

## O resgate do “samba de raiz” no Rio de Janeiro pós 1990<sup>1</sup>

Júlia Silveira de Araújo<sup>2</sup>  
Universidade Federal Fluminense, RJ

### Resumo

A presente pesquisa parte da compreensão da música popular como linguagem, fala histórica, campo de vinculação social e construção identitária. A partir desta perspectiva, se debruça sobre o resgate do samba carioca nas duas últimas décadas por um segmento jovem, de classe média, com educação formal em música. Quer-se identificar essa nova geração de sambistas que surge a partir da revitalização do bairro carioca e boêmio da Lapa, compondo e resgatando um repertório “de raiz”. Também se pensará as reconfigurações na relação entre samba e mercado e se estudará como noções como “tradição” e “autenticidade” são resignificadas e negociadas em um momento de transnacionalização e inovações tecnológicas.

**Palavras-chave:** samba, Rio de Janeiro, identidade, nova geração, tradição

### 1. Introdução

O presente artigo tem por objetivo realizar um mapeamento conceitual e delinear uma primeira estruturação da pesquisa que culminará na dissertação a ser desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF), sob orientação do Prof. Dr. Felipe Trotta. Nesse sentido, é um estudo preliminar que busca contribuir para a problematização de questões referentes à música popular à luz da comunicação, debruçando-se especificamente sobre uma nova geração de sambistas que desponta no Rio de Janeiro no fim dos anos de 1990 e durante a década de 2000. As especificidades desse segmento, detentor de um capital cultural oriundo da classe média, denotam o surgimento e a consolidação de uma cena cultural marcada pela conservação de uma tradição e uma memória coletiva ligadas ao universo do samba, mas também por resignificações e novas articulações possíveis entre o gênero e o mercado musical.

Autores como Kellner, Martín-Barbero e os brasileiros Coutinho, Escosteguy, Herschmann, Sá e Sodré atentam para o fato de que as demarcações do campo da Comunicação já não são mais tão delimitadas e rígidas. Esta área do saber assume então o sentido de prática social, ou seja, de ações coletivas ou de produção cultural que se dão no

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento do XII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestranda em Comunicação na Universidade Federal Fluminense. E-mail: juliasilveira.araujo@gmail.com

cotidiano e expressam sentidos promovidos pelas instituições e meios de comunicação. Faz-se necessário, portanto, flexibilizar fronteiras disciplinares da teoria e da prática, não por um simples enriquecimento retórico, mas porque “não é possível compreender o que ocorre no campo da comunicação apoiando-se somente no que produzem os especialistas da área” (ESCOSTEGUY, 2010, p.109). Isso por que:

não há comunicação sem cultura e não há cultura sem comunicação; por isso, traçar uma distinção rígida entre ambas e afirmar que um dos lados é objeto legítimo de um estudo disciplinar, enquanto o outro é relegado a uma disciplina diferente, constitui um excelente exemplo da miopia e da futilidade das divisões acadêmicas arbitrárias do trabalho (KELLNER, 2001, p. 61).

Diante desta necessidade é que se propõe a música popular como objeto de pesquisa. A canção (letra, melodia, ritmo e harmonia) é um produto comunicacional no sentido mais fundamental do termo, já que se trata de uma mensagem emitida a ouvintes que a interpretarão subjetivamente. É necessário também um mínimo compartilhamento de códigos comuns, pois, do contrário, as múltiplas significações possíveis e a apreciação provavelmente não ocorrerão. Mas, para além do consumo individualizado e privado, faz-se necessário compreender a canção como fala situada histórica cultural e geograficamente, que traz em si concepções de mundo, ideologias, expressões de pensamentos, hábitos e estilos de vida de um determinado grupo de produtores e consumidores. Pensa-se também na dimensão social da música “que nos permite criar vínculos afetivos, identidades coletivas ou ambientes íntimos, aconchegantes e esteticamente modulados” (SÁ, 2001, p. 92). Partilhando de uma concepção semelhante, Martín-Barbero (apud ESCOSTEGUY, 2010) também enfatiza a necessidade de repensar a comunicação a partir de práticas sociais como festas, bailes e sacramentos religiosos. Nesta perspectiva, o samba, enquanto fala histórica; objeto comunicacional que privilegia o consumo coletivo; arte que agrega valores nacionais, locais e comunitários e atual “moda” (TROTTA, 2006), revela-se relevante objeto de pesquisa.

## **2. Agoniza, mas não morre: Um breve histórico do samba**

Grande parte dos estudiosos do gênero afirma que o samba surgiu na Bahia, na segunda metade do século XIX, em um contexto de adaptação da música africana dos escravos às festas populares de origem branca ou à vida urbana (SODRÉ, 1998).

Posteriormente, o gênero chegou ao Rio de Janeiro, então sede da Corte Imperial, como arte urbana tipicamente nacional, consolidando-se através de manifestações culturais de origem negra no fim do século XIX, sobretudo nas regiões da Cidade Nova, Mata-Cavalos (Riachuelo) e Lapa.

Porém, gradativamente, o samba começou a extrapolar os limites do seu gueto. Alvito (2011)<sup>3</sup> atenta para o fato de que, para ganhar as rádios, este precisou “esbranquiçar-se”, ou seja, passou a ser cantado por vocalistas caucasianos (e não mais por seus compositores negros e marginalizados) e adquiriu uma sonoridade de orquestra, abrindo mão da “batucada”, já que os instrumentos percussivos estavam associados à cultura e religiosidade afro-brasileiras. Também a temática das canções deixou de referir-se a um campo socio e geograficamente localizado e passou a tratar de temas universais, narrados em histórias pessoais, individualizadas. Nesse momento, “abordando os temas do amor e da paixão em perspectiva idealizante e fatalista, o veio lírico-amoroso [do samba] é fortemente marcado pela influência de um discurso literário burguês” (COUTINHO, 2002, p. 47).

Já no fim dos anos 1930 e na década seguinte, o Estado Novo de Getúlio Vargas atuou de forma contundente na valorização do samba, utilizando-o como instrumento de propaganda política e exaltação da nação. O gênero também foi comumente apropriado na propagação e legitimação de valores como o trabalho e a comedimento, em detrimento da boemia, das festividades e do lazer. Dessa forma, o samba, outrora perseguido e preterido, tornou-se um dos principais símbolos nacionais.

No entanto, nas duas décadas seguintes, com o crescimento da indústria fonográfica no país, a pretensa “pureza” da brasilidade do samba viu-se diante de novos diálogos internacionais na música popular brasileira. Através das influências do jazz norte-americano, surge o chamado samba de Bossa Nova nos anos 1950, marcado pelo canto suave, dissonâncias, temáticas voltadas para o amor e a natureza, ou seja, bastante distinto do estilo marginal dos tradicionais boêmios e pastoras. Com um “tom universitário”, a proposta apresentava uma “marcação diferencial: intelectualizada [...] comprovada por intenções críticas mais definidas, afastando-se do léxico popular” (SODRÉ, 1998, p.49). Já nos anos de 1960, a Jovem Guarda, movimento musical inspirado pelo rock, fez do Iê-iê-iê uma mania nacional que dominou o espaço do samba nas rádios<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup>Aula da disciplina **Do Samba de roda baiano à roda de samba carioca**, ministrada na UFF em dia 20/08/2011.

<sup>4</sup>A canção *Já Fui Uma Brasa*, de Adoniran Barbosa, sintetiza esse momento. O sambista refere-se diretamente à Jovem Guarda ao dizer “lembro que o rádio que hoje toca Iê-iê-iê o dia inteiro tocava ‘Saudosa Maloca’”.

A década de 1970, por sua vez, foi marcada pelo endurecimento da censura da ditadura militar aos meios de comunicação e às manifestações artísticas. Não só os sambistas como os demais compositores populares se viram diante de diversos entraves na produção, consumo e circulação de suas obras. O período também foi caracterizado pela já crescente pasteurização da cultura popular, porém, como cantou Nelson Sargento (1979), o samba agonizou, mas não morreu.

Nas décadas de 1980 e 1990, o pagode – não o encontro da roda, mas o segmento musical moderno que despontou sobretudo através de grupos de São Paulo – tornou-se sucesso comercial e de público, embora nem sempre tenha agradado aos críticos. Das primeiras iniciativas, que guardavam elementos típicos do samba, surgiram os contemporâneos pagodeiros “românticos”, que se distanciaram da estética e das temáticas típicas, influenciados pelo pop, pela *soul music* e por outras manifestações culturais norte-americanas, verificadas, sobretudo, no recorrente uso de teclados, na eliminação de instrumentos tradicionais e no estilo do canto.

Porém, também nos anos de 1990 surgiu uma geração que apostou em pesquisa e releituras de clássicos do samba e produz músicas que dialogam com antigas estéticas, estruturas e temáticas. Desde então, o samba virou “moda” (TROTТА, 2006), ou seja, seus referenciais simbólicos estão sendo cada vez mais partilhados por pessoas de diversas classes, idades, sexo e graus de escolaridade e sua presença se verifica na mídia, lares, práticas coletivas e imaginário nacional. Nesse sentido, cabe citar a matéria *Sangue Novo no Samba*, publicada na Revista Época, na qual Ricardo Calil apresenta uma definição bastante ilustrativa dessa nova geração:

embora as idades variem dos 20 aos 40 anos, há traços unindo esses músicos. Eles gostavam de outros gêneros musicais na adolescência, como forró ou rock, mas um dia descobriram o samba e decidiram não largá-lo mais. Na faculdade, de música ou não, conheceram outros garotos com o mesmo gosto e resolveram formar grupos para tocar os grandes clássicos do ritmo. Apesar da importância das faculdades como ponto de encontro, a grande escola desses músicos de nova cepa foi a roda de samba. No princípio, eles apareciam apenas para ouvir os bambas. Depois, começaram a arriscar alguns sambinhas. Hoje, é cada vez mais comum vê-los dividindo o palco com mestres como Wilson Moreira, Walter Alfaiate, Nelson Sargento, Xangô da Mangueira e muitos outros.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> CALIL, Ricardo. **Sangue novo no samba**. Revista Época. Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR67548-6011,00.html>. Acesso em 21/05/2012.

### **3. A contemporaneidade globalizada e o retorno às identidades nacionais**

Se o samba surge no século XIX como gênero de gueto, marginalizado e desprestigiado, porque está em voga agora e a partir de quais manifestações culturais e estratégias midiáticas esse processo ocorre? Para responder a essas questões é necessário contextualiza-las nas dinâmicas múltiplas e contraditórias da sociedade contemporânea, o que evidenciará resistências, novas demandas e estratégias culturais, comerciais e comunicacionais peculiares.

A dita pós-modernidade – também chamada de modernidade líquida (BAUMAN, 1988), modernidade radicalizada (GIDDENS, 1991) e sociedade espetacular (DEBORD, 1997) ou especular (SODRÉ, 2008) – refere-se ao período histórico iniciado na década de 1970 com a aceleração do desenvolvimento do sistema capitalista. Para evitar afirmações totalizantes ou ambíguas, fala-se aqui simplesmente em contemporaneidade globalizada. Apesar das muitas perspectivas a respeito do período, algumas de suas características são comumente apontadas, tais como aceleração do fluxo de capitais, objetos e pessoas; consumismo exacerbado; velocidade como valor primordial; fragmentação e dispersão de instituições e indivíduos; unificação global; embaralhamento de referências locais; relacionamentos instáveis. A noção do tempo e do espaço e a construção e percepção de etnia, raça e nacionalidade, que, “no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais”, estão se modificando (HALL, 2005, p.9). A identidade nacional; “comunidade imaginada” (ANDERSON apud HALL, 2005, p.51) que continha tradições, referências espaço-temporais, normas, mitos e percepções acerca do povo (HALL, 2005); está se fragmentando.

Mas, contraditoriamente, há também resistência aos processos socioculturais de pasteurização, segmentação, desvinculação e desestabilização. Ao analisar a sociedade contemporânea globalizada, Bauman (1998) e Kellner (2001), por exemplo, identificam um inesperado retorno ao tribalismo e às identidades nacionais, coletivas, e Calclini (1999) observa que parte das culturas locais e regionais ainda resiste à transnacionalização. Como explica Nercolini (2009), essa busca por identificação e vinculação desponta no fim dos anos 1960 a partir de processos de descolonização e novos movimentos sociais e está relacionada uma necessidade “de se agarrar ao passado como a uma âncora, para não se perder na sobrecarga informacional e na aceleração cultural exacerbada, processos com os quais nossos sentidos ainda não estariam equipados para lidar” (NERCOLINI, 2009, p.184).

Conforme aponta Trotta (2006):

no caso brasileiro, a própria identidade nacional vai estar progressivamente relacionado ao compartilhamento de produtos veiculados nacionalmente [...] Pelo viés do consumo, os símbolos que identificam o sentimento de nacionalidade e que norteiam o pertencimento a uma cultura nacional passam a dividir espaço com outras formas de identidade apresentadas pela televisão, rádio, cinema e música (TROTТА, 2006, p.75).

Na valorização da sociabilidade através do consumo da cultura local e no reforço das noções de identidade e memória brasileiras, que vão de encontro aos valores dominantes na sociedade atual, é que se quer entender a atual retomada do samba. Mais do que mera manifestação musical, o gênero agrega valores, símbolos e tradições e seu consumo coletivo oferece possibilidade de vínculos mais estáveis com o outro e com uma determinada percepção de grupo e comunidade nacional. Dessa forma:

a tradição do samba (e em outros gêneros) se manifesta através da reverência a obras e compositores do passado, que se tornam representantes de um imaginário cujo eixo de valoração é a noção de continuidade, de permanência. Assim, um sambista adquire maior valor à medida que se demonstra mais próximo afetiva e esteticamente de símbolos desta tradição. [...] A legitimidade pela tradição, contudo, gera, em seu extremo oposto, uma valorização do tempo presente, da jovialidade, da modernidade. Ser moderno se torna um estilo de vida e de pensamento que rechaça o viver “tradicional” e vice versa. (TROTТА, 2007, p.5)

Esse novo circuito do samba, que surge a partir da revitalização da Lapa, preconizado por jovens da classe média não é aqui compreendido como um projeto político ou uma iniciativa de completa negação dos moldes do mercado musical, porém revela-se um movimento orgânico e peculiar, uma estratégia segmentada de sobrevivência na fragmentação contemporânea (ESCOSTEGUY, 2010), uma experiência de comunicação calcada na veiculação comunitária (SODRÉ, 2008).

#### **4. O “samba sem sobrenome” pós década de 1990**

Em diversos momentos históricos, o samba se apresentou como verdadeira “trincheira musical”, defendendo valores nacionais e tradicionais, opondo-se à música estrangeira (rock, pop, jazz, etc.), à modernidade estética nacional (bossa, MPB, etc.) e à

modernidade comercial nacional (rock, pop, axé, etc.) No entanto, é com o advento do pagode romântico nos anos de 1980 que o gênero se vê pela primeira vez em uma relevante disputa interna. A nova proposta modernizadora dialogava com a música pop e a *soul music* (inclusive influenciada por estéticas e sonoridades norte-americanas) e estava calcada na profissionalização dos músicos e dos shows, no gerenciamento das carreiras, em novas formas de apresentação e diálogo com a mídia e outras relações com o grande mercado da música (TROTТА, 2006). É nesse momento de embates que surge o rótulo legitimador “samba de raiz”, que visava, entre outros objetivos, diferenciar estética, temática, ideológica e mercadologicamente o gênero da nova vertente que se popularizava. Marcava, portanto, um reforço da tradição, da apropriação do passado, da reverência às obras e compositores antigos, das sonoridades dos instrumentos típicos do samba (cavaquinho, tamborim, pandeiro), etc.

Esse movimento diferencia-se de outras apropriações que a juventude detentora de capital cultural e simbólico fez do samba ao longo da história, já que não se identifica nem com a formatação do gênero para sua inserção nos meios de comunicação de massa (como no advento do rádio nos anos de 1920 e 1930), nem com uma reinvenção estética (como a Bossa Nova na década de 1950). Ao contrário, identifica-se por uma retomada de características tradicionais, tidas como “essenciais” e “legítimas” e por uma reverência à estrutura, temáticas, repertório, sonoridades tradicionais do gênero, até mesmo na criação e composição de novas obras. Dessa forma, há atualmente uma “ligação entre passado e presente que mostrou satisfazer a uma demanda de parte dos consumidores de música na virada do milênio, ansiosa por reatar vínculos identitários” (TROTТА, 2006, p.237). Os novos sambistas preocupam-se em encontrar respostas para suas recentes demandas através de antigas referências, sonoridades e repertórios. O samba da “moda” é o que os vocalistas do grupo carioca Casuarina chamam de “samba sem sobrenome”: aquele que “não é um samba de raiz, não é o samba da Lapa, não é o samba de roda. É o bom e velho samba, matriz principal da música brasileira” (Estúdio Móvel - Casuarina, 2011).

Tendo exposto brevemente a tendência do resgate do samba no Rio de Janeiro, é importante observar a priorização das apresentações ao vivo. A produção e o consumo se dão, geralmente, a margem do *mainstream*, na coletividade dos shows e das rodas ou em vídeos, músicas, fóruns e comunidades virtuais. Atualmente, como apontam Nercolino e Waltenberg (2010), os recursos da web permitem que muitos produzam e divulguem conteúdo e até tornem-se críticos musicais sem necessitar da chancela e do capital cultural

de jornais e revistas. Para Herschmann (2010), a internet está substituindo o rádio e a TV como principal meio de divulgação de música, através da ampliação das possibilidades de divulgação de novos artistas e da ação de um público “engajado”. Dessa forma, “os próprios grupos dispõem de outros meios que não somente os filtros da indústria cultural para se comunicarem e difundirem o seu trabalho” (SÁ, 2004, p.7). Posteriormente, ao longo do desenvolvimento da presente pesquisa, se realizará um estudo mais aprofundado das estratégias midiáticas desse segmento.

#### **4.1 Estudos de caso: Grupo Semente e Casuarina**

O recorte proposto visa destacar dois grupos que surgem no contexto da revitalização do bairro da Lapa, inicialmente como espectadores e posteriormente como protagonistas desse processo, chegando, inclusive, a extrapolar os limites da região, a medida que suas carreiras tornam-se comercialmente bem sucedidas (inclusive internacionalmente). Dessa forma, pretende-se analisar conjuntos que correspondem ao estereótipo (ao “tipo ideal”) do novo sambista: Teresa Cristina e Grupo Semente e o grupo Casuarina, tendo em vista que os casos supracitados agregam importantes características do movimento que se quer identificar.

##### ***4.1.1 Grupo Semente: Os pioneiros da nova geração nos anos 1990***

A minha vida se divide em antes e depois de Candeia. [...] O Candeia me jogou em um universo novo. Conheci a Velha Guarda da Portela e aí fiquei chocada. Foi uma realidade muito diferente do que eu achava que era um artista. Aí já dava canja nos shows da Velha Guarda, fui chamada para cantar no Semente... Quando eu vi, já estava na Lapa, cantando e fui chamada para gravar o primeiro disco (Teresa Cristina, vocalista do Grupo Semente<sup>6</sup>).

Considerado pioneiro da nova geração de sambistas cariocas, o grupo Semente – Bernardo Dantas (violão), João Callado (cavaquinho), Pedro Miranda (pandeiro e vocal), Ricardo Cotrim (surdo) e Teresa Cristina (vocal) – surgiu na segunda metade da década de 1990 e começa sua carreira com projetos voltados para o resgate das obras de Candeia e Paulinho da Viola. A partir de 1999, o conjunto passou a se apresentar semanalmente no Bar Semente, na Lapa, sempre aos sábados. O projeto, inicialmente despretensioso, passou a atrair um público crescente, ganhando proporções inesperadas.

---

<sup>6</sup> **Saraiva Conteúdo.** Disponível em [http://www.youtube.com/watch?v=2fM1T\\_M3otY&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=2fM1T_M3otY&feature=related)  
Acesso em 20/05/2012.

No ano seguinte, o Semente se apresentou no Teatro Rival ao lado de importantes ícones do samba como Guilherme de Brito, Xangô da Mangueira, Nelson Sargento e Wilson Moreira e iniciou o projeto *Roda de Samba*, na Sala Funarte, às quintas-feiras, com convidados como Argemiro da Portela, Tia Surica, Tatinho e Xangô da Mangueira. Em 2002 lançaram pelo selo Biscoito Fino o disco *O samba é minha nobreza*, com Roberto Silva, Pedro Miranda, Mariana Bernardes, Pedro Aragão e Pedro Paulo. No mesmo ano, Teresa Cristina lançou pela Deck o disco duplo *A música de Paulinho da Viola*, acompanhada pelo Grupo Semente, no qual gravou um dueto com o músico homenageado na canção *Depois de tanto amor* (Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho). Em 2003, se apresentou no Centro Cultural Carioca ao lado de Argemiro Patrocínio e Seu Jair do Cavaquinho, mesmo local onde o grupo Semente fez temporada em abril de 2005. Em 2004, o Semente participou do disco solo de Teresa intitulado *A vida me fez assi* (Deck).

O que merece destaque nesta breve discussão é a percepção do sucesso alcançado pelo grupo através de sua proposta voltada para o resgate de repertórios clássicos do samba. Conforme explica Trotta (2006), “a partir do minúsculo bar Semente e do samba que esses protagonistas lá faziam, a vida noturna do bairro passou por uma grande intensificação com a abertura de outros espaços destinados à música brasileira e, principalmente, o samba” (TROTТА, 2006, p.228). A análise do histórico do grupo possibilita perceber características do movimento orgânico que se pretende estudar, tendo em vista que o conjunto é formado por jovens majoritariamente de classe média; brancos em sua maioria; voltados para um repertório clássico do samba; que reverenciam antigos compositores do gênero e apostam em uma sonoridade característica (com formação baseada em surdo, pandeiro, cavaquinho e violão). Como aponta Trotta, o projeto surgiu em “em sintonia absoluta com o som mais característico do imaginário do samba, que viria a ser representativo da recém-inventada categoria ‘samba de raiz’” (TROTТА, 2006, p.228).

Nesse sentido, é relevante destacar a fala de Teresa Cristina a respeito da primeira reunião que teve na Deck, que lançou seu disco *A música de Paulinho da Viola*, gravado com o Grupo Semente:

Tinha uma reunião na Deck, minha primeira gravadora, e eu com medo deles me pedirem para cantar pagode paulista [risos]. Já preparando o ‘não, vou pensar, depois a gente se fala’. E aí ele disse: queria que você

gravasse um disco só com Paulinho da Viola. Quando ele falou Paulinho da Viola, eu abri um sorriso e falei ‘claro’<sup>7</sup>!

Através da declaração da artista é possível perceber algumas demandas do segmento analisado, tais como a reverência aos artistas do passado, a valorização da sonoridade tradicional do samba, a exaltação de um ethos tipicamente carioca e a abertura para o diálogo com o mercado musical (tendo em vista que o episódio se passa em uma gravadora), porém claramente distinto do projeto modernizador do pagode romântico.

#### **4.1.2 Casuarina e a segunda geração da Lapa nos anos 2000**

A gente foge do estereótipo dos sambistas. Somos aparentemente todos brancos, não usamos as roupas tradicionais. E isso nos distancia um pouco daquilo que é esperado, só que, em vez de fugirmos disso, a gente prefere brincar (João Cavalcanti, vocalista do grupo Casuarina)<sup>8</sup>

O grupo Casuarina surgiu em 2001 e atualmente é formado por Daniel Montes (violão), Gabriel Azevedo (voz e pandeiro), João Cavalcanti (voz e tantan), João Fernando (bandolim) e Rafael Freire (cavaquinho). Os cinco jovens, residentes da Zona Sul carioca, formaram o conjunto durante um sarau em um curso de extensão da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Desde então, passaram a frequentar a Lapa juntos, inicialmente como espectadores e posteriormente como músicos, experimentando e consolidando a efervescência do bairro até então protagonizada por outros artistas, como o Grupo Semente.

Em 2005, ao lado dos conjuntos Galocantô, Anjos da Lua e Batuque na Cozinha, o Casuarina apresentou o projeto *Samba em 4 tempos* na Fundação Progresso (consagrada casa de show da Lapa), resgatando o repertório clássico do gênero e tocando algumas canções próprias. O primeiro álbum do grupo, intitulado *Casuarina* e lançado em 2005 pela gravadora Biscoito Fino, apostou no resgate de clássicos como *Pranto de poeta* (Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito), *Laranja madura* (Ataulfo Alves e Mário Lago), *Minha filosofia* (Aluizio Machado), e *Já Fui Uma Brasa* (Adoniran Barbosa). O show de lançamento do álbum aconteceu no mesmo ano no Teatro Rival BR, no Rio de Janeiro, com

---

<sup>7</sup> **Saraiva Conteúdo.** Disponível em [http://www.youtube.com/watch?v=2fM1T\\_M3otY&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=2fM1T_M3otY&feature=related). Acesso em 20/05/2012.

<sup>8</sup> **Chico Science nos levou a fazer música, diz Casuarina.** Disponível em <http://musica.terra.com.br>. Acesso em 17/05/2012.

a participação dos integrantes do Grupo Semente Pedro Miranda e Teresa Cristina, que participaram das faixas *400 anos de favela* (Zé Kéti) e *Suingue de Campo Grande* (Novos Baianos), respectivamente.

O segundo disco do grupo, *Certidão*, lançado pela Biscoito Fino em 2007, foi um primeiro registro de canções autorais como a que dá título ao álbum (João Fernando e João Cavalcanti), além de *Vaso ruim* (Diego Zangado e Gabriel Azevedo), *É João* (João Cavalcanti), *A Roda Morreu* (João Fernando e João Cavalcanti), entre outras. No entanto, o grupo não abriu mão das releituras, apresentando novos arranjos para obras de compositores como Sidney Miller, Délcio Carvalho, Sérgio Fonseca e Sérgio Sampaio.

Em 2009, o Casuarina lançou seu primeiro DVD, *MTV Apresenta: Casuarina*, também disponível em CD. Gravado na Fundação Progresso e amplamente divulgado em redes sociais como o YouTube, o trabalho foi fundamental para conferir maior visibilidade ao conjunto, que no ano seguinte foi eleito o melhor grupo de samba pelo Prêmio da Música Brasileira e fez turnê por vários países da Europa. Em 2011, a banda participou do projeto *Lapa de Todos os Sambas*, realizado pelo Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, com o objetivo de celebrar a revitalização da Lapa em uma iniciativa que reuniu três gerações de cantores, músicos e compositores do samba. No ano seguinte, o conjunto foi escolhido pela Prefeitura do Rio de Janeiro para comandar o show de inauguração das obras de revitalização do mesmo bairro, que contou com participações de Pedro Miranda, Teresa Cristina e Moyséis Marques (ex-integrante do grupo). O show se tornará um DVD a ser lançado em 2013.

O último disco do grupo, *Trilhos – Terra Firme*, lançado pela Warner Music em 2011, foi o primeiro projeto composto apenas por canções autorais. Essa iniciativa denota uma nova tendência da geração contemporânea de sambistas cariocas, que continuam apostando no reforço da tradição e da autenticidade do samba (presentes na formação das bandas, na dinâmica das rodas, nas sonoridades e temáticas), porém através de suas próprias canções, em um movimento de simultânea renovação e resgate.

Nesse sentido, Gabriel Azevedo, um dos vocalistas do Casuarina, afirma:

Fazer samba foi uma escolha, uma demanda nossa. E acho que isso torna até a coisa mais verdadeira. Não desmerecendo quem vem do berço de samba, quem vem de escola de samba. [...] Para fazer samba não precisa de certidão, não precisa de papel assinado. Só o endosso que a gente teve

no começo da carreira dos grandes mestres do samba, para a gente, já foi suficiente.<sup>9</sup>

Nota-se, portanto, que a nova geração de sambistas apresenta uma primeira fase de pesquisa, resgate e retomada de antigos repertórios (calcada na reverência e na referência de grandes compositores do gênero), porém, à medida que se consolida e estabelece laços estáveis com o seu público e o mercado musical, posiciona-se também como produtora de conteúdo. Estimulados e apoiados pelos artistas que veneravam, esses músicos passam a reivindicar o direito de produzirem seus próprios sambas, não menos autênticos e legítimos. Incorporando influências múltiplas, criando novas obras, se apropriando do imaginário e do estilo de vida de um grupo social do qual não pertence, essa geração articula novas perspectivas e dinâmicas de produção e consumo da música com símbolos, sonoridades, temáticas e elementos do universo tradicional do samba.

## 5. Considerações finais

O surgimento de grupos como Semente e Casuarina exemplificam novas formas de articulação entre o samba e mercado musical no Rio de Janeiro a partir da década de 1990. Conforme aponta Trotta (2006), o surgimento do pagode romântico não suprimiu os valores comunitários e amadores da execução musical, caros ao imaginário do gênero. Por outro lado, o mercado passou a absorver novos e antigos artistas que já não intimidavam pela falta de compromisso ao amadorismo. O movimento orgânico que surge após esse momento, preconizado pelos jovens sambistas da Lapa, exalta os valores, estéticas, repertórios e temáticas tradicionais do samba de raiz (distanciando-se do projeto modernizador do pagode), porém permite o diálogo com outros gêneros e influências, se dá em um contexto de roda-show (que produz um clima informal, espontâneo e comunitário, porém em um contexto de profissionalismo e de grandes estruturas da indústria do espetáculo) e faz uso das novas tecnologias para divulgar seus trabalhos e projetos.

Em suma, o atual resgate do samba no Rio de Janeiro, seu consumo primordialmente coletivo e ao vivo e sua estratégia midiática calcada em comunidades virtuais na internet é uma das possíveis formas encontradas pela juventude para consolidar um pertencimento, para reaver sua memória coletiva, para construir outros laços sociais. Há, portanto, um esforço tanto inventivo e original quanto um reforço de referências de

---

<sup>9</sup> Chico Science nos levou a fazer música, diz Casuarina. Disponível em <http://musica.terra.com.br>. Acesso em 17/05/2012.

nação e memória coletiva, em contraposição ao consumo musical hegemônico globalizado e massificado. Dessa forma, faz-se necessário dar continuidade ao estudo desse processo, que se mistura a própria consolidação da Lapa como lócus de socialização, identificação, resgate das tradições e revela novas articulações possíveis na apropriação que a classe média tem feito do samba, bem como na conturbada e dinâmica relação entre o gênero e mercado musical.

## 6. Referências bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção – crítica social do julgamento**. São Paulo: EDUSP, 2007

CALIL, Ricardo. **Sangue novo no samba**. Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR67548-6011,00.html>

CAMPOS, Augusto. **Balanço da bossa: e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CANCLINI, Nestor García. **Consumidores e Cidadãos: Conflitos Multiculturais da Globalização**. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1999.

CONFORTE, André Nemi. **As metalinguagens do samba**. 2007. Dissertação de Mestrado em letras. Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Orientador: André Crim Valente.

COUTINHO, Eduardo Granja. **Velhas Histórias, Memórias Futuras: O sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo: Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais – Uma versão latino-americana**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

ESTÚDIO MÓVEL. **Casuarina**. Rio de Janeiro: TV Brasil. 31 de maio de 2011. Programa de TV. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=ZcmRQnPm4Jw>. Acesso em 10 de maio de 2011.

GIDDENS, Anthony. **As Consequências da Modernidade**. 2a ed. São Paulo: Ed Unesp, 1991.

INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. **Dicionário da Música Popular Brasileira**. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/>. Acessado em 20 de junho de 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10a ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HERSCHMANN, Micael. **Crescimento de festivais de música independente no Brasil**. In: **Rumos da Cultura da Música: Negócios, estéticas, linguagens e audibilidades**. Simone Pereira de Sá (Org.), Porto Alegre: Sulina, 2010.

\_\_\_\_\_. **Lapa, cidade da música. Desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

NOGUEIRA, Bruno; JANOTTI JR., Jeder. **Um museu de grandes novidades: crítica e jornalismo musical em tempos de internet**. In: **Rumos da Cultura da Música: Negócios, estéticas, linguagens e audibilidades**. Simone Pereira de Sá (Org.), Porto Alegre: Sulina, 2010.

MARCONDES, Danilo; JAPIASSÚ, Hilton. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. São Paulo: EDUSC, 2001.

NERCOLINI, José Marildo. **A construção da arte e da cultura contemporânea: Uma análise a partir da obra de Zeca Baleiro**. In: **Graphos**. João Pessoa, Vol. 11, N. 2, Dez./2009.

\_\_\_\_\_. **A Música Popular Brasileira repensa identidade e nação**. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, nº 31, dezembro de 2006.

NERCOLINI, José Marildo e WALTENBERG, Lucas. **Novos mediadores na crítica musical**. In: **Rumos da Cultura da Música: Negócios, estéticas, linguagens e audibilidades**. Simone Pereira de Sá (Org.), Porto Alegre: Sulina, 2010.

SÁ, Simone Pereira de. **Notas sobre a indústria do entretenimento musical e identidade no Brasil**. *Comunicação, Mídia e Consumo*, Vol. 1, No 2 (2004)

\_\_\_\_\_. **A trilha sonora de uma história silenciosa: som, música, audibilidades e tecnologias na perspectiva dos Estudos de Som**. In: **Rumos da Cultura da Música: Negócios, estéticas, linguagens e audibilidades**. Simone Pereira de Sá (Org.), Porto Alegre: Sulina, 2010.

SODRÉ, Muniz. **A antropológica do Espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede**. 3.ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_. **Samba, o dono do corpo**. 2.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998. 365 p.

TROTTA, Felipe. **Autonomia estética e mercado da música: reflexões sobre o forró eletrônico contemporâneo.** In: Rumos da Cultura da Música: Negócios, estéticas, linguagens e audibilidades. Simone Pereira de Sá (Org.), Porto Alegre: Sulina, 2010.

\_\_\_\_\_. **Critérios de qualidade na música popular: o caso do samba brasileiro.** In: Dez anos a mil – Mídia e Música Popular Massiva em tempos de Internet. Janotti Jr, Jeder Silveira; Lima, Tatiana Rodrigues; Pires, Victor de Almeida Nobre (orgs.). Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

\_\_\_\_\_. **Produção Cultural e Qualidade Estética: o caso da música popular.** Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste – Salvador – BA, 2007.

\_\_\_\_\_. **Samba e mercado de música nos anos 1990.** Rio e Janeiro: Tese de Doutorado, Escola de Comunicação – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

\_\_\_\_\_. **Entre o candongueiro e o canecão: os espaços do samba na indústria da cultura.** Anais do V Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 2004.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba.** Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995