – mas já teve. Apenas para citar um exemplo, na década de 1950 foram impressos e vendidos dois milhões de folhetos sobre a morte de Getúlio Vargas.

Com o entendimento de que se podia empregar a arte do povo com fins didáticos, o MCP criou o Departamento de Formação da Cultura. A finalidade era sistematizar a cultura popular, realizar apresentações de espetáculos em praças públicas, organizar grupos artísticos, oficinas, cursos de arte, exposições e edições de livros e cartilhas. O MCP recebeu apoio de entidades de esquerda, como a União Nacional dos Estudantes (UNE) e o Partido Comunista Brasileiro (PCB).

Extinto o Movimento de Cultura Popular, o verniz ideológico e comprometido dos artistas e intelectuais deslocou-se para outros focos, a exemplo do Grupo Construção. No Rio de Janeiro havia o show *Opinião*, espetáculo que uniu uma cantora de classe média, Nara Leão, um compositor de samba de morro, Zé Kéti, e um compositor ligado ao mundo rural nordestino, João do Vale. O show tinha um posicionamento crítico com relação ao domínio dos militares sobre o país: “Podem me prender/ podem me bater/ que eu não mudo de opinião...”, dizia a composição de Zé Kéti.

“São os do Norte que vêm”: a diáspora pernambucana

Desde o início do século XX, muitos pernambucanos dotados de grande talento arrumaram suas malas, pegaram seus instrumentos e foram ganhar o mundo. A capital da República, Rio de Janeiro, recebeu figuras como Quincas Laranjeiras, o maior professor de violão de seu tempo; João Pernambuco, exímio violonista que compôs “Luar do sertão”; a família Miranda, destacando o bandolinista Luperce e seu irmão Romualdo (integrante do grupo Turunas Pernambucanos, que fez sucesso com suas vestimentas exóticas, alpercatas e chapéus de couro), e Jaime Tomas Florense, o Meira – o maior violão de seis cordas da história do choro e professor dos excepcionais violonistas Baden Powell, Raphael Rabello e Maurício Carrilho. Pernambucanos do porte de Severino Araújo, soprista de primeira e organizador da famosa Orquestra Tabajara (que gravou inúmeros frevos, entre eles o LP *A Tabajara no frevo*, de 1956); os sanfoneiros Dominginhos e Luiz Gonzaga, além de Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Teca Calazans e Lenine, migraram em direção ao reconhecimento nacional e internacional de seus trabalhos.

Seguindo a linha desse espetáculo – teatro musical com temática política –, o Grupo Construção destacou-se no front pernambucano. Peças como *Cantochão* e *Calabar* (que antecederam em dez anos a de Chico Buarque e Ruy Guerra), e shows como *Em tempo de bossa*, com foco na bossa nova nacionalista, e *Mora na filosofia*, com pesquisas realizadas em pontos de samba de Recife, destacavam a participação dos artistas Marcelo Melo e Toinho Alves (fundadores do Quinteto Violado), Zélia Barbosa, Geraldo Azevedo, Naná Vasconcelos, Teca Calazans, Carlos Fernando e Sebastião Vila Nova.

Entretanto, seria já em plena ditadura militar, nos anos 1970, que os pernambucanos voltariam a discutir profundamente seus traços culturais através do Movimento Armorial. Tendo à frente os idealizadores Ariano Suassuna e Cussy de Almeida, a proposta era divulgar a arte nordestina na música, no teatro, na literatura e nas artes plásticas.

Os intelectuais e artistas do Movimento Armorial tinham uma leitura de mundo baseada em nossos mitos e nossa cultura popular. Segundo Adriana Victor e Juliana

da nossa cultura. A palavra ‘armorial’ é, originalmente, um substantivo – o nome que se dá ao livro onde são registrados símbolos de nobreza, como os brasões, ou então ao conjunto desses símbolos, ensina-nos o dicionário.” Mas Ariano Suassuna explica: “Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro porque é um belo nome. Depois, porque está ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal, ou por outro lado, esculpido em pedra com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas.”⁴

É importante salientar que, na década 1970, já havia um intenso fluxo migratório sobretudo para Rio de Janeiro e São Paulo. A economia nordestina ficava cada vez mais dependente do desenvolvimento urbano-industrial do Sudeste, fazendo com que muitos intelectuais, artistas, professores e operários virassem retirantes em busca de melhores oportunidades de trabalho e condições de vida. No caso particular da música, isso aconteceu com mais de 90% dos músicos que vamos retratar.

Contudo, o movimento migratório não estava restrito às questões socioeconômicas. Havia ainda outro motivo que fazia do Nordeste, e de Pernambuco em particular, uma região marcada pela diáspora: a ditadura militar.

A perseguição a intelectuais e artistas de esquerda, ou a quem combatesse o arbítrio dos militares, marcou fortemente o estado. Pensadores ligados ao MCP, de que falamos há pouco, ligados à Frente do Recife – grupo político que englobava várias visões de mundo –, ao governo de Miguel Arraes e ao Movimento Armorial tiveram que abandonar seu trabalho, seus ideais e seus sonhos de uma vida mais cidadã para o trabalhador brasileiro.

O grupo que havia desencadeado há décadas um processo de contestação e transformação social do Nordeste, brutalmente desigual desde o início da colonização – a exemplo de Paulo Freire, Marcos Freire, Luís Costa Lima, Anita Paes Barreto, Paulo Rosas, os irmãos Marcos e Silvio Lins, apenas para ficarmos em alguns –, teria que esperar a abertura política na segunda metade da década de 1980 para, pacientemente, tentar reconstruir um pouco das experiências democráticas e solidárias que implementaram em Pernambuco antes do golpe.

Abaixo, então, um pouco da história de alguns desses retirantes compositores, cantores e instrumentistas que divulgaram e enriqueceram o universo

Lins, biografadas de Ariano, “a idéia central era, e é até hoje, criar uma arte brasileira erudita baseada nas raízes populares

Pernambuco insurgente

Vira e mexe ouvimos dizer que a sociedade brasileira é pacata, não reivindica seus direitos, não se organiza como outras para lutar por melhores condições de vida. Quem conhece minimamente a história do Brasil sabe que desde o período colonial nossa sociedade esteve envolvida em diversas revoltas contra seus opressores. Em Pernambuco não foi diferente. Aliás, a cidade de Recife foi pontuada por movimentos contestatórios no decorrer dos séculos. O primeiro grande levante aconteceu antes da Independência do Brasil. A Insurreição Pernambucana de 1817 ocorreu por insatisfação dos comerciantes com os aumentos de impostos e o controle que os portugueses mantinham sobre a produção nordestina. Latifundiários, comerciantes, intelectuais e padres começaram a conspirar contra a Coroa. Logo a população aderiu. Durante dez semanas, Pernambuco ficou independente de Portugal. Mas foi só o povo sentir o gostinho da liberdade (passaram até a trocar o tratamento respeitoso de senhor pelo mais ordinário da época, vós) que os latifundiários recuaram do movimento e deixaram as camadas mais simples da população sozinhas contra as tropas do governo. Mortes, prisões e enforcamentos acabaram sufocando a rebelião.

De certa forma, a Confederação do Equador de 1824 foi uma continuidade da Insurreição Pernambucana de 1817. O Brasil já era independente, mas o Primeiro Reinado manteve o Nordeste ainda muito dependente economicamente. As mercadorias tinham que passar pelo Rio de Janeiro, que começou a exercer poder sobre as outras regiões do país como uma nova metrópole. O centralismo e autoritarismo da primeira Constituição brasileira acabaram por levar à rebelião.

Buscando maior autonomia para as províncias (estados), os latifundiários, ao lado de revolucionários como frei Caneca e Cipriano Barata, proclamaram a Confederação do Equador – um novo país que englobava, além de Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba. Outra vez com medo de o povo se habituar à liberdade, os latifundiários e a elite nordestina não ofereceram muita resistência contra a milícia enviada pelo governo de d. Pedro I. Centenas de rebeldes foram presos, espancados, assassinados e enforcados. Na hora de enforcar frei Caneca, ninguém queria fazê-lo, pois o homem era queridíssimo pelo povo. A saída foi o fuzilamento.

A última grande revolta ocorrida em Pernambuco antes da Proclamação da República foi a Praieira. Inspirados no ideário do pensamento socialista europeu, os rebeldes de novo reclamavam da falta de democracia, das dificuldades financeiras do povo e do poder centralizado no Rio de Janeiro. O nome do movimento surgiu após alguns latifundiários e comerciantes formarem o Partido Liberal e criarem o jornal *Diário Novo*, que ficava na rua da Praia, em Recife – daí o apelido. Os praieiros conseguiram maioria na Assembléia Provincial e interferiram na nomeação do presidente da província (equivalente ao governador do estado). Mas o governo imperial logo depôs Chichorro da Gama. Os rebeldes passaram então a pegar em armas. A classe média radicalizou o movimento, reivindicando os ideais libertários em voga na Europa. Com o incremento da participação popular, os senhores de engenho mais uma vez recuaram no apoio à revolta. A repressão foi brutal. O governo imperial anistiou os ricos, mas os populares foram fuzilados em massa.

musical pernambucano namorando e, em muitos casos, até casando-se com o frevo.

Carlos Fernando

*“Eu quero um banho de cheiro
eu quero um banho de lua
eu quero navegar
eu quero uma menina
que me ensine noite e dia
o valor do beabá”*

CARLOS FERNANDO, “Banho de cheiro”

Caruarense, oriundo do Movimento de Cultura Popular, Carlos Fernando escreveu durante um bom tempo para o grupo Raízes. Passou a compor por sugestão de Geraldo Azevedo. Depois de se mudar para o Rio de Janeiro, viajou a Recife, onde acabou preso pela ditadura. Escreveu várias músicas no período de detenção (subornava os guardas com cigarro para que lhe dessem lápis e papel).

Carlos compôs principalmente para seus amigos pernambucanos. Em 1979, idealizou o projeto *Asas da América*, onde pôs uma seleção de estrelas para “frevar”: Chico Buarque, Alcione, Lulu Santos, Gilberto Gil, Jackson do Pandeiro, Elba e Zé Ramalho, Geraldo Azevedo, Fagner e Alceu Valença. O trabalho acabou tornando-se um marco para a história do frevo, visto que quase toda a geração que estamos retratando passou pelos registros do projeto.

Compositor do conhecido frevo “Banho de cheiro”, maior sucesso da carreira de Elba Ramalho, o combatente e talentoso Carlos Fernando é

*Elba Ramalho
agita as
comemorações
juninas em
Caruaru,
Pernambuco.*



responsável por outras pérolas musicais: “Coração do agreste” e “Juritis e borboletas” (gravadas por Geraldo Azevedo em seu primeiro disco solo, em 1977), são duas delas.

Há uma composição de Carlos Fernando que prima pela criação e apuro na gravação: “Aquele rosa”, um frevo-de-rua espetacular feito em parceria com Geraldo Azevedo e interpretado pela dupla de craques Teca Calazans e Naná Vasconcelos:

*Aquele rosa que você me deu
faz hoje um ano ainda não morreu
cultivo ainda no jardim dos amores
com as outras flores que você me deu
Lembro-me bem quando o bloco passou
você sorrindo jogou aquela flor
Eu que na hora um violão tocava
lhe joguei um beijo e suspirei de amor
Deste um adeus e teu bloco sumiu
meu coração acelerou, quase partiu
pensei comigo vai ser minha amada
minha namorada, meu divino amor
Você cantava no Bloco das Flores
tocava eu no Bloco dos Amores
na quarta-feira ficou um só bloco
faz um ano hoje dura o nosso amor*

Quinteto Violado

“Olha os violados!”, gritou um rapaz ao ver passar, carregando seus instrumentos, os integrantes de um grupo que acabara de se apresentar pela primeira vez, no ano de 1971, em Nova Jerusalém. O termo batizou o quinteto, ainda sem nome fixo mas já com um objetivo bastante definido: valorizar os elementos musicais da cultura regional, concedendo-lhes tratamento sofisticado.

O grupo foi formado quando Marcelo Melo reencontrou Toinho Alves e Luciano Pimentel. Ao trio – que já figurava na cena da cultura engajada de Recife, tendo participado dos grupos Construção e Raízes –, juntaram-se Fer-



*O percursionista
Naná Vasconcelos,
mais um de Recife
para o mundo.*

nando Filizola e Generino Luna, logo substituído por Alexandre Johnson dos Anjos.

Naquele momento, ressoava a onda tropicalista, marcada pelo interesse e abertura às influências internacionais. Em contrapartida, cresciam em Pernambuco movimentos de valorização da cultura nacional, a exemplo da formação do Quinteto Violado e do Quinteto Armorial, formado sob as idéias de Ariano Suassuna.

Como os tropicalistas buscavam também inspiração artística na criação local, regional, passaram a incentivar o Quinteto e a divulgar seu inovador primeiro disco (*Quinteto Violado*, lançado pela Phillips em 1972). O inesperado sucesso do LP – que traz uma antológica abertura com “Asa branca”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira – inaugurou uma vasta discografia e incentivou a formação de conjuntos afins por todo o país.

Durante anos os Violados nordestinos excursionaram pelo Brasil a bordo de seu próprio ônibus, no qual carregavam o cenário de seus espetáculos, fazendo valer uma filosofia mambembe. A experiência de pesquisa com as viagens contribuiu para que o grupo se tornasse um dos principais defensores de frevos, baiões, cirandas e demais gêneros que representam o que há de essencial em nossa música popular.

Geraldo Azevedo

*“Moça bonita, seu corpo cheira
ao botão da laranjeira
eu também não sei se é
imagine o desatino
é um cheiro de café
ou é só cheiro feminino
ou é só cheiro de mulher”*

GERALDO AZEVEDO E CAPINAM, “Moça bonita”

Quando Geraldo Azevedo, sertanejo de Petrolina, começou a estudar em Recife, trouxe consigo seus aprendizados de autodidata no violão. E foi como excelente violonista e produtor que o então “Geraldinho” foi acolhido e respeitado pela crítica recifense. No fim da década de 1960, ele era um dos melhores instrumentistas da cidade.

Por esse motivo, em 1967, quando embarcou para o Sudeste – onde participou de turnê com a cantora Eliana Pittman e depois acompanhou Geraldo Vandré como participante do Quarteto Livre –, deixou uma lacuna considerável na cena musical pernambucana.

Para ele também seria um período difícil. Em 1969, amarga no Rio de Janeiro sua primeira prisão política, ainda que sem acusação formal. A experiência fez com que Geraldo se distanciasse da música, até ser convencido a voltar por um novo amigo, o também pernambucano Alceu Valença.

Em 1972, os dois estrearam em estúdio juntos, no LP *Quadrafônico*, pela Copacabana.

Parceria, aliás, não é coisa difícil de se ver na carreira de Geraldo. Há diversos sucessos com Renato Rocha, como a bela “Dia branco”, e Capinam, a exemplo de “Moça bonita”. Alceu Valença também foi co-



Geraldo Azevedo, autor de frevos como “Pega fogo” e “Tempo folião”.

autor constante. Com ele, compôs “Talismã” e “Caravana”, música da novela *Gabriela*: “Corra, não pare, não pense demais/ repare essas velas no cais/ que a vida cigana/ é caravana/ é pedra de gelo ao sol/ degelou teus olhos tão sós/ num mar de água clara...”

Orgulhoso de Recife, Geraldo costuma carregar um pouco da cidade para outras regiões do Brasil cantando alguns frevos de sua autoria, como “Tempo tempero” e “Tempo folião” (com Carlos Fernando), “Pega fogo” (com Capinam), encerrando com altíssimo grau de animação a maioria de seus shows.

Ao longo de sua carreira, sua voz já marcou presença em projetos como *Asas da América*, *Cantoria* e *O grande encontro*, com Elba Ramalho, Zé Ramalho e Alceu Valença.

Antônio Nóbrega

*“Madeira do Rosarinho
vem a cidade sua fama mostrar
e traz com seu pessoal
seu estandarte tão original
não vem pra fazer barulho
vem só dizer... é com satisfação
queiram ou não queiram os juízes
o nosso bloco é de fato campeão”*

CAPIBA, “Madeira que cupim não rói”

O multiartista
Antônio Nóbrega.

Ariano Suassuna uma vez se referiu a Antônio Nóbrega como alguém que vai muito além do modelo por ele imaginado para um verdadeiro ator brasileiro, porque não só atua como é autor, mímico, dançarino, cantor e músico – em resumo, um artista completo.

Filho de classe média recifense, desde cedo dedicado ao violino, alguma coisa na vida deste músico mudou quando, participante da Orquestra de Câmara da Paraíba e da Orquestra Sinfônica do Recife, foi convidado pelo próprio Suassuna para integrar o



Quinteto Armorial, no início da década de 1970. A partir desse fato, as idéias do armorialismo interviriam na trajetória de Nóbrega, fazendo-o atentar para a riqueza de nossas tradições populares.

Sua busca por uma linguagem artística brasileira, respaldada por um raro trabalho de pesquisa, passaria a ser, de 1976 em diante, o motor para suas montagens que casam artes cênicas, dança e música.

Madeira que cupim não rói, Pernambuco falando para o mundo, O marco do meio-dia e Lunário perpétuo – só para ficar entre os espetáculos mais recentes – são alguns exemplos de ocasiões em que se pôde ver a versatilidade do multiartista, sempre acompanhado por sua característica rabeca e encarnando o inconfundível Tonheta. “Misto de pícaro, bufão, palhaço, arlequim, vagabundo, ou sei lá mais o que ..., colcha de retalhos desses tipos populares que povoam as ruas e praças do meu país”, como define seu criador. O personagem é mais um instrumento para que Nóbrega leve a diversas regiões do Brasil e do exterior uma amostra das peculiaridades e da riqueza de nossa cultura.

Em 1998, Nóbrega consolida sua relação com o frevo lançando o CD *Pernambuco falando para o mundo*, inspirado em um programa de rádio de Recife. Nóbrega gravou uma faixa intitulada “Seleção Capiba”, com os frevos “De chapéu-de-sol aberto”, “Oh! Bela”, “Cala a boca, menino”, “Frevo e ciranda” e “Trombone de prata”, e, de quebra, ainda gravou “Vassourinhas”, de Matias da Rocha e Joana Batista.

Ao lado de sua mulher, Rosane Almeida, Nóbrega apresenta desde 2004 a série *Danças brasileiras* no canal Futura, documentando bailados por diversas regiões do país. Podemos considerar o cantor, instrumentista, dançarino, pesquisador, professor e sobretudo brincante Antônio Nóbrega o mais completo artista da cultura popular no Brasil.

Teca Calazans

*“Sou caboclo brasileiro
tenho sangue de guerreiro
descendente de Tupi
já andei por outras terras
tenho visto muitas serras
como a nossa nunca vi”*

JOSÉ LUIZ CALAZANS, “Alma de tupi”

Teca Calazans nasceu no Espírito Santo em uma família musical. Sua criação na cidade de Recife, porém, foi decisiva para fazer aflorar os primeiros traços de sua personalidade artística, marcada inicialmente pelo interesse por ritmos tradicionais da região.

Aliás, em seu primeiro disco, gravado em 1967 pela Mocambo/ Rozenblit, a cantora já demonstra essa característica: o compacto simples inclui o frevo-canção “Aquele rosa” (de Geraldo Azevedo e Carlos Fernando) e “Ciranda”, fruto de pesquisa e adaptação suas – de maneira geral, o trabalho de Teca com a ciranda transformou-a em uma das principais responsáveis pela popularização do gênero na região urbana de Pernambuco.

Sua destacada dedicação a reflexões sobre cultura levaram-na a integrar, durante a década de 1960, o Grupo Construção, responsável por montagens teatrais musicais de caráter crítico. Sua participação nos trabalhos do grupo, aliada ao empenho no resgate de diversas manifestações musicais e folclóricas nordestinas, fizeram de Teca a cantora mais respeitada pela intelectualidade do Recife.

Foi nesse mesmo momento, porém, que Teca começou a fazer carreira por outras bandas. Ainda no final dos anos 1960, esteve no Rio de Janeiro, e, no início da década seguinte, passou uma temporada na França, formando dupla com Ricardo Villas. Nos anos 1980, tornou

Mestre Vitalino

O artista pernambucano Vitalino Pereira dos Santos, ou simplesmente Mestre Vitalino, começou bem novo a trabalhar, modelando boizinhos, louças em miniatura e outros brinquedos para vender nas feiras. Em 1947, realizou uma exposição de suas esculturas no Rio de Janeiro. O êxito das obras no “Sul Maravilha” acabou sendo um marco no interesse pela arte popular, chamando a atenção dos críticos e do grande público para a arte de que Vitalino passou a ser um dos principais expoentes. Criando uma narrativa visual expressiva sobre a vida no campo e nas vilas do nordeste pernambucano, Mestre Vitalino produziu esculturas de poética irretocável, como “O enterro na rede”, “Cavalo-marinho” e “Casal no boi”, entre outras.



Banda de pífaros, obra de Mestre Vitalino.

Cirandas

*“Para dançar ciranda
juntamos mão com mão
formando uma roda
cantando uma canção”*
Ciranda popular

Apesar de o nome ser conhecido, em geral, como designativo de uma brincadeira infantil, pode representar também ritmo e dança típicos da Zona da Mata e do litoral pernambucanos, executados principalmente por adultos, a qualquer época do ano. A coreografia da ciranda é assinalada pela formação dos dançarinos em roda, de mãos dadas, marcando fortemente os passos de acordo com a batida do bumbo e, na maioria dos casos, levantando os braços como acompanhamento. O movimento dos cirandeiros – que não usam trajes característicos – traz o sentimento de balanço e ondulação. Ao mestre-cirandeiro cabe tirar as cantigas; ao centro, ou ao lado da roda, além do mestre com seu ganzá, posicionam-se os músicos com a zabumba e o tarol, ajudados, às vezes, por trombones, clarinetes, saxofones e pistons. O compositor e poeta Antonio Baracho comandou durante muitos anos a Ciranda de Abreu e Lima, tornando-se, para muitos, o maior nome do gênero.

Contudo, Maria Madalena Correia, ou simplesmente Lia de Itamaracá, imortalizou a ciranda ao final do século XX. Comandando uma das rodas mais famosas do Brasil, na ilha de Itamaracá, Lia vem divulgando o folguedo para o Brasil inteiro. Segundo o escritor José Lopes de Albuquerque, a conhecida música “Essa ciranda/ quem me

deu foi Lia/ que mora na ilha de Itamaracá...” nasceu de um dos inúmeros encontros de Lia e a cantora e pesquisadora Terezinha Calazans – a Teca – nas alvas areias da praia de Itamaracá. “Numa bela tarde”, diz José Lopes, “Teca feria o violão, desligada do mundo, à beira da praia. Ao seu lado, a escurinha Lia cutucava a areia com um graveto. Num gesto de abandono, começou a solfejar a música da famosa ciranda, sem dar-se conta do espanto de Teca, que voltava a si num sobressalto:

– Onde você aprendeu isso, menina?

Lia abriu os dentes, com naturalidade, e respondeu, muito faceira:

– Ora, dona Teca, aprendi por aí... Acho que foi nos cocos e nas cirandas que eu sempre vou espicar.

– Pois essa música é muito bacana e eu vou botar letra nisso. Será uma ciranda em sua homenagem, Lia...”⁵



*Essa ciranda quem me deu foi...
Lia de Itamaracá (à esq.).*

a tentar carreira solo no Brasil e viu diversas composições suas nas vozes de grandes artistas da MPB. Nos anos 1990, porém, mudou-se definitivamente para a França, onde seguiu como coordenadora do catálogo *La Collection Brésilienne*, da Buda Music.

O talento de cantora-compositora-pesquisadora-atriz-produtora – que, além de tudo, já dedicou projetos a nomes como Mário de Andrade, Villa-Lobos e Pixinguinha – faz com que Teca Calazans seja hoje uma das principais divulgadoras de nossa cultura em terras estrangeiras.

Zé Ramalho

*“Quantos aqui ouvem
os olhos eram de fê
quantos elementos
amam aquela mulher
quantos homens eram inverno
outros verão
outonos caindo secos
no solo da minha mão”*
ZÉ RAMALHO, “Frevo mulher”

José Ramalho Neto é paraibano. Nasceu no Brejo da Cruz (já cantado por Chico Buarque) e foi criado em João Pessoa. Não teve, portanto, contato tão próximo com a cidade de Recife durante a juventude.

Mas parece que, a partir de determinado momento, o frevo passou a exceder mesmo os limites da capital pernambucana. O ritmo tornou-se, de fato, nordestino. A prova disso é que foi este filho da Paraíba quem compôs um exemplar do gênero que figura entre os mais executados em todo o Brasil. Quem nunca se deixou balançar em festas ou já resistiu a cantar os versos “É quando o

*Zé Ramalho
recria as raízes
nordestinas com
sua guitarra
elétrica.*



COCO

Acredita-se que o coco, dança popular nordestina, tenha nascido nas praias, daí sua designação. Mas há sempre aquela saudável polêmica sobre sua gênese... Quando apareceu, era dançado em rodas formadas por pares, na cadência de cantos específicos. Os dançadores cantavam e trocavam umbigadas com seu par e uma das pessoas do par vizinho. Com o passar dos tempos, o coco sofreu grandes modificações. Hoje, os pares não mudam. Sem trocarem umbigadas, dançam um sapateado forte, e parecem pisotear o solo como em um desafio de resistência. O coco é guiado pelo canto e por um ganzá (espécie de maraca). O tirador vai cantando e os dançarinos respondem o refrão.

tempo sacode a cabeleira/ a trança toda vermelha/ um olho cego vagueia procurando por um”, de “Frevo mulher”?

A primeira vez que o compositor gravou essa canção foi no LP *A peleja do diabo com o dono do céu*, de 1979, disco que traz algumas das músicas que o projetariam em todo o país. Lá estava, por exemplo, a gravação original de “Admirável gado novo”, que estourou na novela *O rei do gado*, em 1997, após o sucesso com a regravação de Cássia Eller, em 1996. O disco *Zé Ramalho*, de 1978, continha “Chão de giz”, que se tornou um clássico na voz de Elba Ramalho, e “Bicho de sete cabeças” (parceria com Geraldo Azevedo e Renato Rocha), que deu nome ao filme de Laís Bodanzky lançado em 2000. Já no LP *Orquídea negra*, de 1983, a composição “Táxi lunar” (parceria com

Geraldo Azevedo e Alceu Valença) foi sucesso pelo Brasil todo.

Um dos maiores êxitos do compositor sempre foi conseguir conjugar como poucos as raízes do cancionista nordestino e as influências do rock estrangeiro. A esta altura, por sinal, já há muito pé na lama do mangue agradecendo o seu legado...

José Michiles

*“Um diabo louro faiscou na minha frente
com cara de gente, bonita demais
chegou de bobeira fazendo zoeira no meio da praça
quebrando vidraças isso não se faz”*

José MICHILES, “Diabo louro”

Graduado em história, artista plástico e professor, José Michiles da Silva começou a compor no início da década de 1960. Nessa época,

de passagem pelo Rio de Janeiro, viu sua música “Não quero que tu chores” – versão para “I want to hold your hand”, dos Beatles – fazer sucesso na voz dos Golden Boys. Em 1966, ganhou o concurso *Uma canção para o Recife* com “Recife manhã de sol”.

Reconhecido por seus maracatus, cocos e forrós, a partir da década de 1980, no entanto, Michiles passou a ser considerado um dos mais importantes criadores atuais de frevo. Nesse período, Alceu Valença, um de seus intérpretes mais recorrentes, gravou “Bom demais” e “Me segura senão eu caio” (parcerias dos dois), músicas que não saíram mais do repertório da folia. E outros sucessos de carnaval viriam: “Fazendo fumaça”, “Diabo louro” e “Roda e avisa” (com Edson Rodrigues) são alguns exemplos.

Gravado ainda por Dominginhos, Fafá de Belém, Cláudio Germano, Amelinha, Geraldo Azevedo e Elba Ramalho, a relevância do compositor é a prova de que o frevo ainda é vivo no carnaval do Recife.

Alceu Valença

*“Paixão pelo Pernambuco
pelo P de Portugal
por Olinda, por Holanda
por Maurício de Nassau
pelo Recife magia
nos dias de carnaval”*

ALCEU VALENÇA, “O carnaval da minha janela”

*Alceu Valença
abre o carnaval
de Olinda,
na sacada da
prefeitura,
em 2007*

Rio de Janeiro, 1975. O show é *Vou danado pra Catende*, no Teatro Tereza Rachel. Platéia vazia. E assim permaneceria, não fosse o responsável pelo espetáculo um pernambucano “arretado”, performático e irônico – além de músico extraordinário. Sem pensar duas vezes, Alceu Valença veste-se de palhaço, sai às ruas ao lado de uma charanga e, com um convite gritado, enche o espaço, transformando o show em sucesso de público.



Naqueles meados da década de 1970, o músico era mais um dos que traziam sotaque nordestino à cena carioca. Sua aparição era recorrente nos festivais de música, como o VII Festival Internacional da Canção, em que interpretou “Papagaio do futuro” ao lado de Jackson do Pandeiro (“Estou montado no futuro

O poeta Ascenso Ferreira

O pernambucano Ascenso Carneiro Gonçalves Ferreira foi o magnífico poeta dos engenhos, das casas-grandes, da cana-de-açúcar, dos vaqueiros, dos cangaceiros, do bumba-meu-boi, do carnaval, dos cegos violeiros. Nascido no fim do século XIX, Ascenso faleceu em 1970. Foi amigo dos principais intelectuais brasileiros do século XX. Com grande sensibilidade musical, Ascenso conduzia o leitor a “ouvir”, por exemplo, o barulho do trem em seu poema “Trem de Alagoas”. Essa exacerbada musicalidade fez com que Alceu Valença brincasse com sua poesia.

*O sino bate,
o condutor apita o apito,
Solta o trem de ferro um grito,
põe-se logo a caminhar...*

*— Vou danado pra Catende,
vou danado pra Catende,
vou danado pra Catende
com vontade de chegar...*

*Mergulham mocambos,
nos mangues molhados,
moleques, mulatos,
vêm vê-lo passar.*

*— Adeus!
— Adeus!*

*Mangueiras, coqueiros,
cajueiros em flor,
cajueiros com frutos
já bons de chupar...*

*— Adeus morena do cabelo cacheado!
Mangabas maduras,
mamões amarelos,
mamões amarelos,
que amostram, molengos,
as mamas macias
pra gente mamar*

*— Vou danado pra Catende,
vou danado pra Catende,
vou danado pra Catende
com vontade de chegar...*

*Cana caiana,
cana-roxa,
cana fita,
cada qual a mais bonita,
todas boas de chupar...*

— Adeus morena do cabelo cacheado!

*— Ali dorme o Pai-da-Mata!
— Ali é a casa das caiporas!*

*— Vou danado pra Catende,
vou danado pra Catende
vou danado pra Catende
com vontade de chegar...*

Manguebeat: “Pernambuco falando para o mundo”

Quando o pernambucano Chico Science faleceu, em 1997, sua morte foi noticiada com destaque no jornal *The New York Times*. Era, sem dúvida, o reconhecimento internacional de um movimento que passou a ser referência inovadora no circuito musical brasileiro dos anos 1990.

Surgido em Recife, o manguebeat começou quando bandas como Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A decidiram misturar a música pop internacional de ponta (o rap, as várias vertentes eletrônicas e o rock neopsicodélico inglês) aos gêneros tradicionais da música de Pernambuco (maracatu, coco, ciranda, caboclinho etc.). Originalmente chamado de Manguê Bit (bit entendido como unidade de memória dos computadores), o movimento teve seu primeiro manifesto – *Caranguejos com cérebro*, escrito pelo expunk Fred 04 (do Mundo Livre) e por Renato L – publicado pela imprensa local em 1992. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama. Ou um caranguejo remixando “Antenna”, do Kraftwerk, no computador.

Podemos dizer, sem medo de arriscar, que o manguebeat foi um movimento cultural que ajudou na valorização de festejos

carnavalescos, atraindo a juventude para músicas antes vistas como do passado. A forma como os “mangueboys” se interessavam por rabequeiros, coquistas e cirandeiros, trazendo-os para o palco com eles, chamou a atenção da mídia para Tavares da Gaita, Mestre Salu, Banda de Pifanos Cultural de Caruaru, Maracatu Nação Erê e até dona Selma do Coco. Enfim, o manguebeat pôs a tradição musical de Pernambuco conversando com o mundo.



Chico Science, a antena criativa voltada para a periferia e o centro, a tradição e a modernidade.

indicativo/ já não corro mais perigo/ nada tenho a declarar/ terno de vidro costurado a parafuso/ papagaio do futuro/ num pára-raios ao luar...”). Mais tarde, os dois consolidariam a amizade musical dividindo a cena no Projeto Seis e Meia e no Projeto Pixinguinha.

Carreira firmada, nos anos 1980 já era raro quem não quisesse ver seu vigor no palco, interpretando “Coração bobo” (sucesso do disco homônimo, de 1980) ou as faixas do LP *Cavalo de pau* (1982) cantadas Brasil afora, a exemplo de “Como dois animais”, “Tropicana” e “Pelas ruas que andei” (as últimas duas em parceria com Vicente Barreto).



Formado em direito, ex-aluno de Harvard, quase-jornalista, craque do basquete, foi bom Alceu ter se lembrado de que, aos quatro anos, participara de um concurso de escola cantando “É frevo, meu bem”, de Capiba, e ter percebido que seu dom era mesmo a música. Com isso, é possível “frevar” ao som de sua voz em “Chego já” (do próprio), “Diabo louro” (de J. Michiles) ou “Frevo mulher” (de Zé Ramalho), para dar apenas alguns exemplos.

Músico antenado com seu tempo, Alceu Valença passou a misturar com muita naturalidade frevo e rock, embolada e pop, viola e guitarra. Hoje, resgata a raiz do regionalismo nordestino com o uso de sintetizadores. Com Alceu, a música brasileira está montada no futuro indicativo, ou em outra linguagem, nos mangues sonoros.

• CAPÍTULO 4 •

O CANTO DA CIDADE

Bahia de todos os santos

*“Ah! imagina só que loucura essa mistura
alegria, alegria é o estado que chamamos Bahia
de Todos os Santos, encantos e axé,
sagrado e profano, o baiano é carnaval*

...
*por isso chame, chame, chame, chame gente
que a gente se completa enchendo de alegria a praça e o poeta...”*

MORAES MOREIRA, “Chame gente”

É bem possível que as caravelas que partiram de Portugal tenham avistado aquelas terras antes de 1501, mas seria apenas nesse ano que o florentino Américo Vespúcio batizaria o local como Baía de Todos os Santos. Da imensa baía sairia o nome da província que durante muito tempo foi a referência da dominação portuguesa sobre o Brasil, chegando a ter o título de capital da colônia até o século XVIII.

A economia da Bahia advinha do duro trabalho braçal dos negros e mestiços. Alguns séculos antes de migrarem para o Rio de

Baía de Todos os Santos, século XVI. A cidade de Salvador se desenvolveu ao redor dela.



Janeiro e influenciarem substancialmente a formatação do samba urbano carioca, ou muito antes mesmo de eletrificarem seus tambores no contemporâneo carnaval baiano, eles davam duro no plantio de cana-de-açúcar, no comércio da incipiente cidade e no trato com os bois que corriam o rio São Francisco.

Parte dos lucros produzidos por essas mãos negras ficava na colônia para os patrícios “abrasileirados” e brasileiros enriquecidos; outra parte era escoada em grande quantidade para a metrópole lusitana. O contraste gritante entre o bem-estar de uma pequena fatia da sociedade e a pobreza da maioria da população gerou inúmeros conflitos sociais e movimentos políticos contestatórios não só na Bahia como por todo o Brasil.

Se a Conjuração Mineira (1789) entrou para a posteridade como marco de nosso grito de liberdade em relação aos jugos coloniais, a Conjuração Baiana (1798) deveria ocupar pelo menos o mesmo espaço na história do Brasil. Enquanto a revolta mineira representava muito mais a tentativa de uma elite endividada de livrar-se do peso dos impostos da metrópole (a não ser pelo engajamento de Tiradentes, a única figura com vínculo popular), a Conjuração Baiana, ou Revolta dos Alfaiates, trazia a participação do povo em sua organização e suas propostas. Tratava-se, portanto, de uma sublevação mais democrática.

Pequenos artesãos, comerciantes, escravos, soldados e profissionais liberais deram configuração à Conjuração Baiana. Os participantes atearam fogo ao Pelourinho, símbolo da opressão colonial, pedindo liberdade e igualdade, lemas da Revolução Francesa. Resultado: vários revoltosos foram enforcados, mutilados e presos pela milícia portuguesa.

A Revolta de Canudos, no sertão da Bahia, também marcou com sangue a política brasileira. Contexto histórico diferente, objetivos outros, mas o cerne da bandeira empunhada pelos revoltosos era o mesmo: protesto social e luta pela sobrevivência em face da pobreza e da exploração. Os camponeses liderados por Antônio Conselheiro queriam apenas manter a sua terra para produzir coletivamente, gerando emprego e melhorando a vida de suas famílias. Mas isso era muito para os latifundiários e para o governo republicano, que viam no imenso arraial uma ameaça constante à ordem estabelecida. Acusados de monarquistas e sediciosos, em 1897 os camponeses de Canudos sucumbiram depois de muita resistência contra

Gregório de Matos

*Que falta nesta cidade? Verdade.
Que mais por sua desonra? Honra.
Falta mais que se lhe ponha? Vergonha.*

*O demo a viver se exponha
Por mais que a fama a exalta,
Numa cidade onde falta
Verdade, honra, vergonha...*

...

Quem visita o Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, e ouve estes versos pela interpretação de Rappin’Hood, avalia que sua estrutura, sonoridade e conteúdo encaixam-se perfeitamente no estilo do rapper. Mas quem diria que as palavras modernas e críticas do poema “Epílogos” foram costuradas mesmo no século XVII... Conta-se que seu autor era boêmio e mulhengo. E ninguém con-

testa que tenha sido uma das figuras mais polêmicas da história das letras no Brasil. Nascido em 1636 na cidade de Salvador, formou-se em leis em Portugal, terra de seu pai. No Brasil, criou fama por maldizer em poesia tudo quanto achasse que convinha, o que lhe rendeu a alcunha de “Boca do Inferno”. Política, economia, Igreja, moral – nada resistia à sua pena. Tido como um dos terrores das instituições e autoridades brasileiras, chegou a ser deportado para Angola por um certo período, até que retornou e se restabeleceu em Recife, onde morreu, em 1695. Satírica, provocativa, corrosiva, erótica ou, certas vezes, lírica, sua obra é encarada como um dos marcos iniciais de uma literatura brasileira propriamente dita. Como nos prova em “Epílogos”, Gregório de Matos esteve à frente de seu tempo.

os 8 mil militares enviados pelo governo central – que não pouparam nem as crianças. O episódio do Arraial de Canudos ficou registrado como uma das maiores chacinas da história do Brasil e foi imortalizado no livro *Os sertões*, grande obra de Euclides da Cunha.

O principal símbolo da opressão do colonizador na Bahia era o Pelourinho, alvo do incêndio dos Alfaiates na sua ira por justiça. “Pelourinho”, ou “picota”, é uma coluna de pedra situada no centro de uma praça, onde eram humilhados, torturados e exibidos publicamente os criminosos. O Pelourinho de Salvador caracterizou-se por ser uma região onde eram castigados os negros escravizados durante o período colonial. Muito sangue escorreu por suas ruas, tidas pelos senhores como símbolo maior de sua inequívoca demonstração de poder. Hoje, o conhecidíssimo largo do Pelourinho, situado na parte mais antiga da cidade, com sua vultosa arquitetura barroca, é admirado pelos turistas que por ali circulam o ano inteiro. Seu passado nebuloso e manchado de opressão foi



Igreja do Rosário dos Pretos, no Pelourinho, c.1860.

substituído pelas constantes e ricas manifestações artísticas, e suas ruas atingem altas temperaturas durante o carnaval.

Se os negros e mestiços pobres foram preteridos na estrutura política e social da Bahia – um pequeno retrato do Brasil –, sua “africanidade” ficou fortemente marcada na configuração étnica e cultural do estado. Hoje a música, a dança, os rituais e as festas, as roupas, a culinária, as crenças e a religiosidade do povo baiano estão substancialmente atrelados ao legado afro. Basta ver o grande número de blocos, compositores, cantores e ritmistas que contaram com suas identidades africanas para se destacar no carnaval

da Bahia e depois ganhar renome nacional e sucesso na mídia. O samba-de-roda, o samba-reggae e os trios elétricos fizeram a mística de que, quando baiano não está em festa, está se preparando para ela.

Mas seria de fato a axé-music que sintetizaria todas as virtudes e mazelas históricas da musicalidade baiana. O ritmo surgiu praticamente 60 anos depois de o “samba carioca” ser elevado a gênero nacional. E, se não se pode dizer que o axé tenha seguido essa trilha, é fato que ele trouxe em suas influências culturais, sociais e econômicas a mesma carga sintética de uma sociedade mestiça, pautada pelo preconceito social, mas também interativa e congregacional do ponto de vista cultural. O carnaval da Bahia seguiu a tônica dos carnavais das áreas urbanas nas primeiras décadas do século XX: proliferavam blocos, cordões, sociedades e corsos. Era na Baixa do Sapateiro que ficava concentrado o carnaval do “povão”, aquele em que as brincadeiras assemelhavam-se às reminiscências do entrudo. Em um primeiro momento, havia a separação dos foliões por origem social, característica que o processo de surgimento da axé-music amenizaria um pouco, possibilitando

maior intercâmbio entre os diversos segmentos sociais de Salvador.

O samba da Bahia

“Dono da casa,
eu cheguei agora
foi agora que eu cheguei
cheguei agora, cheguei agora
com Deus e Nossa Senhora...”

SAMBA CHULA DE SÃO BRAZ, “Dona da casa, eu cheguei agora” (samba tradicional do Recôncavo baiano)

Se o compositor carioca Zé Kéti, em seu hino ao samba, “A voz do morro”, cantava que o gênero é “natural do Rio de Janeiro”, o não menos carioca Vinicius de Moraes, poeta maior da bossa nova, indicava outra origem para o ritmo ao escrever o “Samba da bênção” com o parceiro Baden Powell: “... porque o samba nasceu lá na Bahia...”. Essa polêmica – se ele tem berço baiano ou carioca – se desenrola desde a origem do samba. Questão menor em se tratando de um longo processo, pois não existe *um* samba, mas sim *sambas*, no plural. É certo que o Rio de Janeiro foi o espaço de cristalização do gênero, síntese da capilaridade do ritmo por muitos recantos do país, reflexo da afirmação cultural das camadas populares em interação com setores da elite, produto de todo um contexto histórico favorável com o projeto getulista de um “Estado do trabalhador” e do surgimento do rádio como veículo de massa. No Rio, nasce um tipo urbano de samba, modelo que cresceria pelo Brasil, definitivamente consolidado com a ascensão das midiáticas “escolas de samba S.A.”.

Jorge Amado

O baiano Jorge Amado é um dos principais nomes da literatura brasileira. Sua volumosa obra traz os traços de uma Bahia onde o folclórico e o urbano se unem; faz a descrição de uma terra encantada e encantadora, mesmo com as desigualdades sociais características de um Brasil tão diverso. Assim fala sobre seu estado o autor de *O país do carnaval* (1931), *Mar morto* (1936) e *Capitães de areia* (1937): “O povo é mais forte do que a miséria. Impávido, resiste às provocações, vence as dificuldades. De tão difícil e cruel, a vida parece impossível e no entanto o povo vive, luta, ri, não se entrega. Faz suas festas, dança suas danças, canta suas canções, solta sua livre gargalhada, jamais vencido. Mesmo o trabalho mais árduo, como a pesca de xaréu, vira festa. Em tendo ocasião, o povo canta e dança. Em terra ou no mar, nos saveiros e jangadas, nas canoas. Por isso mesmo a Bahia é rica de festas populares. Festas de rua, de igreja, de candomblé. Guardam todas elas nossa marca original de miscigenação, de nossa civilização mestiça.”¹



Samba de roda, uma das muitas influências do axé baiano.

Mas antes de a baiana Tia Ciata organizar os “pagodes” e sambas em sua casa na Cidade Nova, antes de surgir o pioneiro “Pelo telefone” do carioca Donga, e muito antes de aparecerem os primeiros surdos e cuícas entre a turma de sambistas do Estácio de Sá, o samba de roda da Bahia já era um indicativo da força folclórica de um gênero que, no século XX, cairia no gosto popular.

Elevado à categoria de patrimônio oral e imaterial da humanidade pela Unesco, o samba de roda tem forte presença no Recôncavo baiano e influenciou a obra de compositores famosos como Dorival Caymmi, João Gilberto e Caetano Veloso. Se a herança africana é reconhecida facilmente em qualquer análise sobre grande parte das manifestações musicais brasileiras, é forçoso dizer que a utilização de novos instrumentos, coreografias e sotaques em solos nacionais produziu o surgimento de estilos diferentes dos da mãe África. O samba de roda é um deles.

Hoje o samba de roda está presente tanto nas festas de rua de Salvador quanto nos terreiros de candomblé, sempre com um instrumental variável: pandeiro, atabaque, berimbau, viola, chocalho, prato e faca. Formando uma roda que inclui homens,

mulheres e crianças, à base de palmas ritmadas e cantorias – com destaque para o papel do solista –, apresenta uma dança com coreografia cheia de balanços vigorosos, cuja característica principal é a umbigada. O samba de roda é um dos pilares da música baiana contemporânea.

Atrás do trio elétrico só não vai quem já morreu...

*“Varre, varre, varre Vassourinhas
varreu um dia as ruas da Bahia
abriu alas e caminhos pra depois passar
o trio de Armandinho, Dodô e Osmar (bis)
E o frevo que é pernambucano
sofreu ao chegar na Bahia
um toque, um sotaque baiano
pintou uma nova energia”*

MORAES MOREIRA, “Vassourinha elétrica”

O Trio de Armandinho, Dodô e Osmar desfila no carnaval de 1978; poucos meses depois, desfilaria ao som de marchas fúnebres para acompanhar o enterro de Dodô, um dos criadores do trio elétrico.

Osmar era dono de uma oficina mecânica; Dodô era radiotécnico. Ambos eram músicos amadores, cultores do choro. São eles os pais do trio elétrico. Tudo começou uma semana antes do carnaval de 1950. Convidado a se apresentar na Bahia e depois no Rio de Janeiro, o Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas do Recife levou centenas de foliões à praça do Campo Grande, em Salvador. Conforme o frevo ia sendo apresentado, o número de pessoas interessadas em ouvir o gênero pernambucano ia aumentando. O desfile e o ritmo do frevo contagiaram também os amigos Dodô e Osmar, que decidiram fazer uma farra diferente no carnaval seguinte. Montaram com Temístocles Aragão a famosa Fobica, um Ford 1929 com alto-falantes em que se apresentava o frevo novo, ou frevo baiano, um ritmo tocado por um instrumento também construído por





A famosa Fobica, que deu início ao trio elétrico.

povo apenas assistir aos desfiles, sem necessariamente participar deles, o aparecimento da Fobica acompanhada de foliões entusiasmou os passantes com a nova proposta de brincar o carnaval.

Osmar Macedo, lembrando aquele dia que entrou para a história da música brasileira, relata o calor e a acolhida da multidão à novidade: “O dado pitoresco dessa história foi que quando subíamos a rua Chile, ao passar diante da praça Castro Alves, pedi ao motorista, um amigo nosso, Olegário Muriçoca, que parasse o carro para tocarmos ali, onde o espaço é mais amplo. Pedimos várias vezes a Olegário que parasse e ele nada de fazer. Já furiosos, eu e Dodô esbravejamos, então Olegário respondeu que já havia tempo a Fobica estava quebrada, havia queimado o disco de embreagem, estava sem freio e com o motor desligado. O carro andava empurrado pelo povo. Este fato ilustra bem como essa maneira de brincar ao som do trio elétrico e de segui-lo é coisa mesmo do povo; não foi ninguém que orientou ou disse como fazer...”²

Com o tempo, a pequena Fobica transformou-se em grandes “caminhões- shows” de alta potência sonora. Caetano Veloso, ardoroso defensor da musicalidade da Bahia em suas múltiplas formas, compôs em 1969 um frevo de tempero baiano que popularizou o formato do trio elétrico de Dodô e Osmar: “Atrás do trio elétrico/ só não vai quem já morreu/ quem já botou pra rachar/ aprendeu, que é do outro lado/ do lado de lá do lado/ que é lá do lado de lá/ .../ nem quero saber se o diabo nasceu/ foi na Bahia/ o trio elétrico/ o sol rompeu/ no meio-dia/ no meio-dia...”

eles, o “pau elétrico”, hoje conhecido como guitarra baiana. No domingo de carnaval de 1951, às quatro horas da tarde, aparecia no meio dos corsos que transitavam pela rua Chile o inusitado automóvel, acompanhado por um grupo de amigos que faziam a percussão e a animação. Como o habitual era o

Na década de 1970, a composição “Atrás do trio elétrico” estimulou esteticamente o grupo Novos Baianos, formado por Pepeu Gomes, Baby Consuelo, Moraes Moreira (o primeiro artista a cantar em cima de um trio), Paulinho Boca de Cantor e Luiz Galvão. O grupo se notabilizou pela fusão de rock, samba, frevo e música folclórica, sendo herdeiro também da tradição bossa novista e tropicalista. Foram eles que sacramentaram o formato da música trieletrizada no carnaval, com as composições “Pombo correio” (Dodô, Osmar e Moraes Moreira), “Vassourinha elétrica” (Moraes Moreira) e “Chame gente” (Armandinho e Moraes Moreira).

Pode-se dizer que, no início, os trios elétricos democratizaram o carnaval da Bahia, inaugurando o “carnaval participante”. Foliões de diversas procedências sociais e culturais passaram a brincar lado a lado. Com o decorrer do tempo, porém, o profissionalismo (ou o tino comercial) tomou conta dos trios (dos “caminhões musicais”) e voltou a separar o folião mais pobre do mais bem posicionado na sociedade de mercado.

“Abadá”, palavra de origem iorubá que significa “vestido largo para homens” ou uma “espécie de camisolão folgado”, na Bahia passou a designar também o uniforme oficial – e caro – dos componentes dos blocos de trio. Os trios viraram “propriedade” dos brancos e mestiços da elite baiana, daqueles que podem comprar o abadá, traje que permite ao folião pular dentro das cordas de um bloco. Com esse novo “apartheid” no carnaval, restou ao povo, maciçamente negro, pular na “pipoca” (área exterior à demarcada pelas cordas dos blocos) e, não raro, se sujeitar ao histórico cassetete da polícia.

São numerosos os casos de preconceito e racismo com pobres e negros que tentaram entrar em blocos de “brancos” (como o Eva, a Barca e o Pinel, entre outros) e foram impedidos em virtude de sua origem social, de sua aparência divergente da estética branca padrão, mesmo que em determinados casos tivessem condições financeiras para comprar o abadá. Muitos desses episódios foram documentados e chegaram a ser divulgados nacionalmente pela TV Globo, o que culminou em uma CPI na Câmara de Vereadores de Salvador, proposta pelo parlamentar Juca Ferreira, do PV. Mas a ascensão afirmativa dos blocos afro, com sua forte percussão, e a criação do sambareggae criariam uma nova e mais sólida ponte entre os segmentos sociais de Salvador.³

Os blocos afro e o samba-reggae

A crescente popularização dos blocos afro em Salvador nas décadas de 1980 e 90 está ligada basicamente a um fator: o surgimento do samba-reggae e a conseqüente valorização da negritude, seja do ponto de vista musical, inaugurando uma era da percussão, ou no âmbito da esfera pública.

O samba-reggae resultou, sem dúvida, da busca de novos caminhos para a consolidação de uma estética afro. Sua forma principal de expressão é a percussão: taróis, repiques, surdos, tambores. Entram também uma dose de apologia ao negro e a recriação de sons afro-americanos. Os instrumentos em destaque, as danças, a coreografia dos percussionistas e os temas das canções – que, em geral, valorizam a comunidade – são traços indissociáveis da estética do samba-reggae.

Os tambores do samba-reggae.



Por mais que o processo de criação de um estilo seja longo, envolvendo uma gama de personagens e contextos difíceis de precisar, o músico Neguinho do Samba pode ser apontado como o sistematizador do samba-reggae. Ele utilizou a influência do reggae no desenho melódico dos blocos afro, explorou heranças da música cubana e do candomblé, modificou a forma de tocar os instrumentos percussivos, adotou os timbales – de origem caribenha – e criou um novo papel para o mestre de bateria. Ritmista de escolas de samba, foi no Olodum que Neguinho teve total liberdade para fazer uma renovação rítmica, dando forma à linguagem do samba-reggae.

Com o novo estilo, os blocos afro passaram a ocupar uma significativa posição no cenário cultural baiano e na luta contra o racismo. Apesar disso, esses movimentos musicais foram sistematicamente contestados por grupos que se autoproclamam porta-vozes da afro-descendência. Depois de um tempo, a força da negritude ficou clara na meteórica ascensão do Olodum na luta contra o preconceito racial, e ganhou posição de destaque até na política nacional.

O cantor e compositor Gilberto Gil, intimamente identificado com a luta da negritude, chegou a ser cogitado como candidato a prefeito de Salvador, mas acabou elegendo-se como o vereador mais votado da cidade em 1988. Em 2002, Gil tornou-se ministro da Cultura do governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, o cargo mais alto que um negro baiano ocupou na escala política brasileira.

A defesa sistemática das culturas negras pelo bloco Olodum, por sua vez, levou-o a se filiar a entidades anti-racistas internacionais. Diversas viagens à África qualificaram seus membros como debatedores da questão negra no mundo todo. Em uma dessas excursões, os integrantes do Olodum souberam, através de um seminário do senegalês Cheik Xanta Diop, que a magnífica civilização egípcia tinha o negro em lugar de preponderância. Os baianos não pensaram duas vezes: reproduziram as palestras entre os membros do grupo e distribuíram apostilas sobre o assunto. E, como sempre foi na música que eles melhor expressaram suas bandeiras, daí nasceu a composição “Faraó, divindade do Egito” (de Luciano Gomes dos Santos):

...
 Despertai-vos para
 a cultura egípcia no Brasil
 em vez de cabelos trançados
 veremos turbantes de Tutancamon
 e nas cabeças
 enchei-vos de liberdade
 o povo negro pede igualdade
 deixando de lado as separações...



Neguinho do Samba, pai da nova linguagem rítmica do samba-reggae.



Da esq. para a dir.: Lulu Santos (ao fundo), Gilberto Gil, Margareth Menezes, Preta Gil (encoberta) e Ivete Sangalo agitam o Expresso 2222.

A axé-music

Assim como forró, axé-music é um termo guarda-chuva, que abriga uma série de movimentos e tendências musicais – o samba urbano, o pop, o samba-reggae e o frevo baiano, entre outros – e que se cristalizou em um determinado perfil sonoro

divulgado por rádios, televisões, CDs e DVDs. A saudação “axé”, de origem iorubá, usada no candomblé, significa energia, força positiva, poder. Ela foi anexada à palavra inglesa *music* pelo jornalista Hagemenon Brito em 1987.

A axé-music é produto de todo o movimento cultural que colocou a música soteropolitana como referência nacional. Ele sintetiza “o encontro da música dos blocos de trio com a música dos blocos afro (frevo baiano + samba-reggae). É um estilo mestiço, cuja linguagem mistura sonoridades harmônicas e percussivas. Tal mescla foi concebida inicialmente pelas bandas de trio, atraídas pela visibilidade e invocação musical do samba-reggae.”⁴ A partir da década de 1990, a população de Salvador adotou o gênero como trilha sonora dos preparativos para o carnaval ou dos próprios dias de folia, cantando e dançando um repertório que unia os muitos segmentos culturais.

A musicalidade afro, de blocos como o Olodum e o Ara Ketu, cheios de percussão e danças coreografadas que remontam aos sons e requebros das senzalas, passou a ser festejada também pelos blocos de trio, formados basicamente pela população branca, mais distante de discussões étnicas e políticas.

A presença dos blocos afro como uma das matrizes da axé-music trouxe à baila discussões identitárias em torno da negritude que, até então, se restringiam a uma divulgação limitada, distanciada do poder publicitário da grande mídia. Da mesma forma,

a difusão de tais movimentos musicais evidenciou contradições culturais e sociais que não apareciam no contexto dos blocos de trio “dos brancos”. Não é à toa que a primeira cantora baiana a fazer sucesso avassalador pelo Brasil, Daniela Mercury, rotulada de “Rainha do Axé”, se autodenominava “a neguinha mais branquinha da Bahia”. Agora o negro e seu universo eram “oficialmente” elevados à categoria de protagonistas do carnaval baiano.

E seria mesmo a “neguinha mais branquinha da Bahia” que levaria para o estúdio da Warner Records ritmistas de surdos, repiques, taróis e timbaus, criando uma forte ponte de diálogo sonoro entre esses instrumentos e a guitarra, o baixo e o teclado. Daniela Mercury jogou o sampler para escanteio para reproduzir o samba-reggae na canção-título do disco, “O canto da cidade”, que teve arranjos de Neguinho do Samba – uma perfeita parceria na defesa da estética musical baiana.

* * *

Assim como a palavra “pagode” se viu desvirtuada por preconceitos no decorrer das décadas de 1980 e 90, a axé-music, essa nova terminologia que representou a massificação da música baiana no fim do milênio, também foi estigmatizada como um estilo de menor valor por difusos formadores de opinião. Ora, aqui cabe a pergunta: como pode um ritmo que, só em 1998 (com Daniela Mercury, Banda Eva, Chiclete com Banana, Ara Ketu, Cheiro de Amor e É o Tchan!), vendeu nada menos que 3,4 milhões de discos ser encarado como irrelevante do ponto de vista cultural, mesmo para aqueles que não o apreciam? Levando em consideração toda a ascendência cultural da axé-music – samba, reggae, tambores africanos, ritmos americanos, tradições folclóricas –, é possível deixar de considerá-la como uma manifestação importante da cultura musical brasileira? Onde estão os dicionários para catalogar os músicos, compositores e cantores que se dedicaram ao ritmo? Onde estão os institutos de memória para registrar sua história?

Esse é o velho e profundo problema que venho pincelando em meus livros. Mas não sou só eu. O pesquisador Paulo César de Araújo, em seu polêmico e oportuno *Eu não sou cachorro, não*, trata justamente dessa questão ao dar voz a cantores e compositores ditos bregas, piegas e cafonas, surgidos nos anos 1970. Retratando a trajetória de artistas como Odair José, Luiz Ayrão, Waldick Soriano

e Agnaldo Timóteo, o autor revela por que, mesmo com milhões de fãs por todo o país, eles foram excluídos de nossa bibliografia musical. Segundo Paulo César, por não estarem diretamente enquadrados nem na tradição musical (o samba, o choro, a música folclórica) nem na modernidade (bossa nova e tropicalismo), esses artistas foram simplesmente alijados de qualquer classificação conceitual pelos tão prestigiados – e cada vez mais colocados em xeque – formadores de opinião. Seu livro terminou por contribuir para que muitos desses músicos “bregas” voltassem a gravar CDs e a fazer shows.⁵

O antropólogo Hermano Vianna, um dos poucos intelectuais a olhar para os movimentos musicais sem adotar os padrões aceitos pela chamada crítica especializada, foi motivado a escrever em 1999 um artigo para a *Folha de S. Paulo* após constatar que a nova versão da *Enciclopédia da Música Brasileira* deixara de fora o grupo É o Tchan!, um dos maiores êxitos de venda de discos

Forró

Sanfona, zabumba e triângulo. Poucos instrumentos e uma infinidade de sons produzem o forró, o ritmo de semente nordestina cultivado até hoje em todo o país. Os ramos musicais que perpassam sua sonoridade são regados pelo batuque africano, o coco caboclo, o *schottisch* europeu – dança de salão popular no século XIX que se tornou, em uma de suas vertentes, o que é hoje chamado de xote – e os bailados festivos indígenas. Segundo o folclorista Luís da Câmara Cascudo, a palavra “forró” vem do africano “forrobodó”, que significaria “festança sem luxo”, e passou a designar a reunião de muita gente que dança em pares, sem cerimônia, bem juntinho. Os bailes de forró se tornaram tradição, e o misto de evento e ritmo chegou ao Sudeste e ao Centro-Oeste (com a construção de Brasília) junto com os traços culturais trazidos pelos migrantes nordestinos a partir da década de 1950. Luiz Gonzaga, Dominguinhos e Jackson do Pandeiro foram alguns dos responsáveis pelas gravações que

levaram a poesia e a musicalidade do forró para todo o Brasil. Na década de 1970, o estilo ganhou ainda mais importância, sendo assimilado pelo Tropicalismo e ganhando característica de resistência e militância cultural. Contudo, na década seguinte, passou um curto período isolado em guetos regionalistas, renascendo novamente na metade dos anos 1990, seja com a incorporação de outros instrumentos ou com a mistura de gêneros. O desenvolvimento foi tão grande que novas classificações foram elaboradas: “forró universitário” é aquele das bandas de músicos jovens da região Sudeste, como o Forroçacana, do Rio de Janeiro, e o Falamansa, de São Paulo; “forró pé-de-serra” designa o forró mais tradicional; o subgênero “forroneirão” é a união do forró com o vaneirão gaúcho; o “forró eletrônico”, ou “oxente-music”, tem toques de lambada e é tocado com teclado, guitarra e contrabaixo – e nessa categoria destacam-se grupos como Mastruz com Leite e Calcinha Preta.

no Brasil. Mesmo com trabalhos mais recentes e pouco reconhecimento do público, outros músicos e grupos tinham seu verbete garantido na publicação. Peço licença para reproduzir o trecho em que o antropólogo vai ao cerne de nossa questão:

Tive que recorrer à pior hipótese: o silêncio é um julgamento de valor. Há artistas que, por mais discos que vendam, por mais amados que sejam pela maioria da população brasileira, não “existem” para os editores da *Enciclopédia da Música Brasileira*. O silêncio, na quase totalidade (não digo absoluta totalidade porque pode haver alguma voz discordante que desconheço) da mídia cultural tida como séria, se converte no mais raivoso ataque. As megaestrelas do axé ou do pagode são alvos de todos os tipos de xingamento por parte de “críticos” e assemelhados. A intolerância desvairada tem adquirido o tom de uma cruzada moralizante, em prol da “boa” música (que, por definição, é aquela que o “crítico” gosta, a partir de critérios nunca seriamente discutidos). O jornalismo “cultural”, com toda a arrogância polêmico-adolescente-sub-Paulo-Francis que passou a lhe ser característica, decretou que o gosto do povo (manipulado, alienado, ingênuo, pervertido) está errado. Nunca li um artigo que prestasse sobre o axé ou o pagode. O que se publica é uma coleção de opiniões pessoais (quem se interessa pelas opiniões “pessoais” desses “críticos”?) ou de informações-ilha-de-Caras... É óbvio: a axé-music e o “novo pagode” (até os nomes com os quais essas músicas são denominadas são vagos e discutíveis) não surgiram do nada...⁶

O grupo que motivou Hermano Vianna a escrever o artigo “Condenação silenciosa”: passeia com propriedade pelos campos da axé-music e do pagode. Surgido da banda Gera Samba, o É o Tchan! – assim como a Cia. do Pagode, o Terra Samba e o Pega no Compasso – é fruto da paisagem sonora dos pagodes de Salvador, desenhada nos encontros aos domingos nas praias, calçadas e esquinas de bairros periféricos.

O pagode tem base rítmica equivalente à do samba, mas é executado por um instrumental diferente, novo. O termo existe há muito na literatura musical como sinônimo de festa, de encontro com música, dança, bebida e comida. Mas foi nos anos 1980, nas rodas de samba do bloco Cacique de Ramos, no Rio de Janeiro, que uma geração de sambistas hoje renomados

(como Zeca Pagodinho, Almir Guineto, Jorge Aragão e Beth Carvalho) consolidou a nova sonoridade, marcada pela introdução do banjo, do tantã e do repique de mão. Surgiam assim os cantores e compositores conhecidos como pagodeiros.

Na Bahia, a geração do É o Tchan! também conferiu uma feição particular ao pagode baiano: o jeito de cantar e o conjunto dos instrumentos harmônicos – o teclado quase sempre assume o papel principal – criaram um estilo diferente do pagode cadenciado do Sudeste. A velocidade rítmica da axé-music, associada às letras de duplo sentido, similares às do forró, fizeram com que as composições tivessem enorme divulgação no carnaval da Bahia e do Brasil.

Os traços culturais do candomblé e dos sambas, bases da tradição musical baiana, são notórios para qualquer pesquisador que se envolva com o processo de criação desses grupos de pagode. Até as características que alguns consideram grosseiras, como os requebros de É o Tchan! e companhia, têm correlação direta com o samba duro da Bahia, introduzido no novo contexto urbano das festas e carnavais. As famosas dançarinas do É o Tchan! são comandadas pelo calejado Jacaré, bailarino formado nos pagodes e danças da cidade. Mesmo o que parece mais vulgar aos olhos de alguns remonta a tradições longínquas.

Mais do que defender um estilo ou um movimento, trata-se aqui de caminhar na direção de reconhecer as múltiplas manifestações culturais que nosso povo mestiço produz. Por isso, não nos cabe um julgamento de valor antes de avaliarmos a teia rica e complexa que envolve as origens, as transformações e as permanências de um “movimento cultural”.

A voz que se levanta preconceituosamente contra um estilo musical pode ser a mesma que venha a delimitar uma participação mais ou menos democrática de certos segmentos sociais na vida pública brasileira. Pode parecer pouco correlato, mas, na verdade, se nossos ouvidos e espíritos não estão preparados para determinados sons tidos às vezes como “impuros” e “impróprios”, também seremos pouco afeitos às opiniões diferentes, à polifonia que a massa das ruas externa em suas posições políticas e culturais. E se a crítica aos “tchans” e similares beira o critério estético, lembremos então o velho marxista Georg Lukács, que afirmava ser impossível, no universo da arte e da cultura, fugir ao discutível “critério de gosto”.

O canto da cidade: Daniela Mercury

*“A cor dessa cidade sou eu
o canto dessa cidade é meu ...
O gueto, a rua, a fé
eu vou andando a pé
pela cidade bonita
o toque do afoxé
e a força, de onde vem?
ninguém explica
ela é bonita”*

DANIELA MERCURY E TOTE GIRA,
“O canto da cidade”

A moça encosta a cabeça no ombro do maestro Tom Jobim. Ela canta “Águas de março”, clássico da bossa nova. Ao piano, o compositor acompanha a jovem de sobrancelhas grossas e cabelos encaracolados. O forte sotaque soteropolitano revela a origem da cantora: a estrela do especial da Rede Globo de 1992 é baiana. As imagens dos duetos de Daniela Mercury com célebres nomes da música popular brasileira – ela também cantou com Caetano Veloso e Herbert Vianna, entre outros –, exibidas nacionalmente na mesma noite, documentam o grande feito da carreira da artista: divulgar a axé-music para além das fronteiras da Bahia.

Daniela Mercury foi protagonista da projeção de um gênero considerado até então uma expressão musical regional. A cantora levou os batuques suingados nascidos do samba-reggae às demais regiões do Brasil. Canções como “Swing da cor” e “O canto da cidade”, compostas para a trilha sonora da folia de Salvador, tornaram-se hits constantes, executados o ano inteiro nas rádios de todo o país. O álbum *O canto da cidade* (1992) chegou a vender 1 milhão de cópias. Com essa marca, a intérprete ganhou da mídia o título de “Rainha do Axé” e se tornou a primeira artista do carnaval baiano com prestígio nacional, referendada por público e crítica.

Além de cantora, Daniela compõe, cria arranjos e dirige seus

*Daniela Mercury,
a Rainha do Axé.*



shows. Contudo, ela se define como “uma dançarina que canta para dançar”. Sua fascinação pelo mundo artístico começou, ainda criança, com aulas de balé. Com 18 anos, ingressou no curso de licenciatura em dança da Universidade Federal da Bahia. Três anos antes, porém, em 1981, durante o carnaval, ela já tinha decidido o rumo de sua carreira. Foi quando, pela primeira vez, não somente dançou atrás do trio elétrico como subiu no palco para cantar. Com a mesma roupa usada na sua alternativa festa de debutante, realizada em sua casa em um bairro de classe média de Salvador – vestido colorido e sandália de couro comprada no turístico Mercado Modelo –, Daniela Mercury estreou na folia que depois chegaria a comandar. Com apenas 15 anos, ela se apresentou durante os quatro dias de carnaval, por puro entusiasmo, sem receber nada por isso. Anos mais tarde, já com uma trajetória consagrada, que inclui 12 CDs, quatro DVDs e um dos mais caros cachês do *show business* brasileiro, ela continua animando multidões com refrões como: “O amor de Julieta e Romeu/ o amor de Julieta e Romeu/ igualzinho o meu e seu” (de “Rapunzel”, autoria de Carlinhos Brown e Alain Tavares) ou “Não me pegue não, não, não/ me deixe à vontade/ deixe eu curtir o Ilê/ o charme da liberdade” (de “O mais belo dos belos/ A verdade do Ilê”, de Guiguio)...

A versatilidade de Daniela também é perceptível em suas escolhas musicais. Ela é a artista do carnaval baiano que mais misturou ritmos em seu trabalho. Inquieta, está sempre procurando renovar o carnaval. Sem receio de críticas dos mais tradicionalistas, em 1999 transformou o trio elétrico em trio eletrônico. Por sua causa, os foliões também passaram a ouvir batida techno entre os batuques carnavalescos. Shows animados por DJs multiplicaram-se rapidamente. O britânico Norman Cook – também conhecido como DJ Fatboy Slim – apresentou-se pela segunda vez na folia em 2007, dessa vez liderando o seu próprio bloco. Na ocasião, ele lançou a música “Just a Brazilian Groove”, com batida e letra de... Daniela Mercury.

Em 2006, Daniela ousou colocar um piano de cauda tocando Bach para o público de seu bloco. No ano seguinte, sua festa motorizada ganhou o nome de “Triatro”, e a intérprete fez seu show em um caminhão de três andares, permitindo que outras atrações acontecessem simultaneamente. Ela também foi a responsável por abrir um novo caminho na festa soteropolitana, o Circuito Dodô, no trajeto Barra-Ondina, que desafogou a aglomeração de pessoas espremidas nas ruas estreitas do centro histórico da cidade. Nossa “Rainha do Axé” participa do carnaval baiano há mais de 20 anos!

Filhos de Gandhi

*“Filhos de Gandhi, badauê
ylê ayiê, malê debalê, otum obá
tem um mistério
que bate no coração
força de uma canção
que tem o dom de encantar”*
EDIL PACHECO, “Ijexá”

No dia 30 de janeiro de 1948, o líder indiano pacifista Mahatma Gandhi foi assassinado a tiros em Nova Dehli. A notícia repercutiu em todo o mundo. No Brasil, não seria diferente. Pouco mais de um ano depois de sua morte, no dia 18 de fevereiro de 1949 – a apenas uma semana do carnaval –, um grupo de estivadores do cais de Salvador, quase todo formado por adeptos do candomblé, aceitou a sugestão do animado Durval Marques da Silva, o chamado Vavá Madeira, e decidiu formar um cordão. O objetivo era fazer a folia com simplicidade, sem agressividade.



Os Filhos de Gandhi tomam as ruas de Salvador.

Gandhi e a Índia

Em abril de 1498, o navegador português Vasco da Gama descobriu o caminho que levaria os europeus à Índia pelo mar. À frente de sua frota, ele aportou na cidade de Calicute, estabelecendo o primeiro marco do processo de expansão marítima iniciado no fim do século XV. Mas, como bem sabemos, os lusitanos acabaram exercendo sua hegemonia colonial em outras bandas, e, alguns séculos depois, coube à Inglaterra desempenhar sua influência sobre o território indiano. Em 1858, os ingleses assumiram definitivamente o controle político da região e impuseram sobre a nova colônia um sistema econômico marcadamente industrial. Os antigos meios de subsistência tradicionais

e manufatureiros – alicerçados sobretudo na fabricação de tecidos – foram postos em xeque, gerando uma crise que resultou em diversos ciclos de fome. No início do século XX, Mahatma Gandhi emergiu como líder de um movimento de oposição não-violenta ao regime estabelecido. Seguindo o princípio da desobediência civil, ele orientava práticas de não-pagamento de impostos e de boicote a produtos importados, além de frequentemente realizar jejuns como forma de protesto contra as diretrizes inglesas. A independência da Índia, conquistada pacificamente pelos nacionalistas, foi proclamada em 1947. Hoje, Gandhi é tido em todo o mundo como símbolo de paz.



Afoxé

Na cultura iorubá, a palavra *afosé* refere-se a um poder de realização adquirido pelo ato da fala, da enunciação. O português brasileiro partiu dessa expressão de origem africana para chegar ao termo “afoxé”. A palavra passou a designar um tipo de bloco que exhibe a tradição musical, gestual e ritual do candomblé fora dos terreiros durante a folia. Por isso, esses blocos são também chamados de “candomblé de rua”. Para alguns pesquisadores, o afoxé é o porto sagrado em meio ao mar profano, de delírio do carnaval; é o místico aproximando-se da realidade. Outros compreendem como “afoxé” o ritmo executado durante esses cortejos. Correspondente ao ijexá, ele é marcado pela batida do agogô e já foi explorado por nomes como Dorival Caymmi (“Afoxé”), Nei Lopes (“Afoxé pra Lorun”) e Moreno Veloso (“Um canto de afoxé para o Bloco do Ilê”), entre outros. Além disso, “afoxé” nomeia um instrumento musical formado por uma cabaça e uma rede de contas, similar ao xequerê.

Na hora de batizar o movimento, Vavá não teve dúvida: fez uma homenagem ao pacifista falecido. Para evitar represálias em função do uso do nome do respeitado líder, decidiu-se que, na denominação do grupo, ele seria grafado com “y”, e não com “i”. No bairro do Comércio, na Cidade Baixa, fundava-se o Afoxé Filhos de Gandhi, que passou a encenar no carnaval das ruas de Salvador os princípios religiosos do candomblé, regidos pela batida do ijexá e pelos cantos do repertório jeje-nagô.

Por mais que pareça contraditório, para garantir a ordem na festa hoje anunciada como a mais democrática do Brasil, os integrantes do Gandhi concluíram que mulheres e bebidas alcoólicas (tachadas como os principais focos de confusão) teriam que ser afastadas do desfile de carnaval – mas não de seu ritual: até hoje, são as mulheres as responsáveis pela confecção das longas batas e turbantes, todos brancos, usados pelos homens no cortejo. E, por falar na indumentária, não se pode esquecer outro item característico: os

colares de contas brancas e azuis que os participantes transferem para os pescoços dos admiradores como votos de paz.

O fotógrafo e etnólogo francês Pierre Verger, que chegara à Bahia em 1946, registrou através de suas lentes os desfiles do Gandhi. Uma de suas imagens serviu de capa para o primeiro registro fonográfico do grupo, *Afoxé Filhos de Gandhi*, lançado em 1979 pela Fundação Cultural do Estado da Bahia. A gravação

Pierre Verger

Aos 30 anos de idade, o parisiense Pierre Verger não podia exibir um currículo acadêmico invejável – havia parado de estudar aos 17. Mas ensaiava alguns cliques em uma Rolleiflex recém-comprada, e fez dela a companheira de suas primeiras andanças pelo mundo. Em 1946, depois de 14 anos de vida nômade, conhecendo as mais variadas culturas e vivendo do trabalho como fotógrafo, deparou-se com um pedaço do Brasil do qual não se desvincularia jamais: a Bahia. Encantou-se com os costumes, o estilo de vida e, principalmente, a história dos povos negros e seus rituais religiosos, cujas raízes conheceu de perto a partir de 1948, quando ganhou uma bolsa e viajou para a África Ocidental. A partir daí, o francês dedicou sua carreira e sua vida à conexão entre a região africana situada no golfo de Benin e a Bahia. Curioso observador, passou a registrar tudo o que se referia à tradição iorubá e sua descendência, não apenas através das lentes, mas também levantando documentos, colhendo relatos, catalogando dados... Aos poucos, sistematizou essas informações em uma significativa produção textual, que lhe rendeu o título de doutor em estudos africanos pela Sorbonne. Temas como o tráfico de escravos, o uso litúrgico e medicinal de

plantas e o candomblé (no qual foi iniciado, tendo assimilado o nome Fatumbi) são minuciosamente abordados em seus livros. Todo o acervo pessoal do reconhecidíssimo fotógrafo e etnólogo nascido em 1902 e falecido em 1996 pertence hoje à Fundação Pierre Verger. Criada por ele próprio em 1988, tem sede em sua antiga casa, na ladeira da Vila América, em Salvador.



O fotógrafo Pierre Verger foi um dos primeiros a registrar os desfiles dos Filhos de Gandhi.

do álbum era um dos resultados do processo de revitalização – pode-se dizer até de renascimento – pelo qual o grupo passou em fins da década de 1970.

Nos carnavais de 1974 e 75, o Gandhi deixou de desfilhar por razões administrativas e financeiras. Mas ele logo voltaria às ruas, contando com o apoio do governo da Bahia e com o incentivo incondicional de figuras como Gilberto Gil. Em 1977, Gil incluiu “Patuscada de Gandhi”, um dos temas do bloco, em seu conceituado disco *Refavela*. Dois anos antes, em *Gil Jorge Ogum Xangô*, ele

já havia apresentado ao público a canção “Filhos de Gandhi”, uma homenagem e convocação: “Omolu, Ogum, Oxum, Oxumaré/ todo o pessoal/ manda descer pra ver/ Filhos de Gandhi...” Não foram só os orixás que ouviram o conselho de Gil. De lá para cá, o famoso “tapete branco” difusor da paz não deixou de crescer, e o afoxé chega a desfilar com mais de 10 mil participantes durante o carnaval. Hoje, é tido por muitos como o bloco mais importante no trabalho pela manutenção dos elementos tradicionais da cultura afro-baiana.

Ilê Aiyê

*“Ilê aiyê
como você é bonito de se ver
Ilê aiyê
que beleza mais bonita de se ter
Ilê aiyê
sua beleza se transforma em você
Ilê aiyê
que maneira mais feliz de viver”*
MORENO VELOSO, “Um canto de afoxé”

“Que bloco é esse?! eu quero saber/ é o mundo negro/ que viemos mostrar pra você...” Hoje, o refrão é conhecido em todo Brasil através do difundido som do grupo O Rappa. Em 1977, Gilberto Gil já o havia gravado no LP *Refavela*. Mas o que poucos sabem é que foi ainda antes disso, no carnaval de 1975, que os versos de “Ilê Aiyê”, de

Ritual de início do desfile do bloco afro Ilê Aiyê.



Paulinho Camafeu, foram lançados: eles serviram como grito de apresentação do primeiro bloco baiano formado exclusivamente por integrantes negros.

Doutrinário dos princípios do candomblé, o Ilê Aiyê foi fundado em 1974, na região de população negra-mestiça da Liberdade-Curuzu, em Salvador. Desde o início, o veto a pessoas brancas era

Candomblé

Quando começaram a aportar no Novo Mundo, no século XVI, para servir de mão-de-obra escrava, os povos negros trouxeram consigo as lembranças de suas terras, as marcas de seus costumes e o culto às suas divindades. Em geral desvinculados à força de laços afetivos e familiares, encontraram na louvação a seus deuses uma forma de manter a ligação com sua cultura. Mas o que parecia tão natural na África tornou-se quase impossível no Brasil, colônia que vivia sob a cruz da fé cristã. As reuniões dos negros para celebração e culto, chamadas por aqui de “batuques”, tinham de ser feitas às escondidas, já que por algum tempo a proibição era rigorosa. No longo processo de reconhecimento das atividades religiosas negras, um dos métodos mais importantes foi o “sincretismo” ou “catolização”, que consistia em corresponder as divindades africanas aos santos católicos: “Na Bahia é são Jorge, no Rio são Sebastião/ Oxossi é quem manda na banda do meu coração”, exemplifica o compositor Roque Ferreira na música “Oxossi”. Aos poucos, as celebrações ritualísticas de origem africana foram ganhando legitimidade e tomando forma em religiões como o

candomblé, que cultua os orixás, divindades do povo iorubá, trazido em massa do Oeste da África para a Bahia sobretudo na virada do século XVIII para o XIX. Os centros de candomblé, chamados de “terreiros”, obedecem a uma lógica bastante familiar no que se refere às relações interpessoais – o responsável pelo espaço e pelas celebrações é chamado pai/mãe-de-santo e os iniciados, filho/filha-de-santo. Amplamente difundidos na Bahia, onde surgiram, os terreiros espalharam-se rapidamente por todo o Brasil, e a religião ganhou contornos singulares em cada lugar onde chegou. Os princípios do candomblé, sua danças, os toques de instrumentos e os cantos rituais são hoje traços marcantes da cultura brasileira, a todo tempo recriados e lembrados por nossa tradição musical. Mesmo que não seja iniciado, não há quem resista a acompanhar nas palmas o mestre Pixinguinha em seu “saravá” aos orixás: “Oi, tem nega de Ogum/ de Oxalá/ de Iemanjá/ mucama de Oxossi é caçador/ ora viva Nanã / Nanã Buruku .../ Yô, Yô/ no terreiro de preto velho iáíá/ vamos saravá (a quem meu pai?)/ Xangô!”

uma das diretrizes do bloco. Naquela época, o princípio restritivo não foi visto com bons olhos por alguns, que o interpretavam como uma outra forma de manifestação do mesmo preconceito racial e cultural que o bloco pretendia combater.

O Ilê Aiyê é uma organização de caráter político, para além da proposta cultural. Seu objetivo é valorizar a história dos negros no Brasil e vinculá-la à história dos povos da África, “construindo um mesmo passado, uma linha histórica da negritude”, como definem em seu site.⁷ Por isso, desde o início, em todos os carnavais o bloco usa as músicas, a indumentária, o canto e o toque de tambores para homenagear países e culturas africanas ou movimentos de auto-afirmação dos negros brasileiros.

A exemplo de outros blocos de Salvador, o Ilê mantém uma série de projetos sociais voltados para a comunidade. Alguns deles são a Band'Erê e a Escola Mãe Hilda, uma homenagem a Hilda dos Santos, que comanda o terreiro de candomblé Ilê Axé Jitolu. Hilda é mãe biológica de Antônio Carlos dos Santos, a quem todos chamam carinhosamente de Vovô, um dos responsáveis pela fundação do bloco e estruturador da Band'Aiyê. Formada por aproximadamente cem músicos e 30 dançarinos, a banda já lançou quatro álbuns numerados sob o título de *Canto negro*. O quarto disco, conhecido também como *25 anos*, é uma compilação dos maiores sucessos do grupo e um tributo à história do bloco, e conta com participações de Milton Nascimento e Daúde.

Além disso, a formação já participou de trabalhos de artistas como o norte-americano Arto Lyndsay e a finlandesa Björk. Há tempos eles vêm excursionando por todo o mundo, difundindo os valores da “Casa de Negros” (significado do termo iorubá Ilê Aiyê) e exibindo o orgulho dos afro-descendentes: “Branco, se você soubesse o valor que o preto tem/ tu tomava um banho de piche, branco/ e ficava preto também...” (“Ilê Aiyê”, de Paulinho Camafeu).

A Banda Olodum com Michael Jackson, no Pelourinho, em cena do clipe dirigido por Spike Lee.



Olodum

“Avisa lá que eu vou chegar mais tarde, o yê vou me juntar ao Olodum que é da alegria é denominado de vulcão o estampido ecoou nos quatro cantos do mundo em menos de um minuto, em segundos”

ROQUE CARVALHO, “Nossa gente”

No início, em abril de 1979, era um bloco de carnaval que se formava no Pelourinho, Salvador. Hoje, além de ser uma das mais reconhecidas bandas vocais-percussivas do país e do mundo, é uma das ONGs brasileiras mais atuantes no combate à discriminação racial e na luta pela preservação dos direitos das pessoas marginalizadas.

O Olodum começou a crescer por volta de 1983. Recém-saído do Ilê Aiyê, o mestre Nequinho do Samba aportou no grupo para coordenar a equipe de percussionistas. O encontro resultou em um dos alicerces do samba-reggae baiano, tão propalado naquela década e sintetizado no primeiro álbum da banda, *Egito, Madagascar* (1987), que continha o sucesso “Faraó, divindade do Egito”, de Luciano Gomes dos Santos.

Naquele tempo, não era apenas o som do grupo que se delineava. A exemplo de tantos blocos afro que se afirmavam na cena cultural baiana, o Olodum crescia à medida que assumia a bandeira da temática negra. E isso não se revelava só em suas letras. Aos poucos, o foco musical se deslocava para uma vasta gama de atividades culturais e educativas que se estruturavam em torno da valorização da afro-descendência e, acima de tudo, do combate a qualquer tipo de preconceito. Portanto, não importa cor, credo ou nacionalidade – todos são bem-vindos no Olodum. Que o diga quem frequenta os disputadíssimos ensaios do bloco ou quem acompanha o entra-e-sai diário de visitantes no número 22 da rua Gregório de Matos.

Atualmente, o Grupo Cultural Olodum ocupa uma bela casa de três andares no seio do Pelourinho. Segundo a própria instituição, ela é a “sede de suas ações e de seu pensamento político e filosófico”. Lá, é gerido o Bloco Olodum (que se estende à sua ramificação mirim), o Centro de Documentação e Memória e a Escola Criativa Olodum (que se destina a difundir o “saber afro-brasileiro” a crianças entre sete e 15 anos). No mesmo local funciona também uma loja que comercializa os produtos da marca criada pelo grupo. As atividades da ONG englobam ainda festivais de música (concursos de compositores nos quais são escolhidos os temas carnavalescos do bloco) e seminários. E vale dizer que, além de tudo, o grupo criou o experimental Bando de Teatro Olodum.

A Banda Olodum, uma das mais reconhecidas facetas da instituição, já lançou mais de dez discos, excursionou pelo mundo e participou das gravações de dois clips internacionais: foi convidada por Paul Simon para “The obvious child” e por Michael Jackson para “They don’t care about us”. Realmente, seu “estampido ecoou nos quatro cantos do mundo”, como afirma o compositor Roque Carvalho na música “Nossa gente (Avisa lá)”, uma homenagem já gravada por Caetano Veloso, Ivete Sangalo, Daniela Mercury e Emílio Santiago.

Parece que o Olodum não nasceu mesmo para ser pequeno: o nome deriva do termo iorubá Olodumaré, que significa “Deus dos deuses”. O bater

coreográfico da massa de jovens instrumentistas do grupo em seus tambores é uma das imagens mais marcantes da tradição percussiva da música baiana. E a sua logomarca, pintada em amarelo, verde, vermelho e preto, já é um dos maiores símbolos da cultura popular brasileira.

Margareth Menezes

*“Vinha passando pela mata escura
no bate folha ouvi uma canção
que é pro santo
poder sair da aldeia
para chamar o orixá dessa nação”*

SAUL BARBOSA E GERÔNIMO, “Toté de Maiangá”

Uma suntuosa voz feminina ecoa de Salvador para o resto do mundo. Dona de timbre marcante, Margareth Menezes poderia narrar, do passado ao presente, grande parte da história do carnaval baiano. Com canções que exaltam a cultura africana e mais especificamente a mitologia do candomblé – como “Muzenza”, “Cordeiro de Nanã”, “Toté de Maiangá” e “Lenda Yorubá” –, Margareth é quem alcançou maior fama internacional entre as estrelas

Margareth Menezes contagia com seu afropopbrasileiro.



dos blocos da Bahia. Além do talento musical, a soteropolitana nascida em 1962 é prestigiada por ser porta-voz da valorização da mulher e da identidade negra.

Na década de 1980, as moças não costumavam fazer parte do rol dos principais artistas dos trios elétricos, por conta do timbre agudo. Quando subiam ao palco, precisavam baixar o tom para acompanhar o padrão exigido nos primórdios dos shows carnavalescos motorizados.

Margareth, porém, estava começando sua carreira como cantora, e destacou-se pela voz naturalmente grave. Logo em seguida, contou com sua formação teatral de atriz e diretora para mostrar que, além da musicalidade, tinha uma presença de palco capaz de levantar multidões. Dos músicos que estrearam carreira solo nessa época, Margareth Menezes é um dos poucos nomes que ainda hoje continuam atraindo milhares de pessoas pelas ruas de Salvador.

Após seu primeiro disco, *Margareth Menezes* (1988), suas canções chegaram aos ouvidos do cantor e produtor britânico David Byrne. Ele a levou para uma temporada nos Estados Unidos, país percorrido pela dupla na turnê intitulada *Rei Momo*. Canções como “Marmelada” e “Ifá, um canto pra subir” foram tocadas em cerca de 70 cidades norte-americanas.

Pela façanha de fazer com que fãs de várias nacionalidades cantassem versos como “Iê iê iê, sakalavas oná ê/ Iá iá iá, sakalavas oná á/ Madagascar ilha, ilha do amor”, do suingado sucesso “Madagascar Olodum”, Margareth recebeu reconhecimento internacional. Foi três vezes indicada para o Grammy Latino: a primeira em 1991, com o CD *Kindala*; a segunda em 2006, com o trabalho *Pra você*, na categoria melhor álbum pop contemporâneo, e a terceira em 2007, na categoria melhor álbum de música regional ou raízes brasileiras, com o CD *Brasileira – ao vivo*. A indicação sob o rótulo de pop não surpreendeu. No ano anterior, em 2005, convicta de que seu estilo não se encaixava em nenhum dos gêneros descritos pela mídia especializada, a cantora criou o termo “afropopbrasileiro”. Passou a usar o novo conceito para caracterizar sua música, a de novos talentos influenciados por sua trajetória e a de antigos grupos que possuíam a proposta de expressar a cultura negra com esse tipo de linguagem artística.

A nova terminologia acabou batizando também um movimento organizado, com objetivos específicos e bem definidos, que pretende unir as muitas manifestações afro-brasileiras da Bahia. Sob o comando de Margareth e com a participação de Ilê Aiyê, Olodum e Filhos de Ghandy, entre outros, o Movimento Afropopbrasileiro estreou no carnaval de Salvador em 2005, e em pouco tempo tornou-se parte da agenda oficial da festa na cidade. O bloco apresenta a mistura da batida forte do samba-reggae com a influência da música pop. Com um som contagiante, as letras contam as histórias dos heróis escravos e das lutas pelos direitos dos negros – posição que sempre esteve presente nos mais de dez discos da intérprete, divulgados em 20 turnês internacionais e cantados em duas décadas de carnavais. Por conta das referências diretas à ancestral cultura



africana, a linguagem das letras de Margareth pode ser difícil de entender – mas não de cantar... Veja a última estrofe de “O negrume da noite”: “Ilê Ilê Aiyê/ tu és o senhor/ dessa grande nação / e hoje os negros clamam/ abençoção abençoção abençoção/ Odé comorodé odé/ Odé arerê / Odé comorodé odé/ Odé arerê...”

Chiclete com Banana

*“Cara caramba, cara caraô
Vem viver o verão
vem curtir Salvador
eu sou camaleão
hoje eu sou seu amor”*

BELL MARQUES, WADINHO, MARQUES PIERRE, ONASIS GERMANO MENEGUEL E MARQUINHOS, “Cara caramba, sou camaleão”

A banda Chiclete com Banana comemora o pioneirismo por uma das mais importantes mudanças técnicas da história dos trios elétricos. Em 1981, na segunda vez que se apresentavam no carnaval, eles usaram caixas de som para fechar as laterais do trio – onde tradicionalmente os percussionistas se apresentavam –, e a banda

*Chiclete com
Banana, o
camaleão que
conquistou
Salvador.*



inteira passou a comandar a festa da parte superior do veículo. Com o novo arranjo, a potência do som aumentava consideravelmente.

Em depoimento para o livro *50 anos do trio elétrico*, o vocalista Bell Marques acrescenta ainda uma façanha. Segundo ele, o carnaval de trios ganhou uma reestruturação sonora e estética com a aparição de sua banda, em 1980, à frente do bloco Traz os Montes: a voz passou a ganhar mais destaque que a guitarra baiana, que imperava nas melodias até então. “O encanto do cantor apareceu com nosso trio elétrico”, diz o músico.⁸

Na época do surgimento do grupo, a formação ainda se chamava Scorpius. Como um conjunto de baile, eles interpretavam um repertório pop nas festas de Salvador. A ideia de tocarem em trio surgiu do próprio Bell, e em 1982 eles adotaram o nome que os consagrou. “Chiclete com banana” é o título da música divulgada por Jackson do Pandeiro em que Gordurinha e Almira condicionavam: “Eu só ponho bip-bop no meu samba/ quando o Tio Sam pegar no tamborim...” Com o novo nome, a banda pretendia sintetizar a mistura de ritmos que passou a carregar em seu perfil.

Os primeiros discos do Chiclete com Banana não ganharam muita projeção. Em 1983, o sucesso da música “Mistério das estrelas” prometia a repercussão do LP *Energia*, não fosse a censura federal utilizar seus imperativos moralizantes para recolher todos os exemplares, em função do conteúdo das faixas “Apenas vença” e “Minha gatinha é macrô”.

O estouro fonográfico estava reservado para o ano de 1986. O disco *Gritos de guerra* vendeu mais de 750 mil cópias e possibilitou ao grupo, pela primeira vez, o reconhecimento midiático em todo o Brasil. A imagem do Chiclete se repetiu 23 vezes no programa do Chacrinha, fazendo com que o Velho Guerreiro se tornasse padrinho da formação. A apresentadora Xuxa também embarcou no sucesso e solicitou uma composição ao grupo. Bell e Wadinho acertaram na fórmula infantil ao entregarem “Festa do estica-e-puxa”, que todas as crianças ligadas na Rainha dos Baixinhos cantaram em 1987.

Desde o início da década de 1980, o Chiclete com Banana é uma das bandas mais festejadas do carnaval baiano e da axé-music. Já foi contratada para comandar a folia de blocos como o Traz os Montes, Traz a Massa e Internacionais. Hoje, os “chicleteiros” podem pular atrás do moderníssimo trio do grupo, batizado de Tiranossauro Rex, nos blocos Camaleão e Nana Banana ou nas micaretas que eles conduzem o ano inteiro pelo Brasil.



É o Tchan!

“... Que abundância, meu irmão! ...
 Agora mexe vai, mexe, mexe mainha
 agora mexe, mexe, mexe lourinha
 agora mexe, mexe, mexe nequinha
 agora mexe balançando a poupancinha
 mexe, mexe, pro lado
 mexe, mexe, pro outro
 vai mexendo embaixo
 vai mexendo gostoso
 vai no sapatinho, vai
 remexendo gostosinho, vai”

SINHÔ REVOLUÇÃO, GILMAR DO SAMBA, OTACÍLIO DA MANGUEIRA E
 ARI DO CAVACO, “Dança do bumbum”

Fãs, curiosos, críticos, não importa. Por volta de 1995, onde quer que um aparelho de televisão transmitisse uma apresentação da banda É o Tchan!, havia sempre um numeroso grupo de pessoas a acompanhá-los com os olhos e, na maioria das vezes – quem resistia? –, com os quadris.

Bem distante da década de 1930, quando as famílias se reuniam em torno do rádio para ouvir as grandes vozes de nossa música, nos anos 1990 a indústria do entretenimento já se via crivada pelo estímulo visual televisivo. E o É o Tchan! soube explorar isso como poucos. Grande parte do sucesso do grupo se devia à coreografia executada por seus bailarinos, que mais pareciam acrobatas. E, ainda que os CDs e as transmissões de rádio pusessem todo mundo para dançar com aquele som suingado e letras de duplo sentido, era na telinha que Carla Perez, Débora Brasil e Jacaré exibiam seus belos corpos (a vestimenta era reduzidíssima) e ensinavam seu requebrado, atravessado por trejeitos sexuais de todo tipo, a telespectadores de todas as idades – chegaram a lançar passos que remetiam de imediato ao universo infantil, como as danças da cordinha e da estátua, só que bem mais erotizadas.

Na época do estouro, o grupo ainda se chamava Gera Samba. Formado em meados da década de 1980, tinha tentado sucesso com a gravação independente de alguns discos. Mas foi com o álbum *Gera Samba – É o Tchan*, de 1995 (que incluía o medley “Pau que nasce torto/ Melô do Tchan”, além de “Paquerei” e “O trenzinho”), que os refrões cantados por Beto Jamaica e Compadre Washington tomaram todo o Brasil. “Segura o tchan/ amarra o tchan/ segura o tchan tchan tchan tchan tchan tchan” tornaram-se palavras de ordem. Pouco tempo depois, a banda adotaria para si o nome do disco que lhe garantiu projeção nacional.

Mas o É o Tchan! não vinha sozinho. Logo apareceriam também o grupo Terra Samba, com sucessos como “Carrinho de mão”, e a Cia. do Pagode, com “Na boquinha da garrafa”. Isso sem falar em Pega no Compasso, Harmonia do Samba e tantas outras bandas. Na verdade, o que acontecia era a explosão midiática do que alguns preferem chamar de pagode baiano: uma marcação rítmica oriunda do samba de roda do Recôncavo acrescida de elementos da música pop e, é claro, grandes bocados de lascividade nas letras e na dança.

A primeira integrante do É o Tchan! a partir para carreira solo foi a dançarina Débora Brasil. A essa altura, as coreografias do grupo já tinham virado febre, e a substituição da dançarina foi feita através de um concurso nacional transmitido pelo programa *Dominação do Faustão*, da TV Globo. O público brasileiro, que já estava se acostumando a interferir no conteúdo da programação televisiva através de votações via telefone, escolheu Sheila Carvalho como a nova “morena do Tchan”.

Mais tarde, foi a vez de Carla Perez, já transformada em uma das mais comentadas celebridades do país – rainha do imaginário dos homens, modelo corporal das mulheres e, ao mesmo tempo, ídolo do público infantil. Em seu lugar, outra Sheila, a Mello, assumiu o posto de “loura do Tchan” no auditório

Netinho

“Oh, Mila!/ Mil e uma noites de amor com você/ na praia, num barco/ num farol apagado/ num moinho abandonado/ em Mar Grande, alto astral...” Em 1996, “Mila” foi a mulher mais cantada do Brasil. Ela nomeava a composição de Manno Goes e Tuca Fernandes que lançou o famoso gritinho “tira o pé do chão!” na música baiana. A gravação marcou o auge da carreira do cantor baiano Netinho. Nascido na cidade de Santo Antônio de Jesus, Ernesto de Souza Andrade Jr. chegou ainda menino a Salvador, onde se apaixonou pelo carnaval. Em 1986, ingressou na recém-formada Banda Beijo, derivada do bloco homônimo, na qual se revelou com o hit “Beijo na boca”. Mas o sucesso veio

mesmo com o lançamento de sua carreira solo, em 1993. Músicas como “Menina” (de Paulinho Nogueira), “Total” (Jorge Zaratih, Dito e Claudio Rabello), “Preciso de você” (Carlinhos Boca e Gigi) e a já referida “Mila” colocaram-no no topo das paradas. O rapaz, conhecido pela baixa estatura, pelo boné que trazia sempre na cabeça e pela energia nos palcos, chegou à marca de 29 shows por mês, todos criados, dirigidos e produzidos por ele próprio. Depois de tanto trabalho no Brasil e no exterior – Netinho se tornou um dos brasileiros mais populares em Portugal –, veio um natural período de estafa. Foram quase três anos de intervalo até 2004, quando o astro da axé-music voltou à atividade.

do Faustão. Hoje, o único integrante da formação original que permanece no grupo é o dançarino Jacaré.

A emergência do *Ê o Tchan!* talvez tenha representado, no Brasil da década de 1990, o caso mais exemplar de um paradoxo recorrente na indústria cultural: repressão da crítica por um lado e fenômeno de popularidade por outro. Era quase unânime, entre os chamados “formadores de opinião”, o ataque às letras categorizadas como de baixo valor literário e às expressões coreográficas fundamentadas em uma ludicidade quase obscena. Enquanto isso, uma verdadeira legião respondia com o corpo quando o *Ê o Tchan!* ensinava: “Bota a mão no joelho/ dá uma abaixadinha/ vai mexendo gostoso/ balançando a bundinha...”

Asa de Águia

*“Eu fui perguntar pra ela meu amor
se a dança da manivela ela topou
dizendo que aqui tá quente
aqui tá frio
muito quente, aqui tá frio...
Pega no dedinho dela
pega no joelho dela
pega na coxinha dela
sobe mais um pouquinho”*
JOU BATÁ, “Dança da manivela”

“Eu era um bêbado/ e vivia drogado/ hoje estou curado/ encontrei Jesus!”, doutrina dom Duriel, em 1995, para uma imensidão de gente. Eles respondiam: “Na casa do senhor não existe Satanás!/ Xô Satanás!/ Xô Satanás...” O cenário não era exatamente um templo cristão, e os “fiéis” eram, na verdade, os fãs da Banda Asa de Águia. O pastor é um dos personagens que Durval Lelys – vocalista e guitarrista do grupo – inventa e encarna no carnaval baiano e nas micaretas de que participa.

Durval é um sujeito irreverente, carismático e com incrível presença de palco. Curiosamente, já passou por uma faculdade de arquitetura e, na música, como estudante de violão clássico, seguiu o caminho do choro e da valsa, embora fosse amante do rock’n’roll. Fundador do bloco Pinel – em que permaneceu entre 1982 e 1989 –, caiu definitivamente nas graças do carnaval em 1987, quando se associou a Levi Pereira e Bajara, egressos da banda do trio elétrico de Dodô e Osmar, para fundar o Asa de Águia. A idéia era unir as diversas influências

musicais dos integrantes para fundir a sonoridade pop aos ritmos tradicionalmente executados nos dias de folia.

A banda, que já pôs para pular seguidores de blocos como Crocodilo, Internacionais e Eva, toca hoje para os foliões do Me Abraça e do Coco Bambu. Nos anos 1990, durante a explosão de blocos e trios comandados pelos acordes da axé-music, o Asa despontou, ao lado de grupos como Chiclete com Banana e Cheiro de Amor, como uma das formações estruturadas em torno de instrumentos harmônicos mais disputadas da folia soteropolitana e da indústria fonográfica brasileira. Não houve um ano dessa década em que o grupo não tenha posto um disco no mercado. Ou que não tenha lançado um sucesso, como “Dança da manivela” e “Dança do vampiro”, nas bocas e nos pés do povo.

Carlinhos Brown e Timbalada

*“Ei bicho
o broto do seu lado
já teve namorado
e teme um compromisso
...
A namorada tem namorada, eta!
A namorada tem namorada”*
CARLINHOS BROWN, “A namorada”

*Carlinhos Brown
comanda sua
Timbalada pelas
ruas de Salvador.*

Em uma entrevista concedida à jornalista Goli Guerreiro, o percussionista, compositor e produtor Carlinhos Brown classificou a música baiana como “talvez a mais global do Brasil e a mais regionalizada”. Um pouco mais adiante, ele fala da música brasileira como “a música do mundo, porque ela não se ‘preconceitua’, ela é sempre aberta ..., ela afirma o mundo por ser miscigenada”. Brown não estava apenas teorizando. Sua própria carreira demonstra como as culturas regionais brasileiras podem estar em plena sintonia com as tendências globais e com os contornos do universo pop.⁹



Antônio Carlos Santos de Freitas iniciou sua trajetória como percussionista nos anos 1970 e, durante a década seguinte, seu talento como instrumentista e sua genialidade como descobridor de sons e inventor de novos ritmos fizeram dele um dos mais disputados músicos da cena baiana. Nessa época, ele já desenvolvia temas para o carnaval, como “Iaiá Maravilha” e “Dez litros de licor”. Em 1985, forneceu para o intérprete Luiz Caldas a canção “Visão do cíclope”, que fez relativo sucesso nas rádios de Salvador. Mas foi apenas em 1989 que viu uma de suas composições alcançar projeção nacional: “Meia lua inteira”, gravada por Caetano Veloso (de cuja banda participava) no disco *Estrangeiro*, foi pinçada pela TV Globo para a trilha sonora da novela *Tieta*.

Luiz Caldas e Sarajane

Na segunda metade da década de 1980, pulava, rebojava e cantava em frente às câmeras de televisão um rapaz de cabelos longos e cacheados, brincos na orelha e pés descalços. O multiinstrumentista e intérprete Luiz Caldas vinha da escola do carnaval baiano e puxava sucessos como “Haja amor” (parceria sua com Chocolate da Bahia), “Tieta” (de Paulo Debétio e Boni, que abria a novela homônima) e a inesquecível “Fricote” (sua e de Paulinho Camafeu): “Nega do cabelo duro/ que não gosta de pentear/ quando passa na Baixa do Tubo/ o negão começa a gritar...”. Outra presença constante na programação da TV era a cantora Sarajane, conhecida por puxar “A roda” (parceria com Robson de Jesus e Alfredo Moura): “Tá ficando apertadinha, por favor/ abre a rodinha, por favor...”. De tanto frequentar o programa do Chacrinha, ela conseguiu que o Velho Guerreiro fizesse uma visita ao seu até então mais constante ambiente de trabalho: levou-o para cima de um trio elétrico. Considerados “pais da axé-music”, Sarajane e Luiz Caldas ofereciam em cadeia nacional o caldeirão sonoro

em que a Bahia vinha se transformando, uma mistura de ritmos negros com toques caribenhos, um pouco de reggae e uma levada pop. Apaixonados pela estética afro, da qual se tornaram difusores através do mix que apresentavam, eles foram uns dos “principais responsáveis pela divulgação das danças e das fusões rítmicas baianas que começaram a penetrar timidamente na paisagem sonora do Brasil”, segundo a jornalista Goli Guerreiro.¹⁰



Luiz Caldas contagia os foliões com sua energia há mais de 20 anos.

Músico agitado, empreendedor e cheio de idéias, nessa mesma época Brown começou a desenvolver projetos educacionais de iniciação à percussão para jovens residentes no Candeal, bairro pobre e periférico de Salvador de onde se originara, mas que não pôde lhe garantir educação formal de qualidade.

Sob a sua batuta, as atividades experimentais fizeram germinar a Timbalada, formalizada como banda em 1992. O objetivo do grupo era redimensionar e organizar a batida dos timbales (já utilizados por tantos blocos afro na Bahia), integrando-os a outros instrumentos percussivos e harmônicos e buscando uma sonoridade próxima ao pop. Sucesso alcançado, em 1993 a “Timba” – como é carinhosamente chamada por seus fãs – gravou o primeiro disco, homônimo, içado pelo sucesso da música “Beija-flor” (de Xexéu e Zé Raimundo, também registrada por Marina Lima): “Eu vou nas asas de um passarinho/ eu vou nos beijos de um beija-flor...”

A partir de então, a idéia de criar um bloco não tardou: durante três dias, no carnaval de 1995, pela primeira vez os “timbaleiros” (com seus corpos pintados com motivos tribais africanos e adornados de óculos escuros, pedaços de latas etc.) arrastaram foliões do circuito Barra-Ondina.

Mas a formação da Timbalada não foi o único feito da carreira de Carlinhos Brown em 1992. Nesse ano, sua voz estreou em registro fonográfico, a convite de Sérgio Mendes, no álbum *Brasileiro*, que ainda incluía seis composições suas e que abocanhou o Grammy na categoria *world music*. Foi sob esse mesmo rótulo que a Rádio France Internacionale enquadrou o primeiro disco solo de Brown, condecorando-o com o prêmio de revelação do ano de 1996. *Alfagamabetizado* mostrava o volume de sua obra composicional – nas 16 faixas ele participa como compositor, com destaque para “A namorada”.

Aos poucos, a carreira de Brown se consolidava como a de um grande distribuidor de sucessos. Juntou-se a Herbert Vianna para compor “Uma brasileira” para os Paralamas. Daniela Mercury foi agraciada com “Rapunzel”, feita com Alain Tavares. “Segue o seco”, “Maria de verdade” e “Magamalabares” foram para Marisa Monte, de quem se tornou amigo e parceiro. Os dois dividiram com Nando Reis a autoria de “Seo Zé”, gravada por Brown, e de “E.C.T.”, conhecida na voz de Cássia Eller. Foi aliando-se a um outro ex-Titã, dessa vez Arnaldo Antunes, que Marisa e Brown estouraram no ano de 2002. O disco *Tribalistas*, repleto de parcerias do trio – como os hits “Já sei namorar” e “Velha infância” –, representou fenômeno de vendas no Brasil, além de ter alcançado sucesso no mercado europeu. Bela volta por cima um ano depois de o percussionista ter pisado no palco do Rock in Rio III sob vaias e chuva de garrafas plásticas.

Ainda que o álbum dos Tribalistas não fosse caracterizado por um som exatamente regional, o nome que o grupo escolheu para si e o alcance de seu trabalho não destoam em nada do caminho trilhado pelo integrante mulato baiano. De acordo com Goli Guerreiro em seu livro *A trama dos tambores*, Carlinhos Brown é expoente de uma estética mestiça conhecida no cenário internacional como produção “afro-pop”, que “mescla variadas linguagens musicais” e “conquista platéias multiculturais – pluriétnicas e políglotas”.¹¹ Não é à toa que na Espanha só dá ele: um tal de “Carlito Marrón”...

Ivete Sangalo

*“Alô, paixão,
alô, doçura,
doce ilusão
de um coração”*

JORGE XAREÚ, “Alô, paixão”

Uma morena bonita, de vozeirão potente, cheia de energia e, para completar, comunicativa e engraçada. Em meados dos anos 1990, Ivete Sangalo consagrou-se o maior ídolo da axé-music, assumindo

*Ivete Sangalo,
a musa do axé
no século XXI.*



a coroa até então carregada por Daniela Mercury, que já se encaminhava por outras trilhas musicais.

A menina nascida em 1972 na cidade de Juazeiro tomou gosto pelo canto em saraus familiares e começou a ganhar projeção excursionando pelo interior da Bahia. Até essa época, era o funk que predominava em seu repertório. Mas o produtor e percussionista Jonga Cunha percebeu que o batuque baiano também combinava com seu timbre e, em 1993, chamou-a para integrar a banda que passaria a animar os carnavais do Bloco Eva, até então conduzido pelo Asa de Águia.

No mesmo ano de formação, a Banda Eva gravou seu primeiro disco, homônimo. Mas em 1994, com o lançamento de *Pra abalar*, aberto com os sucessos “Flores (Sonho épico)” e “Alô, paixão”, ficou claro que seu alcance não se restringiria ao carnaval baiano e se tornaria sinônimo de venda – mesmo fora do carnaval – em todo o território brasileiro. Ivete conduziu seis discos à frente da Eva, com canções que agitaram a juventude brasileira no fim de milênio: “Me abraça”, “Beleza rara”, “Levada louca”, “Arerê”, “De ladinho” e “Carro velho” são algumas delas.

Em 1999, a repercussão da voz de Ivete já extrapolava o nome da banda e o caminho da carreira solo foi inevitável, deixando o lugar de líder da Eva para Emanuelle Araújo. No primeiro álbum de sua trajetória autônoma, Ivete manteve o tom do axé que lhe garantira prestígio nacional, com músicas como “Canibal”, mas já indicava que agora a abrangência de seu repertório seria mais vasta: uma das canções mais executadas do ano foi a balada “Se eu não te amasse tanto assim”, de Herbert Vianna e Paulo Sérgio Valle.

Ivete estabeleceu produtora e editora próprias, e seus familiares passaram a trabalhar para administrar tantos shows, discos, refrões e cachês. Organizar a agenda de uma das mais requisitadas condutoras de micareta do Brasil não deve ser tarefa fácil. Durante todo o ano, nos carnavais fora de época, ela leva para enormes públicos de todos os estados um pouco do clima de sua “Festa”: “Tem gente de toda cor/ tem raça de toda fé/ guitarras de rock’n’roll/ batuque de candomblé/ vai lá, pra ver/ a tribo se balançar/ o chão da terra tremer/ Mãe Preta de lá mandou chamar/ avisou, avisou, avisou/ que vai rolar a festa...” (“Festa”, de Anderson Cunha).

Alçada ao patamar de *sex simbol* e *mega star*, em 2006 a cantora chegou a ser assistida por 60 mil pessoas na gravação do DVD *Ivete Sangalo Multishow ao vivo*. Onde coube tanta gente? No mesmo estádio de futebol que tantas vezes viu as torcidas tremerem as arquibancadas enquanto entoavam euforicamente o refrão de “Sorte grande”, divulgada pela intérprete em 2003: “Poeiraaa/ poeiraaa/ poeiraaa/ levantou poeira!”, gritava o Maracanã, ecoando Ivete Sangalo.

• CONCLUSÃO •
QUARTA-FEIRA DE CINZAS

*“É de fazer chorar
quando o dia amanhece
e obriga
o frevo a acabar
Ó quarta-feira ingrata
chega tão depressa
só pra contrariar
Quem é de fato
um bom pernambucano
espera um ano
e se mete na brincadeira
esquece tudo
quando cai no frevo
e no melhor da festa
chega a quarta-feira”*

LUIZ BANDEIRA, “É de fazer chorar”

E chegamos ao fim de mais um carnaval. Espero que o leitor tenha aproveitado os festejos e sons do Rio de Janeiro, de Pernambuco e da Bahia, estados que produziram o que há de melhor na música de carnaval. Mas, assim como o futebol – outra “festa” brasileira – não existe só nos momentos de campeonatos oficiais, o espírito carnavalesco percorre a nossa sociedade o ano inteiro.

A festa está longe de ficar presa, restrita ao calendário oficial. Até porque, no Brasil, as festas de rua em geral atingem um clima “pudicamente” carnavalesco. Em algumas cidades, temos festas do porte de um verdadeiro carnaval – como o Boi de Parintins, no Amazonas, que ocorre no final de junho e reúne milhares de pessoas em um dos maiores e mais belos espetáculos do planeta.

Assim, a vocação do nosso povo para festa acabou por instituir quase que “oficialmente” o carnaval fora de época. Então, amigo leitor, as micaretas também passaram a ocupar um espaço considerável na agenda do folião. Já são muitas espalhadas por todo o país. Movimentando milhões de pessoas e de reais, as micaretas consolidam um mercado contínuo para os grupos musicais (sobretudo os baianos) que até então só tocavam no carnaval, incrementam o turismo e fazem a alegria de muitas cidades sem muita tradição na folia de Momo.

Não foi o Brasil que inventou a micareta, mas aqui ela ganhou o seu formato popular e financeiramente rentável. A festa vem da França, onde era conhecida como *mi-carême* (“meio da quaresma”) porque acontecia justamente em meio ao período de 40 dias de penitência imposto pela Igreja católica na França do século XV.

Apesar das controvérsias de local e data, é bem possível que a primeira micareta tenha ocorrido em Jacobina, no interior da Bahia, nos primeiros anos do século XX. Fora da Bahia, a primeira de que se tem notícia é a Micarande, realizada em Campina Grande, em 1989. A mais conhecida e popular é a de Natal, chamada de Carnatal, realizada no Rio Grande do Norte com mais de um milhão de pessoas. A axé-music é matéria-prima indispensável no carnaval fora de época.

Aquela velha história de que a Quarta-feira de Cinzas encerra o carnaval pode ser definitivamente deixada de lado. O carnaval está aí, nos dias oficiais e nos dias oficiosos. Nosso povo sempre brincou muito para negociar o duro cotidiano nem sempre banhado em festas. Para quem tem fôlego de campeão, o reinado de Momo não tem fim...

O que ouvir?

Na seleção abaixo, percorri alguns caminhos diferentes dos Almanques anteriores. Resolvi fazer uma lista bem mais enxuta apenas para orientar o leitor, e espero que ela sirva como pontapé inicial na descoberta dos diferentes gêneros apresentados. Apesar de não gostar muito de coletâneas – em geral, uma mistura de composições sem critério claro de escolha –, fiz essa opção para o samba, a marchinha e o frevo, pois os discos que indico são realmente especiais. No caso da axé-music, como não encontrei uma coletânea de qualidade no patamar das outras, fiz diferente: indiquei alguns CDs autorais, apesar de querer incluir muitos mais.

O selo **Revivendo** (www.revivendomusicas.com.br) tem em seu vasto catálogo compositores de samba, frevo e marchinha. Com um cuidadoso trabalho de remasterização, o selo oferece obras singulares de Capiba, Braguinha, Nelson Ferreira, Lamartine Babo, Noel Rosa, Ary Barroso, Cartola, assim como cantores do porte de Carmen Miranda, Francisco Alves, Mário Reis, Orlando Silva, Sílvio Caldas, entre outros. A coleção **Carnaval, sua história, sua glória**, com mais de 30 volumes, é uma seleção imperdível de músicas carnavalescas.

- **Mestre Marçal, *Sambas-enredos de todos os tempos***. Rio de Janeiro, Velas, 1993. (www.velas.com)

Mestre Marçal é filho do histórico sambista Armando Marçal, fundador da Deixa Falar. Mestre de bateria da Portela, dentre outras escolas, ritmista predileto da MPB, o falecido mestre Marçal nos deixou uma ótima coletânea de sambas-enredos, destacando “Lendas e mistério da Amazônia”, “Os sertões” e “Os cinco bailes da história do Rio”.

- **Monarco, *Uma história do samba***. Rio de Janeiro, Rob Digital, 2004. (www.robdigital.com.br)

Monarco é um dos baluartes da Portela. Sua voz de timbre inconfundível passeia por composições de Sinhô, Bide, Noel Rosa, Cartola e Silas de Oliveira. Tem até a primeira música gravada em disco, “Isto é bom”, lundu de Xisto Bahia.

Sassaricando – e o Rio inventou a marchinha. Rio de Janeiro, Biscoito Fino, 2006. (www.biscoitofino.com.br)

Musical de imenso sucesso no país, *Sassaricando – e o Rio inventou a marchinha*, escrito por Sérgio Cabral e Rosa Maria Araújo, gerou um CD duplo com 101 marchinhas. O trabalho é um primor. São instrumentistas e cantores, dirigidos pelo maestro Luis Felipe de Lima, da melhor safra carioca: Soraya Ravene e Eduardo Dussek comandam os jovens Alfredo Del Penho, Juliana Diniz, Pedro Paulo Malta e Sabrina Kogut.

Cem anos de frevo – é de perder o sapato. Rio de Janeiro, Biscoito Fino, 2007. (www.biscoitofino.com.br)

Para comemorar o centenário do frevo, a prefeitura de Recife patrocinou em parceria com a Biscoito Fino um denso trabalho sobre o gênero. A qualidade é similar a do *Sassaricando*. Ótima produção do compositor Carlos Fernando, referência histórica de trabalhos fonográficos com o frevo, o CD duplo traz os grandes compositores do ritmo, interpretados por Gilberto Gil, Maria Bethânia, Maria Rita, Lenine, Spok, Antônio Nóbrega, Alceu Valença, Luiz Melodia, entre outros.

• **Daniela Mercury, *O canto da cidade*.** SonyBMG, 1993. (www.sonybmg.com.br)

O primeiro trabalho de Daniela Mercury, marco da divulgação do axé fora da Bahia, é imprescindível: foram milhões de discos vendidos pelo Brasil. Considerada desde então a Rainha do Axé, Daniela Mercury ganhou com seus subsequentes trabalhos solo o Disco de Diamante. Mais tarde, a premiação virou uma constante entre outros grupos baianos.

• **Carlinhos Brown, *Alfagamabetizado*.** EMI, 1996. (www.emi.com.br)

O Carlinhos Brown do ritmo e do balanço de “A namorada” tem vaga cativa na nossa discografia (a composição foi até trilha sonora de filme hollywoodiano). Em seu primeira CD, Brown já dava idéia da sua versatilidade e mistura musical. A obra traz participações especiais de Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil e Marisa Monte, entre outros.

• **Olodum, *A música do Olodum – 20 anos*.** SonyBMG, 1999. (www.sonybmg.com.br)

Um bloco afro que atingiu patamar internacional como o Olodum jamais poderia ficar de fora desta lista. Esse CD traz as principais músicas do grupo em 20 anos de carnaval na Bahia. Músicas como “Faraó, divindade do Egito” e “Madagascar” estão presentes. Participação especial de Jimmy Cliff.

• **Ivete Sangalo, *MTV – ao vivo*.** Universal Music, 2003. (www.universalmusic.com.br)

Musa atual do axé, sacudindo milhares de foliões pelo país, Ivete Sangalo fecha o quarteto de artistas baianos escolhidos nesta seleção. Seu dinamismo e simpatia confirmam que ela “levanta poeira” no palco. O trabalho *MTV – ao vivo* é o sexto da cantora, e o primeiro ao vivo. O DVD foi gravado no estádio da Fonte Nova, em Salvador.

Onde curtir o carnaval?

As indicações abaixo não pretendem dar conta de todas as opções que o carnaval tem a oferecer – o que seria uma tarefa impossível, se considerarmos a diversidade de festas e eventos que agitam esses três (ou mais) dias. São apenas alguns destaques da folia nas cidades que comentamos ao longo do livro, com um pouquinho também sobre as escolas de samba de São Paulo, que conquistam cada vez mais foliões, provando que a terra da garoa, definitivamente, não é o “túmulo do samba”. Há também dicas sobre as principais micaretas – os carnavais fora de época – espalhadas Brasil afora, para o folião que não se contenta em brincar só durante o reinado de Momo. Mas fica o alerta: como o carnaval é uma festa sem muitas regras, é comum a programação mudar em cima da hora; conferir as informações mais perto da festa é sempre bom. Aproveitem!

Salvador

O carnaval de Salvador atrai verdadeiras multidões – são mais de dois milhões de foliões. Há cerca de 227 “entidades” oficialmente cadastradas, incluindo afoxés, blocos afro, trios elétricos, orquestras, grupos de percussão, blocos infantis e alternativos. Muitos blocos e trios adotaram o abadá, que permite ao folião brincar dentro de um espaço delimitado por cordas e seguranças, mas os preços podem ser bem salgados... Os que ficam de fora são chamados de “foliões pipoca”.

A folia é distribuída em três circuitos principais: o Osmar (Campo Grande-Avenida), o Dodô (Barra-Ondina) e o Batatinha (Centro Histórico) – mas há também palcos alternativos, com atrações de rock, samba, hip hop e música eletrônica. O horário de desfile dos blocos muda a cada ano, mas o certo é que entidades de todos os tipos se intercalam: atrás de um trio elétrico pode vir um afoxé, um bloco afro, um bloco de travestidos... Para saber a programação

atualizada, vale consultar o site da Emtursa, que organiza a festa: www.carnaval.salvador.ba.gov.br. Como muitas entidades desfilam mais de uma vez, e com frequência em circuitos diferentes, listamos a seguir alguns destaques, em ordem alfabética:

Afropopbrasileiro – Margareth Menezes

O bloco Afropopbrasileiro foi criado para integrar e dar mais visibilidade aos blocos afro de Salvador. Do alto do trio elétrico, Margareth Menezes comanda com sua voz potente integrantes do Ilê Aiyê, Olodum, Cortejo Afro, Muzenza, Malê Debalê e Filhos de Gandhi. Sai segunda, no circuito Barra-Ondina.

Algodão Doce – Carla Perez

Criado no ano 2000, o bloco infantil Algodão Doce é comandado pela dançarina Carla Perez, e sai domingo e segunda no circuito Avenida.

Bloco Ara Ketu – Ara Ketu

O bloco afro Ara Ketu foi criado em 1980. Nove anos depois, deu origem à banda Ara Ketu. Ambos agitam as ruas de Salvador, sábado e domingo no circuito Avenida, e terça no Barra-Ondina.

Bloco Cheiro de Amor – Banda Cheiro de Amor

Nascido na Cidade Baixa, há mais de 20 anos faz parte da folia baiana. O bloco, que inicialmente tinha lançado a banda Pimenta de Cheiro, acabou criando a banda Cheiro de Amor. Sai domingo, segunda e terça no circuito Avenida.

Bloco Crocodilo – Daniela Mercury

O bloco surgiu no final dos anos 1980, e já contou com nomes como Asa de Águia e Ricardo Chaves. Desde 1996, Daniela Mercury comanda o bloco, que sai domingo, segunda e terça no circuito Barra-Ondina.

Bloco Timbalada – Timbalada

Levado pelos tambores, repiques e bumbos do Timbalada, o Bloco Timbalada saiu pela primeira vez às ruas de Salvador em 1995, e até hoje agita a cidade na sexta e no sábado de carnaval, no circuito Barra-Ondina.

Bloco Tô Bacana – Netinho

Desfilando pela primeira vez em 2008, o bloco sai sob o comando de Netinho, que canta novos e velhos sucessos de sua carreira. No circuito Barra-Ondina, domingo e segunda.

Camaleão – Chiclete com Banana

Criado em 1978, o Camaleão já contou com nomes como Carlinhos Brown, Luiz Caldas e Sarajane. Em 1990, iniciou sua parceria com o Chiclete com Banana. Sai três vezes: domingo no Barra-Ondina, segunda e terça na Avenida.

Coco Bambu – Asa de Águia

Criado em 1993, o Coco Bambu é comandado pelo irreverente Durval Lelys e seu Asa de Águia. Sai no circuito Barra-Ondina, mas é preciso conferir o dia.

Coruja – Ivete Sangalo

Fundado em 1963, o Coruja é um dos mais antigos blocos do carnaval da Bahia. Até 1996, as mulheres não podiam participar dos seus desfiles. Desde 2002, a cantora Ivete Sangalo comanda o bloco, que sai domingo, segunda e terça, sempre na Avenida.

Èva – Banda Eva

Comandado pela Banda Eva e por seu vocalista Saulo Fernandes, o Bloco Eva anima as ruas de Salvador há mais de 20 carnavais. Sai domingo, segunda e terça, sempre no circuito Avenida.

Expresso 2222 – Gilberto Gil

Comandado pelo cantor, compositor e ministro da Cultura Gilberto Gil, o bloco completará, em 2008, dez anos de existência. Para comemorar essa data, o Expresso 2222 terá vários convidados especiais, como Cláudia Leite, Jorge Benjor e Lulu Santos. Sai sexta, sábado, domingo e terça, no circuito Barra-Ondina.

Filhos de Gandhi - Filhos de Gandhi

Inspirado nos preceitos de não-violência do líder religioso Mahatma Gandhi, o afoxé Filhos de Gandhi, fundado em 1949, é considerado uma das principais atrações do

carnaval de Salvador. Uma de suas características marcantes é que ele é constituído exclusivamente por homens, que usam vestes brancas com turbantes e colares azuis e brancos. Sai domingo e terça no circuito Batatinha, e segunda no Barra-Ondina.

Ilê Aiyê - Band'Aiyê

Fundado em 1974, o Ilê Aiyê é o primeiro bloco afro de Salvador. Um dos mais importantes blocos do carnaval da Bahia, desenvolve projetos sociais e culturais durante o ano inteiro. Desfila sábado e segunda na Avenida, e terça no circuito Batatinha.

Me Abraça – Asa de Águia

O Me Abraça surgiu em 1993, e desde então se tornou um dos principais blocos de Salvador. Hoje é comandado pelo Asa de Águia, mas já foi conduzido por Ivete Sangalo, André Lelys e Pierre Onassis. Sai no circuito Barra-Ondina três vezes: domingo, segunda e terça.

Olodum – Banda Olodum

Fundado em 1979, o Olodum é outro importante bloco afro. A Banda Olodum já gravou diversos discos, ao lado de estrelas como Daniela Mercury, Michael Jackson e Paul Simon. Sai uma vez em cada circuito: sexta no Batatinha, domingo no Barra-Ondina e terça na Avenida.

Os Mascarados – Margareth Menezes

Criado por Margareth Menezes em 1999 para homenagear os 450 anos da cidade de Salvador. A principal característica do bloco fica por conta das fantasias de seus foliões, que saem quinta, no circuito Barra-Ondina.

Papa – Babado Novo

Fundado em 1979 com o nome de Papa-Léguas, o bloco tem como principal atração uma das maiores cantoras da música baiana da atualidade, Cláudia Leite. Ele sai domingo (Avenida), segunda (Barra-Ondina) e terça (Avenida).

Pipocão / Camarote Andante – Carlinhos Brown

Idealizado pelo baiano Carlinhos Brown, o bloco Pipocão é um dos mais democráticos do carnaval Bahia, sem cordas e sem abadá. Sai segunda, no circuito Barra-Ondina.

Voa-voa – Chiclete com Banana

O bloco fecha o carnaval de Salvador. Uma das principais atrações da festa baiana, o Voa-voa sai na noite de terça-feira e só termina na manhã da Quarta-feira de Cinzas, no circuito Barra-Ondina.

Recife

O carnaval de Recife é uma festa democrática, popular e multicultural. A grande diversidade de ritmos e tradições garante a diversão ao som de frevo, maracatu, caboclinho, ciranda, coco, samba, rock, reggae, mangubeat... A festa reúne centenas de agremiações carnavalescas, e inclui shows com artistas regionais, nacionais e internacionais. Os foliões costumam sair fantasiados pelas ruas, num espetáculo espontâneo e divertido.

A festa oficial é composta por oito pólos descentralizados, nos bairros mais afastados, e oito grandes pólos no Centro de Recife: o **Pólo Recife Multicultural**, no Marco Zero, tem desfiles de agremiações e encontros de tradicionais blocos de frevo, caboclinhos, blocos de pau-e-corda e maracatus. Ali se concentram os mais importantes nomes do carnaval pernambucano e os artistas nacionais e internacionais convidados para o evento. O **Pólo Mangubeat** retrata a cena alternativa da cidade, inovando nos sons e apresentando expoentes do mangubeat. Já o **Pólo de Todos os Frevos** é onde mais de um milhão e meio de foliões se juntam para ver o desfile do Galo da Madrugada, mas por ali também passam blocos, troças, clubes de frevo... No **Pólo das Agremiações**, desfiles de bois, ursos, troças, clubes de frevo e bonecos, blocos de pau-e-corda, tribos de índios e até escolas de samba. O **Pólo de Todos os Ritmos**, localizado no Recife Antigo, reúne as mais variadas classes sociais e faixas etárias para celebrar a multiculturalidade da cidade – pode-se dançar coco, afoxé, ciranda, mangubeat e maracatu, samba e frevo. O **Pólo Afro** homenageia a cultura negra, com afoxés, maracatus, blocos afro, baterias de escolas de samba e shows de reggae. Lá também se realiza a famosa Cerimônia da Noite dos Tambores Silenciosos, com emocionantes rituais religiosos de tradição afro. Por fim, há o **Pólo das Tradições**, onde, na manhã do domingo de carnaval, tradicionais agremiações carnavalescas apresentam o mais autêntico carnaval pernambucano.

Como a cada ano as apresentações se renovam, é bom conferir o site www.recife.pe.gov.br/especiais/carnaval. Aqui, faremos apenas alguns destaques:

Bloco Batutas de São José

Fundado 1932, o Bloco Carnavalesco Misto Batutas de São José surgiu como uma dissidência do Batutas da Boa Vista. Os principais compositores do carnaval de Recife, entre eles Levino Ferreira, Edgard Moraes e Nelson Ferreira, já fizeram música para o bloco.

Bloco da Saudade

Inspirado na composição “Valores do passado”, de Edgar Moares, o Bloco da Saudade, criado em 1973, anima foliões pelas ruas de Recife e Olinda.

Clube das Pás Douradas

Fundado por carvoeiros do porto de Recife, o Clube Carnavalesco Misto das Pás Douradas surgiu do Bloco das Pás de Carvão, e desfilou pela primeira vez em 19 de março de 1890, no dia de São José, padroeiro do clube.

Clube Lenhadores do Recife

O Clube Lenhadores foi fundado 1897, no antigo beco das Barreiras, na Boa Vista. Conhecido também como Leão da Boa Vista, surgiu de uma dissidência entre sócios do Clube das Pás Douradas.

Clube Misto Vassourinhas do Recife

Fundado em 1889, é um dos principais blocos do carnaval de Recife. A composição “Vassourinhas”, de Joana Batista e Matias da Rocha, é um verdadeiro hino do frevo e do carnaval da cidade.

Galo da Madrugada

É considerado o maior bloco carnavalesco do mundo, em número de integrantes. Criado em 1978, sai no sábado de carnaval, pela manhã, e faz os foliões “freverem” pelas ruas de Recife.

Olinda

Localizada a poucos quilômetros de Recife, Olinda é uma das mais antigas cidades brasileiras (foi fundada em 1535), e uma das que melhor preserva sua herança colonial – não é à toa que foi declarada pela Unesco Patrimônio Histórico e Cultural da Humanidade. Em suas ladeiras, as antigas tradições carnavalescas ganham vida e arrastam milhares de foliões, ao som do frevo, maracatu, caboclinho... Uma das marcas do carnaval na cidade são os bonecos gigantes, com nomes e caracterizações pitorescas. Uma boa dica é buscar mais informações no site da prefeitura da cidade: www.olinda.pe.gov.br. Vamos aos destaques:

Bacalhau do Batata

Foi criado nos anos 1960 pelo garçom Isaías Pereira da Silva, o Batata. Desfila nas ladeiras de Olinda em plena Quarta-feira de Cinzas, saindo do Alto da Sé às 8h da manhã e arrastando uma verdadeira multidão.

Bloco Carnavalesco Misto Vassourinhas

Fundado em 1912, na rua do Bonfim, é a segunda mais antiga agremiação do carnaval de Olinda. Tem origem na Troça Carnavalesca Papudinhos, e seus fundadores e primeiros foliões eram vendedores de carne, peixeiros e pescadores. Sai do largo do Guadalupe no domingo à tarde, por volta das 15h.

Elefante de Olinda

O Elefante foi criado em 1952 por um grupo de jovens que desfilou pelas ladeiras históricas de Olinda carregando um elefante de biscuit. O clube se destaca por suas composições, verdadeiros hinos do carnaval pernambucano. Sai no domingo, por volta das 16h, do largo do Guadalupe.

Homem da Meia-Noite

Criado em 1932, o Clube Carnavalesco de Alegoria Misto o Homem da Meia-Noite é a principal agremiação carnavalesca de Olinda. Seu desfile começa à zero hora de sábado, dando início ao carnaval olindense.

Menino da Tarde

Fruto do casamento do Homem da Meia-Noite com a Mulher do Meio-Dia, em 1974 surge o Menino da Tarde – que sai, como não podia deixar de ser, na tarde de sábado, por volta das 16h, do largo do Guadalupe.

Mulher do Meio-Dia

Criada em 1967 para fazer companhia ao solitário Homem da Meia-Noite, a Mulher do Meio-Dia, também chamada de A Monalisa, exhibe sorriso largo e usa sempre um vestido amarelo e azul, em homenagem a Iemanjá e Oxum. Sai na manhã do domingo.

Rio de Janeiro

Blocos, ranchos e bandas arrastam uma multidão pelos bairros do Rio, em uma festa de convivência democrática que vem ganhando cada vez mais força. Apresentamos aqui alguns destaques retirados do breve guia já publicado no *Almanaque do samba* – um roteiro afetivo que não sofre muitas alterações de um ano para o outro. Aqui a organização é por dia, dado o número de diferentes atrações. Há também informações sobre escolas de samba – ir aos ensaios ou ao desfile são experiências inesquecíveis! Mas cabe novamente o aviso: é importante conferir a programação dos blocos mais perto dos desfiles, pois trajetos e horários estão sujeitos a mudanças. Vale consultar os sites: www.rio.rj.gov.br; www.samba-choro.com.br e www.papodesamba.com.br.

Pré-carnaval

Duas semanas antes:

SÁBADO

- **Banda de Ipanema** – A Banda foi fundada em 1965 pelo conhecido agitador cultural Albino Pinheiro. Com o passar dos anos, virou basicamente um desfile de travestis e *drag queens*, com suas irreverências e fantasias caprichadas. O

desfile começa na rua Teixeira de Melo, passa pela praia e retorna pelas ruas Joana Angélica e Visconde de Pirajá. A banda também desfila no sábado e na terça de carnaval, por volta das 15h.

- **Imprensa Que Eu Gamo** – O bloco, criado em 1995 por um grupo de jornalistas, capricha nas críticas a problemas cotidianos – característica histórica dos blocos carnavalescos. Os foliões utilizam como matéria-prima as notícias saídas dos fornos das redações e as mazelas da categoria. A bateria da escola de samba São Clemente, de Botafogo, empolga a galera. A concentração é no Mercadinho São José, esquina da rua das Laranjeiras com a Gago Coutinho, por volta das 15h.
- **Nem Muda Nem Sai de Cima** – Bloco fundado e apadrinhado pelo compositor Aldir Blanc, tem como ilustre integrante o compositor Moacyr Luz, entre outros boêmios do bairro. Os foliões invadem as ruas da Muda, acompanhados por ritmistas do Salgueiro. Concentra no famoso Bar da Dona Maria, na rua Garibaldi, ponto de encontro dos boêmios tijucanos, por volta das 17h, indo até a rua Conde de Bonfim e retornando ao local de concentração.

Uma semana antes:

SÁBADO

- **Gigantes da Lira** – O bloco foi criado para os pequenos foliões, mas os adultos também se divertem. A banda Acorde Gigante toca marchinhas, modinhas e serestas e o bloco é acompanhado de palhaços, pernas de pau, malabaristas e trapezistas. Concentra na pracinha da rua General Glicério, em Laranjeiras, desce a rua Cristóvão Barcelos e volta para praça. O início é por volta das 17h.
- **Rio Maracatu** – Fundado por cariocas e pernambucanos em 1997, o bloco leva para Santa Teresa maracatus, sambas, cocos e cirandas. Destaque para a bateria com surdos de alfaia, pandeiros, caixas e xequerês. O trajeto é curto, do largo do Curvelo ao dos Guimarães, e começa às 16h. O segundo desfile

é na terça-feira, dia 21, no mesmo horário. Acontece na praia de Ipanema, indo até o posto 9.

- **Simpatia É Quase Amor** – “Alô, burguesia de Ipanema!” mais charmoso bloco da Zona Sul concentra na praça General Osório, segue pela Teixeira de Melo e vai pela Vieira Souto até o posto 10. O desfile começa por volta das 17h, cantando a alegria de ser carioca. O bloco sai também no domingo pelas ruas de Ipanema, no mesmo horário.

DOMINGO

- **Suvaco do Cristo** – O bloco nasceu no Jardim Botânico, sob as axilas da estátua do Cristo Redentor. O nome foi inspirado em uma expressão de Tom Jobim. O compositor queixava-se de que em sua casa tudo mofava porque ele vivia no “sovaco do Cristo”. Membros da Igreja católica implicaram com o nome, e um bispo anônimo chegou a sugerir uma alternativa: *Divinas axilas*. A concentração é no Bar Jóia, na esquina na rua Jardim Botânico com a rua Faro. O Suvaco tem escondido o horário do desfile para evitar tumultos, mas costuma sair por volta das 13h.

QUINTA-FEIRA

- **Escravos da Mauá** – Criado no carnaval de 1993, o bloco tem uma roda de samba que rola o ano inteiro no largo de São Francisco da Prainha, perto da praça Mauá. Este é o local da concentração do Escravos, que percorre as ruas do bairro da Saúde, nas proximidades da praça Mauá, da Pedra do Sal e do morro da Conceição, a partir das 19h.

SEXTA-FEIRA

- **Bloco do Bip-Bip** – O bloco leva o mesmo nome do botequim comandado por Alfredo Jacinto Melo, o Alfredinho, que realiza uma tradicional roda de samba o ano inteiro. A concentração é em frente ao bar, na rua Almirante Gonçalves, em Copacabana. O desfile acontece no primeiro minuto do sábado de carnaval.

- **Carmelitas** – Bloco carnavalesco fundado em 1990, nas ladeiras de paralelepípedo de Santa Teresa. O nome vem de uma lenda que se refere a uma freira que pulava o muro do Convento das Carmelitas, situado na Ladeira de Santa Teresa, para brincar o carnaval. Seus componentes costumam sair com véus de freira na cabeça. A concentração é na rua Dias de Barros esquina com a Ladeira Santa Teresa, a partir das 19h, e o desfile termina no largo dos Guimarães.
- **Concentra Mas Não Sai** – O bloco, fundado por Beth Carvalho no início dos anos 1980, foi o precursor dos blocos que não desfilam. Nos últimos anos, tem concentrado na rua Ipiranga, em Laranjeiras, em frente ao bar Severina, com uma multidão de gente. Às 20h.

Carnaval

SÁBADO

- **Bloco do Barbas** – Fundado em 1983 por Nei Barbosa e Nelsinho Rodrigues (filho do escritor Nelson Rodrigues), no antigo Bar Barbas, o bloco tem como uma de suas atrações o banho de mangueira de um carro-pipa que acompanha o desfile renovando a energia dos foliões. O bloco concentra na esquina das ruas Arnaldo Quintela e Assis Bueno, em Botafogo, às 14h.
- **Bloco do Gato, Futebol e Samba** – Fundado em 1950, o tradicional bloco do subúrbio carioca concentra no Bar do Gato, na rua Djalma Dutra. É mais um bloco que não desfila, fica como evento no palco da praça Major Aderbal Costa, em Pílares. Às 16h.
- **Céu na Terra** – O bloco concentra no largo do Curvelo e segue de bondinho até o largo das Neves. Cantando marchinhas e composições próprias, desfila às 15h, com bonecos gigantes e pernas de pau pelas ladeiras de Santa Teresa. Tem como destaque o fabuloso e animado naipe de metais. Desfila de novo na segunda-feira, no mesmo horário, concentrando

na rua Dias de Barros, em frente ao bar do Serginho. Em seu segundo desfile, o bloco vai até o largo das Neves e depois volta para o largo dos Guimarães.

- **Cordão do Bola Preta** – Fundado em 1918, o Bola Preta é o mais antigo bloco de rua do carnaval carioca. Homenageado em uma das mais famosas marchinhas, “Quem não chora não mama”, ele é parte da história da folia da cidade e leva uma verdadeira multidão pelas ruas do centro do Rio. Concentra em frente à sua sede, na esquina das ruas Evaristo da Veiga e Treze de Maio, na Cinelândia. O Bola, apesar do horário – 9h –, é imperdível.
- **Empolga às 9** – O bloco é formado por integrantes da bateria do Monobloco e tem um repertório que inclui sambas, marchas e funks. No sábado, às 18h, desfila em Botafogo, saindo da Casa da Matriz e seguindo pela Visconde de Caravelas até o bar Plebeu. Sai também no domingo, em Ipanema, fazendo apresentação nas areias do posto 9, às 21h.

DOMINGO

- **Bloco do Meu Kantinho** – É o bloco do Centro Cultural Meu Kantinho (também conhecido como Kantinho do Cloves), que abriga uma escola de música para crianças. A concentração é em frente ao Centro Cultural, na rua Indígena, e o desfile segue animado pelas ruas da Penha Circular a partir do meio-dia. Também sai na terça-feira, no mesmo horário.
- **Cordão do Boitatá** – O cordão desfila pelas ruas do Centro do Rio, com seus músicos no chão e uma orquestra de sopros. Nos últimos anos, tem arrastado uma verdadeira multidão. Para evitar aglomerações, o Boitatá só divulga o local e a hora da saída no dia do desfile.
- **Que Merda É Essa?** – Conta-se que o bloco tem esse nome porque, ao desfilar pela primeira vez, quem estava no Simpatia É Quase Amor teria perguntado que bloco era esse que vinha na contramão. O bloco sai do bar Paz e Amor, na

esquina das ruas Garcia D’Ávila com Nascimento Silva, às 14h. Segue até a praia, onde espera para se encontrar com o Simpatia.

SEGUNDA-FEIRA

- **Bloco de Segunda** – Um dos blocos mais irreverentes do Rio de Janeiro, invade as ruas de Botafogo, concentra na Cobal do Humaitá, no lado da Voluntários da Pátria, e sai em direção à rua Martins Ferreira, pegando o caminho de volta à Cobal pelo largo dos Leões. Às 17h.
- **Rancho Flor do Sereno** – Resgata as antigas tradições do carnaval carioca. Idealizado pelo compositor Elton Medeiros, busca tocar o repertório do tempo dos ranchos, sociedades e corsos. Mais uma vez, Alfredinho, do Bip-Bip, é quem comanda os foliões. Imperdível. Rua Almirante Gonçalves 50 (ao lado do Bip-Bip), Copacabana. Às 19h.
- **Se Melhorar, Afunda** – Fundado em 2005, é provavelmente o único bloco intermunicipal do carnaval carioca. Concentra na praça Leone Ramos, em São Domingos, Niterói, atravessa até o Centro do Rio de barca e ainda tem fôlego para andar pelas ruas dessa região. Às 15h.

Na avenida Rio Branco

- **Boêmios de Irajá** – Tradicional bloco do subúrbio carioca, tem como um de seus principais foliões o sambista Zeca Pagodinho. Abre a noite na avenida Rio Branco, às 19h.
- **Bloco dos Arengueiros** – Uma das primeiras agremiações do morro da Mangueira, o bloco atravessa a avenida Rio Branco cantando o samba do ano da Estação Primeira. Sua principal atração é a bateria da escola. Às 20h.
- **Bafo da Onça** – Fundado em 1956, no bairro do Catumbi, centro do Rio de Janeiro. O Bafo, que sempre foi o principal rival do Cacique de Ramos, empolga a Rio Branco com seus belos sambas. Sai às 21h.
- **Cacique de Ramos** – O maior dos blocos de embalo do carnaval carioca, desfila a partir das 22h cantando sambas como “Vou Festejar” e “Caciqueando”, que animam as principais rodas de samba do Rio de Janeiro durante o ano.

TERÇA-FEIRA GORDA

- **Bloco da Ansiedade** – É o bloco de frevo, com bonecos gigantes, sombrinhas, passistas e banda. Um pouco do carnaval do Recife no Rio de Janeiro, concentrando no Mercadinho São José, em Laranjeiras, às 15h.
- **Clube do Samba** – Bloco carnavalesco fundado em 5 de maio de 1979 por João Nogueira, Antonio Carlos Austregésilo de Athayde, Paulo César Pinheiro, Beth Carvalho, Sérgio Cabral e Elizeth Cardoso, entre outros sambistas, escritores, poetas e intelectuais. A concentração acontece na avenida Atlântica, e o bloco percorre o caminho entre as ruas Santa Clara até o restaurante Alcazar. Às 14h.
- **Meu Bem Volto Já** – Os tradicionais desfiles do bloco, na quinta-feira antes do carnaval, agora passaram para terça-feira gorda. Concentrando às 15h na avenida Atlântica, no início do Leme, o bloco é comandado por Jorgito.

QUARTA-FEIRA DE CINZAS

- **Bloco Suburbanistas** – O bloco foi inspirado no show homônimo de Dorina, Luiz Carlos da Vila e Mauro Diniz, cantando e contando pelas ruas do Irajá as histórias do subúrbio. Concentra no IAPM, rua Marinho Pessoa, às 15h.

Escolas de samba

Os barracões das escolas de samba do Grupo Especial ficam na Cidade do Samba (rua Rivadávia Corrêa 60, Gamboa), mas os ensaios são nas quadras, nas comunidades.

• **Beija-Flor**

rua Pracinha Wallace Paes Leme 1.025,
Nilópolis
(21) 2791-2866/ (21) 2233-5889
Cores: azul e branco
www.beija-flor.com.br

• **Grande Rio**

rua Almirante Barroso 05 e 06,
Duque de Caxias
(21) 2771-2331
Cores: vermelho, verde e branco
www.academicosdogranderio.com.br

• **Estácio de Sá**

rua Salvador de Sá 206, Cidade Nova
(21) 2504-0982
Cores: vermelho e branco
www.gresestaciodesa.com.br

• **Imperatriz Leopoldinense**

rua Prof. Lacê 235, Ramos
(21) 2560-8037
Cores: verde, ouro e branco
www.imperatrizleopoldinense.com.br

• **Império Serrano**

av. Ministro Edgard Romero 114,
Madureira
(21) 2489-8722/ (21) 2489-5696
Cores: verde e branco
www.imperioserrano.com

• **Estação Primeira de Mangueira**

rua Visconde de Niterói 1.072,
Mangueira
(21) 3872-6786/ (21) 2567-4637
Cores: verde e rosa
www.mangueira.com.br

• **Mocidade Independente de Padre Miguel**

rua Coronel Tamarindo 38, Padre Miguel
(21) 3332-5823
www.mocidadeindependente.com.br

• **Portela**

rua Clara Nunes 81, Madureira
(21) 2489-6440
Cores: azul e branco
www.gresportela.com.br

• **Porto da Pedra**

av. Lúcio Tomé Feteira 290, Vila Lage,
Neves, São Gonçalo
(21) 3707-1518
Cores: vermelho e branco
www.gresuportodapedra.com.br

• **Salgueiro**

rua Silva Teles 104, Andaraí
(21) 2288-3065
Cores: vermelho e branco
www.salgueiro.com.br

• **Unidos da Tijuca**

av. Francisco Bicalho 47, Santo Cristo
(Clube dos Portuários)
Sede: rua São Miguel 430, Tijuca
(21) 2263-9836
Cores: azul-pavão, amarelo, ouro e branco
www.unidosdatijuca.com.br

• **Vila Isabel**

boulevard 28 de Setembro 382, Vila Isabel
(21) 2263-3937/ (21) 2283-1744
Cores: azul e branco
www.gresunidosdevilaisabel.com.br

• **Unidos do Viradouro**

av. do Contorno 16, Barreto, Niterói
(21) 2628-7840
Cores: vermelho e branco
www.unidosdoviradouro.com.br

• **São Clemente**

av. Brasil 993, São Cristóvão
(21) 2580-2121
Cores: amarelo e preto
www.saoclemente.com.br

Escolas de samba em São Paulo

- **X-9 Paulistana**
av. Luis Dumont Villares 324,
Jardim São Paulo
(11) 6959-3377
Cores: verde, vermelho e branco
www.x9paulistana.com.br
- **Tom Maior**
rua Eugênio de Medeiros 263, Pinheiros
(11) 3031-6680
Cores: verde, amarelo e branco
www.grestommaior.com.br
- **Nenê de Vila Matilde**
rua Julio Rinaldi 1, Vila Saleté
(11) 6684-1055/ (11) 6682-2275
Cores: azul e branco
www.nenedevilamatilde.com
- **Pérola Negra**
rua Girassol 51, Vila Madalena
(11) 3812-3816
Cores: vermelho e azul
www.gresperolanegra.com.br
- **Império de Casa Verde**
rua Engenheiro Caetano Álvares 2.042, Limão
(11) 38358-9398/ (11) 3461-4956
Cores: azul e branco
www.imperiodecasaverde.com.br
- **Acadêmicos do Tucuruvi**
av. Mazzei 722, Tucuruvi
(11) 6204-7342
Cores: azul e branco, vermelho e amarelo
www.academicosdotucuruvi.com.br
- **Unidos da Vila Maria**
rua Cabo João Monteiro da Rocha 447,
Jd. Japão
(11) 6981-1090/ (11) 6981-3154
Cores: verde, azul e branco
www.unidosdevilamaria.com.br
- **Vai-Vai**
rua São Vicente 276, Bixiga
(11) 3105-8725
Cores: preto e branco
www.vaivai.com.br
- **Mancha Verde**
rua Mamoré 552, Bom Retiro
(11) 3361-2146/ (11) 3338-2771
Cores: verde e branco
www.manchaverde.com.br
- **Águia de Ouro**
av. Francisco Matarazzo 1.986, Bxs.
Viaduto Pompéia
(11) 3872-8262
Cores: branco, azul e ouro
www.aguiadeouro.com.br
- **Rosas de Ouro**
rua Coronel Euclides Machado 1.066,
Freguesia do Ó
(11) 3931-4555/ (11) 3931-0608
Cores: azul e rosa
www.sociedaderosadeouro.com.br
- **Mocidade Alegre**
av. Casa Verde 3.498, Limão
(11) 3857-7525
Cores: vermelho e verde
www.mocidadealegre.com.br
- **Camisa Verde e Branco**
rua James Holland 663, Barra Funda
(11) 3392-4469/ (11) 3392-3653
Cores: verde e branco
www.camisaverde.com.br
- **Gaviões da Fiel**
rua Cristina Thomas 183, Bom Retiro
(11) 3337-2474/ (11) 3231-2066
Cores: preto e branco, vermelho e prata
www.gavioes.com.br

Micaretas

A seguir, um calendário com as principais micaretas do Brasil:

JANEIRO

- **Jegue Folia** – Marcelino Vieira, RN
- **Pré-Caju** – Aracaju, SE
- **Cabo Folia** – Cabo Frio, RJ
- **Carnalmenara** – Almenara, MG
- **Carnaguaru** – Guarujá, SP
- **Lapa Folia** – Bom Jesus da Lapa, BA

FEVEREIRO

- **Carnaporto** – Porto Seguro, BA
- **Itabufolia** – Itabuna, BA

MARÇO

- **Garanheta** – Garanhuns, PE

ABRIL

- **Axé Brasil** – Belo Horizonte, MG
- **Micaretas de Feira** – Feira de Santana, BA
- **Patosfolia** – Patos de Minas, MG
- **Sanatório Geral** – Ubá, MG
- **GV Folia** – Governador Valadares, MG
- **Carnabeirão** – Ribeirão Preto, SP
- **Micarande** – Campina Grande, PB
- **Del Rei Folia** – São João del Rei, MG
- **Miconquista** – Vitória da Conquista, BA
- **Micarana** – Itabaiana, SE

MAIO

- **Abaeté Pirô** – Abaeté, MG

- **Micaretas de Todos os Sons** – Morro do Chapéu, BA
- **Folianópolis** – Florianópolis, SC

JUNHO

- **Axé BD Folia** – Bom Despacho, MG

JULHO

- **Fortal** – Fortaleza, CE
- **Carnaval de Inverno** – Urussanga, SC
- **Carnapau** – Pau dos Ferros, RN
- **Jeguefolia** – Visconde do Rio Branco, MG
- **Axé Paracatu** – Paracatu, MG
- **Palmas Folia** – Palmas, TO
- **Micarina** – Teresina, PI
- **Axé Nanuque** – Nanuque, MG
- **Carnapanema** – Upanema, RN
- **Alefolia** – Alexandrina, RN
- **Micaretas de Jacobina** – Jacobina, BA

AGOSTO

- **Carnabrahma Belô** – Belo Horizonte, MG
- **Micarecandanga** – Brasília, DF
- **Carna PA** – Pouso Alegre, MG
- **Franca Folia** – Franca, SP
- **Carnativa** – Mossoró, RN
- **Niterói Folia** – Niterói, RJ

SETEMBRO

- **Carnavass** – Vassouras, RJ

- Carnagoiânia – Goiânia, GO
- Carnamontes – Montes Claros, MG
- Divina Folia – Divinópolis, MG
- Sauípe Folia – Costa do Sauípe, BA

OUTUBRO

- VR Folia – Volta Redonda, RJ
- Lavras Folia – Lavras, MG
- Carnalferas – Alfenas, MG
- Carna7 – Sete Lagoas, MG
- JF Folia – Juiz de Fora, MG
- Marafolia – São Luís, MA
- Carnariopreto – São José do Rio Preto, SP

- Axé Uberaba – Uberaba, MG
- Assufolia – Assú, RN
- Recifolia – Recife, PE

NOVEMBRO

- Rio Axé – Rio de Janeiro, RJ
- Vital – Vitória, ES
- Maceió Fest – Maceió, AL
- Parafolia – Belém, PA

DEZEMBRO

- Carnatal – Natal, RN
- Reveillon Caldas Fest – Caldas Novas, GO

O que ler?

Para o folião que gosta de ler, as indicações abaixo são uma pequena introdução ao universo do carnaval. Já são muitos os livros no Brasil que tratam desse assunto, ou mesmo que abordam personagens e momentos específicos da festa de Momo. Aqui privilegiei aqueles que abordam o carnaval de forma geral ou que trabalham com temas específicos do nosso Almanaque, como a história dos gêneros musicais, escolas de samba e contextos importantes. Há ainda alguns livros obrigatórios por sua permanência na literatura da área.

- **50 anos de trio elétrico, de Fred Goés** (Salvador, Corrupio, 2000).

Com muitas imagens do carnaval baiano, o livro foi lançado para comemorar os 50 anos de surgimento do trio elétrico. Há uma pequena parte de história do carnaval na Bahia, assim como textos referentes à importância dos trios elétricos.

- **Almanaque do samba, de André Diniz** (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006).

Quase um século de história do samba contado de forma clara e direta. Com muitas imagens, discografia e bibliografia comentadas, indicações de filmes e locais para curtir o gênero pelo Brasil, o livro já está indo para a terceira edição.

- **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**

Apesar de o *Dicionário Cravo Albin de Música* já ter uma edição impressa – o *Dicionário Houaiss Ilustrado: Música Popular Brasileira*, lançado pela editora Paracatu em 2006 –, ele é o único com acesso gratuito na internet (www.dicionariompb.com.br). O leitor encontra um levantamento musical similar ao da *Enciclopédia da música brasileira*, indicada a seguir. A diferença está na rápida atualização on-line dos verbetes.

- **Do frevo ao manguebeat, de José Teles** (São Paulo, Editora 34, 2000).

O conhecido pesquisador José Teles fez um belo e inédito trabalho sobre a história do frevo, demarcando os movimentos folclóricos que o influenciaram assim como os movimentos que se inspiraram no legado de Capiba e Nelson Ferreira para construir suas antenadas musicalidades. O livro torna-se leitura obrigatória pela qualidade e abrangência.

- **Enciclopédia da música brasileira: Popular, erudita e folclórica** (São Paulo, Art Editora/ Publifolha, 1998).

A *Enciclopédia da música brasileira* é uma referência de pesquisa há muitos anos. Compositores, cantores, maestros, instrumentistas e instrumentos, movimentos históricos e espetáculos fazem parte desse mapeamento.

- **As escolas de samba do Rio de Janeiro, de Sérgio Cabral** (Rio de Janeiro, Lumiar, 1996).

Primeiro livro exclusivo sobre as escolas de samba do Rio de Janeiro, fruto de 35 anos de pesquisa. O caledado pesquisador e jornalista Sérgio Cabral usou seu vasto conhecimento sobre a música popular e sua ótima relação com o meio do samba para construir uma narrativa cheia de fontes primárias. Trata da origem do samba desde a primeira escola, a Deixa Falar, e inclui uma lista das mais vitoriosas no tempo.

- **Figuras e coisas do carnaval carioca, de Jota Efegê** (Rio de Janeiro, Funarte, 1982).

“Jota Efegê é o carioca mais importante que existe... Deveria merecer estátua em vida, como o Pixinguinha ganhou rua. Ele é uma espécie de Pixinguinha do jornalismo.” Assim abre o prefácio do livro o senador Artur da Távola. Cronista da vida musical carioca desde o início do século XX, Jota Efegê é leitura obrigatória para quem quer informações com o calor da época. Seu detalhismo de observador do carnaval ajuda no entendimento de muitos períodos e movimentos da festa de Momo.

- **História do carnaval carioca, de Eneida de Moraes** (Rio de Janeiro, Record, 1987).

A jornalista e pesquisadora Eneida de Moraes é referência obrigatória na literatura do carnaval carioca e, por que não, brasileiro. Foi ela quem criou muitos dos

conceitos que utilizamos até hoje para definir os variados grupos carnavalescos. Sua envergadura intelectual coloca-a como um marco definidor do carnaval, mesmo para aqueles pesquisadores contemporâneos que a classificam de positivista. Eneida, vale registrar, foi presa por militância política no período Vargas e acabou imortalizada no livro *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos. Seu texto é didático e de fácil compreensão.

- **O livro de ouro do carnaval brasileiro, de Felipe Ferreira** (Rio de Janeiro, Ediouro, 2004).

Talvez seja a melhor obra contemporânea sobre o carnaval. Comenta as festas da antiguidade, mas delimita o surgimento do carnaval após a criação da Quarta-feira de Cinzas pela Igreja católica. Com ampla pesquisa e texto leve, Ferreira traça os muitos carnavais pelo Brasil em um livro repleto de curiosidades.

- **Música popular: teatro e cinema (Petrópolis, Vozes, 1972) e Pequena história da música popular: Da modinha à canção de protesto** (Petrópolis, Vozes, 1974), de José Ramos Tinhorão.

Como sempre, Tinhorão é obrigatório. Sua análise do carnaval está associada às mudanças socioeconômicas da sociedade brasileira. O surgimento de gêneros e de grupos carnavalescos são relacionados a contextos históricos específicos. Vale pelo pioneirismo, didatismo e, sobretudo, pelo volume de informação. A Editora 34, de São Paulo, está reeditando e também lançando novas obras de Tinhorão.

- **A trama dos tambores: A música afro-pop de Salvador, de Goli Guerreiro** (Rio de Janeiro, Editora 34, 2000).

Outro livro que veio para ficar como referência é o da jornalista Goli Guerreiro, inédito em sua abordagem. Com texto muito bem construído, Goli acompanha a ascensão dos ritmos negros na Bahia até chegar ao seu formato difundido pelo mercado para todo o país: a axé-music.

O que ver?

Os filmes foram importantíssimos para a divulgação da música de carnaval. Os mais antigos podem ser encontrados, ainda em fita, na coleção *Brasilianas*, da Funarte. O leitor atento à programação de filmes históricos em centros culturais, universidades e espaços que trabalham com filmes de arte poderá assistir a um desses exemplares pela cidade. Abaixo, uma pequena lista dos mais importantes em matéria de imagens e informações.

- **A voz do carnaval, de Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro** (documentário, 1933)

Primeiro filme brasileiro com som gravado na película. Uma miscelânea de cenas do carnaval de rua carioca e números musicais de sucesso na época. No elenco: Pablo Palitos, Carmen Miranda, Oscarito, Lamartine Babo e Aracy Cortes entre outros.

- **Favela dos meus amores, de Humberto Mauro** (drama, 1935)

Um dos primeiros do cinema falado brasileiro, mostra o cotidiano de um morro carioca, no início do século XX. No elenco: Rodolfo Mayer, Carmen Santos, Armando Louzada e Sílvio Caldas. Na parte musical: “Torturante ironia” e “Quase que eu disse”, de Sílvio Caldas e Orestes Barbosa, e “Inquietação”, de Ary Barroso.

- **Alô, alô, carnaval, de Adhemar Gonzaga e Wallace Downey** (musical, 1936)

As peripécias e falcaturas de dois autores à procura de um empresário para sustentar a Revista Musical *Banana da Terra*. No elenco, Jayme Costa, Oscarito e Jorge Murad. Na trilha sonora, “As armas e os barões” (Alberto Ribeiro), com Lamartine Babo e Almirante; “Amei” (Erastótenes Frazão e Antônio Nássara), com Francisco Alves; “Não resta a menor dúvida” (Noel Rosa e Hervê Cordovil),

com o Bando da Lua; “Cadê Mimi” (João de Barro e Alberto Ribeiro), com Mário Reis; e “Cantoras do rádio” (João de Barro, Lamartine Babo e Alberto Ribeiro), com Carmen e Aurora Miranda.

- **Banana da Terra, de Ruy Costa** (musical, 1938)

A comédia musical passa-se na ilha Bananolândia, localizada no oceano Pacífico, onde a Rainha da Terra faz de tudo para vender seu excedente na produção de bananas para o Brasil. Na parte musical, Carmen Miranda interpreta “O que é que a baiana tem?”, de Dorival Caymmi; Carlos Galhardo, “Não sei se é covardia”, de Ataulfo Alves e Claudionor Cruz e “Sem banana macaco se arranja”, de João de Barro e Alberto Ribeiro. O filme ainda tem no elenco Orlando Silva, o Bando da Lua, Aurora Miranda, Oscarito e outros.

- **Carnaval no fogo, de Watson Macedo** (musical, 1949)

Na comédia musical, bandidos tentam assaltar o Copacabana Palace em pleno carnaval. O filme ainda marca a estréia de José Lewgoy no cinema brasileiro, num elenco que conta ainda com Oscarito, Grande Otelo, Anselmo Duarte, Jeca Valadão, Francisco Carlos, Ruy Rey e Virgínia Lane, entre outros.

- **Carnaval Atlântida, de José Carlos Burle** (comédia, 1952)

Oscarito interpreta um professor de grego contratado para adaptar *Helena de Tróia*. Empregados do estúdio, porém, pretendem transformar o épico grego numa comédia carnavalesca. Grande Otelo, José Lewgoy, Nora Ney, Blecaute e Dick Farney compõem o elenco, entre outros.

- **Carnaval em lá maior, de Adhemar Gonzaga** (comédia, 1955)

Primeiro filme carnavalesco produzido em São Paulo. Depois de ter sua casa incendiada, uma família é obrigada a morar em uma pensão de artistas que mais parece um hospício. No elenco, Walter D’Ávila, Sandra Amaral e Adoniran Barbosa. Na elenco musical, “Isto é papel, João?” (Paulo Ruschell), com Araci de Almeida; “Rabo de saia” (Ataulfo Alves e Jorge Castro), com Ataulfo Alves e suas pastoras; “Estatutos da gafeira” (Billy Blanco), com Inezita Barroso; “Vamos falar de saudade” (Mário Lago e Chocolate), com Nora Ney; e “Joga

fora o meu pandeiro” (Nelson Gonçalves, Adelino Moreira e Jarbas Reis), com Nelson Gonçalves, entre outros.

- **Depois do carnaval, de Wilson Silva** (drama, 1959)

Moça vivida por Anilza Leone fica dividida entre o namoro e os bailes carnavalescos. Antes de ser lançado, o filme foi censurado por conter cenas de striptease. No elenco, Miguel Torres, Ibanez Filho, Manon Godoy, Aracy Cardoso, Milton Linhares e Wilson Grey, entre outros.

- **Quando o carnaval chegar, de Cacá Diegues** (musical, 1972)

Um grupo de artistas sem sucesso realiza apresentações mambembes para viver. No elenco: Chico Buarque de Hollanda (responsável também pela produção musical), Nara Leão, Maria Bethânia, Hugo Carvana, Antônio Pitanga, Elke Maravilha, Wilson Grey e Odete Lara.

- **Carnaval, Bexiga, Funk e Sombrinha, de Marcus Vinícius Faustini (documentário, 2006)**

Pesquisa realizada com mais de 70 grupos de clóvis ou bate-bolas da Zona Norte do Rio de Janeiro mostra que a preparação desses grupos não se restringe apenas aos dias de Momo.

- **Ó pai, ó, de Monique Gardenberg** (comédia, 2007)

O filme mostra a vida de moradores de um cortiço no Pelourinho no último dia de carnaval. Com isso, mapeia os principais pontos de Salvador, mostrando as inúmeras diferenças sociais e culturais da cidade. Tudo ao som de muita música baiana. No elenco, Lázaro Ramos, Wagner Moura, Dira Paes e Stênio Garcia, entre outros.

Pequena cronologia do carnaval

- | | | | |
|-------------|---|-------------|---|
| 1553 | Primeira referência ao entrudo no Brasil, em Olinda. | 1869 | O Club dos Azucrins faz o primeiro desfile carnavalesco pelas ruas do Recife. |
| 1835 | Primeiros bailes de máscaras no Brasil, no Hotel Itália, Rio de Janeiro. | 1889 | Surge o Clube Misto Vassourinha do Recife |
| 1841 | A prefeitura do Rio de Janeiro proíbe o entrudo na cidade. | 1890 | Nasce no Rio de Janeiro o compositor Donga. |
| 1845 | A polca chega ao Rio de Janeiro. | 1893 | Hilário Jovino funda no Rio de Janeiro o rancho Rei de Ouros. |
| 1846 | Primeiro desfile de José de Azere-do de Nogueira Paredes, lançando a tradição do zé-pereira por aqui. | 1894 | Carnaval é proibido no Rio de Janeiro por causa da Revolta da Armada. |
| 1848 | Primeiros bailes de máscaras públicos de Recife, no Teatro Público e no Teatro de Apolo. | 1897 | São introduzidos no carnaval brasileiro os confetes e serpentinas. |
| 1856 | Pela primeira vez, enfeitam-se ruas no Rio de Janeiro para receber os desfiles carnavalescos. | 1899 | Chiquinha Gonzaga compõe “Ô abre-alas”, primeira música de carnaval. |
| 1860 | Primeiro baile de máscaras de Salvador, no Teatro São João. | 1901 | É criado o Clube de Alegorias e Crítica dos Cara-Duras, em Recife. |
| 1867 | Surgem os Democráticos Carnavalescos, hoje Clube dos Democráticos, no Rio de Janeiro. | | Nasce no Rio de Janeiro o compositor Paulo da Portela. |

- 1902** Nasce no Rio de Janeiro o compositor Alberto Ribeiro.
- Nasce em Pernambuco o compositor Nelson Ferreira.
- 1903** Nasce em Minas Gerais o compositor Ary Barroso.
- 1904** Nasce no Rio de Janeiro o compositor Lamartine Babo.
- Nasce em Pernambuco o compositor Capiba.
- 1905** Inauguração da avenida Central, no Rio de Janeiro, marco da modernização urbana da cidade.
- Nasce em Niterói (RJ) o compositor Ismael Silva.
- 1906** É realizado o primeiro carnaval na avenida Central.
- Surgem os primeiros lança-perfumes.
- 1907** Fundação do rancho Ameno Resedá, no Rio de Janeiro.
- Pela primeira vez o vocábulo frevo é registrado, no *Jornal Pequeno*, em Recife.
- Nasce no Rio de Janeiro o compositor João de Barro (Braguinha).
- 1908** Nasce no Rio de Janeiro o compositor Cartola.
- 1909** Realiza-se o primeiro concurso de ranchos no Rio de Janeiro.

É apresentado o filme mudo *Ficção carnavalesca*, de Antônio Serra.

Nasce em Marco de Canavezes (Portugal) a cantora Carmen Miranda.

- 1910** Nasce no Rio de Janeiro o compositor Noel Rosa.
- 1912** Nasce no Rio de Janeiro o compositor Silas de Oliveira.
- 1914** Nasce na Bahia um dos inventores do trio elétrico, Dodô.
- 1917** O samba “Pelo telefone” é gravado.
- 1918** A marcha “A baratinha”, de Mário São João Rabelo, faz grande sucesso no carnaval carioca.
- É fundado no Rio de Janeiro o Cordão do Bola Preta.
- 1919** Francisco Alves grava “O pé de anjo”, de Sinhô.
- 1921** Nasce no Rio de Janeiro o compositor Zé Kéti.
- 1923** Nasce na Bahia outro inventor do trio elétrico, Osmar.
- 1924** Nasce o compositor baiano Bata-tinha.
- 1925** Primeiro concurso de sambas e marchinhas no Teatro São Pedro, no Rio de Janeiro.
- 1927** É gravada a marcha-rancho “Moreninha”, de Eduardo Souto, na voz de Frederico Rocha.

Lamartine Babo estréia no carnaval carioca com a marcha “Os calças-largas”.

- 1928** É fundada a Deixa Falar, a primeira escola de samba.

- 1929** É fundada a escola de samba Estação Primeira de Mangueira.

Mário Reis grava o samba “Jura”, de Sinhô.

O Bando de Tangarás grava o samba “Na Pavuna”, de Almirante e Homero Dornellas. É a primeira vez que instrumentos como pandeiro, reco-reco, tamborim e cuíca são registrados em disco.

- 1930** “Taf”, de Joubert de Carvalho, é o primeiro sucesso de Carmen Miranda.

- 1932** Primeiro baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

O primeiro desfile oficial de escolas de samba do Rio de Janeiro, na praça Onze, é promovido pelo *Jornal Sportivo*. A Mangueira é a vencedora, com o samba “A floresta”.

Lamartine Babo lança no carnaval carioca a marcha “O teu cabelo não nega”.

A primeira escola de samba do Brasil, a Deixa Falar, encerra suas atividades.

- 1934** A escola de samba Vai Como Pode vira Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela.

O desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro acontece no Campo de Santana, em homenagem ao prefeito Pedro Ernesto.

- 1935** É criada a Federação Carnavalesca Pernambucana.

O desfile das escolas de samba do Rio volta para a praça Onze.

Nasce no Rio de Janeiro o compositor Candeia.

- 1936** É lançado o filme *Alô, alô, carnaval*, estrelado por Carmen Miranda.

- 1937** Morre o compositor Noel Rosa.

É fundada a primeira escola de samba de São Paulo, a Lavapés.

- 1939** “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, é gravada por Francisco Alves com arranjo de Radamés Gnattali.

- 1942** Orson Welles filma o carnaval carioca.

- 1944** Inauguração da av. Presidente Vargas, no Rio de Janeiro.

- 1946** O desfile das escolas de samba do Rio passa a ser realizado na av. Presidente Vargas.

- 1947** Fundação da escola de samba Império Serrano, no Rio de Janeiro.

- 1949** Primeira transmissão do carnaval carioca pela Rádio Continental.
- Um grupo de estivadores do porto de Salvador cria o Afoxé Filhos de Gandhi.
- Morre o compositor Paulo da Portela.
- 1951** Dodô e Osmar inventam na Bahia o duo elétrico, que no carnaval seguinte se transforma em trio.
- 1953** Fundação da escola de samba carioca Acadêmicos do Salgueiro.
- 1955** Morre em Beverly Hills (EUA) a cantora Carmen Miranda.
- Realiza-se no Ibirapuera o primeiro desfile oficial das escolas de samba de São Paulo.
- 1956** Fundação do bloco Bafo da Onça (Rio de Janeiro).
- O samba “A voz do morro”, de Zé Kéti, é incluído no filme *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos.
- 1957** A Portela desfila com o samba “Legados de d. João VI”.
- 1960** A marcha “Cidade maravilhosa” de André Filho, é oficialmente decretada hino da cidade do Rio de Janeiro.
- 1961** Fundação do bloco Cacique de Ramos (Rio de Janeiro).

- 1963** O Salgueiro desfila com o samba-enredo “Xica da Silva”.
- Morre o compositor Lamartine Babo.
- 1964** O Império Serrano desfila com o samba-enredo “Aquarela brasileira”.
- Morrem o jornalista e compositor pernambucano Antônio Maria e o compositor mineiro-carioca Ary Barroso.
- O dia 2 de dezembro é instituído como Dia Nacional do Samba.
- 1965** A Banda de Ipanema desfila pelas ruas do Rio de Janeiro.
- Império Serrano desfila com o samba-enredo “Os cinco bailes da história do Rio”.
- 1968** É lançado o primeiro disco de sambas-enredos das escolas de samba do carnaval carioca.
- A Mangueira desfila com o samba-enredo “O mundo encantado de Monteiro Lobato”.
- 1969** Faz grande sucesso no carnaval a música “Atrás do trio elétrico”, de Caetano Veloso.
- Império Serrano desfila com o samba “Heróis da liberdade”.
- 1970** Portela desfila com o samba-enredo “Lendas e mistérios do Amazonas”.

- 1971** Morre o compositor Alberto Ribeiro.
- 1972** É lançado o filme *Quando o carnaval chegar*, musicado por Chico Buarque.
- Morre o compositor Silas de Oliveira.
- 1974** Morre o compositor Donga.
- 1975** Candeia funda no Rio de Janeiro o Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo.
- 1976** Morre em Pernambuco o compositor Nelson Ferreira.
- 1977** É lançado o primeiro disco de sambas-enredos das escolas de samba de São Paulo.
- 1978** As escolas do Rio desfilam pela primeira vez na avenida Marquês de Sapucaí.
- Morrem os compositores Ismael Silva e Candeia.
- Morre na Bahia um dos inventores do trio elétrico, Dodô.
- 1979** É fundado em Salvador o grupo Olodum.
- A escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel desfila com “O descobrimento do Brasil”.
- 1980** Morre o compositor Cartola.

- 1981** A escola de samba Imperatriz Leopoldinense desfila com o samba-enredo “O teu cabelo não nega”, homenagem a Lamartine Babo.
- 1982** Surge em Salvador o Grupo Chiclete com Banana.
- Império Serrano desfila com o samba-enredo “Bum-bum patitumbum prugurundum”.
- 1984** Inaugura-se o Sambódromo, no Rio de Janeiro.
- A Mangueira ganha o carnaval carioca com o enredo “Yes, nós temos Braguinha”.
- 1987** Faz grande sucesso no carnaval de Salvador a música “Faraó, divindade do Egito”, gravada pelo grupo Olodum.
- 1988** A Imperatriz Leopoldinense desfila com “Liberdade, liberdade”, e a Unidos de Vila Isabel com “Kizomba, festa da raça”.
- 1989** É fundada em Salvador a Banda Ara Ketu.
- 1992** A cantora baiana Daniela Mercury lança o CD *O canto da cidade*.
- 1993** Salgueiro desfila com o samba-enredo “Peguei um Ita no Norte”.
- 1995** É lançada a música “Segura o Tchan” pelo Grupo Gera Samba.

1996 O Grupo Gera Samba assume o nome de É o Tchan!.

1997 A música brasileira perde três grandes nomes: o baiano Bata-tinha, o pernambucano Capiba e Osmar, outro inventor do trio elétrico na Bahia.

1998 Manguieira desfila com o samba-enredo “Chico Buarque da Manguieira”.

1999 Morre o compositor Zé Kéti.

Ivete Sangalo lança seu primeiro disco solo pela gravadora Universal.

2006 Lançamento dos CDs *Sassaricando – e o Rio inventou a marchinha e cem anos do frevo: é de perder o sapato...*, ambos pela gravadora Biscoito Fino.

Morre o compositor João de Barro (Braguinha).

Notas

• APRESENTAÇÃO (p.13-14)

1. A. Candido, “A Revolução de 1930 e a cultura”, in *Educação pela noite e outros ensaios*, p.181-98.

• INTRODUÇÃO: Viva o zé-pereira! (p.15-36)

1. *Revista Nossa História*, ano 2, n.16, fev 2005, p.40.

2. Ver seu ótimo livro, *O livro de ouro do carnaval brasileiro*, p.25.

3. J.R. Tinhorão, *Pequena história da música popular*, p.115.

4. E. Moraes, *História do carnaval carioca*, p.113-4.

CAPÍTULO 1: Pelo telefone (p.37-82)

1. A.L. D’Araujo, *Rio colonial, histórias e costumes*, p.22.

2. Hermano Vianna é autor de um dos livros clássicos sobre o gênero, *O mistério do samba*.

3. C. Sandroni, *Feitiço decente*, p.85.

4. Para entender melhor a passagem do samba da Cidade Nova para o samba percussivo da turma do Estácio, ver o excelente trabalho de Carlos Sandroni citado acima.

5. Ver A. Diniz, *Almanaque do choro e Almanaque do samba*.

6. Para saber mais sobre o samba-enredo, ver M. Augras, *O Brasil do samba-enredo*.

7. Citado em J.R. Tinhorão, *Pequena história da música popular*, p.182.

8. Ver H. Araújo, *O carnaval, seis milênios de história*, e M. Trindade Barboza da Silva e L. dos Santos Maciel, *Paulo da Portela, traço de união entre duas culturas*.

CAPÍTULO 2: Mamãe, eu quero (p.83-119)

1. *Enciclopédia da música brasileira*, p.478.

2. In J.R. Tinhorão, *Pequena história da música popular*, p.134-5.

3. *Ibid.*, p.137.

4. Retirado do texto feito por Sérgio Cabral para o CD *Sassaricando – e o Rio inventou a marchinha* (Rio de Janeiro, Biscoito Fino, 2007).
5. In J. Severiano, *Yes, nós temos Braguinha*, p.40.
6. *Nova história da Música Popular Brasileira*, Braguinha e Alberto Ribeiro, p.5.
7. In S. Soares Valença, *Tra-la-lá*, p.211-3.
8. Registre-se que a letra contém um erro histórico, adiantando em um dia a data oficial do descobrimento do Brasil.
9. *Nova história da Música Popular Brasileira*, Haroldo Lobo, p.4.
10. S. Cabral, *Pixinguinha, vida e obra*, p.59
11. P. Correia do Lago, *Caricaturistas brasileiros (1836-2001)*, p.124.

CAPÍTULO 3: É frevo, meu bem! (p.121-68)

1. S. de Godoy Lima, *O piano mestiço*, p.35.
2. R.C. Barbosa de Araújo, *Festas: Máscaras do tempo*, p.38.
3. *Nova História da Música Popular Brasileira*, Capiba e Nelson Ferreira, p.12.
4. J. Lins e A. Victor, *Ariano Suassuna, um perfil biográfico*, p.76.
5. In C. da Fonte Filho, *Espetáculos populares de Pernambuco*, p.136-7.

CAPÍTULO 4: O canto da cidade (p.169-205)

1. J. Amado, *Bahia de todos os santos*, p.17.
2. In F. Góes, *50 anos de trio elétrico*, p.14.
3. Ver G. Guerreiro, *A trama dos tambores*, p.129.
4. *Ibid.*, p.133.
5. Ver P.C. de Araújo, *Eu não sou cachorro, não*.
6. H. Vianna, “Condenação silenciosa”, *Folha de S. Paulo*, 25 abr 1999, caderno Mais!, p.5.
7. www.ileaiye.org.br.
8. F. Góes, op.cit., p.158.
9. G. Guerreiro, op.cit., p.177-86.
10. *Ibid.*, p.142.
11. *Ibid.*, p.170.

Bibliografia

- ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1980.
- AMADO, Jorge. *Bahia de todos os santos: Guia de ruas e mistérios*. Salvador, mar 1986.
- ARAÚJO, Hiram. *Carnaval, seis milênios de história*. Rio de Janeiro, Gryphus, 2002.
- ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: Música popular cafonha e ditadura militar*. Rio de Janeiro, Record, 2005.
- ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. *Festas: Máscaras do tempo*. Recife, Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1996.
- AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro, Fundação Getulio Vargas, 1998.
- BLANC, Aldir, Luiz Fernando Vianna e Hugo Sukman. *Heranças do samba*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2004.
- CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha, vida e obra*. Rio de Janeiro, Funarte, 1979.
- _____. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Lumiar, 1996.
- CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1989.
- COHEN, Alberto A. e Samuel Gorberg. *Rio de Janeiro – O cotidiano carioca no início do século XX*. Rio de Janeiro, AA Cohen, 2007.
- COLEÇÃO *História do Samba*. São Paulo, Globo, 1997.
- COLEÇÃO *Nosso Século*. São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- COLEÇÃO *Nova História da Música Popular Brasileira*. São Paulo, Abril Cultural, 1979.
- COSTA, Haroldo. *100 anos de carnaval no Rio de Janeiro*. São Paulo, Irmãos Vitale, 2001.
- _____. *Salgueiro, 50 anos de glória*. Rio de Janeiro, Record, 2003.
- CRAVO Albin, Ricardo. *MPB, a história de um século*. Rio de Janeiro/ São Paulo, Funarte/ Atracção Produções, 1997.
- _____. *Museu da Imagem e do Som: Rastros de memória*. Rio de Janeiro, Sextante Artes, 2000.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecoss da folia: Uma história social do carnaval carioca (1880-1920)*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

- D'ARAUJO, Antonio Luiz. *Rio colonial: Histórias e costumes*. Rio de Janeiro, Quartet, 2006.
- DINIZ, André. *Almanaque do choro*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003.
- _____. *Almanaque do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.
- _____. e Juliana Lins. *Braguinha*, Col. Mestres da Música. São Paulo, Moderna, 2007.
- DUMÊT, Eliana. *O maior carnaval do mundo: Salvador da Bahia*. Salvador, Omar G., 2004.
- EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas do carnaval carioca*. Rio de Janeiro, Funarte, 1982.
- Enciclopédia da música brasileira: Popular, erudita e folclórica*. São Paulo, Art Editora/ Publifolha, 1998.
- FARIAS, Júlio César. *Para tudo não se acabar na quarta-feira: A linguagem do samba-enredo*. Rio de Janeiro, Litteris, 2002.
- FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2005.
- FONTE FILHO, Carlos da. *Espetáculos populares de Pernambuco*. Pernambuco, Bagaço, 1999.
- FRANCESCHI, Humberto M. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro, Studio HMF, 1984.
- FREYRE, Gilberto. *Olinda: 2ª guia prático, histórico e sentimental de cidade brasileira*. São Paulo, Global, 2007.
- GÓES, Fred. *50 anos de trio elétrico*. Salvador, Corrúpio, 2000.
- GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: A música afro-pop de Salvador*. São Paulo, Editora 34, 2000.
- JORDÃO, Frederico Valadares. *Eu vi o mundo*. Recife, Fanzine, 2006.
- KAZ, Leonel (org.). *Brasil rito e ritmo: Um século de música popular e clássica*. Rio de Janeiro, Aprazível, 2004.
- LAGO, Pedro Correia do. *Caricaturistas brasileiros (1836-2001)*. Rio de Janeiro, Sextante Artes, 1999.
- LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. 5 vols., Rio de Janeiro, José Olympio, 1963.
- LIMA, Sergio de Godoy. *O piano mestiço: Composições para piano popular com acompanhamento a partir de matrizes pernambucanas*. Unicamp, dissertação de mestrado, Instituto de Artes, 2005.
- LINS, Juliana e Adriana Victor. *Ariano Suassuna, um perfil biográfico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2007.
- LOPES, Nei. *Sambeabá, o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra/ Folha Seca, 2003.
- LUCIANA, Dalila. *Ary Barroso, um turbilhão!* 3 vols. Rio de Janeiro, Livraria Freitas Bastos, 1975.
- MÁXIMO, João e Carlos Didier. *Noel Rosa, uma biografia*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1990.
- MORAES, Eneida de. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro, Record, 1987.
- MORALES de Los Rios Filho, Adolfo. *O Rio de Janeiro imperial*. Rio de Janeiro, Topbooks, 2000.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- NETO, Moisés. *Chico Science, a rapsódia afrociberdeléica*. Recife, Edições Ilusionistas, 2007.
- OLIVEIRA FILHO, Artur Loureiro de. *500 anos da música popular brasileira*. Rio de Janeiro, Museu da Imagem e do Som/Faperj, 2002.
- Revista da Bahia*, vol.32, n.34, dez 2001.
- Revista Nossa História*, ano 2, n.16, fev 2005.
- SAMPAIO, Consuelo Novais. *50 anos de urbanização: Salvador da Bahia no século XIX*. Rio de Janeiro, Versal, 2005.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2001.
- Sassaricando – e o Rio inventou a marchinha* (CD). Rio de Janeiro, Biscoito Fino, 2006.
- SCHMIDT, Mário. *Nova história crítica do Brasil*. São Paulo, Nova Geração, 2007.
- SEVERIANO, Jairo. *Yes, nós temos Braguinha*. Rio de Janeiro, Funarte/ Instituto Nacional de Música, 1987.
- SILVA, Marília Trindade Barboza da e Lygia dos Santos Maciel. *Paulo da Portela; traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro, Funarte, 1979.
- TELES, José. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo, Editora 34, 2000.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: Teatro e cinema*. Petrópolis, Vozes, 1972.
- _____. *Pequena história da música popular: Da modinha à canção de protesto*. Petrópolis, Vozes, 1974.
- VALENÇA, Suetônio Soares. *Tra-la-lá*. Rio de Janeiro, Funarte, 1981.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.
- _____. “Condenação silenciosa”. *Folha de S. Paulo*, 25 abr 1999, caderno Mais!, p.5.
- _____. e Ernesto Baldan. *Música do Brasil*. São Paulo, Abril Entretenimento, 2000.

Agradecimentos

Ao amigo Flavio Torres, agradeço a idéia do livro, apesar de protestar contra a falta de tempo que o impossibilitou de preparar a discografia. Diogo Cunha foi mais uma vez incansável na pesquisa, mesmo tendo o prejuízo de estacionar seu trabalho sobre o maestro Henrique Alves de Mesquita. A Caroline Menezes, meus muitos agradecimentos pelas informações competentes.

De Recife, recebi muita ajuda. Agradeço ao prefeito João Paulo, à subsecretária de Cultura do estado, Adriana Victor, e a Carol Pimentel, a recifense mais carioca que conheço. Na Bahia, o agradecimento vai para um rubro-negro que como eu adora e faz o carnaval: Ary da Matta.

Meu muito obrigado, como sempre, aos fotógrafos, em especial Letícia Vinhas e Thiago Cortes, apaixonados por cultura, apaixonados sobretudo por música.

A Juquinha, que mesmo sob os fortes chutes de Francisco “suou” para ler meus originais.

O quebra-cabeça sobre o surgimento do samba começou a ter solução quando li o *O mistério do samba*, do antropólogo Hermano Vianna. De lá para cá, nunca mais larguei dos textos de Hermano. Fico muito Agradecido, em tom de Gentileza, pelo tempo e pelas palavras.

Sobre o autor

Nasci em Niterói há 37 anos e me formei em história pela Universidade Federal Fluminense em 1995. Mestre pela Uni-Rio, publiquei pelo Banco do Brasil/ Arte Fato uma versão da minha dissertação sobre o flautista Joaquim Callado, considerado o pai dos chorões cariocas. Lecionei durante mais de dez anos no ensino médio e superior. Publiquei pela editora Moderna, na coleção *Mestres da Música no Brasil*, em parceria com Juliana Lins, as biografias infanto-juvenis de Adoniran Barbosa, Pixinguinha, Paulinho da Viola, Braguinha e Noel Rosa. Pela Jorge Zahar, lancei o *Almanaque do choro* e o *Almanaque do samba*, ambos na segunda edição, e *O Rio musical de Anacleto de Medeiros*. O *Almanaque do choro* e a biografia de Pixinguinha ganharam o selo de Altamente Recomendável pela Fundação Nacional do Livro. Atualmente, estou trabalhando com Diogo Cunha em um livro sobre o maestro Henrique Alves de Mesquita. Ainda espero lançar, em 2008, um pequeno romance infanto-juvenil sobre afro-descendência, de nome *Pirulito*, que escrevi com Juliana Lins. Continuo torcendo demais pelo Flamengo e pela Mangueira, no pouco tempo que me sobra depois que assumi o cargo de secretário de Cultura de Niterói.

Créditos das ilustrações

Na listagem abaixo, os números referem-se às páginas; as letras especificam a imagem, quando necessário. Nomes de fotógrafos aparecem entre parênteses.

- *Acervo Iconographia*: 63, 89, 91, 99, 103, 108, 109, 110, 115, 118, 144, 147; *Acervo JC Imagem*: 72 (Marcos Michael), 127 (Rodrigo Lobo), 130 (Marcos Michael), 131 (Marcos Michael), 132 (Alexandre Belém), 133 (Jarbas Jr.), 139 (Renato Spencer), 150 (Alexandro Auler), 155 (Roberto Franca), 157 (Beto Figueirôa), 158 (Alexandre Belém), 159 (Arnaldo Carvalho), 161 (Mariana Guerra), 162 (foto Beto Figueirôa), 163 (Alexandre Belém), 165 (Chico Porto), 167 (Alexandre Belém), 202 (Alexandre Belém); *Acervo MIS*: 32, 92 (Rogério Reis); *Adenor Gondim*: 175; *Agência A Tarde*: 174 (Margarida Neide), 176, 178, 180 (Margarida Neide), 185 (Margarida Neide), 187 (Fernando Amorim), 190 (Xando Pereira), 194 (Margarida Neide), 196, 201 (Fernando Vivas), 204 (Elói Corrêa); *Agência O Globo*: 44b; *Agência Tyba*: 64 (Paulo Jares), 114 (Alex Larbac); *Arquivo do Estado de São Paulo*: 58, 62, 74, 95 (*Acervo Última Hora*), 97, 117a; *Fundação Pierre Verger*: 189 (Pierre Verger); *JB Imagens*: 51 (Almir Veiga), 52 (A. Vieira), 80 (Luiz Morier), 117b (André Arruda); *Leticia Vinhas*: 77, 140; *Xando Pereira*: 192.

- As imagens das p.50, 61 e 146 foram reproduzidas do livro *MPB: A história de um século*, de Ricardo Cravo Albin (Rio de Janeiro, Funarte, 1997).

- As imagens das páginas seguintes foram reproduzidas da coleção *Nova história da música popular brasileira* (São Paulo, Abril Cultural, 1977/78): 65 (fascículo Nelson Cavaquinho); 90 (fascículo Zé Kéti); 93 e 100 (fascículo João de Barro e Alberto Ribeiro); 112 (fascículo Wilson Batista); 136 (fascículo Capiba e Nelson Ferreira).

- A imagem da p.68 foi reproduzida do livro *Brasil rito e ritmo*, organizado por Leonel Kaz (Rio de Janeiro, Aprazível, 2004).

- As imagens das páginas seguintes foram reproduzidas da coleção *História do samba* (São Paulo, Globo, 1998): 31 (fascículo 11); 45, 69 e 71 (fascículo 7); 107 (fascículo 9).

• A imagem da p.98 foi reproduzida do livro *Mestre Ziza: Verdades e mentiras do futebol*, de Thomas Soares da Silva (Rio de Janeiro, Imprensa Oficial, 2001).

• As imagens das p.179 (foto de Rejane Carneiro) e 192 (foto de Xando Pereira) foram reproduzidas do livro *A trama dos tambores*, de Goli Guerreiro (São Paulo, Editora 34, 2000).

Todos os esforços foram feitos para identificar as fontes das imagens aqui reproduzidas. Estamos prontos a corrigir eventuais falhas ou omissões em futuras edições.

Índice onomástico

- | | |
|--|---|
| Abelardo Barbosa, ver Chacrinha | Alfredo Costa, 69-70 |
| Abelardo da Bolinha 63 | Alfredo Del Penho, 210 |
| Acadêmicos de Vila Isabel, 76 | Alfredo Moura, 202 |
| Acadêmicos do Salgueiro, 44, 58-9, 72-5,
78-9, 82, 221, 228, 244, 245 | Alfredo Português, 65 |
| Acorda Povo, 133 | Almir Guineto, 46, 184 |
| Adelaide Chiozzo, 95 | Almira Castilho, 31, 197 |
| Adelino Moreira, 239 | Almirante, 30, 35, 51, 55, 61, 95, 142,
237, 243 |
| Ademar Gonzaga, 36 | Aloísio Falcão, 100 |
| Adilson, 98 | Altamir Maia, 71 |
| Adolf Hitler, 104, 109 | Aluísio Machado, 72 |
| Adoniran Barbosa, 238, 255 | Alvinho, 55 |
| Adriana Victor, 152 | Amado Régis, 73 |
| Afonso Teixeira, 109 | Amelinha, 163 |
| Afoxé Filhos de Gandhi, 187-90, 214-5,
244 | Anacleto de Medeiros, 86 |
| Agnaldo Timóteo, 182 | Andaluzas, 136, 138 |
| Airto Moreira, 119 | Anderson Cunha, 205 |
| Alain Tavares, 186, 203 | André Filho, 111, 244 |
| Albano, 57 | Anescarzinho do Salgueiro, 59-60, 74 |
| Alberto Ribeiro, 36, 83, 88-9, 93-6, 93,
100, 103-4, 111, 237-8, 242, 244 | Ângela Maria, 95, 113 |
| Alceu Valença, 136, 143, 152, 155, 158-9,
164-6, 165, 168, 210 | Aniceto Menezes, 68, 69-70 |
| Alcione, 65, 155 | Anilza Leone, 239 |
| Alcyr Pires Vermelho, 94, 103-4, 116 | Anita Paes Barreto, 153 |
| Aldemar Paiva, 145 | Anjos do Inferno, 113 |
| Aldir Blanc, 88, 221 | Anselmo Duarte, 238 |
| Aldo Taranto, 106 | Antenor Gargalhada, 58 |
| Alexandre Johnson dos Anjos, 157 | Antônio Almeida, 94, 104 |
| Alexandre Louzada, 78 | Antonio Baracho, 162 |
| Alfredinho do Bip-Bip, 88, 222, 225 | Antônio Caetano, 66-7, 68 |
| Alfredinho do Flautim, 62 | Antonio Candido, 13, 67 |
| | Antônio Conselheiro, 170 |
| | Antônio Maria, 138, 145, 146, 244 |
| | Antônio Nóbrega, 127, 139, 159-60, 210 |

- Antônio Pitanga, 239
 Antônio Rufino, 67
 Antônio Serra, 242
 Antônio Silvino, 151
 Antônio Vertulo, 95
 Após-Fum, 136, 138
 Aprendizizes da Boca do Mato, 76
 Ara Ketu, 180-1, 214, 245
 Araci de Almeida, 56, 107, 108, 113, 133, 139, 238
 Aracy Cardoso, 239
 Aracy Cortes, 198
 Ari do Cavaco, 198
 Ariano Suassuna, 134, 150, 152-3, 157, 159
 Arizão, 74
 Arlindo Cruz, 46, 77
 Arlindo Rodrigues, 79-80
 Armandinho, 175, 177
 Armando Louzada, 237
 Armando Marçal, 60, 209
 Arnaldo Antunes, 203
 Arroz, 66
 Arthur Azevedo, 26
 Arthur Bernardes, 54, 85
 Artur da Távola, 234
 Ary Barroso, 30, 35, 70, 88, 97, 100, 112-7, 117, 209, 237, 242-4
 Asa de Águia, 200-1, 205, 214-6
 Ascenso Ferreira, 166
 Ases do Ritmo, 140
 Assis Valente, 31, 116, 142
 Ataulfo Alves, 30, 62, 114, 238
 Aurora Miranda, 96, 106, 114, 238
 Azul e Branco, 72

 Baby Consuelo, 177
 Baden Powell, 152, 173
 Badu, 106

 Bafo da Onça, 46, 92, 225, 244
 Bahiano, 88
 Baiaco, 60
 Baianinhas de Oswaldo Cruz, 67
 Bajara, 200
 Bala, ver João Nicolau
 Band'Erê, 192
 Banda Beijo, 199
 Banda de Ipanema, 92, 220, 244
 Banda de Pifanos de Caruaru, 167
 Banda Eva, 181, 205, 215
 Banda Olodum, 192-3
 Bando da Lua, 216
 Bando de Tangarás, 35, 95, 238
 Batatinha, 213, 216, 242, 245
 Batista, 65-6
 Batutas de São José, 137, 218
 Beбето, 119
 Beija-Flor de Nilópolis, 79, 82, 226
 Bell Marques, 196-7
 Benedito Lacerda, 114
 Bento Moçurunga, 26
 Bernardino Vivas, 26-7
 Beth Carvalho, 46, 65, 223, 225
 Beto Jamaica, 198
 Beto Sem Braço, 70
 Bide (Alcebiades Barcelos), 9, 48, 60-1, 61, 94, 209
 Bill Haley, 149
 Billy Blanco, 238
 Bira do Ponto, 66
 Björk, 192
 Blecaute, 238
 Bloco A Barca, 177
 Bloco da Saudade, 137-8, 218
 Bloco das Flores, 169, 168, 156
 Bloco do Azulão, 133
 Bloco do Bigode, 46
 Bloco do Urso, 105

 Bloco dos Arengueiros, 46, 63, 226
 Bloco dos Bichos, 105
 Bloco Carnavalesco Misto Vassourinhas, 219
 Bloco Olodum, 9, 178-80, 192-5, 211, 214, 216, 245
 Bloco Pinel, 177, 200
 Boêmios de Irajá, 46, 215
 Boni, 202
 Braguinha, 31, 36, 55, 66, 82-3, 87-9, 93-7, 100-5, 117, 209, 238, 242, 245-6, 248
 Brancura, 60

 Cacá Diegues, 239
 Cacique de Ramos, 46, 77, 83, 92, 183, 225, 244
 Caetano Veloso, 66, 88-9, 89, 136, 174, 176, 185, 188, 193, 202, 210, 244
 Calabar, 125, 152
 Calcinha Preta, 182
 Caldas Barbosa, 86
 Camaleão, 196-7, 215
 Candeia, 68, 77, 243, 245
 Cândido Neves, 86, 247
 Candinho, 67
 Caninha, 40
 Capiba, 133-6, 138, 140-1, 144, 149, 159-60, 168, 209, 234, 242, 245
 Capinam, 198-9
 Cardoso de Meneses, 26
 Carla Perez, 198-9, 214
 Carlinhos Boca, 199
 Carlinhos Brown, 196, 201, 203, 210, 215-6
 Carlinhos do Petisco, 78
 Carlinhos Peixe, 78
 Carlos Cachaça, 57, 64
 Carlos Fernando, 152, 155, 159, 161, 210

 Carlos Galhardo, 96, 107, 13, 142, 238
 Carlos Lyra, 91
 Carlos Sena, 66
 Carmen Miranda, 31, 35-6, 83, 96, 99, 104, 111, 115, 209, 237-8, 242-4
 Carreiro, 98
 Cartola, 52, 55, 63-5, 68, 72, 74, 209, 242, 245
 Casé, 30, 110
 Cássia Eller, 134, 203
 Cássio Loredano, 110
 Castro Barbosa, 99
 Catulo da Paixão Cearense, 28, 89
 Catulo de Paula, 143
 Cauby Peixoto, 149
 Celso Trindade, 74
 Cely Campello, 149
 César Camargo Mariano, 119
 César de Alencar, 32
 César Ladeira, 35, 104
 Chacrinha, 117-8, 118, 197, 202
 Charles Chaplin, 104
 Charles William Miller, 98
 Che Guevara, 147
 Cheiro de Amor, 181, 201, 214
 Chiclete com Banana, 181, 196-7, 201, 215, 217, 245
 Chico Buarque, 82, 86, 88, 90, 91, 102, 125, 136, 152, 155, 163, 129, 245-6
 Chico Science, 127, 167, 251
 Chico Viola, 113
 China, 53-4, 75-6
 Chiquinha Gonzaga, 84, 86, 241
 Chocolate, 239
 Chocolate da Bahia, 202
 Cia. do Pagode, 199
 Cícero, 65
 Cipriano Barata, 154
 Ciranda de Abreu e Lima, 162

- Clara Nunes, 68, 227
 Cláudio Rabello, 199
 Claudionor Cruz, 136, 238
 Claudionor Germano, 136, 139-41, 140
 Club dos Azucrins, 241
 Clube Carnavalesco Empalhadores do Feitosa, 121
 Clube de Alegorias e Crítica dos Caraduras, 241
 Clube do Balanço, 119
 Clube Misto Vassourinhas do Recife, 128, 175, 218, 241
 Coco Bambu, 201, 215
 Come Mosca, 67
 Compadre Washington, 198
 Comprido, 66, 70
 Conjunto Oswaldo Cruz, 67
 Copa 7, 119
 Corações Futuristas, 138
 Cordão Azul, 142
 Cordão Carnavalesco Rosa de Ouro, 84
 Cordão do Bola Preta, 92, 223, 242
 Cordão Encarnado, 142
 Cristóvão Bastos, 88
 Cristóvão de Alencar, 108
 Crocodilo, 201, 214
 Cussy de Almeida, 152
 Custódio Mesquita, 114
 Cyro Monteiro, 134
- d. João, 24, 38, 124
 d. Pedro I, 17, 154
 d. Pedro II, 17, 42
 Daniela Mercury, 181, 185-6, 193, 203, 205, 210, 214, 216, 245
 Darci da Mangueira, 65-6, 74
 Darcy Nascimento, 80
 David Byrne, 195
 David Corrêa, 66, 74
- David Nasser, 51, 117-8
 De Castro e Souza, 51
 De Chocolat, 114
 Débora Brasil, 198-9
 Deixa Falar, 48, 60-2, 64, 209, 234, 243
 Demá Chagas, 74
 Democráticos Carnavalescos, 241
 Déo, 116
 Depois Eu Digo, 72
 Dhema, 119
 Dick Farney, 238
 Dico, 86
 Dida, 46
 Dira Paes, 239
 Dircinha Batista, 32, 35, 96, 111, 115
 Dito, 199
 DJ Fatboy Slim, 186
 Djalma Crill, 80
 Djalma Ferreira, 119
 Djalma Sabiá, 73
 Doces Bárbaros, 66
 Dodô e Osmar, 9, 175-7, 200, 242, 244-5
 Dom Carlos, 117
 Dominginhos, 143, 152, 165, 185
 Dominginhos do Estácio, 80
 dona Esther Maria de Jesus, 67-8
 dona Eulália, 70
 Dona Ivone Lara, 71-2, 72
 dona Maria Tataia, 76
 dona Neuma, 65
 dona Santa, 127, 137
 dona Zica, 65
 Donga, 29, 40, 49-51, 53, 62, 106, 128, 174, 241, 245
 Dorival Caymmi, 148, 174, 188, 238
 Dulcídio Gonçalves, 68
 Durval Lelys, 200, 215
- É O Tchan!, 11, 181-4, 198-200, 245
- Ed Lincoln, 119
 Edgar Moraes, 130, 138, 144, 218
 Edil Pacheco, 187
 Édison Carneiro, 73
 Edson Rodrigues, 165
 Eduardo das Neves, 28, 35
 Eduardo Dussek, 210
 Eduardo Gomes, 85
 Eduardo Souto, 26-7, 27, 88, 242
 Elba Ramalho, 155, 159, 164-5
 Eliana Pittman, 158
 Elis Regina, 115
 Elizeth Cardoso, 92, 225
 Elke Maravilha, 239
 Elton Medeiros, 88, 225
 Elvis Presley, 149
 Elza Soares, 113, 116, 118-9
 Emanuelle Araújo, 205
 Emilinha Borba, 31, 95, 96
 Emilio Santiago, 193
 Eneida de Moraes, 234-5
 Erasmo Carlos, 149
 Erastótenes Frazão, 237
 Erlon Chaves, 119
 Ernesto Nazaré, 86
 Estácio de Sá, 43, 48, 60-2, 81-2, 93, 174, 226, 247
 Estanislau Silva, 71
 Euclides da Cunha, 171
 Euclides Roberto dos Santos, 63-4
 Expedito Baracho, 136
- Fafá de Belém, 164
 Fagner, 165
 Falamansa, 182
 Federação Carnavalesca Pernambucana, 243
 Felipe Ferreira, 15, 235
 Fenelon, 136
- Fernando Filizola, 157
 Fernando Lobo, 138, 145
 Fernando Pamplona, 73-4, 79-80
 Fernando Pessoa, 39, 163
 Filinto, 136
 Flor de São Lourenço, 19
 Flor do Tempo, 101
 Forroçacana, 182
 Francisco Alves, 31, 35, 52, 56, 60-1, 61, 95-6, 103, 111, 113-4, 134, 139, 142, 209, 238, 243
 Francisco Correia Vasques, 17
 Francisco de Mello Palheta, 94
 Francisco Gonçalves de Oliveira, 98
 Francisco Mattoso, 97
 Frazão, 111, 237
 Fred 04, 167
 Fred Figner, 27
 Fred Góes, 233
 Frederico Rocha, 98, 242
 frei Caneca, 96, 154
 frei Damiano, 151
 Freire Júnior, 26, 81
 Funk Como Le Gusta, 119
- Gal Costa, 66, 83, 89, 136, 210
 Galdino Marcelino dos Santos, 67
 Galinha do Galo, 133
 Galo da Madrugada, 10, 131-2, 217-8
 Gastão Formenti, 97
 Generino Luna, 157
 Gera Samba, 183, 198, 245
 Geraldo Azevedo, 148, 152, 155-6, 158-9, 161, 164-5
 Geraldo Vandré, 143, 148, 158
 Gerônimo, 194
 Getúlio Cavalcanti, 137
 Getúlio Vargas, 31-2, 94, 106, 108-9, 142-4, 144, 147, 151

- Gibi, 80, 96
Gilberto Freyre, 66
Gilberto Gil, 66, 89, 143, 155, 179-80, 180, 184-90, 210, 215
Gilmar do Samba, 198
Golden Boys, 165
Goli Guerreiro, 201-2, 204, 235
Gordurinha, 197
Graciliano Ramos, 235
Grande Otelo, 42, 238
Grandjean de Montigny, 42
Gregório de Matos, 171, 193
Grêmio Familiar Madalense, 141
Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo, 245
Grupo Carioca, 52
Grupo Construção, 101-2, 161
Grupo Joni Mazza, 119
Grupo Raízes, 155
Guaracy, 75
Guel Arraes, 150
Guerra Peixe, 134-5
Guilherme de Brito, 65

Hagamanon Brito, 180
Harmonia do Samba, 199
Haroldo Barbosa, 119
Haroldo Costa, 58
Haroldo Lobo, 88, 96, 105-6, 108, 111
Heitor dos Prazeres, 40, 51-3, 52, 67
Heitor e Sua Gente, 52
Helena de Lima, 118
Hélio Turco, 65
Heloísa Helena, 103
Henrique Brito, 55
Henrique Pongetti, 116
Herbert Vianna, 185, 203, 205
Herivelto Martins, 42, 52
Hermano Vianna, 11, 46, 182-3, 247

Hermes da Fonseca Filho, 85
Hermilo Borba Filho, 136, 190
Hervê Cordovil, 238
Hilário Jovino, 9, 20, 21, 53, 241
Hilda dos Santos, 192
Hildebrando Pereira Matos, 89
Hiram Araújo, 68
Homem da Meia-Noite, 132, 219-20
Homero Dornellas, 61, 243
Horondino Silva, 94
Hugo Carvana, 239
Hugo Chávez, 45, 78
Humberto Claiber, 119
Humberto Mauro, 35, 237
Humberto Teixeira, 123, 157

Ibanez Filho, 239
Ilê Aiyê, 190-3, 191, 195-6, 214, 216
Imperatriz Leopoldinense, 80-2, 96, 227, 245
Império Serrano, 69-72, 78, 116, 227, 243-4
Inezita Barroso, 127, 238
Internacionais, 197, 201
Irmãos Valença, 99, 127, 141-2, 144
Ismael Silva, 30, 48, 56, 60-1, 62, 74, 242, 245
Ivete Sangalo, 180, 193, 204-5, 211, 215-6
Izaías, 98

J. Carvalho de Bulhões, 84
J. Rui, 111, 117
Jacaré, 184, 198, 200
Jackson do Pandeiro, 31, 155, 166, 182, 197
Jacob do Bandolim, 86, 88
Jadir de Castro, 119
Jair, 98

Jair do Cavaco, 68
Jair Rodrigues, 91, 109
Jajá, 66
Jamelão, 65, 118
Jango, ver João Goulart
Jânio Quadros, 32, 146-7
Jarbas Reis, 239
Jayme Costa, 237
Jayme Vignoli, 88
Jece Valadão, 238
Jimmy Cliff, 211
Joana Batista, 126, 128, 160, 218
Joana Velha, 64
João Cabral de Melo Neto, 123
João da Baiana, 40, 50, 51, 62
João da Gente, 25
João de Barro, ver Braguinha
João do Vale, 151
João Fabrício, 71
João Gilberto, 89, 115, 128, 148, 174
João Goulart, 32, 146-7
João Mina, 42
João Nicolau, 58, 74
João Nogueira, 68, 225
João Pernambuco, 28
João Roberto Kelly, 88, 117-8
João Vítor Valença, 141-2
Joãozinho Trinta, 11, 78, 79-80
Joaquim Callado, 86, 255
Joaquim Cardoso, 134
Joaquim Carvalho de Franco, 84
Joaquim Serra, 86
Joel e Gaúcho, 113
Jonas Rodrigues, 76, 77
Jonga Cunha, 205
Jorge Amado, 173, 248
Jorge Aragão, 46, 88, 184
Jorge Ben Jor, 119, 215
Jorge Castro, 238

Jorge Goulart, 95, 103-4, 117
Jorge Macedo, 74
Jorge Murad, 104, 237
Jorge Xaréu, 204
Jorge Zagaia, 66
Jorge Zaratih, 199
José Carlos Burle, 143, 238
José de Alencar, 23
José de Azeredo de Nogueira Paredes, 241
José do Patrocínio, 23
José Francisco de Freitas, 26, 88
José Lewgoy, 238
José Lopes de Albuquerque, 162
José Luiz Calazans, 160
José Menezes, 145
José Michiles, 164
José Nogueira, 17
José Ramos Tinhorão, 15, 29, 235
José Rozenblit, 143-4
José Teles, 134
Josué de Barros, 115
Jota Efegê, 234
Jota Júnior, 104
Jou Batá, 200
Joubert de Carvalho, 115, 243
Juca Chaves, 146
Juca Ferreira, 177
Juliana Diniz, 210
Juliana Lins, 152
Jimmy Knight, 149
Jurandir, 65-6
Juscelino Kubitschek, 146, 148
Justino de Figueiredo Novais, 26

Kraftwerk, 167

Laís Bodanzky, 164

- Lamartine Babo, 26, 31, 36, 80, 87-8, 94, 96-100, 101, 102, 97, 104-5, 139, 141-2, 209, 237-8, 242-5
- Lampião, 85, 151
- Laurindo, 72, 74
- Lavapés, 243
- Lázaro Ramos, 239
- Leão Coroado, 127
- Lecy Brandão, 95
- Leleco Barbosa, 117
- Lelé, 66
- Lenine, 152, 210
- Leonel Brizola, 32, 147
- Leopold Stokowski, 51
- Levi Pereira, 200
- Levino Ferreira, 144, 218
- Lia de Itamaracá, 132, 162
- Linda Batista, 108-9, 109
- Lott (marechal), 146
- Luciana Rabello, 88
- Luciano Gomes dos Santos, 179, 193
- Luciano Pimentel, 156
- Luís Antônio, 119
- Luís Bandeira, 119
- Luís Carlos Prestes, 85
- Luís Costa Lima, 153
- Luís da Câmara Cascudo, 182
- Luis Felipe de Lima, 153
- Luís Menezes, 106
- Luís Peixoto, 115
- Luís Reis, 119
- Luiz Ayrão, 181
- Luiz Bandeira, 207
- Luiz Caldas, 202, 215
- Luiz Carlos da Vila, 76-7, 77, 226
- Luiz Galvão, 177
- Luiz Gonzaga, 123, 102, 157, 182
- Luiz Inácio Lula da Silva, 179
- Luiz Melodia, 210
- Luiz Mendonça, 150
- Luiz Wagner, 119
- Lulu Santos, 155, 180, 215
- Luperce Miranda, 152
- Maçu, 63
- Madelou de Assis, 152
- Mahatma Gandhi, 187, 215
- Manacéia, 68
- Manezinho Araújo, 142-3
- Mangione, 95
- Mangueira, Estação Primeira de, 57, 63-6, 68, 74, 78, 82, 105, 227, 243-6
- Manno Goes, 199
- Mano Décio da Viola, 57, 69-71
- Mano Edgar, 60
- Mano Elói, 70
- Mano Rubem, 60
- Manoel Bambambã, 67
- Manoel Rosa, 58
- Manon Godoy, 239
- Manuel Bandeira, 85, 134
- Marçal, 47, 61, 68, 209
- Marcelo Melo, 152, 156
- Marcos Freire, 153
- Marcus Vinícius Faustini, 239
- Margareth Menezes, 180, 194-6, 214, 216
- Margarida Max, 26
- Maria Bethânia, 66, 89, 145, 210, 239
- Maria Cecília, 102
- Maria Rita, 210
- Marília Barboza, 68
- Marília Batista, 56
- Marina Lima, 203
- Marino Pinto, 108
- Mário Cardoso, 86
- Mário de Andrade, 85, 128, 142, 163
- Mário Lago, 36, 88, 92, 114, 239
- Mário Reis, 31, 35, 52-3, 96, 99, 103, 111, 113, 133, 142, 209, 238
- Mário São João Rabelo, 184, 242
- Mário Sette, 135
- Marisa Monte, 203, 210
- Marlene, 30, 95
- Marques Pierre, 196
- Marques Porto, 115
- Martha Cruz, 139
- Martim Afonso de Souza, 37
- Martinho da Vila, 74, 76-8
- Mastruz com Leite, 182
- Matias da Rocha, 126, 128, 160, 218
- Maurício Carrilho, 88, 152
- Maurício de Nassau, 124, 165
- Mauro de Almeida, 29, 49, 51, 128
- Mauro Duarte, 69
- Max C. Freedman, 149
- Me Abraça, 201, 205, 216
- Meira, 152
- Menina da Tarde, 132
- Menino da Tarde, 220
- Menotti del Picchia, 25
- Mestre André, 79
- Mestre Bimba, 122
- Mestre Fuleiro, 71
- Mestre Gato, 65
- Mestre Marçal, 68
- Mestre Salu, 167
- Mestre Vitalino, 161
- Michael Jackson, 192
- Michel Simon, 112
- Miguel Arraes, 150, 153
- Miguel Coelho, 265
- Miguel Gustavo, 149
- Miguel Torres, 239
- Millôr Fernandes, 110
- Miltinho, 119
- Milton de Oliveira, 106, 108
- Milton Linhares, 239
- Milton Nascimento, 196
- Mocidade Independente de Padre Miguel, 79-82, 80, 227, 245
- Molequinho, 69-70
- Monarco, 68, 209
- Monique Gardenberg, 239
- Moraes Moreira, 169, 175, 177
- Moreno Veloso, 188, 190
- Mulher do Meio-Dia, 132, 220
- Mundo Livre S/A, 167
- Nação Êre, 167
- Nação Zumbi, 167
- Nana Banana, 197
- Naná Vasconcelos, 152, 156-7, 157
- Nando Reis, 203
- Nara Leão, 90, 151, 239
- Nascimento do Passo, 139-40
- Nássara, 88, 94-5, 105, 107, 110-1, 237
- Natal da Portela, 67, 79, 141-2, 149, 208
- Neguinho do Samba, 178-9, 179, 181, 193
- Nei Lopes, 188
- Nelson Andrade, 73
- Nelson Barbosa, 92
- Nelson Cavaquinho, 63-5, 65
- Nelson Ferreira, 134, 136-7, 139-41, 144-5, 149, 209, 218, 234, 242, 245, 248
- Nelson Gonçalves, 113, 135, 142, 239
- Nelson Pereira dos Santos, 244
- Nelson Peterson, 115
- Nelson Sargento, 92
- Nestor Brandão, 25
- Netinho, 199, 210
- Ney Matogrosso, 136
- Nicolas Barre, 37
- Niltinho Tristeza, 109
- Nilton Bastos, 60
- Noca da Portela, 46

- Noeci Dias, 46
 Noel Rosa, 30, 33, 37, 53, 54, 55, 56, 75, 87, 111, 148, 209, 238, 242-3
 Noel Rosa de Oliveira, 59, 74
 Nonô, 108
 Nora Ney, 149, 238-9
 Norman Cook, ver DJ Fatboy Slim
 Novos Baianos, 177
 Nuno Roland, 96
- O Filho do Homem da Meia-Noite, 132
 O Rappa, 190
 Odair José, 181
 Oito Batutas, 51
 Olegário Muriçoca, 176
 Onasis Germano Meneguel, 196
 Orestes Barbosa, 237
 Orlan Divo, 119
 Orlando Silva, 103, 114, 140, 209, 238
 Orquestra de Câmara da Paraíba, 159
 Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, 236
 Orquestra Sinfônica do Recife, 159
 Orquestra Tabajara, 152
 Orquestra Típica Donga-Pixinguinha, 51
 Orson Welles, 243
 Os Devaneios, 119
 Os Namorados, 119
 Oscar de Almeida, 35
 Oscar Moreira Pinto, 30
 Oscar Niemeyer, 45
 Oscarito, 237-8
 Osmar Macedo, 9, 175-7, 200, 242, 244-5
 Osvaldo Nunes, 46
 Oswald de Andrade, 85
 Oswaldo da Silva Almeida, 121
 Otacílio da Mangueira, 198
- Pablo Palitos, 237
 padre Cícero, 151
 papa Gregório I, 15
 Para o Ano Sai Melhor, 57
 Paralamas do Sucesso, 203
 Patrício Teixeira, 51
 Paul Simon, 193, 216
 Paula Judeu, ver Oswaldo da Silva Almeida
 Paulinho Boca de Cantor, 177
 Paulinho Camafeu, 190, 192, 202
 Paulinho da Viola, 66, 68, 136
 Paulinho Nogueira, 199
 Paulo Barbosa, 100
 Paulo Brazão, 76
 Paulo César de Araújo, 69, 181-2
 Paulo César Pinheiro, 88, 225
 Paulo da Portela, 52, 67-8, 241, 244
 Paulo Debético, 202
 Paulo Freire, 150, 153
 Paulo Rosas, 153
 Paulo Ruschell, 238
 Paulo Sérgio Valle, 205
 Paulo Valença, 100
 Pedrinho Rodrigues, 119
 Pedro Aragão, 88
 Pedro Caim, 63
 Pedro Ernesto, 243
 Pedro Paulo Malta, 210
 Pedro Salgado, 136
 Pega no Compasso, 183, 199
 Pelado, 65
 Pelópidas Pinheiro, 150
 Penteados, 71
 Pepeu Gomes, 177
 Pereira Passos, 39, 41, 42
 Pierre Verger, 188-9, 189
 Pinheiro Machado, 50
 Pirlampos, 138
- Pixinguinha, 25, 40, 50-1, 53-4, 62, 86, 97, 99, 103, 107, 122, 128, 139, 163, 167, 191, 234
 Portela, 52, 57, 66-9, 78, 82, 209, 227, 243-4
 Prazer da Serrinha, 57, 69-71
- Quarteto Livre, 158
 Quem Fala de Nós, 67
 Quem Nos Faz É o Capricho, 67
 Quincas Laranjeiras, 152
 Quinho, 75
 Quinteto Armorial, 157, 160
 Quinteto Violado, 152, 156-7
 Quintino Bocaiúva, 23
 Quinzinho, 76
- Rabo do Galo, 133
 Radamés Gnatalli, 94, 243
 Rancho Ameno Resedá, 20-1, 85, 242
 Rancho Arrepiados, 65
 Rancho Carnavalesco Flor do Sereno, 88, 225
 Rancho Rei de Ouros, 20
 Raphael Rabello, 152
 Raul de Moraes, 138
 Raul Valença, 141
 Renato L, 167
 Renato Rocha, 158, 164
 Renato Russo, 83
 Ricardo Villas, 161
 Rita de Cássia Barbosa de Araújo, 130, 249
 Roberto Carlos, 149
 Roberto Faissal, 117
 Roberto Martins, 111, 112-3
 Roberto Ribeiro, 71
 Roberto Roberti, 108, 114
 Robson de Jesus, 202
- Rodolfo Mayer, 237
 Rodolpho de Souza, 76, 77
 Rodrigues Alves, 41
 Rogério Duprat, 89
 Romualdo Miranda, 152
 Ronaldo Cordovil, 149
 Ronnie Cord, 149
 Roque Carvalho, 192
 Rosa Magalhães, 70, 81
 Rosa Maria Araújo, 93, 210
 Rosane Almeida, 160
 Rui Alvim, 88
 Ruy Costa, 238
 Ruy Guerra, 125, 152
 Ruy Rey, 238
- Sá Róris, 110-1
 Sabrina Kogut, 210
 Samba Chula de São Braz, 173
 Sambalço Trio, 119
 Samuel Araújo, 88
 Sandra Amaral, 238
 Santos Dumont, 58
 Sarajane, 202, 215
 Saturnino Gonçalves, 63, 65
 Saul Barbosa, 194
 Sebastião de Oliveira, ver Molequinho
 Sebastião Lopes, 137, 140
 Sebastião Maria, 46
 Sebastião Vila Nova, 152
 Selma do Coco, 167
 Serginho, 20, 78, 223
 Sérgio Cabral, 57, 73, 93, 210, 225, 234, 248
 Sérgio Mendes, 203
 Sérgio Murilo, 150
 Serjão, 80, 96
 Severino Araújo, 152
 Sexteto Continental, 149

- Sheila Carvalho, 199
Sheila Mello, 199
Silas de Oliveira, 57, 69-71, 209, 242
Sílvio Caldas, 87, 102-3, 111, 114, 209, 237
Sílvio César, 119
Sílvio Lins, 153
Simpatia É Quase Amor, 92, 222, 224
Sinhô, 20, 25-6, 40, 52, 53-4, 88, 209, 242, 243
Sinhô Revolução, 198
Siqueira Campos, 85
Sociedade Tenente dos Diabos, 23
Solano López (Francisco Solano López), 42
Sombrinha, 46, 77, 131, 239
Soraya Ravene, 210
Spike Lee, 192
Spok, 210
Stanislaw Ponte Preta, 59
Stênio Garcia, 239
Suvaco do Cristo, 92, 222
- Tarsila do Amaral, 85
Tavares da Gaita, 167
Teca Calazans, 152, 156, 160-3
Temístocles Aragão, 175
Terra Samba, 183, 199
The Comets, 149
Tia Ciata, 40, 49, 61, 174, 251
Tião Motorista, 65
Timbalada, 201, 203, 214
Tiradentes, 26, 54, 59, 71, 170
Tiranossauro Rex, 197
Toco da Mocidade, 80
Toinho Alves, 152, 156
Tom Jobim, 86, 148, 185
Tom Zé, 89
Tonheta, 160
- Tote Gira, 185
Traz a Massa, 197
Traz os Montes, 197
Tribalistas, 203-4
Tuca Fernandes, 199
Tuninho Carpinteiro, 76
Turunas de São José, 138
Turunas Pernambucanos, 152
- Ubirajara Nesdan, 109
Unidos da Congonha, 70
Unidos da Tamarineira, 70
Unidos da Tijuca, 57, 78, 228
Unidos de São Carlos, 62, 81
Unidos de Vila Isabel, 45, 75-8, 81-2, 228, 245
Unidos do Salgueiro, 72
- Vadico, 56
Vai Como Pode, 52, 57, 67-5, 243
Vasco da Gama, 187
Vavá Madeira, 187
Velha Guarda (grupo), 51
Velha Guarda da Portela, 68
Vicente Barreto, 167
Vicente Paiva, 83, 92
Villa-Lobos, 51, 85, 163
Vinicius de Moraes, 86, 88, 91, 148, 173
Viradouro, 80, 82, 228
Virgínia Lane, 238
Vitor de Maio, 34
Vovô (Antônio Carlos dos Santos), 192
- Wadinho, 196-7
Wagner Moura, 239
Waldick Soriano, 181
Wallace Downey, 95, 237
Walt Disney, 104
Walter D'Ávila, 238
Walter Moreira, 74
Washington Luís, 144
Watson Macedo, 238
Wilson Batista, 50, 112-3
Wilson Freire, 139
Wilson Grey, 239
Wilson Silva, 239
- Xexéu, 203
Xisto Bahia, 28, 209
- Zé Catimba, 80, 96
Zé Espinguela, 51, 63
Zé Kéti, 43, 68, 88-90, 151, 173, 242, 244, 246
Zé Raimundo, 203
Zé Ramalho, 155, 159, 163
Zeca Pagodinho, 46, 69, 184, 225
Zélia Barbosa, 152
Zizinho, 98
Zuzinha, 11, 126, 218
Zuzuca, 72, 74

