

DOCE REFÚGIO: FUNDO DE QUINTAL E A FORMAÇÃO DO PAGODE MODERNO

SWEET REFUGE: FUNDO DE QUINTAL AND THE FORMATION OF MODERN PAGODE

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianney Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 67, abr. 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 22/01/2025

Aceito em: 24/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Acauam Silvério de Oliveira  

UPE | acauam@gmail.com

Resumo/Abstract

O presente artigo tem como objetivo investigar o conjunto de transformações ocorridas no território do samba ao longo da década de 1970, destacando como essas desempenharam um papel crucial na consolidação de um novo modelo de organização cultural negra. Esse processo, que tem na história do bloco Cacique de Ramos um componente fundamental, resultou na formulação de um novo paradigma de linguagem, cuja expressão mais refinada se encontra na produção artística do Grupo Fundo de Quintal. O grupo foi o grande responsável por sintetizar formalmente o complexo processo de transformação sociocultural que atravessou o samba carioca no período, ampliando seus horizontes artísticos e reafirmando-o como uma importante expressão da identidade negra no Brasil urbano. Com base nas perspectivas de Martins (2021), Pereira (2022), Santo (2016) e Sodré (1998), propõe-se a hipótese de que a consolidação formal do paradigma Cacique de Ramos, promovida pelo Grupo Fundo de Quintal, exerceu um papel determinante no processo de formação do samba moderno.

Palavras-chave: interarte, processos de ensino e aprendizagem, canção brasileiro.

This article aims to investigate the set of transformations that occurred within the realm of samba during the 1970s, highlighting how these changes played a crucial role in consolidating a new model of Black cultural organization. This process, in which the history of the Cacique de Ramos bloco plays a fundamental role, led to the formulation of a new linguistic paradigm, whose most refined expression is found in the artistic production of Grupo Fundo de Quintal. The group was largely responsible for formally synthesizing the complex process of sociocultural transformation that samba in Rio de Janeiro underwent during this period, expanding its artistic horizons and reaffirming it as a significant expression of Black identity in urban Brazil. Based on the perspectives of Martins (2021), Pereira (2022), Santo (2016), and Sodré (1998), we propose the hypothesis that the consolidation of the Cacique de Ramos paradigm, promoted by the group Fundo de Quintal, played a decisive role in the process of shaping modern samba.

Keywords: pagode, samba, Fundo de Quintal, Cacique de Ramos.

*Lá o samba é alta bandeira
e até as tamarineiras são da poesia guardiãs*
Luiz Carlos da Vila

ZECA, CAVALO DE SAMBA

Em 1995, Zeca Pagodinho, já então reconhecido como um dos mais importantes e bem-sucedidos sambistas da história do Brasil, concedeu uma entrevista ao programa *Jô Soares Onze e Meia*, à época o talk show de maior sucesso do país. Em determinado momento da entrevista, o apresentador pede que ele explique as diferenças entre os diversos estilos de samba: partido-alto, samba de roda, pagode, entre outros. Zeca, então, se ajeita na poltrona, entrelaça os dedos e respira fundo, destilando uma pérola que se tornaria um momento icônico da televisão brasileira — puro suco da sabedoria malandreada de cria do Cacique.

Jô Soares: E do pagode pro partido alto não tem muita diferença, tem?

Zeca Pagodinho: *[balançando a cabeça]* Bom...

JS: Tem, já vi que tem... *[risos]*

ZP: Tem que saber né...

JS: Tem que saber o que?

ZP: Tem que saber versar, tem que saber improvisar...

JS: E o partido alto?

ZP: O partido alto também *[risos]*. Tudo tem que saber.

JS: Mas você gosta mais de que tipo de samba? Pagode mesmo?

ZP: O Jô, sabe o que acontece? Essa coisa é uma coisa confusa da gente responder. Há oito anos que me fazem essa pergunta e eu vou levando assim “é, não é, é não é”. Porque eu ia falar “qual é a diferença”? Não tem diferença, é a mesma coisa...

JS: É igual né?

ZP: É igual, mas é diferente.

(Grupo Samba sem Fronteiras, 2024)

Para os que desconhecem o jogo, pode parecer que Zeca está desconversando, talvez em decorrência de uma incapacidade real de delimitação do gênero, ou simplesmente porque a coisa toda fica muito mais divertida assim – afinal, é bem conhecido o comprometimento do artista com a felicidade dos que lhe rodeiam. Entretanto, diante da presença de antigas sabedorias mandingueiras como essa, é sensato considerar não apenas o conteúdo explícito da enunciação, mas também os significados que emergem, por entre silêncios e intervalos, da própria dimensão performativa.

Seria mesmo um de nossos maiores sambistas incapaz de estabelecer diferenças mais precisas entre os diversos estilos de samba? Ou, ao contrário, deveríamos supor que o caráter ambivalente e lacônico da resposta – que em sua performatividade não se deixa capturar – já nos informa algo sobre dimensões fundamentais da experiência pagodeira?

De início, notemos que há método nas tiradas: todas às vezes que o entrevistador deseja fixar o samba em categorias rígidas e estanques, Zeca desvia-se em direção à abertura do significante. “Não tem diferença, é a mesma coisa”, “É igual, mas é diferente” – antirrespostas mutuamente excluídas, cujo princípio metodológico é a sabotagem dos pressupostos elementares da pergunta: a armadilha da *delimitação* e do *enquadramento*. Ou seja, Zeca não está fugindo ao assunto por não saber o que dizer; ao contrário, a forma da resposta é, ela mesma, o samba em ato.

Tem que dançar, dançando, como diria Benjor (*Os Alquimistas estão chegando*, 2018). Acrescentemos: tem que sambar, sambando. Afinal de contas, samba só se responde por *incorporação*.

Para a professora Leda Maria Martins (2021), as estéticas negras propõem um modelo singular de reflexão artística que é, ao mesmo tempo, uma forma de vida atravessada pela subjetividade, pela paixão e pelo corpo, como um tipo de “conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, nos ritmos e timbres da vocalidade” (Martins, 2021, p. 14). Mais do que produzida e consumida, portanto, a música negro-brasileira seria uma forma singular de habitar o mundo.

Enquanto estética negra, o samba é território que se habita, forma de ser e de estar no mundo. A “síncope” é a convocação espectral do corpo que dança e que existe na medida em que corpos negros o habitam (Sodré, 1998, p. 25). O samba é morada negra, verdadeiro estuário para onde “desaguaram diversos outros subgêneros, oriundos de diversas origens, notadamente a África colonial, em sua vocação para exportar, aos milhões e à força, gente negra aqui para as nossas Américas” (Santo, 2016). Daí que o movimento e a multiplicidade constituem a verdade de seu conceito, enquanto a transformação cumulativa configura sua marca de origem, realizada em um contínuo processo de devir.

Basicamente, o samba comporta em si a multiplicidade do ser negro em estado de diáspora¹, forjando um sistema de pensamento e organização temporal que não se deixa apreender pela redução do todo às suas partes elementares, como faz crer certa ilusão do racionalismo ocidental, mas a partir de uma concepção espiralar do tempo que tende a desestabilizar quaisquer tentativas prévias de fixação ou categorização mais rígidas.

Por isso, a resposta de Zeca Pagodinho é fluida e vaga, como são fluídas e vagas as águas de um rio. Afinal, não é ele quem responde, mas a própria entidade Samba, a partir de um fluxo temporal alternativo que instaura um outro paradigma de consciência.

De fato, é o próprio Samba quem responde a Jô Soares. Zeca é tão somente seu *cavalo*.

AC|DC

Não existe, portanto, um paradigma conceitual universal capaz de delimitar o conjunto de características próprias do samba. Ao contrário, o samba que pretende cristalizar e fixar suas “raízes” tende a perder o frescor próprio de toda tradição, a qual se configura como um modelo epistêmico que se dá nos intervalos, de forma cumulativa e espiralar. A abertura estrutural está na base de organização do gênero em suas múltiplas variações, abrangendo desde o modelo mais *pop* de pagode até o mais tradicional partido alto.

Dito isso, nos interessa, neste momento, investigar um desses territórios em particular: aquele que se configura em meados da década de 1980, quando o pagode passa a ser compreendido como uma expressão autônoma dentro do universo do samba, adquirindo características próprias que o distinguem e definem como uma forma artística singular.

Em linhas gerais, pode-se dizer que o conjunto significativo de transformações que atravessa o samba durante o período de redemocratização do país – cuja síntese estética mais acabada é a linguagem do grupo Fundo de Quintal – reconfigura radicalmente alguns aspectos fundamentais do gênero, incluindo a própria ideia de “tradição”. Embora o pagode dos anos 1980 seja frequentemente interpretado pelo público, pela crítica e pelos próprios agentes como um movimento de preservação das “autênticas raízes” do samba contra a “deturpação” promovida nos anos 1990 pelo pagode romântico, estilo Raça Negra, é a própria noção de “autenticidade” que assumirá um significado completamente distinto após a consolidação do processo de formação do pagode moderno com o grupo Fundo de Quintal – síntese estética do paradigma Cacique de Ramos.

Ou seja, o grau de inovação introduzido na linguagem do samba pelo pagode é de tal ordem que não apenas instaura um futuro inédito, mas também ressignifica o próprio passado, como se a temporalidade se dobrasse sobre si mesma, reconfigurando os sentidos que lhe são atribuídos. E, salvo engano, a radicalidade desse processo não tem sido suficientemente abordada em pesquisas acadêmicas.

AC\DC: antes e depois do *Cacique*². *Fiat Lux*.

1 “Musicalmente, este fenômeno foi forjado a partir de um senso musical ecumênico, visto que uma base rítmica nuclear de origem bakongo ou angolana serviu de estuário para a convergência de diversos ritmos africanos de outras origens, inclusive “sudanesas” como o candomblé. Este espírito ecumênico serve ainda hoje para abrigar todo e qualquer ritmo, vindo de qualquer ponto da diáspora negra africana, do ragtime do tempo do Pixinguinha ao funk da bateria do Mestre Jorjão, por serem ambos, na essência, tipicamente africanos.” (Santo, 2016).

2 A expressão “AC/DC” para marcar uma transformação no contexto do samba foi utilizada, em meados dos anos 2000, pela sambista, compositora e cantora Teresa Cristina, ao explicar sua trajetória na construção de sua identidade como sambista: “Minha vida se divide em A.C. e D.C., antes de Candeia e depois de Candeia”. O “C”, para ela, refere-se à figura do compositor, cantor e sambista Antônio Candeia Filho, o Candeia (1935–1978), referência do samba de raiz e da valorização da cultura negra no Brasil. [No nosso caso, o “C” refere-se ao Cacique de Ramos. TAVARES, Cleo Guimarães. Teresa Cristina sobre Candeia: “Ele mudou minha vida”. O Dia, 27 jan. 2015.](#)

O SAMBA É O SAMBA SENDO

Se o samba constitui um território que instaura uma forma singular de habitar o tempo, a que modelo corresponde o paradigma temporal inaugurado pelo pagode ao longo da década de 1980? Em outras palavras: o que se nomeia ao se nomear o pagode?

Em seu *Dicionário Social do Samba* (2015) Nei Lopes e Luís Antonio Simas informam que o termo “pagode” circula na língua portuguesa desde, pelo menos, o século XVI, com o sentido de “festa ruidosa”, brincadeira, zombaria ou divertimento, desdobrando-se em expressões como *pagodeira*, *pagodice* e *pagodento*. “Na acepção de festa ou festividade, desde os primeiros anos da República tem-se notícia de pagodes realizados em casas de família cariocas, assim como nos terreiros das escolas de samba e em festas públicas” (Lopes; Simas, 2015, p. 258). A partir do século XVII, o termo passa a ser progressivamente associado ao universo popular, relacionando-se ao local onde as pessoas se reuniam para festejar.

A partir da década de 1970, o termo “pagode” adquire novo relevo no Rio de Janeiro, assumindo significado mais específico. De acordo com Milton Manhães, produtor musical e um dos responsáveis pela difusão fonográfica do gênero nos anos 1980, “pagode” designa um encontro festivo de sambistas, geralmente acompanhado por comida, bebida e música em abundância. Nesses rituais de encontro e celebração — caracterizados pela informalidade e pelo improviso nas rodas de partido-alto —, reforçam-se laços de identidade e reciprocidade comunitária, configurando um ambiente festivo e plural marcado pela informalidade — o chamado “fundo de quintal”, que se opõe a formalidade enrijecida dos salões:

Antigamente, João da Baiana, Pixinguinha, Nelson Cavaquinho e outras feras, convocavam a rapaziada e se reuniam. Faziam uma comida e tomavam cachacinha, cervejinha bem gelada num ambiente bem descontraído. Aí, sempre rolava o que hoje chamamos de “fundo de quintal”. É o samba fluindo sem regras, mas com muito respeito. A tônica é o samba versado (Manhães *apud* Pereira, 2003, p. 88).

Ao longo da década de 1980, o número de pagodes no Rio de Janeiro cresce exponencialmente, ocupando inicialmente as quadras dos subúrbios, para depois alcançar as grandes casas de show e bares da Zona Sul. Embora o termo já circulasse no universo do samba carioca, é nesse período que seu significado se expande, passando a designar uma nova e expressiva cena cultural.

O assim chamado “movimento” do pagode conquista então espaço regular na mídia, no rádio e no *casting* das grandes gravadoras, tornando-se uma fonte significativa de lucro para as maiores *maiores* do setor fonográfico. A título de exemplo, podemos citar o número de vendas de alguns discos de pagode lançados em 1986: *Caxambu* (Almir Guineto, RGE), 600 mil cópias; *Zeca Pagodinho* (Zeca Pagodinho, RGE), 450 mil cópias; *O mapa da mina* (Fundo de Quintal, RGE), 220 mil cópias; e *Jovelina Pérola Negra* (Jovelina Pérola Negra, RGE), 120 mil cópias (Pereira, 2003, p. 91).

Em síntese, pode-se afirmar que, ao longo das décadas de 1970 e 1980, o samba passa por um significativo processo de transformação social que irá culminar no surgimento de um movimento cultural de tipo novo conhecido como pagode. Originalmente vinculado a um modelo de samba produzido de forma mais “artesanal” nos subúrbios cariocas, o pagode rapidamente se expande por toda a cidade, conquistando espaço cada vez maior junto aos meios de comunicação de massa, até difundir-se nacionalmente.

Se estiver correta a hipótese de que o samba constitui, acima de tudo, um território destinado a ser habitado pelo corpo negro dos sambistas — como nos ensina Zeca Pagodinho —, é de se esperar que esse conjunto profundo de mudanças históricas e sociais tenha acarretado transformações estruturais significativas também na linguagem do gênero. A migração territorial do samba, que, das quadras das escolas, migraria para os fundos dos quintais suburbanos, engendra um novo paradigma estético que mudaria para sempre os rumos da música popular brasileira.

Para compreender melhor esse processo, é necessário retrocedermos algumas décadas para examinar o papel histórico decisivo desempenhado por um bloco de carnaval fundado em 1961, na região suburbana da Leopoldina, no Rio de Janeiro. Fundado durante o governo João Goulart, pouco antes do golpe civil-militar, o bloco *Cacique de Ramos* se tornaria um dos capítulos mais significativos da história recente da cultura negra no Brasil.

CACIQUE DE RAMOS: ALTA PATENTE DO SAMBA

Qualquer análise que busque compreender as transformações profundas pelas quais o samba passou a partir da década de 1960 deve, necessariamente, considerar a trajetória do bloco Cacique de Ramos — berço do padrão estético que passaria a definir a forma moderna do pagode de mesa. Ainda que as linguagens artísticas — especialmente aquelas vinculadas às chamadas "culturas populares" — possuam, até certo ponto, uma natureza coletiva que transcende a atuação de agentes particulares (o que significa que foram muitos os sujeitos que contribuíram para forjar essa linguagem), é inegável que o Cacique — e, sobretudo, a sistematização formal promovida pelo grupo Fundo de Quintal — desempenhou papel crucial na organização e disseminação de um novo paradigma estético e cultural.

O Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos foi fundado no início da década de 1960 por um grupo de jovens negros residentes nos subúrbios da região da Leopoldina, no Rio de Janeiro, abrangendo bairros como Olaria, Ramos e Bonsucesso. A escolha do nome do bloco foi inspirada pelo fato de muitos desses jovens possuírem nomes de origem indígena — como Ubiraci, Ubirany, Ubirajara, Aimoré, Iara, Jurema, Maíra, Jussara, Indaiara e Ubiratã —, atribuídos por razões de natureza religiosa. Nesse sentido, destaca-se a figura de Conceição de Souza Nascimento, mãe-de-santo de um conhecido terreiro de umbanda da região e mãe dos irmãos Ubirajara e Ubirany Félix do Nascimento, que exerceram os cargos de presidente e vice-presidente do bloco, respectivamente.

Segundo relato dos próprios fundadores:

Tem muito nome indígena no meio... entre aqueles que fundaram o Cacique; então, daí, surgiu a ideia... Outra coisa também muito importante: nossa mãe é espírita... nós respeitamos e participamos com o maior orgulho. Tudo isso deu origem... inclusive à fundação do bloco. Ela tem um terreiro em Nova Iguaçu... Nossa mãe foi das primeiras filhas de Mãe Menininha do Gantois... aos 16 anos de idade. (Bira; Ubirany *apud* Pereira, 2003, p. 40)

Em termos de classificação estrutural, o Cacique de Ramos pode ser identificado como um bloco de embalo, ou de empolgação, semelhante aos "rivais" Bafo da Onça e Boêmios do Irajá. Esses blocos apresentam uma organização mais flexível em comparação aos blocos de enredo, cuja estrutura se aproxima das escolas de samba, e mais definida que a dos blocos de sujo, marcados pela espontaneidade, pela irreverência e pela ausência de filiação à Federação dos Blocos (Pereira, 2003, p. 68).

Desde o início, o Cacique de Ramos revelou notável potencial de crescimento. Nos dois primeiros anos de existência, o bloco reuniu cerca de 250 foliões em seus desfiles, conforme relatos de alguns de seus integrantes. Em 1963, esse número já havia ultrapassado a marca de 3.000 participantes, superando o rival Bafo da Onça. Apenas dois anos depois, em 1965, o Cacique contabilizava quase 7.000 membros, consolidando-se como uma das maiores agremiações carnavalescas de sua época.

Gradativamente, o sucesso alcançado pelo Cacique de Ramos expandiu-se para outras áreas da cidade, consagrando-o como uma espécie de modelo para a formação de novos agrupamentos que, aos poucos, transformariam o Rio de Janeiro em um grande celeiro de pagodes. No final da década de 1970, foi fundada a primeira sede do Clube do Samba, localizada na residência de João Nogueira, no bairro do Méier; e, no início da década de 1980, consolidaram-se espaços emblemáticos como o Terreirão da Tia Doca, em Oswaldo Cruz, e o Pagode do Arlindo, em Cascadura (Lopes, 2015, p. 259).

O impacto e a novidade desse modelo de organização podem ser atestados no depoimento de Beth Carvalho, figura fundamental no processo de difusão do novo padrão de samba:

Fiquei tão impressionada com o que vi fora do "palco armado", onde o povo fazia o verdadeiro carnaval, quanto com a apresentação extraoficial do Cacique de Ramos. Eram quase sete mil pessoas cantando e dançando descontraidamente, fazendo o verdadeiro carnaval, sem rivalidades, sem destaques, com apenas uma coreografia – um ataque de índios. Uma coisa simples e divertida, sem as diferenças individuais exacerbadas que existem nas Escolas de Samba. (Carvalho *apud* Pereira, 2003, p. 60)

O êxito desse modelo organizacional pode ser, em parte, compreendido à luz das transformações sociais e econômicas pelas quais o samba e a sociedade brasileira passavam durante o período do chamado “milagre econômico” do regime militar. Período caracterizado, entre outros fatores, pelo fortalecimento das políticas de desenvolvimento capitalista, que conduziriam a um agravamento significativo das desigualdades sociais e ao recrudescimento da repressão política.

Nesse contexto, conforme analisa Nei Lopes (2015), as escolas de samba passaram por um processo intenso de *profissionalização*, marcado por sua incorporação ao circuito do *show business* — movimento impulsionado, em parte, pelo desejo dos próprios sambistas de ampliar o alcance e a legitimidade do samba junto à sociedade. Esse processo desenvolveu-se de forma violenta, sob uma lógica crescente de competitividade mercantil que, segundo Lopes, terminaria por descaracterizar as escolas em aspectos fundamentais, à medida que transformava o samba e o carnaval em produtos mais alinhados às exigências do consumo e do espetáculo:

Na década de 1970, o desfile das escolas de samba principais começa a se estruturar verdadeiramente como espetáculo; as regras mais rígidas que vigoram a partir da criação do Sambódromo e da Liesa consolidam o evento como um produto do *show business*. (...) Essa inclusão apenas pelo viés carnavalesco, entretanto, teria levado o samba das escolas, segundo algumas críticas, a se distanciar dos fundamentos que nortearam a criação das primeiras agremiações (Lopes; Simas, 2015, p. 342).

Com a priorização do espetáculo em detrimento do espírito associativo comunitário, as agremiações carnavalescas passaram a adotar, gradativamente, uma estrutura organizacional mais próxima à lógica empresarial do que aos tradicionais modelos comunitários de organização negra. A partir de então, os desfiles das escolas de samba se tornariam espetáculos altamente lucrativos, perdendo parte significativa do caráter festivo de participação popular que os caracterizava. Nesse processo, o poder de decisão e a influência das comunidades locais, que outrora desempenhavam um papel central no funcionamento dessas instituições, foram significativamente reduzidos — ainda que as escolas permanecessem, em sua maioria, compostas por membros de origem periférica e negra.

Esse processo de profissionalização e controle externo das escolas de samba desencadeou também uma série de mudanças estruturais na linguagem musical do samba, a começar pela própria organização rítmica das baterias. Segundo Spirito Santo (2016), o crescente interesse comercial da indústria fonográfica pelo carnaval impôs diversas alterações ao samba-enredo, visando adequá-lo aos padrões de gosto das classes médias. Dentre essas mudanças, destaca-se o processo de padronização das dinâmicas rítmicas das baterias, cada vez mais próximas da cadência da marcha, cujo ritmo acelerado — uma exigência da cronometragem dos desfiles, agora um critério de avaliação — faz desaparecer parte significativa da identidade rítmica de cada escola. Dessa forma, as baterias, que outrora ocupavam posição central nos desfiles e funcionavam como emblemas da identidade comunitária, foram gradativamente rebaixadas à condição de meros acompanhantes de marchinhas “boi-com-abóbora”³.

Também os compositores foram impactados por esse processo de espetacularização dos desfiles, progressivamente perdendo seu protagonismo em favor da figura do carnavalesco, mais focado na organização e na grandiosidade do espetáculo. Nesse contexto, o interesse das escolas de samba desloca-se para o samba-enredo, reduzindo o espaço anteriormente destinado às manifestações mais espontâneas e informais de samba, como o *samba de terreiro*, tradicionalmente vinculadas ao cotidiano das comunidades.

Pode-se dizer que, ao longo da década de 1970, observa-se um processo de transferência de poder nas escolas de samba: este sai das mãos dos sambistas e fundadores, vinculados à história e aos valores da comunidade, para ser controlado cada vez mais diretamente pelo grande capital, assumindo uma lógica de gestão mais empresarial e menos familiar. Embora a linguagem rítmica das es-

3 “No mundo do samba, expressão de gíria que designa a composição musical mal construída, em letra e melodia” (Lopes; Simas, 2015, p. 48).

colas — sua “alma” — permanecesse negra e periférica, sua gestão foi assumida por setores empresariais majoritariamente brancos e distantes das tradições populares.⁴

É nesse contexto que os pagodes de fundo de quintal emergem como espaços mais livres e espontâneos de criação artística. O sucesso estratégico dos blocos dentro do universo do samba pode, assim, ser interpretado como um capítulo relevante na disputa pela hegemonia popular no interior da cultura negra brasileira. *Uma estratégia adotada pelas comunidades para se contrapor ao modelo de gestão capitalista prevalente nas escolas de samba tradicionais*, buscando reafirmar vínculos mais diretos com as raízes culturais e com o espírito associativo que caracteriza o samba.

Em plena ditadura militar, o Cacique de Ramos consolidou-se como um espaço alternativo de ocupação negra na cidade, desafiando a dinâmica de higienização urbana representada pelo sambódromo, à qual as escolas de samba tiveram de se submeter. Assim como no caso da MPB, esses espaços de resistência político-cultural desempenharam papel crucial na criação de uma nova linguagem estética, que transformaria radicalmente a história da música popular brasileira. A tal ponto que boa parte daquilo que hoje entendemos por “samba tradicional” é atravessado, em alguma medida, pelo conjunto de inovações experimentadas nesses espaços. Ou seja, o Cacique de Ramos reinventa o samba contra a lógica de espetacularização do capital, preservando sua identidade negra. Tempo espiralar: tradição é modernização.

Insisto nesse ponto: assim como a MPB, o Cacique de Ramos configura-se como um movimento cultural e político que se contrapôs ao modelo de desenvolvimento promovido pela ditadura militar, resultando na formalização de um novo paradigma estético. De um lado, a MPB; de outro, o samba/pagode moderno. O fato de apenas o movimento ligado a setores progressistas de classe média ser hegemonicamente celebrado no interior de uma narrativa de “resistência político-cultural” à ditadura é bastante revelador das dinâmicas específicas do racismo à brasileira.

Muito mais do que um bloco, o Cacique de Ramos é um exemplo paradigmático do processo de *aquilombamento* de que nos fala Beatriz Nascimento (2022). Entidade carnavalesca, modelo de organização comunitária, espaço de criação estética, ponto de celebração e preservação das tradições culturais negras. Um verdadeiro *lôcus* de afirmação de uma identidade sociocultural negra, cujo significado é também profundamente político.

REVOLUÇÃO É NO FUNDO DE QUINTAL

A partir de 1977, o Cacique de Ramos passou a organizar rodas de samba semanais, todas as quartas-feiras, em sua sede. Sob a sombra da icônica tamarineira⁵, reuniam-se alguns dos maiores talentos da música popular brasileira: Zeca Pagodinho, Jorge Aragão, Dona Ivone Lara, Emílio Santiago, Neguinho da Beija-Flor, Almir Guineto, João Nogueira, Beth Carvalho, Beto Sem Braço, Arlindo Cruz, Dicró, Mauro Diniz e Jovelina Pérola Negra. Artistas geniais que fizeram parte da história de renovação estética e comunitária promovida pelo pagode.

Nesse período, Beth Carvalho, já consagrada como uma das principais artistas da música brasileira, aproximou-se do pagode do Cacique em busca de repertório para seu próximo álbum. Impressionada pela nova estética e por sua dinâmica inovadora, convidou diversos daqueles sambistas para participar de seu LP *De Pé no Chão* (1978), reconhecido como o marco inicial da consolidação do pagode como gênero musical — até então, como vimos, compreendido como uma reunião informal de sambistas. A partir de então, Beth receberia o título de “madrinha”, solidificando seu papel como figura central no cenário do samba.

O sucesso do álbum impulsionou a formação do Grupo Fundo de Quintal, composto inicialmente pelos fundadores do bloco — Bira Presidente, Ubirany e Sereno —, juntamente com Jorge Aragão, Almir Guineto, Sombrinha e Neoci, filho do icônico João da Baiana (1887-1974), pioneiro

4 De certo modo, a história do samba sempre foi a história da população negra em uma sociedade de classes cuja lógica hegemônica é regida pelo mercado, do qual os negros são historicamente excluídos - e com o carnaval não seria diferente. A submissão do carnaval à lógica empresarial, contudo, não se efetiva de maneira integral e sem contradições, como se representasse a vitória absoluta da Indústria Cultural. Embora a dinâmica empresarial predomine na disputa pela hegemonia, persistem conflitos e resistências que se manifestam em diferentes níveis. De todo modo, há consenso entre grande parte dos pesquisadores de que, nesse período, a estrutura das escolas de samba foi profundamente transformada em termos de organização política, o que gerou impactos significativos no campo estético e cultural.

5 A tamarineira do Cacique de Ramos refere-se à árvore localizada na sede original do bloco, sob cuja sombra se consolidaram encontros e rodas de samba que impulsionaram a renovação estética do gênero a partir da década de 1970.

sambista e percussionista carioca, um dos introdutores do pandeiro no samba e importante elo entre as tradições africanas e a urbanização do gênero no Rio de Janeiro. Em 1980, o grupo gravou seu álbum de estreia, *Samba é no Fundo de Quintal*, lançado pela gravadora RGE, alcançando ampla repercussão.

Além da maneira renovada de expressar o cotidiano, profundamente conectada à tradição do partido-alto carioca, e dos padrões harmônicos inovadores, o pagode promovido pelo Fundo de Quintal se caracterizava pelo uso de instrumentos até então incomuns ou inexistentes. Se, atualmente, instrumentos como *tantã*, *repique de mão* e *banjo* são comuns em rodas de samba consideradas “tradicionais”, é necessário destacar que nada disso existia antes do surgimento do grupo.

Até então, a prática adotada pela maioria dos conjuntos vocais-instrumentais de samba, como *A Voz do Morro*⁶, *Originais do Samba*⁷ e *Nosso Samba*⁸, consistia em apresentar uma versão reduzida da bateria das escolas de samba, composta por *surdo*, *reco-reco*, *tamborim*, *agogô*, entre outros instrumentos, frequentemente tocados por integrantes vinculados a alguma agremiação carnavalesca⁹. Com o Fundo de Quintal, ao contrário, a base instrumental do samba se afasta da dinâmica das escolas, de modo a instaurar um novo paradigma.

Almir Guineto incorporou o banjo — até então associado à música country estadunidense — ao universo do samba, ajustando sua afinação e adaptando-o com o braço do cavaquinho. Desenvolveu, ainda, uma técnica rítmica extremamente ágil, adequada para acompanhar a cadência de duas outras inovações propostas pelo grupo: o *tantã*, instrumento de timbre grave e estrutura mais leve que o *surdo*, originalmente utilizado por conjuntos de bolero e adaptado para o samba pelo mestre Sereno; e o *repique de mão*, criação do mestre Ubirany, que transformou o *repinique* das baterias das escolas de samba em um instrumento tocado diretamente com as mãos, sem o uso de baquetas, adequado ao formato do pagode de mesa¹⁰.

O que o Fundo de Quintal realiza é, portanto, um feito absolutamente extraordinário: *sintetizar formalmente o complexo conjunto de transformações socioculturais que permeou o samba carioca a partir da década de 1960*. Esse processo envolveu diversas mudanças e reconfigurações, abrangendo a dimensão territorial (a transição das quadras para os blocos), composicional (o surgimento de uma nova geração de compositores, não necessariamente vinculados às escolas), temática (novas narrativas urbanas que atualizaram as crônicas tradicionais do gênero), instrumental (a criação de novos instrumentos e a ressignificação de outros) e musical (o desenvolvimento de novos parâmetros harmônicos, especialmente com Jorge Aragão e Cléber Augusto).

Ao reinventar sua linguagem, o grupo dotava de forma artística o processo histórico de disputa da população negra pela hegemonia do samba, em um contexto marcado pela assimilação do gênero às dinâmicas de espetacularização promovidas pela modernização capitalista conservadora, proposta pelo regime militar. Nesse sentido, o trabalho do grupo se inscreve em um movimento mais amplo de afirmação e organização da identidade negra durante a ditadura, alinhando-se a iniciativas locais e globais das mais diversas, como o processo de reafricanização dos blocos afros na Bahia, o fortalecimento da cena reggae nas periferias do Maranhão (Pinho, 2010) e da cena black em todo o país. Um conjunto de estratégias de resistência e enfrentamento em um contexto de disputa pela hegemonia, em meio a uma ofensiva antinegra durante o período militar.

6 Grupo formado no início da década de 1960 por Zé Kéti, fez parte do elenco original da primeira temporada do show Rosa de Ouro e era integrado por Zé Kéti, Elton Medeiros, Anescarzinho do Salgueiro, Paulinho da Viola, Nelson Sargento, Zé Cruz e Oscar Bigode. (Lopes; Simas, 2015, p. 90)

7 Formado no início da década de 1960 e integrado por Mussum, Arlindo Bigode, Rubão, Bidi e Lelei.

8 Formado no fim da década de 1960, liderado por Genaro Soalheiro e integrado por Carlinhos do Cavaco (um cavaquinista fundamental na história do samba), Barbosa, Stênio, Nô e Gordinho. Mais conhecido por ser o grupo de acompanhamento de Clara Nunes.

9 Neste vídeo raro de 1973, observa-se uma apresentação d'Os Originais do Samba em sua formação original, ilustrando o modelo de instrumentação ao qual nos referimos anteriormente. SITE PAPO DE SAMBA. **Os Originais do Samba, em sua primeira formação, num feat com Wilson Simonal no show do Dia 7.** YouTube, 24 ago. 2023, 6min08s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jv09LwhVdNg>> Acesso em: 29 abr. 2025.

10 Nesta entrevista para o Canal Brasil, Bira e Ubirany discutem a história do Cacique de Ramos e do Fundo de Quintal, além de compartilhar detalhes sobre a invenção dos instrumentos. CANAL BRASIL. **Fundo de Quintal, Ubirany e Bira | O Som do Vinil.** Youtube, 11 dez. 2020, 25min54s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v6NTGerMHvA&ab_channel=CanalBrasil>. Acesso em: 29 abr. 2025.

As mudanças estruturais introduzidas pelo Grupo Fundo de Quintal conferem ao pagode um modelo autônomo de linguagem, dotado de dinamismo interno próprio. O processo de separação entre escola e comunidade, um dado social, encontra, enfim, sua formulação estética, engendrando uma nova maneira de ser e estar a partir do território-samba. Esse novo modelo, por sua vez, tornaria possível a constituição de um novo paradigma de organização comunitária negra.

Em síntese, é possível afirmar que, assim como Machado de Assis em relação a literatura e Pelé no que se refere ao futebol, o Grupo Fundo de Quintal representa a consolidação do processo de formação do samba/pagode moderno. Mais um exemplo de que a identidade do país só se revela enquanto potência a partir da cultura negra, ou seja, a partir da negação de sua vocação historicamente genocida.

REFERÊNCIAS

Livros

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2015.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

NASCIMENTO, Beatriz. **O negro visto por ele mesmo: ensaios, entrevistas e prosa**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Cacique de ramos—uma história que deu samba**. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003.

PINHO, Osmundo. **O mundo negro: hermenêutica da reafricanização em Salvador**. Curitiba: Progressiva, 2010

SALLES, Marcos. **Fundo de Quintal: o som que mudou a história do samba**. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2022.

SANTO, Spirito. **Do samba ao funk do Jorjão: ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil**. Rio de Janeiro: Escola Sesc de Ensino Médio, 2016.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 1998.

TAVARES, Cleo Guimarães. Teresa Cristina sobre Candeia: "Ele mudou minha vida". **O Dia**, 27 jan. 2015. Disponível em: <<https://odia.ig.com.br/diversao/carnaval/2015-01-27/teresa-cristina-sobre-candeia-ele-mudou-minha-vida.html>>. Acesso em: 28 abr. 2025.

Disco, CD ou LP

BEN, Jorge. **A tábua de esmeralda**. Philips, 1974.

CARVALHO, Beth. **De Pé no Chão**. RCA, 1978.

GUINETO, Almir. **Caxambu**. RGE, 1986

NEGRA, Jovelina Pérola. **Jovelina Pérola Negra**. RGE, 1986.

PAGODINHO, Zeca. **Zeca Pagodinho**. RGE, 1986.

QUINTAL, Fundo de. **O Mapa da mina**. RGE, 1980.

QUINTAL, Fundo de. **Samba é no Fundo de Quintal**. RGE, 1980.

VILA, Martinho. **Batuqueiro**. RCA, 1986.

Vídeos

GRUPO SAMBA SEM FRONTEIRAS. **Zeca explica a diferença entre samba de roda, partido alto e pagode.** [S.l.]: *YouTube*, 2024, 2min07s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MUpsdMGYbcU>>. Acesso em: 22 jan. 2025.

SITE PAPO DE SAMBA. **Os Originais do Samba, em sua primeira formação, num feat com Wilson Simonal no Show do Dia 7.** *YouTube*, 24 ago. 2023, 6min08s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jv09LwhVdNg>>. Acesso em: 29 abr. 2025.

JORGE BEN JOR. **Os alquimistas estão chegando.** [S.l.]: *YouTube*, 2018, 3min15s. Disponível em: <<https://youtu.be/RZWl7CMRmMc?si=w8RbF6fqeyH9egNj>>. Acesso em: 28 abr. 2025.