



ESQUINA DE TANTAS RUAS: OS PAGODES DO CACIQUE DE RAMOS NO ESPAÇO URBANO CARIOCA

Fábio Lopes da Silva*

Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC

flopes@cce.ufsc.br

RESUMO: Sob a inspiração de Sodré (1998) e de suas observações a respeito do papel do samba na redefinição do espaço urbano carioca em princípios do século XX, este ensaio aborda acontecimentos bem mais recentes: os pagodes que, desde meados dos anos 1970, acontecem na quadra do bloco carnavalesco Cacique de Ramos. Entrevistas que fiz com os participantes dessas rodas de samba revelam a peculiar relação desses eventos com a geografia carioca. Argumentarei que a especificidade dessa relação foi determinante no reposicionamento das populações e dos valores afrodescendentes.

PALAVRAS-CHAVE: Cacique de Ramos – Samba – Espaço.

ABSTRACT: Inspired by Sodré (1988), this essay focuses on the *pagodes* [communal gathering of instrumentalists and singers] that, since 1974, takes place in the headquarters of Cacique de Ramos [an organized carnival parade group]. I interviewed some of the most relevant “Caciquean” musicians. Their discourse reveals a unique relationship between Cacique de Ramos and Rio de Janeiro’s geography. I will argue that the uniqueness of this relationship was crucial for the reassurance of people and cultural values of African descent.

KEYWORDS: Cacique de Ramos – Samba – Space.

Bastante conhecidas são as observações de Muniz Sodré a respeito da importância do samba na redefinição do espaço urbano carioca em princípios do século XX.

Sob a inspiração desse brilhante estudo, este ensaio aborda acontecimentos bem mais recentes: os pagodes que, do início dos anos 1970 em diante, ocorreram na sede do bloco carnavalesco Cacique de Ramos.

* Doutor em Lingüística pela Universidade Estadual de Campinas (1999), Professor da Universidade Federal de Santa Catarina. Atualmente, é Tutor do Pet/Letras na mesma Universidade. Integra o Corpo Editorial da Revista Alfa (Araraquara). É Diretor-Executivo da EdUFSC.

Desses eventos, o mínimo que se pode dizer é que foram uma das peças principais na constituição da cultura popular contemporânea. De fato, foi nas rodas do Cacique que uma série de novos instrumentos incorporou-se à base percussiva do samba; foi lá que várias inovações poéticas e harmônicas foram testadas e introduzidas nas canções; foi lá que inúmeras composições surgiram ou foram pela primeira vez apresentadas ao público; e, é claro, foram as rodas do Cacique o centro formador de algumas das mais altas figuras do samba atual: Almir Guineto, Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz, Dudu Nobre, Sombrinha, Jorge Aragão e o Grupo Fundo de Quintal, entre outros.

Recorrendo a depoimentos por mim recolhidos, procurarei mostrar que o discurso dos participantes das rodas revela relações entre samba e espaço que retomam, conferem atualidade e, em certa medida, reorientam alguns dos mais fecundos achados de Muniz Sodré.

Na primeira parte do texto, faço uma breve resenha de **Samba, o dono do corpo**, de Muniz Sodré.

Na segunda parte, com base na resenha apresentada, busco argumentar que, embora utilize o termo *resistência* como forma de caracterizar a força do samba, Muniz Sodré excede-lhe os limites: em suas digressões a respeito do período pós-abolição, fica claro que o samba, mais do que reação a um conjunto de condições, é proatividade, invenção e abertura ao risco.

A terceira e a quarta seções do ensaio – de caráter mais informativo – trazem dados acerca da história do Cacique e das rodas que lá acontecem.

Nas seções seguintes, trata-se de tomar as rodas do Cacique como exemplo de que o samba, ainda que se renove – ou, melhor: justamente por se renovar –, segue funcionando como mecanismo de mobilização do espaço – do corpo – da cidade.

SAMBA E ESPAÇO: RECENSÃO DA OBRA DE MUNIZ SODRÉ

Primo Lévi, o célebre memorialista de Auschwitz, oferece um surpreendente testemunho a respeito da liberação dos campos de extermínio. Segundo ele, a alegria, ao contrário do que se imagina, não foi o sentimento dominante entre os sobreviventes resgatados. Em vez do esperado júbilo, uma densa tristeza, feita de angústia e vergonha, abateu-se sobre eles.

Lévi especula sobre os motivos por que isso aconteceu:

Ao deixar a obscuridade, sofríamos por recobrar a consciência de que havíamos sido envilecidos: havíamos vivido durante meses e anos daquela maneira animalesca, não por nossa própria vontade, nem por indolência, nem por nossa culpa. Nossos dias estavam ocupados, da manhã até a noite, pela fome, pelo cansaço, pelo medo e pelo frio, e o espaço de reflexão, de raciocínio, de sentimentos, tinha sido anulado. Havíamos suportado a sujeira, a promiscuidade a desposseção sofrendo muito menos do que teríamos sofrido em uma situação normal, porque nosso parâmetro moral se modificara.¹

Afetos e pensamentos parecidos com esses certamente apossaram as populações negras no período que se seguiu à promulgação da Lei Áurea. De resto, assim como sucedeu aos egressos de Auschwitz, um problema muito concreto emoldurava-lhes e agravava-lhes os dramas de consciência: era preciso “retomar a vida [...], muitas vezes sozinh[os]”.² No caso dos ex-escravos brasileiros, essa solidão assumiu uma forma bastante específica e particularmente aterradora: nada como uma política de integração dos libertos – nenhuma ação capaz de fixá-los no campo ou de empregá-los nas cidades – foi minimamente elaborada, muito menos implementada. Pelo contrário: para piorar as coisas, a abolição da escravidão coincidiu com a instalação, no Brasil, de uma série de iniciativas que visavam conferir ao país uma fachada européia, branca. Tal esforço exigia, é claro, a repressão e o escamoteamento de tudo que pudesse lembrar-nos de nossas origens africanas e ameríndias.

Um dos exemplos mais eloquentes dessa tentativa de embranquecer o Brasil foi a célebre reforma das zonas centrais do Rio de Janeiro. A idéia era seguir de perto o modelo fornecido pela então recente reforma de Paris. Até pardais, à época, foram importados da Cidade-Luz.³ Mas a *pièce-de-resistance* dessa reconfiguração urbana do Rio de Janeiro foi mesmo a abertura de grandes avenidas no centro da cidade. Azar dos moradores dos cortiços que ficavam no caminho dos operários a serviço do prefeito Pereira Passos. No fim das contas, mais de 600 prédios de habitação popular foram demolidos. À massa dos removidos – negros, na maior parte dos casos – restava virar-se como podia.

¹ LÉVI, P. **Los hundidos y los salvados**. 3ª. Ed. Barcelona: El Aleph Editores, 2005, p. 96, tradução nossa.

² LÉVI, P. **Los hundidos y los salvados**. 3ª. Ed. Barcelona: El Aleph Editores, 2005, p. 101, tradução nossa.

³ Cf. SEVCENKO, N. **A literatura como missão**. 2ª Ed. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003, p. 73.

Eles se viraram. Papel preponderante nesse processo foi desempenhado por famílias de origem baiana que ali residiam: suas casas passaram a abrigar as forças sociais e os valores que as políticas de exclusão ameaçavam dispersar. Na mais famosa dessas residências – a chefiada por Tia Ciata –, uma engenhosa gestão do espaço assegurava a preservação da cultura afrodescendente:

A habitação – segundo depoimentos de seus velhos frequentadores – tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas, realizavam-se bailes (polcas, lundus, etc.); na parte dos fundos, samba de partido-alto ou samba-raiado; no terreiro, batucada. Metáfora viva das posições de resistência adotadas pela comunidade negra, a casa continha os elementos ideologicamente necessários ao contato com a sociedade global: ‘responsabilidade’ pequeno-burguesa dos donos (o marido era profissional liberal e a esposa uma mulata bonita, de porte gracioso); os bailes na frente (já que ali se executavam músicas mais conhecidas, mais ‘respeitáveis’), os sambas (onde atuava a elite negra da ginga e do sapateado) nos fundos; também nos fundos, a batucada – terreno próprio dos negros mais velhos, onde se fazia presente o elemento religioso – bem protegida por seus ‘biombos’ culturais da sala de visitas.⁴

Mas a economia interna da casa é só um lado da moeda; o outro é a sua relação com o espaço exterior. O fato mesmo de a residência estar plantada nas cercanias da Praça Onze – “a única que escapou ao bota-abaixo reformista”⁵ – concorreu para a sua eficácia como núcleo reorganizador da cultura afrodescendente. É que, como explica Muniz Sodré,

[A] praça é o lugar onde as pessoas se reúnem à noite para passear, namorar e também demonstrar suas habilidades musicais. É um ponto de concentração para acontecimentos importantes – econômicos, políticos, festivos [...]. Entende-se, assim, como ex-escravos puderam usá-la como centro de convergência da população pobre dos morros da Mangueira, Estácio, Favela.

Mais importante ainda: a centralidade da Praça Onze – sua posição estratégica na geografia da cidade – foi decisiva para que as populações negras pudessem avançar sobre os espaços dos quais haviam sido expulsas. Agremiações como os ranchos, que se reuniam e ensaiavam nas casas das tias baianas, aproveitavam a festa europeia do carnaval para, por meio de desfiles, deflagrar movimentos de “penetração coletiva

⁴ SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 2ª. Ed, 1998, p. 15.

⁵ Ibid., p. 16.

(espacial, temporária) no espaço urbano e afirmar, através da música e da dança, um aspecto da identidade cultural negra”.⁶

Tratava-se de uma reterritorialização vivida menos como afronta do que como solução negociada: a fim de poder circular mais livremente, os ranchos, segundo Muniz Sodré, deixavam-se afetar por uma certa “ambiguidade cultural”⁷ resultante da combinação de manifestações mais imediatamente negras com elementos advindos da sociedade branca. Foi o que aconteceu, por exemplo, com o “famoso rancho-escola *Ameno Resedá*, que, de 1907 a 1941, atuou como uma espécie de ‘teatro lírico ambulante’: à música (com orquestra e coral), juntavam-se criações plásticas realizadas por artistas conhecidos na época”.⁸

Estavam fundadas as bases territoriais e institucionais para que artistas negros e mestiços – Pixinguinha, João da Baiana, Sinhô, entre outros – pudessem circular com mais desenvoltura, reposicionando a cultura negra na cena social.

Nesse movimento de reconquista dos territórios perdidos e de revalidação dos valores afrodescendentes, a estratégia mais sutil e eficaz talvez tenha sido a própria constituição da estrutura musical do samba, cuja característica mais saliente repousa no que Muniz Sodré chama de “falsa submissão”:⁹ de um lado, o samba incorpora a sofisticação melódica típica das culturas europeias; de outro, em compensação, desestabiliza essa mesma configuração melódica, ao fazê-la funcionar em um enquadramento rítmico que mantém vivo o núcleo duro da música africana – a síncopa, quer dizer, a ausência, no compasso de marcação, de um tempo fraco, que, no entanto, repercute em outro mais forte.

O SAMBA COMO VETOR DE FORÇA

Há um discurso muito difundido segundo o qual o samba é uma forma a ser defendida, preservada. O samba é aí compreendido como uma espécie de matéria inerte, passiva, cuja sobrevivência depende do socorro de terceiros.

⁶ SODRÉ, M. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2ª. Ed, 1998, p. 36.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid., p. 36.

⁹ Ibid., p. 25.

Esse discurso, reconheça-se, é frequentemente criticado. O mais das vezes, é substituído por um outro, cujo sentido maior é tomar o samba como resistência, isto é, não como aquilo que precisa ser defendido, mas como um vetor de força que, antes, defende – o quê? Dir-se-ia que uma identidade e um campo de valores afro-brasileiros. O próprio Muniz Sodré, em suas referências ao samba, recorre muitas vezes ao termo *resistência*. A meu juízo, contudo, a sua reflexão ultrapassa os contornos impostos pelo conceito de resistência, que ainda está demasiadamente comprometido com algo da ordem da negatividade, da reatividade, e não da afirmação, da proatividade. Parece-me claro que, para Muniz Sodré, o samba é mais que reação: é vontade aberta de intervir na cena urbana. É risco. É um lance – intrinsecamente marcado pela incerteza – nos perigosos circuitos do capital e no espaço intrincado, tenso e por vezes decididamente hostil das cidades. O samba é, desde sempre, a eventualidade de seu desaparecimento, de sua deglutição pelas forças com as quais ele tenta lidar, principalmente por meio da falsa submissão. Ora, a falsa submissão dança no fio da navalha: sempre pode converter-se em submissão de verdade.

Nesse sentido, é preciso parar de opor tão rigidamente o samba de raiz às vertentes mais comerciais da música afrodescendente, como é o caso do chamado pagode paulista. Ou, melhor: é preciso deixar de tomar este como uma mera corrupção daquele. Não que o pagode paulista não seja uma derrota do samba, mas o fato é que a condição de possibilidade dessa derrota já está inscrita na estrutura do samba. Pois bem: reconhecer esse traço contínuo que liga o samba de raiz às formas musicais pasteurizadas não é diminuir em nada a potência do primeiro. Pelo contrário: argumentar que o samba não existe senão afetado pelo risco estrutural de se perder de si só faz valorizar as formas que logram equilibrar-se sobre o fio da navalha.

Os pagodes do Cacique, como tentarei demonstrar, são a expressão mais atual desse triunfo – sempre difícil e permanentemente ameaçado – do samba-risco.

BREVE HISTÓRIA DO BLOCO DO CACIQUE DE RAMOS

A história do Cacique, ao menos em seus inícios, é a história dos blocos em geral: tudo começa com uma brincadeira de amigos, muitas vezes ligados por laços de sangue.

No caso da agremiação de Ramos, foram três as famílias envolvidas: a Félix do Nascimento, dos irmãos Bira, Ubirany e Ubiraci; a Espírito Santo, de Aimoré, que viria ser o responsável pela parte administrativa do bloco; e a família Oliveira, de Válter Tesourinha, Sereno, Chiquita e Betinha.

Ainda que se conhecessem de longa data, os membros dessas três linhagens, até o finalzinho do anos 1950, brincavam o carnaval separadamente. Bira e os irmãos mantinham uma ala – a “Homens da Caverna” – que se juntava aos diversos blocos existentes na região em que viviam. Coisa semelhante acontecia com Aimoré e Válter Tesourinha, que também organizavam suas próprias alas.

Conta Aimoré, que, no carnaval de 1960, a ala de Bira meteu-se em uma briga. O seu grupo, que estava por perto, resolveu intervir a favor dos “Homens da Caverna”. Foi o que bastou para que, terminada a confusão, as duas alas se unissem e, ato contínuo, tivessem a ideia de, juntas, formarem um bloco. Um convite à turma de Válter Tesourinha – que até então reunia-se sob o nome de “Cacique Boa Boca” – deu o toque final à proposta, levada a cabo no carnaval seguinte.

No primeiro ano, 1961, o Cacique saiu apenas em Ramos. No ano seguinte, em um gesto ambicioso, passou a desfilar na Avenida Rio Branco, onde a maioria dos grandes blocos – inclusive o mais conhecido deles, o Bafo da Onça – mostrava o seu carnaval. A propósito, um incidente com o próprio Bafo da Onça marcou a estréia do Cacique no centro da cidade: “os caciqueanos são simplesmente jogados para a calçada pela força e pela empolgação do Bafo”.¹⁰

Mas a supremacia do Bafo da Onça não demoraria a ser abalada: em 1963, um ano depois do ocorrido, a relação de forças inverteu-se. Nas palavras de Bira Presidente,

[F]oi o início do nosso sucesso total... Porque aí, no terceiro ano, quando nós fomos botar o carnaval na Avenida... vocês não vão acreditar: sabe quantas pessoas saíram? Quase 3.000 pessoas.¹¹

Daí em diante, por um bom tempo, o bloco só fez crescer. Sérgio Cabral assim descreve os memoráveis desfiles do Cacique durante a década de 1960:

¹⁰ PEREIRA, C. A. M. **Cacique de Ramos. Uma história que deu samba**. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: E-papers, 2003, p. 49. Vale destacar que uma boa parte das informações contidas esta seção e na seguinte foram retiradas desta obra.

¹¹ Apud PEREIRA, C. A. M. **Cacique de Ramos. Uma história que deu samba**. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: E-papers, 2003, p. 63.

Era impressionante aqueles milhares de foliões dançando no centro da Cidade. Se chegasse lá um líder maravilhoso e gritasse ‘Ao Palácio’, mudava o país.¹²

No início dos anos 1970 – devido ao agravamento de dificuldades financeiras que, a rigor, sempre rondaram a agremiação –, o bloco, embora jamais tenha deixado de sair, viveu um período de baixa. Não custaria, contudo, a encontrar o caminho de uma nova e ainda mais incrível ascensão. É o que veremos na seção seguinte.

AS RODAS

Corria o ano de 1975 quando Ubirany – um dos fundadores do Cacique – convidou um grupo de amigos e colegas de trabalho a se reunir semanalmente, sempre às quartas-feiras, na sede do bloco. A distração principal do grupo era jogar bola. Quem quisesse suar menos podia arriscar a sorte nas mesas de carteadado. Outro bom motivo para estar lá era o jantar – em geral, uma macarronada – preparado por D. Conceição, mãe do organizador dos encontros.

A alegria daquelas reuniões atraiu outras pessoas próximas de Ubirany, a começar por seu irmão Bira e o amigo Sereno.

Tudo ia bem, até que ficou melhor ainda, quando alguém se lembrou de trazer uns instrumentos musicais. Uma roda de samba foi improvisada, não demorando em transformar-se em *gran finale* daquelas noitadas suburbanas.

Gente capaz de dar conta do recado musical não faltava. Era o caso de Zezito e Araguas, velhos freqüentadores de rodas de Ramos e arredores. Era também o caso de Neoci Dias, filho de João da Baiana, representante maior da nobreza do samba. Outro que estava por lá era Dida, de cuja intimidade com o violão já haviam nascido vários sambas cantados nos desfiles do Cacique. Mendes – autor de “Água na boca”, que também embalava os desfiles do bloco – era mais um marcar presença. Jorge Aragão, com sua voz macia e violão esperto, chegou um pouco mais tarde, em 1976. No começo do ano seguinte, foi a vez de outro bamba passar a frequentar as rodas: Almir Guineto, que, à época, integrava os Originais do Samba, do qual o dublê de comediante e percussionista Mussum também fazia parte. Mussum, velho amigo de Bira, fizera o meio-de-campo entre o presidente do Cacique e Almir.

¹² CABRAL, Sérgio. Depoimento concedido ao autor em 08 de março de 2009.

Os irmãos Bira e Ubirany – que comandavam as rodas – eram excelentes músicos, mas, para eles, aquilo era pura diversão. Isso começou a mudar quando Neoci Dias percebeu que havia algo de novo e importante acontecendo em meio aquela brincadeira. De mansinho e em segredo, passou a articular contatos capazes de levar a turma do Cacique para o mercado fonográfico.

A oportunidade surgiu em 1977 quando, a convite de Alcir Portela, então jogador do Vasco da Gama, Beth Carvalho foi conhecer a roda de samba das quartas-feiras.

Tão logo chegou com Beth ao Cacique, o amigo Alcir conduziu-a até Neoci, a quem coube fazer as honras da casa. Começou por apresentá-la aos rapazes que, àquela altura, eram a nata da roda: Bira, Ubirany, Jorge Aragão, Almir Guineto e Sereno. “Formamos juntos um grupo amador chamado Fundo de Quintal”, informou Neoci. Beth é famosa pelo olho clínico. Não falta quem diga que ela sabe escolher repertório como ninguém. De resto, além de excelente intérprete, é iniciada em teoria musical e toca cavaquinho e violão com desenvoltura suficiente para identificar os melhores instrumentistas. Aos primeiros acordes dos caciqueanos, aprumou o corpo. No fim da noite, estava deslumbrada. Subira mais de 1.800 colinas, mas nunca vira nada parecido com aquilo.

Nunca vira, por exemplo, um banjo com braço de cavaquinho.¹³ Nunca vira tampouco um pequeno tambor, o repique-de-mão, que, em seguida, descobriria ter sido

¹³ No começo dos anos 1970, quando integravam os Originais do Samba, Mussum e Almir Guineto estavam sempre em busca de inovações capazes de melhorar a qualidade da música e dos shows do grupo. Certo dia, ocorreu a Mussum substituir o cavaquinho por um banjo. A inspiração vinha de longe: nos anos 1920, os Oito Batutas, legendário grupo liderado por Pixinguinha, incluíra o instrumento, importado do jazz norte-americano, em sua formação. A diferença era que, ao resgatar o banjo, Mussum pensara em trocar o braço original por um braço de cavaquinho.

Almir acolheu prontamente a sugestão, mas a coisa simplesmente não funcionou. O problema era a necessária amplificação elétrica do instrumento nas apresentações que faziam. Os captadores disponíveis no mercado não davam conta do som peculiar e estridente do banjo. Vários foram testados, mas o resultado era sempre sujo, distorcido.

Almir voltou ao bom e velho cavaquinho. Mas não por muito tempo: ao chegar às rodas do Cacique, lembrou-se do banjo. É que, nos pagodes da rua Uranus, tudo acontecia sem amplificação. Em um tal ambiente, a invenção de Mussum caía como uma luva. O novo instrumento eliminava o grande problema do cavaquinho, que, para não ter seu som completamente engolido pela percussão, precisava ser palhetado com força exagerada. Não havia corda que resistisse à sobrecarga.

A rigor, não apenas a quantidade mas também a qualidade da força aplicada se alterava: o banjo, por sua configuração específica, permitia novas maneiras de ser percutido, o que resultava em recortes rítmicos jamais obtidos pelo cavaquinho.

Mesmo a proverbial dificuldade de afinar o instrumento dava um colorido especial ao samba. O produtor Rildo Hora explica esse efeito: “O banjo nunca é afinadíssimo. Nesse sentido, parece-se com

criado por Ubirany.¹⁴ Mesmo os instrumentos bem conhecidos – caso do pandeiro¹⁵ e do tantã¹⁶ – eram percutidos de um jeito que ela jamais testemunhara.

aquele cavaquinho peruano. Essa desafinação, dentro de certos limites, não é um defeito. Dá um toque diferente, uma vibração surpreendente para a música. Com a gaita, o instrumento que mais amo e mais toco, é a mesma coisa. As gaitas dos filmes de cowboy, assim como todas as gaitas da vida, têm esse lance da afinação um pouco fora de lugar. É um dos segredos do charme dos mocinhos...” (Em entrevista concedida ao autor em 06 de abril de 2009).

¹⁴ Na casa dos Félix do Nascimento, tudo era motivo para organizar uma boa festa. O costume devia-se a D. Conceição e seu Domingos, que o cultivaram até o fim da vida. “Quantas vezes”, recorda-se Ubirany, “assisti ao meu pai e minha mãe, já com 80 anos, dançando nas reuniões de família. Encaravam qualquer coisa: maxixe, valsa, gafeira... Tiravam uma onda linda.” (Depoimento concedido ao autor em 16 de abril de 2009)

Outra família festeira era o clã de Sereno, Wálter Tesourinha, Chiquita e Betinha. Esta última, certa vez, promoveu um encontro que, a princípio, como pura celebração do dom da vida, não era para ter nada de especial. Mas teve.

Como de hábito, a festa, em determinado momento, deu lugar a um pagode. Cada qual escolhia um instrumento. Quando chegou a vez de Ubirany, que ficara por último, já não havia nenhum disponível, nem mesmo um mísero tamborim. Ticinha, marido da dona da casa, deu um jeito na situação: foi até a sua bateria – que tocava profissionalmente – e tirou dela o tontom, um tambor de corpo comprido e couro de diâmetro pequeno.

Quem não tem cão caça com gato: Ubirany pegou o tontom, deitou-o sobre o colo e passou a percuti-lo. O resultado foi surpreendente. “Caramba, que gostoso!”, pensou ele enquanto percebia que, a reboque do som que tirava, o pagode ficava cada vez mais animado. Fim do primeiro ato.

Segundo ato: festa na rua Araguari, em Ramos. Ubirany, que ficara com a experiência do tontom na cabeça, resolveu aproveitar a situação para prosseguir na pesquisa por novas sonoridades. Para tanto, escolheu um repinique, instrumento normalmente percutido com baquetas e que tem a característica de ser fechado tanto em cima quanto embaixo por peles de couro ou plástico. Como no caso do tontom, Ubirany deitou-o sobre o colo e pôs-se de tocá-lo diretamente com as mãos. Bingo: o som era mais leve que o do tontom. Mas ainda faltava alguma coisa.

Dias depois, Ubirany foi ao depósito do Cacique e apanhou um repinique idêntico ao que usara na festa da rua Araguari. Tirou uma das peles e experimentou o resultado. Bom. Estava muito perto do que pretendia. O toque final veio quando colou uma travezinhas de madeira na parte de dentro do corpo do instrumento, a fim de que funcionassem como abafadores capazes de tornar o som mais seco. No mais, era rebaixar um pouco o aro do repinique original, para evitar que machucasse a mão do percussionista.

Ubirany mostrou o que fizera a um artesão de sua confiança, que mantinha uma pequena fábrica de instrumentos musicais em Cordovil, subúrbio carioca. O artesão usou o repinique modificado por Ubirany como modelo para fazer um outro tambor, novinho em folha, com os requintes e sutilezas que só um profissional experimentado é capaz de alcançar. Estava inventado o repique-de-mão.

¹⁵ “O pandeiro que eu toco”, diz Bira, “é um pouco diferente. Durante muito tempo, foi até criticado.” (Depoimento concedido ao autor em 27 de maio de 2012). Conservadores existem e têm todo o direito de existir. Não raro, jogam um papel importante nos processos sociais, impedindo que a paixão pela novidade, tão própria de nosso tempo, avance acriticamente. Mas, no caso do pandeiro caciqueano, a censura conservadora simplesmente não fazia sentido. É que, como bem assinala Haroldo Costa, “isso que o Bira faz é muito antigo. O João da Baiana já tocava pandeiro daquele jeito”. (Depoimento concedido ao autor em 03 de junho de 2009) Moral da história: por ignorância, os que defendiam a preservação do samba tradicional não se davam conta de que Bira recuperava formas ainda mais remotas de percutir o pandeiro. O próprio presidente do Cacique faz questão de dizer que sua maneira de tocar descende das velhas rodas freqüentadas pelo pai: “Eu, garoto, ficava prestando atenção no jeito que João da Baiana, Honório Guarda e Gastão Viana tocavam.” (Depoimento concedido ao autor em 27 de maio de 2009) Claro que ele não se limitou a, sem mais, decalcar a batida dos velhos bambas: “Sempre achei que eu tinha que inovar um pouco”, acrescenta Bira, “mas

Naquela noite, ainda atordoada, Beth pediu a Bira e Ubirany para voltar na quarta seguinte. E na seguinte à seguinte. E assim foi, até que a autorização dos diretores do Cacique tornou-se completamente desnecessária: a cantora passou a fazer parte da turma. “Virei amiga, confidente, fui apresentada às famílias. A verdade é que eu me casei com o Cacique”,¹⁷ conta ela.

Em breve, as rodas das quartas-feiras ficaram pequenas para abrigar tamanho envolvimento: Beth passou a acompanhar os caciqueanos em suas andanças na cidade. “Quantas vezes”, recorda-se a cantora, “eu pousei no Santos Dumont, e o motorista que ia me pegar, antes de apanhar as malas, já perguntava: ‘E aí, D. Beth? Onde é pagode hoje?’. Ele então me levava direto pro Porcão da Avenida Brasil, que era o ponto de encontro da rapaziada. De lá, eu, Bira, Ubirany e os outros saíamos para farrear”.¹⁸

Já ficou dito aqui que Neoci enxergava em Beth a possibilidade de profissionalização dos músicos do Cacique. Mas, ao menos em um primeiro momento, foi o contrário que aconteceu: “Voltei a ser amadora”, relembra Beth.¹⁹ De tão envolvida, ela simplesmente esquecia-se da própria fama e entregava-se à pura fruição da convivência com os novos amigos.

respeitando aquela sensibilidade dos meus mestres.” (Em entrevista concedida ao autor em 27 de maio de 2009)

¹⁶ “Se você prestar atenção nos filmes da Carmen Miranda”, observa o percussionista Marcos Esguleba, “vai notar que, nos números musicais, tem sempre um sujeito tocando tantã”. (Em entrevista concedida ao autor em 21 de maio de 2009) O instrumento, de fato, é antigo, se bem que fosse conhecido por outros nomes – timba ou tambora, por exemplo. Na década de 1950, grupos famosos, como o Trio Iraquitã, o utilizavam. Um pouco mais tarde, percutido com uma vassourinha, fez parte da discreta cozinha da bossa nova.

O próprio Sereno – que o rebatizou e o levou ao Cacique – já tocava tantã desde a década de 1960, quando, ao lado de Dida, formou o conjunto Os Autênticos.

Em que pesem todas essas referências, o fato, contudo, é que, como elemento de marcação do samba, o tantã estava longe de ameaçar a soberania do surdo.

Isso só mudou com as rodas do Cacique, o que provavelmente se explica pela combinação – inovadora e harmoniosa – de três fatores: primeiro, o uso simultâneo de dois tantãs de tamanhos diferentes, um tocado por Sereno, o outro por Neoci; segundo, a rica moldura que o recém-inventado repique-de-mão oferecia a esse diálogo de tantãs; terceiro, o conjunto de recortes rítmicos que Neoci obtinha graças ao trabalho de sua mão esquerda sobre o corpo de madeira do instrumento.

Essa atenção ao contratempo marcado com a mão esquerda – talvez o maior diferencial dos tantãs do Cacique – é, em larga medida, uma herança deixada por Roberto Dotô, percussionista ligado à Império Serrano. Trata-se do criador do repique-de-anel, instrumento cujo nome deve-se ao fato de que Dotô usava anéis na mão esquerda a fim de valorizar as figuras rítmicas que se esmerava em alcançar.

¹⁷ CARVALHO, Beth. Depoimento concedido ao autor em 03 de junho de 2009.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

Nesse período, Neoci, justiça seja feita, jamais disse qualquer coisa que pudesse soar como pressão sobre a cantora. Elegantemente, deu tempo ao tempo. Um ano inteiro transcorreu até que Beth caísse em si: “Gente”, finalmente pensou ela, “eu tenho que mostrar isso ao povo brasileiro”.²⁰ Entre os 100 milhões de compatriotas, escolheu começar por seu produtor Rildo Hora.

Quando procurou-o, Beth Carvalho pretendia usar os músicos do Cacique em, no máximo, duas faixas. Contudo, depois de ouvir o som dos caciquenos, Rildo foi bem além das expectativas da cantora: sugeriu que **Pé no chão** – o disco que preparavam – fosse inteiramente gravado com o acompanhamento do Fundo de Quintal. Beth concordou na hora.²¹

Quanto ao repertório, **Pé no Chão**, em grande medida, repete a fórmula dos discos precedentes de Beth, dedicados ao resgate de clássicos do samba ou à apresentação de composições inéditas de sambistas consagrados. A exceção à regra foi “Vou Festejar”, samba de embalo que Aragão, Dida e Neoci haviam feito para animar o carnaval do Cacique naquele ano. Para uma canção em si mesma irresistível, nada como um arranjo genial: “O pessoal do Cacique desfilava de tamancos”, conta Rildo, “e eu tive a ideia de levar esse som para o estúdio. Pusemos vinte pessoas batendo um pé de tamanco contra o outro”.²²

Resultado: “Vou festejar” virou o carro-chefe do disco, que vendeu centenas de milhares de cópias. Os desfiles do Cacique, que andavam meio esquecidos, voltaram à moda. A rigor, a reboque do megassucesso de “Vou Festejar”, o bloco, em 1979, fez o maior desfile da sua história. “Era tanta gente que o Cacique levou quase seis horas para passar inteiro pela Presidente Vargas”, conta Beth. “E é claro que eu era uma daqueles milhares de índios e índias”, completa ela.²³

A verdade, porém, é que os efeitos de **Pé no Chão** transcenderam em muito os limites do Cacique. Ainda segundo Beth Carvalho, o disco “causou um sucesso tão grande que as gravadoras todas quiseram imitar esse novo som – de tantã, repique e

²⁰ CARVALHO, Beth. Depoimento concedido ao autor em 03 de junho de 2009.

²¹ Conta Beth Carvalho que Luiz Carlos Reis, engenheiro de som da gravadora, “teve que quebrar a cabeça até encontrar microfones minimamente adequados à captação dos novos instrumentos” Ibid.; Reis fez o que pôde, e o resultado, por certo, compensou o esforço. O fato, contudo, é que a pesquisa só seria concluída de verdade quatro anos (e três discos) depois.

²² Depoimento concedido ao autor em 03 de junho de 2009.

²³ Depoimento concedido ao autor em 06 de abril de 2009.

banjo – com seus artistas”. Beth vai ainda mais longe: o samba caciqueano – que de fato redefiniu a sonoridade da música afrodescendente – é, para ela, “um renascimento”, “a Sierra Maestra do samba”.²⁴

De resto, a presença de Beth no Cacique passou a atrair compositores de todos os recantos do Rio de Janeiro. “Todo mundo queria gravar com ela”, confirma Rildo Hora.²⁵

Tio Hélio do Império e, um pouco mais tarde, Dedé da Portela foram os primeiros a chegar. Depois deles, vários outros compositores originalmente ligados às escolas de samba passaram a freqüentar as rodas das quartas-feiras. Foi o caso de Neginho da Beija-Flor, Noca da Portela, Geraldo Babão, Beto Sem Braço, Zé Catimba, Moisés Santiago e muitos outros.

A oportunidade chegou em boa hora para aquelas pessoas: nas escolas de onde vinham, não estava nada fácil a vida dos compositores. É que, com a comercialização crescente do carnaval, as agremiações voltavam-se cada vez mais à preparação da festa, deixando de lado um papel que historicamente lhe coube: o de funcionar como espaço de fomento de tradições musicais como o samba-de-terreiro (sambas multitemáticos feitos para circular o ano todo) e o partido-alto (o samba de versos improvisados, à guisa de desafio). Nas palavras de Ubirany,

Então os compositores de escola de samba perderam espaço onde pudessem apresentar o seu novo samba. E o Cacique passou a ser esse reduto, um lugar onde o compositor pudesse mostrar o seu novo samba.²⁶

O cavaquinista e compositor Mauro Diniz o secunda: “Eu fazia um samba, não tinha onde cantar. E no Cacique, você tinha a oportunidade de cantar um samba novo”.²⁷

PRECARIEDADE E PROJETO

Já há muito tempo venho repetindo que sinto muitas saudades da pobreza – minha e alheia –, e que é errado pensar que a pobreza seja um mal. [...] Digo *pobreza*, e não *miséria*.

²⁴ Depoimento concedido ao autor em 03 de junho de 2009.

²⁵ Depoimento concedido ao autor em 06 de abril de 2009.

²⁶ Depoimento concedido ao autor em 16 de abril de 2009.

²⁷ Depoimento concedido ao autor em 15 de abril de 2009.

Pier Paolo Pasolini²⁸

Desde o seu surgimento, em 1961, o Cacique de Ramos teve muitas sedes. As primeiras reuniões – modestíssimas – aconteceram nas varandas das casas dos fundadores da agremiação. Um pouco mais tarde, com o crescimento do bloco, foi preciso encontrar um espaço mais adequado para os trabalhos de preparação do carnaval. O imóvel escolhido ficava na Dias Raposo, uma rua bem escondida, nas imediações da rua Araguari, em Ramos. Daí em diante, nada menos que cinco novas transferências de endereço ocorreram, até que o Cacique finalmente desembarcasse na rua Uranus, onde está atualmente instalado.

“O Cacique é um bloco itinerante”, resume Ubirany.²⁹ Uma outra tirada do mesmo Ubirany – esta referente à atual localização do Cacique – reafirma a peculiar relação do bloco com a geografia carioca: “O Cacique é de Ramos, mas a sede fica em Olaria.”³⁰

Nessa referência ao nomadismo e a uma estranha espécie de sedentarismo – estranha porque deslocada do que deveria ser o seu centro –, insinua-se, a meu juízo, a diluição da consistência do Cacique como espaço físico localizável. Esse mesmo efeito de evanescência da sede do bloco parece ser um dos sentidos maiores da insistência com que os entrevistados remetem-se à pobreza e à precariedade como característica perene da história do Cacique. É o caso de Seu Bira, eterno presidente do bloco: “Isso aqui nunca deixou de existir. São 48 anos. Nós nunca tivemos aqui dinheiro pra manter isso aqui”.³¹ É o caso também de seu mais fiel discípulo, Renatinho Partideiro, que hoje lidera as rodas:

Já teve época de eu ir pra Avenida defender o Cacique duro. Só com o dinheiro da ida. Chegar... “Presidente, me dá um qualquer da passagem, porque eu tô quebrado.” Porque você ama isso aqui. A gente não faz samba por reprodução de capital.³²

²⁸ Pasolini, P. P. **Os Jovens Infelizes**. 1ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 66.

²⁹ Depoimento concedido ao autor em 16 de abril de 2009.

³⁰ Depoimento concedido ao autor em 16 de abril de 2009.

³¹ Depoimento concedido autor em 27 de maio de 2009.

³² Depoimento concedido ao autor em 07 de março de 2009.

O Cacique: instituição frágil, sempre prestes a desaparecer? Talvez aqui valha a pena lembrar o que disse Freud em sua última entrevista: “Por vezes, a fraqueza é a fonte de nossa força”.³³ Lá onde se lê fragilidade, leia-se espectralidade:³⁴ capacidade de transcender o espaço físico, de ignorar seus limites, de se conectar com que está aparentemente distante, de se reproduzir em diferentes lugares; capacidade, quem sabe, de ser esquina de tantas as ruas, de ser uma espécie de praça metafísica, para onde confluem todas as vertentes da cidade.

Não por acaso, o Cacique – apesar de oportunidades nesse sentido terem surgido em diferentes momentos de sua história – nunca transformou-se em escola de samba. O destino das escolas é, afinal, o exato oposto daquele seguido pelo bloco: às escolas – retesadas entre o internacionalismo do *business* e o localismo compensatório da “comunidade”, isto é, dos bairros circunvizinhos – cabe um vínculo cada vez mais tênue e indireto com a cidade como um todo.

A volatilidade – esse traço geral do Cacique – surge com ainda mais força nas rodas que o bloco passou a patrocinar nos anos 1970. Para começar, a própria precariedade – cuja face positiva, como já indiquei, é o que aqui tenho chamado espectralização do espaço – é também marca registrada dos pagodes do Cacique. É o que se pode depreender do modo como Beth Carvalho relata o momento em que, levada por seu amigo Alcir Portela, debutou na roda do Cacique:

Quando eu cheguei lá, tinha uma roda de samba numa mesa supertosca, e, em volta, umas pessoas que eu nunca tinha visto na vida.. E um suingue, uns sambas bonitos... Eu falei: “Que que é isso? Que que é isso?”.³⁵

“Até hoje”, espanta-se Válter da Silva Pereira, diretor do bloco, “não conseguimos construir um toldo pra abrigar as rodas. É tudo debaixo de sol e chuva”.³⁶ Lamúrias de pobre? Na verdade, uma vez mais é preciso compreender a ligação desse discurso com outros elementos que o ressignificam. É preciso, enfim, perceber que essa alusão à pobreza faz sistema com o fato de que, nos dias em que as rodas acontecem,

³³ Freud, S. ‘Um olhar sobre a vida’ (Entrevista concedida a George Sylverster Viereck) in **Nicolau**. Paraná, 1993.

³⁴ Essa referência à espectralidade é vagamente inspirada no que Jacques Derrida diz a respeito dos espectros em **Espectros de Marx**. In: DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994.

³⁵ Depoimento concedido ao autor em 03 de junho de 2009.

³⁶ Depoimento concedido ao autor em 27 de maio de 2009.

não se cobra ingresso nem estacionamento. Acrescente-se ainda o dado de que, nos pagodes do Cacique, não há amplificação do som: nem mesmo a energia elétrica – o “enraizamento” dos instrumentos em plugues e tomadas – é necessária. Vale insistir: o fundamental não é a falta de recursos ou a carência do que quer que seja. O que parece cárie, negatividade, é, a rigor, positividade: *produção* de um espaço volátil, móvel, adaptável, aberto, reproduzível.

UMA CONSISTÊNCIA OUTRA

Espectralidade não é o mesmo que inconsistência. É, antes, ultrapassamento dos limites impostos pelo espaço entendido como volume definido por um conjunto infinito de pontos contíguos. O Cacique como espectro deixa de ser um ponto nesse conjunto: inventa uma outra topologia em que pode articular-se com cada ponto do volume.

Uma outra topologia, não a sua negação: o Cacique continua a ser um lugar. Mas o que lhe dá contornos não é mais a sua posição específica no sistema cartesiano de coordenadas.³⁷ Sua materialidade é bem menos física do que simbólica: advém, a rigor, de um conjunto de práticas – ou, melhor, da lei que enfeixa esse conjunto de práticas. Beth Carvalho confirma a força dessa lei: “A turma que comandava o pagode era muito exigente, impunha uma disciplina”.

Talvez o aspecto mais saliente dessa disciplina – algo a que vários depoimentos se referem – é a organização da roda de samba em círculos concêntricos: no centro, os mais antigos participantes; na periferia, os neófitos, dispostos em camadas sucessivas. Essa estruturação, contudo, estava longe de ser completamente rígida. Era perfeitamente possível aos mais novos ascender na hierarquia, desde que exercessem duas virtudes fundamentais: paciência e mérito. Zeca Pagodinho o atesta:

E daí eu conheci o Arlindo Cruz. Quando comecei a fazer música com o Arlindo, nós fomos pro Cacique de Ramos que dizia que lá tinha um roda onde só parava malandro... Digo malandro assim: nego que sabia cantar samba. E pra entrar naquilo ali, tinha uma barreira ali. A gente ficava na segunda fila. Tinha a primeira fila, que era dos caras mesmo,

³⁷ “Chama-se sistema de coordenadas no plano cartesiano ou espaço cartesiano ou plano cartesiano um esquema reticulado necessário para especificar pontos num determinado ‘espaço’ com dimensões.” (Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Sistema_de_coordenadas_cartesiano>>. Acesso em: 15/02/2012). O adjetivo cartesiano refere-se obviamente ao criador desse sistema, o filósofo francês René Descartes.

e a gente que tava chegando... Até que, por mérito, passamos pra fila da frente... a fazer parte da roda.³⁸

Dudu Nobre – que, levado pela mãe, começou a frequentar o Cacique aos seis anos de idade – vai na mesma direção:

E era engraçado, porque tinha a roda, né? Tinha a primeira fila, a segunda fila, a terceira fila. Aí, quando o pessoal... os titulares cansavam, iam beber alguma coisa, paquerar, vinha o pessoal da primeira fila, vinha o pessoal da segunda... Aí o da terceira ficava complicado de chegar, porque os caras já tinham voltado pra tocar.³⁹

Renatinho Partideiro é outro que destaca o difícil percurso – autêntico rito iniciático⁴⁰ – que conduzia um noviço ao centro da roda:

³⁸ Em depoimento que consta do DVD **Acústico MTV. Zeca Pagodinho**. In: PAGODINHO, Zeca. **Acústico MTV**. Rio de Janeiro, Universal Music, 2003. 1. CD e DVD.

³⁹ Depoimento concedido ao autor em 31 de março de 2009.

⁴⁰ De fato, nas entrevistas que gravei, fica patente o quanto o Cacique nasce e se consolida sob a égide de um saber iniciático, algo que se revela aos poucos e depende muito mais da observação do que do ensino formal. Mencione-se, a título de exemplo, o que Bira Presidente diz a respeito de sua própria formação: “Meu pai tinha conhecimento com essa gente toda... Pixinguinha, Honório Guarda, Gastão Viana, João da Baiana, Bide e outros mais... Eles se concentravam muito na antiga Rua das Missões, que hoje é a N. S. das Graças, com a Rua Hamilton, que ainda é rua Hamilton, que ainda é rua Hamilton. E na esquina dessa rua Hamilton com Missões, tinha um bar. Em cima, morava o Bide da turma da Velha Guarda. E ali era o principal ponto de concentração deles, antes de ir pros redutos de samba. Era sexta, sábado e domingo, antes de ir pro show, pros espetáculos, ou pras noitadas deles, eles se reuniam ali. E faziam uma comida, um tira-gosto, e a bebida rolava, né? E meu pai então nos levava pra lá. A minha formação dentro do samba, o meu livro aberto, a minha escola, a minha faculdade, foram essas pessoas.” (Depoimento concedido ao autor em 27 de maio de 2009) Esse processo formativo vai-se repetir no interior do próprio Cacique com os jovens que, observando Bira & Cia., iniciam-se no samba. Considere-se o que dizem respectivamente Dudu Nobre e Marcos Esguleba, dois personagens que chegaram ainda meninos às rodas na sede do bloco: “Neoci [filho de João da Baiana, pioneiro das rodas e membro da primeira formação do Grupo Fundo de Quintal] também era um cara impressionante... Sentava com a gente assim, pra ensinar a gente a tocar. Ó, vai tocar tantã, tem que ter mão esquerda. Mão esquerda no tantã” (Depoimento concedido ao autor em 31 de março de 2009); “Eu ia pra lá pra aprender a tocar o repique de mão que ele fez pra mim, porque só o Ubirany [vice-presidente do Cacique] tocava repique, então eu pensei: vou tocar repique também, que vai ser legal.” (Depoimento concedido ao autor em 27 de maio de 2009)

Mas a experiência do Cacique mostra também que a inscrição do samba na modernidade depende crucialmente de uma capacidade de absorver e digerir as informações recebidas, coisa que a escola pública, apesar de todos os seus defeitos, já esteve pronta a oferecer.

“Ninguém aprende samba no colégio”: esse verso famoso de Noel Rosa, como se sabe, é constantemente citado – e não apenas com o fim de reiterar a sua tese de que “batuque é um privilégio”. O mais das vezes, recorre-se a Noel para fazê-lo dizer o que ele, afinal, não diz: que o samba *opõe-se* ao colégio; que sambista de verdade é uma flor no pântano – espontânea, intocada e cuja delicada autenticidade pode despetalar-se ao menor contato com a educação formal. Sambista bom – repete-se por aí – é pobre e, de preferência, analfabeto. Se a tudo isso se somar uma tragédia pessoal – o alcoolismo, por exemplo –, tanto melhor.

Ninguém aprende samba no colégio? Parece que, no caso de Almir Guineto, não é bem assim: “Nasci e me criei no morro do Salgueiro, na rua Junqui, barraco sem número, a cem metros da escola de samba e a cem metros da escola pública.” (Depoimento concedido ao autor em 26 de abril de 2009) Ora, impressiona desde logo o fato de que, com estupenda clareza, ele situa os anos de sua formação

Neoci, Baiano, Zeca Pagodinho, Almir Guineto, Nelson Cebola... Tinha quem mais? Porra, é muita gente... Arlindo, o próprio Sombrinha. Jorge Aragão já tocava violão. Tudo fera, né? Eu falei: “Caramba”. O bagulho era doido. Aí o que acontece? Eu ficava olhando, tentando aprender. De repente, um bom verso pra falar. Mas... a timidez bloqueava, não deixava você botar pra fora. No meio de uns caras desses, vou falar o quê?⁴¹

O testemunho do cantor e compositor Adalto Magalha não é diferente: “Cheguei lá no Cacique, ficava de longe olhando. [...] Eu levei dois anos pra cantar um samba”.⁴²

Uma divertida história narrada por Milton Manhães – ex-mestre de bateria do Cacique e um dos pioneiros das rodas – mostra, de resto, que essa conformação iniciática e meritocrática do espaço não comportava exceções. Conta ele que, certa vez, Paulo Moura, um apaixonado pelo pagode caciqueano, levou ninguém menos do que Naná Vasconcelos para conhecer o evento. Empolgado com o que ouvia, o ilustre percussionista não se fez de rogado: logo pegou um tamborim e passou a arriscar

em um ponto equidistante entre a escola pública e a escola de samba, como se a sinalizar que o melhor de si resultasse de uma espécie de síntese dessas duas instituições. Exemplo sublime dessa síntese não demora, aliás, a aparecer em seu depoimento: “Eu era bom aluno, principalmente em história. É que eu não precisava decorar nomes, datas, essas coisas. Já tinha tudo isso na cabeça por causa dos sambas-enredo, que eu sabia de cor e salteado.” (Depoimento concedido ao autor em 26 de abril de 2009)

Dudu Nobre, admirador confesso de Almir e profundo conhecedor de sua biografia, confirma o papel do colégio na obra do mestre salgueirense: “O Almir é quase um professor de português. É por isso que faz letras tão legais.”

Para Dudu, o colégio, a rigor, é elemento fundamental não apenas na formação de Almir, mas de vários outros caciqueanos: “Com o Arlindo [Cruz, compositor], Ubirany e Bira Presidente foi a mesma coisa: freqüentaram boas escolas. Arlindo chegou até a ser cadete na Escola Militar de Agulhas Negras.” (Depoimento concedido ao autor em 31 de março de 2009)

Ninguém aprende samba no colégio? Dudu chega mesmo a afirmar que o contrário é que é verdade: “No tempo desses caras, o sujeito ia à escola pública e lia Fernando Pessoa, Gonçalves Dias... Sabe por que não existem mais sambistas como Almir e Arlindo? Porque a escola pública, hoje, é uma droga. É a escola da aprovação automática.” (Depoimento concedido ao autor em 31 de março de 2009)

É certo que Zeca Pagodinho – o mais bem-sucedido dos caciqueanos – só freqüentou a escola até a 5ª série e confessadamente não era mesmo muito achegado aos estudos formais. Contudo, em entrevista a Jô Soares (TV Globo, 1995. Disponível em: <<<http://www.youtube.com/watch?v=r0fm2tDsYfY>>>). Acesso em: 13/02/2012) ele deixa muito clara qual era a fonte – uma delas, pelo menos – de sua proverbial verve como letrista e versador: “Da escola eu não gostava. Mas eu lia muito”.

É isso o que os caciqueanos são: leitores – não apenas de livros, mas do mundo em geral e, em particular, da história do samba.

⁴¹ Depoimento concedido ao autor em 07 de março de 2009.

⁴² Depoimento concedido ao autor em 26 de abril de 2009.

algumas estrepolias rítmicas, de corte jazzístico. Os improvisos de Naná, segundo Manhães, duraram pouco:

Um dos batuqueiros – não me lembro quem – fez um sinal, e o samba parou. O cara, então, olhou bem firme pro Naná Vasconcelos e disse: “Amigo, não me leve a mal, mas você está atrapalhando”.⁴³

Não que, no Cacique, não houvesse espaço para a criatividade e a mudança. Mesmo o *jazz* – matriz dos malogrados improvisos de Naná – tinha vez na sede do bloco: às quintas-feiras (lembramos que as rodas aqui analisadas aconteciam sempre às quartas-feiras), por iniciativa do próprio Paulo Moura, o samba e seu parente musical norte-americano misturavam-se até a indistinção em noitadas que reuniam pagodeiros caciqueanos e alunos do célebre clarinetista. Ubirany conta como esse encontro se dava:

De um lado, ficava o pessoal do Cacique; de outro, a garotada da escola de música do Paulo Moura. Então o que acontecia? De vez em quando, rolava uma espécie de desafio: o maestro fazia um sinal, a música parava; aí, os batuqueiros tinham que tirar mil ondas com seus instrumentos e, no fim, dar o tempo certo pra banda do Paulo voltar a atacar. Nós não sabemos ler partitura. Somos músicos do instinto, do coração, e não era fácil encarar aqueles jovens cheios de requintes teóricos e técnicos. Mas a coisa deu tão certo que chegamos a fazer apresentações desse tipo na gafieira Estudantina.⁴⁴

Evidência ainda mais cabal da inventividade e da ousadia dos caciqueanos está na já referida criação de novos instrumentos e na maneira inovadora com que antigos instrumentos passaram a ser percutidos.

Mencione-se, ainda, o que Sombrinha chama de “uma linguagem mais viva, [...] uma revolução poética mesmo [nas letras das canções]”. Adalto Magalha – que chegou ao Cacique depois de uma longa trajetória como *crooner* de orquestras de baile – o completa:

Eu não pensava em compor, essa que é a verdade. [...] Eu ficava ali [nas rodas do Cacique] prestando atenção nas músicas, nas letras, que aquilo ali era uma coisa nova. Eu tava acostumado a ouvir samba... a cantar samba... de Geraldo Pereira... Sambas-canções... Do trabalho que eu fazia na noite. Aquilo ali foi uma descoberta legal. Eu ficava olhando, estudando, que tipo de música, de letra que eles faziam. Eu me encantava com as rimas, as palavras que eles usavam. Falar em aguardente... O Zeca tinha um samba que falava em aguardente. Aquela palavra pra mim ficou tão forte que eu fiz um “Feito aguardente”, com o Almir.⁴⁵

⁴³ Depoimento concedido ao autor em 23 de abril de 2009.

⁴⁴ Depoimento concedido ao autor em 16 de abril de 2009.

⁴⁵ Depoimento concedido ao autor em 26 de abril de 2009.

NOVA PRAÇA ONZE

A soberania do samba tá aí. Quando o pessoal se junta e canta, e todas as pessoas, mesmo as que querem vender suas composições aos intérpretes, ficam envolvidas com o samba e começam a cantar. Por exemplo, eu uma vez fui ao Cacique ouvir umas músicas pro Fundo de Quintal. Aí o Moisés Santiago cantou uma canção que tinha acabado de fazer. Quando ele começou cantar, todo mundo que tava lá entrou na onda. Os compositores mesmo, que eram concorrentes de Moisés, começaram a cantar.

Rildo Hora⁴⁶

A certa altura deste ensaio, destaquei o fato de que, em meados dos anos 1970, duas importantes vertentes da cultura musical afrodescendente – o samba-de-terreiro e o partido-alto – perdiam espaço nas escolas, engolidas pelas exigências comerciais do carnaval. Não por acaso, é dessa época a célebre canção “Agoniza, mas não morre”, de Néelson Sargento, em cuja letra o mestre mangueirense reafirma a longevidade do samba, mas, ao mesmo tempo, expressa o baixo-astral de quem vê o seu espaço de criação ameaçado:

Samba, agoniza mas não morre
Alguém sempre te socorre
Antes do suspiro derradeiro

Samba, negro forte destemido
Foi duramente perseguido
Nas esquinas, no botequim, no terreiro

Samba, inocente pé no chão
A fidalguia do salão
Te abraçou, te envolveu

Mudaram toda a sua estrutura
Te impuseram outra cultura
E você nem percebeu.

Foi, a propósito, Beth Carvalho quem, em 1978, lançou a composição. Ressalte-se que sua voz potente e inevitavelmente otimista desequilibra, em favor da

⁴⁶ Depoimento concedido ao autor em 06 de abril de 2009.

alegria, a tensão presente na letra de Néelson Sargento. Era como se, com a jovialidade de sua interpretação, ela anunciasse que, no momento mesmo em que tudo parecia perdido, algo de muito importante estava para acontecer ao samba. Ou, a rigor, já acontecia: como vimos, a cozinha de *Pé no Chão* – inclusive em “Agoniza, mas não morre” – era toda composta pelos músicos que ela descobrira cerca de um no antes, nas rodas do Cacique. Lá estavam o banjo de Almir Guineto, o pandeiro de Bira, o repique-de mão de Ubirany, o violão de Jorge Aragão e os tantãs de Neoci e Sereno.

Depois do sucesso de **Pé no Chão**, a novidade caciqueana levantou poeira: a roda não parou de crescer, assim como seus efeitos. Dudu Nobre resume o mais duradouro resultado do fenômeno:

Tanto que se criou no Cacique, eu até bato muito nisso, falo muito, se criou no Cacique uma coisa. Além de um mercado de trabalho, criou-se um segmento comercial. Hoje se vende mais tantã, repique e pandeiro no Brasil do que guitarra.⁴⁷

As rodas do Cacique: prova de que, com todo respeito a Néelson Sargento, o samba faz mais do que, na undécima hora, salvar-se da morte. Na hora de medir a extensão e a potência dos batuques, mais valem os versos de Aldir Blanc, Luiz Carlos da Vila e Moacyr Luz, para quem o samba “é a marola que vira o mar furioso, quando alguém lhe passa a perna”.⁴⁸ Ou, para repetir Sérgio Cabral: “Olha, o samba é invencível”.⁴⁹

É claro que, sem a chegada de Beth ao Cacique e a gravação de **Pé no Chão**, provavelmente o Cacique e os caciqueanos não chegariam aonde chegaram. Mas espero também ter podido mostrar que tudo que sucedeu às rodas do Cacique foi intensificado graças a uma peculiar relação com a geografia da cidade. Foi o que tentei indicar pela mobilização do conceito de espectralização do espaço e pela referência às rodas como uma sucessão de círculos potencialmente infinitos organizados em torno não de um marco físico mas de uma lei.

O Cacique: reinvenção do samba e de sua força. Reinvenção da Praça Onze. Praça Onze virtual. Ponto de encontro e difusão possível de qualquer rua da cidade e do que mais existe para além dela.

⁴⁷ A canção em questão é o samba “Cabô meu pai”.

⁴⁸ Depoimento concedido ao autor em 31 de março de 2009

⁴⁹ Depoimento concedido ao autor em 08 de março de 2009

ARTIGO RECEBIDO EM 23 DE FEVEREIRO DE 2012. APROVADO EM 15 DE JULHO DE 2012



www.revistafenix.pro.br