



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

LELLISON DE ABREU SOUZA

**"COISAS DO MUNDO, MINHA NEGA": SAMBA, CARNAVAL, PORTELA E O  
LEGADO DOS SAMBISTAS NEGROS EM PAULINHO DA VIOLA**

Brasília

2025

LELLISON DE ABREU SOUZA

**"COISAS DO MUNDO, MINHA NEGA": SAMBA, CARNAVAL, PORTELA E O  
LEGADO DOS SAMBISTAS NEGROS EM PAULINHO DA VIOLA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Anderson Ribeiro Oliva.

Brasília  
2025







*Para meu filho e amigo Emílio, nascido duas semanas antes da qualificação, parceiro de inúmeras audição, leituras e batuques; que com sua musicalidade e gosto pelos livros me lembra sempre que a felicidade está no cotidiano e tanto me ensina sobre gestão de tempo e prioridades, papai te ama muito!*

*Para meu pai Edilson: desaparecido no final de 2020, morto em janeiro de 2021, localizado sem documentos em fevereiro de 2021, sepultado como indigente em março de 2021 e após uma longa busca identificado em janeiro de 2023 e exumado em abril de 2025. A jornada procurando seu paradeiro e a verdade sobre o lhe aconteceu foi paralela ao desenrolar do doutorado. Encerro ambas as jornadas com poucos meses de diferença.*

## AGRADECIMENTOS

O apoio de algumas pessoas, manifesto de variadas maneiras, foi fundamental durante a pesquisa e escrita desta tese. Satisfeito e alegre registro aqui minha gratidão.

Agradeço à minha esposa Carolina. Esteve junto durante toda a jornada. Ela já incentivava meu retorno à vida acadêmica muitos anos antes dele ocorrer. Foi uma companhia excelente, ouviu inúmeros sambas e histórias, foi comigo em shows, comemorou sucessos da pesquisa e deu ânimo quando as coisas não saíram conforme o planejado;

À minha mãe Gilcelane, que fez todo o esforço possível para me criar bem e inculcar em mim o gosto pela leitura e pelos estudos, resultando nos meus hábitos de leitor e homem interessado no saber;

Ao meu amigo e sogro Oswaldo, pelas incontáveis horas conversando e ouvindo música juntos, nas quais me apresentou o repertório de tantos sambistas, incluindo Paulinho da Viola;

Ao meu orientador, Professor Anderson Ribeiro Oliva, por ter me apresentado um leque de leituras, indicado referências, ajudado a estabelecer enfoques, respeitar minhas escolhas e se mostrar solícito, tentando sempre mostrar o período no doutorado como um tempo de conhecimento e não de ansiedade e estresse;

No Espírito Santo, agradeço à Laisa, melhor amiga desde o começo da graduação e madrinha do meu filho, que com sua presença e livros felicita minha vida desde 2007; à Karol, grande amiga desde a graduação cujas dicas tornaram a jornada da pós-graduação mais leve e muito me auxiliou no estabelecimento de rotinas de leituras; à Milena, pelo auxílio no começo da pesquisa;

Dos colegas da pós-graduação em História da UnB, parcerias nesta travessia, agradeço ao Ramon, pelas muitas histórias e risadas ao longo do doutorado e aos funcionários da secretaria do PPGHIS, sobretudo ao Rodolfo, que com muita presteza e solicitude me ajudaram demais com as múltiplas burocracias universitárias;

No Distrito Federal agradeço às irmãs Rosa e Renata, amigas e sambistas que quando sambam evocam e encarnam profundamente a ancestralidade que muitos sequer conseguem perceber; ao Ronan por ouvir e rir várias vezes de histórias descobertas na pesquisa;

No Rio de Janeiro agradeço ao Mário Sève, amigo, músico e um intelectual da música, grande conhecedor da obra de Paulinho da Viola;

Em Paracatu agradeço ao meu amigo Hugo, presente que o Distrito Federal me deu, sujeito de grandes histórias e vivacidade, padrinho do meu filho Emílio, pelas animadas cantorias, pela delicadeza e pelas muitas risadas e pelo auxílio na caminhada;

Agradeço à Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela bolsa que me concedeu durante o doutorado, que viabilizou a dedicação exclusiva à pesquisa;

Por último, agradeço novamente à minha esposa Carolina, pois um agradecimento só seria pouco. Ela me ajudou em todas as etapas, buscou soluções e materiais, discutiu possibilidades, ouviu *pacientemente* incontáveis vezes anedotas e causos descobertos ou relembrados durante o mestrado, riu dos desencontros (e de alguns encontros) da pesquisa, cantou centenas de sambas comigo, foi fundamental para eu concluir o que tinha me proposto a fazer. São quase 20 anos juntos. Amo você e assino embaixo os versos da Teresa Cristina, que dizem: “Foi olhar pra você e o cenário mudou / E ficou tudo azul como tinha de ser / Deixei a mão da poesia rabiscar um poema / Pra falar de amor / Ter você como tema / E agradecer em verso a prosa que eu ouvi / Em letra e melodia / Agradeço o dia em que te conheci”.

*“Outro dia eu estava ouvindo o disco da Clementina. Eu, particularmente acho Clementina uma cantora maravilhosa, acho tudo que ela faz maravilhoso. Eu estava com o disco dela na mão e um cara me perguntou: quem foi que disse que essa mulher é cantora? Eu não ia nem perguntar pra ele o que é que ele achava que era ser cantora porque eu já sabia o que ele ia me responder. Aí é que está o problema. Do momento em que você tenta demonstrar a importância da Clementina como cantora, eu acho que você não está fazendo afirmação nenhuma de nenhum valor. O negócio se torna meio complicado e cansativo porque a gente sabe que certos valores não foram reconhecidos e a gente sabe por quê. Por exemplo: (...) a própria voz da Clementina é um negócio totalmente novo e diferente” – Paulinho da Viola, em 1970.*

## **RESUMO**

Este estudo analisa como o sambista Paulinho da Viola abordou em sua trajetória alguns temas que funcionaram como eixos temáticos de sua obra e expressão de pensamento. Com base na análise de letras de suas canções, entrevistas e declarações para a imprensa e registros de áudio e vídeo, busquei interpretar como o samba, o carnaval, a Portela e, sobretudo, o legado dos sambistas negros, apareceram na trajetória de Paulinho da Viola, tendo como hipótese que esses temas estruturaram sua obra e receberam especial atenção do sambista ao longo da carreira. Minha tese é que o pensamento de Paulinho da Viola, expresso em sua discografia, entrevistas e depoimentos registrados em áudio e vídeo, abarcou reflexões sobre a história do samba, do carnaval, da Portela e sobre a importância dos sambistas negros para a história musical e cultural brasileiras, defendendo a centralidade da contribuição dos sambistas negros. Paulinho da Viola, compreendendo a negritude do samba, sua identidade negra e suas raízes ancestrais negras, africanas e periféricas, atuou como defensor e divulgador da obra e legado dos sambistas negros e conduziu ações que visavam dar a estes artistas espaços de ação e reconhecimento.

**Palavras-Chave:** Paulinho da Viola, Samba, Portela, Tradição, Carnaval, Memória.

## ABSTRACT

This study aimed to analyze how the samba artist Paulinho da Viola addressed, throughout his career, certain themes that functioned as central axes of his work and expressions of thought. Based on an analysis of his song lyrics, interviews, statements to the press, and audio and video recordings, I sought to interpret how samba, carnival, the Portela samba school, and, above all, the legacy of Black samba musicians appeared in Paulinho da Viola's trajectory. The hypothesis guiding this study is that these themes structurally underpin his oeuvre and received particular emphasis from the artist throughout his career. My thesis argues that Paulinho da Viola's thought—expressed through his discography, interviews, and recorded testimonies—encompassed reflections on the history of samba, carnival, Portela, and the significance of Black samba musicians for Brazilian musical and cultural history, defending the centrality of their contribution. Recognizing the Blackness inherent in samba, its African and peripheral roots, Paulinho da Viola acted as a defender and promoter of the work and legacy of Black samba artists, leading initiatives aimed at providing these artists with spaces for action and recognition.

**Keywords:** Paulinho da Viola, Samba, Portela, Tradition, Carnival, Memory.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Capa do disco “Samba na Madrugada”, de Paulinho da Viola e Elton Medeiros, lançado em 1967.....	47
Figura 2: Capa do primeiro disco solo, intitulado "Paulinho da Viola", lançado em 1968.....	48
Figura 3: Capa da edição de novembro de 1966 da Revista Realidade.....	50
Figura 4: Capa do disco “foi um rio que passou em minha vida”, de Paulinho da Viola, lançado em 1970.....	54
Figura 5: Capa do disco homônimo de Paulinho da Viola, lançado em 1971.....	59
Figura 6: Capa do segundo disco homônimo de Paulinho da Viola, também lançado em 1971.....	60
Figura 7: Capa do disco "a dança da solidão", de Paulinho da Viola, lançado em 1972. ....	61
Figura 8: Capa do disco "nervos de aço", de Paulinho da Viola, lançado em 1973.....	63
Figura 9: Capa do disco homônimo de Paulinho da Viola, lançado em 1975.....	65
Figura 10: Capa do disco "memórias chorando", de Paulinho da Viola, lançado em 1976. ....	69
Figura 11: Capa do segundo disco "memórias chorando", de Paulinho da Viola, também lançado em 1976.....	71
Figura 12: Capa do disco homônimo de Paulinho da Viola, lançado em 1978.....	74
Figura 13: Capa do disco "zumbido" de Paulinho da Viola, lançado em 1979.....	75
Figura 14: Capa do disco homônimo de Paulinho da Viola, lançado em 1981.....	77
Figura 15: Capa do disco “a toda hora rola uma estória”, de Paulinho da Viola, lançado em 1982. ....	78
Figura 16: Capa do disco “prisma luminoso”, de Paulinho da Viola, lançado em 1983.....	79
Figura 17: Capa do disco “eu canto samba”, de Paulinho da Viola, lançado em 1989.....	86
Figura 18: Capa do disco “bebadosamba”, de Paulinho da Viola, lançado em 1996.....	90
Figura 19: Capa do disco “bebadachama”, de Paulinho da Viola, lançado em 1997.....	91
Figura 20: Registro da Velha Guarda da Portela após a entrada de Monarco para o conjunto.	162

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO 1 – Paulinho da Viola: Samba, Choro, Política e a Trajetória entre Sambistas Negros .....</b>	<b>30</b>
1.1    As décadas de 1940 e 1950.....	30
1.2    A década de 1960 .....	37
1.3    A década de 1970 .....	52
1.4    A década de 1980 .....	76
1.5    A década de 1990.....	87
<b>CAPÍTULO 2 – Carnaval, Portela e Samba na Obra e Trajetória de Paulinho da Viola .....</b>	<b>93</b>
2.1 Reflexões sobre a canção .....	93
2.2 O carnaval e as escolas de samba no Rio de Janeiro .....	96
2.3 A Portela – tantas páginas belas .....	101
2.4 Carnaval e Portela em Paulinho da Viola nos anos 1960 .....	107
2.5 Carnaval e Portela em Paulinho da Viola nos anos 1970 .....	109
2.6 Carnaval e Portela em Paulinho da Viola nos anos 1980 .....	124
2.7 Carnaval e Portela em Paulinho da Viola nos anos 1990 .....	128
2.8 Samba em Paulinho da Viola nos anos 1960 .....	129
2.9 Samba em Paulinho da Viola nos Anos 1970.....	131
2.10 Samba em Paulinho da Viola nos anos 1980 .....	139
2.11 Samba em Paulinho da Viola nos anos 1990 .....	143
<b>CAPÍTULO 3 – As Temáticas Raciais e o Legado dos Sambistas Negros em Paulinho da Viola .....</b>	<b>147</b>
3.1 Temática racial em Paulinho da Viola nos anos 1960 .....	150
3.2 Temática racial em Paulinho da Viola nos anos 1970 .....	151
3.3 A criação da Velha Guarda da Portela como estratégia de valorização dos sambistas negros .....	160
3.4 Mudanças nas escolas de samba e no carnaval e o afastamento de Paulinho da Viola e de outros sambistas .....	164
3.5 Temática racial em Paulinho da Viola nos anos 1980 e 1990 .....	176
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>180</b>
<b>FONTES CONSULTADAS .....</b>	<b>191</b>

Jornais e revistas .....	191
Músicas .....	191
Documentários .....	195
Sites.....	196

## INTRODUÇÃO

Ainda recordo em que época da vida conheci as músicas de Paulo Cesar Batista de Faria, doravante, Paulinho da Viola. Certamente ouvi músicas suas ao longo da infância e adolescência, mas sem prestar atenção. A audição mais atenta veio após começar a frequentar a casa de Oswaldo, pai da minha então namorada Carolina nos idos de 2006. Grande ouvinte de todo tipo de música, notadamente samba, as conversas e o convívio com meu sogro chamaram minha atenção para aqueles sambas serenos do Paulinho da Viola, cantados com voz suave, contendo letras que por vezes contavam histórias, citando o carnaval, tecendo odes ao samba e demonstrando uma veia lírica marcante, além de fazer referências a diversos outros sambistas.

Certa vez, num sábado, fui com minha então namorada e minha sogra visitar o avô de Carol. Um almoço onde eu fui formalmente apresentado ao patriarca. Em meio a conversas, ele me mostrou então sua coleção de CDs, me inquirindo sobre quem eu conhecia. Muitos dos artistas presentes na coleção eu conhecia de nome, mas não era familiarizado com suas músicas. Num gesto um tanto pedagógico, ele separou alguns CDs e disse para eu levar, escutar e depois devolver.

Em meio a seleção de CDs, eram 5, recordo que um era do Wilson Simonal e, sobretudo, lembro da bela capa do CD do Paulinho da Viola. Era o *Bebadachama*, disco duplo ao vivo lançado em 1997, gravado durante a turnê do disco de estúdio lançado em 1996. Na capa Paulinho da Viola aparece elegante, com uma mão segurando um cavaquinho e com a outra mão um microfone, um fundo preto atrás dele. Olhei o repertório e reconheci poucas músicas e poucos dos compositores. Os sambas aprendi vários nas semanas seguintes. E de certo modo até hoje sigo aprendendo sobre os compositores gravados e citados nesse disco. Em outro texto pude falar sobre o significado deste disco e julgo válido repetir aqui

A escuta atenta das canções desses sambistas me ajudou a constituir um rico acervo de referências à história do samba. Um dos aspectos que me chamavam a atenção era a citação de nomes de sambistas em letras de músicas, sendo este um dos mecanismos de criação e fortalecimento de uma memória coletiva de figuras representativas para a história do samba. O recurso à evocação de sambistas, sobretudo do passado, como figuras de grande relevância, competência e autoridade, é comum no samba.

Numa canção do disco Bebadosamba, Paulinho da Viola lista os seguintes nomes:  
 Chama que o samba semeia / A luz de sua chama / A paixão vertendo ondas /  
 Velhos mantras de aruanda / Chama por Cartola, chama / Por Candeia / Chama  
 Paulo da Portela, chama / Ventura, João da Gente e Claudionor / Chama por mano  
 Heitor, chama / Ismael, Noel e Sinhô / Chama Pixinguinha, chama / Donga e João

da Baiana / Chama por Nonô / Chama por Cyro Monteiro / Wilson, Zé com Fome e Padeirinho / Chama Nelson Cavaquinho / Chama Ataulfo / Chama por Bide e Marçal / Chama, chama, chama / Buci, Raul e Arnô Canegal / Chama por mestre Marçal / Silas, Osório e Aniceto / Chama Mano Décio / Chama meu compadre Mauro Duarte / Jorge Mexeu e Geraldo Babão / Chama Alvaiaide, Manacéa / E Chico Santana / E outros irmãos de samba / Chama, chama, chama<sup>1</sup> (Souza, 2022, p. 19-20<sup>2</sup>)

E este foi o papel desempenhado por Paulinho da Viola na minha relação com o samba: um construtor de cânones, uma porta de entrada para o repertório de sambistas antigos; de modo que *Bebadachama*, o primeiro disco de Paulinho da Viola que ouvi inteiro, ao mesmo tempo que me apresentou à obra do baluarte portelense, também serviu de introdução a um importante conjunto de sambistas.

Com o tempo ouvi várias vezes toda a discografia de Paulinho da Viola, assisti documentários onde ele aparece e comecei a procurar livros, dissertações e teses sobre ele. Achei pouco material e a despeito do bom trabalho feito por pesquisadores que me antecederam ainda sentia falta de estudos que sistematizassem suas declarações e que abordassem de forma mais integrada alguns eixos temáticos de sua obra discográfica e de suas declarações.

No mestrado inclui o sambista entre os artistas que analisei e algumas de suas canções e declarações foram bastante ilustrativas dentre o conjunto de fontes que apontavam uma atuação consciente dos sambistas para defender suas criações artísticas e intervir no debate público sobre a importância e o lugar do negro da história, arte e sociedade brasileira. Ao mesmo tempo, o contato com uma seleção de canções e declarações indicava que ainda havia mais material a ser pesquisado. Na conclusão do livro derivado da dissertação, publicado em 2022, escrevi

Um levantamento de suas entrevistas concedidas a partir da década de 1960 constituiria um importante acervo do pensamento do sambista, que analisou com grande argúcia as transformações pelas quais o samba, os sambistas e as escolas de samba passaram ao longo das décadas. (Souza, 2022, p. 209)

De certo modo, este estudo é uma resposta ao desafio proposto em 2022. A escuta atenta da discografia e a reflexão sobre depoimentos e entrevistas descobertas durante o

<sup>1</sup>Paulinho da Viola. In: Bebado samba. **Bebado samba**. BMG Brasil. 1996. Disponível em: <<https://immub.org/album/bebadosamba>>. Acesso em 2 de maio de 2025.

<sup>2</sup> SOUZA, Lellison de Abreu. **Balança que o samba é uma herança**: sambistas, mercado fonográfico, debates culturais e racismo nas décadas de 1960 a 1980. 1. ed. - Curitiba: Appris, 2022.

mestrado me levaram a perceber alguns importantes eixos temáticos na trajetória de Paulinho da Viola. Para além do repertório lírico havia crítica social, intervenções no debate racial e sobre a história do samba e do carnaval. Todavia, a bibliografia, em análises específicas sobre a obra de Paulinho da Viola geralmente se concentram no repertório lírico ou se utilizam de conceitos como memória como filtros para pensar a obra do sambista, deixando involuntariamente uma lacuna de análises que com esta pesquisa tenciono diminuir.

Minha tese é que o pensamento de Paulinho da Viola, expresso em sua discografia, entrevistas e depoimentos registrados em áudio e vídeo, abarcou reflexões sobre a história do samba, do carnaval, da Portela e sobre a importância dos sambistas negros para a história musical e cultural brasileiras, defendendo a centralidade da contribuição dos sambistas negros. Paulinho da Viola, compreendendo a negritude do samba, sua identidade negra e suas raízes ancestrais negras, africanas e periféricas, atuou como defensor e divulgador da obra e legado dos sambistas negros e conduziu ações que visavam dar a estes artistas espaços de ação e reconhecimento.

Procuro perceber como o Paulinho da Viola figura como um defensor da negritude do samba, de sua identidade negra, de suas raízes ancestrais negras, africanas e periféricas, em como Paulinho da Viola comprehende o samba como espaço de resistência e (re)existência, de compreensão social e de leitura sobre a sua história pessoal e a história coletiva dos sambistas com os quais conviveu. Além de entender o sambista como um intérprete social, um pensador, além, por óbvio, de músico e artista.

\*\*\*

Para desenvolver minha pesquisa e verificar a plausibilidade da tese era necessário constituir um corpus documental que contivesse as fontes que eu pretendia analisar. Para compor este corpus de documentos selecionei três grandes conjuntos de produções oriundas de Paulinho da Viola. O primeiro é seu acervo de canções gravadas e lançadas em discos. Localizei as letras de todas as canções gravadas pelo sambista em seus discos individuais, tanto as de autoria exclusiva de Paulinho da Viola, quanto as feitas com parceiros ou somente por outros compositores. Priorizei os discos individuais, considerando os discos lançados entre 1967 e 1996, por representarem melhor as escolhas de repertório e arranjos do sambista. A exceção é o primeiro disco do sambista, lançado em parceria com outro sambista, Elton Medeiros, que foi o parceiro mais longevo e dos mais frequentes de Paulinho da Viola.

Também não inclui em minha análise as coletâneas, por comumente conterem apenas gravações de outros álbuns.

O segundo é o conjunto de declarações de Paulinho da Viola em documentários e depoimentos registrados em áudio e vídeo. Este conjunto perfaz um número reduzido de fontes, mas contém registros relevantes e por vezes contendo longas declarações do sambista, seja falando de si, do samba ou de outros sambistas.

Por último, o terceiro conjunto é composto por entrevistas dadas por Paulinho da Viola para a imprensa escrita ao longo das décadas. Localizei dezenas de entrevistas nos jornais digitalizados disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Não reduzi a busca a jornais do Rio de Janeiro. Respeitando o recorte de 1964 a 1997, pesquisei jornais de todos os Estados representados no acervo da hemeroteca, bem como revistas. De modo que pude notar diferenças na abordagem de jornalistas de Estados diferentes e tive acesso a um conjunto amplo de perguntas e histórias, em que pesem as repetições de perguntas quando as entrevistas falavam de turnês e discos. E inclui nesse conjunto entrevistas publicadas em livros.

Assim, um conjunto de fontes focado nas palavras de Paulinho da Viola me permitiu refletir sobre a trajetória do artista e seu pensamento. Como o maior grupo de fontes era constituído pelas declarações dadas à imprensa escrita, também dei atenção ao modo como esta mesma imprensa falava sobre o sambista, com intuito de verificar como os jornalistas posicionavam Paulinho da Viola no panorama do samba em particular e da música popular em geral, investigando em que medida ele era aproximado da tradição ou posto entre os artistas que de algum modo modernizavam a música popular brasileira. E esta verificação revelou a necessidade de operar minhas reflexões com conceitos, seja pela emersão das fontes de ideias-chave ou pelo auxílio que determinados conceitos proporcionam à compreensão e interpretação do pensamento de Paulinho da Viola.

\*\*\*

Ao longo dos anos fiz um levantamento bibliográfico sobre Paulinho da Viola, identificando livros, artigos, dissertações e teses que falavam de sua trajetória e obra, bem como verbetes e trechos de obras gerais sobre música que abordavam sinteticamente sua vida. Apesar de ser comumente citados entre os maiores sambistas de todos os tempos, Paulinho da Viola não foi tema de muitas obras, inexistindo biografias de fôlego sobre ele. Mesmo na academia sua trajetória não foi abordada com frequência e boa parte dos trabalhos localizados

foram defendidos na última década e boa parte deles não são trabalhos da área de História, o que indica que pesquisadores de variados campos do saber têm se debruçado sobre o sambista portelense.

Entre as publicações, destacam-se as seguintes obras (todas creditadas por completo nas referências bibliográficas no final deste estudo): a biografia *Paulinho da Viola: sambista e chorão* (2002), escrita pelo jornalista (e biógrafo de Noel Rosa) João Máximo; a tese *Os Saraus de Paulinho da Viola: Choros, Valsas e Memórias* (2019), de Mário Sève, onde o músico estuda os procedimentos de composição de Paulinho da Viola para choros e valsas; os livros de Eliete Eça Negreiros (derivados de suas pesquisas acadêmicas) sobre o cantor e compositor do sambista *Ensaizando a canção: Paulinho da Viola e outros escritos* (2011) e *Paulinho da Viola e o elogio do amor* (2016); a tese *À DERIVA: Temporalidades no repertório de Paulinho da Viola (1965-1996)* (2019), de Kenia Erica Gusmão Medeiros, na qual a autora analisa a noção de temporalidade e referências ao tempo na obra do sambista; o livro *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição em Paulinho da Viola* (2011), de Eduardo Granja Coutinho, onde o autor aborda a relação do sambista com a ideia de tradição (2011) e a tese em filosofia *O mar que me navega: sintonias filosóficas em Paulinho da Viola* (2011), de Luis Costa Pereira Júnior, onde o autor associa a obra de Paulinho da Viola com diversas correntes filosóficas.

De resto, Paulinho da Viola é figura obrigatória em obras que falam da história do samba e da música popular brasileira, aparecendo em trabalhos como os de André Diniz (2010), Zuza Homem de Mello (2014), Jairo Severiano (2008), Rodrigo Faour (2022), Ricardo Azevedo (2013), Luís Felipe de Lima (2022) Ricardo Cravo Alvim (2003 e 2006).

\*\*\*

Cada tipo de fonte demandou cuidados metodológicos específicos. Comecemos com as canções da discografia de Paulinho da Viola. Sobre a metodologia, ao abordar as relações entre História e Música, existe a necessidade de se atentar às instâncias de análise contextual, pois as canções se tornam objetos culturais dentro de um tempo e de um espaço específico (Napolitano, 2005, p. 100). Em outras palavras, durante a pesquisa, levei em conta na análise das fontes às etapas de criação, produção, circulação e recepção/apropriação dos diferentes suportes que utilizei.

Criação pois as canções, além de manifestações da subjetividade do artista, também representam um diálogo com tradições estéticas e musicais anteriores; Produção pois as

canções, com o desenvolvimento e consolidação da indústria cultural, passaram a ser objeto de uma cadeia de produção onde fatores externos influenciam no produto final criado pelo artista, sendo exemplo o trabalho de arranjadores na feitura dos discos; Circulação pois uma vez gravada, a canção tem possibilidades variadas de circular e os artistas têm consciência disso, de modo que a ação das emissoras de rádios, departamentos de marketing das gravadoras, atuação de jornalistas e críticos, época do ano em que a canção foi lançada, tudo isto pode aumentar ou reduzir as possibilidades de circulação de uma canção. E Recepção/Apropriação, dado que uma vez disponibilizada ao público, uma canção pode se tornar mais que mero registro de letra e melodia e se tornar uma proposta de intervenção da realidade, com os artistas utilizando as canções para comentar e refletir sobre elementos e acontecimentos, desde os cotidianos aos grandes eventos históricos e a forma como a sociedade recebe e entende as canções influencia na forma com que estas, bem como os artistas, são compreendidos e posicionados (Napolitano, 2005, p. 100-104).

Sobre o trato com fontes audiovisuais, seja um documentário ou uma obra ficcional, é necessário o cuidado com o fato de que as escolhas dos realizadores perceptíveis nos enquadramentos, diálogos e edição revelam o grau de intenção e manipulação inerente à linguagem cinematográfica. Dessa forma, nos vídeos (registros de entrevistas e, sobretudo, documentários biográficos ou temáticos) mobilizados como fontes, procurei me manter atento aos critérios que nortearam a feitura dos vídeos, como a construção de narrativas biográficas ou históricas sobre determinados personagens e temas. Aqui também entram os depoimentos para o *Programa Ensaio*<sup>3</sup>, que era roteirizados a partir de perguntas, o que evidencia que tipo de informações os produtores do programa consideravam mais importantes de ter registro e posterior divulgação.

Sobre a imprensa escrita, não é objetivo desse estudo discutir as minúcias, semelhanças e diferenças entre as diferentes teorias do jornalismo. Revisões panorâmicas das principais teorias do jornalismo, entre as quais as teorias do *espelho*, do *newsmaking*, da *ação pessoal* ou do *gatekeeper*, *organizacional*, *gnóstica*, do *agendamento*, *instrumentalista*, *etnográfica*, dos *definidores primários* e a *espiral do silêncio*, podem ser encontradas nos trabalhos de Felipe Pena (2005, p. 125-166), Nelson Traquina (2005a, p. 145-186) e Mauro Wolf (1999, p. 62-137 e 177-199).

---

<sup>3</sup> Programa criado pelo jornalista Fernando Faro em 1969 no qual grandes nomes da música popular participavam de programas que mesclavam entrevistas com performances ao vivo, legado centenas de registros com informações biográficas dos artistas.

\*\*\*

Nos próximos parágrafos tenciono somente demonstrar como que imprensa hegemônica, sociedade e racismo se articulam em conjunto. É importante compreender essa articulação, dado que Paulinho da Viola e diversos outros sambistas negros foram objeto de atenção da imprensa e também enfrentaram os efeitos do racismo. Paulinho da Viola combateu os mecanismos de apagamento que atingiram sambistas negros, tanto de seus legados quanto da relevância e espaço de atuação dentro das escolas de samba.

A ideia geral é contextualizar o papel da imprensa escrita, e especificamente da imprensa musical, na forma com que setores da sociedade interpretavam as atividades e criações dos músicos negros, dado que a imprensa escrita dialeticamente projeta representações para a sociedade, ao mesmo tempo em que dá vazão a representações e estereótipos já presentes na sociedade, investigando as relações entre imprensa escrita, sociedade, racismo, cultura e músicos negros.

A cobertura dos assuntos étnico-raciais, quando analisadas, mostram um perceptível alinhamento da imprensa com o poder das elites brancas dominantes (Van Dijk, 2005, p. 82). Uma das características da produção de estereótipos, geralmente direcionada a grupos subalternizados ou excluídos, é seu etnocentrismo e ela tende a ocorrer em paralelo a diferenças significativas de poder (Hall, 2016, p. 192), de modo que a atuação da imprensa reforça as tentativas de dominação das populações negras.

A forma como as populações negras são comumente referidas nos jornais revela essa disposição dos meios de comunicação em projetar na sociedade um imaginário que influenciará a percepção sobre esse grupo de pessoas e as políticas públicas e decisões políticas formuladas sobre elas, bem como a ausência destas mesmas políticas e decisões. A imprensa hegemônica costuma atrelar a maior quantidade possível de violência e criminalidade as pessoas negras e pobres e com isso justificar perante a opinião pública excessos e violações da lei cometidos pela polícia.

As favelas foram vistas ao longo do último século como focos de doenças, epidemias, criminalidade, locais preferidos de malandros, ociosos e de pessoas que não gostam de trabalhar honestamente (Zaluar; Alvito, 2003, p. 7-24). O racismo, reforçado pela imprensa, se manifestou várias vezes ao longo das décadas nesse tipo de associação entre os locais onde negros moram e todos os problemas sociais se encontram, como se da mera existência de pessoas negras se originasse os problemas de violência, saúde pública e comportamento social, ordem e visões de mundo diversas às das “elites”.

A capacidade da imprensa de pautar a agenda pública é evidenciada por três características da atividade jornalística, a saber, a capacidade da imprensa de produzir e por longo tempo manter em evidência determinados temas, o fato dos processos de cada veículo de comunicação de produzir notícias ter mais semelhanças que diferenças e a onipresença da imprensa por ela aparentemente estar em todos os lugares (Pena, 2005, p. 145).

Assim, determinados padrões de manipulação podem ser utilizados pela imprensa, como: o padrão de ocultação, que resulta na ausência de fatos reais na imprensa, não por desconhecimento, mas por consciente silenciamento de sujeitos, fatos e processos; O padrão de fragmentação, que implica a descontextualização e seleção do que será noticiado; O padrão de inversão, que reordena a ordem de importância dos elementos do que é noticiado; O padrão de indução, que mediante graus de distorção dos fatos e de discursos induz o leitor a ver o mundo como o veículo de comunicação (bem como as ideologias que lhe fundamentam a linha editorial) deseja (Abramo, 2016, p. 40-50).

Apesar de não ser a única instituição de elite envolvida na reprodução do racismo, a imprensa é a que mais efetiva e exitosamente atua na promoção da ideia de consenso étnico, sobretudo apoiando ou legitimando as políticas étnicas de grupos de elite, como autoridades políticas, a polícia, o judiciário e os acadêmicos (Van Dijk, 2005, p. 87).

Cabe destacar que o Brasil foi palco de atuação de diversas publicações da imprensa negra, que desenvolveu um contra-discurso importante em relação ao discurso da imprensa hegemônica. A imprensa negra foi invisibilizada pela bibliografia clássica que oferece uma visão panorâmica sobre a história da imprensa no Brasil<sup>4</sup>. A imprensa hegemônica desempenhou ao longo do tempo um papel crucial na reprodução do status quo étnico e na perpetuação do racismo (Van Dijk, 2005, p. 83), de modo que a atuação da imprensa negra assumiu significativa importância por funcionar como porta-voz dos anseios, reivindicações e opiniões da população negra (Lopes, 2004, p. 339).

A imprensa negra foi uma poderosa ferramenta de propagação de discursos antirracistas<sup>5</sup>, sendo que desde o começo do século XX escritores da imprensa negra, sobretudo de São Paulo, buscaram formas de criar uma consciência pública alternativa que se opusesse ao racismo científico, às ideologias de branqueamento, às políticas racistas de imigração e ao racismo dos próprios imigrantes, combatendo atitudes que ameaçavam

<sup>4</sup> Obras canônicas como História da Imprensa no Brasil, de Nelson Werneck Sodré, não registra a Imprensa Negra (Moura, 2019, p. 237)

<sup>5</sup> OLIVEIRA (2021: 72-103) sintetiza a história dos principais periódicos da Imprensa Negra em São Paulo entre 1945 e 1964 e DOMINGUES (2018, p. 253-259) faz um breve balanço da história da Imprensa Negra no Brasil desde o século XIX citando dezenas de periódicos publicados em diversas cidades.

transformar nos negros brasileiros em estrangeiros em seu próprio país (Alberto, 2017, p. 105).

A dominação racial é uma característica estrutural da sociedade brasileira (Van Dijk, 2021, p. 9). A imprensa, independentemente de sua forma (televisiva, impressa, digital), tem influência na manutenção da desigualdade na medida em que mantém uma posição dúbia em relação à população negra: se por um lado ocasionalmente divulgam matérias que denunciam o racismo, por outro lado mais comumente dão espaço para discursos caracterizados pelo preconceito (Pereira; Gomes, 2001, p. 75).

A característica da forma como os negros apareciam na programação televisiva, com os atores negros recebendo papéis estereotipados, sem que lhes fossem dadas oportunidades de interpretarem um leque maior de personagens, foi denunciada pelo ator, comediante, produtor, cantor e compositor Sebastião Bernardes de Souza Prata (1915-1993), o Grande Otelo, em entrevista concedida ao jornal O Pasquim em 1970:

Eu tinha minhas ideias, levava aos produtores, mas eles achavam que não serviam. Só servia aquele tipo de papel que eu estava habituado a fazer. Eles resolveram que eu era um “moleque safado”. Então eu tinha que ser eternamente o moleque safado. (...) Porque neste país tudo é feito pelo lado mais fácil. Ora, se eles me podiam botar de moleque safado, fazendo trapalhadas, encrencas, por que eles iriam me botar de líder político, líder de morro, ou líder de uma escola de samba, gastar dinheiro para que eu me apresentasse como tal? (O Pasquim. 22 a 28 de Agosto de 1970<sup>6</sup>).

O entrevistador não acrescenta qualquer comentário à resposta de Grande Otelo, silenciando sobre a situação exposta pelo artista. A cobertura da imprensa sobre assuntos raciais mantém sua atenção concentrada num pequeno conjunto de tópicos como violência e crime (Van Dijk, 2005, p. 84). De modo geral, a atuação da imprensa brasileira demonstra duas características que reforçam o racismo, sendo a primeira o constante silenciamento sobre as desigualdades raciais e o recurso frequente a estereótipos para representar as pessoas negras (Silva; Rosemberg, 2021, p. 82).

Dos exemplos acima mencionados, é possível inferir que na sociedade e na imprensa, opera uma escala valorativa que naturaliza a desconfiança em relação ao negro (Theodoro, 2022, p. 330). Em outras palavras, em relação ao negro, a prática social brasileira sempre foi

<sup>6</sup> O Pasquim, 22 a 28 de agosto de 1970. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/124745/439>>. Acesso em 11 de agosto de 2022.

uma postura de desconfiança (Pereira; Gomes, 2001, p. 127), postura reforçada pela atuação da imprensa.

Mais importante, a música no Brasil, país que ao longo do século XX se tornaria um dos maiores mercados produtores e consumidores de música do mundo, décadas antes de existirem o gramofone, o fonógrafo, os discos de vinil feitos por meio de processo mecânico e depois elétrico de gravação, microfones, estações de rádio, empresas gravadoras, televisão, fitas K7, CDs, VHSs, DVDs, plataformas digitais, toda a variedade de empregos derivada do desenvolvimento do mercado fonográfico e a ele dedicados (compositores, intérpretes, instrumentistas, executivos de gravadoras, produtores musicais, técnicos de gravação, capistas, marqueteiros, jornalistas, radialistas, apresentadores de programas televisivos, produtores de shows e eventos, críticos e resenhistas), antes de tudo isto sequer existir, seres humanos hábeis no manejo de instrumentos musicais eram desumanizados e comercializados como coisas. O desenvolvimento do mercado fonográfico no Brasil se deu em paralelo à atuação da imprensa escrita hegemônica na sociedade brasileira, que foi caracterizada por se fundamentar nos efeitos do racismo e da escravidão.

\*\*\*

Utilizei vários conceitos ao longo dos capítulos, gostaria de destacar alguns deles aqui nesta introdução, apresentados em pares, mesmo que muitas vezes operem de forma individual: Cultura e Cultura Popular, Identidade e Identidade Cultural, Memória e Tradição. Não é meu objetivo mapear todos os usos destes conceitos, tampouco oferecer um panorama de suas respectivas formulações, até por já existirem trabalhos que se propõem e realizam muito bem a tais tarefas, conforme indicado nas referências bibliográficas. Assim, delimitarei a seguir com quais concepções conceituais trabalho neste estudo.

Sobre cultura e cultura popular<sup>7</sup>, começo com a definição do historiador britânico Peter Burke, para quem a cultura é “um sistema de significados, atitudes e valores partilhados

<sup>7</sup>Sobre Cultura e Cultura Popular sugiro a leitura de: CUCHE, Denys. **A Noção de Cultura nas Ciências Sociais**. Bauru: Edusc, 1999: 17-108, o qual faz uma minuciosa retrospectiva sobre o conceito de Cultura nas ciências sociais analisando as formulações de diversos autores, sobretudo dos séculos XVIII, XIX e XX. WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979: 17- 26 e WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: Um Vocabulário de Cultura e Sociedade**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2007: 117-124, o qual também faz o mesmo tipo de análise. GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. 1. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.: 3-21 também faz um balanço dos conceitos de cultura com foco na antropologia. SODRÉ, Muniz. **A Verdade Seduzida – Por Um Conceito de Cultura no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005: 11-70 analisa a genealogia do conceito, associando-o a conceitos como civilização e ideologia e alerta para a “postura etnocentrista clássica” das variadas definições de cultura que circulam no mundo acadêmico (SODRÉ,

e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados” (Burke, 2010, p. 11). Todavia, parece-me faltar a essa definição uma referência, ainda que sucinta, sobre o papel exercido pela cultura dentro de um grupo. E encontramos essa especificação na definição do cientista social congolês Kabengele Munanga, que afirma que a cultura é:

[...] o conjunto de objetos materiais que permitem ao grupo assegurar a sua vida cotidiana, de instituições que coordenam as atividades dos membros do grupo, de representações coletivas que constituem uma concepção de mundo, uma moral, uma arte. E esse conjunto é transmitido de geração a geração, para cada membro da sociedade, através do processo educativo (Munanga, 2009, p. 84)

De modo que a cultura é um conjunto de práticas, de saberes e referências que se manifesta por meio de objetos materiais e representações transmitidas de geração a geração, criando condições para a convivência social e a construção e manutenção de uma identidade. A possibilidade de garantir que um grupo assegure características de sua vida cotidiana nos parece ser uma das principais funções da cultura numa sociedade. Essa associação da cultura com as práticas cotidianas é importante, pois todas as práticas sociais têm dimensão cultural. Paulinho da Viola via o samba como algo que permeava a vida cotidiana dos sambistas negros, era algo conectado à vida deles.

A cultura também é o somatório de sistemas diferentes de classificação e formações discursivas, por meio dos quais a língua dá significado às coisas e o sociólogo jamaicano Stuart Hall nos lembra de que a capacidade de produzir e interpretar sentidos é um traço fundamental para nos compreendermos como humanos, pois somos seres que interpretam e instituem sentidos (Hall, 1997, p. 16). Tal fato evidencia a conexão entre cultura e linguagem, uma vez que a cultura se refere a significados compartilhados e é por meio da linguagem que construímos sentidos e compartilhamos os significados que produzimos (Hall, 2016, p. 17). De modo que o samba funcionava como veículo de comunicação entre os sambistas e entre os artistas e o público.

A cultura também está inserida em disputas políticas e ideológicas e expressa sentidos diferentes para grupos diferentes. Uma hierarquia social possui uma correspondente hierarquia entre as culturas. No Brasil não foi diferente. Segundo o sociólogo Muniz Sodré, a nossa formação social constitui um exemplo concreto de coexistência e interpenetração de

2005: 33). Quanto à Cultura Popular, encontramos panoramas das formulações e usos desse conceito em CHAUI, Marilena. **Conformismo e Resistência**: Aspectos da Cultura Popular no Brasil. 4. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989: 9-25 e MELO, Ricardo Moreno de. Cultura Popular: Pequeno Itinerário Teórico. **Caderno Virtual de Turismo**, Rio de Janeiro v. 6, n. 1, p. 59-72, 2006.

duas ordens culturais, uma branca e outra negra e a cultura negra se mantém como fonte de resistência às tentativas de dominação (Sodré, 2005, p. 92). Ou seja, as manifestações culturais de origem negra enfrentaram ao longo do tempo na sociedade brasileira diversos processos de apropriação e tentativas de domesticação, enquadramento por parte da cultura branca. Exatamente o processo que o samba sofreu. Mesmo que concordemos que essas culturas sejam heterogêneas e plurais.

Enfim, cultura não é algo homogêneo e imune aos conflitos sociais e às relações de dominação que caracterizam a sociedade. O historiador marxista britânico Edward Thompson nos lembra que a cultura é uma arena de conflitos onde pares, como o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole, se relacionam e o uso do termo cultura, pressupondo consensos, é um equívoco, pois tal postura pode induzir a uma distração sobre as contradições sociais e culturais (Thompson, 1998, p. 17).

O cientista social francês Denys Cuche ainda nos lembra de que nem todas as culturas possuem o mesmo reconhecimento social e nos chama a atenção para o fato de uma cultura dominada não ser intrinsecamente uma cultura caracterizada por alienação e posturas de dependência (Cuche, 1995, p. 144-145). A análise da trajetória de Paulinho da Viola mostra um sambista que se afastou de qualquer estado de alienação, demonstrando plena consciência do valor artístico e do significado histórico do samba e do legado dos sambistas negros, discutindo sobre a história do samba e do carnaval e defendendo as origens negras e pobres do samba.

Por último, o crítico literário e ensaísta britânico Raymond Williams ressaltou que com o desenvolvimento de tecnologias de transmissão de rádio e televisão e as mudanças na publicidade e imprensa, se tornou impossível tratar as questões culturais como uma esfera separada da política e da economia (Williams, 2011, p. 335). De modo que a atuação de conglomerados de mídia e do mercado fonográfico e decisões de políticos influenciaram a estrutura das escolas de samba e de vários de seus elementos, desde o andamento e tamanho das letras dos sambas-enredo ao local onde se realizava o desfile das agremiações do primeiro escalão.

Já a Cultura Popular pode ser definida como “uma cultura não oficial, a cultura da não elites, das classes subalternas” (Burke, 2010, p. 11). Conceituação na qual incluo o samba, uma manifestação cultural popular produzida pelas camadas mais desfavorecidas e perseguidas da sociedade. Mesmo com o samba tendo alcançado status de símbolo da cultura nacional, isso não significou que os sambistas também tiveram acesso à condições plenas de cidadania. O racismo manifesto nos diversos mecanismos de exclusão presentes na sociedade

e na história brasileira foi um adversário perene ao longo de toda a vida dos sambistas, sobretudo os/as negros/as.

O samba constitui um exemplo contundente de que as pressões para transformar suas tradições em objetos de consumo atuam, sobretudo sobre as populações negras (Carvalho, 2010, p. 59). Paulinho da Viola, por exemplo, testemunhou a dinâmica de expropriação das escolas de samba e de suas tradições e expressou seu pensamento sobre este processo em declarações e canções, bem como com a participação em ações, como a criação de um modelo alternativo de escola de samba.

Já o antropólogo e musicólogo José Jorge de Carvalho ainda ressalta que a característica fundamental da cultura popular na América Latina é a capacidade de resistir às pressões das elites para padronizar uma cultura nacional, de acordo com uma perspectiva erudita e ocidental (Carvalho, 2010, p. 44). Assim, as práticas culturais, incluindo as rodas de samba, funcionaram no Brasil como eixos em torno dos quais as populações negras emitiam suas considerações sobre suas vidas e sobre o mundo e resistiam às tentativas de dominação por parte das classes dominantes, buscando manter suas identidades culturais.

Cultura, como a entendemos e evocamos neste estudo, está sempre ligada aos conceitos de Identidade e Identidades Culturais, também importantes para minhas reflexões. A Identidade pode ser pensada como:

[...] um sistema de representações que permite a construção do “eu”, ou seja, que permite que o indivíduo se torne semelhante a si mesmo e diferente dos outros. Tal sistema possui representações do passado, de condutas atuais e de projetos para o futuro. Da identidade pessoal, passamos para a identidade cultural, que seria a partilha de uma mesma essência entre diferentes indivíduos (Silva; Silva, 2009, p. 202).

De forma mais sintética, podemos dizer que Identidade é o conjunto de características que nos permite distinguir e individualizar as pessoas ou um objeto, um grupo, uma coletividade etc. (Lopes; Simas, 2015, p. 145). A Identidade é uma poderosa ferramenta de alteridade e sua construção é um processo fundamental ao longo da existência dos indivíduos e grupos. Em outras palavras, é a identidade que possibilita que um indivíduo se localize e seja localizado dentro de um sistema social.

Nós somos seres sociais e vivemos integrados a grupos que podem ser classificados com base em variados critérios (econômicos, geográficos, etários etc.) e estamos sujeitos à influência de identidades culturais, que são os conjuntos de características de nossas

identidades que derivam de nosso pertencimento a cultura de grupos étnicos, raciais, linguísticos, religiosos, sociais, econômicos e nacionais.

Identidade e Identidades culturais são fenômenos socialmente construídos. Não existe uma identidade transmitida biologicamente ou da qual não haja chance de escapar. Há processos de disputas entre identidades, buscando influenciar o maior grupo possível de pessoas. Isso gera consequências de todo tipo. Nessa perspectiva, o samba funcionou (e funciona) como espaços de identidade cultural e de resistência:

[...] os processos de resistência cultural das minorias étnicas ou classes subalternas, baseados na manutenção de valores e práticas culturais diferenciados daqueles da cultura dominante, oferecem mecanismos de luta àqueles indivíduos discriminados das esferas de poder. [...] a resistência cultural aparece como dinâmica de diferenciação, como mecanismo de autoafirmação e defesa perante a ameaça de indiferenciação ou da invisibilidade (Parés, 2018, p. 95).

Já a ideia de tradição foi e é muito importante para os sambistas. Quando falo de tradição, não me refiro às concepções que veem as práticas culturais como algo cristalizado, engessado, que deve ser mantido incólume ao efeito da passagem do tempo e que é transferível de forma intacta e monolítica de uma geração para outra. As práticas culturais têm sua historicidade e sofrem alterações ao longo do tempo.

Um exemplo desta historicidade é o fato de a sonoridade do samba ter passado por mudanças, feitas pelos próprios sambistas, ao longo do tempo. Compreendo a ideia de tradição dentro de uma perspectiva em que ela não significa nem congelamento nem transmissão rígida do passado, mas sim como um processo durante o qual um grupo detentor de determinados saberes e práticas identifica o que é necessário manter e o que pode ser modificado. E esta é a perspectiva expressa por Paulinho da Viola, que equilibrou a defesa da tradição no samba com a defesa da liberdade criativa do artista dialogar com essa tradição sem a tomar como forma exclusiva de produzir sua arte.

Essa visão da tradição como um legado a ser absorvido, reinterpretado e passado para frente será observada ao longo deste estudo em falas, canções e textos de sambistas. O primeiro exemplo está nesta fala de Ubirany Félix do Nascimento, um dos membros fundadores do bloco carnavalesco Cacique de Ramos e do grupo Fundo de Quintal:

Com tudo aquilo que nós adquirimos dos nossos mestres, que nós aprendemos muito olhando eles tocarem, criamos nosso jeitinho. Mas com muita base naquilo que eles faziam. [...] Então essa herança percussiva só despontou bem lá na frente<sup>8</sup>.

A tradição é vista pelos sambistas como um passado que se faz presente no cotidiano. Ela não é como um modelo fechado que estabelece as regras para a manutenção de práticas culturais, mas sim um modelo aberto no qual referências do passado são evocadas por sua utilidade no presente, estimulando um diálogo com a contemporaneidade e abrindo margem para projeções no futuro. Em outras palavras, a tradição aparece como algo que detém importância por não só comunicar elementos do passado, mas também por dizer algo sobre o presente dos sambistas e permitir ações voltadas para o futuro. Nas palavras de Paulinho da Viola “quando eu penso no futuro, não esqueço o meu passado<sup>9</sup>...”. O sambista não vive no passado, é o passado que vive dentro dele.

Paulinho da Viola e os sambistas negros vivenciaram e protagonizaram o diálogo, por vezes tenso, da tradição com diversos processos de modernização. O mercado fonográfico e o rádio se desenvolveram no Brasil tendo marcos temporais cronologicamente próximos com os do desenvolvimento do samba como gênero musical urbano. Ao longo do século XX, a cidade do Rio de Janeiro foi palco de uma modernidade musical, mas que não apagou uma ancestralidade musical negra, por, ao mesmo tempo, servir de palco para a reinvenção da africanidade pelos escravizados e por ser fruto do desenvolvimento do mercado fonográfico (Napolitano, 2007, p. 22), bem como da expansão de outros setores ligados à produção e à circulação de bens culturais.

A tradição que foi reinventada com o passar das décadas, sobretudo nos anos 1970, nas quais é possível notar uma intervenção mais robusta dos sambistas nas disputas de narrativas sobre o samba, sobretudo a partir das iniciativas lideradas por Candeia, sejam no campo musical, institucional e bibliográfico (Souza, 2022, p. 155-178). Uma formulação que abordava a relação das novidades musicais com o que já tinha sido feito pelos sambistas foi dada por Paulinho da Viola, em depoimento reproduzido em um documentário sobre Candeia:

---

<sup>8</sup>AS BATIDAS do Samba 2010 TVRip. Direção de Bebeto Abrantes. Rio de Janeiro: Panorâmica Comunicação, 2010. 1 vídeo (1h23min.) 1.15'.54".

<sup>9</sup> Paulinho da Viola. In: A Dança da Solidão. **Dança da Solidão**. Odeon. 1972. Disponível em: <<https://immub.org/album/a-danca-da-solidao>>. Acesso em 2 de maio de 2025.

Quando chega uma, uma coisa nova, uma novidade, mesmo que não seja uma novidade, quando chega uma geração mais jovem, eles não querem repetir o que, aquilo que foi, que foi feito. Isso é legítimo. Às vezes tem alguns equívocos, por exemplo, você não quer repetir aquilo que foi feito, tudo bem. Mas você esquece o que foi feito. Isso é terrível<sup>10</sup>.

Para Paulinho da Viola, a defesa não era por uma manutenção de instrumentos, canções e padrões de composições do passado, um engessamento da materialidade das manifestações cultuais da música popular. O sambista não via a tradição como algo que deveria criar uma redoma que tornasse o samba imune a qualquer mudança e diálogo com as formas e inovações musicais que vinham surgindo. O próprio sambista foi criticado por José Ramos Tinhorão que, numa desavença sobre autenticidade, acusara-o de se inspirar em Miles Davis para gravar um samba de Nelson Cavaquinho (Tinhorão, 2010, p. 333-334).

Paulinho da Viola compreendia a tradição como uma reinterpretação das manifestações culturais que não implicasse no desrespeito ao seu significado histórico. E a melhor forma de viabilizar esse equilíbrio era dando visibilidade ao partideiros e sambistas mais ligados à tradição. Tratava-se de criar meios para garantir um espaço de preservação e a constituição de condições para que o trabalho de sambistas ligados a uma ideia de tradição continuasse sendo feito. Dar visibilidade a esse trabalho garantiria que a relevância histórica desses sambistas não fosse esquecida.

Não era uma situação na qual o novo e o velho eram opções necessariamente excludentes, ambos deveriam ter seu espaço. A resposta para qual deveria ser o tamanho e peso desse espaço para cada lado, o novo e o velho, mudaria conforme a quem a questão fosse posta. Contudo, para Paulinho da Viola era fundamental criar espaços onde o samba fosse encarado mais como a identidade das comunidades subalternizadas dos subúrbios cariocas do que como produto de consumo para grupos que se infiltravam cada vez mais nas escolas de samba.

Há consonância entre o ideal de tradição do sambista e a reflexão de Walter Benjamin, para quem a tradição era uma fonte inesgotável de saber, transmitida pela memória (Benjamin, 1994a, p. 114). As vivências dos sambistas negros, suas trajetórias de vida lhes propiciaram saberes e uma experiência que servia de “matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva” (Benjamin, 1994b, p. 105).

Paulinho da Viola compreendeu que o respeito a essa experiência, constituída pelo fazer cotidiano do samba e da participação ativa nas atividades das escolas de samba davam

<sup>10</sup> CANDEIA. Direção de Luiz Antonio Pilar. Rio de Janeiro: Lapilar Produções. 2018. 16'49".

lastro a um ideal de tradição, que corria risco de desaparecer conforme a relevância e poder dos sambistas negros diminuíaam dentro das agremiações carnavalescas.

A tradição, assim, mantinha uma relação dialética com a participação e reconhecimento dos sambistas negros e a oralidade, marca característica do samba, permitindo um meio de transmissão dessa tradição. Ouvir as vozes dos sambistas negros, construir com eles um meio de expressão de suas vozes era fundamental para que o ideal de tradição permanecesse, bem como garantir que fossem os próprios sambistas negros que refletissem e escolhessem que elementos da tradição seriam mantidos ou reformulados, ou mesmo excluídos. Paulinho da Viola agiu e falou em diversos momentos demonstrando concordar com este ponto de vista.

Se o samba correspondia a uma manifestação cultural marcada pela oralidade, funcionando como elemento de resistência às opressões políticas e culturais e operando dentro das comunidades onde os sambistas estavam inseridos como fator de sociabilidade, Paulinho da Viola e os sambistas negros entendiam que “a experiência que pretenda ser tomada por verdadeira deve necessariamente derivar da tradição e remeter a ela” (Pereira, 2006, p. 63), de modo que o samba só poderia ser considerado autêntico se dialogasse abertamente com um ideal de tradição. Sobre memória, em um documentário sobre a Velha Guarda da Portela, Paulinho da Viola diz:

Quando eu cheguei aqui na Portela as pessoas viviam, contavam suas histórias, mas não tinha ninguém que escrevesse aquilo, então, provavelmente muita coisa se perdeu (...) eu acho que as coisas da gente a gente tem que conservar, a gente tem que saber a origem delas, tem que procurar saber. E isso é uma coisa que eu aprendi cedo, a admirar o pessoal que tinha uma história (...) e uma outra coisa, você ouvir sempre as pessoas dizendo assim: ah, isso aqui não tem memória, isso aqui, o Brasil não existe, o Brasil não tem tradição, não tem história. Eu nunca concordei com isso não<sup>11</sup>

A fala de Paulinho da Viola mostra que entre as razões que o levaram a criar a Velha Guarda da Portela estava a ideia de combater a falta de memória das pessoas, o descaso com o que já aconteceu. A construção de uma memória ajudaria na compreensão do presente e a pensar o futuro. Pensemos sobre o conceito de memória. Esta não é apenas um fenômeno biológico e não se restringe à capacidade de armazenar, conservar e evocar informações sobre acontecimentos e estados de consciência. A memória é componente fundamental que estrutura

<sup>11</sup> O MISTÉRIO DO SAMBA. Direção de Lula Buraque de Hollanda e Carolina Jabour. Rio de Janeiro. Conspiração Filmes. 2008. 1 DVD (90 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tzifIZ1uMPU>>. Acesso em: 03/04/2025.

as identidades individuais e coletivas e, como essas, é construída socialmente num processo constante de reinvenção que atende a demandas do presente dos indivíduos e grupos<sup>12</sup>.

É também por meio do processo de preservar e acessar informações do passado que o indivíduo e a sociedade conseguem se situar em relação a seu tempo, a seus contemporâneos e ao passado, culminando na consciência de si, de sua trajetória e do mundo onde vive. A memória dos lugares e modos de viver conhecidos no continente africano ajudou os escravizados a lidarem com a brutalidade da condição a que foram impostos. A importância da memória aumenta na medida em que a cultura oral é mais presente ou influente do que a cultura escrita<sup>13</sup>. Contudo, por meio de fatos e informações comuns às recordações de grupos de pessoas, cria-se uma memória coletiva:

Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros porque elas passam incessantemente desses para aqueles e reciprocamente (Halbwachs, 34, p. 1990)

A memória coletiva é espaço privilegiado para a transmissão de práticas culturais e formação de identidades que, não surgindo de forma espontânea, é um objeto de conflito disputado socialmente e um instrumento de poder, uma vez que quando as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória (Pollak, 5, p. 1989).

Assim, grupos podem recorrer a diversas memórias coletivas, (re)criando-as, divulgando-as e as pondo em disputa com outras memórias coletivas invocadas como elementos legitimadores de narrativas. Não é surpresa que, ao longo da história do samba e no processo de aceitação e legitimação social do gênero musical e de seus criadores e praticantes, várias narrativas tenham construído e recorrido a memórias coletivas com o intuito de defenderem posições diferentes.

<sup>12</sup> Este conceito também possui várias formulações. Panoramas podem ser encontrados em LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 7. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2013. p. 435; TRAVERSO, Enzo. **O Passado, Modos de Usar – História, Memória e Política**. Lisboa: Edições Unipop, 2012. p. 14 e MENESSES, Ulpiano T. Bezerra de. A História, Cativa da Memória? Para um Mapeamento da Memória no Campo das Ciências Sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 34, p. 9-24, 1992. p. 11. Importantes definições e reflexões podem ser encontrados em HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990, POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. 427 e POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 3-15, 1989.

<sup>13</sup> Muitas pessoas não sabem que a escrita é algo relativamente recente na história humana, uma vez que o mais antigo registro escrito data de apenas 6000 anos atrás, tendo a oralidade precedido a escrita no desenvolvimento da humanidade (Ong, 10, p. 1998)

Criar, preservar e difundir uma memória da atuação dos sambistas negros era um projeto consciente de Paulinho da Viola, buscando repensar a historicidade da Portela, do carnaval e do samba, posicionando os sambistas negros no centro da narrativa, projetando assim um futuro onde estes sambistas seriam mais reconhecidos e valorizados, confirmado o que disse a psicanalista brasileira Jô Gondar, para quem “o conceito de memória, produzido no presente, é uma maneira de pensar o passado em função do futuro que se almeja” (Gondar, 2016, p. 25). Em outras palavras, como afirma o músico, professor e pesquisador Mário Sève, para construir sua obra (para o futuro), Paulinho da Viola no presente recorre costumeiramente às lembranças (do passado) que lhe são caras (Sève, 2019, p. 36).

\*\*\*

Paulinho da Viola começou, desenvolveu e consolidou sua carreira em um período de grandes transformações na música popular brasileira, bem como do status do artista na sociedade brasileira. O período de 1959 até 1979 foi palco de uma mudança radical do lugar social da música popular, que atingiu grande sucesso em paralelo à consolidação do mercado de bens culturais no Brasil, sendo a canção o produto que melhor serviu como veículo de projetos culturais e ideológicos, com cantores ocupando grande espaço nos meios de comunicação e por vezes mobilizando a opinião pública, vide a Era dos Festivais (Napolitano, 2005, p. 47).

Com a imprensa escrita, incluindo aqui artigos e livros de crítica musical, Paulinho manteve uma relação cordial, sendo desde o começo de sua carreira posicionado pela imprensa como um artista que procurava meios de conciliar a tradição com a liberdade de inovação e experimentalismo inerentes à atividade artística. Como formulou a antropóloga e pesquisadora musical Santuza Cambraia Naves, Paulinho da Viola promoveu o “desenvolvimento do samba tradicional sem acionar o discurso de ruptura” (Naves, 2010, p. 143). Tal formulação sintetiza a tendência geral da imprensa em posicionar Paulinho da Viola como um defensor da tradição em diálogo constante com as transformações do mercado fonográfico.

O próprio sambista expressou essa postura nos versos de uma de suas canções mais emblemáticas, *Argumento*, nos quais diz “tá legal / eu aceito o argumento / mas não me altere o samba tanto assim”, composição onde aborda especificamente as transformações pelas quais o samba atravessava na década de 1970. Ele se posiciona defendendo prudência e um ritmo menos acelerado nas mudanças, dando tempo para que os próprios sambistas refletissem sobre

essa transformação e decidissem em que medida ela dialogavam com a tradição que defendiam, postura que aparece nos versos “sem preconceito / sem mania de passado / sem querer estar do lado de quem não quer navegar / faça como o velho marinheiro / que durante o nevoeiro / leva o barco devagar”<sup>14</sup>.

A análise das entrevistas, artigos e textos da crítica musical revela também a relativamente baixa incidência de críticas e comentários negativos sobre a trajetória artística de Paulinho da Viola, com seu trabalho costumeiramente recebendo elogios e raramente sendo associado a avaliações negativas. Formulo três razões para essa tendência da imprensa escrita em avaliar positivamente a trajetória artística do sambista:

Primeiro, a imprensa comprehendia que a obra do sambista representava uma ponte entre o samba tradicional e o que se chamava na época de moderna música brasileira, que deu origem ao que conhecemos hoje como MPB, fazendo com que sua obra fosse entendida como um mescla dos valores do samba tradicional com a sofisticação associada às novas gerações derivadas dos festivais da canção e com a Bossa Nova. Desse modo, Paulinho da Viola desde o começo da carreira aparecia associado ao que a música popular tinha de mais tradicional, ora aos jovens artistas que eram apontados como o futuro da música popular brasileira<sup>15</sup>.

Segundo, Paulinho da Viola dialogou tanto com sambistas tradicionais quanto com os artistas herdeiros de alguns movimentos que influenciaram a música brasileira nos anos 60, 70 e 80 como a Bossa Nova, o Tropicalismo e o rock brasileiro. O sambista, a despeito de se manter cultor do samba e do choro em suas gravações, se mostrou atento ao longo do tempo ao que se fazia em outros gêneros musicais, elogiando, por exemplo, artistas ligados ao rock, como Lobão, e estabelecendo parcerias inesperadas, como com o integrante da vanguarda paulistana Arrigo Barnabé.

Terceiro, o conhecimento teórico e prático dos instrumentos que Paulinho da Viola preferencialmente tocava, violão e cavaquinho, demonstrou que a bagagem do sambista sobre música o permitia ter uma compreensão menos fechada de sua situação enquanto sambista. Assim, o artista gravou sambas com arranjos para piano, com andamentos diferentes dos mais habituais em discos de samba, incluiu instrumentos elétricos em seus discos e por vezes, a despeito de gravações icônicas, reduziu a sonoridade dos instrumentos de percussão em suas canções.

<sup>14</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Argumento**. Odeon. 1975. Disponível em: <<https://immub.org/album/paulinho-da-viola-3>>. Acesso em 2 de maio de 2025.

<sup>15</sup> Vide capa famosa da Revista Realidade no capítulo 1 na página 50.

Deste modo, a imprensa escrita admitiu essa posição do sambista, que não era conciliadora, vide o escopo das ações e declarações de Paulinho da Viola defendendo os sambistas negros, mas sim, a posição de um espectador engajado, que avaliava a tradição e as mudanças associadas a um ideal de modernidade e procurava absorver ou repelir o que lhe parecesse conveniente, agindo e falando quando entendia que o risco da tradição de esfacelar chegara a níveis intoleráveis.

\*\*\*

No primeiro capítulo faço um breve esboço biográfico de Paulinho da Viola, destacando acontecimento de sua vida e de sua carreira artística, com foco em ações e declarações ligadas ao mundo do samba, das escolas de samba e carnaval, bem como sua atuação política e vivência com sambistas negros. No primeiro capítulo introduzo e, de forma preliminar, analiso questões que serão aprofundadas nos capítulos seguintes.

No segundo capítulo analiso como o Carnaval, a Portela e o Samba apareceram no discurso de Paulinho da Viola, manifesto em canções e declarações, buscando compreender como o sambista interpretava a festa popular e a escola de samba e suas ligações com a sociedade, bem como o modo com o qual Paulinho da Viola se manifestou sobre o samba, tratado pelo sambista como inseparável dos sambistas negros e de seu legado.

No terceiro capítulo direciono minha atenção para a forma com que Paulinho da Viola citou e se posicionou sobre questões raciais e o legado dos sambistas negros, com o sambista falando de processos vivenciados por artistas e agremiações carnavalescas perpassados pelo racismo.

## CAPÍTULO 1 – PAULINHO DA VIOLA: SAMBA, CHORO, POLÍTICA E A TRAJE-TÓRIA ENTRE SAMBISTAS NEGROS<sup>16</sup>

Sambista de renome e autor de diversas músicas de sucesso, Paulinho da Viola demonstrou forte ligação com o samba e com o choro ao longo da carreira e desde cedo explicitou estes gêneros como referências de sua obra, que se mantiveram constantes ao longo dos quase 60 anos de carreira. Suas diretrizes são a preservação simbólica e de fato do universo social do samba, do choro, do morro, da negritude e da Portela e a afirmação da tradição negro-proletária<sup>17</sup>. Na expressão do jornalista João Máximo, que em 2002 publicou uma breve biografia do sambista

Neste oceano de sons que é a obra do cidadão brasileiro Paulo Cesar Baptista de Faria desaguam os dois principais rios por onde navegam a música popular do Rio de Janeiro: o samba e o choro. (...) os dois gêneros musicais mais importantes e mais afinados com a alma do povo carioca têm em Paulinho da Viola o seu nome mais representativo, o que o torna legítimo herdeiro de Callado e Sinhô, de Pixinguinha e Ismael Silva, da Cidade Nova e do Estácio, dos morros e subúrbios, das quadras e quintais, de Nazareth e Paulo da Portela, de Jacob do Bandolim e Cartola (Máximo, 2002, p. 9).

As referências a Sinhô, Pixinguinha, Ismael Silva e Paulo da Portela também indicam outro traço da trajetória de Paulinho da Viola: o contato e convívio com músicos, sobretudo sambistas, negros.

### 1.1 As décadas de 1940 e 1950

---

<sup>16</sup> Não é objetivo do presente capítulo contemplar toda a biografia de Paulinho da Viola. Há obras historiográficas que debatem os limites e possibilidade de um texto biográfico, entre as quais DOSSE, François. **O Desafio Biográfico** 1. ed. São Paulo: Edusp, 2016, AVELAR, Alexandre de Sá. **O que Pode a Biografia** 1. ed. São Paulo: Letra e Voz, 2018, LORIGA, Sabrina. **O Pequeno X: da Biografia à História** 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2023 e BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. 8<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191. Contudo, neste capítulo abordo acontecimentos e informações que constam na bibliografia e em depoimentos devidamente creditados com intuito de contextualizar a trajetória do sambista e as análises feitas nos próximos capítulos. Todas as obras consultadas para a escrita desse breve ensaio biográfico e discográfico estão devidamente creditadas no final do capítulo. MÁXIMO, João. **Paulinho da Viola: sambista e chorão**. 1. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002 foi especialmente útil por fornecer informações sobre a família e infância de Paulinho da Viola e de bastidores das gravações de discos e feitura de canções.

<sup>17</sup> SANCHES, Pedro Alexandre. **Tropicalismo: decadência bonita do samba**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2000. p. 250 e COUTINHO, Eduardo Granja. Paulinho da Viola e a “questão social”: o samba como forma de expressão “toda-vida marginal”. In: BRAZ, Marcelo. **Samba, Cultura e Sociedade**. 1. ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2013. p. 221.

Paulo Cesar Batista de Faria nasceu em uma quinta-feira, 12 de novembro de 1942, na policlínica de Botafogo, então bairro eminentemente residencial, localizado na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro. Nesta época a família morava numa casa de onde se via o Morro da Saudade.

Botafogo é um bairro da zona sul da cidade do Rio de Janeiro, referido várias vezes em romances e contos de Machado de Assis<sup>18</sup>, famoso por suas vistas de paisagens naturais como o Pão de Açúcar, Urca e Aterro do Flamengo. Sua história<sup>19</sup> remonta ao ano de fundação da cidade, 1565, quando Estácio de Sá doou terras em regime de sesmarias, sendo uma das doações, que correspondia a toda a enseada das futuras praias de Botafogo, Urca, Morro da Viúva e parte do Flamengo, para seu amigo Antônio Francisco Velho, que já bem idoso vendeu suas terras em 1590 a João Pereira de Souza Botafogo (1540?-1605).

Botafogo é um bairro em cuja área e entorno moraram e trabalharam diversos sambistas, como Walter Alfaiate, Mauro Duarte, Diógenes, Ivo, Pica-Fumo, Eli Campos, Batuqueiro, Miúdo, Jair Cubano, Micala, Zorba Devagar, Niltinho Tristeza (autor do samba “*tristeza, por favor vá embora...*”, sucesso no carnaval de 1966). Todavia, o próprio Paulinho da Viola afirmou que o bairro não tem o devido reconhecimento na historiografia e geografia do samba<sup>20</sup>. Paulinho da Viola esboçou no começo da década de 1980 uma explicação para a invisibilidade dos sambistas que viviam no bairro e nos seus arredores

Não entendo como Botafogo ainda não foi devidamente incluído na geografia do samba. O bairro onde nasci e cresci já foi um reduto de grandes sambistas. Walter (Alfaiate) e meu compadre Mauro (Duarte), padrinho da minha primeira filha, são dois exemplos. Lembro-me bem dos blocos de sujo que saíam pelas ruas do bairro, nas décadas de 40 e 50. Tudo começou a mudar quando o Morro do Querosene foi esvaziado. As favelas se foram e, com elas, quase todos os grandes sambistas de Botafogo. Mas Mauro e Walter continuam por lá. E fazendo sambas de qualidade (Jornal do Brasil. 3 de Agosto de 1981<sup>21</sup>).

Ou seja, o esvaziamento de um morro próximo deslocou os sambistas que lá viviam para outras áreas da cidade<sup>22</sup>. O Morro do Querosene começou a ter problemas com

<sup>18</sup> O projeto Machadodeassis.net, que identifica referências de vários temas na ficção do escritor Machado de Assis (1839-1908), contabiliza 69 ocorrências de referências ao bairro de Botafogo em romances e contos do escritor, que podem ser conferidas em <<https://machadodeassis.net/referencia/botafogo/1592>>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>19</sup> Uma sinopse histórica do bairro e diversos dados estatísticos podem ser encontrados em <https://www.amabotafogo.org.br/historia-do-bairro>.

<sup>20</sup> MÁXIMO, 2002, p. 30 cita todos estes sambistas, sem acrescentar maiores informações sobre eles.

<sup>21</sup> Jornal do Brasil. 3 de agosto de 1981. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_10/37031](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/37031)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>22</sup> Discuto a importância de áreas periféricas e suburbanas pra a história do samba em SOUZA, 2022, p. 57-62.

deslizamentos de terra a partir de 1963 e passou por obras de contenção de deslizamentos, até que em 1972 o governo anunciou um grande projeto de remoção dos moradores de dezenas de favelas, incluindo a construção de 18 mil casas e 12 mil apartamentos para abrigar as 200 mil pessoas retiradas de 63 favelas, incluindo o Morro do Querosene<sup>23</sup>.

Note-se que em nenhum momento Paulinho da Viola fala que não existe ou não se faz samba em Botafogo. Sua crítica é sobre a invisibilidade e falta de reconhecimento dos sambistas atuantes no bairro ao longo do tempo. De fato, entre as décadas de 1940 e, principalmente, 1970, havia no bairro um cenário de samba bastante ativo, contrastando com outros bairros da Zona Sul, fortemente influenciados a partir do final da década de 1950 pela Bossa Nova, casos de Leblon, Ipanema e Copacabana. O som das rodas de samba feitas nos quintais e dos blocos de carnaval que desfilavam em Botafogo era semelhante ao que se ouvia nos subúrbios do Rio de Janeiro, tornando o bairro uma espécie de embaixada suburbana entre o Corcovado e o Pão de Açúcar (Vianna, 2004, p. 165). A tradição do samba em Botafogo foi evocada e homenageada em uma canção de Paulinho da Viola com Aldir Blanc gravada pelo sambista Walter Alfaiate, que diz

Quando / O paraíso das cabrochas / Do seu Oswaldo Tintureiro / Desfilou e abriu o mar / O mar / Que também é quizumbeiro / Morreu assassinado o Matinada / Nas confusões que vestem fevereiro / Botafogo saiu pelo sem rival / Brincou com os gaviões / E do funil eu era fã / Juntos, mar e fantasia / GanHANDO prêmios do Correio da Manhã / Mauro Duarte / Engenho e arte / Como disse o cantor dos navegantes / Vindo à vela da rua Marquês de Abrantes / Com Pica-Fumo, Ivo e Zorba Devagar / Miúdo, Eli Campos e Jair Cubano / Alcides, no cantinho da fofoca nacional / Figuras nobres do imaginário / Do país do carnaval / Figuras nobres do imaginário / Do país do carnaval / Depois, com Niltinho Tristeza / O samba se uniu para brilhar / Ganhou paradas e foi aquela beleza / Tanto fazia ser de Botafogo ou do Humaitá / Pra quem chegar / Pra quem chegar agora / E ouvir a minha história / Meu samba tem / A honra de anunciar / Sou a estrela solitária / Botando fogo / No crepom azul do mar<sup>24</sup>

O samba faz referências aos sambistas do bairro (Mauro Duarte, Pica-Fumo, Ivo, Zorba Devagar, Miúdo, Eli Campos e Jair Cubano), a blocos de carnaval que pelas ruas botafoguenses desfilavam (Paraíso das Cabrochas, Gaviões, Bloco do Funil, etc.), lugares (o botequim Cantinho da Fofoca), em suma, uma síntese de quem e onde se fazia samba em

<sup>23</sup> Jornal do Brasil. 5 de janeiro de 1972. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&hf=memoria.bn.br&pagfis=189887](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&hf=memoria.bn.br&pagfis=189887)>, <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&hf=memoria.bn.br&pagfis=225832](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&hf=memoria.bn.br&pagfis=225832)> e <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&hf=memoria.bn.br&pagfis=225855](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&hf=memoria.bn.br&pagfis=225855)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>24</sup> Walter Alfaiate. In: Botafogo, Olha Aí. **Botafogo, Chão de Estrelas**. Alma Produções. 1998. Disponível em: <<https://immub.org/album/olha-ai-1>>. Acesso em 2 de maio de 2025.

Botafogo. Contudo, cabe ressaltar que a Botafogo centralizava atividades artísticas de sambistas negros que para o bairro se deslocavam para se apresentar e ter alguma visibilidade. Assim, quando falo acima em “sambistas do bairro” incluo tanto os que ali moravam quanto os que residiam nos arredores.

A família paterna de Paulinho da Viola tinha raízes nordestinas, fato comumente ignorado nos livros e trabalhos acadêmicos dedicados ao artista. Seu bisavô Pedro Ramos de Faria, alagoano de Maceió, veio para o Rio de Janeiro em 1912, tendo trabalhado nos últimos anos de vida como porteiro da Escola Nacional de Música (que desde 1965 integra a Universidade Federal do Rio de Janeiro); enquanto sua bisavó Josefa e sua avó Júlia Genoveva Ramos de Faria, nascida em 1893 em Ceará-Mirim, cidade localizada nos arredores da capital do Rio Grande do Norte, chegaram na então capital federal em 1910.

Décadas depois, durante uma pequena série de apresentações do neto em Natal, a avó aproveitou a oportunidade para rever a cidade onde nascera e que não visitava há 62 anos. Foi recebida pelo prefeito da cidade, que colocou o nome da anciã em uma das ruas da cidade e declarou que a viagem significava uma viagem nostálgica e sentimental, que o neto tinha levantado o samba brasileiro (Diário de Natal. 1 de Outubro de 1974<sup>25</sup>). A relação entre Paulinho da Viola e sua avó era próxima, tendo o sambista lhe dedicado seu primeiro choro, Muriú, nome de uma praia de Ceará-Mirim.

Paulinho da Viola era o filho mais velho de um casal pardo formado por um violonista e uma enfermeira. Seu irmão, Francisco Xavier Batista de Faria, nasceu perto do Natal de 1943 e ainda teve uma irmã de criação chamada Luzia. Sua mãe, dona Paula, nasceu em 1918 e trabalhou como vendedora de roupas, zeladora de uma escola na Urca, até começar como estagiária no prédio do hospício da Praia Vermelha e virar enfermeira, trabalhando até se aposentar no cuidado de pacientes com distúrbios psiquiátricos no Centro Psiquiátrico Pedro II, no Engenho de Dentro, e na Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá.

No tempo livre, uma das atividades a que se dedicou foi o futebol feminino, jogando de meia-direita no “Paz e amor”, pioneiro time da Vila Valqueire. O gosto pelo futebol era compartilhado por toda a família, com Paula torcendo pelo Flamengo, o pai pelo Fluminense, Chiquinho pelo Botafogo e Paulinho da Viola pelo Vasco da Gama.

Seu pai, Benedicto Cesar Ramos de Faria, nasceu em 24 de fevereiro de 1919 e chegou a jogar futebol como amador pelo Botafogo. Era soldado do Exército, lotado no Forte

<sup>25</sup> Diário de Natal. 1 de outubro de 1974. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=028711\\_02&pasta=ano%20197&pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=14381](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=028711_02&pasta=ano%20197&pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=14381)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

de Copacabana, quando em 1941 conheceu Paula, com quem se casou em 12 de fevereiro de 1942. Desde a década de 1930 atuava como violonista, tocando em conjuntos regionais<sup>26</sup>.

Um dos mais importantes violonistas da história do choro, Cesar Faria começou a tocar profissionalmente em 1939, integrando o regional de Dante Santoro na década de 1940, criou seu próprio regional em 1946 e passou a tocar com Jacob do Bandolim, posteriormente integrando o Conjunto Época de Ouro (Coutinho, 2011, p. 114). Porém, o violonista nunca viveu só da renda oriunda da música, pois após dar baixa no Exército foi aprovado em concurso e trabalhou como oficial de justiça do Estado da Guanabara.

Graças aos laços profissionais e de amizade do pai, Paulinho da Viola cresceu numa casa frequentada por muitos instrumentistas, compositores e cantores. Sobretudo, músicos ligados ao choro, gênero musical tocado pelo pai. Os maiores nomes do Choro foram presenças constantes durante a infância e adolescência de Paulinho da Viola. Relembrando a dinâmica social da casa, localizada da rua Pinheiro Guimarães, declarou “Meu pai era músico, tocava com o conjunto do Jacob do Bandolim. Vi muito lá em casa o Pixinguinha, me lembro dele tocando o saxofone, o pescoço grosso, soprando forte. Lembro-me do Jacó e muitos outros batutas” (Jornal do Brasil. 4 de Março de 1973<sup>27</sup>).

Por falar em Pixinguinha o choro teve a participação negra desde sua origem e ao longo de seu desenvolvimento. A criação do choro se deu por meio de uma classe média urbana, predominantemente negra, composta por pequenos comerciantes e funcionários públicos. O gênero musical, assim como o samba, sofreu com processos de embranquecimento de pioneiros e na historiografia, sendo exemplo o apagamento da negritude de Chiquinha Gonzaga, por muito tempo vista no imaginário brasileiro como uma mulher branca<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Conjunto Regional é o nome que se dá a grupos de músicos que tocavam acompanhando um, ou mais, solistas. Suas origens estão nos primeiros grupos de choro estruturados em conjuntos formados por violão, flauta e cavaquinho, como no pioneiro grupo de Joaquim Callado e Choro Carioca, de 1870 e sua formação se consolidou entre as décadas de 1930 e 1940, sendo um nome fundamental nesta consolidação o flautista Benedito Lacerda. O Nome regional originou-se a partir das vestimentas com traços típicos de certas regiões utilizadas por conjuntos como Bando dos Tangarás, integrado por, entre outros, Almirante, Braguinha e Noel Rosa. PESSOA (2019: 163-179) sintetiza a formação e consolidação dos conjuntos regionais.

<sup>27</sup> Jornal do Brasil. 4 de março de 1973. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/4324](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/4324)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>28</sup> A cantora e pesquisadora Glaw NADER aborda o embranquecimento do choro e o apagamento de seu pioneirismo e herança negras, a partir do caso de Chiquinha Gonzaga, da relação entre Pixinguinha e Radamés Gnatalli e no racismo por parte dos protagonistas brancos no choro e no samba nos anos 1930 e 1940 no artigo **Chiquinha Gonzaga e Pixinguinha: O embranquecimento do Choro e a negritude apagada**, disponível em <<https://www.artecultura2022.laboratoriosocial.com.br/arquivo/downloadpublic?q=YToyOntzOjY6InBhcmFtcyI7czozNjoiYToxOntzOjEwOjJRF9BUlFVSZPljtzOjU6IjExMDg1IjtzOjE6ImgjO3M6Mzl6IjAyNTJmODE0MjE3ZWl5OGEyZjE5MWRImtlhNDI5MGMwIjt9>>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

Acompanhando o pai, Paulinho da Viola testemunhou grandes encontros de músicos de choro, como o flautista Altamiro Carrilho e o pianista Radamés Gnattali. Em 1959 na casa de Jacob do Bandolim, ao presenciar uma reunião de chorões nordestinos, como Canhoto da Paraíba, Dona Ceça, Zé do Carmo, Rossini Ferreira e Tia Amélia e músicos do Rio de Janeiro, como Pixinguinha, Paulo Tapajós e Dilermundo Reis e ao ver a performance de Canhoto da Paraíba, Paulinho da Viola tomou a decisão de se aprofundar nos estudos do violão (Coutinho, 2011, p. 113). A rotina escolar e de brincadeiras mostrava um adolescente inquieto e observador

Não fui nem bom nem mau aluno. Mas era de rir muito. Sentava na última fila e em dia de prova me divertia observando a turma da escola. (...) Mas escola não era sopa não. Levei cascudos, beliscões, castigos no porão. Fugia das aulas para fazer gazeta. Não era sempre, mas fugia. Meu irmão e eu íamos para o cemitério, andávamos por lá, era um lugar tranquilo, bonito. Vendíamos água para as pessoas botarem as flores nos túmulos, isso dava um dinheirinho bem-vindo. E ficávamos subindo e descendo dos bondes, até que uma vez acabei caindo de jeito e quebrando o braço. (Jornal do Brasil. 4 de Março de 1973<sup>29</sup>)

O cemitério a que se refere, e onde também costumava passear sozinho, é o único localizado na Zona Sul do Rio de Janeiro, o São João Batista, inaugurado em 1852, conhecido por abrigar sepulturas de diversas personalidades brasileiras, notadamente do mundo artístico<sup>30</sup>, tendo o sambista acompanhado alguns sepultamentos de figuras ilustres. Durante muitos anos Paulinho da Viola morou próximo ao cemitério.

O Choro, e em menor grau o samba e a seresta, foram os sons básicos e mais presentes em sua infância e adolescência, com o pai exercendo rígido controle sobre os hábitos musicais da casa, escolhendo o que a família ouvia. Na década de 1950, período de formação do *rock and roll* e de lançamento de diversos filmes com personagens jovens e canções do gênero, iniciando uma era de grande sucesso mundo afora, dentro da residência dos Batista de Faria o choro seguia como principal referência musical.

Durante a minha infância eu só ouvi música de choro. (...) Na fase em que surgiu o rock, eu não fui ver nenhum daqueles filmes e não tinha nenhum disco, mas não tinha por preconceito, porque na minha casa não entrava música de rock e twist, meu pai não comprava. (...) Eu só conhecia música de choro e samba. A minha formação

<sup>29</sup> Jornal do Brasil. 4 de março de 1973. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/4324](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/4324)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>30</sup> Entre as figuras públicas sepultadas no São João Batista estão 8 ex-presidentes da república, as cantoras Ademilde Fonseca, Clementina de Jesus, Clara Nunes e Carmem Miranda, os cantores Nelson Gonçalves, Cazuza, Mário Reis e Almirante, a atriz Lea Garcia, Luis Carlos Prestes e diversos escritores, como Lima Barreto e os acadêmicos cujos túmulos estão no Mausoléu da Academia Brasileira de Letras.

foi esta. Eu vim do choro, seresta e samba tradicional. (O Pasquim. 13 a 19 de Agosto de 1970<sup>31</sup>)

A presença do choro – base de suas primeiras composições e marca característica dos seus sambas (Coutinho, 2011, p. 115) - e a contribuição do gênero para sua formação musical foi evocada diversas vezes por Paulinho da Viola, como, por exemplo, em 1973, quando declarou em entrevista que aceitava e compreendia “muita coisa que se faz hoje, mas a música que realmente me toca é o choro. E posso explicar isto com facilidade, porque é a música que eu ouvia quando era menino. E eu fui um menino alegre” (Jornal do Brasil. 16 de Outubro de 1973<sup>32</sup>).

Foi a partir do choro que Paulinho da Viola se interessou em tocar violão. Começou a estudar o instrumento aos 14 anos, tendo como primeiro professor Zé Maria. Este anteriormente havia trabalhado como arranjador do violonista Dilermando Reis, que utilizava com o aluno o método de violão de Mateo Carcassi, utilizado no Brasil desde o período imperial. Em paralelo, aprendeu a tocar cavaquinho, utilizando ambos os instrumentos posteriormente ao longo da carreira. Seu irmão também estudou música com Zé Maria, aprendendo a tocar bandolim, preferindo tocar em reuniões com familiares e amigos.

O interesse no choro de certo modo não se coadunava com os estilos musicais em voga, uma vez que na adolescência de Paulinho da Viola o choro já era considerado pelo mercado fonográfico uma música antiga (Máximo, 2002, p. 11). Foi nesta época que se iniciou também outro interesse duradouro de Paulinho da Viola, a marcenaria, tendo o sambista aprendido a fabricar desde acessórios de instrumentos musicais, como baquetas, até móveis. O pai inicialmente não aprovou nem incentivou as pretensões musicais do filho, experiência evocada anos depois por Paulinho da Viola no samba *Quatorze Anos*, cuja letra diz

Tinha eu 14 anos de idade / Quando meu pai me chamou (quando meu pai me chamou) / Perguntou-me se eu não queria / Estudar filosofia / Medicina ou engenharia / Tinha eu que ser doutor / Mas a minha aspiração / Era ter um violão / Para me tornar sambista<sup>33</sup>

<sup>31</sup> O Pasquim. 13 a 19 de agosto de 1970. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=1467>>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>32</sup> Jornal do Brasil. 16 de outubro de 1973. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/20322](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/20322)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>33</sup> Paulinho da Viola. In: Samba na Madrugada. **Quatorze Anos**. RGE. 1967. Disponível em: <<https://immub.org/album/samba-na-madrugada-paulinho-da-viola-e-elton-medeiros>>. Acesso em 2 de maio de 2025.

A ligação com o choro inclusive precedeu sua relação com o samba, gênero com o qual passou a ser mais identificado pelo público e pela crítica musical, conforme Paulinho da Viola confirmava em entrevista concedida ao Pasquim, em 1970 “(...) sobre a minha formação musical, eu vou continuar respondendo. Durante um certo tempo foi só aquele negócio de choro” (O Pasquim. 13 a 19 de Agosto de 1970<sup>34</sup>).

Foi o contato com o subúrbio e com o carnaval que aproximou de vez Paulinho da Viola do samba e das agremiações carnavalescas. Em Botafogo participou de batalhas de confete na rua Arnaldo Quintela, desfilou nos blocos da Chuva, do Funil, Os Foliões, Estrela de Botafogo e Carijó (onde tocava tarol). Contudo, foi o hábito de frequentar o subúrbio o fator decisivo para a aproximação se intensificar:

(...) eu só vim trabalhar um conhecimento com samba no subúrbio, em Jacarepaguá. Eu tinha família em Jacarepaguá e eu gostava do subúrbio, sempre gostei demais. Nessa rua existia uma escola de samba da qual eu fazia parte e um bloco carnavalesco que os moradores dali faziam, eu também fui um dos fundadores do bloco. (...) ali eu comecei a travar contato com negócio de samba, carnaval (O Pasquim. 13 a 19 de Agosto de 1970<sup>35</sup>)

Conforme o relato indica, a ligação de Paulinho da Viola com os subúrbios do Rio de Janeiro começou cedo e foi fundamental para sua ligação com o samba e com as escolas de samba. Parentes do futuro sambista e chorão, como uma tia chamada Trindade, moravam em Vila Valqueire e Jacarepaguá, e era comum Paulinho da Viola passar os fins de semana e feriados nas casas dos parentes, onde tinha mais liberdade para sair de noite.

## 1.2 A década de 1960

Nas suas idas ao subúrbio participou do bloco de sujo<sup>36</sup> Foliões da Anália Franco, conheceu compositores e sambistas como Catoni e Jorge Mexeu e, em 1962, entrou pela primeira vez numa escola de samba, a União de Jacarepaguá. O convívio na agremiação

<sup>34</sup> O Pasquim. 13 a 19 de agosto de 1970. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=1467>>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>35</sup> O Pasquim. 13 a 19 de agosto de 1970. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=1467>>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>36</sup> Bloco de sujo, no Rio de Janeiro, refere-se a um tipo de bloco carnavalesco onde a improvisação nas fantasias são a característica principal, com os integrantes sendo incentivados e desfilarem com os apetrechos e fantasias que lhes forem possível apresentar, característica que difere da padronização de outros blocos, como Cacique de Ramos e dos corsos que desfilavam nas primeiras décadas do século XX.

carnavalesca foi ponto de partida para um pequeno conjunto onde tocava violão, que não atuava somente durante o carnaval, tocando ao longo do ano em bailes e algumas casas.

A Portela aparece em sua vida em 1963, por meio da ligação com um primo de consideração: “o meu primo foi uma vez fazer uma visita na escola e me perguntou: por que você não vai lá pra Portela? Aí eu tive um aborrecimento lá na escola e fui pra Portela” (O Pasquim. 13 a 19 de Agosto de 1970<sup>37</sup>). O primo era Oscar Bigode, que era então diretor de bateria da Portela e em um domingo levou Paulinho da Viola para a quadra da escola de samba e o apresentou à ala dos compositores.

Nesta tarde, encontrando, entre outros, Casquinha, Ventura, Waldir 59, Altair, João da Gente, Walter Rosa, Jair do Cavaquinho, Carlos Elias, Ari do Cavaco, Picolino e Candeia, ouviu o convite de Ventura para cantar algum samba que tivesse composto. Paulinho da Viola avisou que tinha feito a primeira parte de um samba e precisava de uma segunda parte. Cantou o samba e Casquinha compôs o restante, resultando no samba *Recado*, cuja letra diz

Leva um recado / A quem me deu tanto dissabor / Diz que eu vivo bem melhor assim / E que no passado fui um sofredor / E agora já não sou / O que passou, passou / E agora já não sou / O que passou, passou / Vai dizer à minha ex-amada / Que é feliz meu coração / Mas que nas minhas madrugadas / Eu não esqueço dela, não / Leva um recado!<sup>38</sup>

Jacarepaguá, Vila Valqueire e Madureira, onde ficava a Portela. Todos são lugares do subúrbio do Rio de Janeiro. Todos são lugares do samba. A intensa atividade de sambistas nos subúrbios e morros da cidade foi uma constante ao longo do último século. Quando olhamos os locais onde nasceram e cresceram diversos sambistas é grande a presença de bairros do subúrbio, morros e favelas do Rio de Janeiro como palco principal desses períodos das trajetórias desses artistas. Morro do Salgueiro, Morro da Mangueira, Engenho de Dentro, Oswaldo Cruz, Taquara, Vila Valqueire, Jacarepaguá, Madureira, Vista Alegre, Pavuna, Ramos Realengo, Irajá e outras localidades. Tais artistas, em sua maioria negros, são cidadãos cujas famílias, e comumente ascendentes, enfrentaram remoções e expulsões das localidades onde moravam, indo residir nos subúrbios e demais áreas periféricas.

A integração na ala dos compositores da Portela, que funcionou para Paulinho da Viola como porta de entrada para a cultura negra, se deu em paralelo com o aprofundamento

<sup>37</sup> O Pasquim. 13 a 19 de agosto de 1970. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=1467>>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>38</sup> A Voz do Morro. In: A Voz do Morro 2. **Recado**. Musidisc. 1965. Disponível em: <<https://immub.org/album/roda-de-samba-2-conjunto-a-voz-do-morro>>. Acesso em 2 de maio de 2025.

do conhecimento de Paulinho da Viola das rotinas da agremiação carnavalesca e do cotidiano das pessoas que participavam da escola. Aqui, mais uma vez se evidencia o deslocamento do artista pela cidade em direção ao subúrbio, dado que a Portela se localizava em Madureira. Os deslocamentos propiciavam oportunidades de observar o cotidiano na escola de samba, permitindo que Paulinho da Viola chegasse a uma série de conclusões rememoradas posteriormente:

Quando eu fui para a escola de samba e vi o povo do samba mesmo, como eles se comportavam, como compunham, como viviam, como é que as pastoras reagiam aos sambas que eles cantavam, como a bateria entrava, aí que eu percebi que era um universo que eu não conhecia direito, aí que você começa a ver que tem toda uma história ali atrás. Que história é essa? Minha primeira relação com tudo isso foi de fascínio, foi de deslumbramento, foi de dizer: que mundo é esse? Sempre estive envolvido com essa coisa [blocos de rua]. Agora quando fui à Portela, percebi que ali tinha um núcleo diferente e, com o tempo, comecei a perceber que estava muito atrás em relação a esse mundo. E na verdade, queria apreender algo que não podia ser apreendido da noite para o dia. Os caras estavam ali havia 20, 30, 40, 50 anos. Tinham fundadores que tinham toda uma experiência de vida que eu não tive (Coutinho, 2011, p. 118).

No final de 1961, logo após completar 19 anos, Paulinho da Viola conseguiu seu primeiro emprego, em uma agência bancária do Banco Nacional de Minas Gerais, na Avenida Presidente Vargas, no Centro do Rio, onde permaneceria por mais de 2 anos na seção de mecanografia, muitas vezes trabalhando até tarde. Influenciado pela postura de Jacob do Bandolim e do pai, que tinham um emprego formal e não dependiam da música pra pagar as contas, Paulinho da Viola queria ser economista, tendo feito curso noturno de contabilidade.

No começo de 1964 conheceu nos saraus na casa de Jacob do Bandolim o poeta Herminio Bello de Carvalho, com quem fez amizade e passou a frequentar a casa. Foi lá, na casa de Hermínio, onde escutou pela primeira vez, graças a gravações caseiras, sambas dos compositores Zé Ketti, Elton Medeiros, Anescarzinho do Salgueiro, Carlos Cachaça, Cartola e Nelson Cavaquinho e cantou algumas de suas composições. Eram compositores negros com muitas músicas gravadas, mas ainda não tinham obtido apoio nas gravadoras para gravar discos próprios, exceto Zé Ketti.

Notemos a importância dessas gravações caseiras. Estes compositores ainda não tinham gravado discos individuais, no máximo participado de álbuns coletivos. Assim, o conhecimento de suas obras dependia do acesso a discos de outros artistas e a oportunidades de assistir apresentações que eles ocasionalmente conseguiam fazer, quase sempre em rodas de samba nas quadras das escolas de samba com as quais mantinham ligações. A última possibilidade era ter acesso a gravações caseiras, como as de Herminio.

Cartola e Nelson Cavaquinho são exemplos emblemáticos das dificuldades destes compositores, sobretudo negros, de conseguirem gravar discos autorais, por vezes esperando décadas até alcançarem este objetivo. Cartola teve sua primeira composição gravada lançada em disco em 1929. Em 1940, por indicação de Heitor Villa-Lobos, participou da gravação coletiva conduzida em um navio pelo maestro inglês Leopold Stokowski. Participou de discos de outros artistas, como no álbum *A Enluarada Elizeth*, lançado por Elizeth Cardoso em 1967, onde cantou com Clementina de Jesus. Em 1968, participou com duas canções do disco *Fala Mangueira*, da gravadora Odeon, junto de Nelson Cavaquinho, Odete Amaral, Clementina de Jesus e Carlos Cachaça.

Somente em 1974, Cartola conseguiu gravar e lançar um disco individual, 45 anos após suas composições começarem a chegar aos discos. O disco individual veio após o compositor ter tido cerca de 40 músicas gravadas, por artistas como Francisco Alves, Mário Reis, Aracy de Almeida, Ataulfo Alves, Jamelão, Nara Leão, Elizeth Cardoso, Cyro Monteiro, Clara Nunes, Elza Soares e Paulinho da Viola. E mesmo essa quantidade de composições gravadas e os primeiros discos individuais não garantiram ao compositor grande retorno financeiro.

Já Nelson Cavaquinho, por sua vez, teve sua primeira composição gravada em disco em 1939. Outras canções suas foram gravadas por Cyro Monteiro, Dalva de Oliveira, Elizeth Cardoso, Roberto Silva e Nara Leão, entre outros. Também participou do álbum coletivo “Fala Mangueira” em 1968. Somente em 1970, seu primeiro álbum individual foi lançado. Hermínio Bello de Carvalho fez a ponte entre Paulinho da Viola e o Zicartola, local fundamental para a profissionalização de Paulinho da Viola, que disse

Eu me tornei compositor e cantor profissional por acaso, as coisas foram acontecendo. Eu era bancário, entrava no banco de tarde e saía de madrugada, mas eu já era ligado à música, tocava violão, fazia minhas músicas. Aí eu encontrei o Hermínio, ele me levou pra conhecer o Zicartola e eu gostei daquilo, aquele caráter boêmio do Zicartola. Coincidiu que nessa fase eu fui mandado embora do banco. Isso foi em 64. Eles me mandaram embora, me indenizaram, eu era solteiro e tal e entrei naquela de viver um pouquinho por aí. (O Pasquim. 13 a 19 de Agosto de 1970<sup>39</sup>)

A demissão teve motivações políticas. Logo após o golpe militar em 1964, por ser visto com colegas sindicalistas, Paulinho da Viola passou a ser observado pelos chefes no

<sup>39</sup> O Pasquim. 13 a 19 de agosto de 1970. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=1467>>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

banco<sup>40</sup>. Ao recusar uma proposta que implicaria a sua transferência para o interior fluminense, o sambista foi demitido. O sambista guardou a lembrança de uma colega de trabalho desaparecida

Todo mundo soube do golpe. Dentro do banco, na minha seção, ninguém comentou. Mas tinha uma moça no nosso setor, que sempre falava comigo, apesar de ser muito calada, que desapareceu. Até hoje eu tenho a impressão que ela precisou sair, sumir, porque, normalmente, quando alguém é demitido ou pede demissão, os outros ficam sabendo (Pimentel, 2021, p. 212).

O Zicartola, mistura de bar, restaurante e casa de shows localizada na Rua da Carioca, n.º 53, no centro do Rio de Janeiro, foi um estabelecimento onde se cruzaram os caminhos de vários artistas brasileiros na década de 1960. Funcionou entre 1963 e 1965, num total de vinte meses. Era um empreendimento em que Cartola cuidava da direção musical e Dona Zica, sua esposa, do restaurante e tinha como principal característica da programação musical o destaque dado a um gênero musical criado por grupos de pessoas negras socialmente marginalizadas e perseguidas ao longo do tempo, o samba<sup>41</sup>.

Alguns dos artistas que se apresentavam no Zicartola eram conhecidos e tinham carreiras cujos começos remontavam ao início da operação do rádio no Brasil, à fundação de antigas escolas de samba ainda em atividade (Portela e Mangueira) e que então se encontravam afastados tanto do mercado fonográfico quanto da direção e do cotidiano das agremiações carnavalescas, casos de Cartola, Nelson Cavaquinho e Ismael Silva. Todavia, o estabelecimento também propiciava a novos artistas oportunidades de se apresentarem, como Paulinho da Viola e ajudou a popularizar artistas mais velhos, mas que ainda não tinham passado a se dedicar somente à carreira musical, como Clementina de Jesus.

O Zicartola também teve relevância na popularização do Partido Alto, ao reservar parte da programação noturna a essa vertente do samba e, sendo frequentado por jornalistas e agitadores culturais, propiciou encontros e acordos de trabalho que culminariam em grandes eventos culturais como os espetáculos Opinião e Rosa de Ouro, que apresentou Clementina de Jesus ao grande público. Sendo um local onde redes de contatos eram estabelecidas, foi lá que

<sup>40</sup> A historiadora Tamara Paola dos Santos Cruz estudou em sua dissertação de mestrado documentos produzidos por autoridades policiais que comprovam que sambistas e escolas de samba foram objeto de vigilância e censura durante a Ditadura Militar, buscando compreender porque as agremiações carnavalescas não são lembradas como espaços de disputas políticas e ações de repressão, em CRUZ, Tamara Paola dos Santos. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na Ditadura Militar: memórias e esquecimentos.** Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

<sup>41</sup> Discuto características do Zicartola em SOUZA, 2022, p. 141-144.

Paulinho da Viola intensificou o contato com alguns de seus mais constantes e importantes parceiros, como Zé Ketti e Elton Medeiros.

Por ideia de Zé Ketti, que defendia que alguns dos artistas que frequentavam o lugar formassem um conjunto que cantasse o samba tradicional, foi criado um conjunto chamado A Voz do Morro, que chegou, com formações ligeiramente diferentes, a gravar três discos, sendo inicialmente composto por Paulinho da Viola, Zé Ketti, Jair do Cavaco, Elton Medeiros, Zé Cruz, Oscar Bigode e Anescarzinho do Salgueiro.

O primeiro disco lançado pelo conjunto, que chegou nas lojas no começo de 1965, marcou a estreia fonográfica de Paulinho da Viola e segundo a crítica musical da época, representada por Sérgio Porto, era um álbum pra ficar na história fonográfica do samba<sup>42</sup>. O segundo disco saiu em meados de 1965 e o terceiro, chamado Os Sambistas, em 1966 e nestes dois últimos álbuns o grupo já contava com Nelson Sargent.

No Zicartola, Paulinho da Viola recebeu seu nome artístico e seu primeiro cachê. Em uma noite, Zé Ketti lhe disse que “Paulo Cesar” não era nome de sambista e todos que ouviram concordaram. Após Zé Ketti sugerir “Paulinho”, o jornalista Sérgio Cabral acrescentou “da Viola”, em referência ao sambista Mano Décio da Viola, nascendo assim a alcunha de Paulinho da Viola, sendo a renomeação um exemplo de como no mundo do samba os signos do passado são evocados pela tradição, com o novo sambista recebendo o nome em parte em homenagem a um antigo sambista (Coutinho, 2011, p. 120). Já o primeiro pagamento, o próprio Paulinho da Viola narrou o episódio em entrevista ao Correio Braziliense, em 1984 “Cartola foi quem me deu meu primeiro cachê. Eu cantava no Zicartola por puro prazer. Aí um dia o Cartola chega e diz: ‘rapaz, você está trabalhando’” (Correio Braziliense. 9 de Junho de 1984<sup>43</sup>).

Foi durante o período de existência do Zicartola que Paulinho da Viola teve seu nome citado na imprensa escrita pelas primeiras vezes. Na edição do jornal *Última Hora* de 31 de agosto de 1964 ele é citado como integrante de conjunto de samba autêntico (*Última Hora*. 31 de Agosto de 1964<sup>44</sup>) e meses depois, em uma reportagem sobre o disco *A Voz do Morro*, o

<sup>42</sup> Última Hora. 8 de julho de 1965. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=386030&pagfis=111054>>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>43</sup> Correio Braziliense, 9 de junho de 1984. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=57667](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=57667)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>44</sup> Última Hora. 31 de agosto de 1964. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=386030&pagfis=101972>>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

resumo biográfico que lhe foi dedicado frisa que ele naquela altura ainda trabalhava como bancário (Jornal do Brasil. 11 de Novembro de 1964<sup>45</sup>).

Nesta época o jovem sambista ainda vacilava sobre os planos pra o futuro. Em programa televisivo, ao ser indagado sobre o que tencionava fazer, respondeu “penso em voltar a estudar, porque essa fase de sucesso musical passa e se a gente bobear fica na mão” (Jornal do Brasil. 23 de Maio de 1965<sup>46</sup>), mostrando que não se via como músico profissional nem tinha planos de viver de música. Porém, a imprensa, onde seu nome passou a circular e aparecer com frequência maior, já o considerava um artista pronto e logo buscou enquadrá-lo, bem como sua obra, em alguma definição.

Em sua edição 836, a *Revista do Rádio* definiu Paulinho da Viola, bem como os demais integrantes do conjunto que tocou no disco do espetáculo Rosa de Ouro, como um dos homens autênticos do nosso samba (*Revista do Rádio*. 25 de Setembro de 1965<sup>47</sup>) enquanto o jornal *Última Hora* apontou o artista como integrante da nova geração de sambistas (*Última Hora*. 22 de Junho de 1965<sup>48</sup>).

Em 1966 a integração na escola de samba Portela se intensificou. Naquele ano Paulinho da Viola foi escolhido um dos melhores compositores do ano anterior e a esta altura já era presidente da ala de compositores da agremiação. Também em 1966 ele venceu a disputa de samba-enredo para o carnaval derrotando compositores tradicionais, como Candeia e Valdir 59, com a composição *Memórias de um sargento de milícias*, samba interpretado por Tia Surica, na primeira vez que uma mulher cantou durante o desfile, ainda que acompanhada. A Portela venceu o carnaval desfilando o samba de Paulinho da Viola.

Ainda em 1966 Paulinho da Viola faz sua primeira viagem ao exterior, quando participou do I Festival Mundial de Arte Negra, promovido pela República do Senegal com apoio da UNESCO, realizado de 1 a 24 de abril de 1966 em Dakar. A programação contou com a participação de comitivas de 37 países. Clementina de Jesus foi um dos destaques do

<sup>45</sup> Jornal do Brasil. 11 de novembro de 1964. Disponível em <[http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&pagfis=60638](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=60638)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>46</sup> Jornal do Brasil. 23 de maio de 1965. Disponível em <[http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&pagfis=70217](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=70217)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>47</sup> Revista do Rádio. 25 de setembro de 1965. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=144428&pagfis=46939>>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>48</sup> Última Hora. 22 de junho de 1965. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=386030&pagfis=110586>>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

festival, reaparecendo cinco vezes no palco montado no Estádio Nacional de Dakar para ser aplaudida. A viagem representou uma imersão em manifestações culturais afrodiáspóricas.

A comitiva brasileira tinha, entre outros integrantes, além de Clementina de Jesus e Paulinho da Viola, outras personalidades negras da cultura brasileira, como a cantora Elizeth Cardoso e o capoeirista Mestre Pastinha, além de intelectuais ligados aos estudos artísticos relacionados à temática negra, como o representante do Centro de Estudos Afro-Orientais Waldir Freitas Oliveira, que coordenou a atuação do Brasil na reunião, Cândido Mendes de Almeida, diretor do Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos, o antropólogo Edison Carneiro, o professor Estácio de Lima, da Universidade Federal da Bahia, o crítico de arte Clarival do Prado Valladares, que também foi escolhido como membro do júri do festival, Raimundo de Souza Dantas, ex-embaixador do Brasil em Gana (e futuro sogro de Paulinho da Viola), e os pintores Rubem Valentim e o sambista Heitor dos Prazeres, que também era pintor<sup>49</sup>. Relembrando os dias no festival, o sambista contou que

O grupo que recebeu a gente no aeroporto dançava como se estivessem sapateando. Muita semelhança, entende? Mas uma música diferente. De roda. Entrava uma na roda e dançava à maneira dele. Depois tirava outra e a outra dançava também. O problema do Senegal foi esse mesmo, porque a gente não tinha muito tempo pra poder curtir. Mas é uma coisa linda. Um grupo com mais de duzentos caras dançando numa praia (O Pasquim. 30 de Maio a 5 de Junho de 1972<sup>50</sup>).

Em 1966, Paulinho da Viola foi morar no Solar da Fossa, antigo casarão de arquitetura colonial de dois andares na avenida Lauro Sodré, em Botafogo, que de 1964 a 1971 funcionou como pensão, alugando quartos individuais ou compartilhados. No local moraram diversas pessoas que posteriormente desenvolveriam trajetórias artísticas, sobretudo na música e atuação, como, entre outras, Caetano Veloso, Gal Costa, Paulo Coelho, Paulo Leminski, Tim Maia, Maria Gladys, Betty Faria, Ítala Nandi, Antônio Pitanga, Zé Ketti, Guttemberg Guarabyra, Abel Silva, Cláudio Marzo, Naná Vasconcelos e Adelzon Alves<sup>51</sup>.

Paulinho da Viola morou no Solar da Fossa junto com o amigo e poeta Abel Silva, que sugeriu que dividissem um dos quartos da pensão. O sambista construiu alguns dos móveis

<sup>49</sup> OLIVEIRA, Maybel Sulamita de. 1º Festival Mundial de Artes Negras no Senegal: a negritude entre Brasil e Dakar. In: **Encontro Internacional e XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio**: História e Parcerias, 2018 analisa a construção do festival a partir dos conceitos de negritude e panafricanismo.

<sup>50</sup> Entrevista com Clementina de Jesus para O Pasquim, 30 de maio a 5 de junho de 1972. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=4751>>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>51</sup> A história do Solar da Fossa é contada, baseada nos relatos de quem lá viveu, em VAZ, Toninho. **Solar da Fossa**: Um território de liberdade, impertinências, ideias e ousadias. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

utilizados na decoração do quarto. Além de se dedicar a compor músicas, o sambista também se destacava nos jogos de futebol com outros moradores. Foi no Solar que Paulinho da Viola compôs Sinal Fechado (Vaz, 2011, p. 112-113). E foi na pensão que o sambista conheceu diversos artistas que participaram dos festivais de música popular.

A partir de meados da década de 1960, festivais de música popular, com os principais sendo transmitidos por canais de televisão, se tornaram um polo de atração para compositores e cantores de samba, bem como de vários outros gêneros musicais<sup>52</sup>. Os festivais foram torneios eliminatórios em que canções disputavam a preferência de jurados e do público. Serviram de espaço para diversos artistas de diferentes gêneros musicais iniciarem suas carreiras artísticas. No geral, etapas estaduais eram feitas e dentre as canções inscritas algumas eram selecionadas para as etapas nacionais. Parte dos festivais foram transmitidos por canais de televisão, sendo sucessos de audiência, obtendo repercussão nacional, mobilizando setores da opinião pública. Os compositores inscreviam canções, que nas eliminatórias podiam ser interpretadas por terceiros.

O auge dos festivais se deu entre 1965 e 1972, mas foram realizadas edições até a década de 1980. Paulinho da Viola participou com frequência dos festivais sendo, inclusive, o único sambista a ter vencido uma das edições, o V Festival da Música Popular Brasileira, realizado entre novembro e dezembro de 1969, defendendo a canção autoral *Sinal Fechado* que, diga-se de passagem, não é um samba. O sambista chegou a trabalhar no júri de festivais, tendo em 1970 presidido o júri do V Festival Internacional da Canção, que premiou como campeã a canção BR-3 cantada por Toni Tornado.

A avaliação da importância dos festivais da canção para o samba gera controvérsias na historiografia. Nei Lopes e Luiz Antonio Simas, pesquisadores que em diversas obras investigaram a história do samba, afirmam que o samba foi notoriamente excluído, a despeito de alguns eventuais sucessos (LOPES; SIMAS, 2015, p. 132), enquanto Ricardo Cravo Albin argumenta na direção oposta afirmando que o samba estava retomando o destaque na música brasileira (Albin, 2003, p. 327).

Concordo com a posição de Nei Lopes e Luiz Antonio Simas, sobretudo pelo fato das fichas dos festivais compiladas pelo pesquisador Zuza Homem de Mello (Mello, 2003, p. 438-487) mostrar que a participação e premiação de sambistas perfaz uma quantidade pequena em relação ao total de artistas que participou dos festivais.

<sup>52</sup> Discuto a importância dos festivais da canção e, dentre outros pontos, sua contribuição para a consolidação da televisão em SOUZA, 2022, p. 107-115.

Paulinho da Viola, em entrevista para o Diário de Pernambuco e Jornal do Brasil, em 1977 e 1970, avaliou os festivais buscando salientar seus aspectos positivos e negativos, demonstrando uma compreensão crítica da relevância das disputas

Os festivais têm ajudado a música brasileira, revelando muitos compositores, dando chance a muita gente. Mas eles têm coisas positivas e negativas. (Jornal do Brasil. 10 de Julho de 1970<sup>53</sup>)

No início, os festivais eram bons. Depois começou a política do favoritismo, que sempre prejudicou bons compositores. Entretanto, não invalido a importância dos festivais como meio de divulgação de novos valores e da própria música popular brasileira. (Diário de Pernambuco. 6 de Fevereiro de 1977<sup>54</sup>)

Sua participação nos festivais incluiu acontecimentos de bastidores que ajudaram a repercutir sua obra. O jornalista Sérgio Cabral, jurado de alguns festivais, contou em artigo uma história envolvendo um samba inscrito por Paulinho da Viola na I Bienal do Samba, organizada pela TV Record

Foi o seguinte: a sua música era a que talvez seja a sua obra-prima, “Coisas do mundo, minha nega”. Cantada por Jair Rodrigues, que mal conhecia a letra e a melodia, o samba não ficou para a final. Um ou dois dias antes da finalíssima, uma emissora de televisão de São Paulo, de pura sacanagem e de dedurismo, exibiu o filme “Rio Zona Norte”, no qual era cantado o samba que Zé Ketti inscreveu na bienal e que ficava, portanto, impedido de participar pois o regulamento só permitia músicas inéditas. Toda a comissão julgadora foi convocada às pressas e tivemos que escolher entre os desclassificados um samba para substituir o de Zé Ketti. Quando o gravador transmitiu o “Coisas do mundo, minha nega”, cantado pelo próprio Paulinho, todo mundo ficou com cara de bobo, até que alguém perguntou: “como é que desclassificamos uma música destas?”. E o samba entrou e acabou entre os primeiros lugares, não me lembro exatamente qual. (O Pasquim. 6 a 12 de Março de 1973<sup>55</sup>)

O samba *Coisas do mundo, minha nega*, terminou a bienal em sexto lugar. Além dos discos do espetáculo Rosas de Ouro, nos quais têm discreta participação, e os do conjunto A Voz do Morro, a carreira fonográfica de Paulinho da Viola se inicia em 1967, quando é lançado um disco gravado em parceria com Elton Medeiros. O disco deveria se chamar *Na*

<sup>53</sup> Jornal do Brasil. 10 de julho de 1970. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/189980](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/189980)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>54</sup> Diário de Pernambuco. 6 de fevereiro de 1977. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033\\_15&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=96236](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=96236)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>55</sup> O Pasquim. 6 a 12 de março de 1973. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=5919>>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

*Madrugada*, mas por erro da gravadora saiu com o título de *Samba na Madrugada*, conforme Figura 1 abaixo. Foi gravado na RGE, por convite do radialista e produtor Benil Santos e tinha 11 faixas incluindo composições de Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Mauro Duarte, Cartola, Casquinha, Hermínio Bello de Carvalho.

Figura 1: Capa do disco “Samba na Madrugada”, de Paulinho da Viola e Elton Medeiros, lançado em 1967.



Fonte: Discos do Brasil, 2025.

Nesse disco<sup>56</sup> dividido com Elton Medeiros, Paulinho da Viola priorizou sambas de protesto e crítica social, sinalizando interesse em se situar em uma visão tradicional do samba ao adotar um estilo antigo de canto, marcado pela voz impostada e um tanto arrastada e com letras que refletem uma poética antiga, de características como inversões gramaticais (Sanches, 2000, p. 251).

Outra característica é o tom saudosista das letras, com várias referências a tempos que já passaram. O tom surpreende pelo fato de o sambista ter então 25 anos. Neste disco aparece a canção *Quatorze Anos*. E entre as parcerias apareceu o samba *Minhas Madrugadas*, feita

<sup>56</sup> Imagem disponível em: <<https://discografia.discosdobrasil.com.br/storage/capas/DI01046.jpg>>. Acesso em 10 de julho de 2025.

com Candeia, que assinala o início da exploração por parte de Paulinho da Viola do tema da recordação de tempos e lugares, com o referido samba contendo os seguintes versos:

Vou pelas minhas madrugadas a cantar / Esquecer o que passou / Trago a face marcada / Cada ruga no meu rosto / Simboliza um desgosto / Quero encontrar em vão o que perdi / Só resta saudade / Não tenho paz / E a mocidade / Que não volta mais / Quantos lábios beijei<sup>57</sup> / Quantas mãos afaguei / Só restou saudade no meu coração / Hoje fitando o espelho / Eu vi meus olhos vermelhos / Compreendi que a vida / Que eu vivi foi ilusão<sup>58</sup>

Em 1968 saiu o primeiro disco solo<sup>59</sup>, conforme a Figura 2 abaixo, homônimo ao sambista, com 12 faixas e lançado pela gravadora Odeon, com a qual Paulinho da Viola assinara um contrato de exclusividade. No disco, Paulinho da Viola manifestou por meio da escolha do repertório sua decisão de se inscrever numa tradição do samba, sem absorver as influências do tropicalismo, então em voga.

Figura 2: Capa do primeiro disco solo, intitulado "Paulinho da Viola", lançado em 1968.



Fonte: Discos do Brasil, 2025.

<sup>57</sup> SANCHES, 2000, 252 e 250 sustenta que este verso é uma referência direta à música Lábios que Beijei, do repertório de Orlando Silva, que segundo o mesmo autor, é um precursor do estilo de canto de Paulinho da Viola, bem como do sambista Roberto Silva e de João Gilberto.

<sup>58</sup> Paulinho da Viola. In: Samba na Madrugada. **Minhas Madrugadas**. 1967. Disponível em: <<https://immub.org/album/samba-na-madrugada-paulinho-da-viola-e-elton-medeiros>>. Acesso em 2 de maio de 2025.

<sup>59</sup> Imagem disponível em: <<https://discografia.discosdobrasil.com.br/storage/capas/DI01047.jpg>>. Acesso em 10 de julho de 2025.

Em outro texto já escrevi sobre os longos intervalos de tempo enfrentados por sambistas negros para conseguirem lançar discos individuais, mesmo tendo composições gravadas anteriormente por outros artistas (comumente brancos). Isso mostrando como os sambistas negros eram postos em posição subalterna, dependendo das gravações de outros cantores já estabelecidos ou vistos como apostas mais seguras por operadores do mercado fonográfico, por vezes vendendo os direitos autorais das composições, situação que começou a mudar quando iniciativas isoladas, como as escolhas de repertório de cantoras como Beth Carvalho e Clara Nunes, e institucionais, como a criação da gravadora Discos Marcus Pereira (Souza, 2022, p. 74-80).

De modo que Paulinho da Viola ter conseguido lançar um disco individual antes de nomes como Cartola e Nelson Cavaquinho torna necessária uma reflexão que explique a opção pelo então jovem sambista, em detrimento de sambistas já mais conhecidos. Sustento quatro teses para explicar esse acontecimento. Primeiro, Paulinho já era um músico experiente, inclusive em rotinas de gravação dentro de estúdios, pois participou de projetos que incluíram shows e discos coletivos, além de ter dividido um disco com Elton Medeiros, fato que deu visibilidade ao sambista.

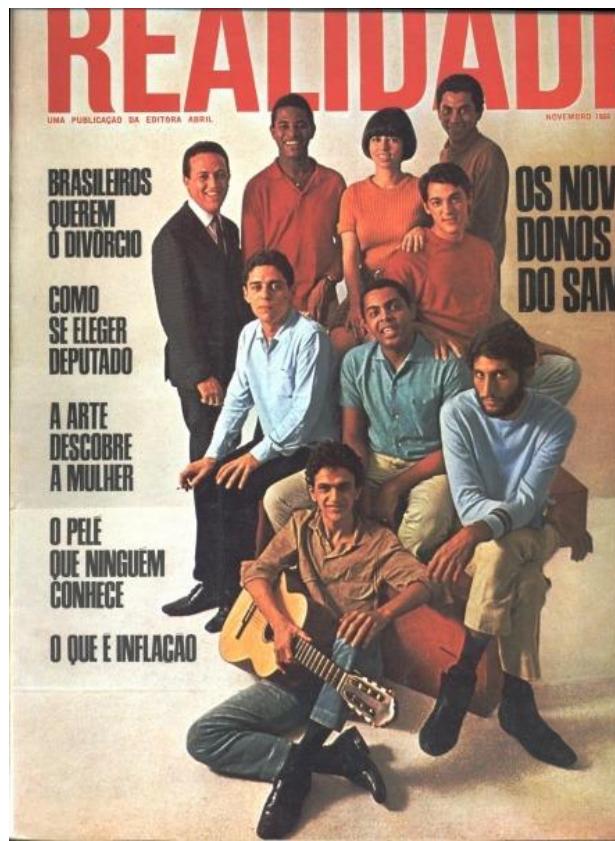
Segundo os contatos estabelecidos no Zicartola, como Hermínio Bello de Carvalho e o jornalista Sérgio Cabral, desde cedo ajudaram a posicionar Paulinho da Viola como um sambista que conhecia e respeitava a tradição, mas não limitava sua produção artística e repetir parâmetros e estilos associados à tradição. Terceiro, a imprensa colocava o sambista como um dos inovadores da música popular, de modo que sua figura, que mesclava tradição e o que então era considerado moderno por parte da imprensa musical, reunia características únicas e atrativas para o mercado fonográfico. E, por último, Paulinho da Viola ser um homem negro de pele clara pode ter diminuído os efeitos do racismo na forma como ele era visto pelo mercado fonográfico e pela imprensa musical.

A capa da edição de novembro de 1966 da Revista Realidade<sup>60</sup> exemplifica a visão da imprensa sobre Paulinho da Viola, o colocando junto de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Nara Leão, Toquinho, Jair Rodrigues e Chico Buarque, conforme a Figura 3 a seguir.

---

<sup>60</sup> A foto da capa da Revista Realidade mostrada acima foi retirada de um anúncio de venda de exemplar da referida edição, uma vez que a imagem da capa na versão digitalizada da revista disponível na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional está e preto e branco e escura. Disponível em: <<https://www.traca.com.br/livro/484320/>>. Acesso em 2 de maio de 2025.

Figura 3: Capa da edição de novembro de 1966 da Revista Realidade.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (2025).

Trechos do texto publicado pela revista que falam de Paulinho da Viola nos dão a oportunidade de observar como o então jovem sambista era visto pela imprensa musical:

Paulinho da Viola e Sidney Miller são dois compositores que por caminhos contrários estão fazendo a integração entre a música de morro e a música da classe média. (...) Paulinho ligou-se aos jovens da música participante (...) hoje leva para o morro uma música mais sofisticada, mais trabalhada, mais rica

É perceptível como análises, tal como a citada acima, folclorizavam os sambistas antigos e negros e colocavam o morro como local de atraso musical e desprovido de sofisticação. De modo que a aproximação de Paulinho da Viola de músicos identificados pela imprensa musical com uma determinada noção de modernidade musical trazia em seu bojo uma visão que desvalorizava a produção musical de sambistas negros e artistas de áreas periféricas da cidade, julgando-os primitivos e sem refinamento musical.

O disco solo lançado em 1968, que inaugurou a discografia solo de Paulinho da Viola, tem sambas de Cartola e Nelson Cavaquinho, compositores gravados com alguma

regularidade já há algumas décadas, bem como de Candeia e Casquinha, figuras de destaque na Portela e compositores experientes. E também de parceiros como Elton Medeiros e Hermínio Bello de Carvalho.

Todavia, demonstrando estar atento à nova geração de compositores, um samba de autoria de Cacaso, poeta convertido em compositor, foi escolhido para compor o repertório. Notemos que entre os compositores gravados nesse disco de estreia estão alguns dos mais importantes sambistas negros, como Cartola, Candeia e Nelson Cavaquinho. O espaço dado a sambistas negros no repertório dos discos será uma constante na obra de Paulinho da Viola.

A principal música do disco é *Coisas do mundo, minha nega*, na qual um boêmio narra para a mulher seus encontros com figuras noturnas enquanto voltava pra casa. O samba ajudou a iniciar uma verve de presença regular na obra de Paulinho da Viola, que é a descrição de tipos populares e de histórias cotidianas nas canções, que analisarei mais detidamente no quarto capítulo, sobretudo a figura de Zumbido, personagem criado por pelo sambista para discutir qual deveria ser a postura do negro diante dos efeitos do racismo.

Marcando o reconhecimento de seu trabalho, em janeiro de 1969 recebe o Golfinho de Ouro, prêmio oferecido pelo Conselho de Música Popular do Museu da Imagem e do Som (Jornal do Brasil. 5 de Janeiro de 1969<sup>61</sup>), entregue no dia 27 de janeiro, vencendo nas votações internas do conselho nomes como Milton Nascimento, Edu Lobo, Caetano Veloso, Tom Jobim e Chico Buarque. O prêmio evidenciou a repercussão e boa aceitação entre a crítica de Paulinho da Viola, que a esta altura ainda não tinha vencido festival e lançado apenas um disco solo.

O ano de 1969 ficou marcado por Paulinho da Viola vencer o V Festival da Música Popular Brasileira com a música *Sinal Fechado*. A canção surgiu a partir de um sonho que o sambista teve repetidas vezes, no qual um conhecido o encontrava em diversos lugares do Rio de Janeiro e lhe dizia precisar falar algo, sem nunca conseguir contar o que tanto tinha a dizer. O sucesso do samba, regravado em 1974 por Chico Buarque em disco homônimo, suscitou resenhas e análises que buscavam identificar no sambista uma mudança de rumo na direção artística e estética de sua obra, leitura combatida por Paulinho da Viola, que permaneceu se declarando cultor da tradição do samba, em que pese que para ganhar o festival o sambista tenha inscrito uma canção que não era um samba. Sambas compostos por diversos outros sambistas não venceram nenhuma das edições dos principais festivais de música popular.

<sup>61</sup> Jornal do Brasil. 5 de janeiro de 1969. Disponível em <[http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&pagfis=127716](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=127716)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

Em 1970, meses após a canção vencer o festival, o sambista já alertava que *Sinal Fechado* era uma experiência, e não uma guinada em outra direção diferente do samba

Sinal Fechado é realmente uma experiência nova para mim. É o resultado de uma convivência que eu tive com outros músicos e uma certa apreensão de certas coisas que estão acontecendo atualmente. É um marco pois é muito diferente de tudo aquilo que eu já fiz. (...) Eu não encaro como um caminho, eu acho que é apenas uma experiência (O Pasquim. 13 a 19 de Agosto de 1970<sup>62</sup>)

O incômodo com interpretações da música que a entendiam como adesão de Paulinho da Viola ao Tropicalismo ou afastamento do samba permaneceu, com o sambista quase dez anos depois, em 1979, ao comentar um fascículo dedicado a sua obra, Paulinho afirmou que “o fascículo inclusive me aproxima do Movimento Tropicalista com Sinal Fechado. Não é nada disso. Naquela época, fins da década de 60, eu continuava ligado ao samba, tanto é que *Foi um rio que passou em minha vida* nasceu nesta época” (Correio Braziliense. 28 de Março de 1979<sup>63</sup>).

### 1.3 A década de 1970

A década de 1970 começou com um susto, que marcou a rotina de Paulinho da Viola. Em junho de 1970, enquanto dirigia, acompanhado da esposa Isa Maria, para São Paulo, onde se apresentaria num programa de televisão, sofreu um acidente de carro. O automóvel capotou três vezes, mas o casal não sofreu ferimentos. Isa Maria, filha do embaixador Sousa Dantas, retornou ao Rio de Janeiro e o sambista foi para São Paulo realizar a apresentação.

No mesmo ano Paulinho da Viola liderou uma iniciativa fundamental, em termos artísticos e institucionais, e bastante influente no mundo do samba: a criação da Velha Guarda da Portela, sobre a qual leremos no último capítulo. A iniciativa ajuda a compreender o processo de afastamento dos sambistas antigos das escolas de samba, quando mudanças de origem externa e interna nas agremiações carnavalescas acarretaram o apagamento da figura do compositor e no afastamento de sambistas, sobretudo negros, da direção das atividades das escolas de samba, situação sobre a qual falaremos no próximo capítulo.

<sup>62</sup> O Pasquim. 13 a 19 de agosto de 1970. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=1467>>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>63</sup> Correio Braziliense. 28 de março de 1979. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_02&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=119165](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=119165)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

A formação do conjunto, que defendia a importância da tradição, expunha o esquecimento e perda de relevância nos processos decisórios da escola de samba que sambistas antigos estavam vivenciando e marcava a posição de Paulinho da Viola do lado de compositores mais velhos ligados aos fundadores da escola de samba.

Paulinho da Viola produziu o primeiro disco do conjunto, chamado *Portela Passado de Glória*, e escreveu no texto do encarte do álbum que seus objetivos ao criar a Velha Guarda e produzir seu primeiro trabalho fonográfico eram promover a reunião do maior número possível de sambas composições inéditas dos integrantes e dar ao público uma noção da relevância do grupo. A valorização da obra dos antigos compositores andava de mãos dadas com o objetivo de divulgação dessas canções para um público, revelando com a medida uma estratégia cultural bem-sucedida.

O sambista se manteria ligado à Velha Guarda da Portela e desta relação ele seria alçado ao posto de padrinho do conjunto, sendo homenageado num samba de Monarco e Chico Santana, que o equiparava a Paulo da Portela, figura de grande relevância histórica para a escola de samba, como veremos no próximo capítulo. O samba de homenagem diz

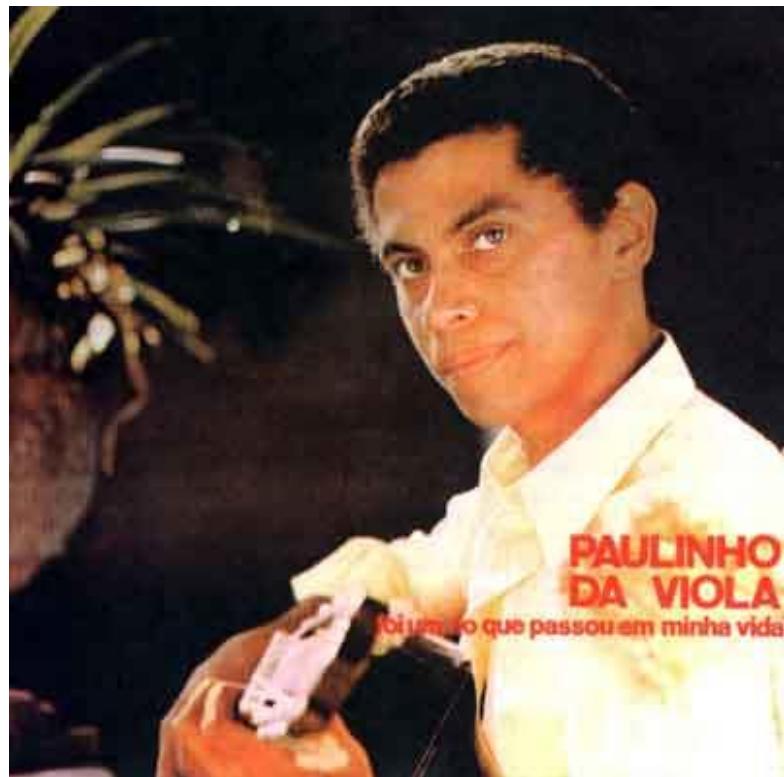
Antigamente era Paulo da Portela / Agora é Paulinho da Viola / Paulo da Portela,  
nossa professor / Paulinho da Viola, o seu sucessor / Vejam que coisa mais bela / O  
passado e o presente da nossa querida Portela / Paulo, com sua voz comovente /  
Cantava, ensinando a gente / Com pureza e prazer / O seu sucessor na mesma trilha /  
É razão que hoje brilha / Vaidade nele não se vê / Ó Deus / Conservai esse menino /  
Que a Portela do Seu Natalino / Saúda com amor e paz / Quem manda um abraço é  
Rufino / Pois Candeia e Picolino / Lhe desejam muito mais<sup>64</sup>.

O ano de 1970 inaugurou um período de mudanças e demarcações importações para trajetória artística de Paulinho da Viola. Naquele ano, para além de coordenar o primeiro álbum da Velha Guarda da Portela, ele lançou seu primeiro disco de sucesso, “foi um rio que passou em minha vida”<sup>65</sup> (Odeon, 11 faixas incluindo composições de Zé Ketti, Mauro Duarte), onde abandonou os vocais impostados que caracterizaram seus primeiros discos.

<sup>64</sup> Escola de Samba Portela: In: História das Escolas de Samba. **De Paulo da Portela a Paulinho da Viola.**: Discos Marcus Pereira. Brasil, 1975. Disponível: <<https://immb.org/album/historia-das-escolas-de-samba-portela>>. Acesso em 2 de abril de 2025.

<sup>65</sup> Imagem disponível em: <<https://discografia.discosdabrasil.com.br/storage/capas/DI01048.jpg>>. Acesso em 10 de julho de 2025.

Figura 4: Capa do disco “foi um rio que passou em minha vida”, de Paulinho da Viola, lançado em 1970.



Fonte: Discos do Brasil, 2025.

O sambista pareceu ter achado uma forma de canto que lhe contentava e soava menos inspirada em antigos cantores. O repertório do disco incluiu um samba em homenagem à Portela, por meio do qual o sambista resolveu antigo incômodo, por ter tido uma canção de Hermínio Bello de Carvalho homenageando a escola de samba Estação Primeira de Mangueira, em que fizera a melodia, divulgada com sucesso num festival em 1968.

Hermínio, sem avisar o sambista, inscreveu a música “Sei lá, Mangueira” no IV Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record. A canção foi selecionada e a divulgação das canções surpreendeu Paulinho da Viola, que se viu na incômoda posição de integrando a ala de compositores da Portela ver uma música onde era coautor homenagear a escola de samba Estação Primeira de Mangueira.

Paulinho da Viola, que receava que a projeção da música provocasse uma reação negativa na Portela, fez o possível para excluir a canção da disputa, que não só foi mantida como, após ser defendida por Elza Soares, chegou na fase final do festival (com a cantora vencendo o prêmio de melhor intérprete). Preocupado com a repercussão do samba, Paulinho da Viola, embora não tenha sofrido represálias na Portela, compôs o samba “foi um rio que

passou na minha vida” um ano mais tarde, após, saindo da gravadora Odeon, passar por uma livraria na rua México e ver exibido na vitrine “por onde andou meu coração”, livro de memórias da escritora Maria Helena Cardoso (1903-1994) lançado pela editora José Olympio em 1967, que ele lera recentemente. O sambista assim narrou o episódio

(...) na época eu era presidente da ala de compositores da Portela, olha só, e eu, eu fiz essa música... O Hermínio estava fazendo um musical, musical que ele ia chamar de Fala Mangueira e ele já tinha pensado assim em pegar o Carlos Cachaça, o Cartola, Odete Amaral, um grupo, porque o Hermínio é mangueirense, ele era mangueirense, é mangueirense. Eu me lembro que eu fiquei um pouquinho de tempo assim, claro, lendo a letra, tudo assim, tudo assim, fiz a música ali na hora<sup>66</sup>. (...) Eu fiz esse samba “Foi um rio que passou em minha vida” porque eu estava devendo um samba à Portela por causa do “Sei lá Mangueira”. (...) Um dia eu vi um livro que eu não li e depois eu soube que era da irmã do Lúcio Cardoso, eu não sei o nome dela, mas o nome do livro era Por Onde Andou Meu Coração. Eu vi isso e me deu aquela ideia, o samba começa assim: “se um dia meu coração for consultado”, aquele negócio. Aí eu lancei o samba na Feira da Música em São Paulo e tirou primeiro lugar (O Pasquim. 13 a 19 de Agosto de 1970<sup>67</sup>).

Com o samba “foi um rio que passou em minha vida” Paulinho da Viola homenageava a Portela com os seguintes versos

Se um dia / Meu coração for consultado / Para saber se andou errado / Será difícil negar / Meu coração / Tem mania de amor / Amor não é fácil de achar / A marca dos meus desenganos ficou, ficou / Só um amor pode apagar / A marca dos meus desenganos ficou, ficou / Só um amor pode apagar / Porém! Ai, porém! / Há um caso diferente / Que marcou num breve tempo / Meu coração para sempre / Era dia de Carnaval / Carregava uma tristeza / Não pensava em novo amor / Quando alguém que não me lembro anunciou / Portela, Portela / O samba trazendo alvorada / Meu coração conquistou / 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 / Foi um rio que passou em minha vida / E meu coração se deixou levar!<sup>68</sup>

Por essa época Paulinho da Viola tinha retomado os estudos musicais, cursando o segundo ano do curso básico do Instituto Villa-Lobos, no Rio de Janeiro. Na instituição cada aluno cursava uma grade comum por dois anos e nos dois nos finais do curso se especializava

<sup>66</sup> Conversa com Bial, exibido em 4 de novembro de 2022. Disponível em <<https://globoplay.globo.com/v/11099144/>>. Acesso em 30 de agosto de 2023. 0'27''

<sup>67</sup> O Pasquim. 13 a 19 de agosto de 1970. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=1470>>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>68</sup> Paulinho da Viola. In: Foi um Rio que Passou em Minha Vida. **Foi um Rio que Passou em Minha Vida**. Odeon. 1970. Disponível em: <<https://immub.org/album/foi-um-rio-que-passou-em-minha-vida>>. Acesso em 2 de maio de 2025.

em música, teatro ou cinema, entre outras áreas. Outros artistas estavam matriculados na escola, como Carlos Imperial, Muro Senise e Ângelo Antônio. O instituto foi criado pelo maestro e compositor Heitor Villa-Lobos em 1942 como nome de Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e em 1967, por decreto, passou a ter o nome que ostenta até hoje<sup>69</sup>.

Devido aos compromissos profissionais, como shows, turnês e apresentações na televisão, Paulinho da Viola não conseguiu concluir o curso. Todavia, as aulas que teve no Instituto Villa-Lobos complementaram seu conhecimento enquanto instrumentista e compositor, tendo o sambista anteriormente sido aluno de análise musical da compositora e regente Esther Sciar, aluna de Koellreutter, introdutor do dodecafônismo<sup>70</sup> no Brasil, e aprendeu harmonia clássica, contraponto e fuga com o professor Elpídio Pereira. Esse conhecimento influenciaria o sambista em parcerias posteriores, como a feita com Arrigo Barnabé.

Ainda em 1970 o sambista continuou obtendo reconhecimento por parte da crítica musical, de outros músicos e resenhas positivas de seus shows. O maestro Julio Medaglia o chamou de “um dos deuses da música popular brasileira” (O Pasquim. 23 a 27 de Julho de 1970<sup>71</sup>); o compositor José Carlos Capinam declarou achar que Paulinho da Viola era um poeta “ótimo, talvez um dos melhores, um dos maiores poetas líricos daqui. a renovação da lírica, da poesia literária, está sendo feita por Paulinho da Viola. (...) ele é um inventor dentro do samba, o que é muito difícil (O Pasquim. 6 a 12 de Agosto de 1970<sup>72</sup>). E o jornalista Sérgio Cabral definiu o show do sambista como o melhor das noites cariocas (O Pasquim. 3 a 9 de Setembro de 1970<sup>73</sup>).

Retomemos a reflexão iniciada algumas páginas atrás. Por que Paulinho da Viola recebia elogios e aceitação de seu trabalho, mesmo vinculado a ideais de tradição enquanto sambistas mais antigos e contemporâneos enfrentavam resistência das gravadoras e

<sup>69</sup> Um dossiê que comenta os primeiros 50 anos da instituição, que inclui depoimentos de ex-alunos e ex-professores, além de menções à Paulinho da Viola, pode ser consultado em [http://www.unirio.br/ingresso-1/cla/ivl/publicacoes/ivl\\_50\\_anos\\_edicao\\_comemorativa\\_unirio.pdf](http://www.unirio.br/ingresso-1/cla/ivl/publicacoes/ivl_50_anos_edicao_comemorativa_unirio.pdf).

<sup>70</sup> Dodecafônismo, segundo o músico, pesquisador e professor Henrique Autran Dourado, é a técnica de composição baseada na elaboração de séries de doze sons derivados da escala cromática, técnica consolidada por Arnold Schönberg no começo da década de 1920 (DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2004, 111).

<sup>71</sup> O Pasquim. 23 a 27 de julho de 1970, p.36. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=1392>>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>72</sup> O Pasquim. 6 a 12 de agosto de 1970, p. 10. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=1438>>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>73</sup> O Pasquim. 3 a 9 de setembro de 1970. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=1584>>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

dificuldades para lançar discos individuais? O elogio do maestro Julio Medaglia nos fornece uma pista da resposta. O maestro define Paulinho como um “inventor dentro do samba” e essa associação de sambista com uma reformulação no samba tido como tradicional, em um sentido folclórico e mesmo pejorativo, por parte da imprensa devia-se a imagem de artista mais aberto ao diálogo e atento as mudanças no cenário musical brasileiro atribuída por esta mesma imprensa a Paulinho da Viola.

Essa imagem era forjada com base em características identificadas pela imprensa em Paulinho que não eram encontradas em outros sambistas, sobretudo a juventude, uma vez que diversos sambistas negros (re)descobertos na década de 1960, como Cartola, Nelson Cavaquinho e Nelson Sargent já tinham mais de 40 ou 50 anos, ao passo que Paulinho atingiu a maioridade em 1960. A idade de Paulinho era vista como uma ponte entre a geração anterior de sambistas negros e os artistas cujas carreiras começaram logo antes e durante os festivais da canção, como Caetano Veloso, Milton Nascimento, Gilberto Gil e Elis Regina.

Outra característica que ajuda a compreender a valorização de Paulinho da Viola em detrimento de outros sambistas contemporâneos de sua geração, é o fato de que na segunda metade da década de 1960, quando a carreira do sambista começo a se consolidar, nenhum sambista de sua geração detinha uma rede de contatos tão bem articulada, como contatos na imprensa (Sérgio Cabral trabalhava no Pasquim e também escrevia textos em outras publicações), produtores culturais (Hermínio Bello de Carvalho criou e produziu diferentes espetáculos de sucesso no Rio de Janeiro, como Rosa de Ouro), sambistas antigos (Elton Medeiros, Cartola e Zé Keti valorizaram o trabalho de Paulinho da Viola desde o começo da carreira do sambista e o sambista trabalhou como músico de apoio de Clementina de Jesus) e produtores de discos (casos dos já citados Sérgio Cabral e Hermínio Bello de Carvalho).

Nem mesmo Martinho da Vila, que desde o início da carreira se mostrou grande vendedor de discos detinha uma rede de contatos tão articulada e que cobria setores diferentes do mercado fonográfico. De resto, para além dos fatores já citados, resta uma indagação: ser um sambista negro de pele clara teria facilitado a inserção de Paulinho da Viola no mercado fonográfico? De ídolos antigos a parceiros eventuais, boa parte dos sambistas com quem Paulinho trabalhou e conviveu ao longo da vida eram negros de pele retinta, como Cartola, Candeia, Nelson Cavaquinho, Manacéa, entre outros.

Sua obra circulava bem pelo país, dando ensejo a turnês e até mesmo a usos incomuns de suas músicas. Em 1971, no Recife, foi realizado no auditório da Secretaria da Fazenda um curso sobre “dinâmica da comunicação”, oferecido pela referida secretaria, no qual os inscritos responderam questionários sobre comunicação de massa e analisaram a

comunicabilidade da mensagem contida na canção *Um Samba Curto*, de Paulinho da Viola. Os participantes chegaram a curiosa conclusão de que

Verdadeiramente Paulinho da Viola se comunica; no entanto – o menos com àquele samba – não atinge grandes massas, sendo compreendido pela elite. (...) Paulinho lança a sua experiência e deixa margem para que cada um faça a sua análise, uma vez que ‘ninguém pode explicar a vida, num samba curto’ (Diário de Pernambuco. 3 de Agosto de 1971<sup>74</sup>).

O curso obteve êxito e seguiu sendo realizado, passando por uma expansão na seleção de canções e temas, tendo o Diário de Pernambuco noticiado semanas depois que “os participantes debatem, ao lado de músicas de Paulinho da Viola, Caetano Veloso e Gilberto Gil, os temas mais ‘quentes’ do curso: <empatia> e <o sentido moderno de liderança>” (Diário Pernambuco. 3 de Outubro de 1971<sup>75</sup>).

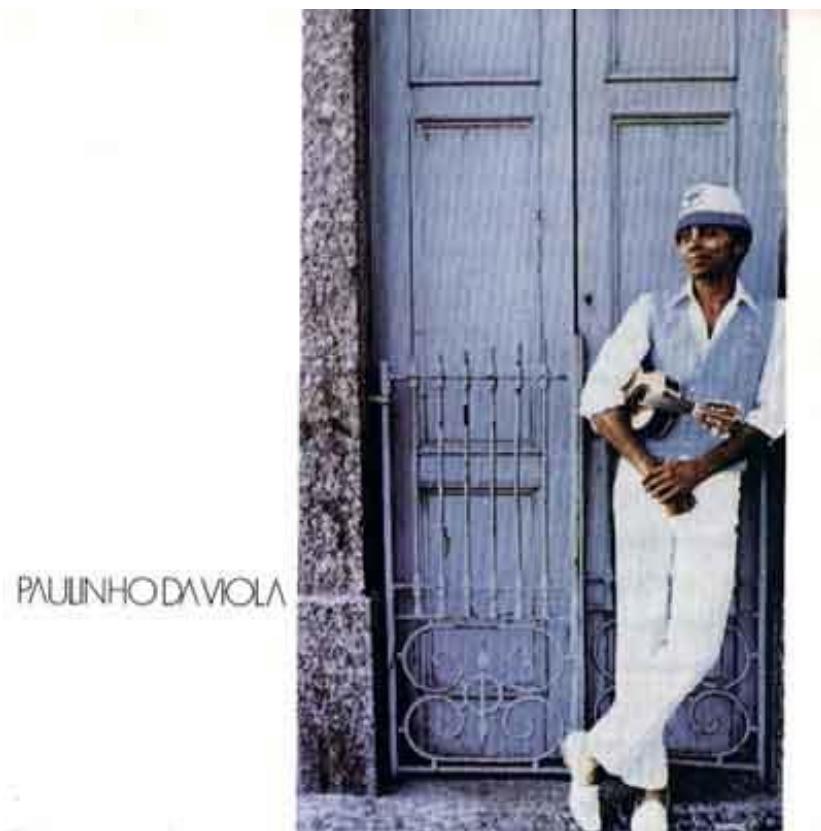
Em 1971 Paulinho da Viola lançou dois discos. Ambos intitulados com seu próprio nome artístico. O primeiro<sup>76</sup> foi até então seu disco mais experimental, mesmo sem sair dos parâmetros do samba, mesclando composições de antigos sambistas, como Alberto Ribeiro e Ary do Cavaco, de quase contemporâneos, como Candeia e uma parceria com o tropicalista José Carlos Capinam.

<sup>74</sup> Diário de Pernambuco. 3 de agosto de 1971. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033\\_15&pasta=ano%20197&pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=17996](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_15&pasta=ano%20197&pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=17996)>. Acesso em 30 de gosto de 2023.

<sup>75</sup> Diário de Pernambuco. 13 de outubro de 1971. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033\\_15&pasta=ano%20197&pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=20374](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_15&pasta=ano%20197&pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=20374)>. Acesso em 30 de gosto de 2023.

<sup>76</sup> Imagem disponível em: <<https://discografia.discosdobrasil.com.br/storage/capas/DI01049.jpg>>. Acesso em 10 de julho de 2025.

Figura 5: Capa do disco homônimo de Paulinho da Viola, lançado em 1971.



Fonte: Discos do Brasil, 2025.

Já o segundo<sup>77</sup> concentrou composições de sambistas da geração anterior à de Paulinho da Viola, e até mais antigos, como Orestes Barbosa, Walter Alfaiate, Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito e de integrantes da Velha Guarda da Portela, casos de Monarco e Francisco Santana. Neste disco há uma referência à Caetano Veloso no samba “Moema Morenou”, retribuindo a citação a ele feita por Caetano em “A Voz do Morto”.

---

<sup>77</sup> Imagem disponível em: <<https://discografia.discosdabrasil.com.br/storage/capas/DI01050.jpg>>. Acesso em 10 de julho de 2025.

Figura 6: Capa do segundo disco homônimo de Paulinho da Viola, também lançado em 1971.



Fonte: Discos do Brasil, 2025.

A relação entre Paulinho da Viola e Caetano Veloso foi marcada por mútuos acenos e por diferentes pontos de vista em relação à música popular brasileira. Em suas memórias, Caetano definiu Paulinho como “o mais profundo e refinado defensor do samba tradicional carioca (Veloso, 1997, p. 117)” e o sambista foi expectador de primeira hora do movimento tropicalista, conforme relatou Caetano

Creio que Paulinho (...) foi a primeira pessoa a ouvir uma canção "tropicalista": mostrei-lhe "Paisagem útil" logo que a compus e ele, na sua nobreza, viu naquilo algo diferente de tudo, algo de que ele não podia propriamente gostar, mas que reconhecia como íntegro em si mesmo, como que pertencente a uma outra dimensão. E ele me disse quase textualmente isso que acabei de escrever, com uma clareza e uma elegância que me desarmaram: como era possível que ele reconhecesse o teor da novidade que havia naquela canção e não demonstrasse nem entusiasmo nem revolta? (...) A firmeza tranqüila com que Paulinho reagiu a "Paisagem útil" (que já desde o título – uma inversão de "Inútil paisagem", o belo samba bossanova de Tom Jobim – revelava seu aspecto metalingüístico e paródico) definiu de imediato a posição que ele manteria em relação ao tropicalismo, tanto no seu período polêmico quanto no seu pós-guerra (Veloso, 1997, p. 117).

Ainda no Nordeste, em janeiro de 1972 Paulinho da Viola participou em Salvador do I Encontro Nacional de Música Popular Brasileira, onde declarou que em maio lançaria disco novo e comentou sobre a situação da música popular brasileira, afirmando não existir crise alguma nela (Diário de Pernambuco. 29 de Janeiro de 1972<sup>78</sup>).

Em 1972 foi lançado seu melhor disco até então, “a dança da solidão”<sup>79</sup>, onde os arranjos se afastam dos apresentados nos primeiros discos e em algumas canções os sons dos instrumentos percussivos ganhou destaque. Todavia, o sambista não renunciou à fórmula adotada nos discos anteriores de homenagear antigos compositores por meio da seleção de repertório, gravando neste álbum sambas de Wilson Batista, Cartola, Nelson Cavaquinho, além de gravar mais uma vez samba de autoria de integrante da Velha Guarda da Portela, no presente caso, Monarco.

Figura 7: Capa do disco "a dança da solidão", de Paulinho da Viola, lançado em 1972.



Fonte: Discos do Brasil, 2025.

<sup>78</sup> Diário de Pernambuco. 29 de janeiro de 1972. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033\\_15&pasta=ano%20197&pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=24034](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_15&pasta=ano%20197&pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=24034)>. Acesso em 30 de agosto de 2023. Não localizei mais informações sobre este evento.

<sup>79</sup> Imagem disponível em: <<https://discografia.discosdobrasil.com.br/storage/capas/DI01051.jpg>>. Acesso em 10 de julho de 2025.

Paulinho da Viola seguiu reverenciando a tradição e em paralelo mostrando suas composições autorais, que incluíam uma canção que prenunciava o pagode cantado e popularizado a partir do final daquela década pelo grupo Fundo de Quintal, na qual retratou, cantando em dueto com Elton Medeiros, um domingo de sambistas em versos como

Domingo, lá na casa do Vavá / Teve um tremendo pagode / Que você não pode imaginar / Provei do famoso feijão da Vicentina / Só quem é da Portela é que sabe / Que a coisa é divina / Tinha gente de todo lugar / No pagode do Vavá / Nego tirava o sapato, ficava à vontade / Comia com a mão<sup>80</sup>

A cobertura da imprensa sobre seu trabalho seguiu em tendência positiva, com o sambista sendo assim definido pela Revista Realidade de “O mais consciente compositor de formação seresteira. Sua música reflete sua vivência em escolas de samba e conjuntos regionais. Daí samba + choro = Paulinho da Viola” (Revista Realidade. Dezembro de 1972<sup>81</sup>). O tom elogioso era comum quando a imprensa falava sobre o sambista, sendo possível colher diversos elogios ao seu trabalho e sua postura enquanto artista e sambista e raros são as críticas negativas. Um dos elogios mais simbólicos veio de Donga, pioneiro do samba e figura cuja carreira remontava ao começo do século XIX, que disse que Paulinho da Viola conseguia “produzir algo novo, entre o choro e o samba” (Correio Braziliense. 28 de Agosto de 1974<sup>82</sup>).

Um de seus admiradores na crítica musical era o jornalista Sérgio Cabral, que com regularidade escrevia sobre samba e música em geral em publicações do Rio de Janeiro e de São Paulo. Em artigo publicado em 1973, o autor toma Paulinho da Viola como exemplo de brasileiro ao comentar os hábitos do sambista, incluindo a ligação com a marcenaria, antigo passatempo de Paulinho

Vascaíno, meia esquerda do time da Portela, marceneiro amador, amigo de Canhoto da Paraíba, compositor favorito de Noel Nutels, jogador (razoável) de sinuca, tocador de cavaquinho e violão. Tenho-o na conta de um grande brasileiro (O Pasquim. 6 A 12 de Março de 1973<sup>83</sup>).

<sup>80</sup> Paulinho da Viola. In: A Dança da Solidão. **No Pagode do Vavá**. Odeon, 1972. Disponível em: <<https://immub.org/album/a-danca-da-solidao>>. Acesso de 1 de maio de 2025.

<sup>81</sup> Revista Realidade. Dezembro de 1972. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=213659&pagfis=32560>>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>82</sup> Correio Braziliense. 28 de agosto de 1974. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_02&pesq=%22paulinho%20viola%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=51762](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&pesq=%22paulinho%20viola%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=51762)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>83</sup> O Pasquim. 6 a 12 de março de 1973. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=5919>>. Acesso em 30 de agosto de 1973.

No disco lançado em 1973, “nervos de aço”<sup>84</sup>, Paulinho seguiu gravando composições de sambistas até então quase completamente desconhecidos do grande público, como Mijinha, da Velha Guarda da Portela, colocando-os ao lado de velhos conhecidos, como Wilson Batista, Cartola e Lupicínio Rodrigues. Neste disco o sambista também deu vazão ao lado chorão gravando *Choro Negro*, sua composição instrumental de maior sucesso<sup>85</sup> sendo regravada, entre outros, por Conjunto Época de Ouro, Waldir Azevedo, Quinteto Villa-Lobos e Henrique Cazes<sup>86</sup>.

Figura 8: Capa do disco "nervos de aço", de Paulinho da Viola, lançado em 1973.



Fonte: Discos do Brasil, 2025.

<sup>84</sup> Imagem disponível em: <<https://discografia.discosdabrasil.com.br/storage/capas/DI01052.jpg>>. Acesso em 10 de julho de 2025.

<sup>85</sup> MÁXIMO, 2002, p. 82 define Choro Negro como a mais elaborada e bem-sucedida incursão de Paulinho da Viola no choro.

<sup>86</sup> O site IMMUB, que contabiliza regravações e fornece informações sobre fonogramas, mostra cerca de trinta regravações deste choro. Disponível em <[https://www.immub.org/compositor/3133/?order\\_by=musica&order=asc](https://www.immub.org/compositor/3133/?order_by=musica&order=asc)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

A relação com sambistas tradicionais permaneceu forte ao longo dos anos 1970, com Paulinho da Viola participando de iniciativas que destacavam à produção destes artistas. Em 1975 foi lançado o disco *Samba de Roda*, de Candeia, cujo texto da contracapa foi escrito por Paulinho da Viola, que diz

Candeia é um compositor que dispensa apresentações. Este é o seu terceiro disco e nele se nota a preocupação do sambista em incorporar ao seu trabalho outros gêneros musicais que ressaltam uma influência nitidamente africana. Tudo música brasileira. Muitos hão de estranhar e perguntar por que um sambista da Portela, de repente, resolve gravar jongos, pontos de macumba, um choro-canção, sambas de roda, cantigas de maculelê e capoeira. É muito simples: Candeia sempre esteve atento a todas as manifestações populares e sujeito sensível que é, percebeu as vantagens que poderia obter se estendesse seu trabalho – até então ligado exclusivamente ao samba – a essas formas tão ricas, deixadas por nossos antepassados. Este disco é uma experiência importante na carreira do mano Candeia e uma surpresa para aqueles que como eu acompanham de perto o seu trabalho (Diário de Pernambuco. 29 de Dezembro de 1974<sup>87</sup>)

Notemos a análise que Paulinho da Viola fez do disco e das escolhas de Candeia. O sambista ressalta a decisão de Candeia de trazer para o repertório do disco gêneros musicais de influência explicitamente africana, enfatizando logo em sequência que é tudo música brasileira. Esta ênfase é importante por exemplificar o pensamento de Paulinho da Viola sobre a tradição. Ele comprehende as origens raciais e geográficas de gêneros musicais como jongo e cantigas de maculelê, mas acrescenta que é música brasileira pois foi aqui no Brasil que os escravizados e seus descendentes desenvolveram os referidos gêneros a partir dos materiais e tradições musicais que trouxeram de suas regiões de origem<sup>88</sup>. Em todo o texto aparece a defesa da importância dos músicos negros na (re)criação de manifestações musicais.

Se as tradições musicais africanas que chegaram ao Brasil por meio da diáspora negra significaram formas de resistência aos efeitos da escravidão e foram determinantes para que povos negros mantivessem e recriassem suas identidades culturais (SOUZA, 2022, p. 47), foi graças aos gêneros musicais desenvolvidos no Brasil pelos negros que surgiu boa parte do que se coloca dentro da música brasileira, incluindo o samba. Paulinho destaca que o trabalho de Candeia era centrado somente no samba e que ao gravar os referidos gêneros ele se destaca por trabalhar com “essas formas tão ricas”, reconhecendo seu valor estético e musical,

<sup>87</sup> Diário de Pernambuco. 29 de dezembro de 1974. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033\\_15&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=65106](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=65106)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>88</sup> LOPES, Nei. **Partido-alto:** Samba de Bamba. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008, p. 17 e 29-100, o autor aponta uma série de gêneros musicais e estuda as origens geográficas e raciais desses gêneros dos quais se originaram o samba e o partido alto.

dizendo que elas nos foram legadas “por nossos antepassados”, assinalando aqui que também se vê como herdeiro destes gêneros musicais.

Em 1975, com “Paulinho da Viola”<sup>89</sup>, o sambista permaneceu gravando compositores desconhecidos, como Zorba Devagar e Padeirinho da Mangueira. Foi um procedimento comum em seus discos lançados pela Odeon, que sempre incluíam composições de sambistas antigos (como Cartola, Nelson Cavaquinho e Wilson Batista), de sambistas do seu convívio (como Zé Ketti, Candeia, Elton Medeiros e Mauro Duarte) e de desconhecidos do grande público (como os já citados Padeirinho e Zorba Devagar). Outro procedimento que se repete em alguns dos discos gravados e lançados pelo sambista na Odeon era o trabalho do maestro Lindolfo Gaya nos arranjos orquestrais.

Figura 9: Capa do disco homônimo de Paulinho da Viola, lançado em 1975.



Fonte: Discos do Brasil, 2025.

Paulinho da Viola incluiu no repertório um samba que funcionava como manifesto contra as mudanças em voga nas escolas de samba, “Argumento”, prefigurando o rompimento com a Portela. No embalo do protesto do samba “Argumento”, Paulinho da Viola gravou um

---

<sup>89</sup> Imagem disponível em: <<https://discografia.discosdobrasil.com.br/storage/capas/DI01053.jpg>>. Acesso em 10 de julho de 2025.

samba-enredo de sua autoria, cujo começo diz “O Grêmio Recreativo Escola de Samba Cenário de Tristeza apresenta seu enredo para o inverno e primavera de 1975, Amor à Natureza” e então canta

Relíquia do folclore nacional / Joia rara que apresento / Nesta paisagem em que me vejo / No centro da paixão e do tormento / Sem nenhuma ilusão / Neste cenário de tristeza / Relembro momentos de real bravura / Dos que lutaram com ardor / Em nome do amor à natureza / Cinzentas nuvens de fumaça / Umedecendo meus olhos / De aflição e de cansaço / Imensos blocos de concreto / Ocupando todos os espaços / Daquela que já foi a mais bela cidade / Que o mundo inteiro consagrou / Com suas praias tão lindas / Tão cheias de graça, de sonho e de amor / Flutua no ar o desprezo / Desconsiderando a razão / Que o homem não sabe se vai encontrar / Um jeito de dar um jeito na situação / Uma semente atirada / Num solo tão fértil não deve morrer / É sempre uma nova esperança / Que a gente alimenta de sobreviver<sup>90</sup>

No samba, Paulinho da Viola aborda questões ecológicas ligadas aos danos ambientais derivados da modernidade industrial, trazendo para a música popular brasileira a preocupação com o meio ambiente, no que o sambista atuou de forma pioneira, num esforço também feito por Tom Jobim. Nas palavras do sambista

“não é um disco otimista no sentido de euforia (...) mas no sentido de esperança. Amor à natureza, por exemplo, é uma constatação da devastação das nossas matas. Tem gente que já o apelidou de samba ecológico” (Jornal do Brasil. 22 de Maio de 1975<sup>91</sup>).

No samba, também aparece uma crítica ao processo desenfreado de ocupação urbana. Paulinho da Viola também se manteve atento ao que se gravava de samba, independentemente de serem registros com potencial comercial ou não. Sua atenção se voltava para o que ele considerava bem-feito e relevante, tendo um lançamento influenciado sua decisão de gravar o disco lançado em 1975, bem como a recordação de uma antiga gravação

A primeira coisa que me motivou foi um disco muito bom gravado ao vivo de partido alto da Mangueira. É tão bonito que dificilmente se tornará comercial. É tocado pelos próprios caras da escola, sem depuração. Pensei nele como um elemento importante numa época onde a técnica domina absolutamente tudo. A gente vê numa gravação de estúdio, o tamborim tem que ficar em determinada posição, o pandeiro na altura certa. Etc. (...) Outra coisa que me levou ao disco foi um samba de Buci Moreira cantado por Ciro Monteiro, onde a letra não era muito forte, mas o resultado é lindo (...) A batucada é maravilhosa, o coro pode ser ouvido perfeitamente, os violões, cavaquinhos, cuícas, flautas, o cantor, numa época em que

<sup>90</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Amor à Natureza**. Odeon, 1975. Disponível em: <<https://immub.org/album/paulinho-da-viola-3>>. Acesso em 2 de maio de 2025.

<sup>91</sup> Jornal do Brasil. 22 de maio de 1975. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/55730](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/55730)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

não haviam tantos canais nos estúdios de gravação (Jornal do Brasil. 22 de Maio de 1975<sup>92</sup>).

Também em 1975, o sambista compôs o samba Pecado Capital, utilizado na abertura da novela homônima levada ao ar pela Rede Globo de televisão. O produtor da trilha sonora, Guto Graça Mello relatou “fui à casa de Paulinho da Viola e ele compôs Pecado Capital (...) na minha frente, em menos de duas horas. Foi uma coisa assombrosa” (Barcinski, 2015: 47). Este samba marcou dois fatos inéditos. Primeiro, foi a primeira vez que um samba foi utilizado como tema de abertura de uma novela, mesmo num contexto em que diversos nomes de peso, como Vinicius de Moraes e Toquinho, no cenário musical aceitavam encomendas para trilhas sonoras; segundo, foi a primeira vez que um disco com a trilha sonora nacional de uma novela vendeu mais que o disco da trilha internacional<sup>93</sup>.

Também em 1975, Paulinho da Viola processou a gravadora RGE, que relançou o primeiro disco da Velha Guarda da Portela alterando a capa da primeira edição do vinil e ordem de músicas. A gravadora fez as mudanças, sobretudo tirando a foto de Paulo da Portela e colocando uma do bicheiro Natal, tentando lucrar a partir da repercussão da morte do bicheiro e do sucesso da gravação do samba Quantas Lágrimas, composta pelo integrante da Velha Guarda da Portela Manacéa, feita pela cantora Cristina Buarque (O Pasquim. 18 a 24 de Julho de 1975<sup>94</sup>).

Ao processar a gravadora, Paulinho mostra sua disposição em defender a integralidade do disco que materializava a produção da Velha Guarda da Portela e significava um registro não só das composições, mas também da reverência à figura pioneira de Paulo da Portela<sup>95</sup>.

A manutenção dos signos do passado identificados a uma tradição representada pela Velha Guarda era fundamental na estratégia cultural desenvolvida por Paulinho da Viola para divulgar as ideias defendidas pelo conjunto, entre as quais a filiação ao legado de Paulo da Portela. Por mais que o bicheiro Natal fosse relevante para a escola e para a região onde ela funcionava, não era à figura dele que a Velha Guarda da escola de samba queria ver sua produção associada.

<sup>92</sup> Jornal do Brasil. 22 de maio de 1975. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/55730](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/55730)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>93</sup> Quando a novela foi relançada em 1998, a Rede Globo contratou o conjunto mineiro de pagode romântico Só Pra Contrariar para regravar a canção.

<sup>94</sup> O Pasquim. 18 a 24 de julho de 1975. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=10561>>. Acesso em 30 de gosto de 2023.

<sup>95</sup> Não localizei informações sobre o andamento e resultado do processo.

O ano foi bastante movimentado, com Paulinho da Viola participando de duas iniciativas relevantes e influentes no mundo do samba e da música popular em geral. Primeiro, o sambista se engajou na luta pela melhoria na atuação das entidades recolhedoras de direitos autorais<sup>96</sup>). Segundo, o sambista participou ativamente dos protestos e propostas lideradas por Candeia que culminaram na criação da GRAN Quilombo, um dos pontos culminantes do processo de afastamento de vários sambistas das escolas de samba. Ambas as iniciativas, bem como o paulatino rompimento com as agremiações carnavalescas, serão analisadas mais detidamente nos capítulos seguintes.

A relação com o choro, já evidenciada em faixas soltas de discos anteriores, resultou em 1976 num disco totalmente dedicado ao gênero, chamado Memórias Chorando. Com o disco, Paulinho da Viola participou do renascimento do choro no mercado fonográfico, marcado pelo lançamento de outros álbuns importantes dedicados o som que embalou a infância do sambista, entre eles Brasil Sax e Clarineta, de Abel Ferreira, Minhas Mãos Meu Cavaquinho, de Waldir Azevedo e um álbum duplo que incluiu doze choros inéditos de Pixinguinha<sup>97</sup>).

Na realidade eram dois discos, ambos lançados pela gravadora Odeon, que integravam um mesmo projeto chamado Memórias, que incluíam um disco instrumental e outro cantado, de modo que os álbuns receberam os nomes de Memórias Chorando e Memórias Cantando<sup>98</sup>, sobre os quais, em artigo publicado no Jornal do Brasil, o crítico musical José Ramos Tinhorão escreveu “Após alguns anos de carreira, qualquer cantor, músico ou compositor começa a pensar seriamente na possibilidade de produzir pelo menos um disco perfeito. Pois Paulinho da Viola acabou de conseguir dois – de uma vez! (Apud Máximo, 2002, p. 94). O mesmo José Ramos Tinhorão criticaria Paulinho anos depois em uma desavença sobre autenticidade, acusando o sambista de se inspirar em Miles Davis para gravar um samba de Nelson Cavaquinho (Tinhorão, 2010, p. 333-334).

Todavia, o projeto não foi decorrente de preocupações deste tipo. Paulinho da Viola nem cogitava lançar discos em 1976, conforme disse ao executivo da gravadora Odeon, tendo mudado de ideia pouco tempo depois (Máximo, 2002, p. 94-95). Por isso foi necessário

<sup>96</sup> O Pasquim. 21 a 27 de novembro de 1975. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=11420>>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

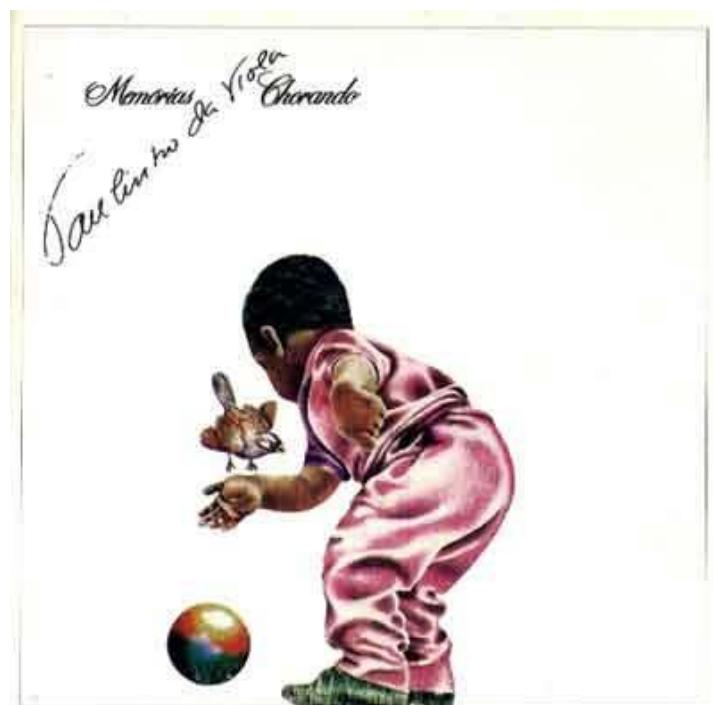
<sup>97</sup> O Pasquim. 24 a 30 de dezembro de 1976. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=14127>>. Acesso em 30 de agosto de 1976.

<sup>98</sup> MÁXIMO, 2002, p. 93 afirma que os dois discos “até hoje se alinham entre os mais primorosos de toda a discografia brasileira”.

gravar os discos de madrugada, único horário em que não estavam já previamente reservados para agravações de outros artistas.

No disco dedicado ao choro<sup>99</sup>, Paulinho da Viola gravou composições de Pixinguinha, uma de suas maiores referências desde a infância, Ary Barroso além de composições autorais, nas quais prestava homenagem à violonista Rosinha de Valença, ao flautista Copinha, ao seu pai César e à Jacob do Bandolim, definido pelo sambista no encarte do disco como o maior músico de choro de todos os tempos.

Figura 10: Capa do disco "memórias chorando", de Paulinho da Viola, lançado em 1976.



Fonte: Discos do Brasil, 2025.

O disco não foi a primeira iniciativa sobre o choro da qual Paulinho da Viola participou. Em 1973 ele integrou o elenco do espetáculo Sarau, feito em tributo a Jacob do Bandolim, falecido em 1969. No show tocavam os integrantes do conjunto Época de Ouro, com Déo Rian substituindo Jacob do Bandolim. Paulinho tocou cavaquinho, sendo

---

<sup>99</sup> Imagem disponível em: <<https://discografia.discosdobrasil.com.br/storage/capas/DI01055.jpg>>. Acesso em 10 de julho de 2025.

acompanhado pela primeira vez por seu pai, que após o espetáculo tocaria em vários discos e shows de Paulinho da Viola.

Durante as gravações do disco, o objetivo de Paulinho da Viola era reconstruir no estúdio o clima das rodas de choro que aconteciam em quintais nos subúrbios do Rio de Janeiro (Máximo, 2002, p. 99), buscando equilibrar o destaque dado aos solistas com a atenção aos sons de todos os instrumentos.

Paulinho da Viola também aproveitou o texto do encarte para comentar sobre sua ligação com o choro enquanto compositor, explicitando que este vínculo não poderia ser medido pelo número de choros compostos por ele que foram gravados em seus discos, declarando que “embora tendo gravado, aqui, somente dois choros para violão, é bem maior o número de composições que fiz para ele. A verdade é que me vejo mais como compositor, e há músicas minhas que preferia ver tocadas por outros violonistas<sup>100</sup>”.

Tal declaração é coerente com outra, dada em entrevista, três anos antes, onde comenta sobre uma frustração “Tanto que uma das coisas que eu gostaria de ter sido e não consegui, porque exige muita técnica, vivência e convivência, foi ser um chorão, um cara que tocasse muito bem violão em choro. É muito difícil (Jornal do Brasil. 16 de Outubro de 1973<sup>101</sup>). Nesta declaração se evidencia mais o senso de humildade e reverência direcionado a antigos violonistas como seu pai, Dino 7 Cordas e Meira, do que propriamente a confissão de incapacidade, dada a experiência e conhecimento teórico e prático de violão demonstrado pelo sambista.

Mostrando não ser tão purista quanto alguns poderiam supor, ao longo do disco foram incluídos instrumentos externos ao cânone do choro, como piano elétrico e fagote, escolhas instrumentais que ele procurou explicar em entrevista dada pouco após o lançamento dos discos, em dezembro de 1976

Não acho que tenha de haver instrumentos rígidos e fixos na execução de um choro. Todos os instrumentos cabem, tudo cabe, o importante é querer tocar. É querer penetrar o espírito do choro. Olha, é isso que é necessário compreender: o cara pode amar, pode fazer ironia, pode brincar, pode tentar derrubar o outro, pode errar de propósito, pode conversar choro. Porque existe uma linguagem de choro e tudo se pode fazer usando essa linguagem. A questão toda se resume nisso: o choro tem uma linguagem própria que a pessoa aprende ou não aprende. E se aprende não importa o instrumento que use, ela tocará choro (Jornal do Brasil. 20 de Dezembro 1976<sup>102</sup>).

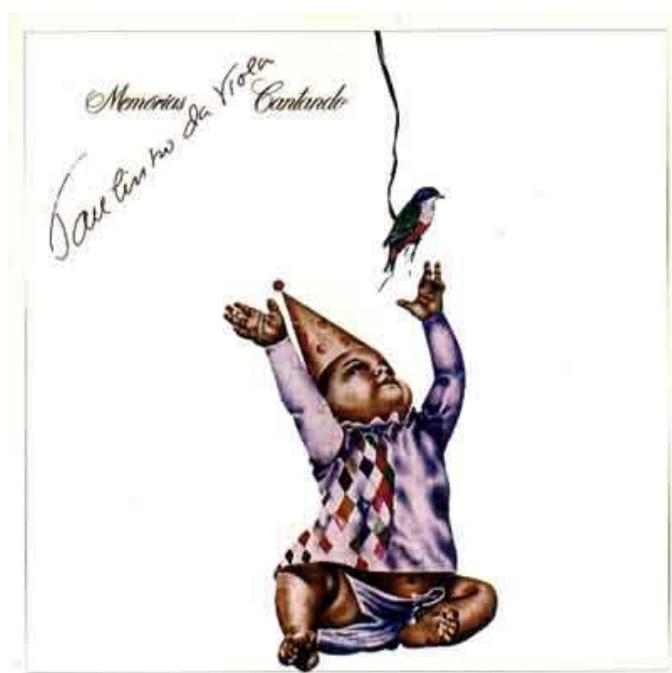
<sup>100</sup> Paulinho da Viola. **Memórias Chorando**: Odeon. Brasil, 1976, encarte.

<sup>101</sup> Jornal do Brasil. 16 de outubro de 1973. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/20322](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/20322)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>102</sup> Jornal do Brasil. 20 de dezembro de 1976. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/87621](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/87621)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

Há no repertório de sambas um jogo com o sentido de memórias, pois não se trata de um disco de versões de antigas canções alheias ou do próprio sambista, mas sim de uma homenagem a antigos mestres, como quando ele declama nomes de integrantes da Velha Guarda da Portela no samba Perdoa, onde diz “Esse partido é em homenagem à Velha-Guarda da Portela / Sr. Armando Santos, Alberto Lonato, Manacéa, falecido Ventura, falecido João da Gente, Santinho, Casquinha”. Uma homenagem semelhante pode ser observada no modo como alguns sambas funcionam como crônicas do dia a dia, como em “O Velório do Heitor”.

Figura 11: Capa do segundo disco "memórias chorando", de Paulinho da Viola, também lançado em 1976.



Fonte: Discos do Brasil, 2025.

Há um sentido de evocação nas canções, dialogando com a ideia de memória, cujo melhor exemplo se encontra nos versos finais do samba *Dívidas*, parceria com Elton Medeiros. Nele, o narrador, após contar a história de um acerto de contas, encerra dizendo “Eu era menino, mas me lembro muito bem<sup>103</sup>”, baseando a canção na evocação de uma lembrança e reforçando o poder da oralidade como ferramenta de transmissão de histórias e conhecimentos.

---

<sup>103</sup> Paulinho da Viola. In: Memórias Cantando. **Dívidas**. Odeon, 1976. Disponível em: <<https://immub.org/album/memorias-cantando>>. Acesso em 2 de maio de 2025.

A valorização da oralidade, uma das mais importantes características do samba, (SOUZA, 2022, p. 48-52) aparece de forma mais enfática na canção *Vela no Breu*, cuja letra, de autoria de Sérgio Natureza, foi deixada pelo autor para Paulinho da Viola por debaixo da porta do apartamento, que fala das características de um personagem frisando que seu conhecimento médico é oriundo de sua avó, nos versos “sabe medicina / aprendeu com sua avó / Analfabetina / que domina como só / plantas e outros ramos / da flora medicinal<sup>104</sup>”.

O disco também marcou o único episódio em que Paulinho da Viola teve uma canção censurada pela Ditadura Militar, a faixa *Meu Novo Sapato*, cuja primeira versão teve a gravação proibida sob a justificativa de que fazia alusão ao militarismo. A letra original dizia “Um barato / meu novo sapato / bico chato / de puro aço / inoxidável / (...) com suas meias / botões de ouro / com suas siglas / de orgulho e amargura / sempre voltados para o passado” (Pimentel, 2021, p. 210) e o sambista alterou para “Meu novo sapato / De salto de aço / Inoxidável / (...) É um verdadeiro artista / Não tem orgulho / Nem tão pouco amargura / Está voltado / Para o futuro<sup>105</sup>”.

O ano de 1978 marcou uma guinada mais profunda do sambista em direção a uma atuação mais concreta nos bastidores da indústria fonográfica. Na esteira dos velhos problemas com as entidades arrecadadoras de direitos autorais e com as pressões das gravadoras, junto de Zuenir Ventura, Fernando Faro, Quarteto em Cy, MPB-4 e Chico Buarque formou o grupo Tribo, que se envolveu na recriação de um selo fonográfico (Mocambo) e na criação de uma editora voltada para a publicação de obras de autores nacionais, sobretudo nordestinos<sup>106</sup>. O projeto integrava a operação que fez com que a antiga fábrica de discos Rozenblit tivesse seu controle acionário transferido pra o Banco do Estado de Pernambuco (Bandepe).

A Fábrica de Discos Rozenblit foi fundada no dia 11 de junho de 1954 por José Rozenblit e seus irmãos e localizava-se no bairro de Afogados em Recife, Pernambuco. Foi a mais moderna do país em sua época. Nos primeiros anos de funcionamento, o Grupo Rozenblit criou vários selos para divulgar a música regional nordestina e foi responsável pelo lançamento do Selo Mocambo. Entre a década de 1950 e meados dos anos de 1960, foi considerada a maior produtora de discos em vinil no país (22% do mercado nacional e 50%

<sup>104</sup> Paulinho da Viola. In: Memórias Cantando. **Vela no Breu**. Odeon, 1976. Disponível em: <<https://immub.org/album/memorias-cantando>>. Acesso em 2 de maio de 2025.

<sup>105</sup> Paulinho da Viola. In: Memórias Cantando. **Meu Novo Sapato**. Odeon, 1976. Disponível em: <<https://immub.org/album/memorias-cantando>>. Acesso em 2 de maio de 2025.

<sup>106</sup> O Estado de São Paulo. 12 de maio de 1978. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!19780512-31642-nac-0011-999-11-not/busca/Paulinho+Viola>>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

do regional). Uma crise financeira desencadeada por concorrentes estrangeiros e o prejuízo de várias enchentes em seu parque industrial (1966, 1967, 1970, 1975 e 1977) fizeram com que a Discos Rozenblit fechasse as portas em 1984<sup>107</sup>.

Outra medida tomada pelo sambista em 1978 foi passar a integrar a diretoria da ASSIM (Associação de Intérpretes e Músicos), presidida por Elis Regina e reconhecida pelo governo federal<sup>108</sup>). A entidade, que também contava na diretoria com Martinho da Vila, Clara Nunes, Cesar Camargo Mariano e Chico Buarque, tinha como objetivo principal aprimorar o sistema de arrecadação e distribuição dos direitos de execução dos intérpretes.

Em 1978 lançou mais um disco intitulado com seu próprio nome<sup>109</sup>, onde seu estilo de canto se teve mais destaque nas gravações e mostrou que o sambista se mantinha fiel a escolhas de repertório marcadas violões e cavaquinhos e por sambas de compositores tradicionais, como Silas de Oliveira e Mano Décio da Viola e o maestro Radamés Gnattali e samba enredo, ignorando o cerco de pasteurização que começava a se tornar corriqueiro na música popular brasileira (Sanches, 2000, p. 273).

Mesmo com as denúncias de irregularidades na atuação das entidades arrecadadoras, Paulinho da Viola fechou 1978 como o décimo maior arrecadador de direitos autorais no Brasil, sendo precedido na lista, por ordem de colocação, por Chico Buarque, Erasmo Carlos, Benito di Paula, Caetano Veloso, Roberto Carlos, Martinho da Vila, Belchior, Wando, Gilberto Gil e Jorge Ben<sup>110</sup>.

<sup>107</sup> Um resumo da história da Rozenblit pode ser lido em

[http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=846%3Afabrica-de-disco-rozenblit&catid=41%3Aletra-f&Itemid=1](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=846%3Afabrica-de-disco-rozenblit&catid=41%3Aletra-f&Itemid=1). Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>108</sup> Diário de Pernambuco. 11 de setembro de 1978. Disponível em

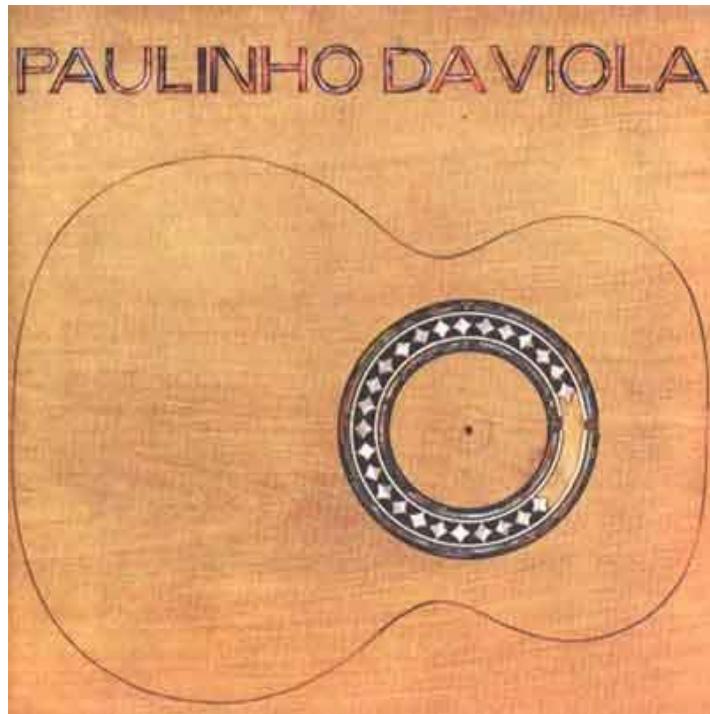
[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033\\_15&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=123256](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=123256). Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>109</sup> Imagem disponível em: <<https://discografia.discosdabrasil.com.br/storage/capas/DI01056.jpg>>. Acesso em 10 de julho de 2025.

<sup>110</sup> Jornal do Commercio. 31 de dezembro de 1978 a 2 de janeiro de 1979. Disponível em

[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=170054\\_01&pasta=ano%20196&pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=132072](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=170054_01&pasta=ano%20196&pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=132072). Acesso em 30 de agosto de 2023.

Figura 12: Capa do disco homônimo de Paulinho da Viola, lançado em 1978.



Fonte: Discos do Brasil, 2025.

Voltando a participar de festivais, em março de 1979 integrou, junto de Canhoto da Paraíba, Mauricio Tapajós e Fernando Faro o júri do Festival Nordestino de Música Popular, realizado em Recife, reunindo 45 canções previamente selecionadas. A ideia era que o repertório gerado no festival virasse material para discos futuramente gravados pelo selo liderado pelo consórcio de artistas mencionado anteriormente.

O disco “Zumbido”, lançado em 1979<sup>111</sup>, era iniciado pela música “Chico Brito”, outra canção de Wilson Batista, sambista negro definido por Paulinho da Viola no ano anterior como o maior de todos os tempos (Alzugarir, 2013, p. 574). No disco, Paulinho da Viola intensificou a crítica social e a referência positiva ao negro e a sua importância na história e sociedade brasileiras. O disco serviu de base para um show bastante elogiado pela crítica.

---

<sup>111</sup> Imagem disponível em: <<https://discografia.discosdobrasil.com.br/storage/capas/DI01057.jpg>>. Acesso em 10 de julho de 2025.

Figura 13: Capa do disco "zumbido" de Paulinho da Viola, lançado em 1979.



Fonte: Discos do Brasil, 2025.

Aqui convergem duas correntes que caracterizaram a trajetória artística de Paulinho da Viola. A primeira foi o processo de afastamento da Portela, ocorrido em paralelo à segunda corrente, que foi a tomada de posição nos embates raciais que perpassavam as discussões sobre a história do samba e sobre o lugar do negro e de sua arte na história e sociedade brasileiras.

Na medida em que os sambistas, majoritariamente negros, foram alijados das instâncias decisórias das escolas de samba, Paulinho da Viola percebeu que um importante espaço de afirmação da negritude e da relevante contribuição negra para a cultura brasileira se fechava, tornando premente a necessidade de intervir por meio de canções e ações marcando posição em meio a tais situações. A partir do final da década de 1970 Paulinho da Viola integrará diversas ações no sentido de valorizar a contribuição negra para a cultura nacional e

de questionar o status social no qual o negro foi colocado na sociedade brasileira. Discutirei mais detidamente estas duas correntes no último capítulo.

#### **1.4 A década de 1980**

A década de 1980 começou com Paulinho da Viola seguindo na direção do álbum *Zumbido*, marcado por contundentes declarações por meio da música sobre a questão racial no Brasil. Assim, o sambista foi anunciado como destaque na programação da Semana de Arte Negra, programada para ocorrer entre os dias 6 a 13 de maio, no SESC de Brasília, seguida de pequena série de apresentações da turnê do referido disco. No anúncio do evento, o sambista é definido como “um dos artistas mais preocupados com a preservação da cultura negra no Brasil”<sup>112</sup>. Essa participação marca o início de uma série de intervenções de Paulinho da Viola em programações que se propunham a discutir a relevância dos músicos negros no Brasil.

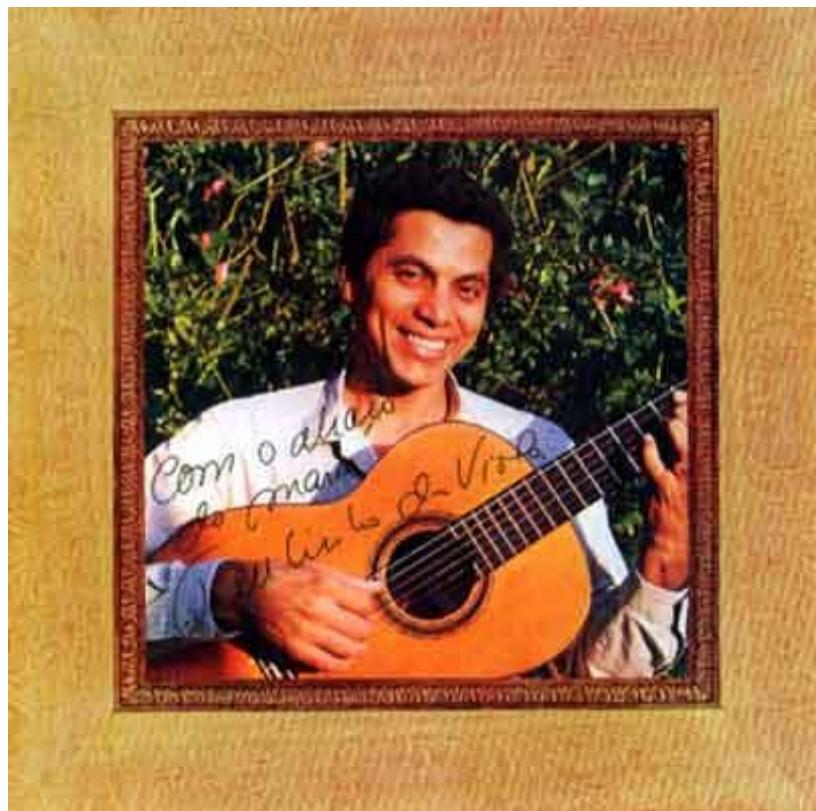
Em 1981, Paulinho da Viola utilizou novamente seu nome para intitular um disco<sup>113</sup>, que, além de inaugurar uma recorrente referência a temas marítimos (uma das marcas de seus trabalhos futuros), trouxe no encarte um manifesto onde o sambista projetou um cânone musical brasileiro ao inserir alguns retratos, como de Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Araci Cortes, Cyro Monteiro, Monsueto Menezes, Geraldo Pereira, Cartola, Nelson Cavaquinho, Clementina de Jesus, Baden Powell, Hermínio Bello de Carvalho, Candeia, Dona Ivone Lara, Martinho da Vila, João Bosco e Aldir Blanc. Ele deixou de fora da seleção iconográfica figuras como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Jobim, João Gilberto, ou seja, alguns dos maiores nomes do Tropicalismo e da Bossa Nova, e Chico Buarque. O executivo da gravadora, André Midani, reclamou, dizendo ter muita gente morta nas fotos do encarte<sup>114</sup>.

<sup>112</sup> Correio Braziliense. 26 de abril de 1980. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_03&pesq=%22paulinho%20viola%22&hf=memoria.bn.br&pafis=4510](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_03&pesq=%22paulinho%20viola%22&hf=memoria.bn.br&pafis=4510)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>113</sup> Imagem disponível em: <<https://discografia.discosdabrasil.com.br/storage/capas/DI01066.jpg>>. Acesso em 10 de julho de 2025.

<sup>114</sup> Discuto sucintamente a trajetória de André Midani em SOUZA, 2022, p. 104-107, onde aponto os preconceitos do executivo, que após começar a trabalhar na gravadora Odeon, reclamou do estilo de canto de Francisco Alves e outros cantores (Midani os considerava ridículos e obsoletos), das gravações de samba (que considerava barulhentas) e da feitura das capas dos discos lançados aqui (que para o executivo eram horríveis e monstruosas). Ou seja, não se salvava nada, a julgar pelo gosto do refinadíssimo e exigente executivo...

Figura 14: Capa do disco homônimo de Paulinho da Viola, lançado em 1981.



Fonte: Discos do Brasil, 2025.

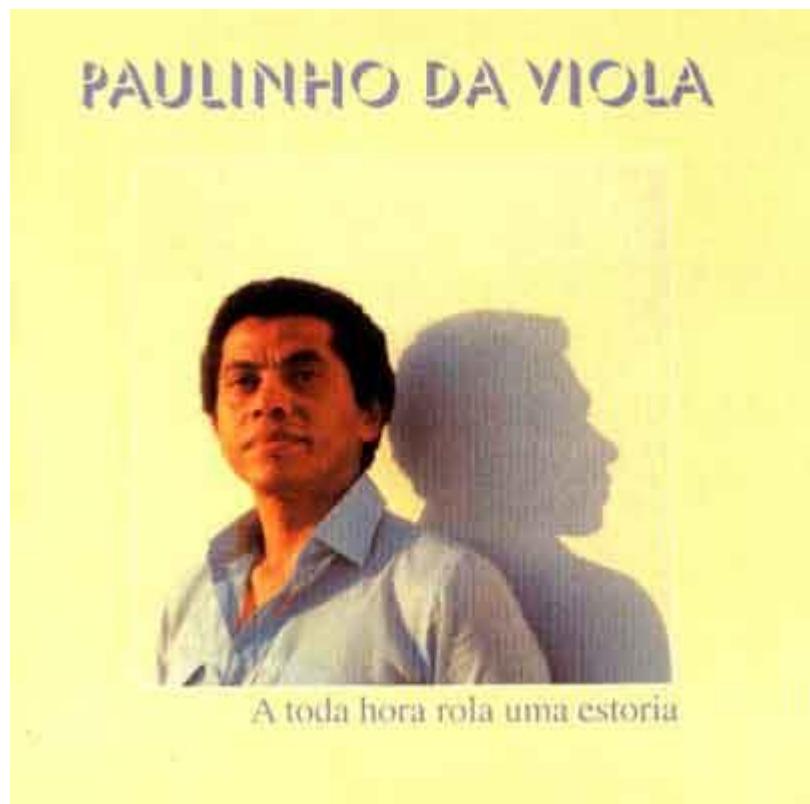
O procedimento de selecionar fotos, ou mesmo caricaturas, de grandes figuras da música popular, estabelecendo um cânone foi algo feito por outros artistas brasileiros a partir da década de 1970. A ideia era projetar no público consumidor a ideia de que o artista que lançou o disco estava vinculado à tradição, ou tradições, representadas pelos artistas que apareciam nos encartes e capas. A cantora Beth Carvalho fez isso no disco *Na Fonte*, lançado em 1981.

O disco “a toda hora rola uma estória”, lançado em 1982<sup>115</sup>, apresentou melhor desempenho técnico do que o álbum anterior, que por falhas da gravadora WEA saiu com problemas de mixagem, com os sons de alguns instrumentos afetados. O disco trouxe também o samba *Não é Assim* gravado com a participação de Dona Ivone Lara.

---

<sup>115</sup> Imagem disponível em: <<https://discografia.discosdobrasil.com.br/storage/capas/DI01058.jpg>>. Acesso em 10 de julho de 2025.

Figura 15: Capa do disco “a toda hora rola uma estória”, de Paulinho da Viola, lançado em 1982.



Fonte: Discos do Brasil, 2025.

Em 1983 o sambista lançou “prisma luminoso”<sup>116</sup>, disco de repertório com algumas canções que se afastam do samba tradicional, sem que isso implique abandono ou negação do samba, que segue bastante presente por meio de canções de Dona Ivone Lara, Elton Medeiros, Cartola e Bide. O disco marcou o começo de um grande hiato sem lançamentos, explicado pelo próprio sambista em entrevista ao Correio Braziliense em 1988

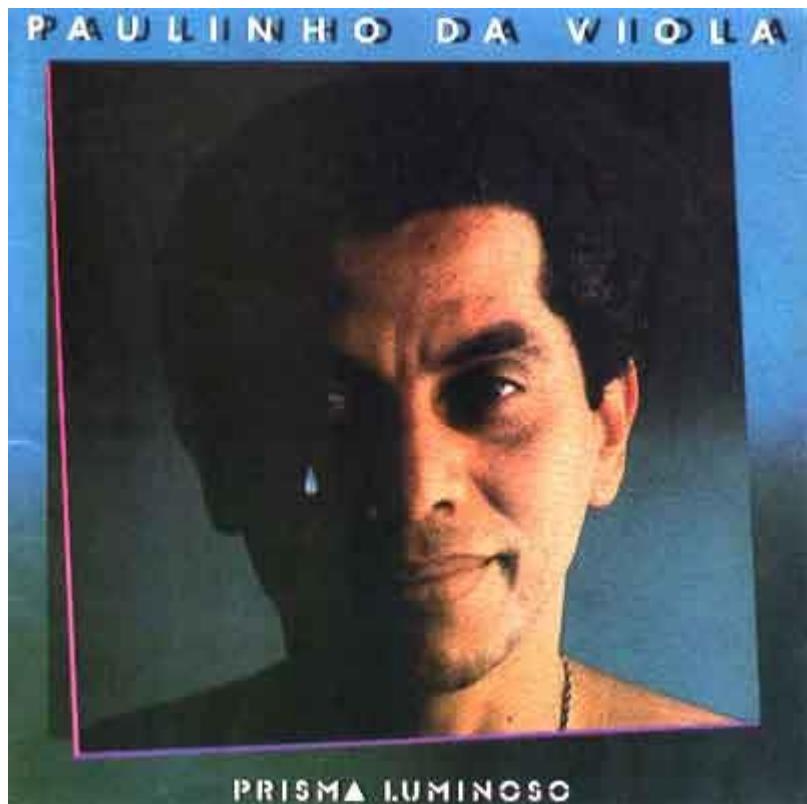
Em 1983 fiz o meu último disco, chamado Prisma Luminoso. Era uma fase em que a situação na área musical era muito mais complicada do que agora. Era uma fase muito difícil. Não se ouvia a chamada MPB em lugar nenhum. As gravadoras investiam maciçamente nos grupos de rock. Meu disco foi lançado, fiz shows, viajei, dei muitas entrevistas e o trabalho foi muito bem recebido pela crítica. Mas eu sentia que estava como peixe fora d’água. Então, o disco que eu iria gravar em 84, na WEA, acabei não fazendo. Cheguei para a direção da WEA e disse que não iria gravar, pois achei que não era o momento. Falei: já tenho 20 anos como músico, 14 discos gravados, acho que é hora de dar um tempo e esperar outra oportunidade.

---

<sup>116</sup> Imagem disponível em: <<https://discografia.discosdobrasil.com.br/storage/capas/DI01059.jpg>>. Acesso em 10 de julho de 2025.

Eles acharam isso ótimo e eu não gravei (Correio Braziliense. 21 de Dezembro de 1988<sup>117</sup>).

Figura 16: Capa do disco “prisma luminoso”, de Paulinho da Viola, lançado em 1983.



Fonte: Discos do Brasil, 2025.

O sambista não lançou discos de 1983 até 1989, aproveitando para fazer muitas viagens e apresentações, inclusive no exterior, tendo tocado na França, Alemanha, Itália, Noruega, Portugal, Espanha, Estados Unidos, Argentina e Japão. Também rodou pelo Brasil e duas declarações ajudam a dimensionar sua rotina de viagens e shows

Foi um estouro. Tive que prolongar a temporada. Depois fui para o Japão, França, Montreux e dei uma passada rápida pelo Rio para ver minha família e meu filho recém-nascido. Voltei para a Espanha e acabei de chegar semana passada para o show do João Caetano (Jornal do Brasil. 11 DE AGOSTO DE 1986<sup>118</sup>). (...) Neste

<sup>117</sup> Correio Braziliense, 21 de dezembro de 1988. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=122430](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=122430)>. Acesso em 2 de maio de 2025.

<sup>118</sup> Jornal do Brasil. 11 de agosto de 1986. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_10/174997](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/174997)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

período descobri, fazendo shows pelo Brasil, na França, no Japão e até na Martinica, que não dependia do disco para viver (Jornal do Brasil. 11 de Agosto de 1986<sup>119</sup>).

Em março de 1980, em entrevista ao Jornal do Brasil, Paulinho da Viola falou de forma mais explícita da discussão sobre raça, já presente em declarações anteriores. Ali Paulinho da Viola se inscreveu no espectro racial brasileiro, enquanto analisou mais uma vez a situação das escolas de samba e da figura do carnavalesco

Sou um mulato, um negro que toca samba de breque, que não é samba de empolgação, nem de embalo. Meu trabalho é a minha vida, a minha história. Não tem nada mais com escola de samba porque não me identifico mais com as superestruturas que aceitam critérios impostos. Reconheço o talento dos carnavalescos que criam o visual das escolas de samba, mas prefiro a estética dos carnavalescos das próprias escolas (Jornal do Brasil. 7 de Março de 1980<sup>120</sup>).

Em 1982 mais uma vez ele fez uma declaração semelhante, dizendo “o samba é a linguagem dos batuques, dos ‘caras’ dos morros, dos negros assim como eu” (O Estado de São Paulo. 22 de Setembro de 1982<sup>121</sup>). As declarações de sua negritude reforçavam sua posição de defesa dos sambistas tradicionais e a percepção externa que se tinha sobre sua cor. As declarações mostram sintomia com a imprensa, que o considerava um homem negro, sendo exemplo a afirmação de Millor Fernandes em entrevista com o crítico José Ramos Tinhão de que Paulinho da Viola era um homem da raça negra (O Pasquim. 20 a 26 de Fevereiro de 1973<sup>122</sup>).

A percepção da ligação de sua obra com a questão racial, que se intensificou a partir do disco Zumbido, ficou evidenciada com a imprensa apontando vínculos entre Paulinho da Viola e sambistas negros, escolas de samba e uma visão tradicional do samba, inclusive percebendo seu trabalho como uma plataforma na qual o negro não é mero objeto da história e de ações alheias, mas autor de iniciativas que visavam sua proteção e à de sua produção artística.

<sup>119</sup> Jornal do Brasil. 11 de agosto de 1986. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_10/238920](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/238920)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>120</sup> Jornal do Brasil. 7 de março de 1980. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_10/4098](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/4098)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>121</sup> O Estado de São Paulo. 22 de setembro de 1982. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19820922-32987-nac-0019-999-19-not/busca/Paulinho+Viola>>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>122</sup> O Pasquim. 20 a 26 de fevereiro de 1973. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=5855>>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

Em artigo publicado no Correio Braziliense o jornalista Celso Araújo apontou que “seu trabalho de invenção também é um projeto de resistência” (Correio Braziliense. 4 de Setembro de 1980<sup>123</sup>). Poucos dias depois em artigo de Irlam Rocha Lima, o autor afirmou que entre as maiores preocupações do sambista estava a preservação da cultura negra do Rio de Janeiro, cuja desfiguração o deixava triste” (Correio Braziliense. 6 de Setembro de 1980<sup>124</sup>).

Na década de 1980 o tom elogioso da crítica musical sobre seu trabalho permaneceu comum, agora também eventualmente incluindo um balanço de sua carreira. Um exemplo foi quando a jornalista e crítica musical Lena Frias escreveu que “existem compositores bons, ótimos, competentes, mais ou menos. Há grandes compositores e compositores geniais. Paulinho da Viola se insere nesta última categoria” (O Pasquim. 5 a 11 de Novembro de 1981<sup>125</sup>).

Outros três momentos ocorridos em 1983 demonstram a permanência da avaliação positiva e mesmo certa institucionalização da obra de Paulinho da Viola. Logo no começo do ano, em 15 de janeiro, sua trajetória foi tema do décimo sétimo fascículo da série “História da Música Popular Brasileira – Grandes Compositores<sup>126</sup>”. A relação do sambista com este tipo de material era por vezes conflituosa, com o artista discordando das informações contidas nos textos. Poucos anos antes ele comentou em entrevista os problemas que via num fascículo de coleção semelhante

Bom, eu faço algumas restrições ao meu novo fascículo, não à coleção. O primeiro foi feito com maior seriedade. Neste, há coisas que eu não disse. Logo na segunda página, onde se dá alguns dados sobre cada uma das oito composições que integram o disco, há informações totalmente distorcidas. O porquê de cada música não está no que eles disseram (O Pasquim. 28 de Março de 1979<sup>127</sup>).

<sup>123</sup> Correio Braziliense. 4 de setembro de 1980. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=9609](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=9609)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>124</sup> Correio Braziliense. 6 de setembro de 1980. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=9660](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=9660)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>125</sup> O Pasquim. 5 a 11 de novembro de 1981. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=24344>>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>126</sup> Correio Braziliense. 15 de janeiro de 1983. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=38789](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=38789)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>127</sup> Correio Braziliense. 28 de março de 1979. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_02&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=119165](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=119165)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

O segundo momento se deu quando o crítico Tárik de Souza propôs uma chave de interpretação para a trajetória artística de Paulinho da Viola, dizendo que ele “revolucionou o samba sem provocar hecatombes. Ao contrário, alterou os cânones do principal ritmo brasileiro evitando desfigurá-lo (...) colocando-se como uma ponte entre o ‘primitivismo proletário’ do samba de morro e a ‘ sofisticação cultural’ dos filhos da bossa nova” (Correio Braziliense. 15 de Janeiro de 1983<sup>128</sup>).

E o terceiro ocorreu quando o crítico Valdi Coutinho, numa analogia com Astor Piazolla eivada de racismo, afirmou que Paulinho da Viola “dá uma saída totalmente inesperada ao tradicional samba, impedindo sua transformação em simples macumba para turistas” (Diário de Pernambuco. 28 de Fevereiro de 1983<sup>129</sup>).

Por efeito do fim da censura e da distensão política nos anos finais da ditadura militar, se tornou mais comum que artistas expressassem publicamente suas preferências políticas e participassem de atos e campanhas políticas. Enquanto a atuação política ofereceu riscos, inclusive de morte, muitos cidadãos optaram por integrar iniciativas consideradas clandestinas pelo regime repressivo da Ditadura. Foi o caso de Paulinho da Viola, que militou no Partido Comunista Brasileiro, integrando uma célula do partido no começo dos anos 1970<sup>130</sup>.

No início da década de 1980, em tempos já sem censura, Paulinho da Viola marcou presença em diversos momentos da vida política nacional e do Rio de Janeiro, começando com a reclamação que fez em 1981 do uso político indevido, feito pelo governador paulista, da participação de artistas em shows no Estado de São Paulo, prometendo não participar de nenhuma outra ação do governo de São Paulo enquanto o governador fosse Paulo Maluf<sup>131</sup>.

O engajamento político também é observado na adesão de Paulinho da Viola à campanha das Diretas Já, entre 1983 e 1984, que defendia o retorno do voto direto para Presidente da República. O sambista participou de shows, como em 25 de janeiro em São

<sup>128</sup> Correio Braziliense. 15 de janeiro de 1983. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=39121](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=39121)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>129</sup> Diário de Pernambuco. 28 de fevereiro de 1983. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033\\_16&pasta=ano%20198&pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=57388](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_16&pasta=ano%20198&pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=57388)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>130</sup> Jornal do Brasil. 6 de agosto de 1988. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_10/238920](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/238920)>. Acesso em 30 de agosto de 2023; informação aprofundada por FERNANDES, Dmitri Cerboncini, Dmitri. **Sentinelas da Tradição: a Constituição da Autenticidade no Samba e no Choro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018. p. 426; MÁXIMO, 2002, p. 75 afirma que os intelectuais do partido tinham Paulinho da Viola como um dos seus.

<sup>131</sup> Diário de Pernambuco. 17 de fevereiro de 1981. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033\\_16&pasta=ano%20198&pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=22533](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_16&pasta=ano%20198&pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=22533)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

Paulo (Correio Braziliense. 26 de Janeiro de 1984<sup>132</sup>), onde esteve ao lado de Gilberto Gil, Chico Buarque, Moraes Moreira, Fafá de Belém e Martinho da Vila, também se apresentando em comícios realizados em outras cidades, como Recife e João Pessoa.

O sambista também se envolveu em outras campanhas. Em 1985: apoiou o candidato das esquerdas ao governo do RJ, Marcelo Cerqueira<sup>133</sup> e para a eleição presidencial declarou apoio à Tancredo Neves, fazendo shows em comícios do candidato<sup>134</sup>. Em 1986, uma vez que viajava com frequência para apresentações em outros Estados, também declarou apoiou ao recém-eleito governador Miguel Arraes em Pernambuco<sup>135</sup>.

A atuação política se desdobrou em colaborações institucionais, com o sambista em maio de 1987 virando notícia com a divulgação de que assessoraria o ministro da cultura no levantamento da vida e obra de diversos músicos negros, começando por Pixinguinha e Cartola, como parte das iniciativas do decreto presidencial que orientou o Programa Nacional do Centenário da Abolição da Escravatura<sup>136</sup>.

Todavia, essa atuação não significou adesão o grupo político vitorioso no Rio de Janeiro. No começo de março de 1987 o governador Moreira Franco convidou Paulinho da Viola para ser secretário estadual de cultura<sup>137</sup>, seguindo o exemplo da Bahia, onde o compositor José Carlos Capinam ocupava cargo equivalente. Convite rapidamente recusado pelo sambista. Moreira Franco insistiu na aproximação com Paulinho da Viola, convidando-o então para ser titular no Conselho Estadual de Cultura<sup>138</sup>, convite que fez o sambista se comprometer a consultar pessoas próximas antes de responder. O sambista aceitou o cargo,

<sup>132</sup> Correio Braziliense. 26 de janeiro de 1984. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=53169](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=53169)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>133</sup> O Estado de São Paulo. 26 de outubro de 1985. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19851026-33944-nac-0008-999-8-not/busca/Paulinho+Viola>>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>134</sup> Diário de Pernambuco. 12 de janeiro de 1985. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033\\_16&pasta=ano%20198&pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=84813](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_16&pasta=ano%20198&pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=84813)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>135</sup> Diário de Pernambuco. 11 de novembro de 1986. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033\\_16&pasta=ano%20198&pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=109559](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_16&pasta=ano%20198&pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=109559)>. Acesso em 11 de novembro de 1986.

<sup>136</sup> Diário de Natal. 16 de maio de 1987. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=028711\\_03&pasta=ano%20198&pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=24923](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=028711_03&pasta=ano%20198&pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=24923)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>137</sup> Correio Braziliense. 6 de março de 1987. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=95255](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=95255)>. Acesso em 30 de março de 2023.

<sup>138</sup> Correio Braziliense. 10 de maio de 1987. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=97938](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=97938)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

onde via que sua atuação seria menos influenciada por compromissos políticos com o grupo que estava no poder.

As lutas que assumia eram públicas e o sambista não evitava reuniões e iniciativas que envolviam o diálogo com políticos. Outrossim, evitava a institucionalização de sua atuação. De forma que poucos meses antes de recusar o posto de secretário estadual de cultura, Paulinho da Viola seguiu engajado na luta pelos direitos autorais<sup>139</sup>, sendo recebido pelo presidente Sarney e defendendo a atuação do então ministro da cultura, que apoiava as pautas dos artistas. Em agosto de 1987 voltou à Brasília numa caravana de artistas para um showmício pedindo que o fim da censura ficasse estabelecido na nova constituição<sup>140</sup>.

Sua atuação no Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro foi marcada pela defesa do povo negro e dos trabalhadores, participando e liderando iniciativas que intervinham no debate público e buscavam influenciar a opinião pública sobre situações que estavam acontecendo. Em 13 de maio de 1988, por sugestão do sambista, o Conselho Estadual de Cultura do Rio enviou telegrama ao presidente Sarney e ao governador Moreira Franco protestando sobre as medidas repressivas contra as manifestações do Movimento Negro no centenário da Abolição<sup>141</sup>.

Poucas semanas antes, em 21 de março, o sambista integrou a comitiva de artistas negros presentes em solenidade no Palácio do Planalto pelo Dia Internacional contra a Discriminação Racial<sup>142</sup>. Se mostrando atento ao que acontecia em outras cidades do país, Paulinho da Viola realizou em junho um show benéfico em prol de trabalhadores demitidos em Recife<sup>143</sup>. E logo no mês seguinte confirmou presença num show pró Mandela<sup>144</sup> em Brasília, com Martinho da Vila.

<sup>139</sup> Correio Braziliense. 15 de janeiro de 1986. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=78159](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=78159)> e Diário de Pernambuco. 21 de janeiro de 1986. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033\\_16&pasta=ano%20198&pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=98543](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_16&pasta=ano%20198&pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=98543)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>140</sup> Correio Braziliense. 27 de agosto de 1987. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=102720](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=102720)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>141</sup> O Estado de São Paulo. 13 de maio de 1988. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19880513-34727-nac-0010-999-10-not/busca/Paulinho+Viola>>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>142</sup> Jornal do Commercio. 26 de março de 1988. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=170054\\_02&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=33757](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=170054_02&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=33757)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>143</sup> Diário de Pernambuco. 1 de junho de 1988. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033\\_16&pasta=ano%20198&pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=136135](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_16&pasta=ano%20198&pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=136135)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

O envolvimento com campanhas políticas seguiu a todo vapor, com o sambista em agosto de 1988 se engajando na campanha do candidato à prefeitura de Recife Marcus Cunha fazendo *show*<sup>145</sup> e subscrevendo manifesto<sup>146</sup>. E em 1989 apoiou o candidato comunista Roberto Freire na eleição presidencial<sup>147</sup>. Contudo, já em 1988 parecia acreditar que haveria segundo turno, demonstrando que neste caso, já tomará uma decisão sobre em quem votaria

(Sobre a ascensão da esquerda nas últimas eleições) Como músico, como artista e como cidadão, tenho minha visão sobre esse fato. Mas, o que eu vou falar não é nenhuma novidade. Existe um movimento muito forte dentro da sociedade brasileira, com objetivo de transformar as relações entre os diversos setores, entre as diversas classes sociais. Essa luta vem se acirrando e até de uma maneira bonita. A gente sente que o povo brasileiro está muito mais consciente dos seus problemas e sente uma necessidade de transformação, mesmo. E as últimas eleições foram muito claras neste sentido. Elas refletem este sentimento: isso que está aí não é o que queremos, queremos outra coisa. E outra coisa é o PT (Correio Braziliense. 21 de Dezembro de 1988<sup>148</sup>).

Uma certeza guiou a atuação política de Paulinho da Viola “Só há um meio de aprender democracia: exercitando-a” (Correio Braziliense. 29 de Novembro de 1989<sup>149</sup>).

Após ficar alguns anos sem lançar discos, tendo nesse meio tempo se dedicado a shows e turnês, Paulinho da Viola lançou em 1989 o álbum “eu canto samba”<sup>150</sup>, cuja música homônima que abre o disco funciona como um manifesto em defesa do samba, no final de uma década marcada pelo sucesso das bandas nacionais de rock, que tinham se tornado a grande aposta comercial de diversas gravadoras

Eu canto samba / Por que só assim eu me sinto contente / Eu vou ao samba / Porque longe dele eu não posso viver / Com ele eu tenho de fato uma velha intimidade / Se fico sozinho ele vem me socorrer / Há muito tempo eu escuto esse papo furado /

<sup>144</sup> Correio Braziliense. 13 de julho de 1988. Disponível em

<[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=115581](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=115581)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>145</sup> Diário de Pernambuco. 10 de agosto de 1988. Disponível em

<[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033\\_16&pasta=ano%20198&pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=139359](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_16&pasta=ano%20198&pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=139359)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>146</sup> Diário de Pernambuco. 9 de novembro de 1988. Disponível em

<[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033\\_16&pasta=ano%20198&pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=143683](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_16&pasta=ano%20198&pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=143683)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>147</sup> Correio Braziliense. 23 de junho de 1989. Disponível em

<[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=130255](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=130255)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>148</sup> Correio Braziliense. 21 de dezembro de 1988. Disponível em

<[http://memoria.bn.br/DocReader/028274\\_03/122430](http://memoria.bn.br/DocReader/028274_03/122430)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>149</sup> Correio Braziliense. 29 de novembro de 1989. Disponível em

<[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=138247](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=138247)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

Dizendo que o samba acabou / Só se foi quando o dia clareou / O samba é alegria / Falando coisas da gente / Se você anda tristonho / No samba fica contente / Segure o choro criança / Vou te fazer um carinho / Levando um samba de leve / Nas cordas do meu cavaquinho<sup>151</sup>

Figura 17: Capa do disco “eu canto samba”, de Paulinho da Viola, lançado em 1989.



Fonte: Discos do Brasil, 2025.

O sentimento de forte ligação com o samba e o choro já tinha sido manifestado por Paulinho da Viola numa entrevista de anos antes, onde de certo modo antecipou o conteúdo da letra do samba acima citado

Passei muito tempo dando explicações racionais para o fato de voltar sempre ao samba e ao choro, mas não tem jeito. Não adianta querer dar explicações: volto ao samba porque sou perdidamente apaixonado por ele, foi nesse meio que cresci, convivendo com meu pai, convivendo ainda com algumas das principais figuras da música popular brasileira. Volto a Pixinguinha porque ele é parte do que sou, do que faço (O Estado de São Paulo. 22 de Setembro de 1982<sup>152</sup>).

<sup>151</sup> Paulinho da Viola. In: Eu Canto Samba. **Eu Canto Samba**. BMG – Ariola. 1989. Disponível em:<<https://immut.org/album/eu-canto-samba>>. Acesso em 2 de maio de 2025.

<sup>152</sup> Estado de São Paulo. 22 de setembro de 1982. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!19820922-32987-nac-0019-999-19-not/busca/Paulinho+Viola>>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

Como de hábito, Paulinho selecionou sambas de antigos sambistas como Alberto Lonato, que tocou pandeiro junto da Velha Guarda da Portela em uma das faixas, e de velhos parceiros, como Elton Medeiros e Hermínio Bello de Carvalho, mantendo a coerência com as escolhas feitas desde os primeiros discos. Paulinho da Viola já tinha declarado em entrevista parte das razões que o levaram a optar por ficar um tempo sem gravar discos

o último disco, *Prisma Luminoso*, foi lançado num clima muito desfavorável para o samba, embora eu gostasse muito dele. Houve desinteresse na divulgação. Na época o rock estava estourando, eu tinha de fazer shows por conta própria, lutar sozinho. Fiquei um pouco decepcionado (Jornal do Brasil. 12 de Fevereiro de 1987<sup>153</sup>).

Em meio as viagens e apresentações feitas entre o disco de 1983 e o de 1989, o sambista participou como letrista da faixa *Crotalus Terrificus*, lançada por Arrigo Barnabé no disco *Tubarões Voadores* em 1984 e foi homenageado num projeto que resultou no disco *4 Batutas & 1 Coringa*, lançado em 1987 por Jards Macalé e Cida Moreira, reunindo regravações de composições de Nelson Cavaquinho, Geraldo Pereira, Lupicínio Rodrigues e Paulinho da Viola. De certo modo a homenagem significou a institucionalização do sambista, que aos 45 anos, no ano de lançamento do disco, era o único vivo dos 4 artistas homenageados e mesmo sendo décadas mais novo que os demais, foi posto na mesma prateleira deles.

## 1.5 A década de 1990<sup>154</sup>

Segundo na defesa de sua leitura da música popular brasileira, no começo de 1991 foi anunciado que Paulinho da Viola participaria de um projeto de programa televisivo na TV Cultura de São Paulo, chamado *Luz Negra*, cujo objetivo seria “recuperar As raízes rítmicas e melódicas da MPB (Jornal do Commercio. 1 de Janeiro de 1991).

Atento ao que se produzia de samba-enredo, Paulinho da Viola, sobre o carnaval de 1991, comentou a queda da qualidade das composições, dizendo que “um dos motivos da

<sup>153</sup> Jornal do Brasil. 12 de fevereiro de 1987. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_10/192086](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/192086)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>154</sup> Cronologicamente, a década de 1990 é a última da vida e carreira de Paulinho da Viola coberta extensivamente pelo levantamento de fontes que fiz, bem como onde concentro minha atenção neste estudo. Na Conclusão, no final do estudo, faço um balanço e capítulo brevemente alguns dos fatos da vida e carreira de Paulinho da Viola a partir da década de 2000 até os dias atuais.

queda de qualidade são os rígidos prazos que os sambistas de hoje têm para compor, apresentar e gravar os sambas” (Jornal do Brasil. 9 de Fevereiro de 1991<sup>155</sup>). Em outra entrevista explicou melhor como analisava a questão dos prazos

O samba tem que ser escolhido até o dia tal, para ser gravado até o dia tal, ser lançado antes do Natal, vender bastante, render muito dinheiro e garantir um bom desfile. Comercialmente, o raciocínio é perfeito só que a escola e a qualidade do samba ficam em último lugar (Jornal do Brasil. 9 de Fevereiro de 1991<sup>156</sup>)

Em outras palavras, as imposições externas oriundas das modificações decorrentes da cobertura televisiva e fonográfica e da espetacularização<sup>157</sup> dos desfiles das escolas de samba, fenômeno que transformou os desfiles das escolas de um evento artístico que expressava a arte de populações pobres e majoritariamente negras em um espetáculo promovido para o consumo de outros setores da sociedade e uma máquina de geração de dinheiro, determinava as possibilidades artísticas dos compositores e o resultado final: o samba-enredo. Como último recurso para tentar resolver o problema, Paulinho da Viola sugeriu eleições diretas para a diretoria da liga das escolas de samba e para as agremiações carnavalescas<sup>158</sup>.

Em 1992 Paulinho da Viola recebeu o Prêmio Helose de Música Brasileira, prêmio que exemplifica a invisibilidade dos sambistas negros em instâncias de legitimação d música popular. O Prêmio da Música Brasileira foi idealizado em 1987 por José Maurício Machline e a premiação inicialmente era conhecida pelos nomes de seus patrocinadores. Já se chamou Prêmio Sharp, Prêmio Caras e Prêmio TIM de Música, até assumir a denominação atual: Prêmio BTG Pactual de Música Brasileira.

O prêmio contava com um conselho permanente de oito personalidades ligadas à cultura brasileira, todos com poder de voto e responsáveis pelas diretrizes da premiação. São eles: Gilberto Gil, João Bosco, Zuza Homem de Mello, Carla Grasso, José Maurício Machline, Wanderlea, Antonio Carlos Miguel e Paulo Moura. Após a morte de diversos integrantes do conselho este foi reformulado e, refletindo preocupação com questões ligadas a representatividade, passou a incluir músicos negros de mais gêneros, tendo a seguinte configuração: Gilberto Gil, Ney Matogrosso, João Bosco, Djavan, Arnaldo Antunes,

<sup>155</sup> Jornal do Brasil. 9 de fevereiro de 1991. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_11/33980](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_11/33980)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>156</sup> Jornal do Brasil. 10 de fevereiro de 1991. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_11/34018](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_11/34018)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

<sup>157</sup> CARVALHO, 2010: 39-76 discute os efeitos do fenômeno da espetacularização.

<sup>158</sup> Jornal do Brasil. 15 de fevereiro de 1991. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_11/34216](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_11/34216)>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

Wanderléa, Yamandu Costa, José Maurício Machline, Emicida, Antônio Carlos Miguel, Heloísa Guarita e Karol Konká. Em que pese ter homenageado alguns sambistas negros em suas edições, como Zé Kétti em 2007 (18<sup>a</sup> edição) e Dona Ivone Lara em 2010 (21<sup>a</sup> edição), nenhuma das composições o conselho teve um sambista, muito menos um sambista negro, entre os conselheiros. O samba enquanto gênero musical foi homenageado em 2014.

Na virada de 1995 para 1996 Paulinho da Viola se viu envolvido em uma história que evidenciou como os sambistas eram vistos pelo mercado fonográfico e por outros artistas. Em resumo, seis dos maiores artistas brasileiros, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Chico Buarque, Milton Nascimento e Paulinho da Viola foram contratados pra, junto de Paulo Jobim, se apresentarem num show em homenagem a Tom Jobim, falecido no final de 1994. Os cinco primeiros receberam 100 mil reais de cachê, enquanto Paulinho da Viola recebeu 35 mil reais<sup>159</sup>.

Numa sequência de erros a produtora original do evento, Helena Rocha, que combinara cachês com os artistas, foi substituída por uma produtora, Gilda Mattoso, cujo escritório tinha ligações profissionais com um dos artistas contratados. A nova produtora renegociou os cachês atribuindo a Paulinho da Viola um valor menor sob a alegação posterior de que este não era representado por uma empresa. Após a revelação dos cachês, Caetano Veloso e Gilberto Gil declararam achar justo que o sambista recebesse um valor menor, pois não tendo lançado discos nos últimos nos teria um valor comercial menor que os demais artistas contratados.

A desvalorização pública e midiática de Paulinho da Viola demonstrou ser mais um sintoma de um processo que permeia a história brasileira: as sistemáticas tentativas de enquadramento da tradição musical popular, notadamente do samba, que tem servido de veículo de expressão da identidade de populações subalternizadas.

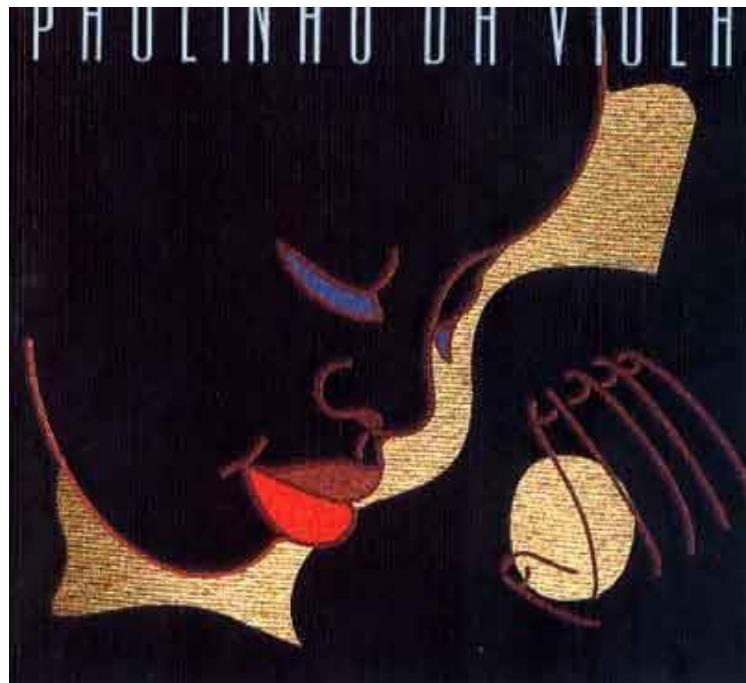
Como a obra de Paulinho da Viola conservava alto grau de independência em relação aos padrões de gravação das gravadoras e do mercado fonográfico, nesta época abarrotada de grupos de pagode romântico, e pelo sambista não ter lançado discos nos últimos anos, sendo que nenhum contrato o obrigava a efetuar gravações e lançamentos, se criou a narrativa, seguida por artistas tropicalistas, de que a obra de Paulinho da Viola estava corretamente desvalorizada, sendo justa diferença de valores no pagamento.

<sup>159</sup> MÁXIMO, 2002, p. 122 fala que o cachê de Paulinho da Viola foi de 35 mil reais, enquanto COUTINHO, 2011, p. 21 fala que o cachê foi de 30 mil. MÁXIMO, 2002, p. 121-124 faz um relato sucinto do evento.

Por fim, encerrando outro longo intervalo de lançamentos, de sete anos dessa vez, lançou o disco “bebadosamba” em 1996<sup>160</sup>, disco que funcionou como resposta, pelo menos artística, à polêmica ocorrida meses antes após a divulgação dos cachês do tributo a Tom Jobim. No disco o sambista mais uma vez evoca artistas de sua predileção, parceiros de composição, compositores por ele gravados, forjando não somente um cânone, mas uma espécie de panteão particular

Chama que o samba semeia / A luz de sua chama / A paixão vertendo ondas / Velhos mantras de aruanda / Chama por Cartola, chama / Por Candeia / Chama Paulo da Portela, chama / Ventura, João da Gente e Claudionor / Chama por mano Heitor, chama / Ismael, Noel e Sinhô / Chama Pixinguinha, chama Donga e João da Baiana / Chama por Nonô / Chama Cyro Monteiro / Wilson e Geraldo Pereira / Monsueto, Zé com fome e Padeirinho / Chama Nelson Cavaquinho / Chama Ataulfo / Chama por Bide e Marçal / Chama, chama, chama / Buci, Raul e Arnô Cabegal / Chama por mestre Marçal / Silas, Osório e Aniceto / Chama mano Décio / Chama meu compadre Mauro Duarte / Jorge Mexeu e Geraldo Babão / Chama Alvaiade, Manacéa / E Chico Santana / E outros irmãos de samba / Chama, chama, chama<sup>161</sup>

Figura 18: Capa do disco “bebadosamba”, de Paulinho da Viola, lançado em 1996.



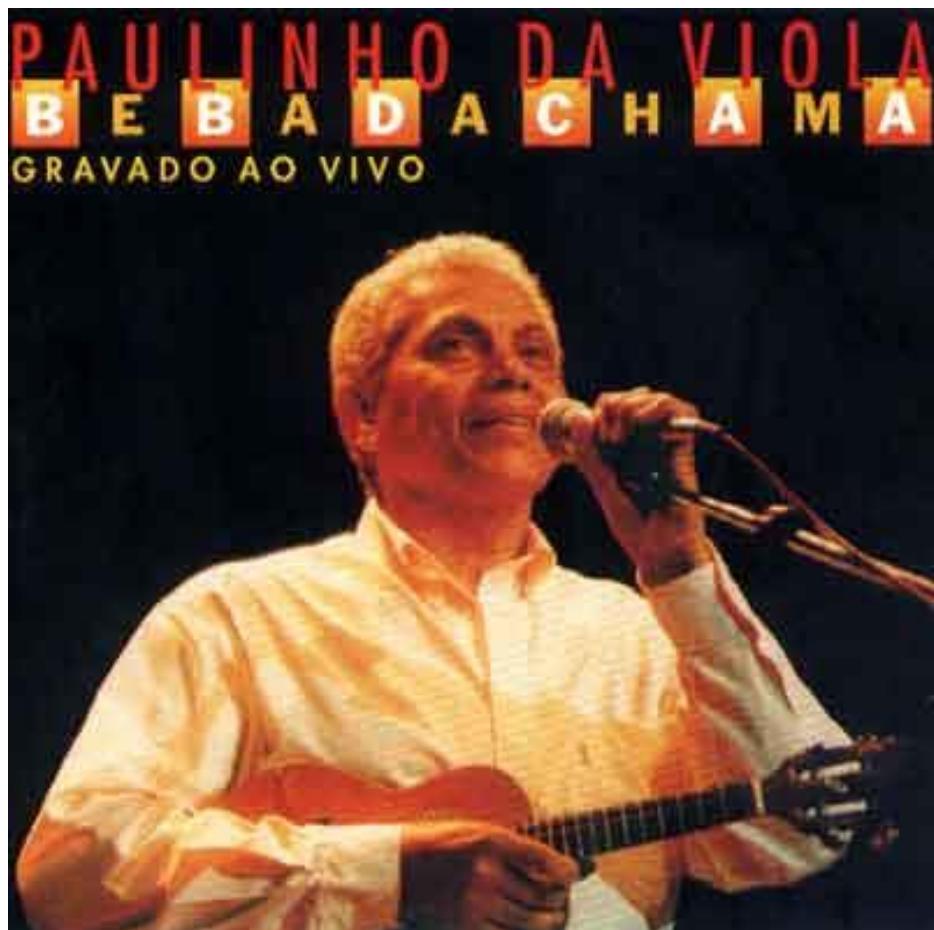
Fonte: Discos do Brasil, 2025.

<sup>160</sup> Imagem disponível em: <<https://discografia.discosdabrasil.com.br/storage/capas/DI01061.jpg>>. Acesso em 10 de julho de 2025.

<sup>161</sup> Paulinho da Viola. In: Bebadosamba. **Bebadosamba**. Rio de Janeiro: BMG Brasil. Brasil, 1996. Disponível em: <<https://immub.org/album/bebadosamba>>. Acesso em 2 de maio de 2025.

Esse panteão pessoal evocado na canção servirá de base para o repertório do disco ao vivo “bebadachama”, lançado em 1997<sup>162</sup>, no qual, em 27 faixas enfileirou cerca de 40 composições, parte de sua lavra e no restante, cobrindo a maior parte do álbum, uma seleção de canções de Paulo da Portela, Ismael Silva, Francisco Alves, Bide e Marçal, Monsueto, Geraldo Pereira, Mijinha, Wilson Baptista, Noel Rosa, Hervé Cordovil, Orestes Barbosa, Lupicínio Rodrigues, Nelson Cavaquinho, Cartola e Zé Ketti e outros, grande parte deles negros. Tudo intercalado com ocasionais comentários e anedotas contextualizando as canções e os compositores.

Figura 19: Capa do disco “bebadachama”, de Paulinho da Viola, lançado em 1997.



Fonte: Discos do Brasil, 2025.

---

<sup>162</sup> Imagem disponível em: <<https://discografia.discosdabrasil.com.br/storage/capas/DI01321.jpg>>. Acesso em 10 de julho de 2025.

\*\*\*

Paulinho da Viola demonstrou ao longo de sua trajetória ligação com sambistas negros e com o legado destes artistas. Desde criança conviveu com nomes importantes da música popular e foi observador privilegiado das relações entre o samba, o choro e o mercado fonográfico. O sambista atuou de forma decisiva na divulgação da obra de sambistas negros e liderou iniciativas que privilegiaram tais artistas, buscando construir espaços onde suas vozes fossem ouvidas e suas opiniões consideradas.

Após observamos parte de sua trajetória, veremos nos próximos capítulos como alguns eixos temáticos aparecem ao longo de sua carreira discográfica e em depoimentos e entrevistas, revelando um artista que compreendia politicamente o samba e valorizava o legado racial de suas origens negras e pobres. As falas e as canções por vezes representaram tentativas de intervenção na realidade, de modo que várias de suas canções e trechos de entrevistas serão citados nos capítulos seguintes. Samba, carnaval e temáticas raciais são eixos que estruturaram boa parte do pensamento de Paulinho da Viola, exposto por meio dos seus discos, depoimentos e entrevistas, as fontes deste estudo.

## CAPÍTULO 2 – CARNAVAL, PORTELA E SAMBA NA OBRA E TRAJETÓRIA DE PAULINHO DA VIOLA

Neste capítulo, veremos como o carnaval e a Portela apareceram nas gravações e declarações de Paulinho da Viola nas décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990, constituindo referências importantes em sua obra e trajetória, sobre as quais o sambista construiu discursos expressos nas fontes consultadas. Para tanto, farei inicialmente uma reflexão sobre o conceito de canção e logo depois uma contextualização sobre o carnaval, as escolas de samba e a Portela, para compreendermos melhor como era o carnaval e a Portela quando Paulinho da Viola os conheceu, bem como o desenvolvimento de seu pensamento.

### 2.1 Reflexões sobre a canção

Conforme expliquei na introdução, os depoimentos, entrevistas e canções, sobretudo as letras, gravadas por Paulinho da Viola constituem as principais fontes deste estudo. Façamos algumas reflexões sobre a canção, tanto como conceito, quanto como produto cultural. As reflexões são pertinentes dada a longa produção discográfica de Paulinho da Viola e o modo como ele utilizou as músicas para se posicionar em debates público e interno ao mundo do samba.

As canções, sobretudo as que apresentam letras, são textos nos quais podemos perceber diferentes representações e distintas de temporalidades (Medeiros, 2019, p. 3), ou seja, as canções são construções por meio das quais conteúdos diferentes podem ser comunicados. O que é uma canção? Segundo o linguista e músico Luiz Tatit, a canção é uma tendência observada mundo afora de expressar conteúdos humanos por meio de pequenas peças compostas por melodia e letra (Tatit, 204, p. 11). Conforme o mesmo autor, a canção tem a idade das culturas humanas, é mais antiga que o latim, o grego e o sânscrito, integrando a vida comunitário e impregnando as línguas modernas (Tatit, 2007, p. 230). De modo que a feitura de canções é um hábito bastante antigo na humanidade, existindo canções nas mais diferentes culturas e povos.

No caso do Brasil, a canção, segundo a antropóloga Santuza Cambraia Naves, adquiriu posição hegemônica no cenário musical brasileiro, sendo destacado fenômeno musical ao longo do século XX (Naves, 2010, p. 7 e 19). Cabe ressaltar que a música popular brasileira pode ser entendida como um objeto histórico que articula política e cultura, é um campo privilegiado para mapear e entender as diversas formas de cruzamento entre ideias

(Napolitano, 2010, p. 5), o que tornou a canção ao longo do tempo uma janela de observação privilegiada, tanto de sentimentos e situações subjetivas quanto de acontecimentos históricos e fenômenos sociais.

No que toca ao Rio de Janeiro, terra natal de Paulinho da Viola, a cidade aparece com destaque na bibliografia sobre música, com autores, numa visão um tanto “cariocacêntrica” (por indiretamente diminuir a relevância de outras tradições musicais manifestas em cidades como Recife, Salvador, São Paulo, etc) afirmando que ela detém indiscutivelmente o maior patrimônio cancional da cultura brasileira, a ponto da história da nossa música popular se confundir com a história da música carioca (Tatit, 2007, p. 404). Tendo sido a capital do Brasil até 1960, a centralidade política e econômica também cooperou para que as práticas musicais desenvolvidas na cidade tivessem maior projeção por todo o país.

As canções ainda guardam outras três características. Em primeiro lugar, uma canção é uma forma de interpretar e intervir no mundo. Por meio de uma canção o artista pode oferecer um comentário, uma interpretação da realidade social, participando em debates e mesmo oferecendo soluções ou caminhos para que um objetivo seja alcançado. Um exemplo do poder de intervenção e interpretação de uma canção é constituído pelas canções de protesto, que são músicas marcadas por tecer comentários sobre a realidade social, seja em seu aspecto político, econômico, etc.

No que se refere a discussões raciais, as canções também foram e são instrumentos de interpretação e intervenção no mundo, na medida em que elas por vezes expressam denúncia e resistência contra os efeitos do racismo que operam de forma insidiosa e consistente para negar historicidade e integridade cultural aos frutos artísticos e culturais da vida negra.” (Gilroy, 2012, p. 353-354) e por artistas negros perceberem o “poder da música no desenvolvimento das lutas negras pela comunicação de informações, organização da consciência e teste ou articulação das formas de subjetividade exigidas pela atuação política” (Gilroy, 2012, p. 93-94). Alguns sambistas negros se destacaram pela capacidade de lançar canções cujo objetivo era intervir no debate público sobre temas que afligiam as populações negras e pobres, como violência policial, a falta de investimentos públicos em educação e saúde, as dificuldades econômicas. Um exemplo é o sambista Bezerra da Silva.

Em segundo lugar, uma canção é um produto de massa de enorme alcance. Com o desenvolvimento da indústria fonográfica ao longo do século XX e o acentuado crescimento dessa indústria a partir da década de 1960, as canções se tornaram um produto de massa global, com discos e canções de diversos artistas conseguindo alcançar dezenas de países. No Brasil, onde já existiam ídolos musicais nacionais pelo menos desde a era de ouro do rádio na

década de 1940, o advento e popularização da televisão contribuiu para que artistas alcançassem um público ainda maior.

Por fim, uma canção é um dos mais bem-sucedidos produtos culturais, na medida em que por meio da canção, artistas consolidaram um produto cuja cadeia de produção, divulgação e consumo atingiu alto nível de organização e diferenciação das atividades e profissionais envolvidos, tornando a canção um meio de construção e expressão de identidades coletivas e um objeto capaz de influenciar a opinião pública e suscitar debates no seio da sociedade, sendo exemplo a polarização ocorrida em alguns dos festivais da canção, que mobilizaram o público em torno das canções e artistas que estavam na disputa.

No que se refere à canção, Paulinho da Viola adotou ao longo da carreira, e de suas escolhas de repertório nos discos, uma postura segundo a qual a tradição é algo a ser transmitido de uma geração para outra dando margem a modificações e inovações, desde que fossem os próprios sambistas os responsáveis por averiguar e decidir o que deveria ser mantido e o que deveria ser modificado ou mesmo abandonado. De modo que o sambista regravou canções de outros compositores, como Cartola, Nelson Cavaquinho e Wilson Batista, fazendo experimentos e inovações na melodia e nas escolhas de instrumentos e arranjos.

Paulinho da Viola valorizou a independência criativa na carreira artística, construindo uma obra em que a tradição era incorporada, na medida em que ele compôs e gravou sambas tradicionais (de autoria própria ou de outros compositores, muitas vezes vinculados à ideia de tradição, como Cartola, Candeia e Nelson Cavaquinho) ao mesmo tempo que inseria inovações no samba, como o modo suave de cantar, versos livres, dissonâncias e procedimentos de composição extraídos de outros gêneros, como o jazz (Medeiros, 2012, p. 8), sendo canções emblemáticas que ilustram essas inovações *Roendo as Unhas e Sinal Fechado*.

Em termos de repertório, Paulinho da Viola gravou diversos compositores negros e herdeiros de concepções tradicionais do samba e gravou releituras de canções clássicas de sambistas famosos e influentes, fazendo sua obra constituir um meio de preservação de memórias e celebração da história, além de gravar compositores que tratam da construção da identidade negra (Medeiros, 2019, p. 13-14).

## 2.2 O carnaval e as escolas de samba no Rio de Janeiro

Não é objetivo do presente trabalho expor uma síntese que abarque toda história do carnaval carioca<sup>163</sup>, mas destacar algumas das principais características que influenciaram o desenvolvimento da folia popular, da Portela e de outras escolas de samba. Isto posto, a principal característica do carnaval carioca nas décadas que antecederam a fundação da Portela é que este era segregado tanto do ponto de vista racial quanto geográfico, com espaços distintos para agremiações, dependendo de sua localização e da cor predominante de seus integrantes.

A segregação – racial, social e cultural – existia desde a época do entrudo, modalidade de festejo carnavalesco iniciada no Brasil no período colonial e continuada no Império, praticada por escravizados e pobres, caracterizada pela ocupação das ruas por pessoas com seus rostos pintados, jogando farinha e bolinhas de água de cheiro, por vezes com odores ruins, nas pessoas, prática considerada abominável e violenta pelas elites, que pressionavam as autoridades pelo banimento da prática.

Um exemplo dessa perseguição foi o edital publicado em 1857 pelo segundo delegado de polícia da Corte que informava a proibição do entrudo na capital imperial e estipulava como punição o pagamento de multa e “não tendo com que satisfazer (as multas) sofrerá oito dias de cadeia caso seu senhor não o mande castigar no calabouço com cem açoites” (Eneida, 1987, p. 24).

As punições do edital, sobretudo a reclusão e a violência física, miravam os pobres e escravizados, citados de forma oblíqua na menção ao “seu senhor”. Editais com o mesmo propósito de controlar e mesmo coibir o entrudo já tinham sido publicados anteriormente, em

<sup>163</sup> Quem se interessar por uma história panorâmica do carnaval carioca encontrará uma introdução no trabalho da jornalista e pesquisadora Eneida de Villas Boas Costa de Moraes (1904-1971), ou simplesmente Eneida, como ela preferia ser chamada, autora da obra que baliza os principais marcos da história do carnaval carioca, estabelecendo uma linha do tempo, conceitos e descrições utilizadas até hoje em textos historiográficos e jornalísticos sobre agremiações carnavalescas, como Zé-Pereira, Sociedades de Carnaval, Cordão, Ranchos, Blocos e Corsos. Em sua obra História do Carnaval Carioca, publicada pela primeira vez em 1957, a jornalista esmiúça, com base em ampla pesquisa em antigos jornais, o funcionamento de cada tipo de agremiação e elege setores que atuaram como amigas ou inimigas do carnaval carioca. Outras obras que oferecem um panorama historiográfico do carnaval e de períodos cruciais da sua história são: DINIZ, André. **Almanaque do Carnaval**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008; QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval Brasileiro – O Vivido e o Mito**. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999; FERREIRA, Felipe. **O Livro de Ouro do Carnaval**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005; BEZERRA, Danilo Alves. **Os Carnavais Cariocas e sua Trajetória de Internacionalização (1946-1963)**, 1. ed. Jundiaí: Paco Editorial, 2017 e COSTA, Haroldo. **100 Anos de Carnaval no Rio de Janeiro**. 1. ed. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2005. Outra obra recomendada, por analisar o desenvolvimento da cúpula do Jogo do bicho, que se aproximou ostensivamente das escolas de samba a partir da década de 1970, é JUPIARA, Aloy e OTÁVIO, Chico. **Os Porões da Contravenção – Jogo do Bicho e Ditadura Militar**. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

1604, 1612, 1686, 1691, 1784 e 1818 (Eneida, 1987, p. 23). Como se vê, longa é a história das tentativas das autoridades de controlar e reprimir as festas populares. Longa e até certa medida infrutífera, dado que até pelo menos meado do século XIX se registra a prática do entrudo.

Outros métodos de promover segregação começavam a ser praticados em paralelo ao desenvolvimento de novos modos de brincar o carnaval. Um dos mais destacados era a elitização promovida pela cobrança de ingressos para bailes carnavalescos, praticados no Brasil desde 1840. Eneida fornece uma linha do tempo e copiosa lista de bailes de carnaval, informando a descrição do que haveria na programação e apontando que com o passar do tempo o valor cobrado pelos ingressos e produtos aumentou bastante (Eneida, 1987, p. 29-37).

Não se vê nas descrições dos bailes a presença de pessoas pobres ou negras, exceto como presumíveis escravizados ou empregados e quando se noticia com mais detalhes quem frequentava os bailes as descrições que aparecem são semelhantes a esta, de 1902 “a rapaziada era na maior parte composta de oficiais e alunos das Escolas Militar e Naval”. Pessoas pobres e negras eram indiretamente mencionadas em notícias como “bailes públicos só para o zé-povinho” (Eneida, 1987, p. 34).

Como opção popular pra brincar o carnaval, uma alternativa era representada pelos Zé-Pereiras, surgidos a partir de 1846, que eram pequenos blocos liderados por tocadores de tambores que desfilavam por ruas da cidade no período carnavalesco. Eneida fornece uma análise que sintetiza a importância dos Zé-Pereiras, sem deixar de incorrer em certo elitismo ao comentar a música tocada nos desfiles

Ele foi essencialmente o carnaval do pobre. Tão fácil, no meio da miséria reinante, nessa crise que parece acompanhar e perseguir o brasileiro através dos anos, sair à rua com bombos e tambores, uma camisa qualquer, uma calça de qualquer espécie e fazer barulho, alegrar com um ritmo efusivo as ruas e os bairros, andar por aí ao som de ruídos, rindo e divertindo os outros enquanto se divertem a si mesmos, com o tumulto de um ruído que nem sequer é música mas proclama alegria, que conclama os foliões para os devaneios e as loucuras carnavalescas (Eneida, 1987, p. 43)

Note-se que a presença de negros nos Zé-Pereiras era maciça (Cunha, 2001, p. 41). Outra manifestação típica do carnaval executada por pessoas negras eram os cucumbis, formados por grupos de negros que se apresentavam em festas públicas. A partir da segunda metade do século XIX eles se tornaram uma forma tipicamente carnavalesca de dança

dramática, desenvolvida durante um cortejo, realizada todo ano nas ruas do Rio de Janeiro (Cunha, 2001, p. 41).

Durante o século XIX surgiram diversas associações ligadas o carnaval, que promoviam desfiles e bailes. Algumas das mais famosas eram os clubes e as sociedades, que tinham públicos específicos. Em 14 de janeiro de 1855, o romancista e político José de Alencar, mais famoso por seus romances do que por sua defesa da escravidão, publicou crônica falando sobre os planos de desfile de uma sociedade carnavalesca pra o carnaval daquele ano, e descreveu como seus participantes ideais “nossas patrícias, todas mimosas e aristocráticas como são, (...) Todos os membros da sociedade são pessoas delicadas e do mais fino trato” (Correio Mercantil. 14 de Janeiro de 1855<sup>164</sup>).

De modo que o público-alvo do baile era um importante fator na forma com que sua ocorrência era noticiada. Bem como a quantidade baixa de sociedades localizadas em regiões periféricas da cidade, tendo, por exemplo, no período de 1901 a 1910, quando este modelo de agremiação carnavalesca já estava consolidado (e mesmo em decadência, com ascensão dos ranchos e cordões), atuado apenas 3 sociedades nas freguesias de Irajá, Jacarepaguá, Inháuma, Guaratiba, Campo Grande, Santa Cruz e Ilha do Governador (Cunha, 2001, p. 166).

As reformas feitas pelo prefeito Pereira Passos no começo do século XX também alteraram o carnaval, sobretudo o carnaval de rua feito no Rio de Janeiro. A reforma ilustrou a política de afastamento dos pobres e negros da área central da cidade, em que pese os atos de resistência representados pela formação de comunidades nos morros e favelas do entorno da região central da cidade. Eneida relata em seu livro como que paulatinamente, num espaço de tempo relativamente reduzido, de poucos anos, a nova Avenida Central, atualmente Avenida Rio Branco se tornou o ponto central da folia no centro da cidade. Se em 1896 100 mil pessoas estiveram no centro da cidade no domingo de carnaval, em 1907 o número de foliões chegou a 500 mil<sup>165</sup> (Eneida, 1987, p. 92-94).

<sup>164</sup> Correio Mercantil, 14 de janeiro de 1855. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/217280/9899>>. Acesso em 6 de dezembro de 2023.

<sup>165</sup> A autora cita o número com intuito de demonstrar o crescimento da festa popular, contudo, parece haver exagero ou inexatidão no dado populacional informado, ainda que consideremos que 500 mil tenham sido o somatório de todas as pessoas presentes durante os dias do carnaval. Fontes informam que a população do Rio de Janeiro em 1908 era de 825.812 pessoas (disponível em: <[https://seculoxx.ibge.gov.br/images/seculoxx/arquivos\\_download/populacao/1908\\_12/populacao1908\\_12v1\\_026\\_a\\_027.pdf](https://seculoxx.ibge.gov.br/images/seculoxx/arquivos_download/populacao/1908_12/populacao1908_12v1_026_a_027.pdf)>). Acesso em 22 de julho de 2025) e GEIGER, RUA e RIBEIRO afirmam que em 1900 a população do Rio de Janeiro era de 810 mil pessoas (afirmação contida na primeira página do artigo intitulado Concentração Urbana no Brasil 1940-1970, disponível em: <<https://repositorio.ipea.gov.br/server/api/core/bitstreams/976e6162-9de5-4312-ad28-e6e8dd87f4c4/content>>). Acesso em 22 de julho de 2025.

O carnaval de 1897 marcou um importante acontecimento. A combinação de logística de transporte, perseguição policial e o custo de bailes e desfiles, que ameaçaram inviabilizar a participação no carnaval de muitos moradores de áreas suburbanas da cidade. De modo que neste ano, moradores de Madureira e adjacências fizeram sua própria programação dentro do bairro, construindo palanques e coretos e providenciando apresentações de bandas de música. Conforme relata Eneida “o povo suburbano, que sempre foi uma grande força animadora de nossos carnavais, nesse ano não veio na cidade. Divertiu-se no seu próprio bairro. Foi um carnaval frio para a Rua do Ouvidor” (Eneida, 1987, p. 92).

O livro de Eneida, publicado em 1957, apresenta uma descrição de como surgiram os blocos de carnaval que, a despeito de certa romantização de uma presumida espontaneidade, permanece atual por assegurar uma característica fundamental dos blocos: seu caráter gregário e temático em sua primeira fase de organização. Diz a autora que

os blocos carnavalescos nascem hoje de moradores de uma rua, de amigos, de conhecidos, de gente que vai sozinha e adere a um outro mascarado, o número vai crescendo, os instrumentos vão surgindo, um cavaquinho aqui, um violão acolá, algumas vezes uma flauta, pandeiro, reco-reco, e eis o bloco formado e atuando, lançando para os céus as canções das últimas músicas carnavalescas, enchendo o ar de melodias enquanto alguns dos componentes dançam e pulam” (Eneida, 1987, p. 120)

Os blocos começam a se destacar na primeira década do século XX, quando aparecem nos jornais e nas menções de memorialistas sobre o período, mesmo correspondendo a uma parcela ínfima do total de agremiações carnavalescas<sup>166</sup>. Seus precursores foram os cucumbis e cordões, objetos do desprezo de cronistas que destilavam preconceito nas descrições e buscavam atribuir a tais agremiações uma suposta decadência do carnaval.

Exemplos não faltam, como algumas crônicas do jornalista e crítico de arte Luiz Gonzaga Duque Estrada (RJ 1863 — RJ, 1911), que escreveu para a revista Kosmos com o pseudônimo de Américo Fluminense. Em duas dessas publicações, em 1906 e 1907, ele diz

(...) vejo o desfilar ruidoso dum cordão. É um chórea selvagem, com esgares recordativos de ritos bárbaros. (...) irrompem uivos tristes do banzo africano,

<sup>166</sup> CUNHA, 2001, p. 163 afirma, com base em levantamento de dados feito na imprensa diária do Rio de Janeiro, nos textos de cronistas e memorialistas e na documentação policial que os blocos surgem nestas fontes a partir do período de 1901 a 1910, perfazendo no período de 1911 a 1920 o total de 3,12% das agremiações carnavalescas em atividade no Rio de Janeiro, considerando a autora como tipos de grupos carnavalescos os seguintes: sociedades, cordões, ranchos, cucumbis, blocos e indeterminados.

agitando estúrdios cocares, o requebro capadócio de ombros (Revista Kosmos. Fevereiro de 1906<sup>167</sup>).

Enquanto assim corria o carnaval, os cucumbis, como os zé-pereiras noutro tempo, mudavam o aspecto dos folguedos comunicando a sua selvageria aos instintos rudes o povo (...). Deles nasciam os cordões, esses horríveis, fétidos, bárbaros cordões, que dão ao nosso carnaval de hoje algo de boçal e selvagem (...). Já não há alegria nem espírito, há berreiro de taba de mistura com uivos de africanos em samba (Revista Kosmos. Fevereiro de 1907<sup>168</sup>).

Assim, nos anos imediatamente anteriores ao surgimento das primeiras escolas de samba, o lado popular da folia seguia sendo objeto de olhares racistas por parte de escritores, cronistas e concentrava atenção das autoridades. Referências positivas às pessoas negras eram raras na imprensa escrita. No período que antecede às escolas de samba, menções que especificavam a cor da pele dos sujeitos noticiados como negros eram evitadas nos jornais e revistas, exceto no noticiário policial (Pereira, 2020, p. 211). E é nesse contexto que as escolas de samba surgem, cumprindo papéis que vão muito além de proporcionar diversão e organizar os desfiles de carnaval.

Uma definição sucinta afirma que escola de samba é uma “espécie de sociedade musical e recreativa que participa dos desfiles de carnaval, cantando e dançando a modalidade de samba tipificada como samba de enredo, apoiada por cenografia” (Lopes; Simas, 2015, p. 16). Tal definição concentra a existência das agremiações ao desfile carnavalesco, para o qual as escolas de samba se preparam ao longo do ano anterior. Contudo, os próprios autores mostram que as transformações pelas quais o carnaval passou, sobretudo durante a década de 1970, retiraram das escolas de samba aquela que seria sua principal característica: ser um meio de expressão da arte negra (Lopes; Simas, 2015, p. 121).

A ligação entre escolas de samba e populações negras é evidenciada por alguns fatos. Primeiro, sua composição, sobretudo na época de fundação. As primeiras escolas de samba eram formadas basicamente por pessoas negras (Lopes, 2004, p. 257). Segundo, as escolas de samba possuíam como pilar fundamental a percepção da necessidade das pessoas negras se organizarem visando a criação de espaços de sociabilidade e resistência (Campos, 2023, p. 13).

<sup>167</sup> Revista Kosmos, fevereiro de 1906. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/146420/1480>>. Acesso em 1 de agosto de 2024.

<sup>168</sup> Revista Kosmos, fevereiro de 1907. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/146420/2111>>. Acesso em 1 de agosto de 2024.

### 2.3 A Portela – tantas páginas belas<sup>169</sup>

Paulinho da Viola chegou na Portela no começo da década de 1960. A escola de samba nesta época já era a maior vencedora dos desfiles do carnaval carioca. Vejamos uma síntese de elementos da história dessa agremiação carnavalesca, para compreendermos melhor sua relevância e a dimensão da instituição com a qual Paulinho da Viola passou a ter vínculo.

As escolas de samba, desde suas primeiras experiências, são instituições comunitárias profundamente ligadas ao espaço geográfico que as circundam. A identidade de uma agremiação mantém com o seu local de desenvolvimento uma relação dialética, moldando e sendo moldada pela região onde surge e cresce. No caso da Portela, localizada no bairro Oswaldo Cruz, seu surgimento se deu em uma época em que aquela região era pobre, sem água encanada, luz elétrica, calçamento e outras benfeitorias, com valões que cortavam diversas ruas, (Simas, 2012, p. 26 e 29).

Oswaldo Cruz é um bairro da 15ª Região Administrativa da cidade do Rio de Janeiro (Madureira). Surgiu dentro da antiga Freguesia de Irajá, pertencente em parte à antiga Fazenda do Campinho e o marco fundamental de seu crescimento populacional foi a chegada da ferrovia e a inauguração da primeira estação Rio das Pedras em 1898<sup>170</sup>, sendo o aumento da população acentuado com a gentrificadora reforma urbana no Centro da cidade realizada pelo prefeito Pereira Passos na primeira década do século XX.

O historiador Luiz Antonio Simas lembra que o sambista Manacéa, um dos fundadores e primeiro presidente da Velha Guarda da Portela, retratou o aspecto bucólico da região no samba Carro de Boi, lançado por Cristina Buarque em 1976 (regravado por Beth Carvalho no ano seguinte), que dizia

Meu carro de boi atolou, no lamaçal / Meu carro de boi ficou, no lamaçal / Vai buscar meu boi, vai buscar meu boi, menino / Vai buscar meu boi pintado, lá no curral / Meu carro de boi não pode ficar, no lamaçal / Meu boi pintado vai tirar, do lamaçal<sup>171</sup>.

<sup>169</sup> “Tantas páginas belas” é um verso de um samba que exalta a Portela, gravado no primeiro disco lançado pela Velha Guarda da Escola. Velha Guarda da Portela. In: Portela Passado de Glória. **Passado de Glória**. RGE. 1970. Disponível em: <<https://discografia.discosdabrasil.com.br/discos/portela-passado-de-gloria>>. Acesso em 30/07/2024.

<sup>170</sup> Em SOUZA, 2022, p. 58-60 discuto como as ferrovias foram um dos principais vetores de atração populacional para áreas suburbanas do Rio de Janeiro e as consequências da reforma de Pereira Passos para as populações negras e pobres que moravam no Centro da cidade e nos arredores.

<sup>171</sup> Cristina Buarque. In: Prato e Faca. **Carro de Boi**. RCA Victor. 1976. Disponível em: <<https://immub.org/album/prato-e-faca>>. Acesso em 30/07/2024.

Demonstrando seu caráter comunitário, a escola, situada num bairro sem infraestrutura e com poucas opções de lazer, servia de palco para festas organizadas geralmente nos fins de semana, nas quais os cultos afro-brasileiros, o batuque do samba, as danças do caxambu e do jongo conviviam e a população se divertia (Simas, 2012, p. 30). Como consta no site da própria escola, o contexto de criação da agremiação se deu numa comunidade de “vida social marcada por festas religiosas, batucadas e jongo, manifestação cultural herdada dos antepassados escravos<sup>172</sup>”.

As escolas de samba, sobretudo as mais antigas, como a Portela, são instituições cuja fundação e desenvolvimento estão imbuídas em forte tradição de cultura oral, segundo a qual mais importa o sentido do que se conta que o rigor factual dos eventos relatados (Simas, 2012, p. 33-34). O referido autor fala isso quando se esquia de cravar a data de fundação da escola, mas este trecho tem relevância ainda maior por reafirmar a importância da tradição oral/oralidade nas escolas de samba.

A oralidade é uma característica do samba. Ser sambista é estar imbuído em uma tradição oral, em uma cultura marcada pela oralidade. A tradição oral, definida pela antropóloga Elizabeth Travassos como “ausência de registros documentais escritos” (Travassos, 2007, p. 133), cumpre um papel importante no samba e outras manifestações musicais, práticas culturais cujas origens remontam a tempos anteriores à invenção (ou imposição) da escrita.

Há diferentes versões para a história do bloco que desembocou na Portela (Simas, 2012, p. 34-35) e, consequentemente, da data de fundação da Escola de samba. Todavia, o Conjunto Carnavalesco Oswaldo Cruz (que em sequência adotou os nomes de “Quem Nos Faz é o Capricho” e “Vai Como Pode”), antecessor da Portela, teve em sua primeira diretoria Paulo da Portela (presidente), Antônio Caetano (secretário) e Antônio Rufino (tesoureiro). A sede do conjunto funcionava em uma casa alugada na Estrada do Portela, 412. O site oficial da escola de samba adota a versão mais famosa sobre a fundação, dizendo que

O Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela foi fundado em 11 de abril de 1923 no bairro de Oswaldo Cruz, zona norte da cidade do Rio de Janeiro. Sendo a mais antiga escola de samba em atividade permanente, é a única escola que participou de todos os desfiles de escolas de samba da cidade<sup>173</sup>.

---

<sup>172</sup> Disponível em: <<https://www.gresportela.com.br/Escola>>. Acesso em 4 de julho de 2024.

<sup>173</sup> Disponível em: <<https://www.gresportela.com.br/Historia>>. Acesso em 4 de julho de 2024.

A consolidação dos desfiles competitivos das agremiações carnavalescas, bem como o desenvolvimento da Portela, se deu num contexto em que tendências diferentes sobre as festas populares se encontravam e colidiam. De um lado o governo, que buscava formas de controlar as festas populares e as populações negras, e de outro lado, os anseios por aceitação social, e num sentido mais lato, de cidadania, por parte dos negros (Simas, 2012, p. 37).

Neste sentido, uma figura fundamental foi a do cantor e compositor Paulo da Portela. Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela, nasceu em 18 de junho de 1901, no Rio de Janeiro, tendo crescido no bairro da Saúde e Estácio de Sá, criado pela mãe junto com um irmão mais velho e uma irmã mais nova. Começou a trabalhar bem cedo em uma pensão para ajudar a mãe. Também entregava marmitas em domicílio. Mais tarde, passou a trabalhar como carpinteiro e lustrador de móveis.

Em 1920 a família mudou-se para Oswaldo Cruz, indo morar numa casinha de vila que hoje correspondia ao 338 da Estrada do Portela. Nessa época, iniciou suas atividades carnavalescas, no Bloco Moreninhos de Bangu. Fundou, no início da década de 1920 o “Ouro Sobre Azul”, o primeiro bloco de Osvaldo Cruz, mais no estilo dos ranchos do que do samba. Foi na casa de seu Napoleão (pai de Natal da Portela), um dos grandes festeiros do bairro, na qual começou a conviver com sambistas como Ismael Silva, Baiaco, Brancura, Aurélio, trazidos do Estácio pela irmã de seu Napoleão, D. Benedita. Nestas festas, tocava-se e dançava-se jongo e caxambu.

Nesta época ainda não existia a escola de samba Portela e um sambista popular no subúrbio carioca era conhecido como Paulo de Bento Ribeiro, em referência ao bairro de onde surgiu. Paulo Benjamin de Oliveira passou a ser conhecido como Paulo da Portela por conta da Estrada do Portela ser a via principal do bairro de Osvaldo Cruz. Foi uma das maiores lideranças negras da história do samba e da música popular brasileira.

Mais tarde, passou a frequentar as festas de D. Esther Maria Rodrigues, organizadora do bloco “Quem Fala de Nós Come Mosca”, que recebia tanto pessoas do bairro como também da classe alta, e ainda artistas como Pixinguinha, Cartola, Roberto Silva, Augusto Calheiros, Donga, Gilberto Alves, entre outros. Em 1922 fundou o bloco “Baianinhas de Osvaldo Cruz”, acompanhado de Antônio Rufino dos Reis e Antônio da Silva Caetano, futuros fundadores da Portela.

Em 11 de abril de 1926 surgiu o Conjunto Carnavalesco Escola de Samba de Osvaldo Cruz, em cuja organização Paulo da Portela atuou como líder, produtor, relações públicas, organizava os eventos, discursava, lutando para que o samba e as escolas de samba tivessem o seu devido reconhecimento. A participação pública de Paulo da Portela logo fez dele um líder

classista muito considerado por seus pares e por alguns jornalistas, que nele via despontar uma estrela do proletariado. Em 1931 Mário Reis gravou seu samba “Quem espera sempre alcança”, pela Odeon. No ano seguinte, em 1932, participou da fundação da UES (União das Escolas de Samba).

No ano de 1935 a Vai Como Pode (futura Portela) ganhou o desfile das escolas de samba com “Linda Guanabara”, de sua autoria. No mesmo ano, a escola passou a chamar-se G.R.E.S. Portela, e Paulo da Portela foi eleito pelo voto popular como o maior compositor das escolas de samba, em um concurso promovido pelo jornal “A Nação”. No ano seguinte, 1936, foi eleito “Cidadão-Momo” e, em 1937, “Cidadão-Samba”, em eventos patrocinados, respectivamente, pelos jornais Diário da Noite e A Rua.

Carlos Galhardo gravou nesse ano *Cantar para não chorar*, (parceria de Paulo da Portela com Heitor dos Prazeres) pela gravadora RCA Victor. A canção seria regravada décadas depois pela Velha Guarda da Portela no disco Homenagem a Paulo da Portela, que registrava uma seleção de canções do repertório composto pelo sambista<sup>174</sup>. De dezembro de 1937 a janeiro de 1938, participou da Embaixada do Samba, grupo que viajou em turnê de shows no Uruguai, do qual faziam parte Heitor dos Prazeres, Marília Batista, a violonista Ivone Rabelo, o maestro Júlio de Souza e os Turunas Cariocas. Ainda em 1938, participou da Embaixada da Favela que, chefiada por Francisco Alves, fez apresentações em São Paulo.

Compôs *Teste de samba*, com o qual a Portela foi campeã em 1939, apontado como a primeira vez em que toda a escola de samba estruturou os elementos do desfile em torno do samba-enredo, com o desfile correspondendo a uma dramatização completa do cortejo carnavalesco e antecipando em décadas elementos que posteriormente tornariam famosos os carnavalescos Joãozinho Trinta e Paulo Barros (Simas, 2012, p. 48). Numa das alegorias do desfile portelense apareceu um quadro onde se lia a frase “Prestigar e amparar o samba, música típica e original do Brasil, é incentivar o povo brasileiro”.

No ano de 1940 criou o programa “A voz do morro”, na Rádio Cruzeiro do Sul, junto com Cartola, no qual apresentavam sambas inéditos. No ano posterior, em 1941, formando o Conjunto Carioca acompanhado de Cartola e Heitor dos Prazeres, fez temporada em São Paulo. Nesse ano, a Portela foi campeã com seu samba “Dez anos de glória”, em parceria com Antônio Caetano, que contava todos os temas já apresentados pela escola desde 1932. Em fevereiro de 1941 se afastou da Portela após um desentendimento que envolveu Cartola e

<sup>174</sup> Velha Guarda da Portela. In: **Homenagem a Paulo da Portela**. Bomba Records. 1989. Disponível em: <<https://immub.org/album/homenagem-a-paulo-da-portela>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

Heitor dos Prazeres, barrados de desfilarem da escola. Entrou então para outra agremiação, a escola de samba Lira do Amor, de Bento Ribeiro. Mas, apesar disso, em agosto de 1941 recebeu na Portela Walt Disney e enorme comitiva. Inspirado nesta grande festa, Disney criou o personagem Zé Carioca. Participou ainda como figurante de três longas-metragens: “Favela de meus amores”, de Humberto Mauro; “O bobo do rei” e “Pureza”.

Paulo da Portela foi um grande defensor e propagador da cultura negra em sua época, sendo uma das mais destacadas personalidades do mundo do samba em sua época. Sua atuação funcionou como mediadora entre políticos, artistas e intelectuais burgueses e o mundo do samba e ajudou a aproximar as escolas de samba das autoridades políticas. Em junho de 1939, casou-se com Maria Elisa dos Santos. Também teve atuação política, trabalhando em comícios do Partido Comunista e candidatando-se a vereador pelo Partido Trabalhista Nacional, com o apoio do jornal Diário Trabalhista e de agremiações carnavalescas, No entanto, não foi eleito. Morreu subitamente, em 30 de janeiro de 1949, às vésperas do carnaval. Seu enterro, no cemitério de Irajá, no subúrbio carioca, impressionou os contemporâneos, levando para as ruas dos bairros por onde passou um cortejo de cerca de 10 mil pessoas (Lopes, 2004, p. 519).

Passados 35 anos, em 1984, foi homenageado pela Portela no enredo do carnaval daquele ano, que homenageava também o bicheiro Natal e a cantora Clara Nunes comparando cada um deles a orixás, sendo Paulo da Portela associado a Oranian (orixá albino e negro, fundador do reino de Oyó), Natal com Oxóssi e Clara Nunes com Iansã<sup>175</sup>. A atuação de Paulo da Portela não deve ser vista apenas dentro do contexto de criação e desenvolvimento da Portela, pois sua liderança, importância e influência se estenderam por todos os setores ligados ao carnaval e nas populações negras, bem como na forma como estas eram vistas pela elite política e intelectual do Brasil. O sambista portelense

é um exponencial intelectual orgânico na história do Pós-abolição, pois suas ações na defesa da organização política das escolas de samba, inserção social, cidadania das comunidades negras periféricas e subjetivação e profissionalização dos sambistas de morro exerceram forte impacto nas formas de pensamento e ação desses setores, bem como influenciaram diretamente na adoção das políticas públicas culturais e sociais varguistas. (...) Destacam-se, no ativismo de Paulo da Portela, as ações em defesa do papel da escola de samba enquanto movimento político e cultural organizado e representativo das comunidades negras suburbanas, sobretudo como forma de enfrentamento do contexto eugenista (Pégas, 2023, p. 224)

---

<sup>175</sup> VÁRIOS AUTORES, 2023, p. 87-118 explica em detalhes a história do desfile de 1984 e também contextualiza as ligações entre os 3 homenageados e os respectivos orixás associados.

Décadas depois, a Velha Guarda da Portela, criada por iniciativa de Paulinho da Viola em 1970, buscou estabelecer uma ligação entre Paulo da Portela e Paulinho da Viola como lideranças da escola de samba. Um samba composto por Monarco e Chico Santana, gravado pela primeira vez em 1974, diz que

Antigamente era Paulo da Portela / Agora é Paulinho da Viola / Paulo da Portela,  
nossa professor / Paulinho da Viola, o seu sucessor / Vejam que coisa tão bela / O  
passado e o presente / Da nossa querida Portela / Paulo, com sua voz comovente /  
Cantava, ensinando a gente / Com pureza e prazer / O seu sucessor na mesma trilha /  
É razão que hoje brilha / Vaidade nele não se vê / Ó Deus / Conservai esse menino /  
Que a Portela do Seu Natalino / Saúda com amor e paz / Quem manda um abraço é  
Rufino / Pois Candeia e Picolino / Lhe desejam muito mais<sup>176</sup>.

O samba faz referências a diversas personalidades da história da Portela, como os compositores Candeia e Picolino, o pioneiro Rufino e o bicheiro Natal, cujo nome de batismo era Natalino. Ao estabelecer uma ligação entre Paulo da Portela e Paulinho da Viola os compositores projetam uma tradição que permaneceria válida ao longo das décadas que separam a atuação de ambos os Paulos.

Sendo o samba lançado em 1974, quatro anos após a fundação da Velha Guarda da Portela, os compositores também evidenciavam a importância da atuação de Paulinho da Viola como fomentador da defesa da tradição e da importância dos compositores que estavam na escola a mais tempo, alguns já a algumas décadas, e quer estavam perdendo relevância dentro da estrutura da escola de samba e afastados dos processos decisórios.

\*\*\*

A Portela que Paulinho da Viola começou a frequentar era a então maior campeão do carnaval carioca, tendo atingido na década de 1940 uma marca até hoje não igualada, a de ser campeão do carnaval por sete anos consecutivos, de 1941 a 1947. Tal predomínio serviu de mote para sambas, como a composição de Chico Santana, integrante da Velha Guarda da escola, que diz “Um dia um sambista em sua vaidade / Disse que vitória pra Portela é banalidade<sup>177</sup>”.

<sup>176</sup> Velha Guarda da Portela in: História das Escolas de Samba. **De Paulo da Portela a Paulinho da Viola**. Discos Marcus Pereiras. 1974. Disponível em: <<https://www.immub.org/album/historia-das-escolas-de-samba-portela>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>177</sup> Velha Guarda da Portela in: Portela Passado de Glória. **Vaidade de Um Sambista**. RGE. 1970. Disponível em: <<https://immub.org/album/portela-passado-de-gloria>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

A Portela também era uma instituição relevante por seu pioneirismo, assinalado em diversas iniciativas<sup>178</sup>, como ter sido a primeira escola de samba a desfilar com alegorias, alas separadas e fantasias que respeitavam as cores do próprio pavilhão; a introduzir a caixa-surda e o apito na bateria; a criar uniformes para as comissões de frente; a primeira escola de samba a receber visitantes ilustres (cientistas franceses em 1931); a primeira a visitar um espaço da considerada alta sociedade (os salões do Clube Alemão Pró-Arte, em 1933); a aparecer num filme (a produção Favela dos Meus Amores, de 1935; a primeira a se apresentar para figuras da nobreza (a Duquesa de Kent, em apresentação feita no Palácio do Itamaraty em 1959) e a receber um chefe de Estado estrangeiro, o presidente chileno Eduardo Frei, em 1968.

Ao longo do tempo a Portela também foi visitada pelo político e professor francês Henri Paul Hyacinthe Wallon, a cantora e dançarina Josephine Baker, o compositor estadunidense Aaron Copland, Walt Disney e o então presidente Luiz Inácio Lula da Silva, naquela que pode ter sido a primeira visita de um presidente brasileiro a uma escola de samba). A escola também guarda o pioneirismo de ser a primeira escola de samba a permitir que uma mulher, Dagmar (cunhada do bicheiro Natal), tocasse surdo em sua bateria.

#### **2.4 Carnaval e Portela em Paulinho da Viola nos anos 1960**

O carnaval a partir dos anos 1960 foi palco de duas grandes transformações que acarretariam diversos efeitos na estrutura das escolas de samba. A primeira foi a ascensão da figura do carnavalesco, sendo o melhor exemplo Fernando Pamplona, professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e funcionário do Teatro Municipal, onde trabalhou com o futuro carnavalesco Joãozinho Trinta.

Pamplona foi convidado pelo Salgueiro e antes de aceitar, estabeleceu duas condições: levar sua equipe e ter carta branca para montar um desfile cujo enredo abordasse a história do Quilombo dos Palmares, evento comumente ignorado pela historiografia oficial ou retratado de forma estereotipada. O enredo desenvolvido por Fernando Pamplona baseava-se em material coletado na Biblioteca do Exército e em obras de Edson Carneiro, sobretudo no livro sobre Palmares publicado pelo pesquisado na década de 1940<sup>179</sup>. Em 11 anos, Pamplona venceu quatro carnavais com o Salgueiro, tendo em três dos desfiles campeões, desenvolvido

<sup>178</sup> LOPES; Simas, 2015, p. 204-205 e SOUZA, 2022, p. 15.

<sup>179</sup> COSTA, Haroldo. **Salgueiro Academia do Samba**. Rio de Janeiro: Record, 1984, 90-91. O livro de Edson Carneiro sobre Palmares se chama CARNEIRO, Edson. **O Quilombo dos Palmares**. São Paulo: Brasiliense, 1947.

enredos ligados a personagens e elementos da cultura negra: “Quilombo dos Palmares” (1960), “Bahia de todos os deuses” (1969) e “Festa para um rei negro” (1971).

O sucesso de Fernando Pamplona significou a diminuição da relevância da figura do compositor dentro da estrutura de poder das escolas de samba, de forma que o poder de decisão sobre os diversos elementos do desfile carnavalesco foi se concentrando no carnavalesco, muitas vezes uma figura vinda de fora da escola, sem ligações anteriores com a comunidade nem tempo de vivência com os integrantes.

A segunda grande transformação pela qual o carnaval e as escolas de samba passaram foi a consolidação da figura do patrono, comumente bicheiros, que se mantém relevante até os dias de hoje. Eram homens que, assumindo a condição de patrocinadores e por vezes presidentes, colaboravam com dinheiro para cobrir os custos das escolas. Por operarem negócios muitas vezes à margem da lei e ao mesmo tempo serem influentes e bem-vistos nas escolas de samba, os banqueiros do jogo do bicho recebiam um tratamento controverso e dúvida da imprensa, aparecendo ora nas páginas policiais, ora nas colunas sociais (Costa, 1987, p. 247). A figura pioneira dos patronos bicheiros nas escolas de samba foi Natal da Portela<sup>180</sup>.

Não é objetivo deste trabalho analisar pormenorizadamente a obra lírica de Paulinho da Viola<sup>181</sup>, todavia, cabe ressaltar que o carnaval começa a aparecer na discografia de Paulinho da Viola como cenário de amores e desamores. Na obra lírica de Paulinho da Viola, o amor é um tema construído como “reflexão que abrange a totalidade da existência, aproximando-se de uma ‘educação sentimental’ que culmina em máximas morais, como experiência e conhecimento” (Negreiros, 2012, p. 2) e o carnaval em muitas canções serviu de palco para o desenvolvimento das relações afetivas narradas.

O carnaval é o palco onde o sujeito vai tentar esquecer de um amor que não deu certo e também o local onde a presença da pessoa amada pode acarretar problemas. Essas visões aparecem em duas canções de seu primeiro álbum solo, lançado em 1968, nos versos “Não quero mais me preocupar / Porque já dei a decisão final / Se ela não me procurar / Eu vou sair sozinho neste carnaval<sup>182</sup>” e “Meu amor quis brincar o carnaval / E saiu pela avenida escolas a

<sup>180</sup> Os interessados em conhecer mais aspectos biográficos de Natal da Portela e de sua atuação como bicheiro e um Braço Só. Rio de Janeiro: Guavira Editores, 1975.

<sup>181</sup> Os interessados em uma análise minuciosa da obra lírica de Paulinho da Viola podem consultar NEGREIROS, Eliete Eça. Paulinho da Viola e o Elogio do Amor. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, 2012.

<sup>182</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Sem Ela Eu Não Vou**. Odeon. 1968. Disponível em: <<https://immub.org/album/paulinho-da-viola>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

desfilar / Foi vestida de alegria / E saiu para não voltar / E eu vestido de tristeza / Cantei para não chorar<sup>183</sup>”.

Já a Portela aparece primeiramente como um dos lugares do samba no Rio de Janeiro. No primeiro disco solo, de 1968, no samba Batuqueiro, um músico conta de suas origens e de sua visão sobre o samba e diz “Venho lá de mangueira e ainda vou na Portela, Sim meu senhor<sup>184</sup>”. No mesmo disco, outro samba mostra a Portela como um objeto de afeição forte capaz de provocar desavenças conjugais: “Às vezes eu quero brigar com ela / Só pra sair na Portela<sup>185</sup>”.

Nas entrevistas o tema carnaval não aparece nesta década, sobretudo pelo fato do sambista ter surgido para o grande público mais como cantor e compositor do que como figura ligada ao desfile das escolas de samba. A despeito de sua ligação com a Portela, sua presença na mídia comumente noticiava o começo de sua carreira no Zicartola e suas participações em outras programações musicais e depois como cantor e compositor.

## 2.5 Carnaval e Portela em Paulinho da Viola nos anos 1970

No começo da década de 1970 o carnaval aparece em canções de Paulinho da Viola novamente como cenário de vivências sentimentais, mas desta vez como espaço onde algum consolo pode ser encontrado, como se a experiência do carnaval tivesse algo de terapêutico. Esta tendência se observa nos versos de duas canções do disco lançado pelo sambista em 1970

Sem ideal / Esperando o carnaval / pra matar minhas penas / na esperança que um canto / venha sufocar meu pranto / mas carnaval são três dias apenas<sup>186</sup>  
 Porém / Há um caso diferente / Que marcou um breve tempo / Meu coração para sempre / Era dia de carnaval / Eu carregava uma tristeza / Não pensava em novo amor / Quando alguém que não me lembro anunciou / Portela, Portela / O samba trazendo alvorada / Meu coração conquistou<sup>187</sup>

---

<sup>183</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Meu Carnaval**. Odeon. 1968. Disponível em: <<https://immub.org/album/paulinho-da-viola>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>184</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Batuqueiro**. Odeon. 1968. Disponível em: <<https://immub.org/album/paulinho-da-viola>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>185</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Maria Sambamba**. Odeon. 1968. Disponível em: <<https://immub.org/album/paulinho-da-viola>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>186</sup> Paulinho da Viola. In: Foi Um Rio que Passou em Minha Vida. **Lamentação**. Odeon. 1970. Disponível em: <<https://immub.org/album/foi-um-rio-que-passou-em-minha-vida>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>187</sup> Paulinho da Viola. In: Foi Um Rio que Passou em Minha Vida. **Foi Um Rio que Passou em Minha Vida**. Odeon. 1970. Disponível em: <<https://immub.org/album/foi-um-rio-que-passou-em-minha-vida>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

Neste segundo samba, que se tornou um dos maiores sucessos da carreira de Paulinho da Viola, a Portela também é louvada, bem como o tradicional manto azul da agremiação de Oswaldo Cruz

Portela, Portela / O samba trazendo alvorada / Meu coração conquistou / Ah, minha Portela / Quando vi você passar / Senti meu coração apressado / Todo o meu corpo tomado / Minha alegria a voltar / (...) Não posso definir aquele azul / Não era do céu / Nem era do mar<sup>188</sup>

Esse samba inaugurou uma marca da discografia de Paulinho da Viola: gravar sambas que enalteciam a Portela. No mesmo disco outra canção retira do carnaval a capacidade de ser um local onde o sujeito acha algum ânimo

Nada de novo / Capaz de despertar / Minha alegria / O sol, o céu, a rua / Um beijo frio, um ex-amor / Alguém partiu, alguém ficou / É carnaval / Eu gostaria de ver / Essa tristeza passar / Um novo samba compor / Um novo amor encontrar / Mas a tristeza é tão grande no meu peito / Não sei pra que a gente fica desse jeito<sup>189</sup>

Versos que estabelecem um contraste com a tônica de canções anteriores. Neste disco a Portela também aparece como local onde o sambista sempre procura meios de ir, mesmo ao custo de eventuais problemas conjugais “Fico no meu samba / Se quiser, pode ficar / Vou lá na Portela / Mesmo que você não vá<sup>190</sup>”. Em 1971 o carnaval volta a ser cenário de desamores

O seu nome está riscado / Nem no baile mascarado / Você vai poder brincar / (...) / Mas espere o troco necessário / Vai passar o carnaval<sup>191</sup>. Estabelecendo uma alternância entre canções que mostram o carnaval como lugar de consolo e desamores, em 1972 o sambista lançou uma canção que diz “No carnaval / Quero afastar / As mágoas que meu samba não desfaz<sup>192</sup>

<sup>188</sup> Paulinho da Viola. In: Foi Um Rio que Passou em Minha Vida. **Foi Um Rio que Passou em Minha Vida**. Odeon. 1970. Disponível em: <<https://immub.org/album/foi-um-rio-que-passou-em-minha-vida>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>189</sup> Paulinho da Viola. In: Foi Um Rio que Passou em Minha Vida. **Nada de Novo**. Odeon. 1970. Disponível em: <<https://immub.org/album/foi-um-rio-que-passou-em-minha-vida>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>190</sup> Paulinho da Viola. In: Foi Um Rio que Passou em Minha Vida. **Pra Não Contrariar Você**. Odeon. 1970. Disponível em: <<https://immub.org/album/foi-um-rio-que-passou-em-minha-vida>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>191</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **O Acaso Não Tem Pressa**. Odeon. 1971. Disponível em: <<https://immub.org/album/paulinho-da-viola-2>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>192</sup> Paulinho da Viola. In: A Dança da Solidão. **Guardei Minha Viola**. Odeon. 1972. Disponível em: <<https://immub.org/album/a-danca-da-solidao>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

Ainda em 1972, em mais um samba, o comportamento hipócrita de um sujeito é exemplificado pelo comportamento dele em diversas situações, incluindo o carnaval

Você é visto toda sexta no Joá... / Ah, no Joá / E não é só no carnaval que vai pros bailes se acabar / Fim de semana, você deixa a companheira / E, no bar com os amigos, bebe bem a noite inteira / Segunda-feira, chega na repartição / Pede dispensa para ir ao oculista / E vai curar sua ressaca simplesmente, meu amigo / Você não passa de um falso moralista<sup>193</sup>

O samba é marcado por uma introdução falada onde Paulinho da Viola, em fato incomum para os discos lançados na época, apresenta os músicos que participam da gravação, com cada um começando a tocar seu instrumento musical após ser nomeado. No mesmo disco a Portela aparece em um samba como local de experiências privilegiadas “Domingo, lá na casa do Vavá / Teve um tremendo pagode Que você não pode imaginar / Provei do famoso feijão da Vicentina / Só quem é da Portela é que sabe / Que a coisa é divina<sup>194</sup>”. E aparece nesse álbum mais um dos sambas de exaltação à Portela gravados por Paulinho da Viola

Portela / Eu às vezes meditando, acabo até chorando / Que nem posso me lembrar / Teus livros têm tantas páginas belas / Se for falar da Portela, hoje não vou terminar / (...) / No livro da nossa história tem conquistas a valer / Juro que não posso me lembrar / Se for falar da Portela, hoje eu não vou terminar<sup>195</sup>

O carnaval volta a aparecer como espaço de euforia e distração dos problemas da vida em um samba que integrou o disco lançado em 1973

Carnaval, desengano / Deixei a dor em casa me esperando / E brinquei e gritei e fui vestido de rei / Quarta feira sempre desce o pano / Carnaval, desengano / (...) / No carnaval, esperança / Que gente longe viva na lembrança / Que gente triste possa entrar na dança / Que gente grande saiba ser criança<sup>196</sup>

A garra dos componentes diante um desfile ruim é exaltada em um samba que integra o repertório desse disco “Pois este ano a Portela vai sair / Pra decidir aquela situação / Quem chorou, chorou / Quem sorriu, sorriu / O nosso destino é lutar / Portela não vai deixar cair /

<sup>193</sup> Paulinho da Viola. In: A Dança da Solidão. **Falso Moralista**. Odeon. 1972. Disponível em: <<https://immub.org/album/a-danca-da-solidao>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>194</sup> Paulinho da Viola. In: A Dança da Solidão. **No Pagode do Vavá**. Odeon. 1972. Disponível em: <<https://immub.org/album/a-danca-da-solidao>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>195</sup> Paulinho da Viola. In: A Dança da Solidão. **Portela Passado de Glória**. Odeon. 1972. Disponível em: <<https://immub.org/album/a-danca-da-solidao>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>196</sup> Paulinho da Viola. In: Nervos de Aço. **Sonho de Um Carnaval**. Odeon. 1973. Disponível em: <<https://immub.org/album/nervos-de-aco>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

Aquilo que construiu<sup>197</sup>. Enquanto o tom saudosista em relação ao carnaval e à Portela aparece no disco de 1975, onde um dos sambas diz “Quem é que não se lembra / Da jaqueira / Da jaqueira da Portela<sup>198</sup>”.

Em 1976 o carnaval apareceu como metáfora de uma crise de relacionamento “O carnaval que ela fez acabou<sup>199</sup>”. E a Velha Guarda da Portela foi homenageada em um samba onde Paulinho da Viola citou em um trecho falado da gravação os nomes de diversos integrantes do conjunto, que ele via como baluarte da tradição da agremiação “Esse partido é em homenagem à Velha Guarda da Portela. / Sr. Armando Santos, Alberto Lonato, Manacéa, falecido Ventura, falecido João da Gente, Santinho, Casquinha<sup>200</sup>”.

Em 1978, em um samba que fala dos cenários do samba e das agremiações carnavalescas, a Portela volta a ser citada como um dos lugares do samba, frisando sua presença no subúrbio “Portela, vive de glórias em Madureira<sup>201</sup>”.

Já em suas entrevistas, Paulinho da Viola começou a década falando do carnaval enquanto espaço influente em sua formação musical e também como acontecimento no qual se envolvia ativamente “Nessa rua existia uma escola de samba da qual eu fazia parte e um bloco carnavalesco que os moradores dali faziam, eu também fui um dos fundadores do bloco. (...) ali eu comecei a travar contato com negócio de samba, carnaval (O Pasquim. 13 a 19 de Agosto de 1970<sup>202</sup>)”.

O carnaval ressurgiu em uma longa entrevista, dada em conjunto com Carlos Elias e Candeia, para o jornal Correio Braziliense em 1978, onde alguns anos após a criação da GRAN Quilombo, cujo contexto veremos mais abaixo, o sambista comentou o estado das escolas de samba

E os sambas-enredo são escolhidos arbitrariamente, não existe democracia nas escolas, quer dizer, o povo da escola não vota, isso é que tem que ser denunciado, entende? Não existe um conselho fiscal que seja representativo de escola, essas coisas todas tem que ser denunciadas. (...) Uma escola hoje é uma coisa abstrata (...) apesar de: compromissos com turismo, e coisa e tal, apesar de ser uma coisa já infiltrada e tudo, deveria, (deve) prevalecer dentro da escola valores que são

<sup>197</sup> Paulinho da Viola. In: Nervos de Aço. **Não Leve a Mal**. Odeon. 1973. Disponível em: <<https://immub.org/album/nervos-de-aco>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>198</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Jaqueira da Portela**. Odeon. 1975. Disponível em: <<https://immub.org/album/paulinho-da-viola-3>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>199</sup> Paulinho da Viola. In: Memórias Cantando. **O Carnaval Acabou**. Odeon. 1976. Disponível em: <<https://immub.org/album/memorias-cantando>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>200</sup> Paulinho da Viola. In: Memórias Cantando. **Perdoa**. Odeon. 1976. Disponível em: <<https://immub.org/album/memorias-cantando>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>201</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Cenários**. EMI-Odeon. 1978. Disponível em: <<https://immub.org/album/paulinho-da-viola-4>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>202</sup> O Pasquim, 13 a 19 de agosto de 1970. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=1467>>. Acesso em 19 de julho de 2024.

fundamentais para a manutenção do samba, quer dizer: uma escola de samba o que é? Implica inclusive no seu patrimônio, na sua história, no seu patrimônio cultural, quer dizer, o que é que é? Todos os seus elementos antigos, toda a história daquilo ali, o acervo, a maneira como se dançava, os sambas tradicionais, a escola do samba (Correio Braziliense. 21 de Janeiro de 1978<sup>203</sup>).

Em 1979, demonstrando desilusão com os caminhos adotados pelas escolas de samba, Paulinho afirmou que “O que vemos hoje é o compromisso das agremiações carnavalescas com os organismos de turismo, que favorece a muita gente, menos ao cara do samba. Este é quem menos usufrui” (Correio Braziliense. 28 de Março de 1979<sup>204</sup>). No mesmo ano, o sambista deixou explícito seu afastamento institucional da Portela, declarando que “Da Portela estou afastado, embora seja portelense é vá na avenida torcer por ele. Mas escola de samba hoje é aquela sofisticação, aparelhagem de som, gente que não acaba mais. Acaba o carnaval e não fica um samba de rua” (Jornal do Brasil. 11 de Setembro de 1979<sup>205</sup>).

Já a Portela começa a aparecer nas entrevistas, de forma até previsível, quando Paulinho da Viola fala de sua aproximação com a escola de samba “o meu primo foi uma vez fazer uma visita na escola e me perguntou: por que você não vai lá pra Portela? Aí eu tive um aborrecimento lá na escola e fui pra Portela” (O Pasquim. 13 a 19 de Agosto de 1970<sup>206</sup>).

Em 1974 a crítica à Portela apareceu de forma contundente “Este ano não quero nada com escola de samba. A Portela virou uma indústria e tem muita gente querendo ser diretor de lá. Deixou de ser um troço espontâneo e a própria escolha do samba-enredo é promocional” (Diário de Natal. 2 de Outubro de 1974<sup>207</sup>). No mesmo ano, o sambista comentou uma das mudanças que estavam acontecendo nas escolas de samba

Agora encontro pessoas que não conheço nas escolas, que vão pra lá dançar um samba pesado, até a exaustão. Samba lento não dá mais pé. As coisas estão se

<sup>203</sup> Correio Braziliense, 21 de janeiro de 1978. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_02&pesq=%22paulinho%20viola%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=99300](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&pesq=%22paulinho%20viola%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=99300)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

<sup>204</sup> Correio Braziliense, 28 de março de 1979. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_02&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=119165](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=119165)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

<sup>205</sup> Jornal do Brasil, 11 de setembro de 1979. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/163830](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/163830)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

<sup>206</sup> O Pasquim, 13 a 19 de agosto de 1970. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=1467>>. Acesso em 19 de julho de 2024.

<sup>207</sup> Diário de Natal, 2 de outubro de 1974. Disponível em:

<[http://memoria.bn.gov.br/DocReader/028711\\_02/14392](http://memoria.bn.gov.br/DocReader/028711_02/14392)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

desfazendo. Quando percebo que estou tentando mudar a situação, me sinto ingênuo (Jornal do Brasil. 7 de Julho de 1974<sup>208</sup>).

O afastamento ficou escancarado a partir de 1975, quando Paulinho da Viola apoiou Candeia na criação de um modelo alternativo de escola de samba, a GRAN Quilombo, que foi a principal consequência do processo de desilusão e afastamento de diversos sambistas, incluindo Paulinho da Viola, das escolas de samba.

Candeia obteve um terreno no bairro Rocha Miranda, convidou a comunidade e sambistas de renome para apoiar sua ideia e entre as adesões marcaram presença Paulinho da Viola, Martinho da Vila, Nei Lopes, Wilson Moreira, Guilherme de Brito, Monarco e outros integrantes da Velha Guarda da Portela, Dona Ivone Lara, Beth Carvalho, Clementina de Jesus, Nelson Sargento, Elton Medeiros, entre outros, com a divulgação ficando a cargo do ator Jorge Coutinho, que organizava nas segundas-feiras rodas de samba no Teatro Opinião.

O Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo, o GRAN Quilombo, foi fundado em 8 de dezembro de 1975<sup>209</sup>. Candeia e os criadores da nova agremiação carnavalesca fizeram questão de incluir a palavra “Negra” no nome da escola, uma vez que o destaque funcionava como mais uma forma de atualizar e intervir na discussão sobre o lugar do negro e de suas manifestações culturais na sociedade.

Considero Candeia a mais importante liderança negra do samba na segunda metade do século XX e ele influenciou o pensamento de Paulinho da Viola nos debates raciais, mostrando com a criação da GRAN Quilombo que o surgimento da Velha Guarda da Portela, iniciativa copiada por outras escolas, não era suficiente para garantir aos sambistas negros espaço e reconhecimento dentro das agremiações carnavalescas.

Dois grupos antagônicos disputavam o poder e o controle dos processos decisórios na Portela. Um grupo era liderado pela diretoria da escola, na época ocupada por Carlinhos Maracanã e pelo patrono Natalino José do Nascimento, o Natal, bicheiro muito influente na região de Madureira, que custeou a construção da primeira sede própria da Portela, em 1961, e da sede definitiva, em 1972; este grupo defendia e destacava os aspectos visuais e estéticos do desfile, isto é, os elementos cênicos, como fantasias, adereços e alegorias, o que o aproximava do crescente gigantismo dos desfiles e era conivente com a infiltração de

<sup>208</sup> Jornal do Brasil, 7 de julho de 1974. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/37580](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/37580)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

<sup>209</sup> Em SOUZA, 2022, p. 158-164 analiso o processo de formação da GRAN Quilombo, análise cujas linhas gerais reproduzo e expando aqui, com o acréscimo de mais informações e atualização bibliográfica.

elementos não pertencentes à comunidade da escola de samba, tanto na preparação do carnaval como no desfile, nos processos internos e na disputa do samba-enredo.

Do outro lado, o grupo liderado por Candeia, que possuía entre os apoiadores Paulinho da Viola, Wilson Moreira, destacava o samba no pé, o lado festivo e espontâneo do desfile por meio da música e da dança, além de defender a centralidade da figura do compositor, a autonomia da escola de samba e a participação da comunidade na definição, construção e execução do desfile.

Cabe frisar que cada um dos grupos se associava a uma visão e a um projeto específico para a Portela, mas que ilustrava a situação de diversas escolas de samba e do carnaval como um todo na década de 1970. O grupo de Carlinhos Maracanã se considerava progressista, associando o carnaval ao visual, aceitando as novas tendências observadas nos desfiles, como a abertura da agremiação à presença de pessoas de fora da comunidade e na realização de atividades fora do bairro onde a quadra da escola funcionava, o que poderia atrair um público maior e mais renda pra escola de samba.

Já o grupo que Paulinho da Viola integrava se via como tradicionalista, associando o carnaval ao samba no pé e defendia um ponto de vista segundo o qual a escola de samba devia pesquisar, resgatar e promover elementos da cultura de origem negra, lutar contra as diversas interferências na definição dos rumos das escolas de samba e destacar os sambistas locais e a participação da comunidade nas decisões da escola.

O lugar da tradição estava no centro da discussão entre os dois grupos. Sobre o contexto que antecedeu o rompimento, Paulinho da Viola disse que:

Quando apareceu aquele, o Salgueiro com ‘pega no ganzê, pega no ganzá’ [...] isso fez um sucesso imediato, não é, e com aquela forma, é, muito diferente dos sambas de enredo tradicionais, não é. Isso provocou o seguinte: parte dos diretores da Portela chegavam a dizer ‘Olha, vocês têm que mudar isso, esses sambas quilométricos, essa coisa, isso tem que mudar, tem que fazer uma coisa mais pro público, o povo pegar mais rapidamente e tudo’. Aí já começou uma reação do pessoal que não acreditava nisso, né, que achava que a Portela tinha suas características, seus compositores, a ala de compositores que tinha, e o Candeia era um deles<sup>210</sup>.

“Pega no ganzê, pega no ganzá” era como acabava o refrão do samba-enredo com o qual a Acadêmicos do Salgueiro desfilou no Carnaval de 1971. Com mais um enredo de temática negra, *Festa para um Rei Negro*, contando a visita de príncipes africanos a

<sup>210</sup> Candeia. Direção de Luis Antonio Pilar. Rio de Janeiro. Lapilar Produções. 2018. (1. 13'45"). Disponível em: <<https://vimeo.com/300586468>>. Acesso em 16/06/2024.

Pernambuco, a agremiação venceu a disputa daquele ano. O samba-enredo ficou famoso por desencadear uma mudança significativa na lógica vigente das composições, pois as letras, que costumavam ser caudalosas, passaram a ser mais enxutas e marcadas por refrões de fácil absorção, devido à necessidade de alcançar um público que não mantinha ligações com as escolas de samba e pela necessidade de gravar dentro de um limite temporal estabelecido pelo mercado fonográfico.

O líder do grupo que Paulinho da Viola integrava era Candeia, que insatisfeito com a administração da Portela, em 11 de março de 1975, escreveu ao presidente da escola um dos documentos fundamentais da história do samba e do carnaval, onde explicava os princípios que deveriam fundamentar uma escola de samba. Com o texto, Candeia analisou os problemas que identificava em cada etapa da preparação para o Carnaval e no desfile, fez um balanço da história da Portela e do samba e apresentou diversas sugestões, além de constituir o melhor exemplo de como aquele grupo entendia o conceito de tradição, numa construção que também apareceu em falas de Paulinho da Viola.

No documento Candeia relembrava uma das características das primeiras escolas de samba: sua ligação com a comunidade que a circunda “Escola de samba é Povo em sua manifestação mais autêntica! Quando se submete às influências externas, a escola de samba deixa de representar a cultura do nosso povo” (Vargens, 1997, p. 67).

E também descreve qual era seu ponto de vista sobre a ideia de tradição, reforçando que ela era um legado a ser absorvido, reinterpretado e passado para frente, ao escrever que “A Portela precisa assumir posição em defesa do samba autêntico. Isso não significa um retorno à década de 1930, mas uma posição de autonomia e grandeza suficientes para só aceitar as evoluções coerentes com o engrandecimento da cultura popular” (Vargens, 1997, p. 71).

A tradição se materializaria na construção um espaço contemporâneo onde os sambistas pudessem refletir sobre quais práticas (oriundas de inovações tecnológicas e instrumentais, ciclos de modismos, mudanças na organização e feitura dos desfiles dos blocos e escolas de samba etc.) surgidas ao longo do tempo serviam para manter traços fundamentais do samba e das agremiações, devendo ser absorvidas, e quais apenas introduziam elementos que descharacterizavam a forma de fazer samba, devendo ser combatidas e eliminadas.

Ou seja, a ideia de tradição defendida pelo grupo era ao mesmo tempo um modo de dar continuidade à história da escola de samba refletindo sobre as mudanças presentes, sem que isso significasse um engessamento das formas de se fazer samba e pensar os desfiles, mas

também sem absorver de forma imediata e irrefletida as mudanças pelas quais o carnaval estava passando.

O documento enviado por Candeia à presidência da Portela expunha os motivos do desagrado e discordância de seu grupo com a administração da agremiação, tais como a centralização excessiva das decisões sobre a escola de samba (que diminuía a participação da comunidade), a entrada sem muito critério de novos integrantes e a criação de novas alas, a sistemática redução da relevância da figura do compositor, a contratação de profissionais que não conheciam suficientemente bem a escola, por vezes sem ter ligações com a comunidade e com a história da agremiação, o gigantismo dos desfiles (expresso no aumento injustificado do tamanho dos carros e alegorias), e as mudanças no comprimento, andamento e forma de escolha dos sambas-enredo (Vargens, 1997, p. 67-72). As queixas expostas no documento eram coerentes com uma canção de Paulinho da Viola lançada no mesmo ano, 1975, que nos seus versos dizia:

Tá legal / Eu aceito o argumento / Mas não me altere o samba tanto assim / Olha que a rapaziada está sentindo a falta / De um cavaco, de um pandeiro e de um tamborim / Sem preconceito ou mania de passado / Sem querer ficar do lado de quem não quer navegar / Faça como o velho marinheiro / Que durante o nevoeiro / Leva o barco devagar<sup>211</sup>.

A metáfora do tempo “Leva o barco devagar” me parece estar associada à percepção de Paulinho da Viola de que interessava ao grupo liderado por Candeia restabelecer o respeito às tradições com as quais se identificavam e que consideravam essenciais para a manutenção da identidade da escola de samba. Dessa forma, o grupo procurava articular a ideia de tradição sem a tomar como algo engessado e imune aos efeitos do tempo e das transformações sociais, mas também sem a submeter a uma aceitação automática do que era considerado moderno.

“Leva o barco devagar” também é uma reflexão sobre os efeitos da acelerada passagem do tempo, expondo as condições de um contexto em que ocorre a valorização de tradições, que podem ser criadas ou reinventadas quando rápidas transformações sociais enfraquecem ou aniquilam as referências nas quais se baseavam antigas tradições (Hobsbawm, 1997, p. 9-23).

Fenômeno que ocorreu no Brasil entre as décadas de 1960 e 1970, onde a consolidação do mercado de bens culturais, o êxodo rural, a intensificação do acesso a novos hábitos e a bens de consumo, o avanço tecnológico, o crescimento do mercado fonográfico e a

<sup>211</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Argumento**. Odeon. 1975. Disponível em: <<https://immub.org/album/paulinho-da-viola-3>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

crescente espetacularização do Carnaval contribuíram para modificações aceleradas nos ambientes frequentados pelos sambistas, como as Escolas de Samba, desestruturando, e mesmo destruindo, as condições nas quais sua arte era produzida, exibida, veiculada e valorizada.

Isso evidenciou cada vez mais a necessidade de os sambistas procurarem formas de resistir a essas mudanças e viabilizarem a recuperação da tradição como elemento estruturador de suas manifestações culturais. E também fomentou a composição e gravação de sambas como o citado logo acima, onde tanto o efeito das mudanças quanto a velocidade delas eram criticados.

Cabe frisar que as práticas culturais, incluindo as rodas de samba e partido alto, bem como as escolas de samba, funcionaram no Brasil como eixos em torno dos quais as populações negras emitiam suas considerações sobre suas vidas e sobre o mundo e resistiam às tentativas de dominação por parte das classes dominantes, buscando manter suas identidades culturais e buscando resistir às pressões das elites para padronizar as manifestações culturais (Carvalho, 2010, p. 44). Esse objetivo de fazer do Gran Quilombo também um local de resistência às rápidas mudanças, que cada vez mais modificavam as escolas de samba e o carnaval, também foi resumido por Paulinho da Viola quando ele comentou algumas falas de Candeia:

[...] a gente precisa de um lugar pra fazer as coisas que a gente sempre fez, isso era uma ideia do Candeia, é, que a gente possa cantar os sambas que quiser cantar, fazer as festas, reunir as pessoas de qualquer, de todas as escolas, que é uma coisa que não tá acontecendo mais<sup>212</sup>.

Paulinho da Viola fala da tradição não só como uma ideia ou uma forma de fazer algo, mas também como um espaço, um local concreto. O samba, para Paulinho da Viola, fala não só de sentimentos e pensamentos, mas também de modos de vida e de locais onde a vida acontece. Sendo o samba um elemento constitutivo da vida e da identidade dos sambistas e da comunidade dentro da qual eles se inseriam, ter um local físico para que eles tocassem, cantassem e dançassem era fundamental para a manutenção de suas identidades, práticas culturais.

Para além da segregação espacial, com critérios raciais, que caracteriza a história do Rio de Janeiro, a fala de Paulinho da Viola aponta para uma consequência da infiltração e

<sup>212</sup> Candeia. Direção de Luis Antonio Pilar. Rio de Janeiro. Lapilar Produções. 2018. (1. 18'00"). Disponível em: <<https://vimeo.com/300586468>>. Acesso em 16/06/2024.

tomada de controle de diversos aspectos das escolas de samba e do carnaval: a diminuição, e mesmo o desaparecimento, de espaços físicos ligados ao samba, seja pela eliminação física dos espaços ou, mais comumente no que tange às agremiações carnavalescas, pelo paulatino afastamento e restrição da participação de compositores e sambistas ligados a uma perspectiva tradicional.

Isto é um dos fatores que ajudam a compreender o surgimento de rodas de samba feitas não mais em escolas de samba, mas nos quintais das casas de alguns sambistas ou em espaços por estes arrendados, que de certo modo significou um retorno simbólico a casa de Tia Ciata e outras Tias baianas (como Bebiana, Presciliana – mãe de João da Baiana, Amélia – mãe de Donga, Gracinda, Fé e Carmen do Xibuca) em cujas casas ocorriam rodas de samba no começo do século XX. No caso específico de sambistas ligados à Portela e à Velha Guarda da escola, alguns dos mais importantes quintais onde ocorriam rodas de samba e partido alto, a saber, as residências de Manacéa, Tia Doca, Argemiro, Tia Surica e Candeia.

Foi nestas rodas de samba, desvinculadas institucionalmente das escolas de samba, que se popularizou o pagode nos anos 1980, fenômeno musical que exemplificou a forma como a tradição poderia ser absorvida e atualizada gerando desdobramentos musicais. O sucesso do Pagode da Tamarineira, pioneiro realizado na quadra do Bloco do Cacique de Ramos, serviu de estímulo para a criação e expansão de várias outras rodas de samba pelo subúrbio do Rio de Janeiro, sobretudo na Zona Norte, em bairros como Piedade, Oswaldo Cruz, Cascadura, Vila Isabel, Marechal Hermes, Vila Valqueire, Rocha Miranda e Vila da Penha.

Alguns dos pagodes mais conhecidos eram o do Clube Sambola (na Abolição), o Pagode do Cura Ressaca (na Praça de Bonsucesso), o Pagode do Arlindinho (em Cascadura), o Pagode da Tia Doca (em Madureira), o Pagode da Beira do Rio (em Oswaldo Cruz), o Pagode do Cláudio Camunguelo (em Vista Alegre) e o “Pagofone” (no Cachambi), no qual, segundo uma anedota, havia um telefone público (orelhão) por meio do qual os frequentadores faziam ligações avisando e explicando atrasos (Souza, 2022, p. 208).

Após ver o documento ser ignorado, Candeia reuniu amigos e correligionários e fundou uma nova escola de samba, a escola de samba Gran Quilombo, que rapidamente recebeu adesões e declarações de apoio e que demonstrou em seus objetivos compreender a necessidade de se defender a cultura negra e o uso da estrutura da escola de samba como meio para alcançar essa defesa. As mudanças nas escolas de samba na visão de Candeia e seus apoiadores colocavam em risco até mesmo essa noção fundamental sobre as raízes do samba,

gênero musical resultante da síntese de manifestações musicais negras. Com isso, a criação da GRAN Quilombo consolidou a segunda grande crise interna da história da Portela<sup>213</sup>.

Outro objetivo era deslocar o foco histórico da observação da trajetória dos escravizados e dos negros no pós-abolição, enfatizando o aspecto de resistência de suas ações, expresso no termo “quilombo”. Em entrevista, Candeia e Elton Medeiros explicaram o significado do Gran Quilombo. Segundo Candeia

Não negamos que se trata de um movimento de resistência. Não uma resistência especificamente contra os muitos brancos que estão engrossando os contingentes das escolas. A resistência é tão somente contra a total descaracterização da coisa (Última Hora, 7 de Janeiro de 1976)<sup>214</sup>

Todas as críticas apontavam para um afastamento da comunidade e dos sambistas da direção da escola de samba e para um esforço das agremiações para se adequarem a demandas propostas pelo poder público, pelos meios de comunicação e pelo mercado fonográfico. Mais uma vez demonstrando acreditar que uma escola de samba pode e deve muito mais do que se preocupar com o Carnaval, Candeia assim definiu os objetivos do Gran Quilombo:

1. Desenvolver um centro de pesquisas de arte negra, enfatizando sua contribuição à formação da cultura brasileira.
2. Lutar pela preservação das tradições fundamentais sem as quais não se pode desenvolver qualquer atividade criativa popular.
3. Afastar elementos inescrupulosos que, em nome do desenvolvimento intelectual, apropriam-se de heranças alheias, deturpando a pura expressão das escolas de samba e as transformam em rentáveis peças folclóricas.
4. Atrair os verdadeiros representantes e estudiosos da cultura brasileira, destacando a importância do elemento negro no seu contexto.
5. Organizar uma escola de samba onde seus compositores, ainda não corrompidos ‘pela evolução’ imposta pelo sistema, possam cantar seus sambas, sem prévias imposições. Uma escola que sirva de teto a todos os sambistas, negros e brancos, irmãos em defesa do autêntico ritmo brasileiro<sup>215</sup>.

Nas iniciativas do Gran Quilombo percebemos que seu principal formulador, Candeia, e seus apoiadores, entre eles Paulinho da Viola, viam a arte, particularmente a música, como uma ferramenta de resistência e luta e essencial para suas identidades. Eles conheciam o poder do samba de articular e comunicar conteúdos importantes para as lutas das populações negras

<sup>213</sup> As 3 grandes crises internas que marcaram a história da Portela foram a saída de Paulo da Portela em 1941, a saída de Candeia e grupo em 1975 e a crise que deu origem à escola de samba Tradição em 1984. Todavia, a publicação oficial dos 100 anos da escola de samba minimiza esses acontecimentos.

<sup>214</sup> APUD VARGENS, 1997, p. 74. Na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional não constam as edições digitalizadas do jornal Última Hora da década de 1970.

<sup>215</sup> APUD VARGENS, 1997, p. 74.

e para sua organização e conscientização histórica e política. Para além disso, as atividades da escola tinham uma função pedagógica, uma vez que festas e outros eventos não visavam apenas entretenimento.

Um dos objetivos do Gran Quilombo era incentivar pesquisas sobre história do samba e tornar os resultados obtidos públicos. Paulinho da Viola, que em muitas de suas composições fez crítica social e tornou frequentes em suas letras referências à história do samba e a sambistas, numa entrevista dada junto de Candeia ao Correio Brasiliense, em 22 de janeiro de 1978, explicou a importância de se valorizar estas referências:

Nós temos de pegar aquilo que aconteceu. Primeiro, nós temos de fazer um levantamento da história do samba. O que ele significou, como ele surgiu, porque, em que condições, quem eram as pessoas que faziam isso no começo, em que condições elas faziam, o que diziam, o que comiam, o que pensavam, porque tomavam cacete (Correio Brasiliense. 22 de Janeiro de 1978<sup>216</sup>).

De certo modo, o Gran Quilombo foi vítima das mesmas situações contra as quais surgiu. A escola de samba Quilombo desfilou até o ano de 1986, oito anos após a morte de seu fundador. Segundo Candeinha, um dos frequentadores, o fim da agremiação se deu porque:

Ficou muito complicado o Quilombo. Os artistas chamavam muito os seus fãs ou muita gente queria sair do lado de artista [...] mas na medida em que os artistas saem é aquela coisa que eu falo, a coisa não podia ser somente o fato de sair por sair, desfilar por desfilar, não, teria que ser uma coisa mais assim, trabalhada, de fazer realmente a cabeça. Olha camarada, você tá numa agremiação que o cunho dela é o seguinte: pesquisar a história do afro-brasileiro que a história não conta<sup>217</sup>

O afastamento de Candeia, que resultou na fundação da GRAN Quilombo e influenciou no distanciamento de outros sambistas, como Paulinho da Viola, ainda hoje não é bem aceito na Portela. No livro lançado como parte das comemorações do centenário da escola de samba, não há menção à crise que culminou com a saída do sambista. O próprio Candeia é citado num trecho do livro onde se homenageiam baluartes da escola de Oswaldo Cruz.

No trecho o sambista é corretamente citado como importante nome do Movimento Negro brasileiro, indicando que ele participou das lutas raciais sem pertencer a um

<sup>216</sup> Correio Brasiliense, 22 de janeiro de 1978. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/028274\\_02/99300](http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/99300)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

<sup>217</sup> Candeia. Direção de Luis Antonio Pilar. Rio de Janeiro. Lapilar Produções. 2018. (1. 22'.32"). Disponível em: <<https://vimeo.com/300586468>>. Acesso em 16/06/2024.

movimento negro organizado institucionalmente, mas quanto à separação dele da escola, a razão não cita a Portela, dizendo “insatisfeito com o rumo de espetacularização das escolas de samba, fundou o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba (Granes) Quilombo, em 1975” (Vários Autores, 2023, p. 205).

A escola, ao menos na publicação oficial do centenário da instituição, admite a espetacularização dos desfiles de carnaval, mas não se coloca como parte do problema, na medida em que a saída de Candeia e o afastamento de vários outros sambistas, como Paulinho da Viola, se deu por desavenças com a administração da escola.

Em 1977, analisando o resultado da disputa de sambas-enredos na Portela, o sambista exemplificou o samba vitorioso como exemplo da distorção que as escolas de samba enfrentavam

A vitória do Jair e do Evaldo, além de ser um reflexo dessas distorções, provocou também uma decepção profunda em todos na Portela. Eu mesmo já vi o Jair colaborando num desfile, ajudando as alas. Acontece que o samba que eles apresentaram não tem nada a ver, não tem sintonia com a linguagem e os valores, já não digo da Portela, mas de uma escola de samba (Correio Braziliense. 30 de Dezembro de 1977<sup>218</sup>).

Em entrevista dada em 1978 para o Correio Braziliense, Paulinho da Viola exemplificou com um dado histórico da Portela a necessidade de se conservar e divulgar a memória da instituição e do samba

Se não contar essas coisas todas, que o nome da Portela foi uma coisa imposta por um delegado de polícia, que não era esse nome, se não contar esse negócio todo, se não contar a história das escolas de samba... com detalhes, não adianta (Correio Braziliense. 22 de Janeiro de 1978<sup>219</sup>).

Na mesma entrevista, o sambista comentou como via um eventual rebaixamento como algo benéfico para a Portela

Guarda bem o que eu vou falar. Só não acontece na Portela por conta da tradição. Mas esse ano descem quatro escolas e uma vai ser grande, este ano. Este ano. Eu queria que acontecesse isso com a Portela, sabe porque? Saía essa moçada toda que

<sup>218</sup> Correio Braziliense, 30 de dezembro de 1977. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_02&pesq=%22paulinho%20viola%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=98355](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&pesq=%22paulinho%20viola%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=98355)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

<sup>219</sup> Correio Braziliense, 22 de janeiro de 1978. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_02&pesq=%22paulinho%20viola%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=99300](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&pesq=%22paulinho%20viola%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=99300)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

está aí, que só tá afim de dinheiro e não iam querer investir milhões numa escola que está no segundo grupo. Seria a maneira da Portela renascer (Correio Braziliense. 22 de Janeiro de 1978<sup>220</sup>).

No ano seguinte, 1979, o sambista rememorou detalhes de carnavais antigos, criticando o gigantismo e a espetacularização do carnaval vivenciado pelas escolas

Mas o que realmente é a nossa realidade, o que forma nossa estrutura são as latas de banha, os tamancos, como eu aprendi, papai no violão e todo mundo em volta batucando. Uma coisa viva, bonita. A Portela, os botequins, todo mundo cantando junto. Por que abrir mão disso? Ou fingir que isso não existe e jogar num espaço de tempo superado. Tudo serve a arte (Jornal do Brasil. 11 de Setembro de 1979<sup>221</sup>).

E o descontentamento com as escolas de samba e o carnaval seguiu forte, com o sambista defendendo como a verba que as escolas de samba arrecadavam deveria ser direcionada

Já falei tanto sobre este assunto e assumo hoje uma posição tão radical que acho que não há mais jeito. Todo ano Elton Medeiros, eu, Martinho da Vila e principalmente o falecido Candeia falávamos, falávamos e nada mudou. Continuo defendendo a escola de samba para o sambista. O que vemos hoje é o compromisso das agremiações carnavalescas com os organismos de turismo, que favorece a muita gente, menos ao cara do samba. Este é quem menos usufrui. Por isso defendo que a verba arrecadada pelas Escolas de Samba deve ser usada em benefício da própria comunidade (Correio Braziliense. 28 de Março de 1979<sup>222</sup>).

Na mesma entrevista Paulinho da Viola apontou o gigantismo dos desfiles como mais um elemento da descaracterização das escolas de samba

A descaracterização é uma consequência desse processo de dependência das escolas aos órgãos oficiais. Como há uma pressão de cima pra baixo tudo acaba se alterando profundamente. (...) Afinal, o desfile das escolas de samba chegou a um ponto, a

<sup>220</sup> Correio Braziliense, 22 de janeiro de 1978. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_02&pesq=%22paulinho%20viola%22&hf=memoria.bn.br&pagsfis=99300](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&pesq=%22paulinho%20viola%22&hf=memoria.bn.br&pagsfis=99300)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

<sup>221</sup> Jornal do Brasil, 11 de setembro de 1979. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/163830](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/163830)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

<sup>222</sup> Correio Braziliense, 28 de março de 1979. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_02&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagsfis=119165](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagsfis=119165)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

uma suntuosidade tal, com tanto comprometimento que não sei como alterar essa situação (Correio Braziliense. 28 de Março de 1979<sup>223</sup>).

E associou o declínio da relevância da figura do compositor com o crescente gasto financeiro das escolas de samba

A tese que defendíamos e continuamos a defender é de que o próprio sambista tem condição de fazer o desfile. O que acontece hoje é uma loucura. É a loucura do primeiro lugar. A escola assume dívidas enormes enquanto o sambista não tem onde dormir e comer. Eu sei que é legal ser o melhor, ser o primeiro. Mas isso não é o fundamental (Correio Braziliense. 28 de Março de 1979<sup>224</sup>).

## 2.6 Carnaval e Portela em Paulinho da Viola nos anos 1980

Na década de 1980 o carnaval é pouco mencionado na discografia de Paulinho da Viola. Primeiro apareceu como metáfora do período feliz da relação, em samba lançado no disco de 1982 “Nosso amor foi lindo / Como um carnaval qualquer / Que se acaba / (...) / Tão esperado e se foi / Tão colorido e lá vai / Perdendo a cor o carnaval do nosso amor / Nosso amor passou eu sei<sup>225</sup>”. E depois apareceu no título de um samba, como analogia aos efeitos de um romance passageiro<sup>226</sup>. Já a Portela não aparece nas letras de canções gravadas por Paulinho da Viola na década de 1980.

Nas entrevistas o tom se manteve crítico em relação aos rumos do carnaval e das escolas de samba. Logo em 1980, a figura do carnavalesco posto no cargo sem ser ligado à comunidade e à escola de samba foi objeto de críticas de Paulinho da Viola “Reconheço o talento dos carnavalescos que criam o visual das escolas de samba, mas prefiro a estética dos carnavalescos das próprias escolas” (Jornal do Brasil. 7 de Março de 1980<sup>227</sup>).

<sup>223</sup>Correio Braziliense, 28 de março de 1979. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_02&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=119165](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=119165)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

<sup>224</sup> Correio Braziliense, 28 de março de 1979. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_02&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=119165](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=119165)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

<sup>225</sup> Paulinho da Viola. In: A Toda Hora Rola Uma Estória. **Nós, Os Foliões**. WEA. 1982. Disponível em: <<https://immub.org/album/a-toda-hora-rola-uma-historia>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>226</sup> Paulinho da Viola. In: Eu Canto Samba. **No Carnaval da Paixão**. BMG-Ariola. 1989. Disponível em: <<https://immub.org/album/eu-canto-samba>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>227</sup> Jornal do Brasil, 7 de março de 1980. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_10/4098](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/4098)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

No mesmo ano o sambista refletiu sobre o afastamento da comunidade do desfiles, fenômeno já apontado por ele na década anterior

As escolas de samba estão vivas porque incorporam tudo. Por que as escolas foram invadidas por um sistema de corrupção, poder e artificialismo? (...) As escolas não tem dinheiro, o país não tem dinheiro, mas durante o carnaval (...) todo mundo come, sai ganhando com o samba. Menos o povo das escolas. Que depois de passar por um palanque é enxotado pelos cavalos de polícia (Correio Braziliense. 4 de Setembro de 1980<sup>228</sup>).

E seguiu explicitando sua crítica comentando a nova organização das escolas de samba, que contribuíam para a invisibilização de problemas sociais “A sofisticação das escolas de samba a um nível empresarial sempre escondeu os problemas mais urgentes das comunidades que vivem em torno das agremiações” (Correio Braziliense. 4 de Setembro de 1980<sup>229</sup>).

Em 1983, já percebendo os efeitos da entrada de multinacionais no mercado fonográfico brasileiro, o sambista declarou “Sempre fui um compositor ligado ao samba, a escola de samba, mas, no Brasil, o samba é muito boicotado. As rádios não tocam e tentam vendê-lo como uma coisa de Carnaval” (Correio Braziliense. 4 de Janeiro de 1983<sup>230</sup>). Aqui a fala de Paulinho da Viola reflete sobre as mudanças ocorridas no mercado fonográfico nacional a partir da década de 1970, quando o acentuado crescimento deste mercado acarretou alterações na condição do samba enquanto gênero musical de sucesso.

Vejamos algumas características do crescimento do mercado fonográfico brasileiro e suas consequências para o samba<sup>231</sup>. A partir da década de 1960 houve um crescimento mundial da indústria fonográfica, com o Brasil sendo um dos grandes exemplos desse crescimento, indo da décima quarta posição em 1969 para a sexta em 1979 entre os maiores mercados de discos do mundo (Oliveira, 2018, p. 52). Duas das razões para o crescimento acentuado da indústria fonográfica foram o desenvolvimento tecnológico ligado à música e o

<sup>228</sup> Correio Braziliense, 4 de setembro de 1980. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=9609](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=9609)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

<sup>229</sup> Correio Braziliense, 4 de setembro de 1980. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=9609](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=9609)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

<sup>230</sup> Correio Braziliense, 4 de janeiro de 1983. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=38402](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=38402)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

<sup>231</sup> Em SOUZA, 2022, p. 92-107 analiso, a partir de uma série de dados, o crescimento do mercado fonográfico brasileiro e o aumento do nível de profissionalização das gravadoras. A partir deste texto sintetizo algumas informações no presente capítulo.

barateamento dos custos de equipamentos de som, sendo exemplo a venda de toca-discos, que no Brasil cresceu 813% entre 1967 e 1980 (Ortiz, 1988, p. 127).

Por meio de compras e fusões com gravadoras já existentes Diversas gravadoras multinacionais intensificaram suas ações no Brasil a partir da década de 1960, tanto inaugurando escritórios quanto ampliando o trabalho já desenvolvido. A Philips-Phonogram (depois Polygram e, atualmente, chamada de Universal Music) começou a operar no Brasil em 1960 após a aquisição da CBD (Companhia Brasileira de Discos). A CBS (hoje Sony Music) funcionava desde 1953, mas se destacou a partir de meados da década com o sucesso da Jovem Guarda. A EMI chegou ao país em 1969 após adquirir a tradicional Odeon (que operava desde 1913), e a Warner (WEA) iniciou seus trabalhos em 1976. Por fim, a Ariola, integrante do conglomerado alemão Bertellsman, começou a operar em 1979. Posteriormente, o grupo Bertellsman compraria a RCA (que operava no Brasil desde 1925), formando o grupo BMG (VICENTE, 2014: 51-52). Na década de 1970, período fundamental para a consolidação do mercado fonográfico brasileiro, chegou-se a ter, entre médias e grandes empresas, 21 gravadoras atuando no Brasil<sup>232</sup>. Geralmente, as empresas alugavam os estúdios e fábricas umas das outras e de terceiros para gravarem e fabricarem seus discos.

Houve o crescimento do mercado publicitário brasileiro, que somado à criação de instituições de pesquisa de opinião permitiu às gravadoras identificarem melhor seus públicos alvos e criarem melhorias campanhas de marketing para discos e artistas. Os principais institutos de pesquisas mercadológicas e de opinião entre os que proliferaram a partir da década de 1960 foram o IVC (1961), Mavibel (1964), Ipsem (1965), Gallup (1967), Demanda (1967), Simonsen (1967), Audi-TV (1968) e Nielsen (1969).

Com tais mudanças, a presença de música feita por artistas estrangeiros nas rádios e paradas de sucesso paulatinamente aumentou e a partir da década de 1980 bandas brasileiras de rock passaram a fazer grande sucesso, recebendo boa parte do investimento das gravadoras.

Na mesma entrevista o sambista segue criticando os rumos das escolas de samba “Afastei-me porque elas tomaram o rumo da comercialização, do turismo. Acho que o carnaval deveria partir de dentro das escolas de samba. As pessoas da escola é que deveriam

<sup>232</sup> RCA, Basf, Marcus Pereira, Carmona, Polydisc, Central Park, RGE, Japori, Chantecler, Continental, Crazy, Copacabana, Phonogram, Ktel, Padrão, Tapecar, Top Tape, Som Livre, Odeon, Cid e CBS. Dessas 21, sete possuíam estúdios próprios (RCA, Chantecler, Continental, Copacabana, Phonogram, Odeon e CBS) e oito possuíam fábricas de vinis (RCA, Continental, Crazy, Copacabana, Phonogram, Tapecar, Odeon e CBS) (Dias, 2008, p. 77).

criar, para não acontecesse o que existe hoje, que é a luta de carnavalescos” (Correio Braziliense. 4 de Janeiro de 1983<sup>233</sup>).

Seguindo suas reflexões, o sambista mais uma vez comentou da necessidade de se construir e preservar uma memória do samba, além de apontar as possíveis funções que uma escola de samba poderia desempenhar

Nós desejávamos fortalecer o espírito da escola, fazer um levantamento da escola, com documentação, discografia, etc, até o ensino das crianças. Seria uma escola viva. As escolas de samba, desde que cresceram e perceberam que davam dinheiro, elas degringolaram. Nós queríamos uma escola aberta, onde se aprendesse desde sua importância histórica até as grandes evoluções de um passista. Infelizmente, isso foi engolido pela comercialização (Correio Braziliense. 4 DE Janeiro de 1983<sup>234</sup>).

Já a Portela aparece logo em 1980 em uma entrevista onde Paulinho da Viola comenta a decadência da relevância da figura do compositor dentro das escolas de samba “A própria Portela teve durante muitos anos uma ala de compositores que era de fazer inveja. A escaldada do samba pornográfico foi vertiginosa. Hoje o samba é escolhido como um produto de mercadoria” (Correio Braziliense. 4 de Janeiro de 1983<sup>235</sup>).

Em 1986 o sambista lamentou o desaparecimento de tipos de samba outrora comuns nas escolas de samba e a desvinculação das agremiações com seu público interno e com a comunidade nas quais estavam inseridas

(...) continuo achando que as escolas devem voltar-se para si mesmas, tomar consciência de sua importância e não ser descartáveis. Elas tem uma vida própria que deve ser desenvolvida o ano inteiro, divulgando seus artistas fantásticos. E pergunto: por que as escolas não revelam mais os sambas de quadra e de rua como há 10, 15 anos? Responder que falta compositores é mentira. Eles estão todos lá. A verdade é que não interessa, todo mundo briga pelo samba-enredo só, e isto empobrece (Jornal do Brasil. 30 de Janeiro de 1986<sup>236</sup>).

<sup>233</sup> Correio Braziliense, 4 de janeiro de 1983. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=38402](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=38402)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

<sup>234</sup> Correio Braziliense, 4 de janeiro de 1983. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=38402](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=38402)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

<sup>235</sup> Correio Braziliense, 4 de setembro de 1980. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=9609](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_03&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=9609)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

<sup>236</sup> Jornal do Brasil, 30 de janeiro de 1986. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_10/161272](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/161272)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

Em 1987, após ser convidado por Dona Zica para desfilar na comissão de frente da Mangueira como sucessor legítimo de Cartola, Paulinho da Viola declarou

Eu disse à Zica que minha situação é muito delicada neste momento. Estou afastado da Portela há oito anos por problemas de falta de identificação com os rumos que a escola tomou, e voltar a desfilar de uma hora pra outra, por uma outra escola, depois de todo este tempo, com certeza não ia pegar bem (...). Além disso, já me comprometi com uma emissora de televisão a fazer comentários dos desfiles e ficará muito difícil fazer as duas coisas (...) de todas as escolas, a Mangueira é a mais chegada à Portela, a que reconhece quando a outra está melhor (...). O pessoal da Portela sempre se deu com o da Mangueira, num clima muito legal (Jornal do Brasil. 18 DE Fevereiro de 1987<sup>237</sup>).

Mesmo desiludido com os rumos das escolas de samba e do carnaval, Paulinho da Viola seguiu acompanhando as notícias e o processo de desenvolvimento e execução dos desfiles. O sambista trabalhou como comentarista na cobertura televisiva dos desfiles das escolas de samba.

## 2.7 Carnaval e Portela em Paulinho da Viola nos anos 1990

As referências ao carnaval escasseiam ainda mais na década de 1990 na discografia de Paulinho da Viola, com apenas uma ocorrência, mostrando o carnaval como metáfora para o excesso de confiança e decisões erradas “Eu pensei que poderia / Vestir minha fantasia / E fazer um carnaval / Abusei demais da liberdade / Era o dono da verdade / Esse foi meu grande mal<sup>238</sup>”.

Já a Portela aparece com destaque no disco lançado por Paulinho da Viola em 1996, sobretudo num samba que exaltava a escola de samba e a ligação do sambista com a agremiação

Quando a Portela chegou / A plateia vibrou de emoção / Suas pastoras vaidosas / Defendiam orgulhosas / O seu pavilhão / Portela / A luta é teu ideal O que se passou, passou / Não te podem deter / Teu destino é lutar e vencer / Oh, minha Portela / Por ti darei minha vida / Oh, Portela querida<sup>239</sup>

<sup>237</sup> Jornal do Brasil, 18 de fevereiro de 1987. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_10/192609](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/192609)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

<sup>238</sup> Paulinho da Viola. In: Bebadosamba. **É Difícil Viver Assim**. BMG Brasil. 1996. Disponível em: <<https://immub.org/album/bebadosamba>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>239</sup> Paulinho da Viola. In: Bebadosamba. **O Ideal é Competir**. BMG Brasil. 1996. Disponível em: <<https://immub.org/album/bebadosamba>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

No samba que encerra o disco, uma parte falada no final faz referências à Portela através da citação de diversas figuras negras ligadas à história da escola de samba, como Candeia, Paulo da Portela, Alvaiade, Manacéa e Chico Santana<sup>240</sup>, sendo o samba uma forma de Paulinho da Viola estabelecer um cânone de referências negras na história da Portela.

Na imprensa escrita, Paulinho da Viola também se referiu menos à Portela e ao Carnaval. De certo modo, pelo menos até os acontecimentos ocorridos na virada de 1995 para 1996<sup>241</sup>, a frequência de declarações de Paulinho da Viola para a imprensa diminuiu. No conjunto de entrevistas que localizei escasseiam as aparições do sambista (o que não exclui a existência de entrevistas e declarações nos jornais não cobertos pelo meu levantamento). O artista lançou o último disco de inéditas em 1989 e sua agenda de *shows*, ao menos em comparação com outros períodos da carreira, também desacelerou.

## 2.8 Samba em Paulinho da Viola nos anos 1960

O samba começou a década de 1960 ofuscado pelo crescente sucesso da Bossa Nova e ainda testemunhando os eventuais sucessos das cantoras da Era de Ouro do Rádio, surgidas na década de 1940. A grande revelação entre as cantoras foi Elza Soares, enquanto Jorge Ben desde o lançamento de seu primeiro disco em 1963 chamou atenção da crítica e do público por sua mistura de ritmos, gêneros e influências musicais distintas sintetizadas em sua batida de violão. Em comum era o fato de serem dois artistas negros que construíram longas carreiras.

Todavia, a década de 1960 também foi palco de uma aproximação de alguns sambistas com artistas da Bossa Nova e com o mercado fonográfico e com a profissionalização. E o ponto de encontro que mais fomentou essa aproximação foi o Zicartola<sup>242</sup>.

No Zicartola se apresentaram sambistas cujas carreiras se iniciaram nas décadas de 1920 e 1930, casos do próprio Cartola, Ismael Silva, Zé Zetti e de Nelson Cavaquinho, artistas negros que estavam afastados do mercado fonográfico e da direção das escolas de samba. E também serviu de palco de estreia para novos artistas, tanto em idade (como Paulinho da Viola) quanto em reconhecimento do público (como Clementina de Jesus)

<sup>240</sup> Paulinho da Viola. In: Bebadosamba. **Bebadosamba**. BMG Brasil. 1996. Disponível em: <<https://immb.org/album/bebadosamba>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>241</sup> Relatados nas páginas 89 e 90 no final do capítulo 1.

<sup>242</sup> Em SOUZA, 2022, p. 141-144 discuto a história e importância do Zicartola, dentro da perspectiva dele ser um dos locais mais importantes para a história do samba e do partido alto.

Foi no Zicartola que Paulinho recebeu seu primeiro cachê como músico e o incentivo para além de acompanhar os cantores também começar a compor e a cantar seus sambas. O espaço era frequentado por jornalistas e agitadores culturais e serviu de palco para o estabelecimento de ligações que culminariam em grandes eventos culturais como os espetáculos Opinião e Rosa de Ouro (que apresentou Clementina de Jesus ao grande público).

Na discografia de Paulinho da Viola o samba aparece com frequência nas canções, desde o seu primeiro disco solo, lançado em 1968. O gênero musical começou a aparecer como elemento integrante de histórias amorosas, sendo desde um local frequentado por um casal até um presente feito em homenagem a pessoa amada, como exemplificam as canções *Encontro* e *Sem ela eu não vou* “te sentindo em cada samba / (...) faz um samba com meu nome / (...) Meu pobre samba é a rosa que penso te oferecer<sup>243</sup>” e “Hoje tem samba no morro / (...) Sem ela no samba eu não vou / Sem ela este samba acabou pra mim<sup>244</sup>”.

No mesmo disco, uma canção cita o samba em contextos diferentes, primeiro como local, depois como tipo de música tocada e por fim como gesto inadequado dada a situação (que fala de uma pessoa morta) “Venho do samba há tempo, nêga / (...) Cantei um samba pra ele / Foi um samba sincopado / (...) Um samba naquela hora<sup>245</sup>”.

O samba volta a aparecer como local em outro samba do disco de 1968 “Quem sai na chuva vai se molhar / Quem vai pro samba / Vai pra sambar / A batucada já começou / O samba é duro / Mais sambar eu vou<sup>246</sup>”. E também apareceu como metáfora para a sucessão de acontecimentos da vida “A gente esquece um samba / E faz um outro samba / A gente perde um grande amor / E acha um outro amor / (...) Já fiz um samba que perdi<sup>247</sup>”.

Por último, o samba apareceu no disco em uma canção que conta a história de uma mulher que vai sambar em escolas diferentes deixando o companheiro sem razão para brigar, dado que o samba, independente da escola, é algo brasileiro “Porque, sendo um samba

<sup>243</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Encontro**. Odeon. 1968. Disponível em: <<https://immub.org/album/paulinho-da-viola>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>244</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Sem Ela Eu Não Vou**. Odeon. 1968. Disponível em: <<https://immub.org/album/paulinho-da-viola>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>245</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Coisas do Mundo, Minha Nega**. Odeon. 1968. Disponível em: <<https://immub.org/album/paulinho-da-viola>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>246</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Batuqueiro**. Odeon. 1968. Disponível em: <<https://immub.org/album/paulinho-da-viola>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>247</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **A Gente Esquece**. Odeon. 1968. Disponível em: <<https://immub.org/album/paulinho-da-viola>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

brasileiro / Ela sambando na Mangueira ou no Salgueiro / Está defendendo o nosso pavilhão<sup>248</sup>.

Nas entrevistas de Paulinho da Viola o samba apareceu na década de 1960 como fundamento de postura segundo a qual o sambista precisa conhecer o trabalho de antigos compositores para melhorar seu próprio trabalho, conforme declarou o sambista em 1967

Acredito que, no meu caso, como compositor de samba e apaixonado no choro, a pesquisa tenha que começar lá detrás. Precisamos redescobrir as coisas que os velhos compositores fizeram, estabelecer um diálogo entre as gerações, aprender com eles e ir em frente (Jornal do Brasil, 28 de Outubro de 1967<sup>249</sup>).

O sambista seguiu seu próprio conselho, regravando sambas de antigos compositores, sobretudo negros, ao longo da carreira, dando visibilidade a sambistas por vezes desconhecidos do público contemporâneo das gravações.

## 2.9 Samba em Paulinho da Viola nos Anos 1970

Na década de 1970 a carreira de diversos sambistas surgidos na década anterior se consolidou. Sambistas como Paulinho da Viola, Martinho da Vila, Candeia, cujas carreiras fonográficas se iniciaram nos anos 1960 lançaram vários discos. Entre as cantoras o trio formado por Alcione, Beth Carvalho e Clara Nunes atingiu a fama, com discos se tornando sucesso de vendas. Como exemplo, na década de 1970 apareceram na lista de mais vendidos do NEOPEM os/as seguintes artistas: Beth Carvalho em 1975, 1977 e 1979; Clara Nunes em 1968, 1973, 1974, 1975, 1976, 1978, 1979; Martinho da Vila em 1968, 1972, 1974, 1975, 1976, 1977; Paulinho da Viola em 1970 e 1974 e João Nogueira em 1976 (SOUZA, 2022: 120).

Outro acontecimento que revelou certa revalorização do samba e o interesse no trabalho de antigos sambistas foi a gravação dos primeiros discos de Cartola (1974 e 1976), Nelson Cavaquinho (1970 e 1972), Monarco da Portela (1976) e Adoniram Barbosa (1974 e 1975). Todos já tinham sido gravados como compositores e até participado de discos de

<sup>248</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Maria Sambamba**. Odeon. 1968. Disponível em: <<https://immub.org/album/paulinho-da-viola>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>249</sup> Jornal do Brasil, 28 de outubro de 1967. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&pagfis=106332](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=106332)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

outros artistas e de projetos coletivos ou, ainda, lançado compactos, caso de Adoniran. Mas foi apenas naquela década que conseguiram lançar os álbuns individuais.

O alto número de discos vendidos, sobretudo pelas cantoras de samba e por Martinho da Vila, abriu espaço em algumas gravadoras para que outros sambistas negros conseguissem gravar discos individuais. Mesmo não tendo alcançado o mesmo sucesso, foi uma década que marcou o começo das carreiras fonográficas de sambistas negros como o cantor, compositor, instrumentista e ator Carlos Alberto de Oliveira (1935-1994), o Carlão Elegante, do disco *Um Cidadão Sambista* (1979); o cantor, compositor, ator e humorista Agnaldo Caldeira (1934-2009), o Nadinho da Ilha, cujo disco *Cabeça Feita* (1977) fez sucesso e a cantora, partideira e compositora Maria Tereza Gomes (1948), a Geovana<sup>250</sup>, que lançou o disco *Quem Tem Carinho Me Leva* (1975).

Quanto a Paulinho da Viola, no disco *Foi Um Rio que Passou na Minha Vida*, lançado em 1970, o samba apareceu como lugar de refúgio, no verso “Fico no meu samba<sup>251</sup>”. E reaparece como interlocutor de um desabafo

Ah, meu samba / Tudo se transformou / Nem as cordas do meu pinho / Podem mais amenizar a dor<sup>252</sup>. E também como metáfora para a sucessão de acontecimentos da vida “Essa tristeza passar / Um novo samba compor / Um novo amor encontrar<sup>253</sup>.

Em 1971 os limites do samba enquanto meio de expressão apareceram em uma canção do disco lançado por Paulinho da Viola: “Meu samba andou parado / Até você aparecer / Mudando tudo / (...) Ninguém pode explicar a vida / Num samba curto<sup>254</sup>”. Entretanto, como contraste, outra canção evoca o samba justamente como forma de expressão de sentimentos envolvidos numa relação “Nosso amor não dura nada / Mas há de dar um poema / Que

<sup>250</sup>A artista também improvisava nas rodas de partido alto e apesar de ter sido lançada como sambista, acabou tendo sua imagem associada ao samba-rock, o que limitou sua carreira (que teve composições gravadas por como Jair Rodrigues, Martinho da Vila, Clara Nunes, entre outros). Em março de 2019, quando buscava via financiamento coletivo reunir o dinheiro necessário para gravar um disco, a cantora deu uma importante entrevista onde refletiu sobre sua carreira, sobre o momento do samba e sobre a ligação entre o samba, as mulheres e o candomblé, disponível em <<https://www.brasildefato.com.br/2019/03/15/marco-das-mulheres-origovana-nega-apelido-de-deusa-negra-do-samba-rock-nao-combina/>>. Acesso em 12 de maio de 2025.

<sup>251</sup>Paulinho da Viola. In: *Foi Um Rio que Passou em Minha Vida*. **Pra Não Contrariar Você**. Odeon. 1970. Disponível em: <<https://immub.org/album/foi-um-rio-que-passou-em-minha-vida>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>252</sup>Paulinho da Viola. In: *Foi Um Rio que Passou em Minha Vida*. **Tudo Se Transformou**. Odeon. 1970. Disponível em: <<https://immub.org/album/foi-um-rio-que-passou-em-minha-vida>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>253</sup>Paulinho da Viola. In: *Foi Um Rio que Passou em Minha Vida*. **Nada de Novo**. Odeon. 1970. Disponível em: <<https://immub.org/album/foi-um-rio-que-passou-em-minha-vida>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>254</sup>Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Num Samba Curto**. Odeon. 1971. Disponível em: <<https://immub.org/album/paulinho-da-viola-2>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

transformarei num samba / (...) Antes dele se acabar / E ponho uma melodia / Transformo em samba vulgar<sup>255</sup>”.

Neste mesmo sentido, como uma forma de expressão de conteúdos existenciais que o samba apareceu em mais uma canção do mesmo disco “Quem sabe de tudo não fale / Quem não sabe nada se cale / Se for preciso eu repito / Porque hoje eu vou fazer / Ao meu jeito eu vou fazer / Um samba sobre o infinito<sup>256</sup>”. O samba ainda reapareceu como metáfora das fases da vida “Até pensei que o meu samba se perdeu / Mas o samba se transforma como a vida<sup>257</sup>”. E também foi evocado no mesmo sentido de metáfora em outro samba, onde este sentido é antecedido de uma afirmação sobre o que é necessário para se fazer samba “Pra cantar samba / Não preciso de razão / (...) Pra cantar samba / Veja o tema lembrança / (...) Se o dia nasce, renasce o samba / Se o dia morre, revive o samba<sup>258</sup>”.

No segundo disco lançado em 1971, o samba surge como algo a ser oferecido conforme certas condicionantes das relações afetivas: “Não te juro amor somente / Mas te darei meu samba / De acordo com o teu procedimento / (...) Posso até fazer quem sabe um dia / Um samba só de alegria / Pra dedicar a você<sup>259</sup>”. No mesmo disco há uma referência ao samba de roda da Bahia, em versos que descrevem o bailado de uma mulher “No samba de roda / Morena faceira / Mexeu a cadeiras / Foi um desacato / Tirou o sapato / Dançou miudinho / (...) Eu fui à Bahia<sup>260</sup>”.

Em 1972 os limites do samba enquanto forma de expressão dos sentimentos amorosos são apontados na canção que abre o novo disco de Paulinho da Viola: “No carnaval / Quero afastar / As mágoas que meu samba não desfaz<sup>261</sup>”. Já a atuação dos pioneiros das escolas de samba é apontada em um samba que exalta a Portela

A Mangueira de Cartola, velhos tempos do apogeu / O Estácio de Ismael, dizendo que o samba era seu / Em Oswaldo Cruz, bem perto de Madureira / Todos só

<sup>255</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Pressentimento**. Odeon. 1971. Disponível em: <<https://immub.org/album/paulinho-da-viola-2>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>256</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Para Ver as Meninas**. Odeon. 1971. Disponível em: <<https://immub.org/album/paulinho-da-viola-2>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>257</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Nas Ondas da Noite**. Odeon. 1971. Disponível em: <<https://immub.org/album/paulinho-da-viola-2>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>258</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Filosofia do Samba**. Odeon. 1971. Disponível em: <<https://immub.org/album/paulinho-da-viola-2>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>259</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Sol e Pedra**. Odeon. 1971. Disponível em: <<https://immub.org/album/paulinho-da-viola-2>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>260</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Moema Morenou**. Odeon. 1971. Disponível em: <<https://immub.org/album/paulinho-da-viola-2>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>261</sup> Paulinho da Viola. In: A Dança da Solidão. **Guardei Minha Viola**. Odeon. 1972. Disponível em: <<https://immub.org/album/a-danca-da-solidao>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

falavam Paulo Benjamin de Oliveira / Paulo e Claudionor quando chegavam / Na roda de samba abafavam / Todos corriam para ver<sup>262</sup>.

O destaque dos versos é a citação de sambistas negros como as maiores referências das escolas de samba, valorizando o legado que os artistas deixaram para o samba e o carnaval, legado defendido por Paulinho da Viola ao longo da carreira. A análise da trajetória do artista mostra que ele citou com frequência sambistas negros como grandes expoentes e principais referência na história do samba

O samba foi evocado também como um elemento do cotidiano no disco de 1973: “Uma noite / Noite de samba / Noite comum de novela / (...) Quando ela falou / Que ele tinha mania / De ouvir sem parar / Um samba do Chico / Falando das coisas do dia a dia<sup>263</sup>”. Já as referências seguintes mostram o samba como algo etéreo e supra-humano

“Meu samba não se importa que eu esteja numa / De andar roendo as unhas pela madrugada / (...) Meu samba não se importa se eu não faço rima / Se pego na viola e ela desafina / Meu samba não se importa se eu não tenho amor / (...) Meu samba não se importa se desapareço<sup>264</sup>”.

As mudanças nas escolas de samba, sobretudo na sonoridade e andamento dos sambas, foram abordadas na segunda canção do disco lançado em 1975: “Tá legal / Eu aceito o argumento / Mas não me altere o samba tanto assim / Olha que a rapaziada está sentindo a falta / De um cavaco, de um pandeiro / Ou de um tamborim<sup>265</sup>”. É neste mesmo sentido que uma canção de 1978 evoca o samba, retratando um desfile malsucedido “Seu diretor, tenho direito de reclamar porque / o samba atravessou<sup>266</sup>”.

A relevância de diversas escolas de samba e sua contribuição para a música brasileira foram evocadas em outro samba, lançado em 1978: “Portela, vive de glórias em Madureira /

<sup>262</sup> Paulinho da Viola. In: A Dança da Solidão. **Portela Passado de Glória**. Odeon. 1972. Disponível em: <<https://immub.org/album/a-danca-da-solidao>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>263</sup> Paulinho da Viola. In: Nervos de Aço. **Comprimido**. Odeon. 1973. Disponível em: <<https://immub.org/album/nervos-de-aco>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>264</sup> Paulinho da Viola. In: Nervos de Aço. **Roendo as Unhas**. Odeon. 1973. Disponível em: <<https://immub.org/album/nervos-de-aco>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>265</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Argumento**. Odeon. 1975. Disponível em: <<https://immub.org/album/paulinho-da-viola-3>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>266</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Atravessou**. EMI-Odeon. 1978. Disponível em: <<https://immub.org/album/paulinho-da-viola-4>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

Começa o romper da Aurora / o samba lá em Mangueira / Acadêmicos do Salgueiro, Bento Ribeiro e outras mais / São orgulho do samba brasileiro<sup>267</sup>.

Retomando as canções que exaltavam o samba, Paulinho gravou uma canção de Silas de Oliveira e Mano Décio da Viola que apresenta o gênero musical como a personificação de algo que perpassa diversas situações da vida do sambista e do povo e o coloca como defensor da tradição

Samba / Quando vens aos meus ouvidos / Embriagas meus sentidos / Trazes inspiração / A dolência que possuis na estrutura / É uma sedução / Vai alegrar o coração daquela criatura / Que com certeza está sofrendo de paixão / Samba / Soprado por muitos ares / Atravessaste os sete mares / Com evolução / O teu ritmo quente / Fica ainda mais ardente / Quando vem da alma de nossa gente / Eu quero que sejas sempre / Meu amigo leal / Não me abandones não / Vejo em ti o lenitivo ideal / Em todos os momentos de aflição / És meu companheiro inseparável de tradição / Devo-lhe toda gratidão / Samba eu confesso, és a minha alegria / Eu canto pra esquecer a nostalgia<sup>268</sup>.

Em 1979 o samba figura como metáfora da efemeridade da felicidade: “Aquela felicidade / Aos poucos se tornaria / Um samba que o tempo depois apagou<sup>269</sup>”. Mesmo sentido em que é evocado em outro samba do mesmo disco “Já não tenho a mesma alegria / Já não canto meu samba / Como antigamente<sup>270</sup>”. Outra canção se refere ao samba como algo feito com habilidade “Samba para mim não é problema / Se você me der um tema / Eu faço samba pra você<sup>271</sup>”.

Por sua vez, no samba *Zumbido* Paulinho da Viola descreveu o potencial de intervenção de uma canção, retratando ainda a reação de ouvintes: “Tirou um samba e cantou / Lá na casa da Dirce outro dia / Deixando muita gente de queixo no chão<sup>272</sup>”. Dessa forma o sambista exemplificava como uma canção poderia ser um instrumento de intervenção na realidade.

Nas entrevistas e declarações concedidas ao longo daquela década, Paulinho da Viola preservou a postura que recomendava que o sambista estivesse familiarizado com a produção

<sup>267</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Cenários**. EMI-Odeon. 1978. Disponível em: <<https://immub.org/album/paulinho-da-viola-4>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>268</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Apoteose ao Samba**. EMI-Odeon. 1978. Disponível em: <<https://immub.org/album/paulinho-da-viola-4>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>269</sup> Paulinho da Viola. In: Zumbido. **Aquela Felicidade**. EMI-Odeon. 1978. Disponível em: <<https://immub.org/album/zumbido>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>270</sup> Paulinho da Viola. In: Zumbido. **Coração Oprimido**. EMI-Odeon. 1978. Disponível em: <<https://immub.org/album/zumbido>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>271</sup> Paulinho da Viola. In: Zumbido. **Não Posso Negar**. EMI-Odeon. 1978. Disponível em: <<https://immub.org/album/zumbido>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>272</sup> Paulinho da Viola. In: Zumbido. **Zumbido**. EMI-Odeon. 1978. Disponível em: <<https://immub.org/album/zumbido>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

de artistas que lhe antecederam, defendida pelo sambista anos antes. Em entrevista para O Pasquim publicada em 1970, ao comentar seu mais recente disco, Paulinho afirmou que

(...) quando eu faço um disco eu procuro através de um forma já definida como o samba, que é um negócio muito manjado já, já enquadrado, que a gente já conhece todos os elementos, eu procuro acrescentar a esses elementos alguma coisa de novo. Foi isso mais ou menos o que eu tentei fazer nesse último disco que eu fiz (O Pasquim. 13 a 19 de Agosto de 1970<sup>273</sup>).

Contudo, a declaração também mostra a defesa de Paulinho da Viola da liberdade do artista em experimentar inovações durante o processo de criação e gravação das músicas. É a postura dialética do sambista em relação à tradição, sendo esta algo a ser transmitido de uma geração a outra, sem que isso implicasse imobilismo ou na defesa de um único modo de se fazer samba. Para Paulinho da Viola a tradição deveria ser conhecida e respeitada, e uma vez em contato com a tradição o sambista refletiria sobre o que manter e o que modificar desta tradição.

O samba também aparece nas entrevistas de Paulinho da Viola como um elemento fundamental de sua formação musical, sendo um dos tipos de música com o qual o sambista mais teve contato desde a infância “Eu só conhecia música de choro e samba” (O Pasquim. 13 a 19 de Agosto de 1970<sup>274</sup>).

Ainda em 1970, Paulinho demonstrou compreender o samba como um gênero musical intrinsecamente ligado à realidade social das pessoas que o faziam. Afirma ainda o direito dos próprios sambistas de avaliarem que tipo de mudanças o samba poderia sofrer

O samba precisa é de promoção. O samba não se renova por si, quem muda são os sambistas. Se o cara tem os mesmos problemas que tinha há trinta anos atrás, ele vai continuar a fazer a mesma música. Certo? O samba só mudará quando mudarem as condições de vida do sambista. Talvez percamos muita coisa se essa mudança ocorrer, mas se perder não tem problema, porque a gente acha outra coisa. Há realmente em alguns lugares esnobação contra o samba, que virou mesmo gênero maldito, mas se trata apenas de uma atitude de quem nega a realidade, da qual o samba também decorre (Jornal do Commercio, 26 de Julho de 1970<sup>275</sup>).

<sup>273</sup> O Pasquim. 13 a 19 de agosto de 1970. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=1467>>. Acesso em 19 de julho de 2024.

<sup>274</sup> O Pasquim. 13 a 19 de agosto de 1970. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=1467>>. Acesso em 19 de julho de 2024.

<sup>275</sup> Jornal do Commercio (AM), 26 de julho de 1970. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=170054\\_01&pasta=ano%20196&pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=91333](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=170054_01&pasta=ano%20196&pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=91333)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

Tal concepção do samba como gênero musical intrinsecamente ligado à realidade social dos sambistas se mostrou comum na carreira de diversos músicos. Sambistas como Candeia, Beth Carvalho, o próprio Paulinho da Viola, e, sobretudo, Bezerra da Silva, gravaram canções que abordavam situações do cotidiano que mostravam problemas socioeconômicos das pessoas, utilizando o samba como veículo de denúncia e um instrumento de intervenção na realidade.

O samba, pensado como elemento de sua formação musical e pessoal, reapareceu em outra entrevista concedida em 1970: “Nunca houve antes do samba, porque o samba esteve comigo, desde que me entendo” (Jornal do Brasil. 10 de Julho de 1970<sup>276</sup>). Foi nessa mesma entrevista que o sambista se posicionou sobre as discussões sobre a origem do samba e sobre qual seria a dimensão do samba dentro do contexto da música brasileira

Nós temos o hábito de encarar o samba como música brasileira e ponto final. Eu não vejo assim. Vejo o samba como resultado de um processo aqui da Guanabara, música carioca, muito ligada a nós. A música brasileira é um negócio muito maior, inclui outros tipos de música de outros Estados (Jornal do Brasil. 10 de Julho de 1970<sup>277</sup>)

A condição financeira do sambista, a quantidade de dinheiro que circulava em torno de sua obra e as medidas que o sambista precisava adotar para ter uma boa renda também não escaparam das reflexões de Paulinho da Viola

Não, o samba não dá pra viver. Ou melhor, pra sobreviver, tenho que viajar, fazer shows, aparecer em televisão, porque, embora minhas músicas façam sucesso no disco, o dinheiro que vem é mínimo. Minha situação é idêntica à de milhares de outros compositores (Jornal do Brasil. 10 de Julho de 1970<sup>278</sup>).

Uma característica de Paulinho de Viola como sambista foi sua determinação em não se manter enquadrado em formas tradicionais de fazer samba, em não colocar a tradição como uma fórmula que em todos os contextos e lugares devesse ser seguida como se fosse algo sagrado. O sambista respeitou e valorizou a tradição, sem abrir mão da possibilidade de fazer experimentações a partir do samba, postura que a imprensa musical cristalizou ao fazer de

<sup>276</sup> Jornal do Brasil. 10 de julho de 1970. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/189980](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/189980)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

<sup>277</sup> Jornal do Brasil. 10 de julho de 1970. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/189980](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/189980)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

<sup>278</sup> Jornal do Brasil. 10 de julho de 1970. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/189980](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/189980)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

Paulinho da Viola um baluarte localizado entre a tradição e o considerado moderno. Segundo uma declaração de Paulinho da Viola

(...) não pode haver uma forma musical única. Quando se chega um nível de clareza sobre a forma, é porque ela já estacionou. (...) Eu seria capaz de fazer, como experiência artística, um samba totalmente eletrônico. A única condição que eu vejo, em arte, é criar. Quem não cria está copiando alguma coisa (Revista Realidade. Janeiro de 1971<sup>279</sup>).

A importância de constituir acervos documentais e materiais que documentassem depoimentos, forjando uma memória do samba apareceu nas falas de Paulinho da Viola antes mesmo de Candeia lançar seu livro em 1978. Em 1976, comentando a produção de um documentário sobre o Partido Alto, Paulinho da Viola declarou

Leon ganhou o financiamento para um filme. Depois de várias ideias, optou pelo tema partido alto. Daí ele me procurou, pois sabe que eu sou ligado em samba, e nós temos saído juntos aos lugares de encontro do pessoal ‘entendido’, tomado depoimentos de muita gente boa... e o roteirinho está saindo (Correio Braziliense, 2 de Abril de 1976<sup>280</sup>).

Em 1978 apareceu mais uma vez nas falas de Paulinho da Viola a necessidade de se pesquisar e documentar a história do samba e, sobretudo, dos sambistas

Primeiro nós temos que fazer um levantamento da história do samba. O que ele significou. Como ele surgiu, porque/em que condições/ quem eram as pessoas que faziam isso no começo, em que condições elas faziam, o que eles diziam, o que eles comiam, o que eles pensavam, porque eles tomavam cacete. (...) A linguagem do samba, tudo que significa essa coisa chamada samba, o cara como se veste, como ele come, o que ele fala, como ele dorme, as palavras que ele diz, a maneira como ele diz, o vocabulário, tudo dele, entende né? Isso aí não são marginais. Isso aí são seres marginalizados (Correio Braziliense, 22 de Janeiro de 1978<sup>281</sup>).

<sup>279</sup> Revista Realidade. janeiro de 1971. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/213659/10227>>. Acesso em 19 de julho de 2024.

<sup>280</sup> Correio Braziliense, 2 de abril de 1976. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_02&pesq=%22paulinho%20viola%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=72844](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&pesq=%22paulinho%20viola%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=72844)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

<sup>281</sup> Correio Braziliense, 22 de janeiro de 1978. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_02&pesq=%22paulinho%20viola%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=99300](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&pesq=%22paulinho%20viola%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=99300)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

A fala de Paulinho da Viola não foi ignorada, dado que os princípios preconizados pelo sambista foram seguidos por Candeia e Isnard Araújo durante a escrita do livro que lançaram meses depois da entrevista, chamado *Escola de Samba – Árvore que Perdeu a Raiz*<sup>282</sup>. Mesmo sendo sambista, Paulinho demonstrou incômodo com o enquadramento que o mercado fonográfico fazia de sua obra, por vezes ignorando sua produção instrumental, marcada por choros

Sempre fiz música instrumental, choro principalmente. O que ocorre é que eu lanço um disco, as emissoras escolhem um samba e só trabalham aquela faixa. Fiz um disco só de choro – Chorando – e ele vendeu bem, mas não foi executado nas emissoras de rádio (Correio Braziliense. 28 de Março de 1979 <sup>283</sup>).

## 2.10 Samba em Paulinho da Viola nos anos 1980

Na década de 1980 alguns sambistas que tiveram sucesso nos anos anteriores conseguiram bons números de vendas e novos artistas apareceram ajudando o gênero musical a se manter em alguma medida relevante. Conforme os dados do NEOPEM, aparecem entre os 50 discos mais vendidos de cada ano os seguintes sambistas: Martinho da Vila em 1981, 1984, 1985 e 1988; Beth Carvalho em 1980, 1984 e 1988; Clara Nunes em 1980, 1982 e 1983; Almir Guineto em 1981, 1982 e 1986 e Zeca Pagodinho em 1986, 1987 e 1989 (SOUZA, 2022: 120).

A grande novidade no mundo do samba na década de 1980 foi a consolidação do pagode, uma variante do samba surgida no final da década anterior que atingiu grande sucesso a partir de meados dos anos 1980 e cujas raízes estão diretamente associadas à ideia de tradição<sup>284</sup>.

Isso chamou a atenção das gravadoras, e a RGE logo assumiu a condição de líder do segmento pagode no mercado fonográfico brasileiro, tendo sido a gravadora responsável por lançar os discos do grupo Fundo de Quintal, grupo derivado da roda de samba e partido alto feita na sede do bloco Cacique de Ramos. A RGE recorreu a um expediente conhecido para sondar o público consumidor e minimizar eventuais fracassos no lançamento de novos

<sup>282</sup> Em SOUZA, 2022, p. 170-176 analiso pormenoradamente o livro de Candeia e Isnard Araújo, cuja referência é CANDEIA. ARAÚJO, Isnard Araújo. **Escola de Samba:** Árvore que Esqueceu a Raiz. Rio de Janeiro: Lidorador: SEEC, 1978. O livro recebeu uma segunda edição em 2023 pela editora Carnavalize.

<sup>283</sup> Correio Braziliense. 28 de março de 1979. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_02&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=119165](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&Pesq=%22paulinho%20viola%22&pagfis=119165)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

<sup>284</sup> Em SOUZA, 2022, p. 179-188 e 207-211 analiso as origens e o desenvolvimento do pagode e deste outro texto retirei as informações sintetizadas aqui.

artistas: discos coletivos. Esses discos eram conhecidos popularmente como “pau-de-sebo”, nos quais diversos artistas cantavam algumas faixas e se a repercussão fosse boa as gravadoras produziam discos dos artistas que mais se destacassem.

Em 1985, Zeca Pagodinho, Mauro Diniz, Jovelina Pérola Negra, Pedrinho da Flor e Elaine Machado participaram de um disco produzido nesses moldes, lançado pela RGE, chamado Raça Brasileira. O disco foi um grande sucesso de vendas e projetou uma nova geração de artistas, consolidando um nicho desde então denominado Pagode.

O grande mérito alcançado por meio do disco Raça Brasileira foi consolidar um novo tipo de samba, cujo desenvolvimento teve como marcos a ênfase dada por Candeia ao partido alto e à tradição. Também reconhecia as inovações de Martinho da Vila, o trabalho feito pela geração de partideiros surgida desde o Pagode da Tamarineira liderada pelo grupo Fundo de Quintal e a divulgação feita por Beth Carvalho mediante seus discos.

Outro mérito se deu com o fato de o pagode assinalar, mais uma vez, a força das manifestações culturais de áreas periféricas do Rio de Janeiro, fato que Beth Carvalho definiu como “o ingresso do pagode nas gravadoras representa uma vitória do povo do subúrbio. Muitos tiveram que engolir seus preconceitos e aceitar uma moda originada do outro lado do Túnel Rebouças. O pagode é que se impôs às gravadoras” (Pereira, 2003, p. 128-129).

Nos anos 1980 Paulinho da Viola inicia a década fazendo uma menção saudosista ao samba, retratando elementos de antigas rodas, ou de rodas cujo formato estava sendo alterado rapidamente em canção gravada no disco de 1981

Cadê aquela cuíca que gemia devagar? / Cadê aquele pandeiro machucando, batucando sem atravessar? / Quando a rapaziada se juntava pra fazer um samba diferente / O pagode não parava, enchendo de alegria o coração da gente<sup>285</sup>

No disco lançado em 1982 o samba é evocado como metáfora das mudanças da vida: “Vem chegando a luz de um novo dia / O jeito é criar um outro samba / Sem rasgar a velha fantasia<sup>286</sup>”.

Fechando a década, em 1989, Paulinho da Viola gravou outra canção que exaltava o samba no disco que marcou seu retorno às gravações e reafirmou seu compromisso com o gênero musical do qual já era considerado um dos maiores expoentes

<sup>285</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Coração da gente**. WEA. 1981. Disponível em: <<https://immub.org/album/paulinho-da-viola-5>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>286</sup> Paulinho da Viola. In: A Toda Hora Rola Uma História. **Rumo dos Ventos**. WEA. 1982. Disponível em: <<https://immub.org/album/a-toda-hora-rola-uma-historia>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

Eu canto samba / Por que só assim eu me sinto contente / Eu vou ao samba / Porque longe dele eu não posso viver / Com ele eu tenho de fato uma velha intimidade / Se fico sozinho ele vem me socorrer / Há muito tempo eu escuto esse papo furado / Dizendo que o samba acabou / Só se foi quando o dia clareou / O samba é alegria / Falando coisas da gente / Se você anda tristonho / No samba fica contente / Segure o choro criança / Vou te fazer um carinho / Levando um samba de leve / Nas cordas do meu cavaquinho<sup>287</sup>.

A canção reafirma a vitalidade do samba, que enfrentava no mercado fonográfico dos anos 1980 a forte concorrência das bandas de rock. Neste contexto ele foi revitalizado pelo pagode, derivado do Cacique de Ramos e outras rodas espalhadas pela cidade, além de uma vez mais se mostrar como parte integrante do cotidiano e da existência das pessoas e não só como um gênero fonográfico.

Nas entrevistas, Paulinho da Viola começou a década explicando uma associação que com passar dos anos seria cada vez mais presente em sua obra: a ligação do samba com o mar “O samba sempre teve muitas ligações com o mar. Não só porque muitos dos velhos sambistas trabalhavam no cais, mas também porque são muitas as ligações do candomblé com o mar, com a natureza” (Jornal do Brasil. 3 de Agosto de 1981<sup>288</sup>).

Em 1982, na sequência do lançamento de mais um disco, o sambista seguiu defendendo o direito dos sambistas de promoverem experimentos com o gênero que praticavam. O sambista é quem definiria o que pode ou não ser feito com o samba. O raciocínio, de forma indireta, aborda uma polêmica da década anterior, quando artistas associados a um estilo chamado Samba Jóia, como Benito di Paula, de grande sucesso comercial, eram acusados de fazer um samba comercial e desvinculado da tradição. O uso do piano (Benito di Paula era pianista de formação) era um argumento utilizado pelos críticos do Samba Jóia, quando Paulinho da Viola passou a utilizar piano em diversas gravações. “Pode até aparecer algum purista dizendo que estou deturpando o samba. Por gravar um samba acompanhado somente de um piano” (Jornal do Brasil. 20 de Junho de 1982<sup>289</sup>).

No mesmo ano, Paulinho da Viola marcou sua posição em relação aos debates sobre as origens raciais do samba, além de reafirmar sua negritude “o samba é a linguagem dos

<sup>287</sup> Paulinho da Viola. In: Eu Canto Samba. **Eu Canto Samba**. BMG-Ariola. 1989. Disponível em: <<https://immub.org/album/eu-canto-samba>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>288</sup> Jornal do Brasil. 3 de agosto de 1981. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_10/37031](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/37031)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

<sup>289</sup> Jornal do Brasil. 20 de junho de 1982. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_10/75693](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/75693)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

batuques, dos ‘caras’ dos morros, dos negros assim como eu” (O Estado de São Paulo. 22 de Setembro de 1982<sup>290</sup>). Em 1987, após passar 4 anos sem gravar, Paulinho da Viola declarou

Achei que tinha de parar. Uma questão particular mesmo. As gravadoras estavam investindo em rock e corria o risco do meu trabalho se perder. As coisas estavam difíceis para o samba. Depois, tive muitos convites pra gravar, mas não aceitei (O Estado de São Paulo. 24 de Abril de 1987<sup>291</sup>)

De fato, na década de 1980 Paulinho da Viola lançou discos em 1981, 1982, 1983 e 1989, menos que a média de outros grandes nomes do samba de carreira já consolidada, como Beth Carvalho (que lançou álbuns em 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988 e 1989), Martinho da Vila (1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988 e 1989), Fundo de Quintal (1980, 1981, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988 e 1989) e João Nogueira (1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986 e 1988).

No mesmo ano o sambista explicou como via o espaço para diferentes gêneros musicais no mercado fonográfico

O mercado consumidor brasileiro tem mostrado que há lugar para todos os gêneros de música. O rock está em ascensão, o pagode, que é samba dos mais autênticos, também. Não gosto dessas briguinhas entre gêneros musicais, de separar a música em departamentos e classificar o melhor ou o pior. A música de qualidade, o trabalho feito com talento, vai sempre permanecer (Diário de Pernambuco. 31 de Julho de 1987<sup>292</sup>).

Sua postura democrática, de ver possibilidade de espaço para diferentes gêneros musicais, foi reforçada no ano seguinte

As pessoas se fecharam em fortificações, em suas próprias certezas. Eu estou cansado de ver tanta gente dar porrada no que é diferente delas. A gente se isola e diz ‘eu sou do samba’, ‘eu sou do rock’. Isso não leva a nada a não ser mais isolamento, a mais violência. Não é um avanço, não é uma força que aflora (Jornal do Brasil. 6 de Agosto de 1988<sup>293</sup>).

<sup>290</sup> O Estado de São Paulo. 22 de setembro de 1982. Disponível em:

<<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!19820922-32987-nac-0019-999-19-not/busca/Paulinho+Viola>>.

Acesso em 19 de julho de 2024.

<sup>291</sup> O Estado de São Paulo. 24 de abril de 1987. Disponível em:

<<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!19870424-34402-nac-0048-cd2-8-not/busca/Paulinho+Viola>>. Acesso em 19 de julho de 2024.

<sup>292</sup> Diário de Pernambuco. 31 de julho de 1987. Disponível em:

<[http://memoria.bn.gov.br/DocReader/029033\\_16/12273](http://memoria.bn.gov.br/DocReader/029033_16/12273)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

<sup>293</sup> Jornal do Brasil. 6 de agosto de 1988. Disponível em:

<[http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015\\_10/238920](http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_10/238920)>. Acesso em 19 de julho de 2024.

Ainda em 1988, deu exemplos de artistas fora do mundo do samba que costumava ouvir e brincou com quem dizia não gostar de samba

Eu sou do samba, mas adoro o Arrigo Barnabé (...) acho o Paralamas legal pra caramba e lamento que a Blitz tenha acabado. Não vejo nenhuma contradição nisso. (...) Quem não gosta de samba pode até ser um bom sujeito. Só não sabe o que está perdendo (O Estado de São Paulo. 11 de Outubro de 1988<sup>294</sup>).

O sambista se mostrava com as declarações estar atento às mudanças do mercado fonográfico, procurando conhecer o que fazia sucesso e o que estava sendo produzido em termos de vanguarda, como o álbum Clara Crocodilo de Arrigo Barnabé. Os anos de estudo formal de música tornaram Paulinho da Viola mais aberto à variedade de sonoridades produzidas no Brasil. Contudo, se por um lado, o sambista valorizava o trabalho feito por músicos de outros gêneros musicais, por outro lado, continuaram destacando o legado de sambistas negros e a importância do samba.

## 2.11 Samba em Paulinho da Viola nos anos 1990

A década de 1990 marcou a despedida de grandes cantores de samba, como Agepê (1943-1995) – o primeiro sambista a vender 1 milhão de cópias com um disco, Roberto Ribeiro (1940-1996) e Jovelina Pérola Negra (1944-1998). Isso fez aumentar o número de perdas sofridas pelo mundo do samba na década de 1980, quando faleceram Cartola (1912-1980), Clara Nunes (1942-1983), Nelson Cavaquinho (1911-1986), Clementina de Jesus (1902-1987), Geraldo Babão (1926-1988), Padeirinho da Mangueira (1927-1987) e Mauro Duarte (1930-1989), que era compadre e grande amigo de Paulinho da Viola.

Tais perdas não assinalaram o fim de uma era, dado que os sambistas citados representavam tipos diferentes de samba e tinham públicos variados, todavia, foi perceptível que a década de 1990 não viu nascer uma geração de artistas tão significativa para o samba. O grande nome do samba na década foi Zeca Pagodinho, que após trocar de gravadora e de

<sup>294</sup> O Estado de São Paulo. 11 de outubro de 1988. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!19881011-34856-nac-0043-cd2-1-not/busca/Paulinho+Viola>>. Acesso em 19 de julho de 2024.

produtor, passando a trabalhar com Hildo Hora se tornou grande vendedor de discos e passando a apresentar uma sonoridade mais percussiva.

A situação constrangedora enfrentada por Paulinho da Viola no show da virada de ano de 1995 para 1996, mencionada no primeiro capítulo, ilustra a decadência do prestígio do samba junto ao mercado fonográfico e entre artistas associados a outros gêneros musicais abrigados sob o rótulo de MPB.

Na década de 1990, por obra e arte do mercado fonográfico, o termo pagode passa a ser associado a uma nova leva de grupos, liderada pelos conjuntos Raça Negra, Só Pra Contrariar e Art Popular. Esses grupos tinham repertório fortemente romântico e usavam melodias frequentemente mais lentas que as feitas por grupos como Fundo de Quintal na década anterior. Por vezes, utilizavam instrumentos incomuns, como o keytar (teclado com um braço semelhante ao de uma guitarra). A importância dos instrumentos de percussão diminuiu sensivelmente, tornando-se comuns o uso de solos de saxofone e teclado nas gravações de diversas bandas.

Foi um truque já conhecido: a substituição de instrumentos percussivos, que assinalavam a africanidade do samba, por outros instrumentos. Isso significava mais uma tentativa de apropriação cultural. Agora era o pagode feito por artistas como Zeca Pagodinho, Jovelina Pérola Negra e Almir Guineto que tinha seu conteúdo esvaziado e transformado, mantendo-se o nome “pagode” para tirar proveito do sucesso de artistas associados ao estilo na década de 1980.

Parte significativa dos integrantes dos grupos formados naqueles anos, como Só Pra Contrariar e Raça Negra (e dos inúmeros surgidos em sequência), era composta por negros e eles conheciam o trabalho de grupos e artistas da década de 1980, como Fundo de Quintal e Zeca Pagodinho. Contudo, o tipo de pagode por eles gravado representava “deturpações e diluições” (LOPES, 504: 508) em relação ao pagode da geração de Jovelina Pérola Negra e Almir Guineto.

Outra característica do mercado fonográfico na década de 1990 foi o aumento da descentralização dos polos de onde surgiam novos artistas e bandas. O fenômeno já começara na década anterior, com Brasília sendo palco de fundação de diversas bandas de rock que conseguiram sucesso nacional. Nos anos 1990 Minas Gerais e Pernambuco despontaram como celeiros de novas bandas, revelando o primeiros Estado bandas como Pato Fu e Skank e

o segundo, bandas como Chico Science & Nação Zumbi<sup>295</sup>, Mestre Ambrósio e Mundo Livre SA. Na década de 1990 Paulinho lançou apenas um disco com sambas inéditos. Fiel às suas tradições, incluiu no repertório um antigo samba de Candeia a Casquinha exaltando a Portela

Como super campeã das campeãs / Eu quisera ter agora / A juventude de outrora / Idade de encantos mil / Pra trilhar contigo passo a passo / No sucesso ou no fracasso / Pela glória do samba do Brasil / Quando chegou / Quando a Portela chegou / A plateia vibrou de emoção<sup>296</sup>.

Ainda seguindo seus hábitos fonográficos, também inseriu no repertório uma canção que exaltava o samba

Virá num riso de criança / Ou numa lágrima de dor / Virá talvez de uma esperança / Ou de um sonho que passou / Inesperado peregrino / Sagrada é a sua missão / De abençoar a nossa voz / Iluminar nosso destino / Com a chama da inspiração / Ele virá / Quem nasceu para sempre / Pra sempre virá / É uma eterna semente solta pelo ar / Fecundando de felicidade por onde for / E assim será / Ninguém vive feliz se não puder falar / E a palavra mais linda é a que faz cantar / Todo samba, no fundo, é um canto de amor<sup>297</sup>.

O disco foi finalizado com um samba no qual Paulinho da Viola evoca seus mestres e se inscreve em uma ideia de tradição do samba, ao projetar um cânones, se assumindo ao mesmo tempo herdeiro e inventor desta tradição, homenageando os grandes nomes do gênero e criando o neologismo “bebadosamba”

Chama que o samba semeia / A luz de sua chama / A paixão vertendo ondas / Velhos mantras de aruanda / Chama por Cartola, chama / Por Candeia / Chama Paulo da Portela, chama, / Ventura, João da Gente e Claudionor / Chama por mano Heitor, chama / Ismael, Noel e Sinhô / Chama Pixinguinha, chama, / Donga e João da Baiana / Chama por Nonô / Chama Cyro Monteiro / Wilson e Geraldo Pereira /

<sup>295</sup> No caso da banda Chico Science & Nação Zumbi, cujo disco de estreia “Da Lama Ao Caos”, lançado em 1994, foi eleito o melhor disco feito no Brasil nos últimos 40 anos em uma enquete feita pelo jornal O Globo com 25 especialistas de todo o país em 2022, e sobre o movimento musical integrado pela banda, o *Manguebeat*, dois importantes estudos são LIMA, Carolina Valente de. **“Recife embaixo dos pés e minha mente na imensidão”**: Chico Science e Nação Zumbi e os fragmentos das identidades no final do século XX. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em História) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019 e MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. **Manguebeat**: a cidade, o Recife e o Mundo. Curitiba: Appris, 2021.

<sup>296</sup> Paulinho da Viola. In: Bebadosamba. **O Ideal é Competir**. BMG Brasil. 1996. Disponível em: <<https://immub.org/album/bebadosamba>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>297</sup> Paulinho da Viola. In: Bebadosamba. **Peregrino**. BMG Brasil. 1996. Disponível em: <<https://immub.org/album/bebadosamba>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

Monsueto, Zé com fome e Padeirinho / Chama Nelson Cavaquinho / Chama Ataulfo / Chama por Bide e Marçal / Chama, chama, chama / Buci, Raul e Arnô Cabegal / Chama por mestre Marçal / Silas, Osório e Aniceto / Chama Mano Décio / Chama meu compadre Mauro Duarte / Jorge Mexeu e Geraldo Babão / Chama Alvaiaide, Manacéa / E Chico Santana / E outros irmãos de samba / Chama, chama, chama / Bebadosamba, bebadosamba / Bebadosamba, bebadosamba / Meu bem / Bebadosamba, bebadosamba Bebadosamba, bebadosamba / Bebadosamba, bebadosamba / Também<sup>298</sup>.

Este samba, a última faixa do disco, ilustra bem a carreira fonográfica de Paulinho da Viola e sua postura enquanto sambista, reunindo suas duas principais características: o respeito à tradição, a ponto de a letra projetar um cânone de sambistas, em sua grande maioria negros, e referências e a inventividade, buscando formas de inovar musicalmente sem romper com a mesma tradição da qual se considerou integrante e defensor.

Assim, analisando as letras das canções gravadas por Paulinho da Viola e suas declarações para a imprensa, observamos o samba aparecer com frequência e destaque, com o sambista evocando o gênero musical sob diferentes perspectivas, enfatizando o legado dos sambistas negros e seu protagonismo na história do samba.

---

<sup>298</sup> Paulinho da Viola. In: Bebadosamba. **Bebadosamba**. BMG Brasil. 1996. Disponível em: <<https://immub.org/album/bebadosamba>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

## CAPÍTULO 3 – AS TEMÁTICAS RACIAIS E O LEGADO DOS SAMBISTAS NEGROS EM PAULINHO DA VIOLA

Neste capítulo abordarei a relação de Paulinho da Viola com a temática racial, envolvendo o lugar dos negros na história do samba e das escolas de samba e os efeitos do racismo. A partir da década de 1970 e do paulatino afastamento da Portela, o sambista dedicou maior atenção aos debates raciais, se manifestando em canções, entrevistas, participando de eventos, ações e atuação política.

Paulinho da Viola exerceu desde o começo da carreira um papel de defensor da contribuição negra para a história do samba, do carnaval e do Brasil. De modo que, a despeito de termos visto anteriormente como o samba e o carnaval apareceram na obra de Paulinho da Viola, farei também neste capítulo referências a estes dois eixos temáticos, pois a compreensão de Paulinho da Viola sobre as temáticas raciais perpassa o modo como o sambista comprehende o samba e o carnaval, sobretudo a importância das pessoas negras na criação e desenvolvimento do gênero musical e das agremiações carnavalescas. Assim, samba, carnaval e consciência racial se entrecruzam no discurso de Paulinho da Viola.

Não devemos tomar a defesa da tradição feita por Paulinho da Viola como algo que engesse as manifestações culturais ou preconize uma única forma de se fazer as coisas. Paulinho da Viola não rechaçou de imediato as modificações e transformações que ocorriam, mas defendeu que os critérios para se decidir o que deveria ser incorporado ou rejeitado no samba e nas agremiações carnavalescas deveriam ser formulados pelos legítimos criadores do gênero musical e dos espaços de sociabilidade e resistência conhecidos como escola de samba, ou seja, as pessoas negras. A opinião dos artistas negros e da comunidade integrada ao cotidiano das agremiações deveria receber destaque, ou mesmo prioridade, nas discussões sobre os rumos do carnaval e do samba.

Paulinho da Viola ao longo de sua trajetória buscou formas de colocar os sambistas negros tanto em posição de destaque quanto em posição de agir na defesa de seus interesses. O sambista não se limitou a valorização e louvor de relevâncias passadas, ao contrário, desenvolveu ações que colocaram sambistas negros como agentes de suas próprias trajetórias, e não só como objeto de culto e reconhecimento limitado a elogios de contribuições passadas.

O melhor exemplo disso foi a criação da Velha Guarda da Portela em 1970, cuja história analisarei mais abaixo. Uma definição da atuação do sambista foi publicada em uma entrevista com Beth Carvalho para o jornal *O Pasquim*, em maio de 1985, onde Paulinho da Viola é apontado como um dos artistas que “realizam, por opção, um trabalho de difusão do

samba e suas variantes de origens negras (partido alto, calango, jongo, etc) (O Pasquim. 2 a 8 de Maio de 1985<sup>299</sup>).

Escravizados e seus descendentes associados aos imigrantes negros nordestinos e oriundos de antigas áreas maciçamente escravocratas, como a zona cafeeira carioca e o recôncavo baiano, estão entre os pioneiros do samba. O encontro dessas pessoas na passagem entre os séculos XIX e XX no Rio de Janeiro, então capital nacional, fez nascer sob o signo da exclusão, abandono e ausência de reconhecimento estatal de cidadania, comunidades unidas em torno de uma cultura negra dominante (Medeiros, 2019, p. 26). Paulinho da Viola demonstrou em sua trajetória ver, para além das marcas negativas resultantes do racismo, o samba e a ação dos sambistas negros como sinais de resistência.

O racismo foi percebido pelos próprios sambistas negros em situações cotidianas das escolas de samba, como nas apresentações de samba. Candeia, em entrevista publicada pelo *Jornal do Brasil* em 1970, deu um exemplo dos efeitos racistas da infiltração da classe média branca nas agremiações carnavalescas

Além disso, existe todo o preconceito externo: se um compositor de Escola de Samba fizer uma música em que houver um erro de tratamento, será logo taxado de analfabeto; se fosse um outro a coisa passaria como liberdade poética (Jornal do Brasil. 1 de Julho de 1970<sup>300</sup>).

A percepção dos efeitos do racismo é nítida quando analisamos a história das políticas públicas do Rio de Janeiro, que mostra que a cidade teve sua trajetória marcada pelo racismo e pelos mecanismos de exclusão e segregação operantes ao longo dos séculos. É uma cidade cujas autoridades e as elites buscaram formas de dominar as populações negras e pobres, controlando sua existência e a todo momento buscando cooptar suas práticas culturais. A cidade mesmo surge no século XVI como monumento do colonialismo, afirmando a presença e domínio português de parte do continente americano (Knauss, 2015, p. 13).

E os efeitos do racismo foram observados na cidade desde o começo da escravização. A presença de escravizados concentrava a atenção das autoridades, formando uma cidade que condenava a presença do negro (mas não a escravidão), com autoridades associando o negro a

<sup>299</sup> O Pasquim. 2 a 8 de maio de 1985. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/doctreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=28677>>. Acesso em 8 de maio de 2025. Os outros artistas citados junto de Paulinho da Viola são Beth Carvalho, Martinho da Vila, Alcione e Roberto Ribeiro.

<sup>300</sup> Jornal do Brasil. 1 de julho de 1970. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/189432](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/189432)>. Acesso em 2 de maio de 2025.

desordem, entrando em contato com tal população com objetivo de disciplinar sua existência nos espaços públicos (Barra, 2015, p. 69).

Ressalto que o samba, enquanto gênero musical urbano no Rio de Janeiro, surge pouco tempo após a Abolição da Escravidão, em um contexto em que os negros eram associados aos problemas da cidade, identificados a uma classe perigosa que ameaçava a cidade e sendo vistos como inadequados ao trabalho livre. O raciocínio endossado pelas elites cariocas defendia que os negros, desde os escravizados até os libertos, não saberiam viver em um regime diferente da escravidão, caindo assim na ociosidade e vícios (Carvalho, 2015, p. 120-121).

O samba se desenvolveu em meio a um ciclo de reformas urbanas ocorridas nas primeiras décadas do século XX. A primeira delas, liderada pelo prefeito Pereira Passos, exemplificou a política de afastamento e expulsão dos pobres e negros da área central da cidade, significando para tais populações a necessidade de procurar novas habitações, iniciando um novo ciclo de deslocamentos pela cidade.

A reforma urbana significou uma ação consciente dos gestores públicos no sentido de higienizar a área central da cidade. Sob o argumento de seguir um ideal civilizador, o Estado agiu na defesa dos interesses mais gerais das classes dominantes e dos objetivos particulares do grande capital (comercial, imobiliário e especulativo), diretamente beneficiado com a remodelação da cidade, caracterizando o mesmo tipo de processo que ainda ocorre Brasil afora por meio de projetos imobiliários e estruturais. As reformas seguiram nessa toada até a década de 1920, quando o Morro do Castelo, local majoritariamente ocupado por negros e mestiços, foi demolido, em uma medida entendida por intelectuais como Lima Barreto como mais um avanço no sentido de expulsar os pobres do Centro da cidade (O'Donnell, 2015, p. 127).

A carreira de Paulinho da Viola foi iniciada e consolidada durante as décadas de 1960 e 1970, mesmo período em que a cidade do Rio de Janeiro atravessava mudanças significativas em seu desenvolvimento urbano. Primeiro pela integração geográfica, a partir do aumento da malha viária; segundo pela integração cultural, por meio da consolidação da indústria cultural de massa e de um sistema de telecomunicações que dinamizou a circulação de informações pelo país. Todavia, a seletividade em relação às áreas e populações beneficiadas gerou um processo de integração socialmente excludente (Reznik; Barbosa, 2015, p. 148 e 151)

A Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro concentrou cada vez mais investimentos públicos em infraestrutura urbana, sendo exemplo o abastecimento de água, que a partir da

segunda década de século XX vai se concentrar sobretudo nessa região, mesmo que a distribuição de água potável fosse insuficiente e população estivesse constantemente exposta aos riscos de privação e epidemias (Ritta, 2009, p. 183 e 197).

Copacabana, o entorno da lagoa Rodrigo de Freitas e a região da Barra da Tijuca foram as áreas que a partir da década de 1950 receberam, sobretudo após o início do governo de Carlos Lacerda na Guanabara, mais investimentos em políticas de desenvolvimento urbano no Rio de Janeiro, com destaque para as sucessivas remoções de comunidades inteiras da Zona Sul para conjuntos habitacionais localizados na Zona Oeste, em áreas desconectadas das regiões centrais da cidade.

Tais medidas, por um lado, tentavam eliminar a população negra e pobre que ocupava áreas visadas por construtoras e especuladores imobiliários. Mas, por outro lado, mostrava a capacidade de resistência e adaptação dessa população, somadas a demanda por mão de obra e a quase inexistência de meio públicos de transporte, o que redundou na favelização de novas áreas da Zona Sul, como as áreas Vidigal, Rocinha e Cantagalo (Reznik; Barbosa, 2015, p. 150). De modo que a atividade do campo político e econômico impactava diretamente as populações negras de vastas áreas da cidade, incluindo ouvintes, cantores, músicos, compositores, assim como desenvolvimento do carnaval e a condição socioeconômica das pessoas. E foi neste cenário inicial que Paulinho da Viola construiu sua carreira e lutou pela valorização dos sambistas negros.

### **3.1 Temática racial em Paulinho da Viola nos anos 1960**

Temáticas relacionadas a questões raciais, como o racismo, o lugar ocupado pelo negro na história e cultura brasileiras não aparecem de forma explícita nas canções gravadas por Paulinho da Viola na década de 1960. Não há menções diretas a tais assuntos. Uma das possíveis razões para esta ausência é o fato do sambista ainda estar no começo da carreira e buscando consolidar um repertório que abarcasse temas mais tradicionais na história do samba e da música popular, como o lírico. E essa ausência de referências também evidencia que Paulinho da Viola estava desenvolvendo sua consciência racial.

Nesta década de formação do sambista enquanto dono de um repertório fonográfico, o contato com artistas negros foi intenso e decisivo para os caminhos tomados pelo sambista ao longo da carreira e para o desenvolvendo de sua consciência racial, influenciada pela convivência com sambistas negros e atividades na Portela.

Da entrada para a ala de compositores da Portela à viagem acompanhando Clementina de Jesus ao Festival de Artes Negras de Dacar, no Senegal, em 1966, passando pelas apresentações no Zicartola, onde conheceu Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Kétti, e pelo espetáculo Rosa de Ouro, Paulinho da Viola deu início em sua carreira artística em contato direto com algumas das mais destacadas figuras negras a história cultural brasileira, fato que influenciou sua obra e cuja relevância o sambista sempre apontou.

Há referências indiretas, como na menção ocasional de personalidades negras do mundo do samba, como Marçal (da dupla com Bide) ou Armando Marçal, em samba lançado em 1968 “O Marçal está pensando, esperando por ela<sup>301</sup>”, e em versos com tom cronístico, como um em que o sambista narra uma roda de samba e os bastidores do que acontece fora do espaço musical “Vi o negro comendo farofa amarela, Sim meu senhor / Quero ver a comida que tem na panela, Sim meu senhor<sup>302</sup>”.

Ressalto que a valorização dos sambistas negros também se deu nas escolhas de repertório de Paulinho da Viola, com a inclusão de diversas composições de compositores negros, tanto em regravações quanto no lançamento de músicas inéditas.

### 3.2 Temática racial em Paulinho da Viola nos anos 1970

Observamos a existência das primeiras e das mais expressivas referências diretas às temáticas raciais em canções gravadas por Paulinho da Viola no decorrer da década de 1970. E há, também, um conjunto de referências mais sutis, feitas através do posicionamento de Paulinho da Viola sobre processos que se intensificaram durante esta década, notadamente a infiltração da classe média branca na estrutura das escolas de samba e a descaracterização da organização dos desfiles, que acarretou o afastamento de diversos sambistas das agremiações e diminuiu a capacidade de influência e a relevância que sambistas negros detinham anteriormente.

Dentro do recorte temporal deste estudo, a década de 1970 foi onde os posicionamentos de Paulinho da Viola sobre temáticas raciais mais vieram à tona, seja em canções, declarações para a imprensa e ações concretas no sentido de valorizar e divulgar a

<sup>301</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Batuqueiro**. Odeon. 1968. Disponível em: <<https://immub.org/album/bebadosambahttps://immub.org/album/paulinho-da-viola>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>302</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Batuqueiro**. Odeon. 1968. Disponível em: <<https://immub.org/album/bebadosambahttps://immub.org/album/paulinho-da-viola>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

obra de sambistas negros, cuja relevância dentro das agremiações carnavalescas começava a diminuir de forma acelerada.

Paulinho da Viola não se posicionou apenas sobre temáticas raciais, mas também contra situações que envolviam ações da ditadura militar, sendo exemplo a participação no show que visava arrecadar fundos para a família do pianista Tenório Júnior, desaparecido na Argentina em março de 1976<sup>303</sup>.

O assunto também foi abordado por Paulinho da Viola quando o sambista criticou a situação do mercado fonográfico no Brasil em relação aos artistas negros e o pagamento dos direitos autorais. Os músicos brasileiros mantiveram relações problemáticas com as entidades arrecadadoras de direitos autorais desde a criação das organizações, com a desconfiança de ter seus recursos retidos ilegalmente pelas entidades. Tal situação parecia ser ainda pior em relação aos músicos/as negros/as.

A pioneira entidade de arrecadação de direitos autorais brasileira, a Associação Brasileira de Autores Teatrais (ABAT) foi fundada em 1917 e passou a admitir compositores, dado que muitos atuavam compondo canções para as peças encenadas no teatro de revista<sup>304</sup>. Por conta de inúmeras divergências internas, a associação acabou sendo dividida em 1930, dando origem à pioneira entidade especificamente para músicos, a Associação Brasileira de Compositores e Autores (ABC), que em 1942, sob direção de Ary Barroso viraria a União Brasileira de Compositores (Gueiros Júnior, 1999, p. 430-433).

A desconfiança com a atuação das entidades arrecadadoras de direitos autorais alcançou o século XXI. Em documentário de 2005, Bezerra da Silva, 1000tinho<sup>305</sup> e Tião Miranda (um dos compositores por ele gravados por Bezerra) declararam

O compositor, ele ganha duas vezes (...) ele ganha execução e fonomecânico. A execução é quantas vezes toca a música por aí, em rádio, show. Aí o ECAD paga. O fonomecânico a gravadora paga. Só que ele é roubado na gravadora e no ECAD.  
(...) Sabe o que significa ECAD? Cadê o meu (dinheiro)? Que até hoje não me mandaram.

<sup>303</sup> A informação consta no segundo volume da versão digital do Relatório da Comissão da Verdade, nas páginas 351-352. disponível em: <[https://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume\\_2\\_digital.pdf](https://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_2_digital.pdf)>. Acesso em 2 de maio de 2025.

<sup>304</sup> O teatro de revista foi um gênero teatral popular, com origens na França, muito popular no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, no século XX, caracterizado por espetáculos com números musicais, esquetes de caráter crítico, por vezes recorrendo ao humor e figurinos extravagantes.

<sup>305</sup> 1000Tinho, com esta grafia, é o nome artístico de um compositor gravado pelo sambista Bezerra da Silva. Não encontrei seu nome de batismo nem outras informações biográficas. Ele aparece em um documentário chamado Onde a Coruja Dorme, sobre a relação de Bezerra da Silva com compositores de morros e favelas do Rio de Janeiro, junto de outros artistas como Roxinho, Tião Miranda, Pedro Butina, Claudinho Inspiração, Walmir da Purificação, Adezonilton e Nilo Dias.

(...) Dinheiro só na edição na hora do contrato. Aí vem cafzinho, aguinha gelada, é (...) depois disso, assinou, tem até que tomar cuidado pro cheque não fazer um “s”<sup>306</sup>

O tema já aparecia nas falas de Paulinho da Viola pelo menos desde o começo da década de 1970. Numa entrevista para O Pasquim em 1970, o sambista analisou a legislação que estipulava uma porcentagem obrigatória de música brasileira no total de execução radiofônica, incluindo uma observação de como via o direito autoral dentro dessa questão maior, declarando

Eu não tenho nenhuma posição tomada sobre isso (obrigatoriedade de 70% de música brasileira nas rádios). Há muito tempo que se fala desse negócio de se tocar mais música brasileira que estrangeira. Eu acho que existem dois planos que precisavam ser analisados. Do momento em que você fala: 70 por cento de música brasileira e 30 por cento de música estrangeira, pra certas pessoas você está tomando uma atitude reacionária, de preservação, de manter certas coisas, é um outro plano. Mas existe um outro plano, que é o plano econômico. Já se levantou a muito tempo o problema de que 50 por cento dos direitos autorais recolhidos no Brasil são remetidos para o exterior. Por que? Porque se toca muita música estrangeira. Se você deixa de tocar, por exemplo, Edu, Chico, Gil, Caetano, pra tocar outros autores estrangeiros você está criando um problema e se você barra os outros caras pra tocar música brasileira você está criando uma barreira cultural (O Pasquim. 13 a 19 de Agosto de 1970<sup>307</sup>).

Podemos ver que Paulinho da Viola não endossava a qualquer custo a obrigatoriedade do percentual de execução de música brasileira, apontando como possível consequência negativa o estabelecimento de uma barreira cultural decorrente do cerceamento da execução de música estrangeira. No raciocínio do sambista não haveria solução fácil para lidar com a presença cada vez maior de músicas estrangeiras nas rádios e lançamentos das gravadoras, tendência agravada pela cada vez maior presença de empresas fonográficas estrangeiras atuando no Brasil. Todavia, defendia uma análise minuciosa da situação em busca de soluções que ao mesmo tempo preservassem os artistas nacionais sem que isso implicasse abolir a participação de música estrangeira no mercado nacional.

\*\*\*

<sup>306</sup> Onde a Coruja Dorme. Direção de Simplício Neto e Márcia Derraik. Rio de Janeiro: Antenna, 2012. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1zd9yhxubuM>. Acesso em: 18 agosto de 2024.

<sup>307</sup> O Pasquim. 13 a 19 de agosto de 1970. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=1467>>. Acesso em 30 de agosto de 2023.

Quando Paulinho da Viola fala e canta sobre as mudanças no samba e nas escolas de samba, são, sobretudo, os compositores e músicos negros que ele prioriza. Ao gravar certas canções e ao defender uma concepção específica de escola de samba e liderar ações que promoviam a defesa dessa concepção, Paulinho da Viola estava defendendo o legado das pessoas negras na história do samba e das agremiações carnavalescas.

Foi nesta década também que houve intersecção entre agremiações carnavalescas e organização ligadas à militância negra, mostrando como que sambistas também tinham compreensão política de suas atividades e buscavam apoio (bem como apoiar) da militância negra. Um exemplo dessa intersecção foi a presença de integrantes da GRAN Quilombo, sobre a qual falarei mais à frente no ato de fundação do Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial (doravante MUCDR), em 7 de julho de 1978 (Custódio, 2017, p. 113).

A crescente infiltração da classe média branca na estrutura das escolas de samba resultou em integrar um processo que diminuiu a importância dos sambistas negros e afastou estes artistas dos processos decisórios das agremiações. E este processo não passou despercebido por Paulinho da Viola, conforme suas declarações e ações provam. As consequências desse processo foram sintetizadas pelo militante negro Flávio Conrado, que afirmou que “escola de samba, tecnicamente, a escola de samba foi criada por núcleos de resistências culturais, de culturas negras que se empenharam e perderam o comando dessas escolas” (Custódio, 2017, p. 233).

Todavia, como instituições que atravessaram a consolidação de mudanças estruturais importantes iniciadas na década anterior, as escolas de samba não estavam isentas de serem palco de ações racistas. Na carta aberta à população publicada no ato de lançamento do MUCDR, consta a proposta de criação de centros de luta contra a discriminação racial e na lista de espaços onde o racismo acontece aparecem bairros, vilas, prisões, locais de trabalho, escolas de samba e igrejas (Custódio, 2017, p. 115)

Há também referências a pessoas negras conhecidas no mundo do samba, como a irmã do bicheiro Natal, em samba lançado no disco de 1972 “Provei do famoso feijão da Vicentina / Só quem é da Portela é que sabe / Que a coisa é divina<sup>308</sup>”. Paulinho da Viola, demonstrava apreço pelas composições de Wilson Batista e selecionou um samba do antigo compositor negro onde um episódio de violência protagonizado por uma pessoa negra era narrado

<sup>308</sup> Paulinho da Viola. In: A Dança ds Solidão. **No Pagode do Vavá**. Odeon. 1972. Disponível em: <<https://immub.org/album/a-danca-da-solidao>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

Lá vem a nega Luzia / No meio da cavalaria / Vai correr lista lá na vizinhança / Pra pagar mais uma fiança / Foi cangebrina demais / Lá no xadrez / Ninguém vai dormir em paz / Vou contar pra vocês / O que a nega fez / Era de madrugada / Todos dormiam / O silêncio foi quebrado / Por um grito de socorro / A nega recebeu um Nero / Queria botar fogo no morro<sup>309</sup>.

Em 1976 novamente aparecem referências a importantes figuras negras da história da Portela, em um trecho falado que encerrava uma das canções de um disco lançado naquele ano: “Esse partido é em homenagem à Velha Guarda da Portela. / Sr. Armando Santos, Alberto Lonato, Manacéa / falecido Ventura, falecido João da Gente, Santinho, Casquinha<sup>310</sup>”.

Neste disco Paulinho da Viola ainda gravou um tipo de samba que apareceu algumas vezes entre meados da década de 1970 e o começo da década de 1980, no qual a canção narrava de forma biográfica a vida e características de personagens, presumível ou explicitamente negras ou então falava de elementos históricos associados às pessoas negras através de referências feitas ao longo da narrativa biográfica contida na canção.

Foi uma tendência naquela época, como explica a historiadora Kenia Medeiros ao apontar que os anos 1970 marcaram uma intensificação na abordagem de temáticas ligadas a identidades marginalizadas nas canções de samba, com artistas, incluindo Paulinho da Viola, gravando canções cujas letras abordavam a identidade negra de forma positiva (Medeiros, 2019, p. 17).

O especialista neste tipo de composição era o sambista (e posteriormente pesquisador) Nei Lopes, que compusera as músicas *Tia Eulália na Xiba* e *O Ganzá do Seu Leitão*. Vejamos as letras destes sambas:

Já meio cambaia de tanta batalha / Já meio grisalha de tanto sereno / No colo moreno, escondendo a navalha / Chegou tia Eulália sondando o terreno / Veio, no calcanha, de além paraíba / Dançando uma xiba, arrastando a sandália / Enrolando o xale e a saia pra riba / Separando briga de nego canalha... / Lélê abre a roda, olalá / Que eu quero ver tia Eulália dançar / A voz clementina já bastante rouca / É uma coisa louca a sinhá tia eulália / Cigarro de palha no canto da boca / Não dorme de touca e nunca se atrapalha / Ela é veterana da guerra da Itália / Mas inda estraçalha no bolimbolacho / Quando bole em baixo tá com tudo em riba / Quando cai na xiba, a casa vem abaixo... / Lélê abre a roda, olalá / Que eu quero ver tia Eulália dançar<sup>311</sup>

<sup>309</sup> Paulinho da Viola. In: Nervos de Aço. **Nega Luzia**. Odeon. 1973. Disponível em: <<https://immub.org/album/nervos-de-aco>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>310</sup> Paulinho da Viola. In: Memórias Cantando. **Perdoa**. Odeon. 1976. Disponível em: <<https://immub.org/album/memorias-cantando>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>311</sup> Roberto Ribeiro. In: Roberto Ribeiro. **Tia Eulália na Xiba**. EMI-Odeon. 1983. Disponível em: <<https://immub.org/album/roberto-ribeiro-2>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

A música, lançada em 1983 por Roberto Ribeiro, é uma homenagem a Eulália do Nascimento (1908-2005), precursora do jongo da Serrinha, reunindo pessoas em seu terreiro para dançar e cantar. Foi em sua residência que a escola de samba Império Serrano foi fundada em 1947 e ela tinha a carteirinha de primeira sócia da escola de samba. Trabalhou como diretora de harmonia da agremiação e desfilou até os seus 96 anos, em 2004. No mesmo disco de 1983, *Roberto Ribeiro*, aparece outra composição nessa linha

Todo mundo quer pegar no ganzá do Seu Leitão! / Todo mundo quer pegar no ganzá do Seu Leitão! / Todo mundo quer pegar no ganzá do Seu Leitão! / Todo mundo quer pegar no ganzá do Seu Leitão! / Seu Leitão nasceu no ano que acabou a escravidão / Conheceu Dr. Alberto, o inventor do avião / Pegou a gripe espanhola, viu o enterro do Barão / Andou de bonde de burro, votou em muita eleição / Mas inda tá mais inteiro do que muito garotão / De Oswaldo Cruz à Irajá, é famoso o ganzá do seu Leitão! / De Oswaldo Cruz à Irajá, é famoso o ganzá do seu Leitão! / Todo mundo quer pegar... / Foi na Guerra de quatorze, brigou na mão com um alemão / Na segunda Grande Guerra, deu três tiros de canhão / Na antiga Praça Onze, deu pernada de montão / No tempo do velho Estrela, foi chofer de lotação / Mas inda tá mais inteiro do que muito garotão / Até neném vai gostar de brincar no ganzá do seu Leitão! / Até neném vai gostar de brincar no ganzá do seu Leitão! / Todo mundo quer pegar... / Na Copa de trinta e oito, foi beque da Seleção / No fiasco de cinquenta, passou mal do coração / No Ameno e no Abacate, foi o fiscal de salão / Saiu de porta-machado na Kananga do Japão / Mas inda tá mais inteiro do que muito garotão / Entra na fila, iaiá, pra pegar no ganzá do seu Leitão! / Entra na fila, iaiá, pra pegar no ganzá do seu Leitão! / Todo mundo quer pegar...<sup>312</sup>

O conjunto de referências que aparecem na canção incluem várias citações ligadas a locais e manifestações culturais negras, como a Praça Onze, os subúrbios de Oswaldo Cruz e Irajá, capoeira, Ganzá. Nessa mesma linha, por sua vez, Paulinho da Viola em 1976 gravou *Vela no Breu*<sup>313</sup>.

Já no disco Zumbido, lançado em 1978, que encerrou sua passagem pela gravadora carioca Odeon, na canção *Não Posso Negar*, Paulinho da Viola estabeleceu uma conexão entre samba e arte negra, demarcando a origem racial do gênero musical por ele praticado “Em termos de arte negra, é comigo / Faço aquilo que posso fazer / Samba para mim não é problema / Se você me der um tema / Eu faço samba pra você / Você sabe que sou quilombola / E não posso negar<sup>314</sup>”.

Neste samba há uma menção a quilombolas, tema raro na música popular brasileira até então, que receberia maior atenção na década de 1980, a partir da produção de um filme

<sup>312</sup> Roberto Ribeiro. In: Roberto Ribeiro. **O Ganzá do Seu Leitão**. EMI-Odeon. 1983. Disponível em: <<https://immub.org/album/roberto-ribeiro-2>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>313</sup> Citada na página 74 do capítulo 1.

<sup>314</sup> Paulinho da Viola. In: Zumbido. **Zumbido**. Odeon. 1979. Disponível em: <<https://immub.org/album/zumbido>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

biográfico sobre Ganga Zumba e de um disco de Milton Nascimento. A historiadora Kenia Medeiros lembra que esta canção integra um conjunto de sambas onde

(...) afloram denúncias sociais sobre as duras condições de vida e sobre a discriminação sofrida por pessoas simples, em especial no caso dessas músicas, pelas que se identificam como negras. Há uma convocação para autovalorização. É uma lembrança ao indivíduo negro de que ele deve estar atento ao racismo que o cerca, que deve saber reconhecê-lo e subvertê-lo (Medeiros, 2019, p. 61).

A postura de autovalorização aparecerá de forma mais contundente em outras canções do disco *Zumbido*. Neste disco, outras canções falam de pessoas negras, com o sambista estabelecendo pontes entre seu repertório autoral e sambas antigos que abordavam a condição do negro. Um exemplo é um samba *Chico Brito*, de Wilson Batista, lançado em 1950 e regravado por Paulinho da Viola, cuja letra diz

Lá vem o Chico Brito / Descendo o morro nas mãos do Peçanha / É mais um processo, é mais uma façanha / Chico Brito fez do baralho seu melhor esporte / É valente no morro / Dizem que fuma uma erva do norte / Lá vem o Chico Brito / Descendo o morro nas mãos do Peçanha / É mais um processo, é mais uma façanha / Chico Brito fez do baralho seu melhor esporte / É valente no morro / Dizem que fuma uma erva do norte / Quando menino teve na escola / Era aplicado, tinha religião / Quando jogava bola era escolhido para capitão / Mas a vida tem os seus revezes / Diz sempre Chico defendendo teses / Se o homem nasceu bom, e bom não se conservou / A culpa é da sociedade que o transformou<sup>315</sup>

A canção homônima ao título do álbum, *Zumbido*, constitui o mais explícito manifesto racial feito por Paulinho da Viola por meio de uma canção. Ainda no rescaldo das diversas ações lideradas por Candeia (que faleceu no ano de lançamento do disco *Zumbido*) e observando o efeito de suas próprias iniciativas, como a criação da Velha Guarda da Portela, Paulinho da Viola gravou uma canção que colocava o negro não só em posição de consciência de seu estado e história, mas também num local de resistência e combate ao racismo. A postura do personagem da música, recriado durante os shows da turnê posterior ao lançamento do disco, é de luta e autovalorização. Diz a letra do samba:

Zumbido, com suas negrizes / Vem há tempo provocando discussão / Tirou um samba e cantou / Lá na casa da Dirce outro dia / Deixando muita gente de queixo no chão / E logo correu que ele havia enlouquecido / Falando de coisas que o mundo sabia / Mas ninguém queria meter a colher / O samba falava que nego tem é que brigar / Do jeito que der pra se libertar / E ter o direito de ser o que é / Moleque

---

<sup>315</sup> Paulinho da Viola. In: *Zumbido*. **Chico Brito**. Odeon. 1979. Disponível em: <<https://immub.org/album/zumbido>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

vivido e sofrido / Não tem mais ilusão / Anda muito visado / Por não aceitar esta situação / Guarda com todo cuidado / E pode mostrar a vocês / As marcas deixadas no peito / Que o tempo não quis remover / Zumbido é negro de fato / Abriu seu espaço / Não foi desacato a troco de nada / Só disse a verdade sem nada temer<sup>316</sup>

Assim, vemos no samba *Zumbido* a história de um sambista que usa suas músicas para gerar incômodo e reflexão nos ouvintes, tirando-os de suas zonas de conforto e os confrontando com os efeitos do racismo. Mais do que isso, preconiza que para além das palavras era necessário ao negro buscar viabilizar ações que demonstrassem sua resistência e disposição em lutar por seus direitos e pelo reconhecimento e reparação das violências sofridas.

\*\*\*

Em agosto de 1970 Paulinho da Viola deu uma das mais contundentes entrevistas de sua carreira, onde analisou os impactos dos estereótipos raciais na carreira de sambistas. A entrevista, publicada pelo semanário *O Pasquim*, contém reflexões que permitem compreender como Paulinho da Viola interpretava o tratamento e avaliação que alguns sambistas recebiam, dando como exemplo a forma de cantar

Outro dia eu estava ouvindo o disco da Clementina. Eu, particularmente acho a Clementina uma cantora maravilhosa, acho tudo que ela faz maravilhoso. Eu estava com o disco dela na mão e um cara me perguntou: quem foi que disse que essa mulher é cantora? Eu não ia nem perguntar pra ele o que é que ele achava que era ser cantora porque eu já sabia o que ele ia me responder. Aí é que está o problema. Do momento em que você tenta demonstrar a importância da Clementina como cantora, eu acho que você não está fazendo afirmação nenhuma de nenhum valor. O negócio se torna meio complicado e cansativo porque a gente sabe que certos valores não foram reconhecidos e a gente sabe porque. Por exemplo: a voz do João da Gente, da Portela, a própria voz da Clementina é um negócio totalmente novo e diferente, mas é um negócio que dentro de uma estética, dentro de certos valores tradicionais e convencionais é considerado ruim, desafinação (*O Pasquim*, 13 a 19 de Agosto de 1970<sup>317</sup>).

Em 1970 o padrão considerado correto de cantar era herdeiro de duas matrizes vocais, sendo a primeira a era de ouro do rádio, na década de 1940 (que revelou cantoras como

<sup>316</sup> Paulinho da Viola. In: Zumbido. **Zumbido**. Odeon. 1979. Disponível em: <<https://immub.org/album/zumbido>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>317</sup> O Pasquim, 13 a 19 de agosto de 1970. Disponível em <<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124745&pasta=ano%20197&pesq=clementina&pags=1469>>. Acesso em 2 de maio de 2024.

Angela Maria, Elizeth Cardoso e as irmãs Batista), e a segunda a Bossa Nova (sendo a maior expoente Nara Leão). Uma terceira matriz se formava, oriunda do Tropicalismo, seja por filiação ao movimento, caso de Gal Costa, ou por parentesco, caso de Maria Bethânia, irmã de Caetano Veloso. Como explicação para a falta de reconhecimento, Paulinho da Viola faz uma referência implícita ao racismo, ao dizer “a gente sabe que certos valores não foram reconhecidos e a gente sabe porque” (O Pasquim, 13 a 19 de Agosto de 1970)<sup>318</sup>.

De modo que uma cantora negra, gorda, idosa, destacada pelo conhecimento de cantos de origem afrorural e de reconhecimento tardio não era inserida nessas matrizes, tendo seu talento por vezes até reconhecido, mas não seu estilo de cantar, caso de Clementina de Jesus. A fala de Paulinho dialoga com um episódio da biografia de Clementina, no qual uma ex-patrão ao ouvi-la cantar, a repreendeu dizendo que seu canto parecia gato miando, em mais um exemplo de situação em que as pessoas negras são desumanizadas. Paulinho da Viola segue a reflexão declarando seu apreço pelo canto de Clementina de Jesus

Eu digo que a Clementina tem uma voz maravilhosa, mas é difícil dizer porque ela tem. Mas você tem uma série de valores que você pode juntar pra tentar definir esse negócio, tentar colocar a importância da Clementina de Jesus. Um desses valores é justamente todo esse processo de escravidão, de marginalização, de não reconhecimento dos seus valores, da sua voz (O Pasquim, 13 a 19 de Agosto de 1970<sup>319</sup>).

Subvertendo o racismo que dificultava a valorização de Clementina de Jesus, Paulinho da Viola afirmou que o próprio não reconhecimento da voz da sambista era indício de sua importância. Na mesma entrevista Paulinho da Viola também comentou em tom crítico outro estereótipo comum na forma como as pessoas negras eram vistas “O negócio é que a gente sempre aprendeu que o que é negro é intuitivo e o que é branco é racional” (O Pasquim, 13 a 19 de Agosto de 1970<sup>320</sup>). Sua fala dialogava com a conclusão que militantes negros externaram em vários depoimentos, criticando a folclorização da contribuição negra pra história e sociedade brasileiras, sendo exemplo o depoimento de Regina Santos, no qual disse que no Brasil a contribuição do negro é folclorizada (Custório, 2017, p. 164).

<sup>318</sup> O Pasquim, 13 a 19 de agosto de 1970. Disponível em <<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124745&pasta=ano%20197&pesq=clementina&página=1469>>. Acesso em 2 de maio de 2024.

<sup>319</sup> O Pasquim, 13 a 19 de agosto de 1970. Disponível em <<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124745&pasta=ano%20197&pesq=clementina&página=1469>>. Acesso em 2 de maio de 2024.

<sup>320</sup> O Pasquim, 13 a 19 de agosto de 1970. Disponível em <<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124745&pasta=ano%20197&pesq=clementina&página=1469>>. Acesso em 2 de maio de 2024.

Em 1979, durante a turnê de divulgação do disco Zumbido, que contém a canção onde mais explicitamente o sambista aborda questões raciais, Paulinho da Viola explicou em entrevista para o *Jornal do Brasil* como concebeu Zumbido “É um tipo de trabalho que faço há anos. Criar um personagem que sempre discute alguma coisa. O Wilson Batista faz a mesma coisa com Chico Brito. Falo na terceira pessoa: Zumbido afirma coisas que as pessoas querem evitar” (*Jornal do Brasil*. 11 de Setembro de 1979<sup>321</sup>). Dentre as coisas que as pessoas queriam evitar estavam, sobretudo, os efeitos do racismo, fenômeno estruturante da sociedade brasileira.

### **3.3 A criação da Velha Guarda da Portela como estratégia de valorização dos sambistas negros<sup>322</sup>**

Paulinho da Viola expressava suas ideias não só em declarações e canções, mas também tomava iniciativas visando valorizar os sambistas negros e destacar sua importância. A mais importante iniciativa foi a criação da Velha Guarda da Portela em 1970. O grupo defendia a importância da tradição e dos antigos sambas de terreiro e sua organização ao mesmo tempo destacava as composições dos integrantes e expunha o esquecimento e irrelevância a que estavam paulatinamente vivendo dentro da Portela.

A organização do grupo, o lançamento de seus discos e sua atuação ao longo das décadas, significaram a delimitação de uma fronteira que assinalava o que seria o samba autêntico e livre de influências e interesses externos que cada vez mais entravam nas escolas de samba. A fronteira não estava na recusa tácita e explícita a qualquer inovação, mas sim, na defesa do legado de partideiros e antigos sambistas, na criação de um espaço de atuação e expressão artística para eles.

Paulinho da Viola convivia com antigos sambistas da Portela desde sua chegada na escola de samba. Em poucos anos se tornou presidente da ala de compositores, o que indicava que era respeitado pelos mais velhos. Durante a gestão de Paulinho da Viola os compositores se reuniam todos os domingos e era comum apresentarem composições. O sambista decidiu tentar viabilizar a gravação de um disco que documentasse pelo menos parte daqueles sambas

<sup>321</sup> Jornal do Brasil. 11 de setembro de 1979. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/163830](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/163830)>. Acesso em 2 de maio de 2024.

<sup>322</sup> Em SOUZA, 2022, p. 152-155 discuto a criação da Velha Guarda da Portela numa perspectiva mais ampla, como exemplo de ação de resistência cultural surgida no mundo do samba, enquanto aqui analiso a criação do conjunto enquanto decorrente da iniciativa de Paulinho da Viola e como ela demonstra a ligação do sambista com antigos sambistas negros da escola de samba.

ouvidos nos domingos, encontrando a possibilidade após sugerir o disco para João Araújo, então diretor artístico da gravadora RGE. Segundo Paulinho

Na hora o João topou. Comecei a ouvir o Ventura, João da Gente, Armando Santos, uma liderança natural. Fiz o levantamento das músicas na Rua Assis Bueno, em Botafogo. Foi um grupo grande registrar as músicas. Cerca de trinta sambas. Naquele dia, da recolha do repertório, gravaram músicas do Alvaiade e do Heitor, que não estavam presentes, e do Mijinha, que também não foi (Vargens; Monte, 2008, p. 49)

A partir do conjunto de gravações, Paulinho da Viola começou a selecionar os sambas e compositores que apareceriam no disco, que foi gravado em 1970 no estúdio Havay. E a gravação foi animada, com Vicentina levando salgadinhos e galinhada para o estúdio. O clima informal das gravações buscava replicar o ambiente das rodas de samba e partido alto e lembrava o processo de gravação dos discos de Candeia, testemunhado pelo cantor, compositor e baterista Wilson das Neves “A gravação dele era uma festa, ia panela de comida, bebida, ele mandava levar comida, bebida, era uma festa a gravação dele. Saía todo mundo comendo, bebendo<sup>323</sup>”.

O disco, *Portela Passado de Glória*, lançado no mesmo ano, foi produzido por Paulinho da Viola, que no texto que assina no encarte explica que seus objetivos ao criar a Velha Guarda e produzir seu primeiro trabalho fonográfico eram promover a reunião do maior número possível de composições inéditas dos integrantes e dar ao público uma noção da relevância do grupo. A valorização da obra dos antigos compositores andava de mãos dadas com uma estratégia de divulgação, via disco, dessas canções. O disco conta com 14 composições de 15 autores diferentes, todos ligados historicamente à Portela.

Paulinho da Viola organizou o grupo, cuja formação original ainda desperta dúvidas, uma vez que há discordâncias sobre a participação de mulheres desde o começo do grupo. Os membros fundadores foram os irmãos Aniceto da Portela, Mijinha, Manacéa e ainda por Alberto Lonato, Ventura, Alvaiade, Chico Santana, Antônio Rufino dos Reis, Alcides Malandro Histórico, Armando Santos e Antônio Caetano. E dessa formação inicial duas características se destacam. A primeira é o fato de todos os integrantes serem negros e a segunda foi apontada pelo cantor, compositor e escritor Martinho da Vila, sambista de maior sucesso comercial na década de 1970. Segundo Martinho da Vila

<sup>323</sup> Candeia. Direção de Luis Antonio Pilar. Rio de Janeiro. Lapilar Produções. 2018. (1. 05'.53"). Disponível em: <<https://vimeo.com/300586468>>. Acesso em 16/06/2024.

A Velha Guarda da Portela é diferente porque se organizou em torno de compositores. Foi criado um grupo de compositores e músicos. Os membros da Velha Guarda são a essência da Portela. (...) Eles se consideram porta-vozes da Portela, representantes da Portela. Uma das coisas mais emocionantes em termos de samba é a Velha Guarda da Portela (Vargens; Monte, 2008, p. 42).

Figura 20: Registro da Velha Guarda da Portela após a entrada de Monarco para o conjunto.



Fonte: Raiz do samba em foco (2025)

De fato, os integrantes da formação inicial do conjunto<sup>324</sup> eram essencialmente compositores e cantores, a despeito de alguns já terem exercido cargos na estrutura da escola de samba. Vários tiveram composições gravadas em disco por outros artistas, sendo exemplos Aniceto da Portela (1912-1982), um dos compositores mais gravados pela Velha Guarda da escola; Mijinha (1918-198?), gravado por Paulinho da Viola; Manacéa (1921-1995), que venceu várias disputas de samba-enredo na Portela e foi gravado por Zezé Motta, Beth Carvalho e Marquinhos de Oswaldo Cruz; Alberto Lonato (1909-1999), gravado por Paulinho

<sup>324</sup> Disponível em: <<https://raizdosambaemfoco.wordpress.com/2015/06/22/vitrola-de-ficha-muito-embora-abandonado-velha-guarda-da-portela/>>. Acesso em 10 de julho de 2025

da Viola, Cristina Buarque e Clara Nunes; Alvaiade (1913-1981), um dos fundadores da União Brasileira de Compositores e gravado entre outros por Zeca Pagodinho; Chico Santana (1911-1988), gravado por Beth Carvalho e quem compôs os hinos da Portela e da Velha Guarda da escola; Alcides Malandro Histórico (1909-1987), gravado por Zeca Pagodinho e Roberto Ribeiro<sup>325</sup>.

Com a criação do grupo e a redução da importância da figura do compositor nas escolas de samba, os ensaios ao longo do tempo passaram a ser feitos nos quintais das residências de alguns integrantes. Os encontros nesses quintais passaram a atrair um público cada vez maior, o que acabou, por muitas vezes, inviabilizando os ensaios.

Contudo, esses eventos ajudaram a popularizar o partido alto e o samba de terreiro para novos públicos, tornando-se também pontos nos quais se fomentava a memória de como eram as escolas de samba em décadas anteriores. Manacéa, Tia Doca, Argemiro e Tia Surica foram os integrantes em cujas casas mais comumente recebiam essas programações. A importância desses quintais é exemplificada no documentário de curta-metragem *Partido Alto*, roteirizado por Paulinho da Viola e Leon Hizmann, gravado inteiramente em quintais onde ocorriam rodas de samba e partido alto. No documentário, narrado por Paulinho da Viola, aparecem diversos integrantes da Velha Guarda da Portela<sup>326</sup>.

A Velha Guarda da Portela também foi objeto de canções, tanto próprias quanto de outros. Entre as mais conhecidas estão o samba de Wilson Moreira chamado Portela e seus Encantos, gravado com participação da Velha Guarda da Portela, cuja letra diz

Dá gosto a gente ouvir / Faz lembrar os bons tempos da Jaqueira / João da Gente cantava bem alto / Tenho recordação do velho Ventura / Paulo da Portela, Rufino, Caetano e seu Alcides já falavam: / Essa escola vai vencer / E afirmaram: é a Portela, sinhô / Fico todo prosa quando vejo as baianas / Estilo de um carnaval / Velha Guarda, seu nome é tradicional / Portela, clamo tanto a sua vitória / Sinto em você todas as raízes / A sua história condecora muitas glórias nos anais / Gosto de lembrar seus lindos cantos / Tem gente antiga e cantam sambas de verdade / Você é minha vaidade e tenho como ideal / Lindos sambas no terreiro nos trazem emoção / Seu carnaval desperta o mundo inteiro<sup>327</sup>

E o grupo anos após sua fundação lançou um samba que fala da passagem do tempo e da permanência do conjunto, que diz

<sup>325</sup> Vargens; Monte, 2008, p. 103-136 compilam pequenos perfis biográficos e artísticos dos membros fundadores da Velha Guarda da Portela e de integrantes que se destacaram ao longo do tempo no conjunto.

<sup>326</sup> **Partido Alto.** Direção de Leon Hirszman. Rio de Janeiro. Embrafilme. 1982. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=C44D2q0tCIE>>. Acesso em 2 de maio de 2025.

<sup>327</sup> Wilson Moreira. In: Peso na Balança. **Portela e Seus Encantos**. Kuarup. 1986. Disponível em:

<<https://immub.org/album/peso-na-balanca-serie-grandes-sambistas>>. Acesso em 2 de maio de 2025.

A Velha Guarda da Portela vem saudar / Com este samba para a mocidade brincar / Estamos aí, como vocês estão vendo / Estamos velhos, mas ainda não morremos / Estamos / Estamos aí, como vocês estão vendo / Estamos velhos, mas ainda não morremos / Enquanto há vida há esperança / Diz o velho ditado, quem espera sempre alcança / Nossa teor não é humilhar a ninguém / Nós só queremos mostrar o que a Velha Guarda tem / Nossa teor não é humilhar a ninguém / Nós só queremos mostrar o que a Velha Guarda tem / A Velha Guarda / A Velha Guarda da Portela vem saudar / Com este samba para a mocidade brincar / Estamos aí, como vocês estão vendo / Estamos velhos, mas ainda não morremos<sup>328</sup>

### **3.4 Mudanças nas escolas de samba e no carnaval e o afastamento de Paulinho da Viola e de outros sambistas**

Na década de 1970 ocorreu o ápice do processo de afastamento de uma série de sambistas das escolas de samba. Já havia sinais de tal processo desde a década anterior, todavia, foi nos anos 1970 que ações foram tomadas no sentido de oficializar tal afastamento. Nesse mesmo período, as declarações de sambistas confirmando a decisão de não participarem mais das agremiações apareceram com mais frequência na imprensa.

Para compreendermos tal processo de afastamento, será útil dividir a história do carnaval carioca em períodos e abordar algumas falas de Paulinho da Viola e outros sambistas, que mesmo anos depois ainda refletiam sobre as razões que precipitaram o distanciamento.

Para observarmos melhor certos padrões nos desfiles, na organização das agremiações e na postura dos artistas, evoquemos a proposta de periodização da história das escolas de samba feita pela pesquisadora Marília Trindade Barboza, que conviveu com vários sambistas negros e publicou biografias de artistas como Cartola.

Segundo a pesquisadora, a história das escolas de samba pode ser dividida em cinco períodos: Fase Heroica (1930-1934), Fase Autêntica (1935-1953), Fase de Interação (1954-1970), Fase da Escola de Samba S.A. (1971-1983) e Fase do Sambódromo ou das Grandes Sociedades do Samba (1984 – até hoje) (Barboza, 2013, p. 20-22). Para os fins do presente estudo abordaremos a quarta fase, que vai de 1970 a 1983 e os anos imediatamente anteriores ao começo deste período.

<sup>328</sup>Velha Guarda da Portela. In: Velha Guarda da Portela. **Hino da Velha Guarda**. Kuarup. 1986. Disponível em: <<https://immub.org/album/velha-guarda-da-portela-serie-grandes-sambistas>>. Acesso em 2 de maio de 2025.

O carnaval carioca encerrou a década de 1960 sofrendo especial atenção, e ações truculentas, das autoridades civis e militares. No carnaval de 1969 alguns acontecimentos concentram atenção exemplificando a ingerência e violência sofridas por agremiações carnavalescas. O Império Serrano desfilaria com um samba-enredo cuja letra dizia em certa altura

Ao longe, soldados e cantores / Alunos e professores / Acompanhados de clarins /  
Cantavam assim / Já raiou a liberdade / A liberdade já raiou / Essa brisa que a juventude afaga / Essa chama que o ódio não apaga / É a revolução / Em sua legítima razão<sup>329</sup>

Sendo o primeiro carnaval após a decretação do Ato Institucional Número 5, as letras dos sambas-enredo foram analisadas com rigor e a do Império Serrano desagradou os militares, que na pessoa do então secretário de segurança da Guanabara General França, cobrou explicações dos compositores, que explicaram que tal passagem se referia à Proclamação da República. Mesmo assim, foram obrigados e substituírem a palavra “revolução” por “evolução”, uma vez que os militares viam o trecho descrito nos versos como uma referência velada à passeata dos cem mil, realizada em 1968.

Outros dois acontecimentos mostraram a violência policial contra sambistas e expectadores dos desfiles. Primeiro, a polícia atacou a área onde algumas escolas de samba se concentravam e populares acompanhavam a preparação e os desfiles, de modo que 4 agremiações foram impedidas de desfilar. Dias depois, na abertura dos envelopes com as notas dos desfiles, na sede do Instituto de Previdência do Estado da Guanabara, localizado na Avenida Presidente Vargas, a polícia atacou com golpes de cassetete e bombas de gás lacrimogêneo um grupo de torcedores das escolas de samba que acompanhava a apuração, acarretando o atendimento de 24 feridos no Hospital Souza Aguiar (Cabral, 2011, p. 216).

Os desfiles das escolas de samba paulatinamente cresceram de tamanho, demandando um volume de recursos do qual as escolas não dispunham, o que levou, a partir de 1970, à cobrança de ingressos nos ensaios, seguindo uma tendência iniciada em 1962, quando ingressos para os desfiles começaram a ser vendidos pelo Departamento de Turismo do Estado da Guanabara, com 3500 assentos instalados na arquibancada construída em frente a Biblioteca Nacional.

As receitas ajudaram as escolas de samba, mas também funcionaram como fator de atração de um público distante das comunidades e, com mais dinheiro para investir, um

<sup>329</sup> João Bosco. In: História das Escolas de Samba – Império Serrano. **Heróis da Liberdade**. Sony Music. 1993. Disponível em: <<https://immub.org/album/escolas-de-samba-enredos-imperio-serrano>>. Acesso em 2 de maio de 2025.

processo de profissionalização e diferenciação de funções começou a ocorrer, com muitos profissionais passando a trabalhar para as agremiações carnavalescas e possibilitando a ascensão da figura do carnavalesco, que passou a concentrar cada vez mais poder de decisão dentro das escolas. Surgiu uma tendência ao estrelato por parte do carnavalesco, ofuscando figuras diretamente ligadas ao samba propriamente dito e ao cotidiano das escolas, como compositores, ritmistas, passistas, etc. (Cabral, 2011, p. 224).

As escolas de samba começaram a deixar de se caracterizarem como espaços de expressão e manifestações culturais oriundas da diáspora negra e, em um processo de concessões, resistências, pressões e escolhas marcadas por disputas internas, progressivamente se adequam ao gosto da classe média branca. Um exemplo é a mudança nos sambas-enredo, que se tornaram mais acelerados e a indústria fonográfica começou a investir no lançamento de discos com os sambas de cada escola. O sucesso desse tipo de disco solapou as marchinhas, outrora o nicho musical de maior sucesso no período imediatamente anterior ao Carnaval, diminuindo a importância e repercussão dessa tradicional forma de canção.

Em um depoimento gravado em 1990, por Paulinho da Viola e outros sambistas atuantes desde a década de 1960 abordam essas modificações.

Paulinho da Viola (PV) – Você acha que a gente pode, Anescarzinho, cantar um samba desse hoje numa quadra de escola de samba e a bateria acompanhar?

Anescarzinho do Salgueiro (AS) - De jeito nenhum.

PV - Não tem jeito né.

AS - Importante é que isso era samba de terreiro. Agora é samba de quadra né.

PV - Agora é samba de quadra.

AS - Bem diferente.

PV - Quanto mais rápido melhor”.

AS - Se você chegar hoje e cantar um... Se você chegar hoje numa quadra de escola de samba e cantar um samba desse você é enxotado lá de dentro.

PV - Capaz de apanhar<sup>330</sup>.

Essa descaracterização passou por alterações no cotidiano das escolas de samba. Sambistas negros apontam em depoimentos a perda de prestígio e o progressivo abandono dos sambas de terreiro, forma de samba essencialmente diferente dos sambas-enredo. O

---

<sup>330</sup> Programa Ensaio com Paulinho da Viola e os Quatro Criois. Direção de Fernando Faro. São Paulo. TV Cultura. 1990. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r-zhH8Y6pJo&t=632s>>. Acesso em 2 de maio de 2025.

afastamento de diversos sambistas das escolas de samba se acentua e começaram a aparecer, sobretudo na mídia, declarações desses artistas falando da desilusão com o carnaval de então e com a postura das escolas. Em 1977, numa entrevista, Aniceto do Império, partideiro ligado anteriormente ao Império Serrano, falou sobre como era o cotidiano de uma escola de samba e sobre a sua recusa aos convites que recebeu para integrar outras escolas. Segundo ele, o dia a dia da agremiação carnavalesca consistia em:

[...] dar festas durante o ano e desfilar no carnaval. A mesma coisa de hoje, com a diferença de que naquela época era o samba legítimo. Agora é muito mitificado, muito cafona. [...] tenho um coração dentro do peito que pulsa pelo Império Serrano. Lutei tanto para vencê-los, agora vou me unir a vocês? (Souza, 1979, p. 219 e 221)

O sambista Elton Medeiros, outro dos depoentes e parceiro de composição de Paulinho da Viola por décadas, no mesmo episódio do Programa Ensaio em 1990 complementou:

Um bom tamborinista as vezes está varrendo a quadra, tá trabalhando como garçom, enquanto um camarada que não sabe bater tamborim está na bateria, outro que não, não sabe fazer um samba está entrando na parceria de um samba<sup>331</sup>

A queixa de Elton Medeiros, sobretudo no que se refere às parcerias que entravam nas disputas de samba-enredo nas escolas de samba, procede. Somente em 2019, uma escola de samba, a Mangueira, modificou as regras, estabelecendo limite de autores por cada samba, além de uma série de medidas que visavam evidenciar a qualidade dos sambas e diminuir o máximo possível a influência de ações de marketing e altos investimentos. Fazendo um balanço das mudanças que culminaram no afastamento de sambistas tradicionais e partideiros das escolas de samba, Paulinho da Viola declarou ainda que:

A mudança que foi operada no Salgueiro né, através do Arlindo e do Pamplona, foi uma coisa saudável, foi uma coisa saudável. Eu acho que outras, outras ingerências, vamos dizer, outras mexidas, outros interesses é que começaram a se infiltrar nas escolas de samba. E aí sempre privilegiando esse aspecto comercial, quer dizer, dando mais ênfase, mais importância a essas coisas do comercial, do primeiro lugar, sabe, assim, essa competição assim desvairada pelo primeiro lugar a qualquer custo. Eu acho que isso é que empobreceu o lado interno, que é o que, que é a vida da escola dia a dia, no seu dia a dia. Você pode perfeitamente transformar, entendeu,

---

<sup>331</sup> Programa Ensaio com Paulinho da Viola e os Quatro Crioços. Direção de Fernando Faro. São Paulo. TV Cultura. 1990. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r-zhH8Y6pJo&t=632s>>. Acesso em 2 de maio de 2025.

mudar, com o aparecimento de novos valores, novas formas e tudo né, mas você não precisa pra isso, entendeu, exterminar, acabar com aquilo que já foi feito e que a gente tem assim com o maior carinho<sup>332</sup>.

Nessa declaração, Paulinho da Viola condensa seu pensamento sobre o papel e importância da tradição representada pelos sambistas como ele. O interesse comercial solapou a importância dos compositores e de formas de samba, como o samba de terreiro, que animavam as atividades das escolas de samba. O clima de competição contaminou a espontaneidade e acarretou a progressiva diminuição da relevância de uma série de sambistas dentro das agremiações, culminando mesmo na extinção de algumas tradições e descaracterizando o papel das escolas de samba e sua relevância para as comunidades pobres e negras.

Em outras palavras, o que Paulinho da Viola demonstrava compreender era que os desfiles das escolas de samba eram a expressão máxima de uma manifestação cultural popular e negra. Que o samba possibilitava que artistas acossados por falta de acesso à cidadania, anônimos ou pouco conhecidos, junto da comunidade integrante da escola de samba, se tornassem destaques e tivessem visibilidade para suas criações. O desfile mobilizava diversos setores econômicos e sociais de Rio de Janeiro (Rodrigues, 1984, p. 4). A descaracterização vivenciada nas escolas de samba retirava esse destaque aos artistas das escolas, aos sambistas negros.

Enquanto de um lado havia sambistas que encaravam o samba como um modo de vida, e muitos deles buscavam viver de samba, enquanto obtinham renda em variados empregos<sup>333</sup>, para a sociedade branca a ida em rodas de samba progressivamente constituiu uma opção de lazer, como se o samba fosse mera ferramenta lúdica, e a participação em desfiles ostentando portentosas fantasias, por vezes desvinculadas dos temas abordados no desfile, tornou-se sinônimo de prestígio social (Rodrigues, 1984, p. 4).

A partir da década de 1970 desfiles competitivos de fantasias foram realizados em locais como o Hotel Copacabana Palace, fomentando a participação de pessoas estranhas ao mundo do samba como destaques nos desfiles utilizando fantasias ao modo dos desfiles. Em 1984, ou seja, dentro do recorte temporal deste estudo, era quase nula a existência de pessoas negras entre os destaques acima citados (Rodrigues, 1984, p. 12).

<sup>332</sup> Programa Ensaio com Paulinho da Viola e os Quatro Crioços. Direção de Fernando Faro. São Paulo. TV Cultura. 1990 (41'51"). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r-zhH8Y6pJo&t=632s>>. Acesso em 2 de maio de 2025.

<sup>333</sup> Em SOUZA 2022, p. 64-66 comento as profissões de diversos sambistas fora do mundo da música.

Era uma relação complicada, dado que algumas dessas figuras chegaram a trabalhar como carnavalescas em escolas de samba, ao mesmo tempo que demonstravam em suas declarações uma visão racista dos sambistas negros e das comunidades das escolas que anteriormente geriam todas as etapas do planejamento e execução do Carnaval.

O sambista e pesquisador Nei Lopes ao citar a edição de 2 de março de 1974 da revista *Manchete*, nos dá um exemplo cristalino do tipo de mentalidade que se podia encontrar dentro das escolas de samba, representada por uma declaração de Clovis Bornay, carnavalesco e figura muito conhecida nos desfiles do Rio de Janeiro,

Quem foi que disse que escola de samba pertence aos negros? Os melhores sambistas são brancos! Ora! Não existe uma invasão de brancos, o que acontece é que o samba está recebendo mais cultura. A minha participação nas escolas não é para quebrar origens, mas para ensinar aos velhos sambistas como devem ser feitos os enredos e fantasias. Eu acho válido, muito válido. Afinal, a contribuição do branco é necessária porque a cultura branca é superior. A cultura negra é típica. E Deus me livre de ser racista, isso nem existe aqui no Brasil. E uma prova dessa integração é que meu tipo predileto é o mulato, é uma raça maravilhosa, nova e...vibrante, muito vibrante!<sup>334</sup>.

O racismo explícito na declaração de Clovis Bornay constitui uma síntese do processo de tentativa de dominação cultural das populações negras por meio da cooptação de suas manifestações culturais. Além de ser uma das mais *inequivocamente* racistas afirmações que se tem notícia.

Dessa forma, com o passar dos anos, dentro das escolas de samba, aos negros cabia o controle dos elementos técnicos, como o canto e a dança, e aos brancos o poder de decisão e a direção dos desfiles. De certo modo, nem a dança cabia mais aos negros, dado que há muitos anos que entre os jurados que avaliam quesitos que envolvem dança estão diversos profissionais formados em balé e dança clássica, inexistindo participação significativa de passistas e outras figuras negras que se destacaram pela habilidade em sambar.

Em outro trecho do já referido episódio do Programa Ensaio, Anescarzinho pergunta se Paulinho da Viola acha que ainda haveria (em 1990) escolas de samba se as mudanças iniciadas no Salgueiro no começo dos anos 1960 (Fernando Pamplona) não tivessem ocorrido e o sambista, com a serenidade que o caracteriza, respondeu:

Bom, eu que, eu acho que não. Quer dizer, uma escola de samba mais ou menos como a gente concebe. Porque na verdade nunca houve uma escola assim... é ...as

---

<sup>334</sup> LOPES, Nei. **O Samba, na Realidade...** A Utopia da Ascensão Social do Sambista. Rio de Janeiro: Codecri, 1981. p. 76.

escolas de samba sempre vieram se transformando. Ao longo dos anos, se você for analisar mesmo, de ano pra ano sempre trouxeram novidades, transformações e tudo. Agora houve um período em que algumas coisas básicas eram preservadas, até pelo relacionamento das pessoas né, dentro da quadra, na apresentação dos sambas e tudo. E como resultado disso nós tivemos grandes sambas, como alguns desses que nós mostramos, assim, até de outros autores né. Agora, é, essa transformação se daria de qualquer forma, entendeu. Outra escola surgiria com outras ideias e tudo. Ela aconteceria. O que houve foi uma perda, entendeu, uma perda de substância mesmo, quer dizer, é, quando você tem um corpo de compositores como tinha uma Portela, uma Mangueira, um Salgueiro, um Lucas, um Império Serrano e tudo e isso não é levado em consideração, quer dizer, aí realmente... Mas as escolas também elas foram muito atingidas por tudo isso que a gente vive hoje, eu acho que em todos os setores, não só as escolas. Nós somos atingidos mesmo em vários setores da cultura brasileira fomos atingidos [...] Mas isso teria que acontecer [...] Muitos dos que foram contratados já fizeram grandes carnavales, grandes enredos desfiles, até recentemente mesmo<sup>335</sup>.

Das falas de Paulinho, inferimos que sua relação com o tempo passa pela noção de que mudanças são inevitáveis, mas que é possível lidar com as consequências. O erro das escolas de samba não estaria necessariamente na integração com os novos paradigmas que passaram a reger a preparação para o carnaval e os desfiles, mas na incapacidade, por vezes identificada com falta de vontade, das agremiações de criarem condições para que a atuação de antigos sambistas, identificada com a história da escola de samba, permanecesse com algum espaço dentro da organização das atividades da agremiação.

Isso permitiria que novos sambistas tomassem contato com o trabalho dos antigos compositores e dessem seguimento a esse legado. As escolas de samba deveriam, na visão de Paulinho, ter buscado formas de permitir que a comunidade e compositores participassem mais ativamente das discussões que definiam os rumos das instituições.

Mais do que a modificação nos sambas enredos, a fala de Paulinho da Viola explicita os dois processos que resultaram no afastamento de partideiros e apologistas das escolas de samba. Primeiro, a perda de identidade das agremiações carnavalescas, constatada nas modificações e inovações que foram paulatinamente implantadas. Segundo, a ausência de espaço para os tipos de samba anteriores, sobretudo o samba de terreiro, que incomodou e acarretou o afastamento, por cristalizar a diminuição da importância da figura do compositor na estrutura de poder das agremiações.

Todavia, o processo de infiltração foi incentivado por setores das escolas de samba, por figuras que ocupavam posições de destaque dentro das agremiações. A ascensão de figuras externas às comunidades que integravam as escolas de samba também foi propiciada

<sup>335</sup> Programa Ensaio com Paulinho da Viola e os Quatro Criolos. Direção de Fernando Faro. São Paulo. TV Cultura. 1990 (43'.30"). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r-zhH8Y6pJo&t=632s>>. Acesso em 2 de maio de 2025.

por decisões tomadas por pessoas que passaram a participar cada vez mais ativamente das atividades das escolas e que receberam adesões dentro das escolas.

O melhor exemplo de como este processo se deu na década de 1970 é o da escola de samba Beija-flor de Nilópolis, cuja sede ficava na Baixada Fluminense. Após uma modesta sétima colocação nos carnavais de 1974 e 1975 (com enredos que homenageavam a Ditadura Militar), o bicheiro Aniz Abraão David passou a investir na escola, colocando seu irmão na presidência e investindo maciçamente na agremiação, incluindo a contratação do carnavalesco que vinha de um bicampeonato como Salgueiro: Joãozinho Trinta.

A movimentação do bicheiro chamou atenção de outras escolas e não passou despercebida dos estudiosos. O jornalista e pesquisador Sérgio Cabral, em livro sobre a história das escolas de samba, afirmou que o bicheiro aplicou na escola uma quantia nunca divulgada de dinheiro, mas que “sem dúvida, foi um dos maiores investimentos já feitos por uma só pessoa nas escolas de samba. Tudo indicava que o poder econômico seria cada mais um dado relevante no desfile das escolas” (Cabral, 2011, p. 231).

A proximidade de bicheiros com as escolas de samba não era algo inédito, remontando pelo menos até a década de 1940, com Natal da Portela. A novidade era o afluxo de bicheiros para as escolas de samba, com diversas agremiações passando a contar com um patrono ligado à contravenção.

A entrada de Joãozinho Trinta na Beija-flor assinalou uma outra mudança na estrutura das escolas de samba, com o carnavalesco passando a concentrar cada vez mais poder de decisão e autoridade para interferir em todos os setores da escola, incluindo o samba-enredo, antes de competência exclusiva dos compositores. No carnaval de 1977, no qual a Beija-flor conquistou o bicampeonato, Joãozinho Trinta reescreveu o samba-enredo escolhido pela escola, o que gerou protestos de um dos fundadores da agremiação, protesto que não teve repercussão nem dentro da escola de Nilópolis (Cabral, 2011, p. 233).

O próprio Aniz Abraão David relembrou em depoimento a dinâmica de trabalho de Joãozinho Trinta. Mesmo elogiando o carnavalesco, o patrono da Beija-flor confirma o estilo de trabalho de Joãozinho, se impondo diante da escola

Era difícil trabalhar como Joãozinho. Num carnaval ele chegou dizendo que iria mudar tudo num dos carros. (...) O João não era difícil para o mal, era para o bem. Ele achava normal desmontar um carro faltando dez dias para o carnaval. Eu brigava, custava dinheiro. Tinha que ter planejado (Prestes Filho, 2015, p. 16-17)

A ascensão da figura do carnavalesco contribuiu para o processo de infiltração das escolas de samba na medida em que as inovações implementadas significaram formas de legitimação da participação de pessoas estranhas ao cotidiano das escolas (Rodrigues, 1984, p. 45-46).

Parte da imprensa apontou, com tom crítico, o crescente gigantismo dos desfiles das escolas de samba. Em artigo publicado no *Jornal do Brasil* logo após o carnaval de 1977, o crítico de artes plásticas e ex-jurado Roberto Pontual escreveu que

(...) o desfile das escolas de samba vai se tornando, ano a ano, um show maior, uma parada em processo de elefantíase, um concurso de monumentos, uma Disneylândia pátria, um circo de maravilhamento, um bolo para o refinado apetite dos gourmets (*Jornal do Brasil*. 3 de Março de 1977<sup>336</sup>)

O gigantismo das escolas de samba nos desfiles, com número de integrantes cada vez maior, não derivava de maior adesão de membros da comunidade ou da própria escola, mas da prática de vender fantasias e o direito de desfilar para turistas nacionais e estrangeiros. O aumento no número de integrantes não acarretou aumento no tempo máximo de desfile previsto no regulamento, de modo que os desfiles se tornaram acelerados. Em entrevista datada de 1978, Paulinho da Viola comentou sobre os vínculos entre as escolas de samba com o turismo

(...) Apesar do compromisso existente hoje, das escolas com o turismo, com não sei o quê, porque nós não podemos realmente imaginar uma comunidade fechada, isolada, (...) é necessário para ser samba manter certos valores fundamentais dele, senão desvirtua tudo, (...) é necessário ter certos elementos dentro da escola, certos valores que façam com que aquilo tenha um peso realmente verdadeiro e não essa coisa falsa, rala, artificial, que já é a substituição desses valores (*Correio Braziliense*. 22 de Janeiro de 1978<sup>337</sup>).

Cartola após desfilar dois anos na comissão de frente da Mangueira, anunciou ao *Jornal do Brasil* em 1978 que não desfilaria mais, devido ao andamento acelerado do desfile, que em sua opinião mais se assemelhava a um desfile militar do que carnavalesco (Cabral, 2011, p, 237). Esse gigantismo foi uma das principais razões para a construção de um local específico para os desfiles das escolas de samba, que culminou na Marquês de Sapucaí.

<sup>336</sup> Jornal do Brasil. 3 de março de 1977. Disponível em <[http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015\\_09/91686](http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015_09/91686)>. Acesso em 3 de maio de 2025.

<sup>337</sup> Correio Braziliense. 22 de janeiro de 1978. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_02&pesq=%22paulinho%20viola%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=99300](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&pesq=%22paulinho%20viola%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=99300)>. Acesso em 2 de maio de 2025.

Assim, a inauguração do Sambódromo marcou o fim de uma era no carnaval carioca e consolidou um modelo de gerenciamento das escolas de samba no qual

para o grupo negro as consequências são funestas. O indivíduo que participava diretamente das manifestações culturais do seu grupo, dando formas plásticas e estéticas ao seu poder criador, independente do grau de sofisticação dessa criação, teve solapada essa oportunidade (...) Isso porque os desfiles, atualmente, são programados passo a passo por pessoas estranhas a sua realidade social, à sua identidade ‘racial’, ficando para os negros a parte pesada da execução dos projetos (Rodrigues, 1984, p. 42)

Essa era a compreensão que Paulinho da Viola e outros sambistas tinham da dinâmica das escolas de samba na virada da década de 1970 para 1980. As mudanças nas escolas de samba e nos desfiles ensejaram a gravação de canções que abordavam, direta ou indiretamente, este processo de modificação. Para melhor contextualizar a produção de Paulinho da Viola, é necessário reconhecer que não foi uma voz solitária cantando sobre as mudanças e na defesa do que ele compreendia como o papel do negro e de sua arte na história do samba e da arte e sociedade brasileiras, ele estava inserido em uma rede de contatos, um grupo informal e em boa medida descentralizado que defendia o samba do que consideravam ataques e ameaças mesmo a sobrevivência do gênero musical tal como entendiam. Vejamos as letras de alguns sambas que propõem discussões sobre as transformações no samba. Comecemos com *Coração da Gente*, de Paulinho da Viola, de 1981

Cadê aquela cuíca que gemia devagar? / Cadê aquele pandeiro machucando, batucando sem atravessar? / Quando a rapaziada se juntava pra fazer um samba diferente / O pagode não parava, enchendo de alegria o coração da gente / Cadê aquela cuíca que gemia devagar? / Cadê aquele pandeiro machucando, batucando sem atravessar? / Quando a rapaziada se juntava pra fazer um samba diferente / O pagode não parava, enchendo de alegria o coração da gente / Quase sempre aparecia um partido de momento / Partideiro improvisava, camarada pra mostrar conhecimento / Alguém sempre se lembrava de um pagode do passado / Cantando a felicidade de um amor apaixonado / Cadê aquela cuíca que gemia devagar? / Cadê aquele pandeiro machucando, batucando sem atravessar? / Quando a rapaziada se juntava pra fazer um samba diferente / O pagode não parava, enchendo de alegria o coração da gente / Às vezes formava roda, só havia um cavaquinho / Todo mundo se chegava, batuqueiro batucava bem devagarinho / Quando o sol aparecia, ninguém perguntava a hora / Viola é que anunciava, adeus que eu já vou me embora! / Cadê aquela cuíca que gemia devagar? / Cadê aquele pandeiro machucando, batucando sem atravessar? / Quando a rapaziada se juntava pra fazer um samba diferente / O pagode não parava, enchendo de alegria o coração da gente<sup>338</sup>

Também percebemos a crítica em *Apenas Um Bloco Sujo*, de Leci Brandão, de 1977

<sup>338</sup> Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Coração da Gente**. WEA. 1981. Disponível em: <<https://immub.org/album/paulinho-da-viola-5>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

O pessoal lá do morro resolveu / Formar um bloco de sujo pra sambar / Porque a escola de samba enriqueceu / E a gente nossa já não tem lugar / Tem um cidadão que apareceu outro dia / E já lhe foi entregue a direção de harmonia / A loira manequim de jeito diferente / Puxará a comissão de frente / Tião nosso primeiro ritmista / Nunca recebeu uma homenagem / E Conceição, aquela negra passista / Foi cortada por não ter imagem / O pessoal por estas razões / Tomou as decisões / Um bloco de sujo sem promoções<sup>339</sup>

Por fim, Nelson Sargento cantava em 1986 no samba *Agoniza mas não morre*, que

Samba / Agoniza mas não morre / Alguém sempre te socorre / Antes do suspiro derradeiro / Samba / Negro, forte, destemido / Foi duramente perseguido / Na esquina, 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 não percebeu / Mudaram toda a sua estrutura / Te impuseram outra cultura / E você não percebeu / Samba / Agoniza mas não morre / Alguém sempre te socorre / Antes do suspiro derradeiro<sup>340</sup>

O que todos os sambas expressam em comum é um sentimento de incômodo com o quadro de então dos carnavais e desfiles das escolas de samba, uma incompatibilidade com modo atual de organização, desenvolvimento e execução dos desfiles, o que remete tanto as mudanças pelas quais as escolas de samba passaram quanto às modificações feitas em produtos análogos aos desfiles, como o disco com os sambas-enredo. Além de apontarem caminhos possíveis para as escolas manterem características associadas às suas identidades, como no verso “e tem a velha guarda como sentinelas”.

Ainda que a iniciativa dos sambistas em gravarem os sambas citados acima, cabe frisar que o compositor que mais explicitamente falou do legado dos sambistas negros e dos escravizados e seus descendentes que criaram o samba foi Nei Lopes, que na década de 1980 lançou três álbuns muito importantes no combate ao racismo por meio da música. Dois dos álbuns foram lançados em parceria com Wilson Moreira, o *A Arte Negra de Wilson Moreira e Nei Lopes* (que reunia uma série de canções dos sambistas já regravadas por outros artistas) e *O Partido Muito Alto de Wilson Moreira e Nei Lopes*, lançados respectivamente em 1980 e 1985; e o álbum individual *Negro Mesmo*, de 1983<sup>341</sup>.

<sup>339</sup> Leci Brandão. In: Coisas do Meu Pessoal. **Apenas um Bloco de Sujo**. Polydor. 1977. Disponível em: <<https://immub.org/album/coisas-do-meu-pessoal>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>340</sup> Nelson Sargento. In: Encanto da Paisagem. **Agoniza mas não Morre**. Kuarup. 1986. Disponível em: <<https://immub.org/album/encanto-da-paisagem-serie-grandes-sambistas>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

<sup>341</sup> Em SOUZA, 2022, p. 203-207 faço análise detalhada destes 3 discos, citando-os no presente estudo para contextualizar como canções com temáticas raciais apareceram no samba.

Os negros são retratados nesses discos em situações nas quais lideram as ações. Eles não são vistos como objetos passivos da ação branca, mas como atores destacados. As referências ao negro fujão que não aceitava a condição de escravizado, a luta contra injustiças sociais, a influência negra na cultura, arte e ciência nacional, o permanecer de pé a despeito da violência da escravidão e a conquista da liberdade levada a cabo por Zumbi são exemplos do foco positivo com o qual o negro era representado. Esse deslocamento da ênfase para a valorização das ações empreendidas pelos negros perpassa os discos.

Outra característica dos discos é que eles retratam várias situações, desde processos históricos, como a luta contra a escravidão, a episódios cotidianos. A culinária, a importância da música, os cantos, as danças, saberes e crenças, tudo isso está presente nos discos, que funcionam como uma espécie de introdução ao legado dos escravizados para a cultura brasileira e exemplificam a capacidade do samba de portar e informar saberes, visões de mundo, de permitir a construção de identidades culturais coletivas, de transmitir formas de se relacionar com as pessoas e com o cotidiano. O samba, bem como as manifestações musicais que contribuíram para sua formação, é muito mais potente do que as tentativas do Estado, da mídia e do mercado fonográfico de enquadrá-lo (Simas, 2020, p. 114).

Assim, o aparecimento de temáticas raciais na obra de Paulinho da Viola ocupou um espaço menor se comparado a trajetória de artistas como Nei Lopes. Contudo, Paulinho da Viola também militou no lado antirracista da história da música popular e do samba. E dentro de suas possibilidades e convicções valorizou e divulgou o legado dos sambistas negros, sobretudo com os quais conviveu e conheceu o trabalho.

Como o próprio Paulinho explicou em entrevista dada ao Jornal do Brasil em 1988 “Há quem ache que é preciso matar o velho, mas o velho está vivo e volta. A gente vive presenciando esses retornos”<sup>342</sup>. Em outras palavras, as mudanças ocorridas nas escolas de samba, nos padrões de sonoridade gravados, o paulatino direcionamento de recursos das gravadoras para outros gêneros musicais, nada disso implicava o fim do samba, que resistia e não morria.

Para além da obra lírica, Paulinho da Viola refletiu, compôs, selecionou canções de outros autores, gravou, cantou e falou ao longo das décadas sobre Carnaval, Samba, Sambistas negros, racismo e o lugar do negro na história da música brasileira.

<sup>342</sup> Jornal do Brasil. 6 de agosto de 1988. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_10/238920](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/238920)>. Acesso em 2 de maio de 2025.

### 3.5 Temática racial em Paulinho da Viola nos anos 1980 e 1990

Paulinho da Viola não fez referências a temáticas raciais em suas canções na década de 1980, década que representou uma transição, com o sambista gravando menos que na década anterior e testemunhando a ascensão do Pagode. As mortes de Candeia (1978), Cartola (1980) e outros sambistas na virada da década e 1970 e 1980 deixaram um vácuo nas iniciativas ligadas a defesa de ideais de tradição e da relevância de sambistas negros. Sobretudo no caso de Candeia, que liderou uma série de iniciativas nesse sentido. O pagode, fenômeno originário da quadra do bloco de carnaval Cacique de Ramos e das reuniões em lugares como os quintais de integrantes da Portela se consolidava rapidamente, mas, ao menos nesse período, não cumpria uma função política destacada, como foram as atuações de Paulo da Portela e Candeia.

De modo que o samba, enquanto gênero musical e instrumento de intervenção na realidade, era visto como uma área a ser conquistada para posições políticas que favorecessem as pessoas negras. Não só no Rio de Janeiro, como atesta o depoimento de Luiz Carlos Oliveira, militante negro com atuação na capital do Espírito Santo

Em fevereiro de 1983, eu criei, em Vitória, o Centro de Estudos da Cultura Negra, o Cecun. Nós pensamos assim: "Poxa, precisamos criar uma entidade no estado, precisamos dar uma politizada nesses terreiros, nas escolas de samba, ter alguma coisa para politicar esse meio. Fazer esse meio mais crítico e tal. E ali formar uma intelectualidade negra crítica. Essa foi a ideia para criar o Centro de Estudos da Cultura Negra (Alberti; Pereira, 2007, p. 140).

A ideia de conquistar o samba como espaço político advinha da experiência de politização de outras agremiações carnavalescas, onde as atividades fomentavam conscientização política, incluindo a participação de figuras posteriormente destacadas pela contribuição aos debates raciais no Brasil. Conforme relato da militante Edna Roland “A minha inserção no movimento negro se dá no início da década de 1980, através de um grupo. Rafael Pinto, Sueli Carneiro e sua irmã Solimar Carneiro, eu e mais algumas outras pessoas criamos um bloco afro”(Alberti; Pereira, 2007, p. 140).

Ressalto que as agremiações carnavalescas tiveram sua importância política realçada a partir do Estado Novo, quando associações formalmente de caráter cultural e recreativo passam a agregar setores da militância negra impedidos de se organizarem em instituições abertamente políticas (Leitão, 2012, p. 64). De modo que, até por seu caráter de instituição

que agregava a comunidade por meio de diversas atividades, as escolas de samba paulatinamente se tornaram objetos de atenção das autoridades, por seu potencial de comunicação com as pessoas. Como afirma o historiador Amilcar Pereira, a utilização de práticas culturais de maneira explicitamente política era algo normal para as lideranças do MNU (Pereira, 2010, p. 170)

\*\*\*

Ainda na turnê de divulgação do disco *Zumbido*, Paulinho da Viola deu outra entrevista para o *Jornal do Brasil*, onde comentou com antigos negros serviram de inspiração para o show derivado do disco “dessa vez eu largo o banquinho para dançar a maneira antiga dos negros velhos, com sapateado e tudo” (*Jornal do Brasil*. 7 de Março de 1980<sup>343</sup>). Assim, o sambista prestava homenagem a antigos sambistas negros, como os que conheceu ao começar a frequentar a quadra da Portela no começo da década de 1960. E se posicionava em relação ao contexto de então das escolas de samba. Nesta mesma entrevista o sambista reafirmou sua negritude

Sou um mulato, um negro que toca samba de breque, que não é samba de empolgação, nem de embalo. Meu trabalho é a minha vida, a minha história. Não tem nada mais com escola de samba porque não me identifico mais com as superestruturas que aceitam critérios impostos (*Jornal do Brasil*. 7 de Março de 1980<sup>344</sup>)

Em sequência o sambista demonstrou que não era um simples venerador do passado pelo passado, nem via o carnaval e as escolas de samba como manifestações culturais e artísticas que deveriam ficar engessadas em suas formas antigas. Paulinho da Viola explicava sua posição como defesa do direito dos integrantes das agremiações carnavalescas de decidirem os rumos e características dos desfiles “reconheço o talento dos carnavalescos que criam o visual das escolas de samba, mas prefiro a estética dos carnavalescos das próprias escolas (*Jornal do Brasil*. 7 de Março de 1980<sup>345</sup>).

<sup>343</sup> Jornal do Brasil. 7 de março de 1980. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_10/4098](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/4098)>. Acesso em 2 de maio de 2025.

<sup>344</sup> Jornal do Brasil. 7 de março de 1980. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_10/4098](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/4098)>. Acesso em 2 de maio de 2025.

<sup>345</sup> Jornal do Brasil. 7 de março de 1980. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_10/4098](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/4098)>. Acesso em 2 de maio de 2025.

Em 1982, falando para o jornal *O Estado de São Paulo*, Paulinho da Viola fez uma longa reflexão abordando diversos aspectos de como o racismo, disfarçado de folclorismo, atinge os sambistas

o samba é a linguagem dos batuques, dos ‘caras’ dos morros, dos negros assim como eu. Acontece que isso foi e ainda é manipulado por uma classe elitizada. Não se pode negar que o samba é a base de nossa cultura e que possui sua própria identidade, que reflete uma situação socioeconômica. Tenho uma preocupação muito grande com a história do nosso samba, com o canto de Ivone Lara, Clementina de Jesus, Xangô, Padeirinho ou Candeia. Mas eles são vistos como uma coisa exótica. No seu sentido primeiro, eles, assim como eu, estão sempre no plano folclórico (*O Estado de São Paulo*. 22 de Setembro de 1982 <sup>346</sup>).

Primeiro, o sambista reafirmava as origens raciais do samba e novamente se posicionava sobre seu pertencimento racial. O samba era apresentado pelo sambista como uma linguagem, não somente como um modo de tocar ou um gênero musical. O samba, na perspectiva de Paulinho da Viola, é algo que perpassa a existência do sujeito, é um modo de estar no mundo. O samba era cultura e identidade ao mesmo tempo. Espaço e tempo que se fundem em uma experiência corpórea, sensorial, musical, social, racial.

Em seguida, o sambista discutia a atuação do que ele chamava de classe elitizada, que ao manipular os critérios de enquadramento dos sambistas conforme os seus próprios interesses, recorria a argumentos folclorizantes e racistas (o que retoma outra declaração de Paulinho da Viola citada anteriormente na qual ele diz que o negro é sempre visto no plano intuitivo enquanto o branco é visto como racional).

Outra marca desta declaração de Paulinho da Viola é a seleção de nomes de sambistas que ele faz para ilustrar suas ideias. Todos os nomes citados não eram considerados pela crítica e pela imprensa como referências de canto, mesmo que por vezes tivessem seus talentos reconhecidos. Eram vozes consideradas fora dos padrões estéticos e técnicos de canto vigentes. Paulinho da Viola não desconsiderava a técnica como critério de valorização de um artista, mas questionava sistematicamente o recurso a este critério como forma de diminuir, de invisibilizar a importância de artistas, como alguns dos citados ao longo desse trabalho.

Em 1988 o sambista, falando ao *Jornal do Brasil*, incluiu o racismo entre os grandes problemas da sociedade brasileira

<sup>346</sup> O Estado de São Paulo. 22 de setembro de 1982. Disponível em:  
<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19820922-32987-nac-0019-999-19-not/busca/Paulinho+Viola>.  
 Acesso em 2 de maio de 2025.

Nós somos cercados de mesmice, de repetições, de cotidianos. Por exemplo, a preocupação dos intelectuais de definir o caráter da gente enquanto nação é antiga, mas volta e meia está aí. Porque temos muitos pontos indefinidos, questões graves que se mantém, como o racismo, a pobreza, a necessidade de compreender essa pluralidade cultural e política (Jornal do Brasil. 6 de Agosto de 1988<sup>347</sup>)

Sintomático que no ano em que a Abolição completou um século, e as escolas de samba do Rio de Janeiro desenvolveram enredos que abordavam a história e o legado da escravidão, Paulinho da Viola tenha apontado como que o racismo ainda permanecia presente na sociedade brasileira.

Já na década de 1990, de modo geral Paulinho da Viola se referiu menos a temáticas raciais, citando sambistas negros em canções dos discos Bebadosamba (1996) e Bebadachama Ao Vivo (1997), sendo o melhor exemplo a canção Bebadosamba, onde entre outros sambistas Paulinho da Viola cita Cartola, Candeia, Paulo da Portela, Ismael Silva, Sinhô, Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Wilson Batista, Padeirinho, Nelson Cavaquinho, Ataulfo Alves, Marçal Buci Moreira, Mestre Marçal, Silas de Oliveira, Aniceto do Império, Mano Décio da Viola, Mauro Duarte, Geraldo Babão, Alvaiade, Manacéa, todos negros<sup>348</sup>. O artista interagiu com menos frequência com a imprensa, dando menos declarações. Como afirmei anteriormente, as aparições do sambista escasseiam, mas isto não exclui a existência de entrevistas e declarações nos jornais não cobertos pelo meu levantamento).

<sup>347</sup> Jornal do Brasil. 6 de agosto de 1988. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_10/238920](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/238920)>. Acesso em 2 de maio de 2025.

<sup>348</sup> Paulinho da Viola. In: Bebadosamba. **Bebadosamba**. Rio de Janeiro: BMG Brasil. Brasil, 1996.

## CONCLUSÃO

Na luta contra o racismo na música popular, em especial contra os sambistas, Paulinho da Viola foi um dos sambistas que melhor e mais rápido compreendeu as mudanças estruturais nas escolas de samba e o que elas acarretavam termos de apagamento e isolamento dos sambistas negros da direção das agremiações.

Após lançar seu último disco com músicas inéditas em 1996, Paulinho da Viola manteve-se afastado dos estúdios, lançando apenas discos ao vivo Bebadachama, 1997; Sinal Aberto, 1999, em parceria com o cantor, compositor e violonista Toquinho; Acústico MTV, 2007; Sempre Se Pode Sonhar, 2020 e Paulinho da Viola 80 Anos Ao Vivo, 2025. Os discos mantiveram o formato mais comum de seleção de repertório adotado pelo sambista ao longo da carreira, mesclando canções autorais, composições de parceiros contemporâneos e sambas de compositores mais velhos. Em paralelo aos lançamentos fonográficos, o sambista começou a ser objeto de livros e estudos acadêmicos, como os citados na Introdução.

Paulinho da Viola manteve uma postura defensora dos sambistas negros. Mais do que isso, ouviu suas palavras e canções e buscou meio de potencializar o alcance dessas vozes e criações artísticas, como quando criou a Velha Guarda da Portela e produziu o primeiro disco do conjunto. O sambista não procurou meio de reificar os integrantes do conjunto, mas sim, apoiar iniciativas que tais sambistas tivessem condições de opinar e influir nos debates sobre as mudanças no samba e nas escolas de samba e, sobretudo, mostrarem suas criações.

Sua trajetória foi abordada no documentário *Meu Tempo é Hoje* (2003), onde o sambista e diversas pessoas, entre familiares, amigos e outros músicos, falam de sua vida e de sua carreira, enquanto o sambista perambula por locais do Rio de Janeiro, incluindo a quadra da Portela, sua residência, um bar de sinuca, uma luthieria, uma livraria e anda por ruas de subúrbios.

Continuou demonstrando apreço pela tradição no samba e no choro e pelo trabalho dos partideiros, o que o levou a participar de dois importantes registros sobre a Velha Guarda da Portela, o documentário *O Mistério do Samba* (lançado em 2008 a partir de filmagens feitas anos antes), onde as histórias de alguns de seus integrantes mais emblemáticos, como Monarco, Manacéa, Jair do Cavaquinho, Casquinha, Argemiro, Tia Doca e Tia Surica; e o disco *Tudo Azul* (lançado em 2000) que reuniu composições de integrantes do conjunto, disco que conta com faixa interpretada pelo próprio Paulinho.

Durante a pandemia do coronavírus, o sambista se tornou mais assíduo nas redes sociais, postando pequenos textos, vídeos e reminiscências, com relatos que cobrem desde sua vida familiar até a relação com outros artistas. Em muitos casos os posts são acompanhados de fotos ou vídeos antigos, constituindo um recorte iconográfico importante por mostrar que registros o sambista considera relevantes para ilustrar seu pensamento.

Em 2021, ganhou o Grammy Latino de Melhor Disco de Samba/Pagode pelo álbum ao vivo *Sempre Se Pode Sonhar*, lançado no final de 2020. E para celebrar os 80 anos e vida promoveu uma longa turnê passando por várias cidades brasileiras, na qual, reafirmando sua ligação com o legado dos sambistas negros, começou a encerrar os shows fazendo uma saudação a Clementina de Jesus, hábito que manteve na turnê subsequente, concentrada em músicas menos conhecidas de seu repertório<sup>349</sup>.

Nos últimos anos Paulinho da Viola vem se expressando de forma mais explícita em entrevistas sobre como entende os efeitos do racismo e o papel não só dos sambistas negros, mas dos músicos negros em geral. Suas declarações se tornaram mais incisivas. Se nas décadas de 1960 e 1970 o sambista teve uma composição censurada, nos últimos anos o sambista vem expondo de forma incisiva sua forma de interpretar a sociedade e história brasileiras. Encontramos exemplos em duas entrevistas publicadas em 2019. Na primeira o sambista declarou

O samba é importante em todos os aspectos para o nosso povo, para o negro. Isso no Brasil e no mundo. (...) O estilo, que a gente conhece, saiu do recôncavo baiano e foi para o Rio de Janeiro, influenciou e foi influenciado por outras correntes da música (...) O estilo conseguiu se impor e revelou um universo que só o povo negro do Brasil podia revelar. (...) Quando se pensou que a música americana ia dominar o mercado. Por exemplo, a música francesa e italiana sofreram com a globalização, mas a música brasileira, onde o negro teve influência, resistiu. (...) O povo negro, que resistiu e sofreu tanto, pôde deixar ao mundo a força da cultura<sup>350</sup>

O samba, na visão de Paulinho da Viola, guarda importância para o povo e para a cultura brasileira, sendo foco de resistência para o povo negro e da música popular como um todo no enfrentamento, sobretudo a partir do crescimento do mercado fonográfico brasileiro a partir da década de 1960, das pressões oriundas da indústria cultural e da mundialização da

<sup>349</sup> Testemunhei as referências à Clementina de Jesus nos finais de três shows realizados em Brasília, respectivamente em novembro e dezembro de 2023 e novembro de 2024.

<sup>350</sup> Disponível em <<https://almapreta.com.br/sessao/cultura/paulinho-da-viola-a-musica-brasileira-resistiu-por-conta-dos-negros/>>. Acesso em 14 de maio de 2025.

cultura<sup>351</sup>. E na segunda entrevista o sambista analisou os diversos casos de violência registrados no Brasil e quais eram as maiores vítimas

Parece que estão dando aval para se matar mais mulheres, homossexuais e jovens negros do que nunca. Não acredito que vai se resolver a questão da violência com mais violência, como já é feito há anos, e ainda facilitando a posse de arma. Acho que a insegurança só vai aumentar<sup>352</sup>

Tomando partido contra o governo autoritário iniciado em 2019, ano da entrevista, Paulinho da Viola critica a recente flexibilização na legislação sobre posse e porte de armas por civis e aponta para a insegurança generalizada contra grupos específicos, citados pelo sambista, fomentada pelo ethos violento característico do governo realizado de 2019 a 2022.

Paulinho da Viola segue fazendo shows, cantando e contando os sambistas negros e fomentando, por meio de posts, seleção de repertório, entrevistas e declarações para a imprensa e documentários uma memória da música popular brasileira e do samba que inclui o reconhecimento da obra e do legado dos sambistas negros, dos homens e mulheres negros que fizeram e fazem a história do samba, história na qual Paulinho da Viola também tem sido um dos protagonistas desde meados da década de 1960.

---

<sup>351</sup> Fenômeno derivado da expansão da indústria cultural e da constituição e consolidação de um mercado global de bens culturais, que espalhou um conjunto proporcionalmente pequeno de referências culturais para uma enorme quantidade de pessoas ao redor do mundo. Em SOUZA, 2022, p. 92-100 discuto os efeitos da mundialização da cultura especificamente no mercado fonográfico brasileiro e em que medida isso afetava os sambistas.

<sup>352</sup> Disponível em <<https://vermelho.org.br/2019/02/22/paulinho-da-viola-estao-dando-aval-pra-matar-mulher-negro-e-lgbts/>>. Acesso em 14 de maio de 2025.

## REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Perseu. **Padrões de Manipulação na Grande Imprensa.** 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2016.
- ALBERTI; PEREIRA, Verena; Amilcar Araújo (ORGs). **Histórias do movimento negro no Brasil:** depoimentos ao CPDOC. Rio de Janeiro: Pallas; CPDOC-FGV, 2007. (edição digital)
- ALBERTO, Paulina L. **Termos da Inclusão: Intelectuais Negros Brasileiros no Século XX.** Campinas: Editora Unicamp, 2017.
- ALBIN, Ricardo Cravo. **O Livro de Ouro da MPB.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira.** Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.
- ALZUGUIR, Rodrigo. **Wilson Baptista – O Samba foi sua Glória.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- ARAÚJO, Hiram e JÓRIO, Amaury. **Natal - O Homem de um Braço Só.** Rio de Janeiro: Guavira Editores, 1975.
- AVELAR, Alexandre de Sá. **O que Pode a Biografia** 1. ed. São Paulo: Letra e Voz, 2018.
- AZEVEDO, Ricardo. **Abençoado & Danado do Samba:** Um Estudo sobre o Discurso Popular. São Paulo: Edusp, 2013.
- BARBOZA, Marília Trindade. **Coisa de Preto – O Som e a Cor do Samba e do Choro.** 1. ed. São Paulo: B4 Editores, 2013.
- BARCINSKI, André. **Pavões Misteriosos: 1974-1983: A Explosão da Música Pop no Brasil.** São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- BARRA, Sérgio Hamilton da Silva. A Cidade-Corte: o Rio de Janeiro no tempo do Rei (1808-1822). In: VÁRIOS AUTORES. **Rio de Janeiro – Histórias Concisas de uma cidade de 450 anos.** Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Educação, 2015.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: Walter Benjamin. **Obras Escolhidas I:** Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994a.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: Walter Benjamin. **Obras Escolhidas I:** Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994b.
- BEZERRA, Danilo Alves. **Os Carnavais Cariocas e sua Trajetória de Internacionalização (1946-1963),** 1. ed. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral.** 8<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006

CAMPOS, Louise. A Portela Antes da Portela. In: VÁRIOS AUTORES. **Histórias da Portela – 200 Anos de Glórias**. Nova Iguaçu: Carnavalize, 2023.

CARNEIRO, Édison. **O Quilombo dos Palmares**. São Paulo: Brasiliense, 1947.

CARVALHO, José Jorge de. ‘Espetacularização’ e ‘Carnavalização’ das Culturas Populares na América Latina. **Revista ANTHROPOLÓGICAS**, Recife, ano 14, v. 21, n. 1, p. 39-76, 2010

CARVALHO, Vinck Vítorio Ribeiro de. Higienizar e Civilzar: A campanha sanitária no Rio de Janeiro. In: VÁRIOS AUTORES. **Rio de Janeiro – Histórias Concisas de uma cidade de 450 anos. Rio de Janeiro**: Secretaria Municipal de Educação, 2015.

CHAUI, Marilena. **Conformismo e Resistência**: Aspectos da Cultura Popular no Brasil. 4. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

COSTA, Haroldo. **Salgueiro Academia do Samba**. Rio de Janeiro: Record, 1984.

COSTA, Haroldo. Trinta Anos Depois, em ENEIDA. **História do Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

COSTA, Haroldo. **100 Anos de Carnaval no Rio de Janeiro**. 1. ed. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2005.

COUTINHO, Eduardo Granja. Paulinho da Viola e a “questão social”: o samba como forma de expressão “toda-vida marginal”. In: BRAZ, Marcelo. **Samba, Cultura e Sociedade**. 1. ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2013.

COUTINHO, Eduardo Granja. **Velhas Memórias, Histórias Futuras**: O Sentido da Tradição em Paulinho da Viola. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

CRUZ, Tamara Paola dos Santos. **As Escolas de Samba sob vigilância e censura na Ditadura Militar: memórias e esquecimentos**. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

CUCHE, Denys. **A Noção de Cultura nas Ciências Sociais**. Bauru: Edusc, 1999.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da Folia**: Uma História Social do Carnaval Carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CUSTÓDIO, Lourival Aguiar Teixeira. **Um Estudo de Classe e Identidade no Brasil: Movimento Negro Unificado (MNU) - 1978-1990**. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

DIAS, Marcia Tosta. **Os Donos da Voz**: Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

DINIZ, André. **Almanaque do Carnaval**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

- DINIZ, André. **Almanaque do Samba**. 4.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- DOMINGUES, Petrônio. Imprensa Negra. In: SCHWARCZ, Lilia M. GOMES, Flávio (org.). **Dicionário da Escravidão e Liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 253-259.
- DOSSE, François. **O Desafio Biográfico** 1. ed. São Paulo: Edusp, 2016.
- DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2004.
- ENEIDA. **História do Carnaval Carioca**. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- FAOUR, Rodrigo. **História da Música Popular Brasileira Sem Preconceitos** (Vol. 2). Rio de Janeiro: Record, 2022.
- FERNANDES, Dmitri Cerboncini, Dmitri. **Sentinelas da Tradição**: a Constituição da Autenticidade no Samba e no Choro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.
- FERREIRA, Felipe. **O Livro de Ouro do Carnaval**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. 1. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GONDAR, Jô. Cinco proposições sobre memória social. In: DODEBEI, V; FARIAS, F; GONDAR, J. (Orgs.) **Por que memória social?** Rio de Janeiro: Morpheus, 2
- GUEIROS JÚNIOR. Nehemias. **O Direito Autoral no Show Business**. Rio de Janeiro: Gryphus, 1999. p. 430-433.
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Editora Centauro, 2006,
- HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-RJ, 2016.
- HALL, Stuart. **A Centralidade da Cultura**: Notas Sobre as Revoluções Culturais do Nosso Tempo. Educação e Realidade, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.
- HOBSBAWM, Eric. Introdução: A Invenção das Tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). **A Invenção das Tradições**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- JUPIARA, Aloy e OTÁVIO, Chico. **Os Porões da Contravenção** – Jogo do Bicho e Ditadura Militar. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- KNAUSS, Paulo. A Guerra da Guanabara: a fundação da cidade e metáfora da pacificação. In: VÁRIOS AUTORES. **Rio de Janeiro – Histórias Concisas de uma cidade de 450 anos**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Educação, 2015.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 7. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

LEITÃO, Leonardo Rafael Santos. **Oportunidades Políticas e Repertório de Ação:** O Movimento Negro e a Luta de Combate à Discriminação Racial no Brasil. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Departamento de Filosofia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

LIMA, Carolina Valente de. **“Recife em baixo dos pés e minha mente na imensidão”:** Chico Science e Nação Zumbi e os fragmentos das identidades no final do século XX. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em História) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019.

LIMA, Luís Felipe de. **Para Ouvir Samba - Um Século de Sons e Ideias.** Rio de Janeiro: Funarte, 2022.

LOPES, Nei. **Dicionário da Hinterlândia Carioca:** Antigos Subúrbios e Zona Rural. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

LOPES, Nei. **Partido-alto:** Samba de Bamba. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

LOPES, Nei. **O Samba, na Realidade... A Utopia da Ascensão Social do Sambista.** Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

LOPES, Nei. **Encyclopédia Brasileira da Diáspora Africana.** Rio de Janeiro: Selo Negro, 2004.

LOPES, Nei. **Sambeabá:** O Samba que Não Se Aprende na Escola. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Folha Seca, 2003

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da História Social do Samba.** 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

LORIGA, Sabrina. **O Pequeno X: da Biografia à História** 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

MÁXIMO, João. **Paulinho da Viola:** sambista e chorão. 1. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

MEDEIROS, Kenia Erica Gusmão. **À Deriva:** Temporalidades no repertório de Paulinho da Viola (1965-1996). Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais – Uma Parábola.** São Paulo: Editora 34, 2003.

MELLO, Zuza Homem de. **Música com Z - Artigos, Reportagens e Entrevistas (1957-2014).** São Paulo: Editora 34, 2014.

MELO, Ricardo Moreno de. **Cultura Popular:** Pequeno Itinerário Teórico Interpretação das Culturas. Caderno Virtual de Turismo, Rio de Janeiro v. 6, n. 1, p. 59-72, 2006.

MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. **Manguebeat**: a cidade, o Recife e o Mundo. Curitiba: Appris, 2021.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **A História, Cativa da Memória? Para um Mapeamento da Memória no Campo das Ciências Sociais**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 34, p. 9-24, 1992.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do Negro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: Usos e Sentidos. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

NADER, Glaw. **Chiquinha Gonzaga e Pixinguinha: O embranquecimento do Choro e a negritude apagada**. Disponível em: <<https://www.artecultura2022.laboratoriosocial.com.br/arquivo/downloadpublic?q=YToyOntzOjYInBhcmFtcyI7czozNjoiYToxOntzOjEwOiJJRF9BUIFVSVZPIjtzOjU6IjExMDg1Ijt9IjtzOjE6ImgIO3M6MzI6IjAyNTJmODE0MjE3ZWI5OGEyZjE5MWRIMTlhNDI5MGGMwIjt9>>

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. **A Síncope das Ideias**: A Questão da Tradição na Música Popular Brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a Canção** – O Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2010.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção Popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NEGREIROS, Eliete Eça. **Paulinho da Viola e o Elogio do Amor**. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

O'DONNELL, Julia. Entre Praias e Avenidas: Um Rio de modernidades. In: VÁRIOS AUTORES. **Rio de Janeiro – Histórias Concisas de uma cidade de 450 anos. Rio de Janeiro**: Secretaria Municipal de Educação, 2015.

OLIVEIRA, Cláudio Jorge Pacheco de. **Disco é Cultura**: Expansão do Mercado Fonográfico Brasileiro nos Anos 70. 2018. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Culturais) – Programa de Pós-Graduação em História, Políticas e Bens Culturais, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2018.

OLIVEIRA, Felipe Alves de. **Nosso Imperativo Histórico é a Luta: Intelectuais negros/as insurgentes e a questão da democracia racial em São Paulo (1945-1964)**. Rio de Janeiro: Malê, 2021.

OLIVEIRA, Maybel Sulamita de. 1º Festival Mundial de Artes Negras no Senegal: a negritude entre Brasil e Dakar. In: **Encontro Internacional e XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio**: História e Parcerias, 2018.

- ONG, Walter J. **Oralidade e Cultura Escrita: A Tecnologização da Palavra.** Campinas: Papirus, 1998.
- ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PARÉS, Luis Nicolau. **A Formação do Candomblé:** História e Ritual da Nação Jeje na Bahia. 3<sup>a</sup> ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.
- PÊGAS, Karen Garcia. Paulo da Portela – A Construção do Mundo Azul e Branco pelo Oranian Portelense. In: VÁRIOS AUTORES. **Histórias da Portela – 200 Anos de Glórias.** Nova Iguaçu: Carnavalize, 2023.
- PESSOA, Felipe Ferreira de Paula. Os conjuntos regionais e o som do choro: a caracterização da performance no acompanhamento do choro. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 21, n. 38, p. 163-179, jan.-jun. 2019
- PEREIRA, Amilcar de Araújo. **O “Mundo Negro”:** A Constituição do Movimento Negro Contemporâneo no Brasil (1970-1995). Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Cacique de Ramos** – Uma História que Deu Samba. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003.
- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **A Cidade que Dança** – Clubes e Bailes Negros no Rio de Janeiro (1881-1933). Campinas: Editora da Unicamp. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2020.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. **Ardis da Imagem: Exclusão Étnica e Violência nos Discursos da Cultura Brasileira.** Belo Horizonte: Mazza Edições: Editora PUC-Minas, 2001.
- PIMENTEL, João. **Mordaça:** histórias de música e censura em tempos autoritários. 1. ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2021.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. 427.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 3-15, 1989.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval Brasileiro – O Vivido e o Mito.** 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- RESNIK e BARBOSA, Luís e Leonardo Martins. Política, Cultura e Desenvolvimento Urbano no Rio de Janeiro nas Décadas de 1960 e 1970. In: VÁRIOS AUTORES. **Rio de Janeiro – Histórias Concisas de uma cidade de 450 anos. Rio de Janeiro:** Secretaria Municipal de Educação, 2015.
- RITTA, José de Santa. **A Água do Rio:** do Carioca ao Guandu – A história do abastecimento de água da cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Synergia Editora, 2009.

- RODRIGUES, Ana Maria. **Samba negro, espoliação branca**. São Paulo: HUCITEC, 1984.
- SANCHES, Pedro Alexandre. **Tropicalismo**: decadência bonita do samba. 1. ed São Paulo: Boitempo, 2000.
- SÈVE, Mário. **Os Saraus de Paulinho da Viola**: Choros, Valsas e Memórias. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- SEVERIANO, Jairo. **Uma História da Música Popular Brasileira**: das Origens à Modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008.
- SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de Conceitos Históricos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2009.
- SILVA, Paulo Vinicius Baptista da. ROSENBERG, Fúlvia. Brasil: **Lugares de Negros e Brancos na Mídia**. In: VAN DIJK, Teun A. (org). Racismo e Discurso na América Latina. 2<sup>a</sup> Ed. São Paulo: Contexto, 2021.
- SIMAS, Luiz Antonio. **O Corpo Encantado das Ruas**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- SIMAS, Luiz Antonio. **Tantas Páginas Belas – Histórias da Portela**. 1. ed. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2012.
- SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e Identidade Nacional**: das Origens à Era Vargas. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- SODRÉ, Muniz. **A Verdade Seduzida – Por Um Conceito de Cultura no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- SOUZA, Lellison de Abreu. **Balança que o samba é uma herança**: sambistas, mercado fonográfico, debates culturais e racismo nas décadas de 1960 a 1980. 1. ed. - Curitiba: Appris, 2022
- SOUZA, Tárik de. **Rostos e Gostos da Música Popular Brasileira**. Porto Alegre: LPM, 1979.
- TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004
- TATIT, Luiz. **Todos Entoam – Ensaios, conversas e canções**. São Paulo: PubliFolha, 2007.
- TELES, José. **Choro e Frevo – Duas Viagens Épicas**. 1. ed. Recife: Página 21, 2023.
- THEODORO, Mário. **A Sociedade Desigual**: Racismo e Branquitude na Formação do Brasil. 1<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro, Zahar, 2022.
- THOMPSON, E. P. **Costumes em Comum**: Estudos sobre a Cultura Popular Tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

- TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- TRAVASSOS, Elisabeth. Tradição Oral e História. **Revista de História**, São Paulo: USP, n. 157, p. 129-152, 2º semestre de 2007.
- TRAVERSO, Enzo. **O Passado, Modos de Usar – História, Memória e Política**. Lisboa: Edições Unipop, 2012.
- TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 333-334.
- VAN DIJK, Teun A. **Discurso, Notícia e Ideologia – Estudos na Análise Crítica do Discurso**. 1ª ed. Porto: Campo das Letras, 2005.
- VAN DIJK, Teun A. **Discurso Antirracista no Brasil: Da abolição às Ações Afirmativas**. São Paulo: Contexto, 2021.
- VARGENS, João Baptista M. **Candeia – Luz da Inspiração**. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- VARGENS, João Baptista M.; MONTE, Carlos. **A Velha Guarda da Portela**. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.
- VÁRIOS AUTORES. **Histórias da Portela – 200 Anos de Glórias**. Nova Iguaçu: Carnavalize, 2023.
- VAZ, Toninho. **Solar da Fossa: Um território de liberdade, impertinências, ideias e ousadias**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VIANNA, Luiz Fernando. **Geografia Carioca do Samba**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.
- VICENTE, Eduardo. **Da Vitrola ao iPod – Uma História da Indústria Fonográfica no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2014.
- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: Um Vocabulário de Cultura e Sociedade**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Orgs). **Um Século de Favela**. 3ª, Rio de Janeiro: FGV Editora, 2003.

## FONTES CONSULTADAS

### Jornais e revistas

Jornal do Brasil (RJ)

Diário de Natal (RN)

O Pasquim (RJ)

Última Hora (RJ)

Correio Braziliense (DF)

Diário de Pernambuco (PE)

O Estado de São Paulo (SP)

Jornal do Commercio (AM)

Correio Mercantil (RJ)

Revista do Rádio (RJ)

Revista Realidade (SP)

Revista Kosmos (RJ)

### Músicas

Paulinho da Viola. In: A Dança da Solidão. **Dança da Solidão**. Odeon. 1972. Compositor: Paulinho da Viola

Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Argumento**. Odeon. 1975. Compositor: Paulinho da Viola

Walter Alfaiate. In: Botafogo, Olha Aí. **Botafogo, Chão de Estrelas**. Alma Produções. 1998. Compositores: Paulinho da Viola e Aldir Blanc

Paulinho da Viola. In: Samba na Madrugada. **Quatorze Anos**. RGE. 1967. Compositor: Paulinho da Viola

A Voz do Morro. In: A Voz do Morro 2. **Recado**. Musidisc. 1965. Compositores: Paulinho da Viola e Casquinha

- Paulinho da Viola. In: Samba na Madrugada. **Minhas Madrugadas**. RGE. 1967.  
Compositores: Paulinho da Viola e Candeia
- Escola de Samba Portela: In: História das Escolas de Samba. **De Paulo da Portela a Paulinho da Viola**.: Discos Marcus Pereira. Brasil, 1975. Compositor: Monarco
- Paulinho da Viola. In: Foi um Rio que Passou em Minha Vida. **Foi um Rio que Passou em Minha Vida**. Odeon. 1970. Composer: Paulinho da Viola
- Paulinho da Viola. In: A Dança da Solidão. **No Pagode do Vavá**. Odeon, 1972. Compositor: Paulinho da Viola
- Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Amor à Natureza**. Odeon, 1975. Compositor: Paulinho da Viola
- Paulinho da Viola. In: Memórias Cantando. **Vela no Breu**. Odeon, 1976. Compositores: Paulinho da Viola e Sérgio Natureza
- Paulinho da Viola. In: Memórias Cantando. **Meu Novo Sapato**. Odeon, 1976. Compositor: Paulinho da Viola
- Paulinho da Viola. In: Eu Canto Samba. **Eu Canto Samba**. BMG – Ariola. 1989.  
Compositor: Paulinho da Viola
- Paulinho da Viola. In: Bebadosamba. **Bebadosamba**. Rio de Janeiro: BMG Brasil. Brasil, 1996. Compositor: Paulinho da Viola
- Velha Guarda da Portela. In: Portela Passado de Glória. **Passado de Glória**. RGE. 1970.  
Compositor: Monarco
- Cristina Buarque. In: Prato e Faca. **Carro de Boi**. RCA Victor. 1976. Compositores: Monarco e Manacéa
- Velha Guarda da Portela in: Portela Passado de Glória. **Vaidade de Um Sambista**. RGE. 1970. Compositor: Chico Santana
- Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Sem Ela Eu Não Vou**. Odeon. 1968. Compositor: Paulinho da Viola
- Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Meu Carnaval**. Odeon. 1968. Compositores: Cacaso e Elton Medeiros
- Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Batuqueiro**. Odeon. 1968. Compositor: Candeia
- Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Maria Sambamba**. Odeon. 1968. Compositor: Casquinha
- Paulinho da Viola. In: Foi Um Rio que Passou em Minha Vida. **Lamentação**. Odeon. 1970.  
Compositor: Mauro Duarte

- Paulinho da Viola. In: Foi Um Rio que Passou em Minha Vida. **Nada de Novo**. Odeon. 1970.  
Compositor: Paulinho da Viola
- Paulinho da Viola. In: Foi Um Rio que Passou em Minha Vida. **Pra Não Contrariar Você**.  
Odeon. 1970. Compositor: Paulinho da Viola
- Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **O Acaso Não Tem Pressa**. Odeon. 1971.  
Compositores: Paulinho da Viola e Capinan
- Paulinho da Viola. In: A Dança da Solidão. **Guardei Minha Viola**. Odeon. 1972.  
Compositor: Paulinho da Viola
- Paulinho da Viola. In: A Dança da Solidão. **Falso Moralista**. Odeon. 1972. Compositor:  
Paulinho da Viola
- Paulinho da Viola. In: A Dança da Solidão. **Portela Passado de Glória**. Odeon. 1972.  
Compositor: Monarco
- Paulinho da Viola. In: Nervos de Aço. **Sonho de Um Carnaval**. Odeon. 1973. Compositor:  
Chico Buarque
- Paulinho da Viola. In: Nervos de Aço. **Não Leve a Mal**. Odeon. 1973. Compositor: Paulinho  
da Viola
- Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Jaqueira da Portela**. Odeon. 1975. Compositor: Zé  
Kétti
- Paulinho da Viola. In: Memórias Cantando. **O Carnaval Acabou**. Odeon. 1976. Compositor:  
Paulinho da Viola
- Paulinho da Viola. In: Memórias Cantando. **Perdoa**. Odeon. 1976. Compositor: Paulinho da  
Viola
- Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Cenários**. EMI-Odeon. 1978. Compositores: Catoni  
e Jorge Mexeu
- Paulinho da Viola. In: A Toda Hora Rola Uma Estória. **Nós, Os Foliões**. WEA. 1982.  
Compositor: Diney Miller
- Paulinho da Viola. In: Eu Canto Samba. **No Carnaval da Paixão**. BMG-Ariola. 1989.  
Compositor: Paulinho da Viola
- Paulinho da Viola. In: Bebadosamba. **É Difícil Viver Assim**. BMG Brasil. 1996. Compositor:  
Paulinho da Viola
- Paulinho da Viola. In: Bebadosamba. **O Ideal é Competir**. BMG Brasil. 1996. Compositores:  
Candeia e Casquinha
- Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Encontro**. Odeon. 1968. Compositor: Paulinho da  
Viola

- Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Coisas do Mundo, Minha Nega**. Odeon. 1968. Compositor: Paulinho da Viola
- Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **A Gente Esquece**. Odeon. 1968. Compositor: Paulinho da Viola
- Paulinho da Viola. In: Foi Um Rio que Passou em Minha Vida. **Tudo Se Transformou**. Odeon. 1970. Compositor: Paulinho da Viola
- Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Num Samba Curto**. Odeon. 1971. Compositor: Paulinho da Viola
- Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Pressentimento**. Odeon. 1971. Compositor: Paulinho da Viola
- Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Para Ver as Meninas**. Odeon. 1971. Compositor: Paulinho da Viola
- Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Nas Ondas da Noite**. Odeon. 1971. Compositor: Paulinho da Viola
- Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Filosofia do Samba**. Odeon. 1971. Compositor: Paulinho da Viola
- Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Sol e Pedra**. Odeon. 1971. Compositor: Paulinho da Viola
- Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Moema Morenou**. Odeon. 1971. Compositores: Paulinho da Viola e Elton Medeiros
- Paulinho da Viola. In: Nervos de Aço. **Comprimido**. Odeon. 1973. Compositor: Paulinho da Viola
- Paulinho da Viola. In: Nervos de Aço. **Roendo as Unhas**. Odeon. 1973. Compositor: Paulinho da Viola
- Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Atravessou**. EMI-Odeon. 1978. Compositor: Paulinho da Viola
- Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Apoteose ao Samba**. EMI-Odeon. 1978. Compositores: Mano Décio da Viola e Silas de Oliveira
- Paulinho da Viola. In: Zumbido. **Aquela Felicidade**. EMI-Odeon. 1979. Compositor: Paulinho da Viola
- Paulinho da Viola. In: Zumbido. **Coração Oprimido**. EMI-Odeon. 1979. Compositores: Walter Alfaiate e Zorba Devagar
- Paulinho da Viola. In: Zumbido. **Não Posso Negar**. EMI-Odeon. 1979. Compositor: Paulinho da Viola

- Paulinho da Viola. In: Zumbido. **Zumbido**. EMI-Odeon. 1979. Compositor: Paulinho da Viola
- Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. **Coração da gente**. WEA. 1981. Compositor: Paulinho da Viola
- Paulinho da Viola. In: A Toda Hora Rola Uma Estória. **Rumo dos Ventos**. WEA. 1982. Compositor: Paulinho da Viola
- Paulinho da Viola. In: Bebadosamba. **Peregrino**. BMG Brasil. 1996. Compositores: Noca da Portela e Toninho Nascimento
- Paulinho da Viola. In: Nervos de Aço. **Nega Luzia**. Odeon. 1973. Compositores: Wilson Batista e Jorge de Castro
- Paulinho da Viola. In: Zumbido. **Chico Brito**. Odeon. 1979. Compositores: Wilson Batista e Afonso Teixeira
- Wilson Moreira. In: Peso na Balança. **Portela e Seus Encantos**. Kuarup. 1986. Compositor: Wilson Moreira
- João Bosco. In: História das Escolas de Samba – Império Serrano. **Heróis da Liberdade**. Sony Music. 1993. Compositores: Silas de Oliveira, Mano Décio da Viola e Manoel Ferreira
- Roberto Ribeiro. In: Roberto Ribeiro. **Tia Eulália na Xiba**. EMI-Odeon. 1983.
- Compositores: Nei Lopes e Cláudio Jorge
- Roberto Ribeiro. In: Roberto Ribeiro. **O Ganzá do Seu Leitão**. EMI-Odeon. 1983.
- Compositores: Nei Lopes e Cléber Augusto
- Leci Brandão. In: Coisas do Meu Pessoal. **Apenas um Bloco de Sujo**. Polydor. 1977.
- Compositora: Leci Brandão
- Nelson Sargent. In: Encanto da Paisagem. **Agoniza mas não Morre**. Kuarup. 1986.
- Compositor: Nelson Sargent

## Documentários

**As Batidas do Samba**. 2010 TVRip. Direção de Bebeto Abrantes. Rio de Janeiro: Panorâmica Comunicação, 2010. 1 vídeo (1h23min.)

**CANDEIA**. Direção de Luiz Antonio Pilar. Rio de Janeiro: Lapilar Produções. 2018.

**O MISTÉRIO DO SAMBA**. Direção de Lula Buraque de Hollanda e Carolina Jabour. Rio de Janeiro. Conspiração Filmes. 2008. 1 DVD (90 min.).

**Onde a Coruja Dorme.** Direção de Simplício Neto e Márcia Derraik. Rio de Janeiro: Antenna, 2012.

**Programa Ensaio com Paulinho da Viola e os Quatro Crioulos.** Direção de Fernando Faro. São Paulo. TV Cultura. 1990.

**Partido Alto.** Direção de Leon Hirszman. Rio de Janeiro. Embrafilme. 1982.

## Sites

<https://machadodeassis.net/>

<https://www.amabotafogo.org.br/historia-do-bairro>

<https://immub.org/>

<http://memoria.bn.br/>

<https://www.gresportela.com.br/>