

Investigação de elementos musicais e socioculturais do carnaval do Catumbi da década de 1960 a partir da análise da produção fonográfica do Bloco Carnavalesco Vai Quem Quer

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música popular

Daniel Costa Fernandes
UNIRIO
danielfernandes@edu.unirio.br

Resumo. O bairro do Catumbi, na cidade do Rio de Janeiro, possui um significativo, porém pouco evidenciado, histórico de agremiações carnavalescas. O bloco Vai Quem Quer, fundado em 1956, é, juntamente com o Bafo da Onça, o mais antigo ainda em atividade no bairro. Objetivamos trazer contribuições para uma historiografia do bloco e do carnaval da época, através da análise de alguns elementos musicais, textuais e pictóricos da produção fonográfica do Vai Quem Quer, concentrada na década de 1960. Para tanto foram consultadas referências bibliográficas sobre indústria fonográfica brasileira, samba, gênero e racialidade. Outras fontes relevantes foram periódicos da época e a realização de entrevistas com um dos fundadores do bloco. Tal metodologia foi profícua em, ainda que parcialmente, produzir dados e suscitar questionamentos, os quais permitiram refletir sobre a produção da época em seus aspectos musicais e socioculturais.

Palavras-chave. Carnaval, Samba; Catumbi; Indústria Fonográfica

Title. Investigation of Musical and Sociocultural Elements of the Catumbi Carnival of the 1960s in the Phonographic Production of the Vai Quem Quer Group

Abstract. The Catumbi neighborhood of Rio de Janeiro has a significant, yet largely obscure, history of Carnival groups. The Vai Quem Quer bloco, founded in 1956, is, along with Bafo da Onça, the oldest still active in the neighborhood. We aim to contribute to a historiography of the bloco and Carnival of the time by analyzing some musical, textual, and pictorial elements of Vai Quem Quer's recordings, concentrated in the 1960s. To this end, we consulted bibliographical references on the Brazilian recording industry, samba, gender, and raciality. Other relevant sources included periodicals from the period and interviews with one of the bloco's founders. This methodology was fruitful in, albeit partially, producing data and raising questions, which allowed us to reflect on the era's production in its musical and sociocultural aspects.

Keywords. Carnival, Samba, Catumbi, recording industry



O Vai Quem Quer e o Catumbi

Este artigo se insere no contexto de uma pesquisa em andamento¹, cujo objetivo é compreender as influências histórico-sociais, as negociações e resistências relacionadas ao surgimento, desenvolvimento e transformações vivenciadas por agremiações carnavalescas de culturas negras do Catumbi, entre as décadas de 1950 a 1980. Tal período contempla, em fins dos anos de 1950, um momento de transição, em que blocos carnavalescos com inovações ascendiam, enquanto ranchos tradicionais do bairro paulatinamente declinavam seu prestígio. As décadas seguintes presenciaram a rápida ascensão desses blocos e a igualmente veloz diminuição de sua força, em grande parte causadas por um projeto estatal que realizou profundas intervenções no bairro. A partir da década de 1980, o carnaval no Catumbi passa a ser conhecido não por seus antigos blocos de rua, mas pelos desfiles das escolas de samba que ocorrem na Passarela do Samba, conhecida por Sambódromo, local oficial dos desfiles.

O projeto de reforma urbana iniciado no governo de Carlos Lacerda, na década de 1960, pretendia demolir praticamente todo o Catumbi para a construção de condomínios direcionados à classe média. Graças a um movimento organizado dos moradores, o projeto não foi concluído na íntegra. Porém, na década de 1970, ruas com dezenas de casas e outras construções (fábricas, estabelecimentos comerciais) foram demolidas para cederem lugar a vias e viadutos de acesso ao túnel Santa Bárbara, que liga o Catumbi ao bairro de Laranjeiras, na zona sul da cidade. Uma dessas ruas destruídas é a Marquês de Sapucaí, por onde tradicionalmente desfilavam blocos de rua. No logradouro existia a antiga sede do Bafo da Onça, famoso bloco da região, fundado em 1956 e ainda ativo. Sobre os escombros daquela rua foi construído o Sambódromo, conforme citado no parágrafo anterior².

O objetivo específico deste artigo é analisar e refletir sobre aspectos musicais e extramusicais da produção fonográfica do Grêmio Recreativo Bloco Carnavalesco Vai Quem Quer, considerando o contexto histórico e social em que tal produção foi realizada. Fundado em 20 de janeiro de 1956 (mesmo ano do Bafo da Onça), no Catumbi, o bloco permanece

¹ Pesquisa de doutorado, realizada no Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, na linha de pesquisa Documentação e História da Música, com orientação de Pedro de Moura Aragão e apoio da CAPES.

² Sobre a história do Catumbi ver Mattos (2005); sobre a demolição do bairro e o movimento dos moradores ver Nunes (1978) e Mello; Vogel et al (1985).



ativo, com sede na Rua Catumbi, n. 31. Rapidamente, após a sua fundação, a agremiação obteve significativo sucesso, com grande presença de público nos ensaios, bailes, eventos e desfiles carnavalescos. Durante a década de 1960, participou ativamente de programas de rádio e televisão, com suas atividades noticiadas em jornais. O bloco gravou ao menos quatro discos Long Plays e um compacto.

A demolição do bairro prejudicou enormemente o Vai Quem Quer. Foi expulsa do bairro uma quantidade considerável de seus integrantes e público folião; locais de memória identitária desapareceram, como por exemplo o bar onde o bloco foi fundado, o clube de futebol Astória onde eram realizados ensaios e bailes e a já citada Marquês de Sapucaí.

O bloco resiste até os dias atuais, porém sem a mesma projeção de antes. Os transtornos que a interferência urbana estatal causou no bloco se refletiram também em sua produção fonográfica, a qual permaneceu restrita à década de 1960. Objetivamos analisar essa produção, considerando-a um raro e relevante registro de sambas destinados ao carnaval de rua carioca da época. Destarte, procuramos contribuir para evidenciar, de forma reflexiva, a memória musical de uma agremiação de cultura popular afrodescendente, contribuindo para sua historiografia. Além disso, ao analisar elementos musicais, textuais e pictóricos que constituem os artefatos dos discos, também investigamos como tal produção fonográfica se insere no contexto sociocultural da época. De forma não exaustiva, centramos o texto em três assuntos principais: a) estudo das gravadoras dos discos, averiguando como elas se inseriam no mercado fonográfico da época; b) análise de elementos musicais dos discos (principalmente do primeiro a ser lançado), investigando a existência de um nicho na indústria fonográfica que promovia o registro de sambas, com sonoridade próxima à de performances ao vivo; c) reflexão sobre elementos textuais (letras, apresentação contida na contracapa) e gráficos (imagens das capas), que propiciaram a formulação de questões raciais e de gênero, em destaque o papel da mulher no samba, e processos de direcionamento turístico dos discos.

Além de consulta a bibliografia correlata ao tema, as principais fontes utilizadas foram: periódicos disponibilizados na Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional e a realização de entrevistas. Neste texto apresentamos alguns dados de entrevistas concedidas por Onadir da Silva Meira, conhecido pelo apelido Dorico. Um dos fundadores do Vai Quem



Quer, nascido em 1934³, ele possui aos 90 anos uma excelente memória do período. Oriundo do Catumbi, onde reside e passou a maior parte da vida, fez parte de um movimento dos moradores em defesa do bairro durante a década de 1960, responsável evitar que o projeto de reforma urbana fosse integralmente realizado. É também integrante da Velha Guarda da Escola de Samba do Estácio. Dorico será citado ao longo do texto, sendo seus depoimentos relevantes referências para esta pesquisa.

Produção fonográfica do Vai Quem Quer

Considerando a imensa profusão de blocos na década de 1960, nos diversos bairros do Rio de Janeiro, nota-se a raridade de registros fonográficos desta modalidade carnavalesca, naquele período. Diante do fato, os álbuns do Vai Quem Quer são valiosos registros do acervo sonoro de um bloco de destaque à época. Procede-se a seguir a uma análise parcial deste acervo, com maior destaque para o primeiro disco Long Play (LP) da agremiação. Além da listagem da discografia a seguir, a análise divide-se em outras seções citadas anteriormente: uma sobre as gravadoras que produziram a discografia; outra sobre aspectos sonoros e contextualização social das gravações. Por fim, comentários e reflexões a partir das imagens das capas, abordando questões de gênero, raça e *turistificação*⁴ do samba. Desta forma espera-se contribuir para uma historiografia do carnaval de rua da década de 1960, levando em conta a dimensão sociocultural envolvida nos processos relacionados à produção fonográfica em questão.

Foram encontradas gravações do Vai Quem Quer em suporte de vinil, distribuídas em quatro discos LP's e um disco compacto, listados a seguir em ordem cronológica:

- LP *Samba é Isto* – B. C. *Vai Quem Quer* (Pawal, n. 20.001, 1960).
- Disco compacto *B.C. Vai Quem Quer* (RCA/Victor, n. SD-20, 1962).
- LP *Vai Quem Quer* – Volume 2 (Pawal, n.20.032, 1963)⁵.

³ Foram realizadas três entrevistas com Dorico, em sua residência, cada uma com cerca de duas horas de duração, nas datas 01/11/2024, 16/05/2025 e 06/06/2025.

⁴ O termo *turistificação*, assim como o menos utilizado *turistização*, inexistente oficialmente na língua portuguesa, mas é utilizado enquanto conceito em textos acadêmicos, principalmente sobre questões de território em estudos de geografia, urbanismo e turismo.

⁵ Os números de catálogo dos volumes 1 e 2 dos LP's citados da Pawal são respectivamente 20.001 e 20.032. Deduz-se por estes números que possivelmente a gravadora produziu cerca de 32 discos em cerca de dois anos, entre 1961 e 1963, uma produção significativa para uma gravadora de pequeno ou médio porte.



- LP *Vai Quem Quer - Authentic Music From Brazilian Carnival* (Chantecler, CMG – n. 2310, 1965).
- LP *Bloco Carnavalesco Vai Quem Quer – Carnaval 1967* (Ranger, n. 15.003, 1967).

O disco compacto – B.C. *Vai Quem Quer* - (gravadora RCA/ Victor, SD-20) foi gravado em 1962 contendo duas faixas. No lado A, a faixa Samba do Olé (Carmino Joaquim “Doke”/ Hélio Belo), é uma homenagem ao jogador de futebol Mané Garrincha; o lado B contém a faixa Voz Estranha (Joubert Ramalho). Os áudios deste disco estão disponibilizados no site Discografia Brasileira⁶.

Comentários sobre as gravadoras

Excetuando a RCA/Victor, as demais gravadoras dos discos relacionados acima eram de pequeno porte, tornando-se difícil o acesso a informações sobre elas. O fato da música, na indústria fonográfica e segundo a ótica empresarial, ser considerada prioritariamente um mero produto inserido em uma lógica de mercado, mais do que um bem cultural, contribui substancialmente para a ausência de informações e registros que favoreçam pesquisas na área. Falta maior organização e disponibilização do acervo de catálogos de discos, fichas técnicas de fonogramas, dados sobre tiragem, vendagem e o próprio acervo dos discos. A escassez é mais dramática nas gravadoras de menores que, ao falirem ou serem absorvidas por empresas maiores, desfaziam seus acervos sem nenhuma preocupação com salvaguarda⁷.

Geralmente as gravadoras pequenas ocupavam-se de gêneros mais populares e comerciais, que eram desprezados pelas grandes gravadoras, como é o caso da Pawal Publi-Fono, pela qual o *Vai Quem Quer* lançou os dois primeiros LP's⁸.

Dorico, em entrevista concedida a nossa pesquisa, relatou que integrantes da Pawal (sem especificar suas funções na gravadora) moravam na Rua Gonçalves, no Catumbi, por isso conheciam e apreciavam o *Vai Quem Quer*, resultando daí o convite para o primeiro LP do bloco, *Samba é Isto*.

⁶ As referências de todos os discos LP's (com títulos das faixas e respectivos compositores) e do disco compacto estão disponíveis no site do Instituto Memória Musical Brasileira [www.immub.org] e no Discografia Brasileira [<https://discografiabrasileira.com.br/disco/183174/rca-victor-sd-20>]. Acesso em 21/01/2025.

⁷ Necessidade de maiores estudos sobre indústria fonográfica no Brasil são mencionados por Ladeira; Marchi (2014) e Vicente; Marchi (2014).

⁸ Alguns álbuns contemporâneos ao do *Vai Quem Quer* lançados pela Pawal: Rildo Hora (em 78 RPM), 1960; Ed Lincoln Boite, 1961; Moacyr Marques e seu conjunto de Boite, 1961; Rubens Bassini e os 11 magníficos, Ritmo Fantástico 1961, The Cuban Boys, Cha cha cha, 1962. Tais títulos apontam para um perfil de produção de discos com gêneros dançantes de cunho comercial, com destaque para o samba.



Quanto ao LP de 1965, Dorico informou a participação do compositor e maestro César Guerra-Peixe como diretor musical. Embora não haja esta informação no disco, o período é próximo a atuações documentadas de Guerra-Peixe na gravadora Chantecler⁹.

A Chantecler foi uma gravadora paulistana fundada em 1958 pela Cássio Muniz S/A, empresa de vendas que atuava na distribuição de produtos da RCA. Em 1978 foi incorporada à gravadora Continental, tornando-se mais um selo dessa empresa. Paulatinamente a marca foi abandonada pela Continental, até essa ser vendida para a Warner Music, em 1994. Segundo Vicente (2010), o perfil da gravadora priorizava músicas de interesse das classes populares de menor poder aquisitivo, que não eram contempladas pelas grandes gravadoras. A principal área de atuação, segundo o autor, foi a música romântica e a música regional, em especial a sertaneja. Dentre a produção de samba da gravadora destacavam-se artistas e grupos de São Paulo, como Adoniram Barbosa e Demônios da Garoa. Vicente (*op. cit.*) não menciona o Vai Quem Quer e o perfil produzido na capa de seu disco, nitidamente interessado em chamar a atenção do mercado estrangeiro.

O último LP encontrado foi o *Bloco Carnavalesco Vai Quem Quer – Carnaval 1967*. (gravadora Ranger/ Acácia Gravadora, n. 15.003, 1967), com 14 faixas. Dessas gravadoras parceiras, praticamente nenhuma informação foi encontrada¹⁰. Da Acácia, apenas uma notícia da presença da cantora Nadjá Maria no Rio de Janeiro, em 1966, para gravar um compacto pela gravadora¹¹. Da Ranger, a notícia de um compacto do cantor Mauro Mendes com composições do sambista Atailor de Souza, conhecido pelo apelido de "31", no mesmo ano. O cantor, vencedor do concurso do Chacrinha, foi apresentado aos donos da Ranger pelos

⁹ Ver o verbete “Guerra-Peixe” no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em <https://dicionariompb.com.br/artista/guerra-peixe/>, acesso em 22/07/2025.

¹⁰ Múltiplas combinações de termos de busca foram testados, em vários sites e plataformas de busca, sem sucesso. No site do IMMUB foi encontrado o disco *Carnaval Ranger 1967*, coletânea de vários artistas. Na Hemeroteca Digital Brasileira foi encontrado um resultado para a busca “etiqueta Acácia”, um resultado para “disco Ranger” e outro para “etiqueta Ranger”. Há um selo nacional, nordestino, da década de 1990 chamado Acácia, fundado pelo jornalista paraibano Ricardo Anísio; outro homônimo norte-americano da mesma década, porém ambos aparentam não ter relação entre si ou com a etiqueta da década de 1960. Ranger é também uma série de foguetes lançados na década de 1960, no contexto da corrida aeroespacial da Guerra Fria, na tentativa de chegar a Lua. Em 1962, o Ranger-IV logrou êxito ao chocar-se com o satélite. Ranger Records foi uma gravadora norte-americana das décadas de 1960-80. Não foram encontrados indícios de ligação da etiqueta carioca com a norte-americana.

¹¹ *Jornal do Brasil*, 12 ago 1966, cad. B, p.4.



Irmãos Ribeiro, da Churrascaria Gaúcha, que ficava no bairro de Laranjeiras¹². A única outra notícia ligada à Ranger encontrada, sobre um caso de plágio envolvendo um bloco de carnaval, menciona um tal de "F. Fernando" como dono da gravadora¹³.

Não foram encontradas gravações na década de 1970, talvez um indício de que o período de maior sucesso midiático do bloco tenha sido durante a década de 1960. Desde a década de 1950 são encontradas gravações de escolas de samba, que paulatinamente se tornaram mais frequentes do que as gravações de blocos.

Aspectos sonoros e contextualização social de algumas das gravações dos discos

Em 1959 João Gilberto lança o emblemático álbum *Chega de Saudade*, um marco da bossa-nova, movimento considerado por muitos músicos, jornalistas e estudiosos de música da época uma evolução do samba, ao tornar-se um gênero mais sofisticado pela incorporação de harmonias oriundas do jazz americano. Este álbum, junto com o *Canções Praieiras*, de Dorival Caymmi (1954), são considerados “magníficos enunciados da vigorosa produção de discos nos anos 60, com continuidades, debates, experimentalismo e rupturas, década também de internacionalização do catálogo” (Dias, 2023, p.202). Antes, da década de 1930 até os anos de 1960, a utilização de orquestrações em gravações de samba eram prática comum, frequentemente com arranjos realizados por músicos estrangeiros ou não oriundos do meio do samba, prática que recebe severas críticas de Franceschi (2014). Neste contexto podemos compreender o texto de Merival Lopes¹⁴ na contracapa do disco *Samba é Isto*, apresentando-o como “espelho fiel do samba brasileiro”, o “samba verdadeiro”, “sem arranjos rebuscados e palavras difíceis, que o homem da rua não sabe dizer”. Trata-se, portanto, de uma concepção muito diferenciada dos discos da era do rádio e dos seus contemporâneos de bossa-nova.

O álbum *Samba é Isto* está disponível em plataformas de streaming musical¹⁵. Merival Lopes, no texto citado, define o Catumbi como um tradicional bairro que é reduto do samba. Elogia Jorge França Barreto (então com 25 anos, compositor de todas as faixas do disco e um dos fundadores do Vai Quem Quer) por compor “a música verdadeira do carnaval”.

¹² Jornal do Brasil, 27 nov 1966, cad. B, p.2.

¹³ Jornal do Brasil, 9 dez 1966, 1º cad., p. 5.

¹⁴ Provavelmente trata-se de Merival Júlio Lopes, jornalista que atuou em vários jornais e que no período de lançamento do LP que apresenta, escrevia para o Diário Carioca.

¹⁵ Outro LP disponível em plataformas de streaming é o *Bloco Carnavalesco Vai Quem Quer – Carnaval 1967* (Ranger/ Acácia). Não foi encontrada disponibilidade de áudio dos dois outros dois LP's na internet.



Saúda também o apito “falante”, que “dá ordem e cadência à bateria sacudindo as cabrochas na ‘ginga’ gostosa que é a marca da raça”. Em todas as faixas praticamente não se escuta instrumentos de harmonia: a bateria é o principal instrumental acompanhador da voz, sendo solista na primeira faixa do lado B, intitulada “Bateria”. A única faixa onde consegue se escutar com facilidade um violão é a do samba Seresteiro, cuja letra diz: “um seresteiro no violão solou”. Neste momento a bateria realiza um breque, destacando-se um breve solo de baixaria ao violão. Nas outras faixas o violão ou não está presente ou é absorvido pelo som da bateria, ficando inaudível. Não há cavaquinho ou outro instrumento de harmonia ou sopro, em todo o disco. A bateria, por sua vez, assume elementos melódicos, principalmente na afinação das notas no intervalo musical entre os surdos de primeira e de segunda e no apito que comanda a bateria, nas mãos do famoso “Aníbal do Apito”¹⁶.

O disco de 1967, assim como o disco de 1960, também abre com uma faixa solo da bateria, com a presença marcante do apito. Nas faixas com canto há um cavaquinho, único instrumento harmônico. Sete anos após o primeiro, este último disco apresenta uma utilização maior de recursos técnicos de estúdio, equalizando a bateria em relação a voz e cavaquinho, porém o destaque para a batucada permanece.

Jornais da época conferiam ao Aníbal, mestre de bateria do Vai Quem Quer, os epítetos de “apito de ouro”, “o bom no apito”, “rei do apito”¹⁷. Segundo reportagens da época¹⁸, Aníbal foi mais de uma vez vencedor de premiações intituladas Apito de Ouro.

Reportagem de 1960 menciona que o produtor Osvaldo Sargentelli promoveu a participação do bloco Vai Quem Quer em edição do programa da série carnavalesca Viva Meu Samba, veiculado pela Rádio Mauá¹⁹. Segundo a reportagem, “fundado há 4 anos, o Vai Quem Quer conta com 800 integrantes e tem uma bateria que é considerada a maior que um bloco já apresentou: tem 55 componentes e seu diretor – o Aníbal – é chamado O Rei do

¹⁶ O LP Samba é Isto foi o único, até o momento, que conseguimos adquirir o disco físico, em vinil. Não contém ficha técnica. A informação de que é o Aníbal a performar no apito se deve a entrevistas e reportagens da época.

¹⁷ Jornal do Brasil em 12/02/1960; 25/07/1964; 17/11/1966.

¹⁸ Jornal do Brasil, 12/02/1960, 2º cad., p.5; Jornal do Brasil, 11/10/1961, cad. B, p.5

¹⁹ Com teleco-teco e ziriguidum Sargentelli inventou o show de mulatas. Disponível em <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/com-telecoteco-ziriguidum-osvaldo-sargentelli-inventou-show-de-mulatas-21170942>. Acesso em 25/07/2025.



Apito”²⁰. Sendo tais números uma indicação do que seria um bloco considerado grande para os padrões de então, poucos anos mais tarde, no entanto, segundo Dorico, o bloco arrastava três mil pessoas, com cerca de 100 integrantes na bateria e foliões distribuídos em várias alas. O Bafo da Onça, em seu auge, apresentava números ainda maiores, o que demonstra a força dos blocos do Catumbi no carnaval da época. Para coordenar a bateria, o apito exerce uma função primordial:

A direção musical da bateria da escola de samba cabe ao mestre de bateria, que desempenha sua regência por intermédio de gestos indicados com uma batuta (ou baqueta) ou pelos diferentes sons de um apito metálico. Este apito possui dois orifícios laterais e um superior e permite ao mestre de bateria a manipulação de diferentes timbres que auxiliam na condução dos padrões rítmicos do samba, indicando entradas e finais ou realçando em uníssono o ritmo de determinado instrumento (Boscarino Jr., 2006, P.1).

Destaca-se, porém, que além da variação de timbres no apito, o Aníbal do Apito utilizava contornos melódicos e glissandos nas frases rítmicas. O primeiro som que se escuta no álbum é um breve apito com pequeno glissando e volume decrescente logo após o ataque, padrão que se repete em outras faixas.

Não existem registros conclusivos sobre como se deu a introdução do apito no samba. Boscarino Júnior (2006, p.2) informa que “alguns sambistas e pesquisadores consideram o Mestre Betinho, da Escola de Samba Portela, o responsável pela inserção do apito como instrumento sinalizador da bateria, inspirado no ofício de guarda de trânsito, e isto ocorre ainda na década de 1930”. O autor cita, em contraposição, Renato Almeida, segundo o qual o apito já era utilizado em cordões carnavalescos, em período anterior à formação das escolas de samba. De fato, o apito é tradicionalmente utilizado nas músicas das culturas populares, como por exemplo nas folias de reis, no bumba-meu-boi e no maracatu. No entanto, conforme pode ser apreciado no álbum *Samba é Isto*, Aníbal utiliza o apito não só como elemento organizador do conjunto musical, apontando entradas, seções, finalizações e conduzindo o andamento, mas como instrumento performático, não apenas no ritmo e timbre, mas também

²⁰ *Vai Quem Quer sai pela última vez como bloco: em 1961 será escola de samba.* Jornal do Brasil, 12/02/1960, 2º cad., p5. Dorico contradiz a informação do título da reportagem, afirmando que não houve pretensão do bloco virar escola de samba, permanecendo sempre como bloco em sua trajetória.



com elementos melódicos. A última faixa do disco de 1967, por exemplo, intitulada “Ritmo Vai Quem Quer”, inicia com o apito solando um trecho melódico.

Franceschi (2014), conforme já citado, comenta criticamente o fato de arranjadores, diretores artísticos e gravadoras, todos esses estrangeiros, pretenderem “civilizar” o samba. No LP *Samba é Isto*, embora todos os sambas apresentem a forma já sedimentada de estribilho e segunda parte, não há orquestração, mas sim basicamente batucada e canto. Gravado ao vivo em estúdio, passa uma impressão de proximidade com a provável sonoridade das performances nos ensaios e bailes realizados nos clubes. Não foi possível até a realização deste texto escutar os outros LP’s do Vai Quem Quer que não estão disponíveis em plataformas de streaming, porém o LP *Bafo da Onça ao Vivo* (Equipe, 1968, EQ - 824), gravado no clube Minerva, apresenta sonoridade semelhante, com proeminência de batucada e canto. Contemporâneas da bossa nova, da nascente MPB, tais gravações demonstram que havia um nicho da indústria cultural dedicado aos blocos de rua, cuja sonoridade pretendia-se que fosse com a utilização de registro sonoro próximo aos dos eventos ao vivo, que estes blocos praticavam.

Análise de capas de disco: questões de gênero, raça e turistificação no samba

Segundo Merival Lopes, no anteriormente citado texto da contracapa do LP *Samba é Isto*, o “apito falante” é o que “dá ordem e cadência à bateria, sacudindo as cabrochas na ‘ginga’ gostosa que é a marca da raça”. A capa apresenta uma mulher negra²¹ com vestido branco sem alça, com colares e pulseiras coloridas (figura “capa 1” abaixo).

Não há nenhuma mulher entre os compositores dos quatro LP’s e do disco compacto do Vai Quem Quer. Nos dois discos que puderam ser apreciados, por estarem disponíveis em streaming, não há solistas femininas; estas participam somente do coro. Muitas faixas apresentam a intercalação entre canto solo e coro, mas apenas vozes masculinas, que também por vezes estão no coro, apresentam-se como solistas. Não foi possível averiguar se havia mulheres tocando na bateria.

²¹ A modelo chama-se Dalva Eirão, atriz, modelo e bailarina negra. Participou do famoso espetáculo *Brasiliana*, estreado em 1950 no Rio de Janeiro. No ano anterior o espetáculo se apresentou como Teatro Folclórico Brasileiro (TFB), grupo formado pelo judeu refugiado do nazismo Miécio Askanazy e dissidentes do Teatro Experimental do Negro (TEN), representados por Haroldo Costa. Com um elenco de maioria negra, sem patrocínio oficial, o espetáculo "rebatizado Brasiliana para melhor atingir o público internacional, foi o primeiro grupo brasileiro a exibir manifestações folclóricas no mundo inteiro, contando com mais de 8 mil apresentações, em mais de 50 países, até 1968" (Assunção; Pereira, 2024, p. 312).



A mulher é historicamente subalternizada na cultura brasileira. No samba, a problemática de gênero se intersecciona com a racial. O termo “mulata”, atualmente em desuso por suas conotações racistas, foi exaustivamente utilizado na música popular brasileira, desde pelo menos o século XIX em lundus como o Isto é Bom, de Xisto Bahia (“levanta a saia mulata/ não deixa a renda arrastar”). A letra da marchinha *O Teu Cabelo Não Nega, Mulata* (Lamartine Babo/ Irmãos Valença, 1932), por exemplo, regravada e performada exaustivamente até os dias atuais, possui versos de conteúdo racista em seu refrão: “como a cor não pega, mulata/ mulata eu quero teu amor”. Disfarçando-se de exaltação à mulher, naturalizado como pretensa ode à beleza feminina, o cancionário do samba faz desfilar a mulata quase sempre para dançar e atizar o desejo dos homens, de forma bem distinta da tradição lírica e romântica de idealização da mulher branca nas serestas e serenatas.

Capa 1: LP Vai Quem Quer – Samba é Isto



Fonte: blog Toque Musical (<https://www.toque-musical.com/>)

Na faixa *Mulata Faceira* (Jorge Barreto), do LP *Samba é Isto*, a mulata é instigada a cair no samba “requebrando”, para mostrar que é bamba. Delimita-se assim uma distinção de gênero pois, para o homem, “ser bamba” no samba significa ser bom compositor, instrumentista, cantor, não apenas sambar no pé. Kilomba (2019) relembra que “mulata” deriva de “mula”, resultado de cruzamento de cavalo com jumenta, sendo o termo utilizado para pessoas negras com ascendência branca, mas com uma conotação animal ofensiva. A autora comenta ainda os diferentes estereótipos da mulher negra: ou o sexualizado da prostituta, ou da mãe servente assexuada. Segundo ela, “essas imagens da mulheridade negra são ‘um reservatório’ para os medos da cultura ocidental, (...) funções femininas que uma ‘sociedade puritana’ não pode enfrentar: o corpo, a fertilidade e a sexualidade” (2019, p.142).

Embora atualmente existam movimentos para redefinir funções sociais de gênero, papéis sociais costumeiramente desempenhados pela mulher no samba são a dança com exposição do corpo em vestimentas sumárias, quando é jovem, ou na produção de eventos sociais do samba, seja na confecção de figurinos e adereços para os desfiles ou na gastronomia. A capa do disco *B. C. Vai Quem Quer – Carnaval 1967* apresenta foto de porta-estandarte e outras passistas trajando o mesmo figurino, consistindo em um top e uma sumária minissaia, com as cores do bloco, azul e branco.

Capa 2 - LP Bloco Carnavalesco Vai Quem Quer – Carnaval 1967



Fonte: site Discogs (<https://www.discogs.com/>)

Por outro lado, a capa do segundo LP, *Vai Quem Quer – Volume 2* (1963) consiste em um desenho estilizado de negros performando instrumentos de percussão, reforçando estereótipos de papéis sociais nos quais mulheres dançam, “gingam”, enquanto homens batucam.

Outro aspecto a ressaltar são os enunciados e textos de contracapa na língua inglesa, como pode ser observado na figura acima. Em 1965, é lançado o LP *Vai Quem Quer - Authentic Music From Brazilian Carnival* (gravadora Chantecler, CMG – 2310), com 14 faixas, sendo três de Jorge Barreto e outras de outros compositores do bloco. Apesar do título do LP ser o nome do bloco, o subtítulo e apresentação na contracapa, escritos em inglês, evidenciam um direcionamento ao público internacional. Na capa, além de um desenho em maior destaque de figuras fantasiadas de Arlequim e Colombina, há três fotos menores, as quais parecem reforçar o apelo ao público estrangeiro: do Pão de Açúcar, de um desfile carnavalesco e de negros em pé numa roda de samba. Dias (2023), conforme citada anteriormente, relata que a década de 1960 caracterizou-se pela internacionalização dos

catálogos de LP's. Além do incremento de músicas estrangeiras no Brasil, as capas de discos do Vai Quem Quer apresentam indícios de uma produção fonográfica de samba destinada ao público estrangeiro.

Conclusão

Os resultados aqui apresentados são parciais, por tratar-se de uma pesquisa em andamento. Os discos do Vai Quem Quer são raros registros de um vigoroso carnaval de rua da década de 1960, uma oportunidade de se conhecer a sonoridade desta modalidade de samba carnavalesco da época, distinto do samba enredo das escolas de samba. Embora a sonoridade de estúdio seja obviamente diversa da performance nos desfiles, assim como da sonoridade dos bailes no clube Astória, observa-se, em pleno período da bossa-nova, após décadas de orquestrações em gravações de samba, um interesse de gravadoras de menor porte em gravar um bloco de carnaval com ambiência aproximada das execuções musicais ao vivo. Indícios apontam que esta produção visava não só o mercado interno, mas também o público internacional. A atuação dessas gravadoras é relevante para o estudo da história da indústria fonográfica, em especial a relacionada ao samba, no Brasil.

Além das questões puramente sonoras, os discos são um registro importante de um bloco de cultura musical negra, fundado por negros como Dorico, o compositor Jorge Barreto e Aníbal do Apito. Uma geração que compôs, tocou, dançou e cantou para sua folia de bairro, cujo sucesso alargou fronteiras e conquistou um público mais amplo. Como expressa respectivamente trechos das letras dos sambas “Moçada Louca” e “Está na Hora”, ambas de Barreto e integrantes do LP *Samba é Isto*, “em matéria de samba/ é o Vai Quem Quer”, “a rapaziada vai sair/ representando o Catumbi”. Geração que presenciou um momento de crescimento da cultura do bairro, com a inauguração do túnel Santa Bárbara, porém pouco depois a sua destruição, com grandes demolições para erguer os viadutos de acesso ao túnel.

Componentes raciais e de gênero, como a questão levantada sobre os papéis da mulher no samba, demonstram como uma análise dos elementos que constituem esta produção fonográfica contribuem para um entendimento da sociedade em que os discos se inseriam.

Apenas alguns elementos do primeiro disco do bloco foram apresentados com mais aprofundamento. Na continuidade da pesquisa pretende-se ampliar tal abordagem, não somente para os demais discos do Vai Quem Quer, mas também para os do Bafo da Onça. A



análise da produção fonográfica destes blocos, conforme pretendemos demonstrar, é um recurso valioso para compormos o mosaico social que contribuiu para o surgimento destes blocos, seu auge e a posterior diminuição de sua influência no carnaval carioca.

Referências

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig; PEREIRA, Juliana da Conceição. Brasileira: balé negro e performance no circuito transatlântico, 1949-1973. *Afro-Ásia*, n. 69 (2024), pp. 311-364.

BOSCARINO JÚNIOR, Alberto. *O Apito No Samba: os diferentes matizes do samba-enredo na cidade do rio de janeiro*. 145 f. Dissertação (Mestrado em Música). UNIRIO, Rio de Janeiro, 2006.

DIAS, Márcia Tosta. O LP e a indústria fonográfica: entre suporte, formatos e formas culturais. *Dossiê Música Popular Brasileira. SEDA*, Seropédica, Rio de Janeiro, v. 7, n. 15, 2023, p. 193-209.

FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de Sambar do Estácio: de 1928 a 1931*. 2ª ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.

LADEIRA, João Martins; MARCHI, Leonardo de. Ecos da modernidade: uma história social da indústria fonográfica no Brasil 1900-1930. *E-Compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Brasília, v.17, n.2, mai./ago. 2014.

MATTOS, Mauro. *Catumbi: um bairro do tempo do Império*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Turismo, 2005.

MELLO, Marco Antônio da S.; VOGEL, Arno Et al. *Quando a Rua Vira Casa: a apropriação de espaços coletivos em um centro de bairro*. São Paulo: Projeto, 1985.

NUNES, Guida. *Catumbi, a Rebelião de um Povo Traído: um caso de especulação imobiliária*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1978.

OLIVEIRA, Claudio Jorge Pacheco de. *Quando Disco Era Cultura: as gravadoras e a modernidade industrial no Brasil*. 277 f. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais). Escola de Ciências Sociais, FGV/CPDOC, Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10438/34713>. Acesso em 18 jul 2025.



KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação*: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

VICENTE, Eduardo. Chantecler: uma nova gravadora popular paulista. *Revista USP*, São Paulo, n. 87, p. 74-85, set./nov. 2010. Disponível em [\[http://producao.usp.br/handle/BDPI/32363\]](http://producao.usp.br/handle/BDPI/32363). Acesso em 22/07/2025.

VICENTE, E.; DE MARCHI, L. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-/2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul.-dez. 2014.

