

Julieta Soares Alemão Silva

**A POLIFONIA DO SAMBA: TRANSFORMAÇÃO
DA FESTA EM CANÇÃO POPULAR
(1917 - 1932)**



Reitor: Damião Duque de Farias
Vice-Reitora: Marlene Estevão Marchetti
Pró-Reitor de Planejamento e Avaliação Institucional: Edvaldo César Moretti

EDITORA DA UFGD

Coordenação editorial: Paulo Custódio de Oliveira
Administração: Givaldo Ramos da Silva Filho
Revisão e normalização bibliográfica:
Raquel Correia de Oliveira e Tiago Gouveia Faria
Programação visual: Marise Massen Frainer
e-mail: editora@ufgd.edu.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

S586p Silva, Julieta Soares Alemão
A polifonia do samba: transformação da festa em
canção popular (1917-1932) [livro eletrônico] / Julieta
Soares Alemão Silva -- Dourados, MS: Ed. UFGD, 2015.
(Coleção Teses e Dissertações).
168p. ; 2,44 MB ePUB

ISBN: 978-85-8147-104-4

Possui referências

1. Samba. 2. Canção popular. 3. Cultura. I. Título.

CDD – 780.420981

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central – UFGD.

© Todos os direitos reservados. Conforme lei nº 9.610 de 1998

Dedico este trabalho aos meus amores
Eliazar e Heitor

AGRADECIMENTOS

A realização desta pesquisa somente foi possível graças à colaboração de várias pessoas. Meus sinceros agradecimentos a todas elas e, de modo especial:

Ao Prof. Dr. Eliazar João da Silva, pelo incentivo, entusiasmo e permanente interesse pelos meus estudos desde a graduação e, especialmente, pela minha pesquisa sobre o samba. Suas ponderações foram muito importantes para o amadurecimento de problemáticas centrais deste trabalho.

Ao meu orientador Prof. Dr. Eudes Fernando Leite, que aceitou acompanhar-me neste trabalho, de maneira sempre serena e com indescritível solicitude. Suas observações e sugestões bibliográficas foram essenciais para repensar várias questões presentes neste estudo. Ao Prof. Dr. João Carlos de Souza e à Prof. Dra. Martha Abreu, pelos questionamentos importantes no exame de qualificação.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais —FAPEMIG — pelo apoio obtido no período em que desenvolvi a pesquisa de Iniciação Científica, quando aluna do Curso de História na Universidade Vale do Rio Doce (UNIVALE). Do mesmo modo, manifesto minha gratidão à CAPES, pela concessão da bolsa de Mestrado durante a realização do estudo aqui apresentado.

Ao Euler Gouvea e ao Elias Silva, do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro (IMS), e ao Luiz Antônio, do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS), pela disponibilidade durante o pe-

ríodo da realização da minha pesquisa. A imensa atenção de ambos tornou o processo de seleção e levantamento de dados, nestas duas importantes instituições, mais produtivo e agradável.

Ao Prof. Dr. Osvaldo Zorzato, pelo seu interesse para que os resultados desta pesquisa fossem positivos. Agradeço também pelas suas indicações bibliográficas, bem como pelo empréstimo de vários discos contendo canções relacionadas com o samba. Sou grata à Prof^a. Dra. Ceres Moraes, pela amizade durante a realização deste trabalho.

Agradeço às minhas irmãs Viviane e Ana Paula e à minha sobrinha Maria Theresa, pelo agradável convívio e pela “torcida” ao longo da minha trajetória acadêmica. Expresso minha gratidão à minha prima e professora de música Renata Cassini. Certamente o interesse em pesquisar o samba se deve muito aos inúmeros momentos que dividimos e nos quais a música sempre ocupou espaço central.

Por fim, agradeço imensamente ao meu pai e à minha mãe por tudo. A partir da confiança e do amor incondicional de ambos, estou segura de que esta pesquisa ficou muito mais “musical”.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO 1	
A TRAJETÓRIA DO SAMBA NO CENÁRIO DAS REFORMAS URBANAS DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO	21
CAPÍTULO 2	
A CANÇÃO COMO POSSIBILIDADE DE RECONHECIMENTO SOCIAL	57
CAPÍTULO 3	
SAMBA: A CANÇÃO DO MORRO E DA CIDADE	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
FONTES E BIBLIOGRAFIA	153
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	
ANEXO	162

INTRODUÇÃO

Um dos sentidos da expressão *polifonia*, no âmbito musical, diz respeito à diversidade de sons e vozes presentes numa única composição. Relacionando-o ao samba, entendemos que o vocábulo pode constituir a melhor maneira de representar o processo de construção desse gênero musical no Brasil. Das festas realizadas nas casas das Tias Baianas (cujo espaço servia à prática de manifestações culturais como a música, a dança, a batucada e os rituais religiosos) até a criação de canções denominadas sambas — no formato de melodia e letra —, houve uma experiência sonora que nos indica a multiplicidade de sons, vozes, timbres e ritmos. Tal experiência compreende um dos aspectos que nos motivou a utilizar a expressão *polifonia do samba*.

As transformações pertinentes à prática do samba, nas primeiras décadas do século XX, ocorreram simultaneamente às mudanças circunscritas à cidade do Rio de Janeiro. As obras de remodelação da então capital republicana, o surgimento de novas tecnologias e a diversificação das formas/espacos de entretenimento estavam entre os fenômenos que marcaram o processo de urbanização dessa cidade¹. Acompanhando esse processo, o samba também foi se modificando até apresentar a estrutura característica da canção, tal como podemos verificar nas composições relacionadas a esse gênero musical, surgidas no limiar da década de 1930.

1 Cf. SEVCENKO, 1998.

Nos primeiros anos do século XX, o termo samba significava dança, bem como designava as reuniões festivas realizadas no interior das comunidades negras, notadamente de descendência baiana. No período enfocado, tais comunidades encontravam restrições e/ou proibições por parte de algumas autoridades policiais em relação à prática de determinadas manifestações culturais. A partir do ano de 1917, no entanto, com a gravação da canção *Pelo telefone*, caracterizada como *samba*, esse termo começa a ser utilizado com mais frequência no sentido de gênero musical. Difundido por meio do disco, dos teatros de revista e de festas (como a festa da Penha, que contava com um público pertencente às diferentes classes sociais e étnicas), o samba começa a ter uma participação significativa no cotidiano da população da capital republicana. Esse aspecto contribuiu significativamente para a configuração do referido gênero musical como um elemento da cultura popular de massa.

Segundo Arnaldo Contier, o interesse em discutir a música no Brasil, a partir de uma perspectiva historiográfica, se tornou mais evidente com o movimento modernista e com as publicações de Mário de Andrade² e Renato de Almeida³, no decorrer das décadas de 1920 e 1930. Para esses literatos, uma pesquisa sobre o folclore (Folia de Reis, cantos de trabalho, canções e danças populares) poderia contribuir para a manutenção/construção da identidade nacional, já que remeteria tanto para o período colonial quanto para o Brasil do século XIX. Nessa perspectiva, o compositor erudito deveria se aproximar das manifestações populares, buscando

2 Mário de Andrade teve destacada atuação na realização da Semana de Arte Moderna, ocorrida em fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. O evento fez parte das comemorações do centenário da Independência do Brasil. Esse ano foi marcado por discussões a respeito da identidade do povo brasileiro.

3 Renato de Almeida (1895-1981) foi musicólogo e folclorista.

os elementos que pudessem ser considerados genuinamente brasileiros para, então, “traduzir” o “rosto musical do Brasil”. O material folclórico-musical deveria constituir a base para a elaboração de uma música pura⁴.

A preocupação em distinguir, nas manifestações populares, o que era “tradicionalmente nacional” estava relacionada com o surgimento dos grandes centros urbanos e com a emergência de uma cultura popular urbana e de massa. Segundo Contier, essa questão não estava restrita ao Brasil. A este respeito o autor afirma que

Na Europa e Américas, [houve] — nas primeiras décadas do século XX — (...) um forte interesse pelas canções e danças populares, como uma reação às culturas oficiais mantidas pelas elites conservadoras e como uma tentativa no sentido de preservar a identidade cultural de uma nação, mediante a coleta e organização de núcleos documentais sobre o imaginário popular prestes a “desaparecer”, devido à modernização do sistema capitalista e dos processos de urbanização⁵.

No início do século XX — sobretudo nas décadas de 1920 e 1930 — houve no Brasil um avanço nos registros técnicos (fonógrafo), além da expansão radiofônica. Tais fenômenos engendraram um processo marcado pela grande diversidade na criação musical, a qual — na visão de literatos como Mário de Andrade e Renato de Almeida — poderia fazer com que os componentes considerados genuínos na música popular brasileira se perdessem de vez.

No ano de 1933, o jornalista Francisco Guimarães⁶ publicou o livro intitulado *Na roda do samba*, obra que aborda as caracterís-

4 Cf. CONTIER, 1992. Ver também NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000.

5 Cf. CONTIER, *op. cit.*, p. 272.

6 Jornalista e cronista. Trabalhou em vários jornais da cidade do Rio de Janeiro. Foi o primeiro a criar uma coluna sobre notícias carnavalescas no *Jornal do Brasil*, na qual assinava sob o pseudônimo de Vagalume.

ticas do que seria o verdadeiro samba. O autor fala das suas experiências nas rodas de samba ao mesmo tempo que se opõe à indústria fonográfica, promotora do aumento de composições que não conservavam a autenticidade desse gênero musical. Nas palavras do autor, “hoje o que está dando dinheiro é o samba. E os editores querem saber de sambas em quantidade, sem olhar a qualidade”⁷.

Se, por um lado, alguns trabalhos⁸ a respeito da canção popular procuram determinar, como tema central, os elementos da música popular brasileira considerados “autênticos” ou de “raiz”, por outro, autores como Muniz Sodré⁹, Hermano Vianna¹⁰ e José Miguel Wisnik¹¹ enfatizaram questões que compreendem, especialmente, o fato de gêneros musicais como o samba terem se configurado como uma experiência musical intimamente ligada ao mercado de consumo.

7 Cf. GUIMARÃES, 1978.

8 Cf. BARBOSA, 1978. Orestes Barbosa foi músico, poeta, jornalista e escritor. Compôs algumas canções com Noel Rosa, Silvio Caldas, Wilson Batista, dentre outros. O tema da obra citada está relacionado ao fato de que o verdadeiro samba carioca foi o que emergiu no final da década de 1920, especialmente com o compositor Noel Rosa e Ismael Silva. Ver também EFEGÊ, 1978; VASCONCELOS, 1977. Vasconcelos e Efegê foram musicólogos e jornalistas. Ambos constituem nomes de destaque com relação aos colecionadores e folcloristas da música popular brasileira.

9 Cf. SODRÉ, 1998. Segundo este autor, o fenômeno da difusão do samba, sobretudo a partir da década de 1920, representa a “diáspora africana no Rio de Janeiro”. Sodré considera que o samba foi criado exclusivamente pelas comunidades negras. Não concordamos com essa perspectiva. Conforme tentaremos demonstrar, pessoas pertencentes a diferentes classes sociais e étnicas, ainda que na condição de ouvintes, possivelmente influenciaram de alguma maneira a produção dos sambas.

10 Cf. VIANNA, 2004. **Uma das questões discutidas por Vianna no seu livro é o fato de que o samba emergiu em um período propício – relacionado à presença de gravadoras e rádio – para ser difundido e considerado como a “nova moda” em termos de canção. O interesse do Estado por essa forma musical também teria contribuído para o processo de difusão do samba. Não concordamos com essa interpretação, visto que ela acaba diminuindo a participação dos cancionistas que atuaram diretamente no processo de criação das canções.**

11 Cf. WISNIK, 1987. Segundo Wisnik, o reconhecimento do samba como expressão da identidade musical brasileira pelos representantes do governo do Estado Novo sinaliza a influência do mercado nos projetos ideológicos da elite.

A questão essencial que orienta a problemática aqui investigada diz respeito às transformações que se verificaram no samba, as quais, em nossa perspectiva, podem ser compreendidas também a partir do fenômeno da remodelação dos grandes centros urbanos do Brasil, notadamente a cidade do Rio de Janeiro. Primeiramente, buscamos verificar as circunstâncias pelas quais passou o samba, enquanto reunião festiva e/ou dança, até obter a forma-canção, estruturada em melodia e letra. Pretendemos discutir em que medida o samba significou um instrumento, para as comunidades negras, de ampliação das possibilidades de integração e sociabilidade na capital republicana.

Em seguida, pretendemos analisar alguns aspectos relacionados com o processo de estruturação do samba em canção. Objetivamos demonstrar que as inovações tecnológicas, a emergência de novos modos de vida, a diversificação das formas e dos espaços de entretenimento, o surgimento da cultura de massa, bem como o aprimoramento da técnica de compor dos cancionistas, tiveram significativa importância em tal processo.

A gravação da canção *Pelo telefone* em 1917 é um momento significativo do processo de construção do samba como gênero musical. No decorrer da década de 1920 até o limiar da década seguinte, os sambas foram se modificando gradativamente, até compreenderem a estrutura musical assemelhada com a das canções que ouvimos hoje, início do século XXI. Nessa perspectiva, optamos por estudar o samba na cidade do Rio de Janeiro, entre 1917 e 1932, por considerar que foi especialmente durante esse período que houve modificações significativas relacionadas à forma de compor e de cantar as canções relacionadas com o gênero musical em questão.

No primeiro capítulo, discutir-se-á a realização dos sambas face ao projeto de reforma urbana empreendida durante o gover-

no de Rodrigues Alves (1903-1906), então Presidente da República. Dentre os pressupostos do referido projeto, estava o de realizar uma reforma urbanística, bem como incutir novos hábitos e costumes inspirados nos padrões europeus, especialmente relacionados às cidades de Londres e Paris. Nessa perspectiva, algumas manifestações culturais pertinentes às comunidades negras tornaram-se impraticáveis por serem consideradas, pelas elites, “pouco civilizadas”. Um exemplo dessa perspectiva foi, por um lado, a intolerância de alguns segmentos da sociedade em relação às práticas do Entrudo e aos desfiles de cordões no período do Carnaval, e, por outro, a interferência policial no que diz respeito à realização de sambas no interior das comunidades negras.

Em nosso entendimento, quanto à realização de determinados sons e ritmos, tais manifestações possuíam características semelhantes. Consideramos que essa questão é importante para elucidar o que motivou a marginalização das práticas mencionadas.

No que diz respeito ao samba, a restrição e/ou proibição dessa manifestação cultural é assinalada pelos sambistas Donga¹², Heitor dos Prazeres¹³ e João da Baiana¹⁴, nos respectivos depoimen-

12 O seu nome de batismo era Ernesto Joaquim Maria dos Santos (1889-1974), mas gostava de assinar Ernesto dos Santos. Ficou mais conhecido pelo apelido de Donga. Filho de Pedro Joaquim Maria e Amélia Silvana de Araújo. Seu pai era pedreiro e músico nas horas vagas (tocava bombardino), e sua mãe, Tia Amélia, ficou famosa pelos sambas realizados em sua casa, localizada no bairro da Cidade Nova. (Cf. Depoimento concedido pelo músico ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 02/04/1969).

13 Heitor dos Prazeres (1898-1966), músico e marceneiro, era filho de Eduardo dos Prazeres e Celestina. Seu pai era marceneiro e músico clarinetista; sua mãe, costureira. (Cf. Depoimento concedido pelo músico ao MIS em 01/09/1966).

14 João Machado Guedes (1887-1974) era compositor e tocava pandeiro. Trabalhou no Cais do Porto do Rio de Janeiro. Filho de Félix José Guedes e Perciliana Maria Constança. Seus avós, ex-escravos, tinham uma barraca de artigos afro-brasileiros no Largo da Sé. Sua mãe, conhecida pelo nome de Tia Perciliana, era baiana, razão pela qual surgiu seu apelido, João da Baiana. Foi criado na Rua Senador Pompeu, no bairro da Cidade

tos concedidos ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS), e sobre os quais esta pesquisa se debruçou a fim de articular um debate que possa, senão responder, ao menos alinhavar interpretações relativas à problemática central deste estudo.

Por outro lado, esses sambistas também deixam entrever que, não obstante as interferências de alguns representantes da polícia, os sambas continuavam a ser realizados, constituindo-se em locais que permitiam aos integrantes das comunidades negras exercerem algumas práticas que remetiam à sua cidadania civil. Nesse sentido, a análise dos referidos depoimentos foram fundamentais para: a) interpretarmos as circunstâncias em que aconteciam tais festas; b) compreendermos quais as práticas que faziam parte do espaço do samba; e c) chegarmos aos significados do termo samba, no período marcado pelo processo de remodelação da então capital da República.

Os depoimentos utilizados nesta pesquisa fazem parte dos *Depoimentos para a Posteridade*, coleção que integra o acervo do MIS. A coleta de testemunhos de personalidades da música popular brasileira começou a ser realizada pelo mencionado museu no ano de 1966. O primeiro deles foi o do músico João da Baiana, seguido do de Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, Almirante, Donga e de vários outros compositores, todos igualmente importantes e emblemáticos para as pesquisas que têm no samba — e em outros gêneros da música popular brasileira — o seu objeto de estudo.

No segundo capítulo, serão privilegiadas as análises que dizem respeito às transformações resultantes do fenômeno da urbanização, especialmente da cidade do Rio de Janeiro. A emergência da indústria fonográfica, a diversificação das formas e dos espaços

Nova. (Cf. Depoimento concedido pelo músico ao MIS em 24/08/1966).

de entretenimento, o aparecimento de novos modos de vida e o surgimento da cultura de massas estavam entre os elementos que passaram a fazer parte do novo espaço urbano e em expansão. A prática do samba também acompanhou o ritmo das mudanças verificadas no cotidiano da capital republicana. Nessa perspectiva, discutiremos alguns aspectos relacionados ao processo de transição dos sambas/festas em canção, primeiramente a partir da composição *Pelo telefone*.

A partir de alguns trechos dos depoimentos concedidos por Donga, Heitor dos Prazeres e Ismael Silva¹⁵ buscaremos demonstrar que esses músicos viram na gravação de canções uma oportunidade para obterem reconhecimento social. No decorrer da década de 1920, Sinhô¹⁶ frequentemente era alvo de discussões relacionadas à autoria de canções. O interesse do músico em se apoderar de sambas que não eram de sua autoria — registrando-os exclusivamente em seu nome — possivelmente se justificava, ao menos em sua perspectiva, pela intenção de alcançar uma notoriedade em meio à sociedade.

A chegada dos aparelhos de gravação contribuiu para a divulgação das canções nas diferentes classes sociais e étnicas, bem como para que os referidos músicos se aprimorassem na técnica de compor canções. Objetivamos discutir essa questão a partir da análise de algumas canções de samba que tiveram significativo destaque nos carnavais

15 Ismael Silva (1905-1978) era compositor e cantor, mas trabalhava como vendedor. Nasceu em Jurujuba, comunidade de pescadores na Baía de Guanabara. Filho de Benjamin da Silva (cozinheiro) e de Emilia Correia Chaves. Mudou-se para o Rio de Janeiro, local que oferecia maior oferta de emprego, tendo ido morar no Bairro do Estácio de Sá. Cf. Depoimento concedido pelo músico ao MIS em 29/09/1966 e 16/07/1969.

16 João Barbosa da Silva (1888-1930), mais conhecido como “Sinhô”, era compositor e pianista. Filho do pintor Ernesto Barbosa da Silva, conhecido pelo apelido de Tené, e de Graciliana Silva. Morou na Rua Senador Pompeu, no Bairro da Cidade Nova, onde conviveu com outros sambistas, dentre os quais o já citado João da Baiana (ALENCAR, 1968).

realizados no decorrer da década de 1920 — referimo-nos especialmente às que foram divulgadas pelo sambista Sinhô.

A análise das canções foi desenvolvida com o intuito de destacar a importância da técnica composicional no gênero musical do samba. A perspectiva que orientou nossa análise foi a ressaltada por Luiz Tatit. De acordo com ele,

A vivência do compositor não se transforma automaticamente em canção à maneira de uma psicografia. Como qualquer forma de produção, compor significa dar contornos físicos e sensoriais a um conteúdo psíquico e incorpóreo. Pressupõe, portanto, uma técnica de conversão de idéias e emoções em substância fônica conduzida em forma de melodia. Se a emoção fosse derramada e descontrolada (eufórica ou disforicamente), o artista sequer estaria em condições de compor. Se não se sentisse suficientemente hábil para inventar melodias e textos motivados entre si, também não se disporia a fazê-los. A emoção do cancionista, pelo menos a que aparece em suas composições, é altamente disciplinada e minuciosamente preparada para receber o tratamento técnico. [...] [...] conversão dos ingredientes psíquicos em matéria fônica compreende, mais precisamente, o encontro de dois diferentes níveis de experiência do cancionista: de um lado, sua vivência pessoal com um determinado conteúdo e, de outro, sua familiaridade e intimidade com a expressão e técnica de produzir canções.¹⁷

Os compositores dos primeiros sambas, como Donga e Sinhô, estavam acostumados a improvisar versos nas reuniões festivas, também denominadas sambas. Nesse sentido, a prática de compor canções para serem gravadas constituía uma experiência nova. Um exemplo desse aspecto é a dificuldade de se apreender a emoção, ou a intenção, do conteúdo expresso na letra de alguns

17 Cf. TATIT, 2002.

sambas surgidos até meados da década de 1920. Na nossa interpretação, as “canções de recado”¹⁸ contribuíram para que os cancionistas se familiarizassem com a técnica de produzir canções, à qual Tatit se refere.

Relativamente à metodologia utilizada na análise das canções, privilegiaremos as transformações verificadas na *forma de cantar* os sambas¹⁹. A partir do primeiro samba de maior repercussão, o *Pelo telefone*, até as canções circunscritas ao limiar da década de 1930, foi possível constatar a gradativa incorporação de elementos estéticos que, conforme tentaremos demonstrar, possivelmente contribuíram para aumentar o vínculo entre o intérprete e a canção, bem como a sua relação com o ouvinte. Ressaltamos que a análise, a seleção das canções a serem discutidas e a sua compreensão no respectivo momento histórico partiram das questões apontadas por Antônio Cândido, no que diz respeito à relação entre literatura e sociedade.

[...] antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerando inoperante como elemento de compreensão.

18 No final da década de 1910, surgiram algumas canções nas quais a letra dizia respeito a recados que um compositor mandava a outro compositor. Trataremos dessa questão no segundo capítulo deste trabalho.

19 No período de janeiro de 2009 a julho de 2011, realizei um processo contínuo e ininterrupto de apreciação de várias canções: modinhas, lundus e sambas. As gravações dessas canções foram realizadas no período que vai de 1900 a 1935. Tais gravações estão disponíveis para consulta no acervo do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.ims.com.br>>.

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteadado pela convicção de que a estrutura [da obra] é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se portanto, interno.²⁰

Não obstante o fato de Antônio Cândido se referir ao estudo das obras de cunho literário, consideramos que as questões discutidas pelo autor podem ser aplicadas na análise de outras produções artísticas, a exemplo das canções. Se, por um lado, as que examinamos aqui não representam uma determinada realidade social, com tempo e espaço definidos, por outro, o contexto histórico no qual estão inseridas não explica a obra por si. Deste modo, nossa proposta é discutir os sambas compreendendo a relação existente entre as transformações neles ocorridas e o processo de urbanização da capital republicana. A construção deste gênero musical, nesse sentido, é partícipe de tal processo.

No terceiro capítulo, discutiremos algumas questões ligadas à chegada do sistema elétrico de gravação. A nova forma de registro desencadeou uma efervescência musical, especialmente no que diz respeito à canção popular, bem como no surgimento de um número maior de cantores. Em relação à criação de sambas, a atuação

20 SOUZA, 2000, p. 5-6.

de compositores como Almirante²¹ e Noel Rosa²² sinalizava que o gênero musical havia ultrapassado as fronteiras do grupo social a partir do qual o mesmo emergiu, a saber, as comunidades negras.

Privilegiaremos a análise acerca do aprimoramento da habilidade de compor, bem como das modificações relacionadas à estrutura musical das canções, especialmente no que diz respeito à forma de cantar. Tentaremos demonstrar que no processo de construção do samba como gênero musical, questões que envolviam os pressupostos do movimento modernista, e da identidade nacional, também puderam ser verificadas.

Este estudo, portanto, tem como característica principal apontar o caminho percorrido pelo samba no cenário das reformas dos grandes centros urbanos, especialmente na então capital republicana, nas primeiras décadas do século XX. Para tanto, vários depoimentos de sambistas do período foram fundamentais para estabelecermos contrapontos relativamente a uma parte significativa da bibliografia consultada.

Certamente obras de autores como Francisco Guimarães²³, Edigar de Alencar²⁴ e Almirante²⁵ podem ser consideradas fontes privilegiadas, uma vez que nelas encontrarmos informações relevantes para elucidar algumas das principais problemáticas desta pesquisa. Tais autores conviveram com compositores, intérpretes, e participaram das rodas de samba, bem como da gravação de inúmeras canções (como é o caso de Almirante).

21 Henrique Foréis Domingues (1908-1980) foi cantor, compositor, radialista e musicólogo. Filho de Eduardo Foréis Domingues e Maria José Foréis, nasceu e morou especialmente no bairro de Vila Isabel, localizado na cidade do Rio de Janeiro. Em 1929 fez sua primeira gravação em disco, interpretando as composições *Anedota* (cateretê) e *Galo Garnizé* (embolada). Nesse mesmo ano gravou o samba *Na Pavuna*, que obteve grande sucesso por utilizar vários instrumentos de percussão.

22 Noel de Medeiros Rosa (1910-1937) foi compositor, cantor e violonista. Nasceu no bairro de Vila Isabel, no Rio de Janeiro. Filho de Manuel Medeiros Rosa, gerente de camisaria, e da professora Marta de Azevedo.

23 GUIMARÃES, 1978, p. 124.

24 Cf. ALENCAR, 1979.

25 Cf. ALMIRANTE, 1977.

CAPÍTULO 1

A TRAJETÓRIA DO SAMBA NO CENÁRIO DAS REFORMAS URBANAS DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

[...] as baianas da época gostavam de dar festas. A Tia Ciata também dava festas. Agora, o samba era proibido e elas tinham que tirar uma licença com o Chefe da Polícia e explicar que ia haver um samba, um baile, uma festa enfim. Daquele samba saía batucada e candomblé porque cada um gostava de brincar à sua maneira.²⁶

O final do século XIX no Brasil foi marcado por algumas transformações que influenciaram o cenário político e social das primeiras décadas do século XX. Dentre os eventos que apontavam para mudanças estruturais na sociedade brasileira, podemos destacar, por exemplo, a abolição da mão de obra escrava e a Proclamação da República. No entanto, as expectativas criadas a partir dos referidos eventos não se concretizaram. Por um lado, a nova condição de liberdade dos ex-escravos, comparativamente a dos demais cidadãos, era relativamente limitada; por outro, as práticas do governo, após a instauração da República, em 1889, dificultavam tanto a participação política da maior parte da população quanto a realização de suas manifestações culturais.

No que diz respeito a tais manifestações, e, de modo particular, ao samba, as comunidades negras encontravam restrições e/ou

26 Depoimento concedido por João da Baiana ao MIS em 24/08/1966.

proibições para realizá-las. No limiar do século XX, o processo de reforma urbana pelo qual passou a cidade do Rio de Janeiro (então capital da República), tornou ainda mais flagrante a marginalização de manifestações como sambas e batuques. A expectativa dos idealizadores da reforma era a de colocar em prática, na capital da República, a construção de um novo modelo urbanístico, bem como a de implementar novos hábitos e costumes (considerados pelas elites como mais civilizados) inspirados nos padrões europeus, o que tornava inviável as manifestações culturais especialmente destinadas às comunidades negras.

No entanto, apesar da constatação de que havia uma marginalização do samba, bem como dos batuques, ressaltamos que este sentimento não era uma unanimidade. Conforme procuraremos demonstrar, a partir de depoimentos dos próprios músicos do período, os sambas tinham apreciadores originários de diferentes classes sociais e étnicas. Nessa perspectiva, se, por um lado, o projeto de reforma urbana procurava restringir as práticas culturais, especialmente das comunidades negras, por outro, a popularidade das reuniões nas quais os sambas aconteciam sinalizava que seria difícil impedir efetivamente a realização de tais práticas. A partir dessas questões, é importante compreender as motivações e as circunstâncias em que ocorriam a marginalização e/ou a proibição dos sambas. Esse aspecto ocupa o lugar central na discussão que desenvolveremos neste capítulo.

Dentre os pressupostos do projeto de reforma urbana empreendido pelo presidente Rodrigues Alves (1903-1906) estava o de promover diversas mudanças que, de alguma maneira, procuravam impedir a realização de práticas culturais que remetessem ao passado escravista e rural de nossa sociedade²⁷. Nesse sentido, a Avenida

27 Cf. SEVCENKO, 1998b.

Rio Branco, considerada como lugar estratégico do novo projeto urbanístico, foi cenário de algumas festas e costumes populares que acabaram por ser reprimidos. Um exemplo ilustrativo desse mesmo aspecto é a constatação da intolerância, por parte de determinados segmentos da sociedade, em relação à prática do Entrudo como brincadeira carnavalesca.

A presença de mascarados, *Zé-Pereiras*²⁸ tocando bumbos, bem como de foliões brincando de jogar água, remetiam a algumas das brincadeiras do Entrudo. Ao som de estilos musicais como valsas, quadrilhas, mazurcas e especialmente polcas, os foliões saíam pelas ruas da cidade. Esse aspecto torna evidente o fato de que a festa do Carnaval não estava, primeiramente, associada ao samba, ao contrário do que presenciamos nos dias atuais.

Até o final do século XIX, a ideia de Entrudo remetia à mesma compreensão de Carnaval, isto é, à prática de brincadeiras realizadas nos quarenta dias que antecedem a Páscoa. Conforme mencionamos, uma das características do Entrudo era a utilização de água e limão de cheiro, que os participantes jogavam entre si. A partir do período mencionado, tais práticas começam a designar principalmente a “molhada”. Entrudo, de acordo com Cunha, passa a ter um “sentido oposto ao da palavra Carnaval, que designava sobretudo préstitos, bailes, batalhas de confete e outras práticas mais

28 A respeito da incorporação do Zé-Pereira no Carnaval, Alencar afirma que “Parecer ter sido em 1852 que o sapateiro português José Nogueira de Azevedo Paredes [...] reuniu alguns companheiros e saiu na tarde de segunda-feira de carnaval tocando bombos e fazendo grande algazarra, com gritos ao Zé-Pereira. A novidade foi muito apreciada pelos foliões da época, e a partir daquele ano até a segunda década deste século [XX] a iniciativa [...] não deixou de ser repetida abundantemente nos carnavais cariocas. O Zé-Pereira, desfile de zabumbas, era sem dúvida uma reminiscência de Portugal, onde ainda hoje é atração nas festas juninas de Braga e nas de Nossa Senhora da Agonia, em Viana do Castelo. [...] E apesar das reclamações dos neurastênicos sossegados, o Zé-pereira se incorporou à festa do povo carioca.” (ALENCAR, 1979, p. 60-61).

recentes, às quais se atribuía superioridade em face dos folguedos rudes e incultos do Entrudo”²⁹.

Na suntuosa Avenida Rio Branco, inaugurada no ano de 1904, o Carnaval deveria ser mais “civilizado”, seguindo a organização das Grandes Sociedades Carnavalescas que surgiram entre as décadas de 1850 e 1880. Além dos desfiles de carros alegóricos e da presença de fantasias luxuosas, as batalhas de flores, inspiradas no Carnaval de Veneza, compreendiam práticas mais adequadas, com o objetivo de promover o refinamento das brincadeiras, tal como pretendiam algumas autoridades políticas, jornalistas e literatos³⁰.

A criação das Sociedades Carnavalescas nas décadas mencionadas já sinalizava uma tentativa de tornar o Carnaval mais bem comportado, conforme aponta Cunha. Entendemos que o projeto de reforma urbana no início do século XX incitou, ainda mais, a atitude de alguns segmentos da sociedade do Rio de Janeiro, contrários à manifestação do Entrudo. A oposição à realização dessa brincadeira tinha também como pressuposto tentar marginalizar populações negras no interior da festa carnavalesca. Segundo aponta Cunha:

Se num passado ainda recente fora aceitável destruir cartolas dos esnobes anticarnavalescos — e o próprio imperador vira a sua ser arruinada por adoráveis pezinhos femininos nos entrudos de Petrópolis —, era insuportável que isso fosse feito nas ruas, por jovens de gravata lavada que se confundiam nas ruas com o molecório negro e malcriado que não conhe-

29 Para um estudo mais específico, ver Cunha (2001, p. 25). Ressaltamos que há outras questões importantes pertinentes ao Entrudo. No entanto, não é nosso objetivo aprofundarmos aqui os temas que dizem respeito a essa festa.

30 Se, por um lado, Nicolau Sevcenko menciona apenas a Avenida Rio Branco como um local onde o Carnaval deveria ser mais organizado, por outro, no estudo apresentado por Maria Clementina P. Cunha, a autora assinala que tal prática ganhava espaço nas ruas da cidade, bem como em outras grandes avenidas construídas no limiar do século XX (SEVCENKO, 1998b; CUNHA, 2001).

cia os limites da civilidade. [...] Fora romântico e excitante esmagar no colo alvo de alguma donzela limões de cera cheios de significados e segundas intenções, mas parecia como um insulto insuportável que molhadeiras, beliscões ou apalpadelas fossem ministradas por “gente sem costumes” a senhoras decentes e acompanhadas que se aventurassem pelas ruas a passeio³¹.

Tais circunstâncias relacionadas ao Entrudo, bem como a marginalização do samba (que aqui nos interessa discutir), apontam para o fato de que, mesmo após a instauração do regime republicano, algumas práticas sociais do Rio de Janeiro permaneciam excludentes e discriminatórias, sobretudo com relação aos cidadãos negros e aos cidadãos menos afortunados³². Esse aspecto parece sinalizar que, no limiar do século XX, a sociedade carioca presenciou um processo de transformação mais amplo e complexo do que aquele que configura a simples mudança das instituições políticas.

Com o advento da República, as relações entre as autoridades do governo e as classes populares, que passam a habitar a capital do país, são vivenciadas em um espaço social conturbado. O processo que marca a transformação do samba em manifestação da cultura popular permite compreender como se desenvolviam tais relações. Se, por um lado, essa manifestação é rechaçada por alguns segmentos da sociedade, por outro, é no espaço no qual ocorrem os sambas que as populações negras conseguiram desenvolver outras

31 CUNHA, 2001, p. 85.

32 Ressaltamos que tais manifestações não diziam respeito exclusivamente a cidadãos negros e pobres. Cunha assinala a presença de populações de diferentes classes sociais e étnicas no Entrudo. Esse aspecto também pode ser verificado no samba. O próprio João da Baiana comenta, em seu depoimento ao MIS, acerca do fato de o Senador Pinheiro Machado, na primeira década do século XX, ser apreciador dos sambas. Discutiremos esse aspecto mais adiante.

formas de integração/participação social. Essa integração social é tensa, na medida em que os sambas eram realizados a partir de situações de repressão, por parte de alguns representantes do governo, e de atitudes de resistência, no que diz respeito aos seus praticantes.

No início do século XX, a capital da República caracterizava-se por ser o maior centro urbano do país. A cidade do Rio de Janeiro iniciara o seu processo de urbanização já nos primeiros anos do século XIX, momento em que ocorreu a chegada da família real à então colônia portuguesa. Certamente, a condição de capital do Império, a partir de 1822, e capital da República, a partir de 1889, aliada ao desenvolvimento da produção cafeeira na região do Vale do Paraíba, em meados do século XIX, teve influência decisiva no processo de urbanização da cidade, marcado ainda pela criação de instituições comerciais, administrativas e políticas³³.

No Rio de Janeiro encontrava-se o maior porto de importação e exportação do país. Além de centro político e administrativo, a capital era também um polo de atividades econômicas. Diante de tais circunstâncias, populações das mais diversas regiões do país, bem como imigrantes, afluíram para a cidade do Rio de Janeiro. Esse fenômeno fez com que a cidade ostentasse a condição de maior centro cosmopolita do Brasil, constituindo-se num local de confluência de diversas manifestações culturais.

Em 1900, a população da capital chegava a aproximadamente um milhão de habitantes. O rápido crescimento demográfico, constatado a partir da década de 1870, promoveu significativas mudanças nas características físicas e humanas da cidade. Para além da alteração no número de habitantes, o crescimento populacional mudou a composição étnica e a “fisionomia social” da capital³⁴.

33 Cf. NEEDELL, 1994.

34 Cf. CARVALHO, 1987.

No que se refere à composição étnica, a maior parte da população era constituída por negros remanescentes dos escravos, bem como de seus descendentes. Dessa forma, o Rio de Janeiro convivia com uma significativa influência da cultura africana, fato que imprime uma importante especificidade à história da cidade. Ao contrário do que ocorreu com a cidade de São Paulo, por exemplo, que em meados do século XIX possuía uma população escrava que chegava a 9% do total de habitantes, o Rio de Janeiro, no mesmo período, apresentava um número de escravos equivalente a mais da metade da sua população³⁵.

O aumento da população negra na cidade do Rio de Janeiro ocorre especialmente em dois momentos. O primeiro diz respeito à chegada dos negros já alforriados que vieram especialmente da Bahia, a partir de 1870. Essa população ocupou principalmente a região da Cidade Nova (que ficou conhecida como “Pequena África”)³⁶, além dos bairros da Saúde, Gamboa, Santana e Santo Cristo.

O segundo momento diz respeito ao final do século XIX, quando comunidades negras vindas das plantações de café da região do Vale do Paraíba — após a Abolição da Escravidão, em 1888 —, chegaram à capital da República. Em condições precárias, tiveram elas que improvisar suas moradias nos subúrbios mais distantes do centro, assim como os morros de Santo Antônio, Castelo, São Carlos e Providência. No ano de 1897, ex-combatentes da Guerra dos Canudos também viriam a ocupar, especialmente, o Morro da Providência, que primeiro recebeu a denominação de Morro da favela³⁷.

35 VELLOSO, 1990, p. 207-228.

36 De acordo a autora, esta denominação teria sido dada pelo compositor Heitor dos Prazeres (*Ibid.*, p. 208).

37 Cf. MÁXIMO, 2010a. Ver especialmente o capítulo intitulado “O mapa da mina moro acima”. A respeito das migrações de comunidades negras para a então capital da

A partir do depoimento concedido por Heitor dos Prazeres ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, podemos supor o que significou na prática o crescente aumento do contingente populacional da então capital republicana. A política de urbanização, nesse sentido, obrigava as populações menos abastadas a ocuparem os morros.

Nesses morros como Morro da Favela, morro Santo Antônio, só morava esse pessoal que vinha do interior, pra trabalhar no leito da estrada de ferro. Muitos mineiros, muitos pernambucanos. Então nós os cariocas não íamos pro morro. [...] Então no morro ninguém subia. Porque o samba era todo ali na superfície da cidade. [...] Depois é que começou as casas a ficarem caras, além das possibilidades dos meus pais e de outros. [as famílias] começaram a mudar para o subúrbio, porque o pessoal era habituado a morar em casas grandes, e outros em casas de cômodos como no Catete, em Botafogo, e etc. Nada de morro. Agora, o negócio foi que depois veio aquela invasão de gente dos Estados pra cá, e foi infestando, foi crescendo, crescendo e depois começaram a tomar os terrenos baldios e criar essas casinhas aí. Então criou essa coisa de favela³⁸.

As atividades econômicas da cidade do Rio de Janeiro não respondiam satisfatoriamente à capacidade de absorção de um contingente populacional em largo crescimento. Em decorrência disso, a nova situação social e urbana da capital gerou uma série interminável de problemas, vividos principalmente pelas camadas mais pobres da população. Dentre tais problemas, destacamos a falta de emprego, de moradia e de saneamento básico.

No que diz respeito aos direitos sociais, as práticas políticas do novo regime já sinalizavam o seu carácter pouco ou nada de-

República, ver também MOURA, 1983.

38 Depoimento concedido por Heitor dos Prazeres (01/09/1966).

mocrático, especialmente com relação às populações pertencentes às comunidades negras. Significativa parcela dos negros não estava “preparada” para essa mudança: além de serem considerados “desqualificados” para o mercado de trabalho — sobretudo para os setores de serviços e indústria — sofriam com a concorrência dos muitos imigrantes brancos recém-chegados ao Brasil. Tal situação resultou no aumento do número de desempregados e de pessoas em ocupações mal remuneradas, vivendo de empregos temporários ou incorporando-se à grande massa de desempregados.³⁹ De acordo com Wissenbach,

Na economia urbana da passagem do século, a expansão das cidades gerou sem dúvida uma ampliação nas oportunidades de trabalho, mas esta se deu mais no setor de serviços e nos espaços da economia informal, das vendas ambulantes nas ruas aos pequenos espaços de fundo de quintal, do que nos diversos ramos da indústria [ou ainda nos serviços públicos] [...]. Quanto às populações de negros e mulatos, conservam-se nas suas antigas funções, nas vendas ambulantes, no setor de carregamentos e transportes, nos cultivos agrícolas dos arrabaldes das cidades, prestando serviços como funileiros, marceneiros, catraieiros, carregadores, ensacadores, ou ainda nos trabalhos vistos como degradados⁴⁰.

Em depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, o músico Heitor dos Prazeres assinala que desempenhou diferentes profissões (todas relacionadas à prestação de serviços) para poder contribuir no pagamento das despesas de sua casa. Diz o músico:

39 CARVALHO, 1987.

40 WISSENBACH, 1998, v. 3, p. 112-113.

Eu trabalhei em todas as profissões quase, então eu sou do tempo da aprendizagem que hoje é difícil. Então eu fui aprendiz de tudo. [...] eu fui aprendiz de marceneiro, fui aprendiz de sapateiro, fui aprendiz de alfaiate, então fiz uma espécie de estágio em todas as profissões onde me estabilizei mais foi em marcenaria. Trabalhei muitos anos, muitos anos mesmo nas maiores casas, eu era um dos melhores naquele tempo era quase como um químico né [...]⁴¹.

Heitor dos Prazeres posteriormente ocupou um cargo no Ministério da Educação. Consideramos que esse fato é uma rara exceção, visto que um expressivo número de negros e brancos pobres não teve oportunidade de ocupar um emprego formal. Acrescenta-se a isso o fato de que determinados ofícios não significavam necessariamente a garantia de condições de sobrevivência satisfatória.

Concentrando-se na região central da capital e habitando os antigos casarões de acomodações modestas, os quais remontavam ao século XIX, tais populações eram consideradas por algumas autoridades políticas uma ameaça à sociedade. Devido às condições insalubres e à má infraestrutura, esses locais, em que se encontravam tais moradias, tornaram-se focos de doenças como, por exemplo, a difteria, a malária, a tuberculose e a febre amarela⁴².

Além de sobreviverem de forma precária, estas pessoas apareciam nas estatísticas policiais como “bêbados e malandros”. Nesse sentido, a capital da República, que deveria — se considerarmos seus pressupostos ideológicos — representar um local onde seria possível constatar o desenvolvimento da cidadania, não desempenhou, na prática, esse papel. De acordo com Carvalho:

41 Depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som em 01/09/1966.

42 Cf. CHALOUB, 1994. Ver também SEVCENKO, 1998.

Morando, agindo e trabalhando, na maior parte, nas ruas da Cidade Velha, tais pessoas eram as que mais apareciam nas estatísticas criminais da época, especialmente as referentes às contravenções do tipo desordem, vadiagem, embriaguez, jogo. Em 1890, estas contravenções eram responsáveis por 60% das prisões de pessoas recolhidas à Casa de Detenção⁴³.

A insalubridade do espaço urbano e as epidemias constituíram, sem dúvida, um dos graves problemas enfrentados pela população que vivia nas cidades em expansão no limiar do século XX. O então presidente da República, Rodrigues Alves (1903-1906), concedeu poderes ilimitados ao médico sanitário Oswaldo Cruz e ao engenheiro urbanista, Pereira Passos, para comandarem, respectivamente, as campanhas de saneamento⁴⁴ e a execução do projeto de reforma urbana da capital.

Possivelmente a erradicação dos surtos epidêmicos constituiu uma das principais justificativas para o projeto de reforma urbana da cidade do Rio de Janeiro. No entanto, à medida que as reformas ocorriam, percebe-se que o problema deixava de ser apenas médico-sanitário para compreender também um projeto que objetivava remodelar e embelezar a urbe em questão, a partir das ideias impostas pelo “mundo moderno”⁴⁵.

A irrupção da Revolução Industrial, no final do século XVIII, e o advento da revolução científico-tecnológica, especialmente na década de 1870, promoveram grandes transformações no modo de

43 CARVALHO, 1987, p. 18.

44 Na campanha para a erradicação da varíola, em 1903, os agentes sanitários eram acompanhados de policiais para garantir a vacinação dos residentes. Entendemos que esse aspecto constitui um exemplo notório da violência com que eram realizadas as campanhas no Plano da Saúde. No entanto, a população não aceitou passivamente tal medida. A vacinação obrigatória resultou no episódio conhecido como Revolta da Vacina, em 1904 (CARVALHO, 1987). Sobre este tema, ver especialmente o capítulo intitulado “Cidadãos ativos: a Revolta da Vacina”.

45 Cf. MORAES, 1994.

vida dos cidadãos de algumas cidades da Europa. Especialmente Paris e Londres passaram a ser compreendidas como centros urbanos “modernos”, bem como padrões de “progresso” e de “civilização”. A respeito dessa questão, que envolve a ideia de modernidade, recorremos ao que disse Mônica Velloso:

[...] a chamada “cultura do modernismo”, que se instaura no final do século XIX, [...] [compreendeu] um mundo marcado pela mutação dos sentidos e das sensações. Inovações tecnológicas como o telégrafo sem fio, o telefone, o cinematógrafo, a fotografia, o avião, o automóvel modificam radicalmente a percepção e a sensibilidade urbanas [...]⁴⁶.

Para a execução das obras de reforma do centro do Rio de Janeiro, o engenheiro e prefeito Pereira Passos se inspirou na capital francesa, um centro urbano moderno. A influência de Paris podia ser verificada “no décor arquitetônico *art nouveau*” da Av. Rio Branco, bem como nos hábitos das classes sociais mais abastadas. Os rapazes com trajes ingleses, e as damas ostentando as últimas tendências de vestidos, cortes e chapéus franceses, demonstravam o desejo incontido das “elites” em se parecer com os europeus. Acrescente-se a isso o fato de que “falar francês era sinônimo de civilidade, e, sobretudo, de distinção social”⁴⁷.

A construção de avenidas largas, a iluminação elétrica das ruas, o surgimento de grandes centros de compras, a utilização de aparelhos eletrodomésticos, o telefone, a boemia, a presença das multidões, o aumento do fluxo de informações caracterizavam o espaço urbano em expansão. Tais aspectos, dentre outros, contribuíram para que as cidades fossem vistas como locais que ofereciam

46 VELLOSO, 1996, p. 22.

47 VELLOSO, 2000, p. 25.

mais oportunidades para as pessoas obterem condições melhores de sobrevivência. De acordo com Moraes,

A atração real e imaginária exercida pelas metrópoles sobre os homens foi muito forte, até mesmo incontrolável. Apesar dos problemas e contradições, de fato, os “progressos” se concretizaram inicialmente nesses locais; a facilidade de emprego, comunicação, informação, educação, abastecimento, cura de doenças, higiene e aquisição de bens de consumo se encontrava nas cidades e não nos campos, onde a vida era mais rústica.⁴⁸

Em contrapartida, a falta de expansão da infraestrutura das cidades — proporcionalmente ao aumento da população e especialmente do Rio de Janeiro —, fez com que o adensamento da população (tal como ocorreu também em outras cidades do país) fosse caracterizado como um “inchaço”, que tornava ainda mais evidente as dissonâncias sociais e refletia o crescimento insustentável das cidades.

Para além de tais características inerentes ao processo de desenvolvimento de algumas cidades no limiar do século XX, a presença das multidões no novo espaço urbano foi compreendida por alguns setores da sociedade como um perigo iminente. Nesse sentido, o projeto de reformas deveria também promover o “disciplinamento do espaço urbano”. Concordamos com Wissenbach quanto ao fato de que:

Em termos da fisionomia social das cidades, a conglomeração de populações adventícias vindas dos diferentes lugares aumentava ainda mais a impressão de desordem cidadina, provocando uma espécie de mal-estar generalizado entre as autoridades e os setores

48 MORAES, 1994, p. 18.

dominantes. O temor social, que nas épocas anteriores à Abolição provinha da figura dos escravos, em suas rebeldias domésticas, suas revoltas coletivas [...] espairava-se agora na direção de figuras multifacetadas de diferentes etnias e composições de mestiçagem que iam do branco ao estrangeiro ou nacional pobre, passando pelo mulato e chegando ao negro retinto, localizados indistintamente nas moradias coletivas e nos cortiços, nas áreas insalubres da cidade, invadindo cotidianamente as ruas, mercados e praças públicas. Livres de tutelas diretas, vistas como multidão indisciplinada em seus meios de vida e expressões culturais, o impacto ocasionado por essas populações era mais acentuado ainda porque estas irrompiam num momento em que se buscava, nas cidades [...] viabilizar projetos de modernização, embelezamento e europeização dos cenários centrais⁴⁹.

A crescente urbanização da cidade do Rio de Janeiro no limiar do século XX processava-se num ambiente conflituoso, dado que as suas contradições se faziam notórias. Abria-se uma lacuna entre os pressupostos das elites governamentais e as necessidades da maioria da população, composta em grande parte por negros e descendentes. Era difícil para as classes populares se reconhecerem como partícipes daquela sociedade que as compelia, juntamente com sua cultura, para áreas distantes do centro da capital republicana.

As perseguições policiais feitas às festividades destinadas especialmente às comunidades negras, realizadas tanto em determinadas casas de culto africano quanto no espaço público, não ficaram sem uma resposta da população. Os versos da canção intitulada *Paladinos da cidade nova* demonstram tal aspecto.

49 WISSENBACH, 1998, v. 3, p. 92.

Quem quiser aprender a maxixar
Venha comigo (...)
Nossa lira no chão ninguém derruba (...)

Refrão: Eu vou beber,
Eu vou me embriagar,
Eu vou fazer barulho
Pra polícia me pegar

Corre, corre minha gente
Venham, venham
Vamos ver na passagem
Os soberbos paladinos

Eu vou para a rua
Todo mês e todo ano
Eu quero encontrar
O meu amigo Baiano

Falado: eu tenho que fazer um rolo. Eu faço um rolo dos diabos. Eu, ao lado do Baiano, estou garantido, porque não há ninguém [...] perto de outros caboclos vagabundos, valentes da Bahia como nós dois somos! [...] A-ha...⁵⁰

É interessante observarmos que, se, por um lado, os versos demonstram a repressão com relação aos sambas, por outro, também sinaliza, de certa forma, a resistência dos que praticavam tais manifestações. Os versos: *Eu vou beber / Eu vou me embriagar / Eu vou fazer barulho / Pra polícia me pegar*, apontam para essa interpretação e, ao mesmo tempo, indicam que as pessoas não se sentiam assim tão intimidadas com a repressão policial⁵¹.

50 Eduardo das Neves. *Paladinos da Cidade Nova*. Rio de Janeiro: Odeon, 1907-1912. Disco sonoro 78 rpm. Disponível em: <<http://www.ims.com.br>>. De acordo com Alencar, os versos do refrão eram cantados desde o carnaval de 1905 (ALENCAR, 1979, p. 94).

51 Concordamos com Da Matta quando afirma que no carnaval “as regras, rotinas e

A canção sugere que Eduardo das Neves⁵² (o autor da letra) e o cantor Baiano⁵³ (citado na quarta estrofe) estavam entre os “paladinos da cidade nova”. No limiar do século XX, esse bairro da capital republicana ficou marcado pelos sambas realizados pelas comunidades negras de origem baiana, os quais eram alvo de interferências da polícia. Nesse sentido, Neves e Baiano eram músicos que continuavam a dançar e a cantar o samba, apesar das tentativas de se proibirem tais práticas.

Se partirmos do pressuposto de que tais versos foram cantados no período em que aconteciam as obras de remodelamento do centro do Rio de Janeiro, verificaremos que tal cantiga remete-nos a uma das situações contraditórias concernentes às vicissitudes da então capital da República. O fenômeno das reformas tinha como horizonte tornar a capital um centro urbano mais moderno, conforme já mencionamos, bem como modificar alguns hábitos da população. O “cidadão moderno” deveria ter uma vida regrada e voltada para o trabalho, já que a vida nas cidades passava a ser direcionada — entre outras coisas — pelo relógio, com a nova ideia de que “tempo é dinheiro”⁵⁴.

A modernização do Rio de Janeiro influenciou sobremaneira a liberdade de negros e mulatos nos mais diferentes espaços sociais,

procedimentos adequados são modificados, reinando a livre expressão dos sentimentos e das emoções [...]”. Consideramos que o caráter impositivo, verificado na primeira estrofe, pode ser explicado pelo fato de a canção ter sido cantada nos dias do Carnaval. Nessa perspectiva, o período carnavalesco é um motivo para enfatizar algumas ações (beber, embriagar-se, sambar) que possivelmente já fazem parte do cotidiano. (DA MATTA, 1990, p. 121).

52 Eduardo Sebastião das Neves (1874-1919). Cantor, letrista e palhaço de circo. Ficou também conhecido como Dudu das Neves ou Crioulo Dudu. Um dos artistas mais populares do limiar do século XX. Foi um dos primeiros a gravar discos no Brasil (ABREU, 2010, p. 92-113).

53 Manuel Pedro dos Santos (1870-1944). Teve destacada atuação como cantor profissional da Casa Edison, pioneira na gravação de discos de gramofone no Brasil.

54 MATOS, 1997.

inclusive no que diz respeito aos sambas. Nas palavras do músico Donga, “Nós andávamos com as perseguições da polícia. [O samba] era uma coisa horrível, parecia até que você era comunista, um negócio assim [...]”⁵⁵.

Na tentativa de “civilizar” a capital da República, a polícia perseguia determinadas manifestações, ao mesmo tempo que delimitava os espaços para sua realização. Não se pode perder de vista que esse período é imediatamente posterior à abolição da mão de obra escrava, razão pela qual a intolerância em relação à comunidade negra é flagrante.

A partir também desses aspectos, diferentes segmentos sociais buscavam alternativas que pudessem, de alguma maneira, constituir elementos de integração e de lazer. Especialmente a comunidade negra continuava a conviver com um cenário que não lhe proporcionava perspectivas de inclusão, seja por meio de empregos formais, seja pela continuidade/permanência do preconceito étnico. Diante disso, dentre os elementos que se apresentaram como possibilidade para a integração mencionada, ressaltamos algumas manifestações culturais relacionadas à música e ao esporte. No caso da música, nos referimos ao samba, e, no esporte, especialmente ao futebol⁵⁶.

Não obstante o fato de o projeto de reformas determinar que algumas práticas das comunidades negras não se adequavam à urbe que se pretendia moderna, os sambas continuavam a acontecer. Nos depoimentos dos cancionistas Donga e João da Baiana, percebemos que ambos relatam reuniões, festas, bailes ou sambas realizados pelas Tias Baianas.

55 Depoimento concedido por Donga ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 12/04/1969.

56 CARVALHO, 2001, p. 53.

[...] minha mãe realizou grandes reuniões de samba porque ela trouxe isso no sangue, baiana, trouxe isso e lá em casa se reuniam os pioneiros sambistas... sambistas não devo dizer porque nunca houve certamente sambista, pessoas que festejavam um rito que era nosso, não era como sambista nem profissional nem coisa nenhuma...era festa. De modo que assim como havia na minha casa, havia em todas as casas de conterrâneas dela, comadres e tal. [...] de modo que eu vim crescendo aí⁵⁷.

As comunidades negras de origem baiana que migraram para a cidade do Rio de Janeiro a partir de meados do século XIX constituíram importantes redes de solidariedade e de referência cultural e tinham como elo centralizador as “tias” descendentes de escravos. Ocupando especialmente os bairros da Saúde e da Cidade Nova, a organização dessas famílias não se dava somente por meio de laços consanguíneos. O parentesco se fundamentava também pelos vínculos étnicos, laços de afetividade e de convivência. Com o estreitamento das relações pessoais baseadas no elemento étnico, surgiu no interior das comunidades negras a “grande família”. Era comum encontrar nelas algumas mulheres que despertavam a admiração, o respeito e prestígio dos demais “parentes”.

Essas mulheres passaram a ser chamadas de “tias”, e acabavam exercendo um papel de autoridade, que deixou de ser exclusivamente destinado aos pais⁵⁸. As casas das “tias” baianas funcionavam como espaços de convivência e contato para os negros recém-chegados à capital da República, que, marginalizados na sociedade do período enfocado, encontravam nesses locais possibilidades de integração sócio-cultural⁵⁹.

57 Depoimento concedido por Donga ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 12/04/1969.

58 VELLOSO, 1990.

59 De acordo com Roberto Moura “é fácil perceber a centralidade das mulheres contemporâneas de Amélia [uma das Tias Baianas e mãe de Donga] com as festas que

As festividades realizadas pelas comunidades negras (sobretudo as de descendência baiana) do Rio de Janeiro no início do século XX tiveram significativa importância nas formas de divertimento das populações menos privilegiadas economicamente. Tais festas chegavam a ter uma semana de duração, com muita comida e bebida. A esse respeito, Donga afirma que

Na minha casa houve samba de oito dias ininterruptos. O prazer daquilo, da festa era tanto que o sujeito descia, [...] ia trabalhar e voltava pra lá, compreende? O negócio era assim. Aquilo que o baiano tem no coração era o que se dava. Porque baiano sempre foi farto. Não é querer elogiar, mas sempre foi muito farto. De modo que tinha o prazer de receber em suas casas e tal. [...] Chamava-se abarracar. [...] Abarracava oito dias. Eu freqüentava. Na minha casa tava o samba, e eu tava ali. Pra onde é que eu ia⁶⁰.

As casas das “tias baianas” configuraram-se como locais onde as comunidades negras puderam realizar encontros religiosos, sociais e musicais. Certamente, a mais conhecida entre as “tias baianas” teria sido a Tia Ciata⁶¹. Compositores como Pixinguinha (Alfredo da Rocha Viana — 1898/1973), João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Sinhô e Donga eram frequentadores assíduos dos quintais de Tia Ciata, bem como de outras tias baianas.

Nesta perspectiva, nos anos iniciais da República, verificamos que práticas do cotidiano das referidas comunidades, a exem-

eram realizadas em homenagem aos santos, encontros de música e conversa onde se expandia a afetividade do corpo, atualizando o prazer e a funcionalidade da coesão.” (MOURA, 1983, p. 63).

60 Depoimento concedido por Donga ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 12/04/1969.

61 Em algumas obras seu nome encontra-se escrito como Siata, Asiata, Assiata ou Asseata. Nascida em 23/04/1854, chegou ao Rio de Janeiro no ano de 1876. Inicialmente residiu na Rua General Câmara e, em seguida, na Rua da Alfândega e depois na Rua Visconde de Itaúna (próxima à Praça Onze). Cf. MOURA, 1983. Ver especialmente o capítulo intitulado “A Pequena África e o reduto de Tia Ciata”.

plo dos sambas, “deixa entrever concepções, padrões de organização e de sociabilidade peculiares a homens e mulheres que foram obrigados a forjar dimensões de uma privacidade muitas vezes improvisada nos espaços do possível, mas quase sempre tenazmente constituída”⁶². Consideramos que os sambas, enquanto reuniões festivas, tiveram papel imprescindível para a integração social das populações negras, bem como na convivência destes cidadãos com pessoas originárias de diferentes classes sociais e étnicas.

Como se não bastasse a impossibilidade de expressão social e cultural no espaço público, as populações negras conviviam com a intromissão de autoridades policiais também no espaço privado. Donga ressaltou esse aspecto em depoimento concedido ao MIS. Nas palavras do músico: “você [via] sua família desfeiteada. Dava um samba e daí a pouco era intimado pra dizer na delegacia. [...] o Seu delegado queria saber o que era aquilo lá. Ora, você já pensou? A ignorância era dessa forma. [...]”⁶³.

A privacidade, nesse sentido, significava um privilégio a ser alcançado, bem como uma questão que envolvia a moral das referidas populações. Verificamos que o músico se sentia ofendido com a atitude de representantes da República com relação ao samba. As palavras de Donga sinalizam que havia ocasiões em que algumas das autoridades policiais não sabiam exatamente em que consistiam os sambas⁶⁴. Podemos considerar que as perseguições não tinham como foco direto tais manifestações.

A intolerância de alguns integrantes da polícia com relação à utilização de determinados instrumentos musicais reforça a nossa

62 WISSENBACH, 1998, v. 3, p. 129

63 Depoimento concedido por Donga ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 12/04/1969.

64 Esse aspecto fica evidente quando o músico relata que, após a realização dos sambas, era intimado para ir à delegacia porque “o Seu delegado queria saber o que era aquilo lá”.

interpretação de que as proibições não eram exatamente contra o samba. O músico João da Baiana⁶⁵ afirmou, em depoimento concedido ao MIS, que chegou a ser preso várias vezes por tocar pandeiro. No impedimento de se tocar pandeiro pode estar implícito o objetivo de prevenir tanto a execução do samba quanto de batuques, visto que tal instrumento era utilizado nas duas práticas⁶⁶.

Certamente havia variações do pulso e dos ritmos utilizados nessas manifestações por se tratar de práticas e coreografias distintas. No depoimento concedido por Donga, o músico ressalta a diferença presente nas coreografias dos batuques com relação aos sambas.

O batuque é quase tiririca, você sabe o que é tiririca não é? [Donga pergunta aos entrevistadores, e depois ele mesmo responde] Pois é capoeiragem. Porque o primeiro canto que apareceu na capoeiragem é esse: *Tiririca é faca de cortar / não me mate moleque de sinhá*. É por isso que tem o nome tiririca. Aquilo [o batuque] é da época escravagista. É próximo da capoeiragem. Porque você tem o nome das pegadas que você tira o outro [...] branda, facão, encruzilhada, sentado e em pé, tudo isso. É coreografia da capoeira. [...] Na batucada tem tudo isso. [...] Não tem nada com o samba. O sujeito confunde samba com batuque, não tem nada disso, samba é sapateado. É nos pés. Isso nos homens e as mulheres nos quadris, que saiba fazer. Como diria.⁶⁷

65 Depoimento concedido por João da Baiana no estúdio do Museu da Imagem e do Som em 24/08/1966.

66 Outros instrumentos percussivos também faziam (e ainda fazem) parte dos rituais religiosos praticados pelos descendentes de africanos. A presença de tais instrumentos constitui o principal elemento caracterizador das experiências musicais relacionadas ao campo modal. A música modal é voltada para a pulsação rítmica, com a presença forte das percussões (tambores, guizos, gongos e pandeiros), bem como de uma diversidade de timbres (WISNIK, 1989, p. 40).

67 Depoimento concedido por Donga ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 12/04/1969.

Notamos que Donga adverte que “batucada não tem nada com o samba”. Pode-se supor que para os integrantes das comunidades negras os aspectos que diferenciavam tais práticas eram evidentes. Quando ouvimos o referido depoimento, percebemos que nesse momento o músico utiliza um tom de voz exaltado. Esse aspecto parece indicar que a indistinção entre batuques e sambas não constituía um fenômeno raro. Entendemos que a confusão quanto à definição de sambas e batuques possivelmente dizia respeito às opiniões de pessoas pertencentes a outras classes sociais e étnicas, e que não tinham uma afinidade com tais práticas.

Possivelmente o fato de serem utilizados instrumentos musicais e batidas rítmicas semelhantes em tais práticas contribuiu para que em alguns momentos elas fossem compreendidas como uma única manifestação. Esse aspecto também foi ressaltado por Martha Abreu ao se referir a experiências musicais do século XIX. Ao analisar alguns relatos de viajantes do período, a autora assinala a dificuldade deles em estabelecer uma distinção entre o lundu e os batuques praticados especialmente pelos negros. De acordo com a autora,

Dentre os estilos populares de dança e música no Rio de Janeiro no século XIX, outra árdua tarefa é especificar as diferenças entre os lundus e os batuques nas descrições dos viajantes consultados — cientistas, reverendos ou simples curiosos, que visitaram o Rio de Janeiro no período em questão. A presença negra e/ou escrava, o movimento dos corpos, principalmente das ancas, o estalar dos dedos, a percussão e o violão eram elementos que se interpenetravam, complicando o estabelecimento de uma nítida separação entre o batuque e o lundu⁶⁸.

68 ABREU, 1999, p. 83.

Conforme estamos apontando, o fato de existirem características em comum nos sons produzidos pelas comunidades negras, em suas diversas práticas, poderia dificultar a distinção entre elas (especialmente para pessoas que não estavam diretamente ligadas a tais práticas). Esse aspecto pôde ser verificado no que se refere à prática de lundus e de batuques, conforme analisou Abreu.

De acordo com o depoimento concedido por Donga, havia também uma falta de compreensão do que consistia o samba, bem como das características que o distinguiam dos batuques. A partir dessas questões, podemos considerar que está implícito que as autoridades policiais se voltavam para os elementos que tais manifestações tinham em comum, a saber, a sonoridade fundamentada nos instrumentos de percussão e nas batidas rítmicas.

A prática do Entrudo, conforme ressaltamos no início deste capítulo, bem como a realização dos sambas e dos batuques, compreende tal sonoridade. No limiar do século XX, essas manifestações foram marginalizadas por uma parte da sociedade do Rio de Janeiro. Podemos considerar, nesse sentido, que é inegável a constatação de que havia uma hostilidade de parte da população (certamente uma minoria) com relação aos ritmos e sons praticados notadamente pelas comunidades negras.

Lembramos que a oposição verificada com relação às diferentes manifestações, pertinentes especialmente às comunidades negras, compreendia outras questões já apontadas anteriormente. Dentre estas, a discriminação que permanecia, mesmo após a abolição da mão de obra escrava, e o fato de alguns segmentos da população considerarem tais manifestações como bárbaras e contrárias aos pretendidos e almejados padrões europeus.

No início do século XX, uma parcela da população da então capital da República considerava que a utilização de determinados

instrumentos percussivos potencializava a desordem cidadina. Esse aspecto possivelmente foi um dos motivos que fizeram com que os cordões carnavalescos fossem alvo de críticas por parte da imprensa do Rio de Janeiro. No livro intitulado *Ecoss da Folia*⁶⁹, Maria Clementina ressalta esse aspecto.

De acordo com a autora, ranchos e cordões possuíam características comuns quanto à origem social dos participantes (especialmente os residentes nos morros e subúrbios e os que ocupavam profissões de trabalho braçal), bem como diferenças marcantes. Dentre os elementos que distinguiam tais manifestações, a autora assinala que os cordões tinham na sua base instrumentos como bumbos e tambores, caracterizando-se especialmente pela percussão acompanhada do canto. Os ranchos apresentavam uma percussão mais leve, com predominância dos instrumentos de corda e de sopro. Tais práticas compreendiam “uma nada desprezível diferença sonora”.

Hilário Jovino⁷⁰ teve participação central na fundação de vários ranchos carnavalescos na cidade do Rio de Janeiro entre as décadas de 1870 e 1910. A estrutura dos ranchos, compreendendo porta-bandeira, porta-machado e as pastorinhas dançando e tocando castanholas, atribuiu um aspecto mais suave ao desfile dos ranchos se comparados a outras formas de brincar o Carnaval (cujas marcações rítmicas eram mais fortes), a exemplo dos cordões.

Após analisar o debate empreendido por jornalistas, políticos e poetas, Cunha verifica que, no limiar do século XX, não havia

69 CUNHA, 2001.

70 Filho de escravos libertos, Hilário Jovino chegou ao Rio de Janeiro no ano de 1872. Ao chegar à então capital republicana, integrou-se ao rancho Dois de Ouro. Após alguns desentendimentos, deixou esse rancho e formou o rancho O Rei de Ouro (CUNHA, 2001, p. 211-212). Ver também MOURA, 1983.

na imprensa uma distinção evidente entre ranchos e cordões. No entanto, a autora começa a perceber uma diferenciação entre essas duas manifestações a partir de meados da década de 1900 até a década de 1910. Segundo Cunha, tal diferenciação

[...] se tornou cada vez mais forte, praticamente generalizando, na imprensa das décadas seguintes, uma posição de defesa entusiástica e intransigente dos grupos designados como ranchos”. [...] Na verdade, quando se atribui a esses grupos o caráter de legítima expressão do aprendizado da alta cultura pelo povo — coisa de gente do “labor honesto”, capaz de absorver e incorporar o exemplo de cima —, tentava-se estabelecer um recorte nas manifestações carnavalescas e definir-lhes critérios exteriores de legitimidade. Era também uma forma de balizar os comportamentos de trabalhadores urbanos, valorizando a feição morigerada que se atribuía aos ranchos e desqualificando a atitude supostamente rebelde e indesejável dos cordões. Assim, no mesmo movimento em que os elogios brotam para os ranchos é fácil encontrar na crônica jornalística exemplos numerosos do esforço em atribuir aos cordões uma imagem negativa, centrada na violência, na marginalidade e no barbarismo.⁷¹

Conforme já apontado, a percussão mais forte nos cordões compreendeu um aspecto marcante que os distinguia dos ranchos. Entendemos que tal aspecto contribuiu para que jornalistas e poetas atribuissem aos cordões adjetivos negativos.⁷² No que diz respeito aos sambas, os sons que emanavam dessa prática, compreendendo determinados ritmos e timbres (especialmente originários de instrumentos de percussão), provavelmente constituíram um importante elemento por meio do qual essas festas eram notórias, instigando as interferências policiais.

71 CUNHA, 2001, p. 156.

72 WISNIK, 1989, p. 72.

Tais questões sinalizam que no período enfocado havia a perspectiva de que os referidos instrumentos não eram condizentes com a “civildade” pretendida (naquele processo de reforma urbana) por uma parcela da sociedade da capital republicana. Podemos supor, nesse sentido, que a repressão/interferência de alguns integrantes da polícia quanto aos sambas era influenciada por uma “paisagem sonora”. Essa denominação foi dada por Wisnik. De acordo com esse autor, as sociedades, ao fazer música, empreendem primeiramente um processo de triagem, isto é, selecionam determinados sons, ritmos e instrumentos em detrimento de outros. Quando ouvimos alguns trechos musicais, mesmo que não identifiquemos as tonalidades e modulações, reconhecemos frequentemente “um território ou uma paisagem sonora, seja ela nordestina, eslava, japonesa, napolitana ou outra”⁷³.

As práticas das comunidades negras — de modo particular os sambas — certamente eram apreendidas (e marginalizadas) especialmente por essa “paisagem sonora”. Essa questão explicará em parte por que os sambas no formato canção (tal como podemos verificar no samba *Pelo telefone*), circunscritos à década de 1920, não compreenderam os instrumentos percussivos que faziam parte do ambiente no qual os sambas/festas eram realizados.

Voltando às interferências policiais, Donga demonstra um sentimento de indignação: “Nós temos que mostrar a essa gente que samba não é isso. [Algo que deve ser proibido] [...] Isso era uma coisa muito natural, era um despeito que nós tínhamos justo”⁷⁴. Entendemos que esse aspecto influenciou para que os sambas resistissem às represálias da polícia, bem como à obstinada organização

73 WISNIK, 1989, p. 72.

74 Depoimento concedido por Donga ao MIS em 12/04/1969.

social e cultural dos ex-escravos, tal como ocorreu com comunidades negras de descendência baiana.

As proibições aos sambas no limiar do século XX constituem uma questão ressaltada pelos músicos Donga e Heitor dos Prazeres. Conforme estamos apontando, dizer que no limiar do século XX o “samba era proibido”, tal como afirmou o sambista João da Baiana em seu depoimento ao MIS, não encerra a questão⁷⁵. É necessário entender qual o significado do termo samba para se compreender o que estava sendo proibido. O que se supõe é que o samba ainda não era canção.

Segundo Donga, os sambas “eram as festas realizadas nas casas, cada uma no estilo de cada uma. Tanto que as baianas davam as festas. Como se diz, samba na casa de fulano. Mas tinha choro também. [...] [e] no fundo tinha batucada [...]”. E batucada não é samba. Batucada é uma proximidade da capoeiragem⁷⁶.

Notamos que Donga utiliza a palavra samba como designação de festas que eram realizadas também com batucada. Conforme já assinalamos, o músico descreve detalhadamente a coreografia da batucada. Quanto ao samba, atribui-lhe o significado de dança. Nas palavras de Donga, “samba é sapateado. É nos pés. Isso nos homens, e as mulheres nos quadris”. Os entrevistadores⁷⁷ então comentam sobre o fato de que o samba ainda não era canção, mas sim dança e festa. Nessa parte do depoimento, Donga se demonstra impaciente mais uma vez e associa mais significados ao termo samba.

75 Depoimento concedido por João da Baiana ao MIS em 24/08/1966.

76 Depoimento concedido por Donga ao MIS em 12/04/1969.

77 Os entrevistadores são os seguintes: João Ferreira Gomes (Jota Efejê), Mozart Araújo, Ilmar de Carvalho, Aloisio de Alencar Teles, Braga Filho e o diretor do MIS, Ricardo Cravo Albin.

“Dá licença, eu vou explicar um bocadinho, porque às vezes as perguntas... Meu querido, não faz essas perguntas, pelo amor de Deus, não faz isso não. Olha aqui, você sabe o que é candomblé? Sabe o que é? O que é? [Donga pergunta ao entrevistador e alguém responde que não sabe, então o sambista prossegue] É Festa. E sabe o que é que se dança no candomblé? Afoxé. É assim. O samba é realizado com festa numa casa ou coisa que valha. Isso é o que havia...”⁷⁸.

Verificamos então os elementos: festa, dança e religião atuando de forma conjunta. A maneira com que Donga se expressa — em alguns momentos demonstrando falta de paciência com as intervenções dos entrevistadores — ao ressaltar as características do samba no início do século XX aponta para uma questão importante: de acordo com o depoimento do músico, samba, música, dança e religião constituem práticas tão imbricadas que, para ele, parece impossível explicá-las separadamente. Esse aspecto sinaliza uma questão também assinalada por Muniz Sodré:

Na cultura tradicional africana [...] a música não é considerada uma função autônoma, mas uma forma ao lado de outras — danças, mitos, lendas, objetos — encarregadas de acionar o processo de interação entre os homens e entre o mundo visível (o aiê, em nagô) e o invisível (o orum). O sentido de uma peça musical tem de ser buscado no sistema religioso ou no sistema de trocas simbólicas do grupo social em questão.⁷⁹

As reuniões das comunidades negras, também denominadas sambas, devem ser pensadas como práticas culturais cujo sentido é

78 Depoimento concedido por Donga ao MIS em 12/04/1969.

79 SODRÉ, 1998, p. 21. O autor Carlos Sandroni também ressaltou esse aspecto. De acordo com Sandroni, a palavra samba era sinônimo de festa, na qual “dança, música, comida, bebida e convivência não podem ser concebidas separadamente” (SANDRONI, 2001, p. 101).

construído a partir da integração de diferentes elementos, dentre os quais: mitos, crenças, músicas, danças e objetos. Nessa perspectiva, podemos considerar que, para tais comunidades, a hostilidade de uma parte da população da então capital da República, com relação aos sambas, significava a negação de valores culturais mais amplos do que a simples repreensão a uma dança, festa ou prática musical.

Carlos Sandroni afirma que a relação estreita existente entre os rituais religiosos negros e os sambas pode ter contribuído para as perseguições a estes. João da Baiana relata as ocorrências dos referidos rituais. Segundo esse músico: “Havia o candomblé e neste vinha o gegê, nagô e angola. O samba era antes. O candomblé era no mesmo dia, mas era uma festa separada. A parte do ritual acontecia depois do samba. Primeiro havia a seção recreativa e depois vinha a parte religiosa.”⁸⁰

Nos primeiros anos do século XX no Brasil, houve um esforço da Igreja em impedir práticas consideradas imorais, como, por exemplo, sambas e batuques⁸¹ que, conforme apontou o músico, antecediam os rituais religiosos. Tais práticas também aparecem correlacionadas nos depoimentos dos sambistas Donga e Heitor dos Prazeres. No entanto, em nenhum momento dos depoimentos os referidos músicos atribuem às práticas religiosas as justificativas para as proibições impostas aos sambas.

No ano em que Donga completou 50 anos de composição musical, foram publicados no jornal *Tribuna da Imprensa* alguns escritos feitos por ele mesmo a respeito de sua carreira. Tais escritos intitulados *As memórias de Donga* apontam para um aspecto importante relacionado às proibições com relação aos sambas. Ve-

80 Depoimento do músico concedido ao MIS em 24/08/1966.

81 WISSENBACH, 1998, v. 3, p. 84.

rificamos que esse sambista deixa entrever que a repressão a essa manifestação cultural não era unânime e nem mesmo constante.

Na capital da República, desde os tempos dos coronéis e da Guarda Nacional, existente na época dos quais conheci alguns como delegados de polícia do Distrito Federal, dos suplentes e inspetores de quarteirão, que são os atuais comissários, até a época dos bacharéis em Distrito [Direito] que substituíram estes no exercício de delegado policial, como marcou a época do dr. Virgulino de Alencar, dr. Montelo Júnior e dr. Flores da Cunha e outros, foi modificada a situação vexatória dos que vinham sofrendo a pressão bárbara e irregular, na sua própria residência em festas íntimas, e que eram cercados pela polícia de então e intimados a ir no distrito dar explicações por estar dançando o samba, este que toda gente admira e dança. Em certos casos permaneciam no Distrito. Na festa da Penha, os pandeiros eram arrebatados pela polícia, por medida de precaução, quando por falta de sorte dos sambistas não estava de serviço na Penha o piquete da cavalaria do 1º ou 9º regimentos da referida arma do nosso Exército Brasileiro, que sempre nos protegeu, principalmente sob o comando do tenente Marinho ou do saudoso Santana Barros, também tenente do nosso glorioso exército⁸².

Tal como ocorreu com os sambas, determinadas práticas/festividades — pertinentes especialmente às comunidades negras — que tiveram lugar no limiar do século XX (bem como a períodos históricos anteriores a ele) eram alvo de repressões. Dentre tais

82 CABRAL, Sérgio. Música naquela base. Jornal *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 27/04/1963. No que diz respeito às circunstâncias em que eram feitas as perseguições, Martha Abreu ressalta que “[...] apesar das implicações das autoridades policiais com o violão, batuques e sambas, vistos como fontes de desordem, as proibições explícitas não foram constantes. Em 1907, por exemplo, liberaram os sambas, apesar do impedimento de se transportarem os respectivos instrumentos; em 1912, voltaram a ser proibidos o samba e os batuques, o que há algum tempo não ocorria; em 1916 vários ranchos e grupos carnavalescos apresentaram-se com seus sambas e batuques” (ABREU, 1999, p. 344).

práticas, destacamos os batuques. A respeito das circunstâncias em que eram realizadas essas manifestações no final do século XIX, recorreremos ao estudo realizado por Martha Abreu. A citação extensa é importante para a compreensão de que, não obstante a existência de impedimentos para as referidas práticas, as comunidades negras encontravam espaço para sua execução.

Diferentes títulos, parágrafos e punições diziam respeito aos batuques no código de posturas vigente [...] indicando que as suas possibilidades de ocorrência eram variadas. No caso em questão [sobre a existência de batuques de pretos no Campo de Santana em meados de 1866] o fiscal apenas mencionou as multas para estabelecer a punição e, assim, infere-se que os batuques não estavam se realizando em lugares públicos. O código proibia nestes locais [públicos] os “ajuntamentos de pessoas com tocatas, danças ou vozerias” (título 7º, artigo 10º) correndo risco os infratores de irem direto para a cadeia, caso não tivessem dinheiro para o pagamento da multa, como era de presumir, ao menos em tese, a situação dos “pretos” envolvidos nas tocatas. Desta forma, como depois encontrei evidências, o tal batuque realizava-se em casa particular e, por isso, as multas pensadas pelo Fiscal poderiam ser pagas pelo respectivo proprietário⁸³.

A autora destaca um código de posturas datado de meados do século XIX e que dizia respeito à realização de batuques. Tal código proibia os “ajuntamentos de pessoas com tocatas, danças ou vozerias”. Consideramos que fica evidente a restrição à “paisagem sonora” (à qual nos referimos anteriormente) praticada especialmente pelas comunidades negras. Supomos que a atitude de representantes do governo com relação a tais práticas se mantém nos primeiros anos do século XX. No que se refere às manifestações das comunidades negras, de modo particular aos sambas

83 ABREU, 1999, p. 282-283.

e batuques, a “paisagem sonora” produzida constitui um elemento de destaque. Na falta de conhecimento específico a respeito dessas manifestações, as autoridades mencionadas se voltavam contra os sons produzidos especialmente pelas comunidades negras.

De acordo com a autora, dentro do próprio código de posturas municipais, havia alternativas que possibilitavam a realização de batuques, danças e tocas dos negros. Acrescente-se a isso o fato de existirem divergências entre tal código e as opiniões de determinados representantes das autoridades policiais quanto à proibição das referidas manifestações. Prossegue a autora:

O subdelegado do primeiro distrito escreveu uma longa carta à Câmara, em agosto de 1866, não concordando com a proibição dos batuques e desqualificando as alegações do fiscal. Seus argumentos ilustram exemplarmente um tipo de relação entre as autoridades do governo e os teimosos continuadores dos “batuques africanos” na cidade do Rio de Janeiro [...] ⁸⁴.

Notamos que, entre os representantes do governo municipal, a proibição com relação aos batuques não significava uma opinião/posição resultante de um consenso. No limiar do século XX, essa questão também pode ser verificada no que diz respeito à realização dos sambas, conforme aponta o sambista João da Baiana.

[...] samba e pandeiro eram proibidos. A polícia perseguia a gente. Eu ia tocar pandeiro na festa da Penha e a polícia me tomava o instrumento. Uma vez o Pinheiro Machado quis saber por quê. Houve uma festa no Morro da Graça e eu não fui. Pinheiro Machado perguntou então pelo rapaz do pandeiro. Ele se dava com meus avós, que eram da maçonaria. [...] Pinheiro Machado achou um absurdo e mandou

84 ABREU, 1999.

um recado para que eu fosse falar com ele no Senado. E eu fui. [...] O Senado era ali na esquina, perto da Casa da Moeda, na praça da República. Ele perguntou por que eu não fui na casa dele e eu respondi que não tinha comparecido porque a polícia tinha apreendido o meu pandeiro na Festa da Penha. Depois quis saber se eu tinha brigado e onde se poderia mandar fazer outro pandeiro. Esclareci que só tinha a casa do seu Oscar, o Cavaquinho de Ouro, na rua Carioca n° 1908. Pinheiro pegou um pedaço de papel e escreveu uma ordem para o seu Oscar fazer um pandeiro com a seguinte dedicatória: “A minha admiração, João da Baiana. Senador Pinheiro Machado”⁸⁵.

Como podemos observar, o repúdio ao samba não era unânime. A constatação de que diferentes segmentos sociais (dentre estes, políticos e autoridades policiais) permitiam a sua realização e/ou eram apreciadores dessa prática, sinaliza que, não obstante o fato de se verificar uma marginalização do samba, pessoas pertencentes às camadas sociais mais abastadas também demonstravam um interesse positivo quanto à referida prática. Esse aspecto foi ressaltado por Francisco Guimarães no livro *Na roda do samba*:

[...] Quando se formava a roda, os seus componentes eram as sumidades e os convidados, gente escolhida, que merecia o tratamento de “Iaiá” e “Ioiô”. [...] E as baianas? Mas que baianas tentadoras [...] que contavam na roda inúmeros admiradores, gente graúda: “seu” barão, “seu” comendador e o português da venda ou do açougue... O samba daquele tempo, em que tomava parte a “elite”, a alta roda, era o que se podia dizer uma “coisa do outro mundo”!⁸⁶

A letra da canção *Samba de fato*, composta por Pixingu-

85 Depoimento concedido por João da Baiana no estúdio do Museu da Imagem e do Som em 24/08/1966.

86 GUIMARÃES, 1978, p. 78-79.

nha⁸⁷, diz respeito, dentre outros aspectos, à presença de pessoas de diferentes classes sociais e étnicas nas reuniões de sambas. Após o refrão (*Samba de partido-alto / Só vai cabrocha que samba de fato*) seguem-se os versos que sustentam nossa análise:

Só vai mulato filho de baiana
E a gente rica de Copacabana
Doutor formado de anel de ouro
Branca cheirosa de cabelo louro olé⁸⁸

Apesar de ter sido gravada no ano de 1932, entendemos que a canção diz respeito à popularidade das festas realizadas pelas tias baianas nos primeiros anos do século XX. Nos versos seguintes, o intérprete Patrício Teixeira enuncia outros elementos que traduzem as referidas festas. Dentre tais elementos, assinalamos o choro e o estilo de samba denominado partido-alto. A prática destes dois gêneros é ressaltada pelos músicos Donga, Heitor dos Prazeres e João da Baiana. De fato, em seus depoimentos concedidos ao MIS, referem-se às reuniões nas quais ocorriam os sambas do período enfocado.

Especialmente a presença do verso “samba de partido-alto” nos leva a supor que a canção faz uma alusão aos sambas dos negros baianos do Rio de Janeiro no início do século XX. Segundo Heitor dos Prazeres, o samba partido-alto era para as senhoras que não gostavam de sambar em público. Nas palavras do músico, essa denominação dizia respeito ao “partido elevado das coroas, mais íntimo”. Prazeres acrescenta que esse estilo de samba era mais instrumental. Ismael Silva também ressaltou esse aspecto, dizendo que o samba de partido-alto era caracterizado especialmente por

87 Alfredo da Rocha Viana Júnior (1898-1973). Compositor, flautista e saxofonista.

88 Pixinguinha. *Samba de fato*. Rio de Janeiro: Victor, 1932. Disco sonoro 78 rpm. Disponível em: <<http://www.ims.com.br>>.

um solo de cavaquinho⁸⁹. Na definição de João da Baiana, o sambista afirma que “partido-alto cantava-se em dupla, trio ou quarteto. Nós tirávamos um verso e o pessoal sambava, um de cada vez”⁹⁰.

Encontramos diversas definições feitas pelos sambistas para a expressão “samba de partido-alto”. Concordamos com Carlos Sandroni quando afirma que “a expressão partido-alto é muitas vezes usada para enfatizar o caráter tradicional, autêntico do samba”⁹¹. Esse aspecto reforça nossa interpretação de que a canção *Samba de Fato* se refere aos sambas realizados pelas tias baianas.

Entendemos que a presença de pessoas originárias de diferentes classes sociais e étnicas nos sambas (conforme podemos observar na estrofe destacada da referida canção) aponta para um aspecto importante. No limiar do século XX, período em que a então capital republicana é marcada por um processo de reforma e crescimento urbano, algumas manifestações culturais das camadas populares (a exemplo dos sambas) atingiam pessoas mais privilegiadas economicamente. Nessa perspectiva, em meio às transformações motivadas pelo desenvolvimento do espaço urbano, os sambas, dentre outras formas de entretenimento popular, terão um papel importante na emergência de novos hábitos e costumes dos cidadãos. Para os músicos das comunidades negras, o samba estruturado em canção significou um importante instrumento para ter um reconhecimento efetivo como cidadão. Eis aqui uma das hipóteses centrais da nossa pesquisa.

89 Depoimentos concedidos pelo músico em 29/09/1966 e em 16/07/1969.

90 Depoimentos concedidos ao MIS. Heitor dos Prazeres (01/09/1966), Ismael Silva (primeiro depoimento em 29/09/1966; segundo depoimento em 16/07/1969) e João da Baiana (24/08/1966). Sandroni assinala outras definições para a expressão. Ver especialmente o capítulo intitulado “Da sala de jantar à sala de visitas” (SANDRONI, 2001)

91 SANDRONI, 2001, p. 104.

CAPÍTULO 2

A CANÇÃO COMO POSSIBILIDADE DE RECONHECIMENTO SOCIAL

Eu precisava era aparecer. Uma forma que se pudesse com inteligência, concatenar aquilo tudo [o samba] e lançar. Eu sempre fui muito objetivo e fiz. Você tá entendendo? Sem pensar em dinheiro. Eu não tinha a menor noção, não sabia que a gravação ia dar nisso. [...] Fiz a coisa pelo instinto e pela roda mesmo. [...] Nós temos que mostrar a essa gente que samba não é isso. [...] E isso era uma coisa muito natural, era um despeito que nós tínhamos justo. Então eu tinha a minha revolta, então fiz. E não procurei me afastar muito do maxixe porque era o que estava em voga. De modo que eu fiz um crochê e deu certo⁹².

Na epígrafe, certamente Donga chama a atenção para a ocasião em que resolveu gravar o samba *Pelo telefone*, no ano de 1917. O trecho do depoimento sinaliza que a gravação de um samba possibilitaria uma notoriedade para o músico e/ou para a roda de samba. Pretendemos neste capítulo discutir esta questão, bem como analisar alguns aspectos relacionados com o processo de estruturação do samba em canção no formato de melodia e letra. Consideramos ainda que alguns elementos pertinentes ao processo de urbanização da capital republicana, como a emergência de novos comportamentos e o surgimento da cultura de massa, compreenderam aspectos importantes no referido processo.

92 Depoimento concedido por Donga ao Museu da Imagem e do Som em 02/04/1969.

Na transição do século XIX para o século XX, a chegada de novos instrumentos tecnológicos e a emergência de novos modos de vida impactaram sobremaneira o cotidiano de parte da população circunscrita especialmente às grandes cidades. A chegada de novos meios de comunicação (como telegrama sem fio e o telefone), as inovações no transporte urbano (bonde e metrô), a indústria fonográfica e o cinema, a rapidez e o aumento do fluxo de informações representavam os novos elementos constitutivos do espaço urbano, os quais influenciaram mudanças subjetivas no homem⁹³.

As populações originárias de diferentes classes sociais e étnicas, e que afluíram para a capital da República, vão compor uma multidão que não se satisfazia mais apenas com as brincadeiras ocorridas no período do Carnaval, ou com as festas relacionadas ao calendário religioso e que eram realizadas no decorrer do ano. As novas aspirações das populações dos grandes centros urbanos contribuíram para o aumento e para a diversificação dos espaços de entretenimento. Os cafés-dançantes, teatros, serenatas, festas populares, cinemas e bares compreendiam as novas formas de diversão das cidades, nas quais a música tinha papel de destaque.

Nessa perspectiva, o desenvolvimento da indústria fonográfica estava diretamente ligado ao surgimento de uma nova forma de fruição das realidades culturais pertinentes especialmente ao cotidiano das grandes cidades. Acrescente-se a isso o fato de que os fonógrafos e os discos constituíram instrumentos que impressionaram parte da população, possivelmente pelas fantasias imagéticas e sonoras que proporcionavam. Primeiramente, esses instrumentos permaneceram restritos aos setores mais abastados da população e, somente em momento posterior, os cidadãos menos afortunados puderam adquiri-los.

93 Essa ideia está bem articulada em SEVCENKO, v. 3, 1998a.

A atuação da Casa Edison, na cidade do Rio de Janeiro, sinaliza a potencial apropriação dos fonógrafos e dos discos por parte da população. Fundada no ano de 1900 por Fred Figner, essa empresa a princípio era um estabelecimento comercial, mas rapidamente se transformou na primeira gravadora de discos do Brasil. Músicas populares eram gravadas com o objetivo de divulgar os fonógrafos e os discos. Algumas manifestações culturais — notadamente os sambas — acompanharam o ritmo das transformações relacionadas com o processo de urbanização da capital da República. Nesse sentido, nas primeiras décadas do século XX, os sambas já estavam de alguma maneira vinculados aos aparelhos de gravação.

As primeiras décadas do século XX foram marcadas, entre outros fenômenos, pela expectativa de consolidação de um campo “musical-popular” no Brasil e, de modo particular, na cidade do Rio de Janeiro. A partir da modinha e do lundu como principais matrizes, emergia naquele período a canção popular urbana no Brasil⁹⁴.

A modinha surgiu em fins do século XVIII, derivada da moda portuguesa. Domingos Caldas Barbosa, reconhecido como seu inventor, substituiu as letras/poemas inspirados nas operetas europeias características da moda por um vocabulário “mais natural” e próximo do falante nativo da colônia. Além disso, incorporou à modinha alguns elementos rítmicos do lundu⁹⁵.

O lundu é considerado o primeiro gênero a ser difundido pelas diferentes classes sociais e étnicas. Sua origem remonta aos batuques e danças trazidos especialmente pelos negros bantos⁹⁶ da África, compreendendo letras cômico-maliciosas com temas rela-

94 Cf. NAPOLITANO, 2005. Ver o capítulo “Música e História do Brasil”.

95 TATIT, 2004. Ver especialmente capítulo intitulado “A sonoridade brasileira”.

96 Segundo Slenes, o elemento linguístico constitui uma das principais características da identidade *Banto* (ou *Bantu*) (SLENES, 1992, p. 48-67).

cionados ao cotidiano. De maneira geral, o lundu possuía o andamento mais rápido do que o da modinha, bem como uma marcação rítmica mais acentuada e sensual. Além disso, assemelhava-se aos batuques também praticados pelos negros, conforme apontado no capítulo anterior.

Carlos Sandroni ressalta a proximidade entre as formas musicais da modinha e do lundu, bem como deste gênero comparativamente ao maxixe. Esse aspecto já tinha sido verificado por Heitor Villa-Lobos, para quem o maxixe seria uma nova forma de dançar o lundu. Tais circunstâncias justificam as dificuldades em distinguir os respectivos gêneros musicais⁹⁷. Quanto à estrutura rítmica de tais canções, é possível verificar um elemento em comum, a saber, a presença da síncope⁹⁸. Essa batida rítmica certamente estaria ligada a elementos da cultura africana, conforme apontado por Sandroni. De acordo com esse autor,

[...] mesmo se a noção de síncope inexistente na rítmica africana, é por síncofes que, no Brasil, elementos desta última vieram a se manifestar na música escrita; ou se preferirmos, é por síncofes que a música escrita fez alusões ao que há de africano em nossa música de tradição oral⁹⁹.

97 Esse autor ressalta a dificuldade em diferenciar as formas musicais da modinha e do lundu. Capítulo intitulado “Do lundu ao samba” (SANDRONI, 2001).

98 Esse elemento musical é caracterizado pelo prolongamento de um tempo fraco para um tempo forte, com a ausência de marcação do primeiro. A falta de marcação do tempo fraco estimula o receptor (ouvinte) dessa formação rítmica a preencher a marcação ausente com o movimento do corpo. Tal movimentação pode ser feita por meio de palmas, balanço do corpo ou pela dança (SODRÉ, 1998). Ver também Wisnik (1989), especialmente o capítulo “Som, ruído e silêncio”.

99 Sandroni ressalta que a síncope também pode ser eventualmente observada na música erudita ocidental. Por outro lado, no que se refere à música da África, as síncofes são utilizadas com frequência, fazendo parte da tradição musical africana “desde o repertório rítmico das crianças”. Ainda de acordo com esse autor, “[...] neste ponto, o Brasil está muito mais perto da África do que da Europa [...]” (SANDRONI, 2001, p. 25-26).

Domingos Caldas Barbosa foi o principal divulgador da modinha no final do século XVIII. A atuação desse músico ultrapassou as fronteiras musicais brasileiras. A partir de 1775 teve sucesso em Lisboa, divulgando a modinha brasileira. De acordo com Tatit, embora já existisse no mesmo período um número significativo de obras musicais eruditas de autores brasileiros, essas composições “mal ultrapassavam as fronteiras da igreja ou da corte”. Este aspecto sinaliza que, desde o final do século XVIII, já havia a expectativa de destaque do Brasil, no que diz respeito ao plano musical, emanada a partir da produção popular¹⁰⁰.

Seguindo nesse percurso, nos primeiros anos do século XX, a canção popular constituirá um espaço a partir do qual os cancionistas também poderão obter um maior reconhecimento junto à população. Ao analisar a trajetória de alguns atores negros no teatro, em comparação com a presença de artistas negros na música, Lopes assinalou que as possibilidades de visibilidade sociocultural eram mais promissoras no espaço musical. A esse respeito o autor afirma que

Entre os músicos, havia muito mais possibilidade de uma carreira para artistas de descendência africana. Ao longo do século XIX, ao contrário do que ocorreu com o teatro, havia um espaço razoável para músicos negros e mestiços. Na virada para o século XX, sua presença na indústria do entretenimento passou a se tornar mais comum, indo além da função específica de músico. Na primeira década, um duo de cançonetistas e dançarinos negros, *Os Geraldos*, fazia sucesso e chegou a excursionar pela Europa. Eduardo das Neves, o Crioulo Dudu, que também se apresentava como cançone-tista, era famoso em todo o Rio de Janeiro¹⁰¹.

100 Ver Tatit (2004), especialmente o capítulo “A sonoridade brasileira”.

101 LOPES, 2009, p. 2.

Certamente, alguns elementos presentes nas obras musicais de Caldas Barbosa influenciaram a canção popular do século XX. Suas composições possuíam as batidas rítmicas originárias dos batuques africanos e suas melodias possibilitavam a interpretação de letras/textos que se aproximavam da fala cotidiana. Tais aspectos se tornaram marcantes na forma/canção que emergia no espaço urbano em expansão. De acordo com José Ramos Tinhorão,

Do ponto de vista musical, o novo gênero de diversão posto ao alcance dos cidadãos viria a provocar o aparecimento de um tipo de canção cuja característica ia ser a de seus versos se dirigirem pela primeira vez ao público presente em sua própria linguagem, através de um coloquialismo que lhe imitava até mesmo a forma de falar. Essa comunicação entre iguais configurava um clima de intimidade entre o cantor-atrator e seus ouvintes, que esses intérpretes se transformariam em figuras mais importantes do que os próprios autores dos versos e das músicas [...]¹⁰².

Acreditamos que os elementos característicos das composições de Domingos Caldas Barbosa já sinalizavam o estilo de compor do cancionista brasileiro, bem como se constituíam em aspectos marcantes do gênero musical que vinha se formando desde a chegada da população africana ao país, a saber, o samba.

Conforme estamos apontando, alguns eventos históricos foram particularmente relevantes para a compreensão do samba como padrão de música brasileira. O processo de urbanização da cidade do Rio de Janeiro e as inovações tecnológicas — dentre elas a chegada dos aparelhos de gravação —, constituíram fenômenos que estão intrinsecamente ligados ao processo de formação da can-

102 TINHORÃO, 1990, p. 167.

ção popular, sobretudo o samba. Para uma definição até certo ponto sumária, porém não menos importante da expressão “canção popular” — formada por melodia e letra —, remetemos para o que disse Napolitano:

Aquilo que hoje chamamos de música popular, em seu sentido amplo, e, particularmente, o que chamamos “canção” é um produto do século XX. Ao menos a sua forma “fonográfica”, [...] adaptada a um mercado urbano e intimamente ligada à busca de excitação corporal (música para dançar) e emocional (música para chorar, de dor ou alegria. [...] Sua gênese, no final do século XIX e início do século XX, está intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas. Esta nova estrutura socioeconômica, produto do capitalismo monopolista, fez com que o interesse por um tipo de música, intimamente ligada à vida cultural e ao lazer urbanos, aumentasse¹⁰³.

Foi a partir das festas realizadas nas comunidades negras que o samba emergiu e começou a ser difundido. Embora ainda não compreendesse a designação de gênero musical, o samba já fazia parte do cotidiano desse grupo étnico. Por ser uma manifestação inicialmente restrita especialmente às comunidades negras — tanto no que diz respeito às festas quanto no que se refere ao processo de composição dos primeiros sambas — entendemos que o samba pode ser compreendido como uma manifestação que compunha o quadro da cultura popular urbana emergente no Rio de Janeiro nas décadas iniciais do século XX.

Quanto à “cultura popular”, entendemos que ela não constitui um conceito definido e estático. Ao contrário, na medida em que há variações da concepção/recepção/apropriação da cultura

103 NAPOLITANO, 2005, p. 11-12.

de uma região para outra, as formulações teóricas sobre cultura popular demandam uma construção histórica a partir de espaços e tempos determinados. Nessa perspectiva, devemos considerar a cultura popular como algo plural. Segundo Peter Burke, o mais correto é nos referirmos às culturas populares no que concordamos. Ao compreendermos o samba como uma manifestação da “cultura popular” urbana, estamos utilizando o conceito segundo o entendimento Burke:

Quanto à cultura popular, talvez seja melhor de início defini-la negativamente como uma cultura não oficial, a cultura da não elite, das classes subalternas. No caso dos inícios da Europa moderna, a não elite era todo um conjunto de grupos sociais mais ou menos definidos, entre os quais destacavam-se os artesãos e os camponeses (ou povo comum) para sintetizar o conjunto da não elite [...]. O interesse cada vez maior em cultura popular está, certamente, longe de se restringir aos historiadores. É compartilhado pelos sociólogos, folcloristas, e estudantes de literatura, aos quais vieram juntar-se mais recentemente aos historiadores da arte e os antropólogos sociais [...]. Uma questão hoje levantada frequentemente é que o termo cultura popular nos dá uma falsa impressão de homogeneidade e que seria melhor usá-la no plural [...].¹⁰⁴

A essa interpretação sobre cultura popular devemos acrescentar a noção de circularidade cultural discutida por Ginzburg¹⁰⁵. Nesse aspecto, a expressão pode constituir interpretações e temporalidades sincrônicas e diacrônicas, verificadas justamente na movimentação do conceito, o que contribui para sua permanente dinâmica. Além disso, devemos considerar as trocas e mudanças culturais. Nesse sentido, prossegue Burke:

104 BURKE, 1981, p. 19.

105 GINZBURG, 1987.

A fronteira entre as várias culturas de um povo e as culturas da elite (e estas tão variadas quanto aquelas) é vaga e por isso a atenção dos estudiosos do assunto deveria concentrar-se na interação e não na divisão entre elas [...]. Concordo, por exemplo, que o termo cultura popular tem um sentido diferente quando usado por historiadores para referir-se: 1) à Europa por volta do ano 1500, quando a elite geralmente participava da cultura do povo, e 2) ao final do século XVIII, quando a elite tinha geralmente se retirado¹⁰⁶.

À medida que o samba gradativamente alcança diversas classes sociais e étnicas circunscritas ao emergente espaço urbano, ou seja, transpõe as fronteiras do grupo social que o originou (no caso, as comunidades negra), essa manifestação passa a ser compreendida também como pertencente à cultura popular e de massa. Segundo Moraes:

Nas primeiras décadas deste século [XX], inúmeras e novas formas culturais das classes subalternas se organizavam nos grandes centros urbanos. De alguma maneira, a produção e, principalmente, a reprodução dessas culturas já se vinculavam aos meios de difusão de massa. Essas renovadas situações ocorriam em teatros, cafés-dançantes, casas de dança, circos, serenatas, festas populares, futebol, restaurantes, bares, cinemas, etc., que se multiplicavam e se misturavam pelos centros urbanos, movimentando dia e noite as grandes cidades [...]¹⁰⁷.

O teatro de revista certamente foi um importante veículo de divulgação do samba. Desde a segunda metade do século XIX, a população urbana do Rio de Janeiro (bem como aquelas originadas em outras regiões de país, atraídas pelas “novidades” da capital) já

106 BURKE, 1981, p. 19-21.

107 MORAES, 1994, p. 69.

demonstrava seu interesse pelos teatros de revista localizados na Praça Tiradentes. Dentre as famosas casas com esse tipo de espetáculo destacaram-se o Apolo, o Teatro da Exposição de Aparelhos de Álcool, Rio Branco, Chantecler e o Palace Théâtre¹⁰⁸.

Nos primeiros anos do século XX, gêneros musicais como polcas, maxixes e sambas eram incluídos e/ou davam nomes a algumas revistas. Se, por um lado, os compositores populares procuraram incluir suas canções nos números das revistas, com o intuito de torná-las conhecidas, por outro, o sucesso adquirido por uma canção também era uma forma de atrair o público para o teatro. Consideramos que a expressiva repercussão da revista intitulada *Pé de Anjo* constitui um exemplo desta perspectiva. Produzida pela companhia de teatro São José no período enfocado, essa revista obteve grande sucesso de público, com cerca de 500 apresentações consecutivas. O número contou com “o sucesso carnavalesco de Sinhô”¹⁰⁹.

Músicos como Pixinguinha, Donga e Sinhô, dentre outros, fizeram parte da geração de sambistas que presenciaram suas canções atingirem um grande sucesso popular a partir dos palcos da Praça Tiradentes. Esses eventos foram importantes para a ideia de que o samba se constituía gradativamente em um dos elementos da cultura popular e de massa da primeira década do século XX.

No que diz respeito aos espaços de divertimento, coexistiam na capital republicana diferentes ambientes. Por um lado, os modernos e urbanos teatros de revista, cafés-dançantes e cinemas; por outro, as festas populares características do universo rural, com elementos profanos (quermesse, música e dança) e religiosos (missas e procissões), como é o caso da Festa da Penha.

108 TINHORÃO, 1990, p. 187.

109 LOPES, 2009, p. 4. Alencar também destaca vários sambas que, após obterem notoriedade, eram incluídos nos números de revista (ALENCAR, 1979).

Organizada pela Irmandade Portuguesa desde o século XIX, a Festa da Penha foi aos poucos sendo ocupada pelas comunidades negras, bem como pela população pobre do Rio de Janeiro. Em razão disso, a festa se tornou referência e ponto de encontro das manifestações da cultura negra, como, por exemplo, através da música, da dança e da culinária. Os compositores de samba também divulgavam suas canções a partir dessa festa. A respeito desse aspecto, o músico Heitor dos Prazeres afirma que “quando a música era divulgada na Festa da Penha, nós podíamos ficar tranquilos que aquela música já era para o Carnaval”¹¹⁰.

Nas primeiras décadas do século XX, o processo de implantação de uma cultura moderna e urbana (notadamente na cidade do Rio de Janeiro) ocorreu concomitantemente à permanência de elementos da cultura rural. Esse aspecto podia ser verificado em diferentes dimensões da vida social, bem como na esfera musical, tal como podemos verificar na canção *Pelo telefone*. Composição de Donga (melodia) e de Mauro de Almeida (letra), e interpretada por Baiano, a canção foi gravada num disco da *Casa Edison*. A primeira estrofe se refere a um aparelho moderno de comunicação — neste caso, o telefone. Além de denominar a canção, a expressão *pelo telefone* aparece no segundo verso da letra.

O chefe da folia
Pelo telefone
Mandou me avisar,
Que com alegria,
Não se questione,
Para se brincar¹¹¹.

110 Depoimento do músico, concedido ao MIS em 01/09/1966.

111 Donga. *Pelo telefone*. Rio de Janeiro: Odeon, 1915-1921. Disco sonoro 78 rpm. Disponível em: <<http://www.ims.com.br>>.

De acordo com Almirante, a expressão “pelo telefone” surgiu no ano de 1916, devido a um ofício emitido pelo então chefe da polícia Aurelino Leal, que fora publicado pelo jornal *A Noite*. A seguir, o ofício transcrito do livro de Almirante:

[...] ao delegado do distrito, ordenando-lhe que lavre auto de apreensão de todos os objetos de jogatina. Antes, porém, de se oficiar, comunique-se-lhe esta minha recomendação *pelo telefone* oficial. Recomende-se, outrossim, ao mesmo delegado que intime os diretores dos clubes existentes na av. Rio Branco e suas proximidades a se mudarem para outros locais, com prévia ciência, dentro do prazo de 30 dias, sob pena de serem cassadas as respectivas licenças”¹¹².

Deve-se assinalar que havia uma preocupação das autoridades policiais em manter distantes da região central da capital republicana as práticas de jogo consideradas ilícitas e causadoras de desordem. Acrescente-se a isso o fato de que o ofício nos sugere que tais práticas eram toleradas em regiões que não estivessem nas proximidades da Av. Rio Branco. Supomos que os critérios utilizados pelas autoridades policiais quanto à proibição dos jogos eram possivelmente empregados também na repreensão de determinadas manifestações culturais, a exemplo do samba, uma vez que tal manifestação era aceita nos espaços distantes do centro da cidade.

Outra reportagem, feita pelo mesmo jornal, no ano de 1913, é destacada por Donga como fonte de inspiração para a construção do samba *Pelo telefone*. Nas palavras do músico, “Quem fez essa forma foi a reportagem de *A Noite*. Agradece aquela promoção do Irineu Marinho pra se ter o samba aí. E acabou-se o assunto”¹¹³.

112 ALMIRANTE, 1977, p. 19-20.

113 Depoimento concedido por Donga ao MIS em 02/04/1969.

Donga se refere à campanha contra o jogo, por iniciativa do jornalista Irineu Marinho, lançada pelo jornal no ano mencionado. No livro de Muniz Sodré, encontramos outro depoimento através do qual o músico explica mais detalhadamente essa campanha. Segundo Donga:

Um dia, em plena tarde, eles [os repórteres Orestas Barbosa, Eustáquio Alves e Costa Soares] fingiram ser jogadores e banqueiros, diante de umas roletas de papelão que Irineu Marinho colocara perto da redação, no Largo da Carioca. Batida uma fotografia, o jornal fez escândalo: jogava-se em plena rua, sem que a polícia tomasse providências. O episódio foi muito comentado. Isto dá samba, pensei eu¹¹⁴.

Consideramos que a atitude controversa da polícia do Rio de Janeiro em relação à prática de jogos (que constitui motivo central nas duas reportagens mencionadas), certamente teria influenciado a criação de uma das versões do samba *Pelo telefone*, mas que não foi gravada. É notória a estreita relação entre os versos: *O chefe da polícia / Pelo telefone / Mandou me avisar / Que na Carioca / Tem uma roleta / Para se jogar*¹¹⁵ e os episódios ocorridos nos anos de 1913 e 1916. Nesse sentido, os versos que apontavam tanto para uma crítica quanto para uma sátira à ação de representantes do governo foram modificados para a gravação. O depoimento de Donga sustenta nossa interpretação.

Nos versos da segunda estrofe, observamos a presença de um tema relacionado com o universo rural. Conforme já ressaltado por Henrique Foréis Domingues (1908-1980) — também conhecido

114 SODRÉ, 1998, p. 73.

115 Consideramos que essa versão da letra possivelmente é mais conhecida do que a gravação oficial.

por Almirante — tais versos são semelhantes aos que foram utilizados na toada *Rolinha do sertão*, de Catulo da Paixão Cearense e Ignácio Raposo. Criada em 1916, essa composição integrava a peça intitulada *O Marroeiro*. A seguir, o refrão da toada à qual nos referimos¹¹⁶:

Olha a rolinha
Sinhô, Sinhô
Mimosa flor
Sinhô, Sinhô
Preso no laço
Sinhô, Sinhô
Do seu amô.

Ao comparar esse trecho com os versos encontrados na quarta parte da canção *Pelo telefone*, concordamos com a visão de Almirante quanto ao reconhecimento de uma significativa semelhança entre ambos.

Ai se a rolinha
Sinhô, Sinhô
Se embarçou
Sinhô, Sinhô
É que a avezinha
Sinhô, Sinhô
Nunca sambou
Sinhô, Sinhô

Nesse sentido, ao procedemos à leitura da letra na íntegra, notamos a presença de elementos concernentes ao universo rural e urbano. No período a que pertence a canção, o Rio de Janeiro passava, como resultado da urbanização, por mudanças em alguns dos seus espaços, con-

116 ALMIRANTE, 1977, p. 16.

forme já apontamos neste trabalho. É interessante observar que, apesar das transformações pertinentes ao universo urbano em expansão, havia, no período circunscrito à década de 1910, uma predominância, relativamente às composições, de motivos sertanejos das regiões do Norte e do Nordeste do Brasil, bem como do meio rural. Naquela década, estava em evidência o *Grupo de Caxangá*¹¹⁷. Vestidos com roupas típicas do Nordeste, esse grupo cantava toadas sentimentais do Cariri¹¹⁸.

No que diz respeito à melodia da canção *Pelo telefone*, alguns autores consideram que tenha sido nela utilizada ritmos que caracterizam o maxixe¹¹⁹. O músico Donga também admite parcialmente esse aspecto. Ao ser questionado se o samba tem uma forma aproximada do maxixe, Donga responde que

Em parte do maxixe não tem. Eu soube como sair dele. [...] o maxixe é diferente. Esses moços precisam aprender, desculpe a falta de modéstia, aprender a conhecer o que é seu. Porque o maxixe ou o samba tem uma parte proeminente que é a coreografia. Cada música, cada modalidade desta tem a dança¹²⁰.

117 No final da década de 1920, a partir do Grupo de Caxangá, formou-se o conjunto musical Oito Batutas, cujos integrantes também utilizavam um vestuário típico da região Nordeste do Brasil. Os Oito Batutas eram formados pelos músicos Alfredo da Rocha Viana (Pixinguinha), Osvaldo Viana (China), Ernesto dos Santos (Donga), Raul Palmieri, Néelson Alves, José Alves (Zezé), Luís Silva e Jacob Palmieri (ALMIRANTE, 1977, p. 22).

118 Os motivos sertanejos estavam presentes nas canções populares, bem como nas criações eruditas. Utilizaram-se deles, neste sentido, a pianista Chiquinha Gonzaga, o maestro Heitor Villa-Lobos, bem como os poetas semieruditos Catulo da Paixão Cearense e Eduardo Souto. Esse aspecto sinaliza o caráter “fusional e mesclado da singularidade cultural brasileira, ligado a sua vocação para cruzar ou dissipar fronteiras [...]” (WISNIK, 2007, p.56).

119 MÁXIMO, 2010a. Ver especialmente o capítulo intitulado “O mapa da mina morro acima”.

120 Depoimento concedido por Donga ao MIS em 02/04/1969.

No entanto, no decorrer do mesmo depoimento, o músico afirma a influência do referido gênero. Para a construção da canção *Pelo telefone*, Donga diz que procurou não se “afastar muito do maxixe porque era o que estava em voga”¹²¹. Consideramos que essa questão ressaltada pelo sambista aponta para a complexidade quanto à compreensão e definição do gênero musical do samba, bem como dos diferentes gêneros que se inserem na tradição da música popular brasileira. Na maioria das vezes, é atribuído ao ritmo o elemento que caracterizaria os diversos gêneros. A respeito desse aspecto, vale assinalar o que disse Napolitano:

Produto mais das convenções e interesses de mercado, o gênero musical não se define apenas pelo parâmetro do “ritmo”, como quer um certo senso comum. Trata-se, principalmente, de uma convenção, de um conjunto de propriedades fluidas, constantemente debatidas e redefinidas por uma certa comunidade musical de criadores, empresários, críticos e audiências anônimas. Portanto, para se entender um determinado “gênero” é preciso entender a genealogia de uma determinada experiência musical, em seus aspectos diversos, como canção, como dança, como identidade cultural e como produto comercial revestido de efeitos que vão além da performance direta¹²².

Os depoimentos concedidos por Donga e pelo sambista Bide¹²³ apontam para algumas das questões ressaltadas por Napolitano. Vejamos o que Donga responde quando os entrevistadores perguntam o que ele achou das gravações do samba *Pelo Telefone*.

121 *Idem*.

122 NAPOLITANO, 2007, p. 156.

123 Alcebiades Barcelos (1902-1975). Compositor. Morou no bairro do Estácio de Sá onde, na juventude, trabalhou como sapateiro em uma fábrica. Na década de 1920, acompanhado pelo irmão, Rubem Barcelos, começou a frequentar as rodas de samba do Estácio. Cf. depoimento concedido pelo músico em 21/03/1968.

Diz o músico: “[...] Esse negócio de gravação... eu não quero ser exigente, mas tem sempre uns negócios que não vai pela vontade do autor, você sabe né?... Fica ruim”¹²⁴. Entendemos que essa declaração indica que no período no qual está inserida a incipiente indústria fonográfica, a interferência da *Casa Edison* no “produto final” (isto é, na canção gravada) já constituía um fato indubitável. Podemos constatar, a partir disso, que a gravação de um samba com ritmos do maxixe possivelmente não compreendeu um objetivo apenas do músico.

No depoimento concedido por Bide encontramos mais um exemplo que reforça essa interpretação. O sambista demonstra estar de acordo com o fato de que os sambas gravados por Sinhô saíram diferentes se comparados com a maneira com que ele os cantava ao violão. Os sambas que Sinhô fazia não eram tão “amaxixados” como os que eram gravados. Segundo Bide, as canções de “Sinhô tinham mais ritmo”¹²⁵. Podemos supor que havia uma convenção em gravar canções com ritmos característicos do maxixe, possivelmente por se tratar de uma dança com uma relativa popularidade no limiar do século XX. Nesse caso, percebemos que a preocupação com o gosto do público já influenciava as gravações.

Outra questão importante, e que devemos levar em consideração ao analisar a canção *Pelo telefone*, está relacionada com o fato de que esse samba (bem como outros, gravados na década de 1920) não representava totalmente as experiências musicais realizadas nas casas das tias baianas. Ao ser perguntado a respeito de quais eram os ritmos e músicas das festas, Donga responde:

124 Depoimento concedido por Donga ao MIS em 02/04/1969.

125 Depoimento concedido por Bide ao MIS em 21/03/1968.

Eu não posso adivinhar, porque esse é um assunto tão complexo que você nem queira saber. Por exemplo, você tá sempre falando aí na Ciata... A Ciata não sabia nada, a casa dela não era musical. Ela dava era umas festas assim de samba, esporádica. Agora, os outros estilos de festas havia era nas outras casas, isso sim, compreende. Você encontrava em épocas festivas. No Natal não tinha boate e não tinha nada disso, você encontrava todas as casas festejando. Dentro das casas você encontrava choro, e quando você falava: “o fulano deu um samba”, o samba era na sala de jantar, o baile era na sala de visitas e no fundo era a batucada¹²⁶.

Verificamos que Donga afirma que as festas na casa de Tia Ciata não eram tão frequentes e não eram musicais. Ainda deixa entrever que tais festas não eram como os outros estilos de festa nas quais havia choro, samba, baile e batucada. Os sambas compreendiam essas quatro práticas. Entendemos que transformá-lo em canção de uma hora para outra não seria mesmo possível. Essa questão foi ressaltada por Sandroni. Concordamos com esse autor quando diz que

[...] Um carnaval [ou uma canção] dificilmente seria suficiente para “introduzir na sociedade” o que o samba efetivamente era até então — isto é, uma modalidade de divertimento, que incluía coreografia, códigos de conduta, improvisação poética, etc. Era preciso, destes comportamentos e relações entre pessoas, destacar resíduos, objetos capazes de transitar entre os biombos da sociedade (criando na sua passagem sem dúvida novas relações). E moldar estes objetos em formas capazes de adequarem-se aos meios de divulgação de que se dispunha na época: a partitura para piano a ser comercializada; o arranjo para a banda; a letra impressa, cuja rigidez transforma todas as improvisações posteriores em meras paródias; a gravação em disco¹²⁷.

126 Cf. Depoimento do músico ao MIS em 02/04/1969.

127 SANDRONI, 2001, p. 119-120.

Entendemos que a transformação do samba/festa em canção demandou um processo de triagem, realizado a partir da seleção de determinados ritmos, sons e timbres. Tais elementos teriam que ser estruturados e ajustados para os aparelhos de gravação. Conforme demonstraremos a seguir, a canção *Pelo telefone* sinaliza que tal processo demandaria um aprendizado criativo dos cancionistas, o qual demoraria alguns anos.

Ao procedermos à análise da canção, notamos que ela é composta por quatro partes diferentes. Esse aspecto pode sugerir que Mauro de Almeida (a quem Donga atribuiu a autoria da letra) agrupou trechos de canções distintas. O agrupamento de tais trechos também pode estar relacionado ao fato de a canção ter sido estruturada a partir de versos elaborados em forma coletiva, em que cada músico compõe uma parte. Nesse caso, Mauro de Almeida utilizou trechos criados por várias pessoas. Lembramos que compor coletivamente e improvisar versos constitui uma das práticas pertinentes às reuniões de samba nos primeiros anos do século XX. Observamos que os versos transcritos da canção não possuem uma continuidade¹²⁸.

Parte I

O chefe da folia
Pelo telefone
Manda me avisar
Que com alegria
Não se questione

128 Consideramos que não é necessário transcrever a letra completa da canção para sustentar nossa análise. Apenas ressaltamos que a versão gravada, que estamos analisando, compreende a repetição dos motivos melódicos I-II-III-IV e novamente os trechos I-II. A canção repete os referidos motivos, porém com versos diferentes dos que foram transcritos. Cf. a letra completa em anexo.

Para se brincar.

Parte II

Ai, ai, ai,
É deixar mágoas pra trás ô rapaz
Ai, ai, ai,
Fica triste se és capaz e verás

Parte III

Tomara que tu apanhes
Pra não tornar fazer isso;
Tirar amores dos outros
E depois fazer teu feitiço

Parte IV

Ai se a rolinha
Sinhô, Sinhô
Se embaraçou
Sinhô, Sinhô
É que a avezinha
Sinhô, Sinhô
Nunca sambou
Sinhô, Sinhô
Porque este samba
Sinhô, Sinhô
De arrepiar
Sinhô, Sinhô
Põe perna bamba
Sinhô, Sinhô
Mas faz gozar
Sinhô, Sinhô ¹²⁹

129 Donga. *Pelo telefone*. Rio de Janeiro: Odeon, 1915-1921. Disco sonoro 78 rpm.
Disponível em: <<http://www.ims.com.br>>.

Verificamos que a divisão das partes da canção é ressaltada quando observamos os versos de cada parte com seu respectivo motivo melódico, uma vez que é difícil estabelecer uma ligação entre eles. Quanto à melodia, a primeira parte tem início com a introdução e termina no compasso número 17, conforme a partitura a seguir. Para o acompanhamento da canção, foram utilizados ritmos que também são frequentes nas canções relacionadas ao gênero musical do choro. Essa forma de acompanhamento tem seu início no quinto compasso e permanece na maior parte da canção. Consideramos importante destacar esse aspecto pelo fato de que ele pode sugerir que Donga também se inspirou no choro para compor o samba. Lembramos que este gênero musical também fazia parte do espaço do samba naquele início do século XX.

PARTITURA1 - PELO TELEFONE - SAMBA CARNAVALESKO (S.D.)

2

Dedicado aos Carnavalescos
PERU e MORCEGO

Pelo Telephone

SAMBA CARNAVALESKO por Ernesto dos Santos.

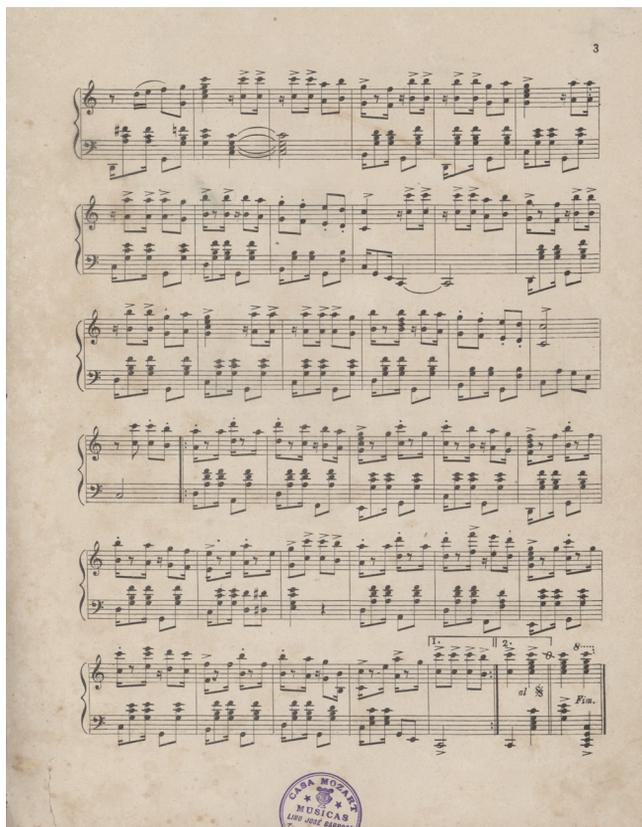
PIANO.

Prop: Boerens.

A segunda parte vai do compasso número 18 ao 26 (conforme indicação da primeira e segunda seta). Quando observamos os ritmos utilizados nesse tema, comparativamente ao tema do início da canção, constatamos que eles constituem partes diferenciadas. Enquanto na primeira parte há um predomínio de colcheias ($1/2$ tempo) e semicolcheias ($1/4$ tempo), a segunda inicia-se com duas semínimas (1 tempo), que são utilizadas em mais três compassos. Outra característica é que em dois compassos a linha melódica do canto é constituída pelos mesmos ritmos do acompanhamento.

Terminado o segundo tema, a melodia reitera dois compassos da introdução para dar início ao terceiro tema, que começa no

compasso número 27 e vai até o compasso 46130. Nesse trecho verificamos uma questão importante: a presença dos dois compassos da introdução foi utilizada como alternativa para “anexar” a terceira parte. Não percebemos um desenvolvimento da melodia. Isso pode indicar uma falta de prática (ou de habilidade) em compor melodias mais longas.



Fonte: Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro/RJ; Coleção José Ramos Tinhorão

130 A primeira seta da partitura acima está indicando o fim do terceiro tema.

O final dessa parte é sinalizado pela figura rítmica da mínima (2 tempos). As células rítmicas que predominam nesse tema são as colcheias e semicolcheias, cujos tempos de duração já mencionamos. Como a figura da mínima vale dois tempos — isto é, tem uma duração mais prolongada do que as demais figuras rítmicas do referido tema —, podemos considerar que essa nota indica o final do terceiro tema. Entendemos que a finalização dessa parte ocorre de maneira abrupta, visto que após o emprego de ritmos com durações curtas é utilizada uma figura de dois tempos. A utilização de uma nota cujo tempo de duração é mais prolongado geralmente é feita no final das canções.

E finalizando a canção temos a quarta parte, que vai do compasso 47 ao 64. As figuras rítmicas compreendidas nesse tema são as mesmas utilizadas na parte anterior. Nesse sentido, não fosse a presença da mínima dando um sentido de fim da terceira parte (conforme já demonstramos), bem como a falta de conexão verificada nos versos das respectivas partes, poderíamos considerar que o quarto tema (ou quarta parte) da canção é uma continuação um pouco modificada do terceiro tema. Se a transição do III para o IV tivesse sido feita utilizando os mesmos ritmos (sem a presença da figura da mínima), a linha melódica é que indicaria o final do trecho em questão. Esse aspecto deixaria mais evidente o desenvolvimento da canção.

A respeito da melodia da canção, Donga afirma que “escolheu um motivo melódico dos muitos existentes” e deu-lhe um “desenvolvimento adequado”¹³¹. Consideramos que esse aspecto aparece parcialmente no trecho melódico III-IV. Conforme assinalamos, a utilização das mesmas figuras rítmicas nesses dois trechos sugere

131 SODRÉ, 1998, p. 73.

uma continuidade ou um “desenvolvimento” da melodia, como diz o músico. No percurso I-II-III não observamos esse desenvolvimento. A linha melódica também indica a fragmentação da canção. Tais características, relacionadas ao samba *Pelo telefone*, sinalizam que o fenômeno de criação das canções integrais estava apenas começando. Nesse sentido, os cancionistas da primeira década do século XX,

[...] eram tocadores e cantores intuitivos que faziam da instrumentação um elemento de apoio ao canto e à fabricação de versos e que faziam do refrão um porto seguro para variações melódicas. Não estavam habituados a fazer canções integrais. Iam juntando pedaços e acrescentando trechos inéditos até que a obra coletiva adquirisse feição de produto acabado. Todos eram autores, não propriamente de uma canção, mas de uma brincadeira que seria repetida nas noites seguintes e, com o tempo, poderia ficar retida na memória dos participantes. Era o máximo que se esperava dessas rodas noturnas nos primeiros anos do século¹³².

Entendemos que a canção *Pelo telefone* pode, por um lado, representar, em parte, o que configuraria a prática de criação dos cancionistas frequentadores dos quintais das tias baianas. Por outro lado, o registro da referida canção influenciou a percepção de que tal prática dos sambistas deveria ser aprimorada. O depoimento de Heitor dos Prazeres sinaliza esse aspecto. No que se refere a suas primeiras composições, esse músico considera que “era uma série de bobagens, então misturava tanta coisa, tanta influência... Daí eu fui desenvolvendo muitas outras coisas e depois eu já tinha noção do que era uma composição”¹³³.

132 TATIT, 2004, p. 120.

133 Depoimento concedido por Heitor dos Prazeres ao MIS em 01/09/1966.

Para Donga, a identificação da coletividade com a canção poderia contribuir para uma melhor aceitação do músico na sociedade. Consideramos que suas palavras, a seguir, apontam para esse sentido.

[...] tudo o que eu fiz foi com consciência. Você tem que perguntar, compreende, aos demais brasileiros se eles tinham ouvido antes um samba gravado. [...] Eu lancei por isso, pra ser aceito na sociedade (...) todos nós. Tem sujeito vivendo aí melhor do que eu às custas do samba. Tem nego aí que só fala de samba. Aí é aquela coisa, você veja o que eu fui fazer, hein, veja o que é que eu fui fazer¹³⁴.

Podemos supor que Donga se refere à aceitação dos cancionistas, especialmente aqueles pertencentes às comunidades negras. Conforme já foi apontado, as manifestações culturais desses cidadãos eram discriminadas por uma parcela da sociedade (consideramos que nos dias atuais essa situação modificou consideravelmente). Segundo o músico, a gravação do samba *Pelo telefone* é considerada um fenômeno que concorreu para ampliar o reconhecimento da prática do samba, bem como de seus criadores. E isso foi melhor tanto para os negros quanto para os demais cidadãos.

Donga atribui ao seu empreendimento o fato de que posteriormente algumas pessoas tiveram a possibilidade de se sustentar por meio do samba. Entendemos que tal interpretação exprime uma análise retrospectiva desse músico. O que consideramos importante destacar é o fato de que ele (e podemos incluir aqui outros cancionistas) tinha alguma percepção — certamente proveniente

134 Depoimento concedido por Donga ao MIS em 02/04/1969. Uma questão que chama a atenção é o fato de, após essas palavras do músico, ouvirmos nitidamente os risos dos entrevistadores. Podemos supor que tal atitude foi provocada pelo fato de Donga supervalorizar a sua participação no processo de construção/aceitação do samba.

de sua experiência com o *Pelo telefone* — do potencial reconhecimento que as gravações poderiam proporcionar.

O apreço da população pelas composições estendia-se até os seus próprios criadores. Constatamos essa perspectiva pelas palavras de Heitor dos Prazeres. De acordo com ele, a habilidade para compor foi importante para que conseguisse a admiração das pessoas. Relativamente a essa questão, Prazeres diz:

Então eu já tinha o respeito do povo. Esse povo que me abraçava. Eu chegava e cantava umas coisinhas assim, e qualquer coisa que eu cantava o povo abraçava. Então eu já tinha um cuidado a mais. [...] Eu colocava o sentimento do povo no meu sentimento”¹³⁵.

Esse “cuidado a mais”, ressaltado por Prazeres, está relacionado com uma preocupação no que diz respeito à forma de compor. O processo de criação das canções deveria levar em consideração os anseios do público ouvinte. Nessa perspectiva, a construção do samba em gênero musical/canção popular não foi um processo restrito exclusivamente às comunidades negras. Enfatizamos esse aspecto pelo fato de que interpretações “apressadas” poderiam naturalizar essa ideia. A esse respeito, Vianna afirma que

[...] não penso ser uma afirmação arriscada dizer que o samba não é apenas a criação de grupos negros e pobres moradores dos morros do Rio de Janeiro, mas que outros grupos, de outras classes e outras raças e outras nações, participaram desse processo, pelo menos como “ativos” espectadores e incentivadores das performances musicais¹³⁶.

135 Depoimento concedido ao MIS em 01/09/1966.

136 VIANNA, 1995, p. 35.

Concordamos com a análise de Vianna, porém consideramos importante acrescentar uma questão relevante: acreditamos que a participação dos grupos pertencentes às diversas classes sociais e étnicas, na criação do samba/canção, não se resume a “ativos espectadores” ou “incentivadores das performances musicais”, como conclui o autor. Tal participação influenciou diretamente a estruturação do referido gênero musical, na medida em que os hábitos do cotidiano da população da capital republicana constituíram uma das principais fontes de inspiração para os criadores de sambas.

A notoriedade proporcionada pela divulgação das canções compreende uma das questões mais marcantes e que pudemos apreender a partir dos depoimentos concedidos pelos sambistas. Não obstante este aspecto, o fato de as canções passarem a ter um valor monetário também constituiu um elemento a partir do qual esses sambistas puderam tirar vantagem. Encontramos um trecho, no depoimento concedido por Ismael Silva, no qual esse músico revela como se deu o início desse processo: o intérprete Francisco Alves se interessou em gravar uma canção de Ismael Silva. Observamos que Silva demonstra muita satisfação por ter feito algo que “interessou tanto a alguém a ponto de querer pagar”. Além do entusiasmo por receber um valor em dinheiro pela canção, a alegria pelo interesse no samba criado por ele também é um fato notório.

[...] então eu queria vender por cem mil réis. Eu fiquei muito satisfeito, né? Fiquei muito feliz com isso, todo entusiasmado pelo fato de saber que aquilo que fiz interessou tanto a alguém a ponto de querer pagar e tal. E fiquei sonhando, fiquei assim pensando uma porção de coisa e tal... Pois bem, e a minha alegria foi tal que peguei o recibo e assinei imediatamente com o receio de que ele se arrependesse. Pronto, vendi o samba. Chico Alves gravou sem me conhecer. Ele ainda não me conhecia”¹³⁷.

137 Depoimento de Ismael Silva concedido ao MIS no ano em 16/07/1969. Embora

Supomos a partir desse depoimento que Francisco Alves¹³⁸ chegou até Ismael Silva por meio dos sambas criados por este último. Nascido no ano de 1905, esse músico afirma que aos 19 anos já era “respeitado nas rodas de samba”. Ismael acrescenta ainda que

[...] Cada samba que eu fazia se espalhava em toda parte, inclusive na cidade. [...] Então ia se espalhando, espalhando, sempre assim... Todos meus sambas se espalhavam assim, era só eu fazer que se espalhava. E de boca em boca e tal , e todos cantavam e, e ficava os outros bairros conhecendo. Na cidade, assim, vários lugares, subúrbio, tudo. E assim foi indo”¹³⁹.

A rápida circulação do samba em meio à população, conforme assinala Silva, indica que o interesse por essa canção atingia um público cada vez mais amplo. A presença das canções de samba no período carnavalesco já vinha aumentando a partir do ano de 1920, conforme levantamento feito por Alencar¹⁴⁰. Nesta perspectiva, concordamos com Sandroni quanto ao fato de que a canção gravada por Donga em 1917 “tornou o termo ‘samba’ incomparavelmente mais popular¹⁴¹. Esse fenômeno constitui o principal motivo da análise da referida canção aqui desenvolvida.

Se considerarmos o aspecto relacionado à dicção do cancionista brasileiro, ressaltado por Luiz Tatit, tenderemos a supor que a partir da

Ismael Silva não mencione o ano em que esse fato ocorreu, supomos que se referia ao final da década de 1920. Notamos que esse músico deixa evidente que obter rendimentos a partir da composição de sambas compreendia uma prática ainda não muito frequente na década em questão.

138 Também conhecido como Chico Viola (1898-1952). Foi intérprete em várias gravações de sambas no decorrer da década de 1920 e 1930 (ALENCAR, 1979).

139 Depoimento de Ismael Silva concedido ao MIS no ano em 16/07/1969.

140 ALENCAR, 1979.

141 SANDRONI, 2001, p. 118.

gravação da composição *Pelo telefone*, poderemos compreender algumas características que influenciaram a canção popular, notadamente o samba. Tais características dizem respeito à maneira de cantar (com a utilização de uma linguagem mais coloquial) e, principalmente, a maneira de compor dos cancionistas. O sucesso do samba em questão chamou a atenção desses compositores para a individualização da autoria, bem como para uma maior preocupação com o ouvinte¹⁴².

Tatit assinala que toda canção popular tem sua origem na fala. Nesse sentido, ao compor, o cancionista impõe ao canto entoações próximas às utilizadas na fala cotidiana. Esse aspecto contribui para criar um vínculo entre a letra e o próprio intérprete (corpo físico). Por meio desses recursos enunciativos, os cancionistas fizeram com que o modo de ser do intérprete fosse revelado por meio da canção. Consideramos que podemos incluir aqui também o modo de ser dos ouvintes. Notamos que, no depoimento de Heitor dos Prazeres, ele ressalta a preocupação com esse aspecto, na medida em que colocava “o sentimento do povo no seu sentimento” para depois transferi-lo para a canção que, nesse sentido, também deixava transparecer, de alguma maneira, o “modo de ser do ouvinte”.

Diante disso, havia uma espécie de “sinceridade” entre a canção e o enunciador. Quando ouvimos os sambas atuais (referimo-nos aos deste início do século XXI) encontramos esse aspecto. É possível verificar, na *performance* do intérprete, a “voz que canta” e a “voz que fala”, simultaneamente.

Da fala ao canto há um processo geral de corporificação: da forma fonológica passa-se à substância fonética. A primeira é cristalizada na segunda. [...] A gramática lingüística cede espaço à gramática de recorrência musical. A voz articulada

142 TATIT, 2002.

do intelecto converte-se em expressão do corpo que sente. [...] A voz que canta prenuncia, para além de um certo corpo vivo, um corpo imortal. [...] Um corpo materializado em durações melódicas. É quando o cancionista ultrapassa a realidade opressora do dia-a-dia, proporcionando viagens intermitentes aos seus ouvintes. É quando o cancionista tem o poder de aliviar as tensões do cotidiano, substituindo por tensões melódicas, em que só se inscrevem conteúdos afetivos ou estímulos somáticos. [...] A voz que fala, esta sim prenuncia o corpo vivo, o corpo que respira, o corpo que está ali na hora do canto. Da voz que fala emana o gesto oral mais corriqueiro, mais próximo da imperfeição humana. É quando o artista parece gente. É quando o ouvinte se sente um pouco artista. Dessa singular convivência entre corpo vivo e corpo imortal brotam o efeito de encanto e o sentido de eficácia da canção popular¹⁴³.

Entendemos que mais importante que a repercussão adquirida pelo samba *Pelo telefone*, foi o contato dos músicos populares com os aparelhos de gravação. No limiar do século XX, os fonógrafos e discos exerciam grande fascinação. Tais aparelhos influenciaram o surgimento de uma nova relação entre o ouvinte e a canção. O hábito de ouvir canções a partir do disco constituiu uma nova forma de entretenimento e de fruição das manifestações culturais.

O estilo de vida “moderno”, vivenciado especialmente pelos habitantes das grandes cidades, possivelmente compreendia um ambiente tenso em alguns aspectos. A presença das multidões e o surgimento do relógio controlando o tempo diário e o trabalho das pessoas, certamente constituem alguns dos elementos que pro-

143 TATIT, 2002, p.15-16. No entanto, esse vínculo entre o intérprete e a letra, ao qual Tatit faz referência, característico do samba e de outros gêneros, foi sendo incorporado concomitantemente ao aprimoramento da habilidade do cancionista em compor canções. Trata-se, portanto, de uma constatação retrospectiva de Tatit, proveniente de um enfoque analítico.

moveram mudanças no comportamento do homem, bem como de suas relações sociais. Nesse aspecto, incluímos a relação das pessoas com a música, notadamente a canção popular. Ouvir canções gravadas constituiu um novo hábito capaz de aliviar as “tensões do dia a dia”. Acrescente-se a isso o fato de que, conforme bem assinalou Moraes,

“a música [e nesse caso destacamos a canção popular], a forma artística que trabalha com os sons e ritmos nos seus diversos modos e gêneros, geralmente permite realizar as mais variadas atividades sem exigir atenção centrada do receptor, apresentando-se no nosso cotidiano de modo permanente, às vezes de maneira quase imperceptível”¹⁴⁴.

A presença das canções no cotidiano dos cidadãos, naquele início do século XX, possivelmente não constituiu um elemento imperceptível, tal como observamos neste início do século XXI. Por constituir uma novidade, supomos que, por meio dos discos, as canções podem ter proporcionado sensações extáticas nos ouvintes. A partir disto, as canções divulgadas por meio de tais aparelhos acabaram adquirindo sucesso. Por outro lado, entendemos que essa nova forma de divulgação das canções populares divulgadas pelo disco compreendia um significado mais amplo. Concordamos com Sevcenko quanto ao fato de que “[...] por meio do maxixe e do samba, [...] da indústria fonográfica, os cidadãos pobres tinham um acesso parcial à privacidade do lar dos mais abastados e estes, por sua vez imaginavam estar penetrando no âmbito clandestino latente a margem da boa ordem”¹⁴⁵.

O encontro dos cancionistas com os equipamentos de gravação permitiu o registro de parte da produção musical no país que,

144 MORAES, 2000a, p. 204.

145 SEVCENKO, v. 3, 1998, p. 544-545.

sem gravações, provavelmente teria desaparecido. Inicialmente elaborados de maneira coletiva na forma de partido-alto¹⁴⁶ — feito por dois ou mais sambistas com um refrão e improviso com estrofes —, os artistas das comunidades negras viam seus sambas caírem rapidamente no esquecimento. Nesse sentido, a possibilidade de registro permitiu o encontro desses artistas com sua própria identidade.

As composições elaboradas pelos frequentadores das casas das tias baianas apresentavam uma estrutura compatível com as técnicas de gravação do período mencionado. As canções eram utilizadas com o objetivo de divulgar os fonógrafos e discos no Brasil. Esse aspecto acabou promovendo uma mudança nas formas de produção das canções. Antes criadas especialmente de forma coletiva com a participação de dois ou mais autores, a composição de sambas passou a ser elaborada também individualmente. Sodré considera que esse aspecto comprometeu o caráter de sociabilidade pertinente ao samba. Segundo o autor,

[...] por mais que o samba se diga de massa (atingindo públicos cada vez maiores) torna-se cada vez menos social, porque a estratégia industrial de produção é visceralmente dessocializadora. A individualização em grandes proporções é o seu efeito principal [...]¹⁴⁷.

Sobre esse aspecto, acreditamos que o samba não se tornou menos social, mas principalmente promoveu a expectativa do surgimento de novas sociabilidades. O próprio autor reconhece o fato de que havia alguns sambistas que não abriam mão dessa forma ar-

146 Já apontamos algumas definições deste estilo de samba feitas pelos próprios sambistas.

147 SODRÉ, 1998, p. 55.

tesanal de compor coletivamente. Nesse sentido, em diversos lugares, o samba continuava a ser cantado e elaborado sem o interesse dos sambistas em ingressar na produção da indústria cultural. Além disso, práticas sociais foram influenciadas pela audição dessas canções a partir do disco (conforme já apontado) e, posteriormente, do rádio.

Por outro lado, é inegável que a chegada das máquinas de gravação ao Rio de Janeiro influenciou o cotidiano dos músicos relacionados às comunidades negras. Alguns deles começaram a obter rendimentos com suas criações musicais. A respeito desse aspecto, Tatit ressalta que as necessidades se completavam. “A rápida expansão do mercado de discos dependia da simplicidade e popularidade das pequenas peças musicais”, e, para os cancionistas, os “momentos de diversão [podiam também ser] contabilizados como horas de trabalho”¹⁴⁸.

No entanto, o fato de algumas canções começarem a ter um valor de mercado não fez com que os considerados “primeiros sambistas” abandonassem repentinamente as atividades que já desempenhavam. No depoimento concedido por Bide, encontramos um trecho no qual ele transmite essa perspectiva. Muitas vezes, o horário marcado para as gravações coincidia com o do trabalho. Esse sambista deixa entrever que ficava reticente em trocar a garantia do serviço remunerado para receber rendimentos com as canções/gravações, visto que se tratava de algo incerto. Bide procurava então desenvolver as duas atividades simultaneamente¹⁴⁹.

A respeito da ideia de que os sambistas pertencentes especialmente ao Bairro do Estácio eram malandros, isto é, cidadãos to-

148 TATIT, 2004, p. 33.

149 Depoimento de Bide concedido ao MIS em 21/03/1968.

talmente alheios ao mundo do trabalho, o compositor Ismael Silva afirma que:

[...] a rapaziada era da boemia, não é como pensam. Eu sei que muita gente pensa coisas que não eram. Era gente da boemia. Era gente que todas as noites tava na boemia. Toda essa gente trabalhava, era empregado. Todos tinham seus empregos. Exato. Nada disso. Não era não senhor. Tinha essa fama só”¹⁵⁰.

Consideramos que Silva se refere à perspectiva de que os sambistas não tinham nenhuma atividade oficial a não ser compor canções, função que, na maioria das vezes (especialmente do que diz respeito ao senso comum), é atribuída aos vagabundos e malandros¹⁵¹. Concordamos com Cunha quanto ao fato de que

Um hábito pouco questionado entre historiadores do samba tem sido supor uma identidade unívoca de “sambistas” associados igualmente a imagens como malandragem, candomblé, Bahia e outros elementos cuidadosamente selecionados para configurar uma determinada impressão da “cultura popular”, às vezes posta em oposição à ordem estabelecida. Há aí a presunção de que o samba, antes de ser unido pelo regime do Estado Novo (e pela indústria fonográfica), foi perseguido justamente por causa destes elementos simbólicos, compartilhados por todos os seus múltiplos criadores¹⁵².

Quanto à imagem de sambista/malandro (utilizado no sentido de não ter emprego formal), podemos considerar que pode

150 Depoimento de Ismael Silva concedido ao MIS em 16/07/1969. Ressaltamos que o termo “malandro” necessita de uma discussão mais ampla. A respeito dessa questão, ver MATOS, 1982.

151 O processo de compor canções exige um trabalho dos cancionistas.

152 CUNHA, 2008, p. 182.

ter sido influenciada, entre outros aspectos, por uma interpretação equivocada de composições do tipo *O que será de mim?*, de Ismael Silva. A seguir, a primeira estrofe da canção:

O trabalho não é bom
Ninguém pode duvidar
Oi, trabalhar só obrigado
Por gosto ninguém vai lá¹⁵³

Os versos podem indicar uma apologia “à boa vida” sem emprego. No entanto, tal perspectiva deve ser relativizada. Lembremos que na década de 1930 as leis trabalhistas ainda não tinham sido consolidadas. Este aspecto certamente influenciou para que, especialmente no que concerne ao trabalho formal, houvesse uma relação fortemente opressora entre patrão e empregado. O sambista pode estar se referindo a essas questões, ao dizer, por exemplo, que “o trabalho não é bom”. Consideramos ainda que a recusa das péssimas condições de trabalho não significa terminantemente a recusa a qualquer tipo de ocupação para se sustentar.

Entendemos que atribuir o aspecto do malandro como impedimento para a aceitação efetiva do samba induz a uma interpretação equivocada, já que não se teria em conta que os sambistas desempenhavam as atividades musicais concomitantemente a outros trabalhos, bem definidos, aliás, por esses próprios cancionistas. Dentre esses, estão: sapateiros, marceneiros, vendedores, etc. Conforme já discutido no capítulo anterior, a repressão ao samba (desde o período em que estava circunscrito especialmente ao reduto das comunidades negras), desempenhada por uma parcela da

153 Ismael Silva. *O que será de mim?* Rio de Janeiro: Odeon, 1931. Disco sonoro 78 rpm. Disponível em: <<http://www.ims.com.br>>.

sociedade, não era sistemática, havendo motivações que tangiam à discriminação aos negros, bem como outros aspectos já discutidos, os quais não consideramos necessário retomar.

Outra questão importante é o fato de que, de acordo com o depoimento dos sambistas, as canções denominadas “samba” já eram difundidas (pelas apresentações nas rodas musicais, teatros, e praças) em meio à população, até mesmo “de boca em boca”. Inclusive, era a constatada popularidade da canção que motivava a sua escolha para a gravação e, conseqüentemente, para a divulgação dos fonógrafos e dos discos, e não o contrário. Por outro lado, é inegável que a chegada do disco potencializou a difusão dos sambas. De acordo com Bide “[...] o samba já era cantado já, e depois que saiu o disco então foi melhor”¹⁵⁴.

A difusão do samba pelos fonógrafos influenciou a individualização da autoria das canções. No entanto, nas décadas iniciais do século XX, essa questão frequentemente gerava polêmica. Isso porque na maioria das vezes quem registrava a composição não era o seu verdadeiro autor. Um exemplo desse aspecto foi a afirmação do compositor Sinhô. Segundo ele, “Samba é que nem passarinho, é de quem pegar”. A respeito dessa frase, Sandroni assinala que “o que se expressa aí é o fato de que se cantavam na cidade, inúmeros refrãos anônimos, sem que ninguém se preocupasse em descobrir seus autores”¹⁵⁵.

Supomos que entre os cancionistas pertencentes ao reduto das comunidades negras, a gravação do samba *Pelo telefone* certamente lhes motivou a começar a ter uma preocupação com a autoria das letras. Esse aspecto se explica pelo fato de vários músicos

154 Cf. Depoimento de Bide concedido ao MIS em 21/03/1968.

155 SANDRONI, 2001, p. 146.

se terem declarado coautores do samba. Entre os quais, Mestre Germano, João da Mata, Tia Ciata, além do próprio Sinhô, que reclamava participação. Nesse sentido, Donga teria sido mais ágil em registrar a canção exclusivamente em seu nome. Esse fato provocou uma discussão tão intensa que seus resquícios podiam ser percebidos no ano de 1969. No dia 04 de junho deste ano, encontramos uma reportagem no *Jornal do Brasil* intitulada: “Donga responde a Almirante que é o verdadeiro autor do samba pelo telefone”¹⁵⁶.

Entendemos que, especialmente a partir de 1917, começou a se formar uma consciência que até então estava desvinculada do processo de criação das canções, a saber, a preocupação com a autoria. A repercussão do referido samba, ligado ao nome de Donga, influenciou para que Sinhô começasse a se interessar pelo registro individual de algumas canções.

A rivalidade entre alguns sambistas contribuiu para a criação de novas canções. Esse aspecto pôde ser percebido por meio de suas músicas, surgindo então a “canção como recado”. *Quem são eles?* (lançada por Sinhô no Carnaval de 1918), constitui um exemplo desse tipo de canção, visto que foi interpretada como uma provocação ao grupo de baianos frequentadores da casa da Tia Ciata. O fato de tais versos terem sido criados no ano seguinte ao sucesso de *Pelo telefone* reforça nossa interpretação.

Sinhô afastou-se desse grupo, possivelmente em virtude da discussão referente à autoria de *Pelo telefone*. A partir disso, concordamos com Alencar quanto ao fato de que apenas os dois primeiros sugerem uma provocação aos músicos baianos. Consideramos que não é possível estabelecer uma ligação entre eles e os demais versos que compõem a canção. A seguir, a letra do samba:

156 *Jornal do Brasil*, 04/06/1969.

A Bahia é boa terra
Ela lá e eu aqui, Iaiá

Ai, ai, ai
Não era assim que o meu bem chorava
Não precisa pedir que eu vou dar
Dinheiro não tenho mas vou sambar
Carreiro olha a canga do boi
Carreiro olha a canga do boi
Toma cuidado que o luar já se foi
Ai! Olha a canga do boi!
Oi! Olha a canga do boi!¹⁵⁷

Notamos que os versos mencionados não possuem qualquer ligação com o restante da letra. A temática da canção não possui uma estrutura com começo, meio e fim. Outra questão é a constatação de que a *performance* do intérprete não exprime a emoção/intenção do conteúdo da letra. Tais características sinalizam a falta de habilidade técnica para compor.

Como resposta à canção de Sinhô, surgiram outras canções. Dentre estas, *Não és tão falado assim*, de Hilário Jovino Ferreira e *Fica calmo que aparece* (1915-1921), de Donga¹⁵⁸. No Carnaval do ano de 1919, surgiram mais duas “canções de recado”: *Já te digo*, dos irmãos Pixinguinha e China, e *Confessa meu bem*, de Sinhô. A primeira pode ser compreendida como um revide da canção *Quem são eles?*, mencionada anteriormente¹⁵⁹. A seguir a letra da canção:

157 Sinhô. *Quem são eles?*. Rio de Janeiro: Odeon, 1915-1921. Disco sonoro 78 rpm. Disponível em: <<http://www.ims.com.br>>.

158 TATIT, 2004, p. 122.

159 ALENCAR, 1979, p. 128.

1ª estrofe

Um sou eu
E o outro eu sei quem é (*Bis*)
Ele sofreu
Para usar colarinho em pé (*Bis*) (Refrão)

2ª estrofe

Vocês não sabem quem é ele
Pois eu vos digo (*Bis*)
Ele é um cabra muito feio
E fala sem receio
E sem medo do perigo (*Bis*)

3ª estrofe

Ele é alto magro e feio/
E desdentado (*Bis*)
Ele fala do mundo inteiro
E já está avacalhado
Lá no Rio de Janeiro (*Bis*)

4ª estrofe

No tempo em que tocava flauta
que desespero (*Bis*)
Hoje ele anda janota
às custas dos trouxas
Lá do Rio de Janeiro (*Bis*)

5ª estrofe

Nesta bela brincadeira
Ninguém se metá (*Bis*) (...)¹⁶⁰

160 Pixinguinha. *Já te digo*. Rio de Janeiro: Victor, 1923. Disco sonoro 78 rpm.
Disponível em: <<http://www.ims.com.br>>.

A resposta à canção de Sinhô, *Quem são eles?*, começa pelo título *Já te digo*, e torna-se mais evidente nos versos do refrão: *Um sou eu / e o outro eu sei quem é*. Na primeira estrofe, o verso *Vocês não sabem quem é ele* compreende uma pergunta que é ao mesmo tempo conclusiva/afirmativa. Quanto ao verso *Pois eu vos digo*, a entoação é ascendente, sugerindo que o intérprete quer chamar a atenção para as características que vão ser ditas a seguir. Então a pessoa de quem se fala *é um cabra muito feio / E fala sem receio / E sem medo do perigo*. A palavra “perigo” é cantada na forma ascendente, sinalizando que, não obstante os adjetivos pejorativos que acabaram de ser ditos, ainda há mais o que dizer sobre tal pessoa. Concluindo, na terceira e quarta estrofes seguem outros aspectos nada agradáveis pertinentes à pessoa em questão.

Dessa forma, as características da pessoa de quem se fala (que é tema central na 2ª, 3ª e 4ª estrofes) vão sendo cantadas como se a intenção do intérprete fosse provocar/desafiar (a pessoa de quem se fala). É fato que essa interpretação pode ser apreendida a partir de uma leitura dos versos. No entanto, consideramos que na canção esse aspecto é mais expressivo, especialmente devido à utilização de entoações ascendentes e descendentes nas finalizações de alguns versos. Entendemos que essa característica pode sugerir a tentativa (do compositor) de reproduzir na canção *Já te digo* os *tonemas* empregados na fala habitual¹⁶¹. A respeito dos *tonemas*, recorreremos à definição feita por Tatit:

[...] o foco de sentido de uma curva entoativa concentra-se sobretudo em sua finalização, ou seja, nas inflexões que antecedem as pausas parciais ou o silêncio derradeiro. Essas

161 Consideramos que a canção *Já te digo* representar o início do processo de utilização de *tonemas* nas composições. Nesse sentido, o emprego desse recurso enunciativo é feito de maneira forçada, isto é, não é tão natural como quando utilizado nas conversas habituais.

inflexões, denominadas *tonemas*, podem ser descendentes, ascendentes ou suspensivas (quando sustentam a mesma altura). A descendência está cultural e tradicionalmente associada a conclusões de idéias. A distensão da curva indica que, em princípio, não há nada a acrescentar. Evidente que, por contraste, as duas formas, ascendente e suspensiva, perfazem a tensão típica da continuidade: ou temos uma pergunta (explícita ou implícita), ou temos a informação sub-reptícia de que o discurso deve prosseguir, ou ainda temos o indício de que algo ficou suspenso. Ao adotar espontaneamente esses *tonemas* da fala cotidiana, fazendo-os coincidir — também espontaneamente — com os momentos afirmativos, continuativos e suspensivos da letra, o compositor já responde por uma compatibilidade natural entre os dois componentes da canção [melodia e letra] e já determina um primeiro grau de cumplicidade com o ouvinte que reconhece, em geral também sem ter consciência, os recursos típicos de sua língua materna.¹⁶²

A utilização desses *tonemas* (embora ainda feita de forma tímida se comparada às canções que ouvimos nos dias atuais) contribuía para que a letra cantada adquirisse o aspecto provocativo ao qual mencionamos anteriormente. Consideramos que a canção/recado foi eficaz na medida em que contribuiu para uma reação de Sinhô. Na canção *Confessa meu bem* (1919), é possível verificar esse aspecto:

Confessa, confessa meu bem
Confessa, confessa meu bem
Fala, fala, fala meu bem (pausa)
Que eu não digo nada a ninguém} *Bis*

Língua malvada e ferina
Falar de nós é tua sina} *Bis*
Vou-me embora, vou-me embora

162 TATIT, 2004, p. 73-74.

Desse meio de tolice
Estou cansado de viver
De tanto disse-me-disse
Ai que gente danada }
Ai não confesso nada! } (*Bis*)¹⁶³

Na primeira estrofe da canção, verificamos uma questão interessante. Após o verso *Fala, fala, fala meu bem*, notamos uma pausa repentina na canção, tanto da letra quanto da melodia. A utilização desse recurso sugere que o interlocutor está pronto para escutar alguém que vai se pronunciar. No entanto, o silêncio é interrompido com a entoação do verso *que eu não digo nada a ninguém*. Entendemos que o efeito jocoso desses versos somente foi possível pela utilização dos *tonemas* aos quais Tatit faz referência. Conforme estamos tentando demonstrar, a presença dos *tonemas* também contribuiu para tornar mais evidente o diálogo entre as duas canções aqui discutidas.

Na segunda estrofe, é perceptível um desabafo do intérprete por estar insatisfeito com as pessoas que falam mal dele. No 7º verso, notamos que esse desabafo foi completo. A interjeição *Ai*, presente no 7º e 8º versos, transmite uma sensação, ao mesmo tempo, de alívio e de deboche. Consideramos que esse aspecto contribuiu para que haja um vínculo entre o enunciador e a canção. Nesse sentido, a letra cantada prenuncia o corpo que sente o conteúdo que está sendo dito.

Quando estabelecemos uma comparação entre as canções *Confessa meu bem* e *Quem são eles?*, percebemos nitidamente que houve um desenvolvimento da técnica de compor. Nesta última não foi possível notar os recursos entoativos utilizados na primeira. Ou-

163 Sinhô. *Confessa meu bem*. Rio de Janeiro: Odeon, 1915-1921. Disco sonoro 78 rpm. Disponível em: <<http://www.ims.com.br>>.

tra questão importante é o fato de a letra do samba *Confessa meu bem*, tal como a da composição *Já te digo*, de Pixinguinha, possuir uma continuidade, isto é, começo, meio e fim. Essa característica também aponta para o aprimoramento da habilidade do cancionista¹⁶⁴.

No Carnaval de 1920, Sinhô obteve sucesso com os sambas *Fala meu louro*, *Vou me benzer* e com a marcha *O Pé de anjo*. Esta última foi utilizada como tema para um número de revista estreado no Teatro São José, no mês de abril. Nesse mesmo ano, houve a apresentação das revistas *Quem é bom já nasce feito* e *Papagaio Louro*, ambas inspiradas nas composições do referido sambista. Segundo Alencar, Sinhô era “inegavelmente o grande dominador no campo da música popular”¹⁶⁵.

Em 1921 e 1922, as canções de Sinhô estavam entre as que mais obtiveram destaque no período do Carnaval. No ano de 1923, a rivalidade entre ele e outros cancionistas pôde ser verificada em mais uma composição. O samba *Macaco, olha teu rabo!*, de Francisco A. da Rocha, gravado em 1923, também pode ser compreendido como um desafeto entre esse compositor e o sambista Sinhô. A seguir, apresentamos a letra da canção:

Eu sou filho de baiana
Fui criado no samba
Meu pai é o candomblé
Minha tia é a moamba Bis

Refrão:
Fala, meu louro

164 Reiteramos que as canções *Pelo telefone* e *Quem são eles?* compreendem estrofes que não possuem uma ligação no que diz respeito ao conteúdo expresso.

165 ALENCAR, 1979, p. 133.

Emissário do diabo
Deixa a vida alheia
Macaco, olha teu rabo! Bis

Conheça, cabra, conheça
Quero ser primeiro taco
Ando muito no samba
Olha teu rabo, macaco! Bis

Quem tem telhado de vidro
Anda muito direitinho
No samba o macaco
Deixa o rabo do vizinho Bis.

O sol nasce pra todos
A sombra pra quem merece
Olha o teu rabo, macaco!
Dia a dia ele cresce. Bis. ¹⁶⁶

A primeira estrofe formada pelos versos *Eu sou filho de baiana / fui criado no samba / Meu pai é o candômlé / Minha tia é a moamba*, pode sugerir uma réplica aos versos da canção *Quem são eles?*, já citados. Nesse sentido, enquanto Sinhô sinaliza uma rejeição aos baianos, Rocha faz questão de demonstrar a sua descendência baiana.

Na letra da referida canção, Francisco A. da Rocha cita o samba *Fala meu louro*, de 1920, gravado por Sinhô. Consideramos esse aspecto significativo para compreender a canção como uma mensagem direcionada a esse sambista. Os versos *Fala, meu lourom / emissário do diabo / Deixa a vida alheia / Macaco, olha teu rabo* compõem o refrão.

166 Francisco Alves. *Macaco, olha teu rabo!*. Rio de Janeiro: Odeon, 1921-1926. Disco sonoro 78 rpm. Disponível em: <<http://www.ims.com.br>>.

Uma questão relevante é que, ao procedermos à leitura dos versos da canção, podemos supor que o compositor tem por objetivo intimidar a pessoa a quem ele direciona a mensagem. Nos versos da segunda estrofe (*Deixa a vida alheia / Macaco, olha teu rabo!*) e no final da terceira estrofe (*Ando muito no samba / Olha teu rabo, macaco!*) fica implícito o aspecto citado. No entanto, pela maneira como foram cantados os referidos versos, não ocorre tal intimidação. Essa questão é relevante para se compreender que transmitir, por meio da canção, a intenção do que está sendo cantado, não constitui um recurso em princípio muito simples. Nessa perspectiva, demanda habilidade por parte do compositor, a exemplo do que tentamos demonstrar com as canções *Já te digo* e *Confessa meu bem*.

Ao ouvirmos/interpretarmos a canção *Macaco, olha teu rabo* na íntegra, percebemos que Rocha criou uma melodia para que pudesse ser transmitida a letra, ou seja, esse compositor não teria se preocupado — ou talvez não soubesse como fazê-lo — com a maneira como ela seria cantada. Em alguns momentos, a impressão que temos é a de que a letra está sendo cantada de forma “atropelada” para “caber” na melodia. Esse aspecto aponta para a dificuldade de alguns cancionistas da década de 1920 em transmitirem, por meio da canção, não somente uma mensagem, mas a intenção do que está sendo dito¹⁶⁷.

A forma como foi estruturada a canção reforça a questão dos limites em que se encontrava a técnica de criação — já citada — de alguns cancionistas. Cada estrofe é cantada duas vezes e, da mesma forma, acontece com o refrão. Entendemos que repetir as estrofes

167 Conforme tentamos demonstrar, as canções de Pixinguinha e de Sinhô já tinham, de alguma maneira, a intenção do que está sendo dito.

e o refrão pode ter sido um recurso utilizado para que a canção compreendesse um tempo de duração ideal para ser gravada. Talvez por falta de habilidade do cancionista em criar uma letra mais longa, a alternativa foi repetir tanto as estrofes quanto o refrão. Esse aspecto demonstra que a prática de criar letras e melodias compatíveis entre si foi sendo aprimorada gradativamente.

É interessante observar que um acontecimento circunscrito ao cotidiano dos cancionistas, como a rivalidade desses músicos, acabou ressaltando um aspecto estético da canção que não era tão aparente nas composições até então. Tal aspecto analisado por Tatit diz respeito à “presença da fala”. Segundo esse autor

Até então, cantava-se para expressar sentimentos amorosos ou para provocar estímulos corporais. Agora, cantava-se para mandar recados. Claro que isto sempre esteve presente nas intenções profundas do canto que, em última análise, supõe a transmissão de “coisas ditas” de um indivíduo a outro. A novidade estava na adoção do recado como razão para uma composição, com todos os riscos que isso pudesse acarretar¹⁶⁸.

Na sua análise (e com a qual concordamos), para “elevar o recado à condição de obra atraente e bem acabada”, foi demandado um esforço dos cancionistas no que diz respeito ao processo de criação. Lembramos que na canção *Pelo telefone* foram utilizados quatro temas diferentes, o que pode sugerir a falta de uma técnica para produção de uma canção acabada. Enviar recados por meio das canções constituiu o primeiro passo para que os cancionistas se aprimorassem na habilidade de estruturar uma canção — com começo meio e fim — e, ao mesmo tempo, possibilitou que se tor-

168 TATIT, 2004, p. 123.

nasse mais evidente “a voz que fala” dentro da “voz que canta”, especialmente com o emprego dos *tonemas*. Entendemos que esse aspecto está presente nas canções de recado discutidas anteriormente. Referimo-nos especialmente às canções *Já te digo* e *Confessa meu bem*.

Consideramos que Sinhô teve destacada importância nessa prática de “musicar recados”. No ano de 1926, esse músico ainda era alvo de discussões relacionadas à apropriação de sambas. No depoimento do sambista Heitor dos Prazeres, encontramos um exemplo que sustenta essa interpretação. A respeito da canção *Ora vejam só*, composta por esse músico em 1926, a autoria foi atribuída a Sinhô. Nesse momento teve início a polêmica. Heitor começou a procurar Sinhô para falar a respeito da autoria da letra. Segundo Prazeres, quando conseguia falar com esse músico, ele dizia que não podia fazer mais nada (porque a canção já havia sido gravada) e, ao mesmo tempo, “chorava muito”, dizendo que a situação estava muito difícil. A seguir, transcrevemos os versos que, conforme diz Heitor dos Prazeres, foram criados no ano mencionado:

Olha ele cuidado
Com aquela conversa é danado
Olha ele cuidado
Que este homem é danado.

Eu fui perto dele
Pedir o que era meu *Bis*
Ele com aquela conversa danada
Chorava mais do que eu *Bis*¹⁶⁹

Ao ouvirmos os versos cantados por Prazeres, notamos que a

169 Depoimento concedido por Heitor dos Prazeres em 01/09/1966.

sua interpretação consegue transmitir com muita eficiência o episódio que diz respeito a Sinhô. Nesse sentido, conseguimos perceber um pouco do que significou o processo de transformação de um recado em canção, bem como do aspecto ressaltado por Tatit quanto a “a voz que fala” dentro da “voz que canta”. A presença da “intenção do que está sendo dito/cantado”, em todos os versos que compõem a letra, constitui desenvolvimento significativo relacionado à prática de criar canções. Lembramos que na canção *Fala meu louro* (analisada anteriormente) não foi possível perceber tal aspecto.

A partir disso, entendemos que Sinhô teve influência notória no processo de surgimento das canções de recado, contribuindo conseqüentemente na divulgação do samba na capital republicana. De acordo com o estudo feito por Alencar, a partir do ano de 1918 e durante a década de 1920¹⁷⁰, em todos os carnavais houve canções, lançadas por esse músico, com destacado sucesso. Certamente o interesse desse compositor em registrar canções exclusivamente em seu nome (em alguns casos se apoderando de composições alheias) justificava-se pelo principal objetivo de alcançar sucesso popular¹⁷¹. É bastante evidente na trajetória desse músico, discutida por vários autores, o propósito de ter notoriedade. Nesse sentido,

[...] Tocava ao vivo nas festas da Penha ou nas lojas de instrumentos musicais para conferir, pela reação dos ouvintes, se suas canções cumpriam com eficácia a meta prevista. Como era habilidoso com seu piano e inspirado para criar melodias (não se pode dizer o mesmo na produção de versos), Sinhô, na busca obstinada do êxito pessoal, acabou forjando a forma ideal de uma canção brasileira de consumo. Sua trajetória artística deu o tom e o padrão musical dos anos vinte [1920] e influenciou decisivamente os cancionistas — em particular,

170 ALENCAR, 1979.

171 Em alguns momentos, este aspecto contribuía para o músico estar no centro das discussões envolvendo a autoria das composições.

Noel Rosa — que protagonizaram a era de ouro do samba na década seguinte [...] ¹⁷².

De acordo com o que estamos pesquisando, suas canções acabaram atendendo às exigências das gravadoras comerciais. Consideramos que esse aspecto constitui outro indício do empreendimento de Sinhô em “aparecer” por meio do samba. Francisco Guimarães nos dá outro indicativo do intento de Sinhô. De acordo com esse autor:

Depois de Donga, apareceu o Sinhô, pondo-o *off-side* ... Para vencer facilmente, usou um truque vantajoso: tinha uma amante pianista de uma casa de músicas da Rua do Ouvidor, e, quem lá ia escolher músicas, ela, primeiramente, executava o que era do seu mulato... Sinhô tinha, porém, um outro truque: era oferecer a produção a um clube carnavalesco e mandar fazer a instrumentação para as bandas de música que tocavam nos Fenianos, tenentes e democráticos, além de executá-las diariamente ao piano nas “pensões alegres”. Com produções de sua lavra e de autoria dos outros, que ele chamava a si, (quem o diz é o Prazeres — o consagrado autor da Mulher de Malandro) teve a maior das glorificações populares e eu mesmo pelo Jornal do Brasil, alcamei-o — o REI DO SAMBA! ¹⁷³

Ao se dedicar a compor canções que se adequavam ao mercado cultural em expansão, Sinhô acabou representando o que deveria ser o perfil do profissional da canção na década de 1920, a saber, criar composições com melodias simples, adequando letras concisas, com o pressuposto de emitir uma mensagem direta, que podia ser um recado, uma crítica social ou relatar um acontecimento do cotidiano.

172 TATIT, 2004, p. 96.

173 GUIMARÃES, 1978, p. 78.

Entendemos que esse compositor constitui um exemplo emblemático quanto ao processo de transição relativo à trajetória do samba. No interior das comunidades negras, as pessoas se reuniam na busca de uma convivência social, étnica e religiosa. Tais encontros constituíram verdadeiras festas — que chegavam a ter uma semana de duração — com comida e bebida, nas quais os cancionistas construam sambas a partir de improvisos.

A chegada dos fonógrafos, nos primeiros anos do século XX, engendrou algumas mudanças no que diz respeito ao processo de criação dos sambas. Antes composto na base de improvisos, o samba passa a ter uma forma fixa para que ocorra a gravação. Os sambas construídos segundo o gênero do partido-alto e de forma coletiva não são extintos definitivamente. Ressaltamos apenas que compor para o mercado de discos influenciou o surgimento de uma nova técnica de criação por parte dos músicos. A partir do que estamos pesquisando, Sinhô constituiu um músico representativo do que seria esse “profissional” — compositor/autor individual de sambas —, notadamente atento às expectativas do mercado cultural emergente nas primeiras décadas do século XX¹⁷⁴.

Sinhô se inspirava em eventos da política e do cotidiano (a exemplo das canções de recado já mencionadas), bem como na religião, para criar suas composições. A canção *Fala meu louro* (1920) é considerada uma sátira a Rui Barbosa, então candidato à presidência da República, por ter ele se afastado da política após a der-

174 Destacamos que o “profissional” da canção do período mencionado não pode ser comparado com o músico profissional deste século XXI. O sentido aqui utilizado para o referido termo serve para designar o cancionista que começa a compor com vistas ao incipiente e crescente mercado de discos. Nessa perspectiva, guardadas as devidas proporções, Sinhô pode ser compreendido como um cancionista profissional das primeiras décadas do século XX.

rota nas eleições¹⁷⁵. A influência da religião e da convivência com as comunidades negras de origem baiana da Cidade Nova resultou nas canções *Vou me benzer* (1920), *Macumba* (1923) e *Burucutum* (1930). Temas relacionados aos modismos também influenciaram o processo de criação desse sambista. A canção *Já-já* (1924) — cuja letra fala da moda do cabelo curto aparado à inglesa — é um exemplo desse aspecto.

O tal cabelinho à inglesa
Eu mandava raspar já-já
Depois lixava a cabeça
Até ela gritá – “Chegá!”¹⁷⁶

A cada motivo escolhido para compor (sejam eles relacionados à política, aos modismos e/ou à religião), aliado à utilização de expressões frequentes nas conversas cotidianas, contribuíram para forjar a linguagem das canções de samba. Embora Sinhô estivesse preocupado especialmente com o poder de circulação da canção (ou o valor de mercado), entendemos que a sua atuação foi decisiva no processo de criar letras e melodias compatíveis, adaptadas às formas de gravação.

No decorrer da década de 1920, era principalmente por meio das salas de espera dos cinemas, dos clubes carnavalescos, das casas que editavam partituras musicais e dos teatros de revista, que as canções populares (especialmente os sambas), foram difundidas e consumidas pelas diferentes classes sociais e étnicas. Consideramos que Sinhô teve uma participação importante nesse processo.

175 De acordo com Alencar, no limiar da década de 1920 a política influenciava os temas para canções carnavalescas (ALENCAR, 1979, p. 124).

176 *Ibid.*, p. 159.

Além dos locais citados, Sinhô também cantava seus sambas na Casa Beethoven, estabelecimento que vendia instrumentos musicais localizado na rua do Ouvidor, e na bastante frequentada Festa da Penha, no mês de outubro. Veicular os sambas nos referidos locais contribuiu para que fosse atribuído a Sinhô o título de “Rei do Samba”.

Ao se apoderar de canções que não eram de sua autoria, pode-se deduzir que a principal expectativa de Sinhô foi a de obter notoriedade em meio à sociedade da então capital da República. Conforme objetivamos demonstrar, esse aspecto foi importante para a criação de novas composições, bem como para impulsionar o desenvolvimento da técnica de compor. Consideramos que as homenagens e a coroação como “Rei do Samba”, bem ao gosto de Sinhô, sustentam a nossa compreensão de que o campo musical abria possibilidades tanto para a participação e o reconhecimento social quanto para expressão dos artistas especialmente pertencentes às comunidades negras.

CAPÍTULO 3

SAMBA: A CANÇÃO DO MORRO E DA CIDADE

A chegada do sistema de gravação elétrico no ano de 1927, e o empenho dos cancionistas em criar canções adaptadas a esse novo sistema, constituíram uma etapa importante para o samba adquirir a “naturalidade” observada nas canções que surgiram especialmente a partir do final da década de 1920. A incorporação gradativa de alguns elementos estéticos aos sambas contribuiu, possivelmente, para aumentar o vínculo entre o intérprete e a canção, bem como desta em relação ao ouvinte. Entendemos que as mudanças ocorridas nas canções de samba, o aprimoramento da técnica de compor dos cancionistas, concomitante ao desenvolvimento da técnica de gravação, constituíram fenômenos importantes na apropriação desse gênero musical por diferentes classes sociais e étnicas. Pretendemos, neste capítulo, discutir essas questões.

Nas duas primeiras décadas do século XX, período em que verificamos o nascimento de uma cultura popular urbana da cidade do Rio de Janeiro, o fenômeno de massificação cultural expresso de modo evidente nos teatros de revista, bem como na Festa da Penha e no Carnaval, teve significativa importância na divulgação da canção popular e, notadamente, do samba. Aliado a tal fenômeno, o crescimento da indústria de entretenimento, com o surgimento do rádio (1923) e a chegada dos aparelhos elétricos de gravação (1927), influenciou ainda mais a difusão/construção desse gênero musical.

A primeira transmissão radiofônica ocorreu em 07/09/1922 na cidade do Rio de Janeiro, por ocasião do discurso realizado pelo

então presidente da República Epitácio Pessoa¹⁷⁷. No ano de 1923, foi inaugurada a Rádio Sociedade na então capital do país, e, em 1924, a Rádio Clube do Brasil. A partir do que nos relata Almirante, o surgimento das mencionadas rádios provocou mudanças na paisagem urbanística da cidade, que passou a compreender um significativo número de antenas para a captação das transmissões radiofônicas. Tal cenário revelava as condições precárias em que ocorria o funcionamento das rádios, bem como a potencial apropriação do novo veículo de comunicação por parte da população.

Com o aparecimento dos dois postos emissores, a cidade transformou-se em floresta de antenas. Não havia residência que não ostentasse sobre os telhados ou quintais, os mastros altíssimos, geralmente de bambu, a sustentar os fios horizontais indispensáveis a captação das ondas hertzianas. Sem a boa antena, de seus vinte metros de extensão, ninguém pensasse em reter com eficiência a rudimentar energia dos 1.500 watts da Rádio Sociedade ou os 500 da Rádio Clube...¹⁷⁸

Nos primeiros anos de funcionamento, as emissoras de rádio não atuavam com uma estrutura profissional. Tinham, no entanto, pressupostos educativos, bem como a proposta de divulgar a “música culta”. Segundo Moraes,

177 MORAES, 2000. Ver especialmente a parte intitulada “A música no ar: a expansão da radiofonia”.

178 Embora Almirante sugira que no momento de emergência das emissoras de rádio esse aparelho já podia ser encontrado em um grande número de residências, supomos que esse autor pode estar se referindo aos segmentos detentores de algum poder econômico, como, por exemplo, as residências de Vila Isabel, bairro no qual ele também residia. Devido ao alto preço dos primeiros aparelhos, consideramos que os indivíduos que possuíam uma situação economicamente menos privilegiada somente adquiriram os aparelhos de rádio quando estes começaram a ser financiados, notadamente no limiar da década de 1930.

Nos seus primórdios, além das condições amadorísticas, o rádio brasileiro era feito por um pequeno número de pessoas, uma elite interessada nos seus aspectos técnicos e/ou com objetivos fundados claramente em diretrizes educativas e de difusão da “alta cultura”. Os primeiros decretos ordenadores da radiodifusão nacional — o de 1924, depois o seu substituto de 1931 (D.L. 20.047) — determinavam sua função de veiculadora de princípios exclusivamente educativos, que se refletiria até nos nomes das emissoras, em geral incluindo o adjetivo “educadora”. Os princípios educativos na realidade estavam relacionados a um difuso projeto nacionalista e “civilizatório”, que necessariamente levaria ao progresso da nação. O rádio seria, então, o instrumento privilegiado para educar e “civilizar” o povo brasileiro.¹⁷⁹

Os objetivos da emergente radiofonia consistiam em tentar “civilizar e educar” os ouvintes. A “música erudita” seria a mais “apropriada” para melhorar/apurar o gosto musical da população. À medida que cresce o número de emissoras de rádio (especialmente na transição da década de 1920 para a década de 1930), e com o desenvolvimento técnico, tanto dos estúdios quanto dos próprios aparelhos que se tornaram menos onerosos, ocorre a inclusão de canções populares na programação diária. Esse fato ocorre especialmente porque era preciso divulgar os aparelhos de rádio, e, certamente, a programação fundamentada nos comentários jornalísticos, na apresentação de música erudita e na leitura de poemas e contos já havia demonstrado que não ia atrair a atenção do ouvinte¹⁸⁰.

A execução de canções populares também estava relacionada ao fato de que, no início das programações radiofônicas, era tec-

179 O autor ressalta ainda que nas cidades em que havia mais de uma rádio a programação era intercalada para não haver concorrência, o que reforça o caráter amador das primeiras transmissões (MORAES, 2000, p. 49).

180 *Ibid.* Ver especialmente o capítulo 1.

nicamente mais fácil transmitir as composições já gravadas. Conforme mencionamos no capítulo anterior, a gravadora de discos Casa Edison se interessou pelo registro de gêneros populares para a divulgação dos primeiros fonógrafos. Além de já existir um amplo acervo de tais gêneros musicais, as canções gravadas e designadas como maxixes, lundus, modinhas e sambas, já tinham demonstrado que eram eficientes na divulgação dos aparelhos sonoros aos quais nos referimos. As canções populares, nesse sentido, podiam também contribuir para propagar o rádio.

A chegada do sistema de gravação elétrico, no ano de 1927, promoveu o aumento da capacidade de produzir discos. Se, por um lado, esse fenômeno sinalizou que a canção popular compreendia uma atividade rentável para as empresas comerciais, por outro, essa forma de gravação também contribuiu para melhorar o registro dos timbres musicais, cuja captação no sistema mecânico ficava prejudicada, a exemplo dos sons emitidos pelos instrumentos de percussão. Além disso, não era mais essencial que os cantores tivessem a potência vocal exigida para gravar no método anterior. Na década de 1910, devido às limitações técnicas dos primeiros fonógrafos em captar os sons, o intérprete tinha que fazer um esforço maior no momento da gravação.

Até 1927, o sistema adotado no Brasil era o mecânico, de microfones pouco sensíveis que forçavam o cantor a praticamente gritar à boca de imensas cornetas em forma de tuba. Para registrar a voz na cera, ele precisava de garganta e pulmões como os artistas do *bel canto*. Ou mesmo ser candidato a tenor ou barítono de ópera, como era o caso de Vicente Celestino e, não tanto, o de Francisco Alves, os principais da era mecânica¹⁸¹.

181 Conforme demonstraremos adiante, o surgimento do sistema elétrico

Esse avanço tecnológico motivou uma efervescência musical, sobretudo no que diz respeito às canções populares. No entanto, essa constatação não era bem vista por alguns músicos do campo erudito, bem como por alguns intelectuais brasileiros. Segundo Arnaldo Daraya Contier:

[...] com a ampliação do sistema radiofônico e a indústria do disco, as músicas populares urbanas e sertanejas passaram a “incomodar” os artistas eruditos. Em 1930, Luciano Gallet, em face da crise da música culta no Brasil apontava três razões: a) as *rádios-sociedades* “[...] entram pelas portas do Brasil inteiro, e espalham música ruim, sem o menor critério de seleção”; b) Os *editores de música*: “as rádios lançaram ainda os ‘artistas populares’: compositores de assobio, executantes de ouvido, cantores-ignorantes”; c) o *editor de disco* “só vê que o samba-tal garante uma tiragem imediata de 70 mil discos” [...] Na realidade, a indústria cultural, a música popular, não conseguiram ser discutidas histórica ou artisticamente pelos modernistas. [...] Os modernistas brasileiros temiam os ruídos e os sons oriundos da “cidade que sobe”¹⁸².

As análises negativas com relação ao fato de a canção popular, notadamente o samba, estar ligado à indústria de entretenimento, não partiam somente de pessoas ligadas à música erudita. No livro intitulado *Na roda do samba*, o jornalista e apreciador dos sambas de improviso Francisco Guimarães afirma que “o samba, depois que industrializaram-no, está perdendo a sua verdadeira ca-

de gravação, no ano de 1927, permitiu que os cancionistas empregassem uma entonação mais “natural” no momento da interpretação das canções. Nessa perspectiva, quando procedemos à apreciação das canções do final da década de 1920, verificamos que os intérpretes cantam com mais naturalidade, como se estivessem fazendo um esforço menor ao cantar (MÁXIMO, 2010a, p. 135).

182 CONTIER, 1992, p. 280- 281.

dência e vai assim aos poucos, caminhando para a decadência...”¹⁸³. O principal ponto negativo destacado pelo autor é o fato de compositores que não possuem intimidade com “a roda do samba” terem se aproximado dessa forma musical com ambição de dinheiro.

O livro de Guimarães aponta para duas questões importantes. Primeiro, entendemos que a constatação de que havia uma diversidade de compositores de samba (que, segundo o autor, não tinham ligação com a roda de samba) sinaliza que essa forma-canção já se destacava entre os demais gêneros populares naquela emergente cultura popular urbana. Outro aspecto importante diz respeito ao surgimento / desenvolvimento da gravação de discos. Não obstante o fato de Guimarães assinalar que tal fenômeno teria provocado mudanças que descaracterizaram o que ele compreendia como o verdadeiro samba, consideramos que o sistema de gravação elétrica permitiu que as canções fossem interpretadas de maneira próxima à que os sambistas cantavam nas festas das baianas. Esta é uma das questões que pretendemos discutir a partir das canções a seguir.

O samba intitulado *Morro da Mangueira*, criado por Manuel Dias, obteve destaque no Carnaval de 1925. De acordo com Alencar, trata-se de mais um dos casos em que a autoria é atribuída de maneira equivocada a Sinhô. O samba possui duas estrofes:

Eu fui a um samba
Lá no morro da Mangueira
Uma cabrocha
Me falou de tal maneira
Não vá fazer
Como fez o Claudionor
Para sustentar família
Foi bancar o estivador.

183 GUIMARÃES, 1978, p. 77.

Ó cabrocha faladeira
Que tu tens com a minha vida?
Vai procurar um trabalho
E corta essa língua comprida¹⁸⁴.

A opção de cantar o Morro da Mangueira constituiu uma novidade que influenciou posteriormente outros sambistas a compor sobre os diferentes morros da então capital republicana. Nos dois primeiros versos, é estabelecida uma relação entre “samba” e “morro”. Essa relação remete à mobilidade praticamente imposta aos negros em consequência do projeto de reforma urbana e modernização do centro da cidade do Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX. Conforme já discutido neste trabalho, as reformas influenciaram na mudança da população negra (e de suas manifestações culturais) para os morros e subúrbios.

Nesse sentido, o samba não surgiu no morro. No depoimento concedido ao MIS, o sambista Donga ressalta esse aspecto. De acordo com ele: “Não tem isso, o samba não veio de morro nenhum... O samba depois é que foi pro morro. E foi pra todo lugar, onde havia festa a gente ia”¹⁸⁵. Notamos que o músico também se refere à propagação do samba na capital do país.

A letra diz respeito a um espaço geográfico (morro) que também passou a constituir um dos redutos do samba. Além disso, no primeiro verso, o termo samba compreende o significado de festa: *Eu fui a um samba*. No entanto, ao ouvirmos a canção, observamos que a *performance* do intérprete não condiz com o conteúdo que está sendo expresso. Supomos que a entoação quase operística uti-

184 Silvio de Souza. *Morro da Mangueira*. Rio de Janeiro: Odeon, 1921-1926. Disco sonoro 78 rpm. Disponível em: <<http://www.ims.com.br>>.

185 Depoimento concedido por Donga ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 02/04/1969.

lizada pelo autor não representa a forma com que os sambas eram cantados nas festas ou nas rodas de improviso.

A partir da canção *Amor sem dinheiro*, apresentada por Sinhô no Carnaval do ano mencionado, podemos destacar outro aspecto pertinente à relação entre a letra da canção e a forma com que ela é cantada. A seguir, alguns versos do samba:

Amor, amor
Amor sem dinheiro
Meu bem
Não tem valor *Bis*

Amor sem dinheiro
É fogo de palha
É casa sem dono
Que mora canalha *Bis*¹⁸⁶

A letra da canção trata, com tom satírico, do sentimento amoroso. O verso *Amor, amor* é cantado em forma de exaltação a esse sentimento. O prolongamento da vogal *o*, nas duas vezes em que a palavra *amor* é cantada, transmite a impressão de que o intérprete está em estado profundo de paixão¹⁸⁷. No entanto, tal estado é interrompido nos três versos seguintes (*Amor seu dinheiro / Meu bem / Não tem valor*), visto que eles são entoados de maneira ritmada. Esse aspecto sugere que a intenção é ridicularizar o amor. Entendemos que, nessa estrofe, a entoação lírica empregada no primeiro verso contribuiu para enfatizar o caráter satírico do conteúdo que está sendo expresso.

186 Sinhô. *Amor sem dinheiro*. Rio de Janeiro: Odeon, 192101926. Disco sonoro 78rpm. Disponível em: <<http://www.ims.com.br>>.

187 De acordo com Tatit, o prolongamento das vogais sinaliza que “[...] o cancionista não quer a ação mas a paixão. Quer trazer o ouvinte para o *estado* em que ele se encontra. Nesse sentido, ampliar a duração e a frequência significa imprimir na progressão melódica a modalidade do /ser/.” (TATIT, 2002, p. 10).

Quando ouvimos a segunda estrofe, o lirismo utilizado pelo intérprete nos dois primeiros versos não possui o mesmo efeito. Nessa perspectiva, não há uma conexão entre a entoação dos versos *Amor sem dinheiro / É fogo de palha* e o sentido que exprimem. O prolongamento da vogal *o* da palavra *dinheiro*, e da vogal *a* da palavra *palha* produzem um efeito passional que não contribui para ressaltar a sátira ao amor, tal como observado na primeira estrofe. Entendemos que nesses versos, o esforço empregado pelo intérprete na hora de cantar possivelmente está relacionado aos limites da técnica de gravação mecânica, cujo sistema demandava que o cantor tivesse fôlego, bem como uma significativa potência vocal.

Baiano e Francisco Alves estavam entre os cantores que obtiveram grande destaque no limiar do século XX. Os dois intérpretes cantavam em circos e teatros e suas apresentações não contavam com o auxílio tecnológico dos microfones. Certamente esse fato contribuiu para que eles se adaptassem de maneira satisfatória aos recursos de gravação da época.

No ano de 1927, o sistema de gravação elétrica abriu possibilidades para que outros cantores também estivessem aptos para gravar. É especialmente no final dessa década que emergem músicos que até então eram desconhecidos, como Ismael Silva, Almirante, Alcebíades Barcelos, Noel Rosa, dentre outros. Ocorrem mudanças na própria maneira de interpretar e compor os sambas. O samba *Gosto que me enrosco*, lançado por Sinhô em 1929, constitui uma novidade quanto a forma de cantar as canções relacionadas a esse gênero musical. De acordo com Alencar, essa canção “registrou estrondoso sucesso no carnaval e no resto do ano sendo divulgado em todo Brasil”¹⁸⁸.

188 ALENCAR, 1979, p. 188.

Não se deve amar sem ser amado
É melhor morrer crucificado
Deus nos livre das mulheres de hoje em dia
Desprezam o homem só por causa da orgia

Gosto que me enrosco de ouvir dizer
Que a parte mais fraca é a mulher
Mas o homem com toda fortaleza
Desce da nobreza e faz o que ela quer.

Dizem que a mulher é a parte fraca
Nisto é que eu não posso acreditar
Entre beijos e abraços e carinhos
O homem não tendo é bem capaz de ir roubar.¹⁸⁹

O acompanhamento da letra é feito apenas por um violão. O estilo coloquial com que Mário Reis interpreta a canção é que constituiu uma novidade. A nova forma de cantar contrastava com a maneira operística utilizada por outros cantores como Baiano, Francisco Alves e Vicente Celestino¹⁹⁰. Não obstante o fato de Mário Reis também possuir uma voz forte, ele optou por utilizar um canto mais simples. É notório que esse intérprete aproveitou as novas possibilidades oferecidas pela chegada do sistema de gravação elétrica¹⁹¹. No entanto, devemos levar em consideração que o emprego de uma nova estética musical também pode estar ligado à compreensão e/ou sensibilidade artística que cada compositor/cantor tem com relação à obra.

Ao ouvirmos o samba interpretado por Mário Reis, notamos que o seu estilo de cantar constituiu um importante elemento es-

189 Sinhô. *Gosto que me enrosco*. Rio de Janeiro: Odeon, 1928. Disco sonoro 78 rpm. Disponível em: <<http://www.ims.com.br>>.

190 Vicente Celestino também era cantor de teatro.

191 A gravação da entoação de voz mais “natural”, isto é, próxima da empregada nas conversas cotidianas, somente foi possível com o desenvolvimento tecnológico.

tético que contribuiu para aumentar o vínculo entre o cantor e a canção. A entoação simples tornou mais evidente a “voz que fala” dentro da canção. Esse aspecto contribui para que o ouvinte tivesse a percepção de que o conteúdo expresso na letra estava relacionado a uma vivência do cantor. Possivelmente, esse efeito faz com que a canção atinja, com maior eficácia, a sensibilidade do ouvinte. Assim, o vínculo entre a canção e o intérprete pode resultar em uma aproximação daquela com relação ao ouvinte. Esse aspecto pode ter motivado o sucesso adquirido pela canção, conforme afirma Alencar.

Entendemos que o estilo de Mário Reis possivelmente era o que mais se aproximava da maneira com que os sambistas cantavam nas rodas de samba. Embora o fato de o surgimento do disco ter sido visto de forma negativa por algumas pessoas, a exemplo do jornalista Francisco Guimarães, o registro sonoro contribuiu, conforme estamos tentando demonstrar, para que as composições de samba se aproximassem das experiências musicais praticadas nas festas. É fato que tais experiências somente podem ser apreendidas por meio dos depoimentos dos cancionistas que as frequentavam. No entanto, consideramos pouco provável que o canto excessivamente lírico de Francisco Alves estivesse presente nesses espaços.

Conforme já apontado neste capítulo, consideramos que as transformações verificadas nas canções de samba também estavam relacionadas ao desenvolvimento da prática de compor dos cancionistas. A partir do estudo desenvolvido por Tatit, entendemos que o aprimoramento de tal prática pode ser observado na medida em que a interpretação da canção transmite com naturalidade um determinado conteúdo (no qual o intérprete fala de si, de alguém ou de um fato) e como ele foi sentido (no caso, por quem o interpreta). De acordo com esse autor, o fator *naturalidade* está relacionado ao processo de compor canções, o qual compreende:

[...] um equilíbrio de técnicas [...] que se configura numa estratégia de persuasão dos ouvintes. Dentro dessa estratégia, ocupa posição de destaque a naturalidade: a impressão de que o tempo da obra é o mesmo da vida. Daí então a camuflagem do esforço e do empenho como parte da canção.¹⁹²

A utilização de entoações próximas às utilizadas na fala cotidiana, bem como o emprego de um vocabulário mais coloquial, é um elemento importante para que a canção tenha *naturalidade*. Esse elemento é bastante evidente nas diferentes canções e sambas circunscritos a este limiar do século XXI. O que estamos tentando demonstrar é que tal característica da canção popular, especialmente do samba, foi sendo forjada gradativamente.

No ano de 1929, tal como ocorreu com o samba *Gosto que me enrosco*, a canção intitulada *Dorinha! meu amor*, criada por José Francisco de Freitas, também obteve algum destaque.

Dorinha, meu amor
Porque me fazes chorar?
Eu sou um pecador
E sofro só por te amar.

Não sei qual a razão
Que eu sofro tanto assim
Castigo sim, castigo sim
Imploro a Deus
Para vencer o teu amor
O teu amor, amor.

Dorinha, juro
Que só pensarei em ti,
Somente em ti, somente em ti
Só tu podes me dar

192 TATIT, 2002, p. 18.

Alívio a esta dor
Ao teu cantor, cantor.¹⁹³

O caráter lírico da canção é evidente no sentimentalismo expresso nos versos das três estrofes. No entanto, quando ouvimos esse samba, verificamos que a interpretação de Mário Reis suaviza o sentimento — em certa medida exagerado — presente na letra. Se o cantor optasse por utilizar o prolongamento de algumas vogais, o efeito seria outro, contribuindo para revelar um estado passional do intérprete¹⁹⁴. A utilização de palavras mais ritmadas contribuiu para dar *naturalidade* ao samba.

Ao analisarmos as canções que obtiveram sucesso nos carnavais, realizados especialmente a partir do ano de 1928, segundo o estudo desenvolvido por Alencar, verificamos que o estilo simples relacionado à entoação da voz constitui um aspecto frequente¹⁹⁵. Por outro lado, a presença de lirismo (tal como observamos em *Dorinha! meu amor*) nos versos dos sambas será cada vez mais rara, mesmo nas canções que falam de amor. No que diz respeito a esse aspecto, Tatit ressalta que as expressões inspiradas na poesia escrita, tais como “não crês” ou “me fazes chorar”, que se tornaram impraticáveis nas conversas do dia a dia (especialmente no período de crescimento dos centros urbanos), comprometia a estratégia persuasiva das canções¹⁹⁶.

Consideramos importante acrescentar que a mudança na letra das canções, bem como na entoação que melhor se adaptava

193 Mário Reis. *Dorinha! meu amor*. Rio de Janeiro: Odeon, 1928. Disco sonoro 78 rpm. Disponível em: <<http://www.ims.com.br>>

194 Na análise da canção *Amor sem dinheiro*, apresentamos um exemplo dessa característica.

195 Ouvimos a relação das canções feita por Alencar a partir do *site* do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro.

196 Esta questão está muito bem articulada em TATIT, 2004. Ver especialmente a parte intitulada “O casamento de melodia e letra”.

aos novos aparelhos de gravação — a exemplo do estilo utilizado por Mário Reis —, também podia estar ligada à convivência de sambistas com intelectuais do período. Vejamos o que diz Donga a respeito do ambiente no qual as composições eram elaboradas.

Nós estávamos numa república fazendo miséria. Então musicalmente você não queira saber. Nessa república saiu *Cabocla de Caxangá, Luar do Sertão*, tudo isso foi dessa república, n. 268, Rua do Riachuelo, numa chácara de flores. [...] Tínhamos uma sala lá grande com rede. [...] Iam lá o Olegário Mariano, Dr. Afonso Arinos, da Academia de Letras. O velho Afonso Arinos ia lá pra nos buscar para levar pra samba louro e pro diabo a quatro. Hermes Fontes, todo mundo ia lá, [...] poetas tudo literatos. [...] iam nos buscar às vezes à toa pra vir pra ali pra Praça Cruz Vermelha, sabe onde é né? Nós ficávamos ali, tocando, improvisando cada um solando uma coisa, e o seu Catulo improvisando, e os poetas dizendo umas coisas e tudo isso até romper o dia. [...] Vivemos assim mal-acostumados no meio de literatos e poetas apreciadores de música e nós apreciadores das letras. De poesia, foi assim que eu me ambientei¹⁹⁷.

O fato de Donga citar as canções *Luar do Sertão* e *Cabocla de Caxangá* nos leva a considerar que o músico se refere aos meados da década de 1910, período no qual tais canções foram gravadas. Consideramos que o encontro entre músicos e literatos constituiu um fenômeno não raro no processo de construção da canção popular no Brasil, especialmente do samba. O antropólogo Hermano Vianna utiliza um desses encontros para desenvolver a sua compreensão de como se deu a transformação do samba em um símbolo nacional.

Com o objetivo de discutir como se deu a passagem do samba, inicialmente marginalizado, para a condição de símbolo de iden-

197 Depoimento concedido pelo músico em 05/04/1969.

tidade nacional, o autor faz um retrospecto na história da canção no Brasil, apontando que, desde o surgimento da modinha, os músicos populares já atraíam a atenção de integrantes das camadas sociais mais abastadas. No que se refere ao samba, Vianna ressalta que “a existência de indivíduos que agem como mediadores culturais, e de espaços sociais onde essas mediações são implementadas, é uma ideia fundamental para análise do mistério do samba”¹⁹⁸. Entendemos que a ideia é importante, porém não explica por que a escolha do samba e não de outro gênero musical (dentre os diferentes ritmos populares do período) para ser compreendido como representante do que o país tinha de mais “brasileiro”.

Consideramos que Vianna provavelmente supervaloriza a atuação de literatos — bem como de outros representantes da intelectualidade brasileira — como mediadores culturais, no processo que resultou na compreensão do samba como elemento de identidade nacional. Na nossa interpretação, a análise do autor acaba diminuindo a participação dos sambistas do processo de construção do gênero musical em questão. No que se refere a esse aspecto, Vianna destaca um evento ocorrido no ano de 1926, cuja finalidade estava relacionada à construção de um projeto de identidade nacional. Tal evento dizia respeito a uma noitada — que é utilizada pelo autor como ponto de partida para a análise do mistério do samba — na qual estiveram presentes Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda¹⁹⁹, Prudente de Moraes Neto, compositores da música erudita, como Heitor Villa-Lobos e Luciano Gallet, e os cancionistas Donga e Pixinguinha.

198 VIANNA, 2004, p. 40.

199 Tais autores publicaram, nos anos de 1933 e 1936, respectivamente, obras nas quais apresentavam, entre outras discussões, perspectivas para a compreensão da identidade nacional. Cf. FREIRE, 1952; HOLANDA, 1988.

A ideia central de Vianna está relacionada ao fato de que o gênero musical do samba emerge num período em que estava bastante presente no Brasil o debate e o interesse por “coisas brasileiras”. Nesse sentido, o samba teria se beneficiado dessa circunstância. Além disso, em um trecho do livro, Vianna assinala a participação da indústria de entretenimento no processo de consolidação do samba em música nacional. Concordamos com o autor quanto ao fato de que o crescimento do mercado de discos e a instalação de várias gravadoras no final da década de 1920 teriam influenciado para o samba “finalmente se definir como estilo musical”²⁰⁰.

Já ressaltamos neste capítulo que a chegada do disco viabilizou transformações importantes no processo de construção das canções de samba. No entanto, Vianna sinaliza apenas que o samba também se beneficiou da chegada do disco e do rádio. Segundo esse autor,

“[...] em sua própria cidade [nesse caso, o Rio de Janeiro] já havia as rádios, as gravadoras e o interesse político que facilitariam (mas não determinariam — isso é outro problema) sua adoção como nova moda em qualquer cidade brasileira. O samba tem ‘tudo’ a seu dispor para se transformar em música nacional.”²⁰¹

Podemos perceber que Vianna não explica como o samba teria “se beneficiado” do disco e por que esse, e não outro gênero musical, teve a possibilidade de constituir a nova moda nas diferentes cidades brasileiras. Conforme estamos tentando demonstrar em

200 Com o desenvolvimento tecnológico do sistema de gravação, aumentou a demanda de canções para a divulgação dos discos. Ao compor um maior número de músicas, os cancionistas também aprimoravam a técnica de criar letras e melodias compatíveis.

201 VIANNA, 2004, p. 110.

nossa pesquisa, a gravação de discos contribuiu para que os cancionistas se aprimorassem na prática de compor canções. A *naturalidade* cada vez mais forjada na canção pode ter contribuído para atrair a atenção do ouvinte. Mesmo que a canção não fosse ouvida a partir da *performance* direta do intérprete, por meio do disco e do rádio, a *naturalidade* da composição também podia ser apreendida.

Vianna assinala que o interesse político também contribuiu para a configuração do samba em uma “nova moda” nas diferentes cidades brasileiras. De fato, no ano de 1926, teve início o processo de regulamentação dos direitos autorais. O decreto aprovado nesse ano estava relacionado a uma iniciativa de Getúlio Vargas. De acordo com Mattos:

O “namoro” de Getúlio com o samba já acontecia há algum tempo. Em 16 de julho de 1926, ainda deputado, fizera aprovar o decreto legislativo 5.492, de sua autoria, determinando o “pagamento de direitos autoprais por todas as empresas que lidassem com músicas”. Em 1934, já presidente, aumentou os direitos das transmissões radiofônicas, atendendo à solicitação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, apesar de uma greve das estações de rádio em protesto contra a medida. Por decreto seu, as emissoras, que até então pagavam 90.000 réis ao autor da música que transmitiam, passaram a pagar 5000.000²⁰².

Ao contrário do que afirma Vianna, entendemos que a constatação de que o samba já estava bastante difundido, especialmente na então capital brasileira, e o reconhecimento de sua potencial aceitação em outras cidades do país, é que constituiu um dos motivos pelos quais esse gênero musical despertou a atenção de re-

202 MATTOS, 1982, p. 88.

presentantes políticos. No período do governo do Estado Novo, o interesse de Vargas com relação ao samba se tornaria ainda mais evidente. Ressaltamos que as transformações (relacionadas à estética musical) pelas quais o samba vinha passando, resultantes do empenho e do aprendizado dos cancionistas na prática de compor, aliadas à adaptação das canções aos meios de comunicação de massa, compreendem aspectos que contribuíram para que o samba se destacasse dentre os demais ritmos populares.

A partir das questões relacionadas ao processo de construção das canções de sambas apontadas anteriormente, supomos que a estética desse gênero musical acabou apresentando as perspectivas do movimento modernista, cujo início foi marcado especialmente pela chamada “Semana de Arte Moderna”, realizada no Teatro Municipal de São Paulo. Esse evento também contou com a participação do músico Heitor Villa-Lobos, cuja proximidade com os cancionistas populares é assinalada por autores como Hermano Vianna, Carlos Sandroni, dentre outros.

Um dos objetivos do evento era desenvolver um processo de renovação nos diferentes tipos de manifestações artísticas, de modo que pudessem expressar o que seria realmente o povo brasileiro. No que diz respeito à escrita, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira defendiam que a mesma deveria ser mais simples e livre. As escolas literárias como o Parnasianismo, com suas regras de metrficação e rima, e o Romantismo, com seu exagero sentimental, constituíram o principal alvo para o qual os escritores modernistas se voltaram²⁰³.

De acordo com a análise das canções já analisadas neste capítulo, a linguagem coloquial e a forma natural de cantar acompa-

203 A respeito dessa questão, e de como se desenvolveu o movimento modernista nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, cf. VELLOSO, 2000. Ver especialmente o capítulo intitulado “A cidade é moderna”. Ver também VELLOSO, 1996.

nhavam, de certa forma, as expectativas dos poetas modernistas. A respeito dessa questão, Francisco Guimarães afirma que os poetas “[...] viram que o povo gosta mesmo do choro e mandaram às urtigas sonetos, alexandrinos, poemas, odes e o diabo a quatro com que recheavam os seus livros, que entulham as prateleiras das livrarias e caíram no samba [...]”²⁰⁴.

Consideramos que quando Guimarães afirma que “os poetas caíram no samba”, ele estivesse possivelmente se referindo à questão que acabamos de ressaltar. O gênero musical do samba compreendia uma forma de expressão que era ao mesmo tempo, simples, objetiva e “moderna”. Tais características estavam de acordo com a afirmativa de Oswald de Andrade: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.”²⁰⁵

Se, por um lado, as palavras de Guimarães sinalizam que os poetas tinham um apreço pelo samba, por outro, elas reforçam a nossa interpretação de que essas canções certamente acompanhavam as mudanças pelas quais passava a escrita, bem como as diferentes formas de arte. Vislumbrando alcançar uma notoriedade por meio da música — conforme já apontado no capítulo anterior —, podemos supor que os compositores da canção popular, especialmente do samba, tiveram alguma percepção de que suas canções estavam no caminho certo.

A possibilidade de que a canção popular pudesse constituir um dos elementos que identificavam o Brasil foi também notada pelos músicos populares. No jornal *Tribuna da Imprensa*, datado de 27/04/1963, Donga resalta uma questão importante relacionada a esse aspecto. Ao relatar sobre o período em que os Oito Batutas (grupo musical do qual fazia parte) decidiram fazer apresentações

204 GUIMARÃES, 1978, p. 51.

205 Jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18/03/1924.

nas diferentes regiões, bem como em outros países, o músico afirma ter percebido que “o movimento dos nossos patrícios tinha um cunho ainda mais alto: o de fazer de um modo novo a propaganda do Brasil pelas terras onde andassem”²⁰⁶.

Consideramos, nesse sentido, que questões sobre o debate a respeito da identidade do povo brasileiro também fizeram parte do processo de construção do samba em canção popular. Donga conta em seu depoimento uma viagem que fez com os Oito Batutas ao estado da Bahia para fazer apresentações e pesquisar alguns ritmos populares:

Os Oito Batutas formam para Pernambuco, Bahia, Salvador. E o João Pernambuco recolheu uma porção de coisas e trouxe. Mas aquilo não era o bastante, tinha que ser mais. E chegando aqui, ele [Arnaldo Guinle] disse pro João Pernambuco: “olha, você vai prosseguir nessa coleta, [...], mas você agora não vai sozinho. Você deve levar um músico pra escrever e tal, porque você só trouxe algumas letras mais ou menos de memória. [...] Você deve levar um músico pra escrever e eu pagarei esse músico”. [...] Então eu combinei com ele. [Arnaldo Guinle disse a Donga:] mas você leva o músico hein? E eu levei o Pixinguinha.²⁰⁷

Coletar dados sobre as experiências musicais nesses estados possivelmente prendia-se com a intenção desses músicos em conhecer mais sobre os ritmos praticados no Brasil. Além disso, incluir

206 CABRAL, Sérgio. Música naquela base. Jornal *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 27/04/1963. p. 4.

207 Depoimento concedido pelo músico em 02/04/1969. Arnaldo Guinle foi um milionário daquele período e um dos principais incentivadores do grupo musical Oito Batutas. Apoiou financeiramente esses músicos. No seu depoimento, Donga ressalta essa questão. Diz o músico: “[...] nós estávamos já uns vinte dias sem função, e quando parava assim o dinheiro acabava. E eu fui lá e disse ao Dr. Arnaldo: olha, o negócio já não está bom para os Oito batutas. E ele disse: então vocês vem inventar uma audição pra eu pagar. Pra ter motivo pra dar dinheiro. E nós fomos lá e ele acabou de conversar.”

em suas canções elementos do que poderia ser considerado “brasileiro”, — especialmente num período em que se estava discutindo a identidade nacional, a exemplo dos pressupostos da Semana de Arte Moderna em 1922 — pode ser compreendido como uma atitude desses músicos na busca por espaço social²⁰⁸. Consideramos que a pesquisa realizada principalmente por Donga e Pixinguinha estava relacionada ao fato de que a prática de compor canções demandava um processo de aprendizado desses cancionistas emergentes nas primeiras décadas do século XX²⁰⁹.

Concomitantemente às mudanças ocorridas na estrutura musical dos sambas, cada vez mais essas canções ocupavam espaço importante no gosto de significativa parcela da população. O samba *Na Pavuna*, gravado em 1929 pelo conjunto musical Bando de Tangarás²¹⁰, obteve grande sucesso no Carnaval de 1930. Conforme assinala Alencar:

208 Lembramos que, em sua maioria, eram negros ou descendentes.

209 Consideramos que tal aprendizado ainda está presente na atuação dos cancionistas deste limiar do século XXI, visto que o processo de compor demanda conhecimento e habilidade para lidar com os elementos/técnicas musicais. No entanto, ressaltamos que na emergente indústria cultural o aprendizado dos cancionistas estava relacionado também ao fato de não terem prática de compor para o consumo, ao contrário do que vivenciamos nos dias atuais. Quanto à atuação de Donga, após a gravação do samba *Pelo telefone*, em 1917, e no decorrer da década de 1920, encontramos apenas mais um sucesso desse compositor. Trata-se da composição *Nosso ranchinho*, um dos destaques do Carnaval de 1925. Pelo que a pesquisa demonstra, a atuação desse músico esteve mais ligada ao grupo Oito Batutas, no qual exercia uma espécie de liderança. Participou também como instrumentista, executando ao violão o acompanhamento da melodia em canções gravadas pelo já citado Mário Reis. Nas canções *Que vale a nota sem o carinho da mulher* (1928), e *Carinhos da vovó* (1928), (ambas de Sinhô), o acompanhamento, feito por dois violões, é executado por Donga e Mário Reis. Cf. <<http://www.ims.com.br>>.

210 Grupo musical formado no ano de 1929, compreendendo alguns integrantes do conjunto denominado Flor do Tempo, de 1928. Segundo Almirante, “Em 1929, recebemos uma proposta para gravar discos, e sentimos a necessidade de proceder a uma seleção dos elementos do ‘Flor do Tempo’ aproveitáveis para tal função, sendo que escolhemos os mais destacados: Carlos Braga, Henrique Brito, Álvaro Miranda e eu [Almirante]. Vivendo em Vila Isabel, eu e Braguinha víamos, a esta altura constantemente Noel, conhecido já por suas habilidades no violão e no bandolim. [...] Convidamos Noel. E assim surgiu o ‘Bando de Tangarás’”. (ALMIRANTE, 1977, p. 41).

Quanto aos sambas, a nota de sensação seria dada pelo *Na Pavuna*, de Candoca da Anunciação (Homero Dornelas) e Almirante. Pela primeira vez eram aproveitados instrumentos de percussão, até então ausentes os estúdios e não admitidos no acompanhamento. A cuíca, o surdo, o tamborim, o pandeiro, o ganzá, o reco-reco, etc., tudo isso era material utilizado privativamente pelas escolas de samba nas suas melodias e seus ritmos. [...] Os versos consagradores de um subúrbio carioca também seriam novidade logo imitada. A interpretação excepcional de Almirante e seus companheiros do Bando dos Tangarás contribuiu para a rápida popularização do samba [...].²¹¹

O referido samba marca a introdução de uma maior diversidade de instrumentos de percussão nas canções desse gênero musical. Tais instrumentos já haviam sido utilizados em gravações no limiar do século XX, como, por exemplo, na composição intitulada *O malhador*²¹². No entanto, observamos que no sistema mecânico a captação dos timbres ficava prejudicada. Esse aspecto justifica, em parte, o fato de os sambas, bem como outros gêneros musicais populares até 1927, terem sido gravados com o acompanhamento orquestral, no qual se destacavam os instrumentos de sopro e cuja sonoridade compreendia sons mais potentes e agudos.

A utilização de orquestras no acompanhamento dos primeiros sambas também estava relacionada ao sucesso que os ranchos faziam no Carnaval desde o início do século XX. Lembramos que a *performance* musical dos ranchos compreendia especialmente os instrumentos de corda e sopro, cuja atuação recebia grandes elogios por parte da imprensa. Já os cordões, que se caracterizavam pela presença da percussão mais forte dos tambores, eram frequen-

211 ALENCAR, 1979, p. 194.

212 Donga. *O Malhador*. Rio de Janeiro: Odeon, 1915-1921. Disco sonoro 76 rpm. Disponível em: <<http://www.ims.com.br>>.

temente alvo de críticas²¹³. Supomos a partir dessas questões que, não obstante os limites técnicos da gravação mecânica, o público tinha uma preferência por batidas rítmicas mais sutis.

O sucesso do samba *Na Pavuna* sinaliza que no final da década de 1920 o gosto do público havia se modificado consideravelmente²¹⁴. A gravação elétrica permitiu que o Bando de Tangarás utilizasse no acompanhamento da melodia a batucada própria das escolas de samba. A canção é iniciada com batidas rítmicas que remetem ao samba de roda. Ao ouvirmos a canção, é perceptível a marcação mais forte dos ritmos feita pelos instrumentos de percussão, os quais são característicos dos sambas que ouvimos no limiar deste século XXI.

A letra do samba dedicada ao bairro do subúrbio do Rio de Janeiro também enunciava os elementos pertinentes ao espaço a partir do qual emerge o samba. Nos versos da segunda estrofe da canção encontramos esse aspecto:

Na Pavuna,
Na Pavuna,
Tem um samba
Que só dá gente reúna

Na Pavuna tem escola para o samba
Quem não passa pela escola não é bamba
Na Pavuna tem
Canjerê também
Tem macumba, tem mandinga e candomblé (...) ²¹⁵

213 CUNHA, 2001.

214 Na Semana de Arte moderna, Heitor Villa-Lobos apresentou-se com uma orquestra que utilizava instrumentos da congada, e cuja *performance* não agradou ao público (VELLOSO, 2000, p. 43).

215 Almirante. *Na Pavuna*. Rio de Janeiro: Parlophon, 1929. Disco sonoro 78 rpm. Disponível em: <<http://www.ims.com.br>>. Segundo Almirante, o termo *reúna*, presente

Não obstante os ritmos utilizados na canção — que caracterizam o samba de roda —, bem como a referência que a letra faz ao samba e aos demais elementos que acabamos de citar, a composição *Na Pavuna* vem descrita no *compact disc* como “choro de carnaval”²¹⁶. Não encontramos justificativa para essa denominação, pois, quando ouvimos a canção, consideramos que ela nos sugere o espaço da “roda de samba”, ocasião na qual os cancionistas (sobretudo os integrantes das comunidades negras) improvisavam seus versos²¹⁷.

Embora o fato de o samba remeter ao bairro do subúrbio, bem como apontar para o espaço da roda de samba e para as manifestações da cultura negra como a macumba e o canjerê (as quais consideramos que estavam circunscritas a determinados bairros ocupados pelas comunidades negras, naquele limiar do século XX), os compositores do referido samba pertenciam ao que se convencionou chamar de “classe média”. Almirante e Homero Dornelas, por exemplo, residiam no bairro de Vila Isabel. Esse aspecto sinaliza que o samba, inicialmente destinado às comunidades negras, especialmente as de descendência baiana, começava gradativamente a se tornar propriedade de diferentes classes sociais e étnicas.

Consideramos que a inspiração de Almirante relacionada à utilização dos instrumentos de percussão possivelmente veio da convivência com sambistas de descendência negra e residentes especialmente no bairro do Estácio, subúrbio da então capital da República. No livro intitulado *No tempo de Noel Rosa*, Almirante

na primeira estrofe, dizia respeito a uma gíria muito utilizada no bairro ao qual o samba se refere (ALMIRANTE, 1977, p. 61).

216 Segundo a *Revivendo Músicas*, a denominação de “choro para o carnaval” estava impressa no selo do disco.

217

afirma que, para a gravação do samba em questão, ele e os integrantes do *Bando de Tangarás*, “[arrebanharam] alguns tocadores de tamborins, cuícas, surdos e pandeiros, entre aqueles adeptos de vários mestres na matéria”²¹⁸.

De acordo com Almirante, foi a primeira gravação realizada com “a batucada própria das escolas de samba”. O surgimento da expressão *escola de samba* era recente. Em meados de 1928 (ou seja, apenas um ano antes da gravação do *Na Pavuna*), os sambistas Ismael Silva, Alcebiades Barcelos e Nilton Bastos, que eram moradores do bairro do Estácio, criaram a Escola de Samba *Deixa Falar*²¹⁹. O fato de a letra da canção *Na Pavuna* remeter a uma expressão que não era muito utilizada (visto que no período não existiam outras escolas de samba) reforça nossa interpretação sobre a influência dos sambistas do Estácio na gravação desse samba.

Vários estudos sobre esse gênero musical consideram que existem dois tipos de samba²²⁰. O primeiro diz respeito aos sambas criados no reduto das comunidades baianas, cujos precursores e divulgadores foram especialmente os compositores moradores do bairro da Cidade Nova, como Donga, Sinhô, Heitor dos Prazeres e João da Baiana. O segundo tipo de samba surgiu no bairro do Estácio, tendo como principais representantes os fundadores da escola de samba Deixa Falar e os compositores Brancura²²¹ e Baiaco²²². A

218 ALMIRANTE, 1977, p. 62.

219 De acordo com Alencar, era um rancho que foi denominado de escola de samba (ALENCAR, 1979, p. 191).

220 Cf. SANDRONI, 2001; MÁXIMO, 2010a.

221 Silvio Fernandes (1908-1935). Compositor e flautista. O apelido “Brancura” foi dado pelos amigos sambistas do Bairro do Estácio. De acordo com Bide (Alcebiades Barcellos), Brancura tinha fama de Valente por andar sempre com sua navalha. (Cf. Depoimento concedido por Bide ao MIS em 21/03/1968).

222 Osvaldo Caetano Vasques (1913-1935). Compositor e ritmista. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br>>.

marcação mais acentuada, verificada nos sambas surgidos a partir da década de 1930, constitui o aspecto que mais caracteriza o samba e que se tornou conhecido como “samba do Estácio”.

Não obstante tal aspecto que diferencia os sambas da “Cidade Nova” em relação aos sambas “do Estácio”, quando observamos/ouvimos as canções do final dos anos 1920, encontramos dificuldade de delimitar as fronteiras dos respectivos sambas. Um exemplo que pode ilustrar esse aspecto são os sambas *Ora vejam só* (gravado em 1925)²²³ e *A malandragem* (gravado em 1928)²²⁴. O primeiro foi composto por Sinhô (Cidade Nova) e o segundo por Alcebiades Barcelos (Bide) (sambista do Estácio). Quanto às citadas canções, consideramos que o aspecto que as diferencia diz respeito ao andamento mais rápido verificado na segunda canção. No primeiro samba, por sua vez, o intérprete prolonga algumas vogais, o que provoca uma desaceleração na entoação da letra.

Consideramos que a possibilidade de incorporar diferentes instrumentos de percussão nas gravações dos sambas contribuiu para que os cancionistas incluíssem nessas canções uma maior diversidade de variações rítmicas. Esse aspecto constituiu um importante elemento caracterizador dos sambas surgidos a partir do final da década de 1920. O sambista Bide, em depoimento dado ao MIS, assinala essa questão: “A gente batia o samba por intuição. [...] o nosso [samba] era muito melhor. [...] Demos mais vida ao ritmo”²²⁵. Entendemos que Bide se refere ao fato de que as batidas rítmicas puderam ter um destaque maior nos sambas.

223 Sinhô. *Ora vejam só*. Rio de Janeiro: Odeon, 1925-1927. Disco sonoro 76 rpm. Disponível em: <<http://www.ims.com.br>>.

224 Alcebiades Barcelos. *A malandragem*. Rio de Janeiro: Odeon, 1928. Disco sonoro 78 rpm. Disponível em: <<http://www.ims.com.br>>.

225 Depoimento de Bide concedido ao MIS em 21/03/1968.

Este destaque dado às marcações rítmicas compreende um aspecto significativo quanto às modificações estéticas incluídas nas canções de samba. No entanto, supomos que essa questão não constituiu uma mudança a ponto de influenciar a emergência de sambas distintos daqueles que vinham sendo gravados até então. As duas últimas canções que acabamos de citar sinalizam que, num primeiro momento, os representantes dos dois tipos de samba não tinham diferenças marcantes.

Há que se levar em conta outra questão importante. Se os primeiros sambas gravados não tinham marcações rítmicas mais acentuadas, possivelmente isso não aconteceu exclusivamente por vontade dos sambistas. Lembramos que o próprio Bide (sambista do Estácio) afirmou, em seu depoimento concedido ao MIS, que os sambas executados por Sinhô (representante da Cidade Nova) tinham mais ritmo do que os sambas gravados. Já discutimos a respeito dessa questão no capítulo anterior. Desse modo, não podemos considerar o ritmo presente nos sambas do final da década de 1920 como uma grande novidade, visto que possivelmente eles já faziam parte das rodas de samba. A precária captação de sons dos primeiros aparelhos de gravação também comprometia a utilização dos instrumentos percussivos.

Entendemos que a criação/incorporação de novas batidas rítmicas nas canções de samba faz parte do processo de criação/aprendizado dos sambistas, o qual ocorreu concomitantemente ao desenvolvimento da técnica de gravação. Já ressaltamos que a entoação mais natural das canções também constituiu um elemento importante no processo de construção do samba, que foi possível com a chegada da gravação elétrica. Conforme assinalamos, as canções de Sinhô foram as primeiras a utilizarem essa maneira de cantar. Quanto ao elemento rítmico, as canções desse músico já

compreendiam características que seriam utilizadas por compositores do Estácio. Essa questão foi assinalada por Sandroni. De acordo com esse autor:

Sinhô foi sem dúvida, entre os compositores do estilo antigo, o que andou mais longo no caminho das transformações do samba. A contrametricidade de suas melodias é muito mais variada que as de Donga, Caninha ou João da Baiana; algumas delas, como as de “Dá nele”, “Amostra a mão” e as dos refrãos de “Sem amor” e “Reminiscências do passado” (todas gravadas em 1930, em alguns casos com o acompanhamento de batucada), se enquadram já perfeitamente no paradigma do Estácio. Outros traços nos quais Sinhô pavimentou o caminho para Ismael Silva e seus amigos foram a maior sofisticação harmônica e a construção de partes mais longas (como no seu clássico “Jura”, de 1928, com sua modulação para a dominante e seu refrão de 32 compassos).²²⁶

Não obstante o fato de Carlos Sandroni desenvolver uma discussão que, dentre outros aspectos, tenta estabelecer a distinção entre os sambas criados por Sinhô, Pixinguinha e Donga e as composições dos sambistas do Estácio (e também de Noel Rosa), notamos que o autor destaca algumas questões que se referem a uma evolução da forma de compor, e que fez parte do processo de construção do samba em canção popular. Consideramos que a análise do ritmo empregado na entoação das letras reforça tal evolução. Nas partituras dos sambas *Gosto que me enrosco* (Sinhô-1928) e *Com que roupa?* (Noel Rosa-1930)²²⁷, podemos constatar que foram utilizados os mesmos ritmos.

226 SANDRONI, 2001, p. 210. A *contrametricidade* assinalada pelo autor está relacionada à utilização de ritmos mais complexos, isto é, que contém uma maior variedade/combinção de batidas. A respeito desta questão, ver especialmente o capítulo intitulado “Premissas musicais”.

227 As duas partituras estão em anexo.

Nesse sentido, não concordamos com a divisão do gênero musical do samba em dois estilos. Considerar como o “verdadeiro samba”²²⁸ especialmente as composições criadas no limiar da década de 1930 — período em que o debate sobre a identidade nacional ganha mais força — sem levar em conta o percurso percorrido por esse gênero musical até então, pode sugerir que uma forma-canção sem qualquer tradição adquiriu repentinamente o *status* de símbolo da nacionalidade. Essa questão aponta para a “invenção da tradição do samba”, assinalada por Hermano Vianna. Segundo esse autor:

[...] o samba de morro, recém inventado, passa a ser considerado o ritmo mais puro, [...] que precisa ser preservado (afastando qualquer possibilidade de mudança mais evidente) com o intuito de se preservar também a “alma” brasileira. Para tanto, é necessário o mito de sua “descoberta”, como se o samba de morro já estivesse ali, pronto, esperando que os outros brasileiros fossem escutá-lo para, como se numa súbita iluminação, ter reveladas suas mais profundas raízes. O mito diz: o samba ‘antigamente era repudiado, debochado, ridicularizado’, mas hoje ‘ninguém quer saber nem fazer outra coisa. [...]’²²⁹

Ao contrário do que afirma Vianna, e como já apontado neste trabalho, o samba já existia antes de ir para os morros. O gênero musical não foi inventado para ser incorporado ao projeto de construção da identidade nacional. Conforme estamos tentando demonstrar, consideramos que as mudanças observadas da estética musical das canções estavam relacionadas ao desenvolvimento da técnica de compor. Tratava-se, no entanto, do “mesmo samba”,

228 Segundo João Máximo, o samba da Cidade Nova teve seu fim com a morte do seu representante maior, Sinhô, em 1930. Já o samba do Estácio está presente neste limiar do século XXI (MÁXIMO, 2010a, p. 89).

229 VIANNA, 2004, p. 151-152.

aquele que emergiu e começou a ser construído/difundido a partir das comunidades negras, especialmente as de origem baiana.

Voltando à análise da canção *Na Pavuna*, consideramos que a presença de uma cadência mais sincopada executada pelos instrumentos de percussão surgiu para o público como uma grande novidade. No período em que a capital republicana é marcada pela presença de grandes avenidas, de multidões e, especialmente, pela vida mais agitada, consideramos que o fato de ser uma canção mais ritmada, e que ao mesmo tempo incitava à ação físico-pulsional do corpo, possivelmente contribuiu para o sucesso do samba.

No Carnaval de 1931, a expressão “batucada”, bem como a presença dos instrumentos de percussão, constituíram o tema de quatro canções. Possivelmente o destacado sucesso do samba de Almirante serviu de inspiração para as canções *Batucada* (Eduardo Souto e João de Barro), *Eu vou pra vila* (Noel Rosa), *Latária* (João de Barro e Almirante), *Batente* (Almirante)²³⁰.

No samba *Batente*, Almirante ressalta quais eram os instrumentos musicais característicos de um “batuque verdadeiro”.

Queria te ver no batente
Sambando com a gente
Do Morro do Salgueiro
Queria te ver sem orgulho
Fazendo barulho
Batendo pandeiro

Sobe lá no morro
Para ver o que é orgia
Ver a bateria
Ver o tamborim
Ver o cavaquinho

230 ALENCAR, 1979.

Que só faz din-din-din

Samba só é samba
Com batuque verdadeiro
Quando tem pandeiro
Marcando a cadência
Quando o centro é feito
Por chocalho e por barrica
Veja como fica
Acompanhado pela cuíca.²³¹

No samba *Eu vou pra Vila*, Noel Rosa utiliza as expressões “roda do samba”, “bamba” e “batucada”, relacionando-as ao bairro Vila Isabel, no qual residia.

Não tenho medo de bamba
Na roda do samba
Eu sou bacharel
Sou bacharel
Andando pela batucada
Onde eu vi gente levada
Foi lá em Vila Isabel.

Na Pavuna tem turuna
Na Gamboa gente boa
Eu vou pra vila
Onde o samba é da coroa
Já mudei de piedade
Já saí de Cascadura
Eu vou pra Vila
Pois quem é bom não se mistura²³²

231 Almirante. *Batente*. Rio de Janeiro: Parlophon, 1930. Disco sonoro 78 rpm. Disponível em: <<http://www.ims.com.br>>.

232 Noel Rosa. *Eu vou pra Vila*. Rio de Janeiro: Parlophon, 1930. Disco sonoro 78 rpm. Disponível em: <<http://www.ims.com.br>>.

No livro de Francisco Guimarães, o termo “bamba” é utilizado para se referir aos músicos que tinham intimidade com a roda de samba. Segundo esse autor, “bamba de verdade” eram os compositores de samba que moravam nos morros localizados na região periférica da capital republicana. É interessante notar que Noel Rosa inicia esse samba ressaltando que, mesmo não sendo “bamba” (no sentido a que acabamos de nos referir), ele era um catedrático do samba, e que sambista bom é o de Vila Isabel. Constatamos que está evidente o interesse do músico em demonstrar que também sabia fazer samba, bem como o fato de reivindicar para o bairro de Vila Isabel o estatuto de reduto desse gênero musical. Entendemos que tais aspectos sinalizam que a produção e o reconhecimento do valor estético do samba não diziam respeito apenas aos músicos negros e aos descendentes da cidade do Rio de Janeiro.

A canção intitulada *Com que roupa?*, lançada por Noel Rosa no Carnaval de 1931, apresentou uma novidade quanto às possibilidades de compor e cantar os sambas. Entendemos que Noel Rosa explorou mais as combinações que envolviam a união de letra, melodia e ritmo. Um exemplo desse aspecto é o aumento da letra da canção, compreendendo seis estrofes, a partir da utilização da mesma melodia. Quanto à forma com que a letra é entoada, caracteriza uma maneira de cantar quase “falada”²³³. Segundo Alencar, este samba foi o maior sucesso do Carnaval de 1931, conquistando rápida popularidade.

233 Lembramos que este aspecto pôde ser observado no samba *Gosto que me enrosco*, no qual Mário Reis impôs ao canto uma entoação mais simples do que as utilizadas pelos intérpretes pertencentes à tradição mais operística. Porém, a letra desta canção compreendia pouca melodia.

Agora vou mudar minha conduta,
Eu vou pra luta
Pois eu quero me aprumar,
Eu vou tratar você com a força bruta
Pra poder me reabilitar,
Pois esta vida não está sopa,
E eu pergunto: Com que roupa?
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou ²³⁴

Entendemos que a interpretação de Noel Rosa contribuiu para tornar mais evidente a aproximação entre o cantor e a canção. Esse aspecto pode ser notado pelo fato de que, ao ouvirmos o samba em questão, verificamos que o canto mantém o ritmo e as sílabas fortes das palavras²³⁵ tal como são pronunciados nas conversas cotidianas, realçando a “voz que fala” dentro da “voz que canta”. O canto, dessa forma, revela o gestual do intérprete, causando no ouvinte a sensação de que o conteúdo expresso na letra retrata um acontecimento que realmente faz parte da vida do enunciador.

No samba *Com que roupa?*, o canto natural e o emprego de um vocabulário coloquial, preservando as sílabas fortes das palavras — tal como são utilizados no dia a dia —, aliados à utilização de ritmo e melodia, não somente no acompanhamento, mas também na letra da canção, contribui para reforçar o caráter de *natu-*

234 O ano de gravação é 1930. Cf. MÁXIMO, 2010b (Faixa 1, interpretação de Noel Rosa). A letra completa está em anexo.

235 Ressaltamos que nas canções analisadas anteriormente foi possível observar que, em alguns momentos, a acentuação gramatical das palavras era mantida. Quanto ao ritmo das palavras, na maior parte das vezes ele ficava comprometido pelo prolongamento de algumas vogais ou pela utilização da entoação forçada, característica dos intérpretes de tradição operística.

ralidade presente no samba, permitindo uma maior aproximação entre a obra e o intérprete.

Percebemos o efeito ressaltado por Tatit quando afirma que “[...] a pulsação e os acentos são privilegiados, assim como os ataques percussivos das consoantes, tudo em função de um encadeamento regular que convida a uma participação física [do intérprete]”²³⁶. Ao tornar mais evidente a participação de quem a interpreta, esses recursos contribuem também para o efeito persuasivo da canção. De acordo com Tatit:

[...] Sem a voz que fala por trás da voz que canta não há atração nem consumo. O público quer saber quem é o dono da voz. Por trás dos recursos técnicos tem que haver um gesto, e a gestualidade oral que distingue o cancionista está inscrita na entoação particular de sua fala. [...] ²³⁷

Entendemos que a *naturalidade* incorporada de forma gradativa nos sambas permitiu que a personalidade do intérprete pudesse ser revelada por meio da canção. Tal como no samba de Noel Rosa,²³⁸ a “gestualidade oral” também pode ser notada nas composições de Ismael Silva, destacado sambista do bairro do Estácio. Essa característica, incorporada aos sambas, contribuiu para que o ouvinte pudesse perceber na canção “a voz do malandro, a voz do romântico, a voz do embevecido, a voz do folião todas revelando a intimidade, as conquistas ou o modo de ser do enunciador”²³⁹. Esse

236 TATIT, 2002, p. 14.

237 *Ibid.*

238 Consideramos que a *naturalidade* presente nos sambas não constitui um aspecto exclusivo das canções de Noel Rosa, mas que foi consolidada especialmente nos sambas desse compositor.

239 TATIT, 2004, p. 76.

aspecto pode ser observado ao se ouvir as canções *Se você jurar*²⁴⁰, *Ando cismado*²⁴¹, *Escola de Malandro*²⁴², *Feitio de oração*²⁴³, dentre outras.

Neste último samba, Noel Rosa demonstra que, definitivamente, o gênero musical havia ultrapassado as fronteiras sociais e étnicas das comunidades negras —local de onde emergiu— e começou seu processo de afirmação como canção popular.

Quem acha vive se perdendo
Por isso agora eu vou me defendendo
Da dor tão cruel desta saudade
Que, por infelicidade,
Meu pobre peito invade

Refrão: Por isso agora lá na Penha
Vou mandar minha morena
Pra cantar com satisfação
E com harmonia
Esta triste melodia
Que é meu samba em feito de oração

Batuque é um privilégio
Ninguém aprende samba no colégio
Sambar é chorar de alegria
É sorrir de nostalgia
Dentro da melodia

O samba na realidade não vem do morro
Nem lá da cidade

240 Ismael Silva. *Se você jurar*. Rio de Janeiro: Odeon, 1930. Disco sonoro 78 rpm. Disponível em: <<http://www.ims.com.br>>.

241 Ismael Silva. *Ando cismado*. Rio de Janeiro: Odeon, 1930. Disco sonoro 78 rpm. Disponível em: <<http://www.ims.com.br>>.

242 Ismael Silva. *Escola de Malandro*. Rio de Janeiro: Odeon, 1932. Disco sonoro 78 rpm. Disponível em: <<http://www.ims.com.br>>.

243 Noel Rosa. *Feitio de oração*. Rio de Janeiro: Odeon, 1933. Disco sonoro 78rpm. Disponível em: <<http://www.ims.com.br>>.

E quem suportar uma paixão
Sentirá que o samba então
Nasce do coração.

Conforme podemos verificar ao ouvirmos o samba, Noel Rosa se refere à forma-canção demonstrando um sentimento mais íntimo, que transmite ao mesmo tempo paixão e exaltação. O caráter filosófico dos versos *Sambar é chorar de alegria / É sorrir de nostalgia / Dentro da melodia* pode sugerir, por parte do compositor, a possibilidade de expressar emoções mais profundas por meio dos sambas, reconhecendo ao mesmo tempo o preciosismo dessas canções.

Além dessas questões, a letra reforça a nossa compreensão de que o universo do samba, naquele início dos anos 1930, havia realmente se transformado. Nos versos *O samba na realidade / Não vem do morro nem lá da cidade / [...] o samba então / Nasce do coração*, Noel Rosa transmite a perspectiva de que o samba não pertencia a um determinado grupo social, do morro ou da cidade, pois estava no coração de quem o quisesse criar. Entendemos que no samba *Feitio de oração* a combinação de elementos rítmicos e melódicos, tanto na letra quanto no acompanhamento da canção, contribuíram para o efeito de autenticidade da emoção expressa, transmitindo a sensação de que esta foi realmente vivida pelo compositor.

Reiteramos que a perfeita ligação entre o intérprete e sua obra começou a ser forjada com as canções de recado no final da década de 1910. A partir dessas composições, a inclusão de entoações próximas às utilizadas na fala cotidiana — caracterizada pelo emprego do canto mais “natural”, que somente foi possível com a chegada dos aparelhos de gravação elétrica — compreendem fenômenos importantes para que as canções de samba possam revelar o “modo de ser” do enunciador. Entendemos que tal aspecto constituiu uma característica incorporada à estética musical da canção

popular, notadamente do samba, que influenciou grande parte dos sambistas a partir do limiar da década de 1930.

A constatação de que o samba já estava bastante difundido entre as diferentes camadas sociais e étnicas (no que diz respeito aos ouvintes, bem como em relação aos compositores desse gênero musical), aliada ao poder enunciativo dessas canções, certamente foi um fator importante para que esse gênero musical tivesse destaque no projeto de construção de identidade nacional, especialmente no decorrer na década de 1930. A canção intitulada *Progresso*, gravada em 1932, sinaliza a eficácia com que o samba transmitia os pressupostos nacionalistas do governo pós-1930.

Refrão: Progresso, progresso
Nascestes da nossa liberdade
Brasil, terra do samba de fato
Por essa terra eu me mato
Brasileirou de verdade

No Brasil é que se ver
Meu Deus que terra feliz
Terra melhor do que esta não há
Meu glorioso país

Sou brasileiro de fato
E me orgulho em dizer
Esta bandeira sagrada, meu Deus!
Nós devemos defender²⁴⁴

Não obstante o fato de que, especialmente durante o governo denominado Estado Novo, houve uma recomendação para que as canções, notadamente os sambas, compreendessem conteúdos nacionalistas ou de acordo com a ideologia do governo em ques-

244 Heitor dos Prazeres. *Progresso*. Rio de Janeiro: Columbia, 1932. Disco sonoro 78 rpm. Disponível em: <<http://www.ims.com.br>>.

tão,²⁴⁵ podemos supor que esse não é o caso da composição que acabamos de transcrever. O samba de Heitor dos Prazeres sinaliza a compreensão do músico — que foi contemporâneo de sambistas como Sinhô e Donga, os quais deram início ao processo de construção do samba em canção — quanto ao reconhecimento de que o gênero musical, por estar de tal modo difundido no Brasil, fazia do país a “terra do samba”.

A ampla difusão dos sambas no limiar da década de 1930 aponta para a interpretação de que o intento de Donga, por ocasião da gravação da canção *Pelo telefone*, foi realizado. Consideramos que a maior aceitação desse gênero musical significou, para os sambistas do mesmo período, um efetivo reconhecimento. Entendemos que a letra do samba *Progresso* é emblemática e representa essa perspectiva. Os depoimentos dos sambistas aqui analisados reforçam e sustentam nossa interpretação.

245 CAPELATO, 1998.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] Havia uma organização social tremenda [...] Assim, nós éramos todos enamorados da serenata, do choro, e nos uníamos espiritualmente de bairro pra bairro. Um gostando da prosa do outro, se entrosava automaticamente. Veja, se um sujeito era de Botafogo e se tocava violão, nós daqui já ficávamos sabendo. E se tocava bem, era o bastante pra gente ficar enamorado daquele camarada, e ficar doído pra se chegar a ele, gostar dele, ir na casa dele, a família dele se encontrar com a do outro. Você vê que era tudo família. Veio vindo daí a organização social e musical do meu país. Pelo menos foi assim no Rio de Janeiro do meu tempo, onde nasci. [...] ²⁴⁶

Concomitantemente ao cenário das reformas urbanas empreendidas na então capital da República, o samba, bem como outras manifestações culturais destinadas especialmente às comunidades negras, era realizado em circunstâncias caracterizadas pela marginalização, e/ou repressão/proibição por parte de alguns segmentos da população da cidade do Rio de Janeiro. Não obstante esse aspecto, as reuniões festivas denominadas “samba” constituíram um elemento importante para as comunidades negras ampliarem as possibilidades de participação e integração social. Um exemplo dessa perspectiva é a constatação de que tais festas eram frequentadas por pessoas de diferentes classes sociais e étnicas, fato que contribuiu para a sua popularidade e relevância quanto às formas

246 OS 3 REIS MAGOS do samba: Ismael, cartola e Donga. *Revista Leitura*, Julho, 1963. O texto da epígrafe diz respeito à entrevista concedida por Donga ao referido periódico.

de divertimento presentes no processo de urbanização da então capital federal.

Conforme procuramos demonstrar neste trabalho, a “paisagem sonora” produzida pelos sambas (enquanto reunião festiva) e batuques, pelo Entrudo e pelos desfiles dos cordões, possivelmente constituiu um elemento importante para que tais manifestações fossem alvo de críticas por parte da população, assim como de represálias por parte da polícia. Por outro lado, para as comunidades negras, a experiência musical teve participação significativa na sua sociabilidade. As questões assinaladas por sambistas reconhecidamente importantes como Donga (cujo depoimento, disponibilizado pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro/RJ, foi por várias vezes objeto de nossa análise), tanto sinalizam essa interpretação quanto contribuem para reforçar a discussão aqui desenvolvida.

É inevitável pensar que o crescimento de alguns centros urbanos nas primeiras décadas do século XX (notadamente na cidade do Rio de Janeiro) influenciou para transformar o cotidiano dos habitantes da cidade. Tais transformações estavam relacionadas ao surgimento de novas tecnologias, bem como à diversificação das opções e formas de lazer. Segundo Moura:

A capital nacional crescia e se sofisticava, sua noite se abrindo em alternativas: as zonas ‘liberadas’ da praça Tiradentes e da Lapa, dos teatros ‘sérios’ vizinhos, a Cinelândia exigida como um centro de lazer e divertimento [...] Uma indústria de diversões que oferece alternativas para a gente da Cidade Nova, dos subúrbios e das favelas, nas cozinhas, abrindo portas, ou servindo mesas em impecáveis paletós brancos. Os mais talentosos iam para os palcos como compositores, cantores, palhaços ou coristas: um mundo de espetáculos abria-se em um canal de ascensão social para alguns, além de ser local de emergência de uma cultura popular nacional [...] paralelamente a este mundo aberto, oferecido e anunciado

de espetáculos, subsiste um Rio de Janeiro [...] com ritmos e interesses próprios, que se reorganiza e redefine nesse novo movimento da sociedade carioca.²⁴⁷

O hábito de ouvir canções por meio do disco constituiu uma das novas formas de fruição das experiências culturais. Assim, com a chegada dos aparelhos de registro sonoro e com o surgimento da indústria de entretenimento, alguns integrantes das comunidades negras vislumbraram, na gravação de canções, a possibilidade de reconhecimento social. A gravação do samba *Pelo telefone* é um marco no processo de transformação do samba — enquanto reunião festiva — em canção, visto que promoveu a sua divulgação, além de influenciar o surgimento de novas composições.

Entendemos que o aprimoramento da técnica composicional, verificada a partir da análise de composições que emergiram desde década de 1920 até o limiar da década seguinte, sinaliza a importância que as canções adquiriram no cotidiano de músicos originários especialmente das comunidades negras. Reiteramos que tais músicos não estavam habituados a compor para o mercado de disco. Entendemos que o reconhecimento social que o sucesso das canções poderia proporcionar influenciou músicos como Sinhô a se aprimorar na técnica de criar letras e melodias compatíveis entre si.

A constatação de que a prática de compor sambas reunia diferentes classes sociais e étnicas indica que tal gênero musical ultrapassou as fronteiras do grupo social a partir do qual surgiu e começou a ser difundido de forma mais abrangente. Composições construídas por músicos como Almirante e Noel Rosa sustentam a nossa interpretação de que o samba pode ser compreendido como

247 MOURA, 1983, p. 55.

uma manifestação da cultura popular urbana. Contribui para isso — entre outras coisas — o alcance que obtive nos diferentes espaços sociais, bem como a forma como foi explorado pela indústria de discos, pela radiofonia e por outros veículos de comunicação.

Acreditamos que tal fenômeno não esteve circunscrito apenas ao recorte temporal deste estudo, tendo atingido outras décadas do século XX. Essa perspectiva já provoca, em nosso entendimento, outros debates que podem e devem ser articulados, tendo em vista o importante espaço que o samba ocupou e ocupa na cultura brasileira.

FONTES CONSULTADAS

1. Depoimentos concedidos por sambistas ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro/RJ.

a) Depoimento concedido por Ernesto dos Santos (Donga) em 02/04/1969.

b) Depoimento concedido por Heitor dos Prazeres em 01/09/1966.

c) Depoimento concedido por Alcebiades Barcelos (Bide) em 21/03/1968.

d) Depoimento concedido por Ismael Silva em 29/09/1966 e 16/07/1969.

e) Depoimento concedido por João Machado Guedes (João da Baiana) em 24/08/1966.

f) Depoimento concedido por Alfredo da Rocha Viana Júnior (Pixinguinha) em 06/10/1966.

2. CD's: Período de gravação — 1920 a 1950.

a) *Carnaval – Sua História, Sua Glória. Vol.17.* Curitiba: Revivendo Músicas, s/d. 1 CD.

b) *Carnaval – Sua História, Sua Glória. Vol.29.* Curitiba: Revivendo Músicas, s/d. 1 CD.

c) *Carnaval – Sua História, Sua Glória. Vol.30.* Curitiba: Revivendo Músicas, s/d. 1 CD.

d) REIS, Mário; ALVES, Francisco. *Mário Reis e Francisco Alves – Ases do samba.* Curitiba: Revivendo Músicas, s/d. 1 CD.

e) ALMEIDA, Aracy de; REIS, Mário. *Noel Rosa por Aracy de Almeida e Mário Reis.* Curitiba: Revivendo músicas, s/d. 1 CD.

f) ROSA, Noel. *Feitiço da Vila.* Curitiba: Revivendo Músicas, s/d. 1 CD.

g) *O morro e o asfalto no Rio de Noel Rosa.* Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2010. 1 CD.

h) *Samba de sambar do Estácio.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010. 1 CD.

3- Canções (disponíveis no Acervo do endereço eletrônico do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://ims.uol.com.br/>>).

a) Eduardo das neves. *Paladinos da Cidade Nova.* Rio de Janeiro: Odeon, 1907-1912. Disco sonoro 78 rpm.

b) Pixinguinha. *Samba de fato.* Rio de Janeiro: Victor, 1932. Disco sonoro 78 rpm.

- c) Sinhô. *Quem são eles?* Rio de Janeiro: Odeon, 1915-1921. Disco sonoro 78 rpm.
- d) *Pixinguinha. Já te digo.* Rio de Janeiro: Victor, 1923. Disco sonoro 78rpm.
- e) Sinhô. *Confessa meu bem.* Rio de Janeiro: Odeon, 1915-1921. Disco sonoro 78 rpm.
- f) Silvio de Souza. *Morro da Mangueira.* Rio de Janeiro: Odeon, 1921-1926. Disco sonoro 78rpm.
- g)Sinhô. *Amor sem dinheiro.* Rio de Janeiro: Odeon, 1921-1926. Disco sonoro 78 rpm.
- h) Sinhô. *Gosto que me enrosco.* Rio de Janeiro: Odeon, 1928. Disco sonoro 78 rpm.
- i) Mário Reis. *Dorinha! meu amor.* Rio de Janeiro: Odeon, 1928. Disco sonoro 78 rpm.
- j) Almirante. *Batente.* Rio de Janeiro: Parlophon, 1930. Disco sonoro 78 rpm.
- k) Noel Rosa. *Feitio de oração.* Rio de Janeiro: Odeon, 1933. Disco sonoro 78 rpm.
- l) Heitor dos Prazeres. *Progresso.* Rio de Janeiro: Columbia, 1932. Disco sonoro 78 rpm.

4- Partituras musicais (disponíveis no acervo do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro).

- a) Título: *Pelo telefone.* Rio de Janeiro: Atelier Litho Musical, s.d. Gênero musical: samba; código: 52474. Coleção José Ramos Tinhorão.
- b) Título: *Jura.* Rio de Janeiro: A Guitarra de Prata, s.d. Gênero musical: samba-canção; código: 97320. Coleção José Ramos Tinhorão.
- c) Título: *Se você jurar.* Rio de Janeiro: Mangione, 1931. Gênero musical: samba; código: 95856. Coleção José Ramos Tinhorão.
- d) Título: *Com que roupa?* Rio de Janeiro: Mangione, 1930. Gênero musical: samba; código: 91149. Coleção José Ramos Tinhorão.
- e) Título: *Eu vou pra Vila.* Rio de Janeiro: Mangione, 1930. Gênero musical: samba; código: 91150. Coleção José Ramos Tinhorão.
- f) Título: *Palpite infeliz.* Rio de Janeiro: Mangione, 1935. Gênero musical: samba; código: 91170. Coleção José Ramos Tinhorão.
- g) Título: *Feitiço da Vila.* Rio de Janeiro: Mangione, 1934. Gênero musical: samba; código: 91261. Coleção José Ramos Tinhorão.
- h) Título: *Último desejo.* Rio de Janeiro: Mangione, 1938. Gênero musical: samba; código: 91178. Coleção José Ramos Tinhorão.
- F) Título: *Gosto que me enrosco.* Rio de Janeiro: Melodias Populares, 1957. Gênero musical: samba; código: 97292. Coleção José Ramos Tinhorão.

5- Periódicos (disponíveis no acervo do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro).

- a) Jornal *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 27/04/1963.
- b) *Revista Leitura*. Rio de Janeiro, julho de 1963.
- c) Jornal *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 18/03/1924.
- d) Jornal *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 24/06/1965.
- e) Jornal *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 06/04/1966.
- f) Jornal *Última Hora*. Rio de Janeiro, 09/04/1969.
- g) *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04/06/1969.
- h) Jornal *Última Hora*. Rio de Janeiro, 03/04/1972.
- i) *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25/02/1973.
- j) Jornal *Última Hora*. Rio de Janeiro, 30/01/1974.
- l) Jornal *O Globo*. Rio de Janeiro, 25/07/1974.
- m) Jornal *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 27/08/1974.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Martha. O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). In: **Revista Topoi**, v. 11, n. 20, p. 92-113. jan./jun. 2010.

_____. **O império do Divino**: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830 – 1900. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.

ALENCAR, Edigar de. **O carnaval carioca através da música**. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

ALMIRANTE. **No tempo de Noel Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

BARBOSA, Orestes. **Samba**: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

BURKE, Peter. **A cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1981.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Multidões em cena**: propaganda política no Vargasismo e no Peronismo. Campinas: Papyrus, 1998.

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados**: o Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil**: o longo caminho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

CHALOUB, Sidney. **Cidade febril**: cortiços e epidemias na corte imperial. Campinas: Unicamp, 1994.

CONTIER, Arnaldo. Modernismos e brasilidade: música, utopia e tradição. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. Não me ponha no xadrez com esse malandrão: conflitos e identidades entre sambistas no Rio de Janeiro do início do século XX. In: **Afro-Ásia**, Salvador, n. 38, p. 179-201, 2008.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecoss da folia**: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 5. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

EFEGÊ, Jota. **Figuras e coisas da música popular**. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

FREIRE, Gilberto: **Casa grande e senzala**. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952. 2 v.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

GUIMARÃES, Francisco. **Na roda do samba**. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

HOLANDA, Sérgio Buarque de Holanda. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

LOPES, Antônio Herculano. Vem cá mulata! In: **Tempo**: revista do Departamento de História da UFF, Niterói, v. 13, n. 26, p. 80-100, 1 jan. 2009.

MATOS, Cláudia. **Acertei no milhar**: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MATOS, Olgária. A cidade e o tempo: algumas reflexões sobre a função social das lembranças. In: **História Viajante**: notações filosóficas de Olgária Matos. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

MÁXIMO, João. **O morro e o asfalto**: no Rio de Noel Rosa. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2010a. 204 p.

_____. (Org.) **O morro e o asfalto**: no Rio de Noel Rosa. Intérpretes: Noel Rosa, Mário Reis e Aracy de Almeida. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2010b. 1 CD.

MORAES, José Geraldo da Vinci de. **Cidade e cultura urbana na Primeira República**. São Paulo: Atual, 1994.

_____. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000a.

_____. **Metrópole em sinfonia**: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000b.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. In: **Revista de História**: revista de História da USP, São Paulo, n. 157, p. 153-171, dez. 2007.

_____. **História e música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-190, 2000.

NEDELL, Jeffrey D. **Belle Époque tropical**: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: _____ (Org.). **História da vida privada no Brasil**. v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a.

_____. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões de progresso. In: _____ (Org.). **História da vida privada no Brasil**. v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b.

SLENES, Robert W. Malungu, Ngoma vem: África coberta e descoberta do Brasil. In: **Revista da USP**, São Paulo, n. 12, p. 48-67, 1991/1992.

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

SOUZA, Antônio Cândido Mello. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz: Publifolha, 2000.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: USP, 2002. p. 186.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

VASCONCELOS, Ary. **Panorama da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Sant'anna, 1977.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Que cara tem o Brasil?** Culturas e identidade nacional. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

_____. **O modernismo no Rio de Janeiro**: Turunas e Quixotes. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

_____. As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 207-228, 1990.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: UFRJ, 2004.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

_____. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, A. (Org.). **Cultura e Política. Temas e situações**. São Paulo: Ática, 1987. p. 114-123.

_____. Entre o erudito e o popular. In: **Revista de História**, São Paulo, n. 157, p. 55-72, 2007.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**. v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

OBRAS CONSULTADAS

ALENCAR, Edgar de. **Nosso Sinhô do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

ANDRADE, Mário. **Música de feitiçaria no Brasil**. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

AUGRAS, Monique. **O Brasil do samba-enredo**. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

BARBOSA, Marília T. **Carlos Cachça**. Alvorada: um tributo a Carlos Moreira de Castro. Rio de Janeiro: Funarte, 1989. (Volume 27 de Coleção MPB).

BURKE, Peter (Org.). **A escrita da História**: novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba**: o quê, quem, como, quando e por quê. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.

CALDEIRA, Jorge. **A voz do samba como padrão de música popular brasileira (1917-1939)**. 1989. Dissertação (Mestrado em Sociologia) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. **Ismael Silva**: samba e resistência. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1988.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: **A beira da falésia**: a história entre certezas e inquietudes. Tradução Patrícia Ramos. Porto Alegre: EUFRES, 2002.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Brasil novo, música, nação e modernidade**: os anos 20 e 30. 1988. Tese de Livre-Docência, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

DINIZ, André. **Almanaque do choro**: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FRANCESCHI, Humberto. **Samba de sambar do Estácio**: 1928 a 1931. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

HERSCHMANN, Micael. **Lance de sorte**: o futebol e o jogo do bicho na *Belle Époque* carioca. Rio de Janeiro: Diadorim, 1993.

HINDEMITH, Paul. **Curso condensado de harmonia tradicional**. Tradução Souza Lima. 13. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

HUNT, Lynn. **A Nova História Cultural**. Tradução Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical**. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

MORAES, José Geraldo da Vinci de. **Sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo (final do século XIX – início do século XX)**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Bienal, 1997.

NOVAIS, Fernando Antônio (Coord.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3 e 4.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PIMENTEL, Luís; VIEIRA, Luís Fernando. **Wilson Batista: na corda bamba do samba**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

REIS, José Carlos. **História e teoria**. Rio de Janeiro: FVG, 2003.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1987.

RUIZ, Roberto. **O Teatro de Revista no Brasil**. Rio de Janeiro: INACEM, 1988.

SCHWARCS, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SILVA, Eliazar João da. **A taça do mundo é nossa!: o futebol como representação da nacionalidade**. Governador Valadares: Univale, 2006.

SOUZA, Marina de Mello e. **Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação do Rei Congo**. São Paulo: Humanitas, 2002.

TATIT, Luiz. **Semiótica da canção**: melodia e letra. São Paulo: Escuta, 1994.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular**: do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Art Editora, 1981.

TOTA, Antônio Pedro. **Samba da legitimidade**. 1980. Dissertação (Mestrado em História) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

VASCONCELOS, Gilberto; SUZUKI, Matinas. A malandragem e a música popular brasileira. In: FAUSTO, Bóris (Org.). **História geral da civilização brasileira**: III – O Brasil Republicano. São Paulo: Difel, 1984. v. 11.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **As tradições populares na Belle Époque carioca**. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

VENTURA, Roberto. **Estilo tropical**: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

WHITE, Hayden. A interpretação na História. In: **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução de José Alípio de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 2001

WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários**: a música em torno da Semana de 22. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

PÁGINAS ELETRÔNICAS

DICIONÁRIO CRAVO ALBIM DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <<http://www.bn.br>>.

INSTITUTO MOREIRA SALLES DO RIO DE JANEIRO. Disponível em: <<http://www.ims.uol.com.br>>.

REVIVENDO MÚSICAS. Disponível em: <<http://www.revivendomusicas.com.br>>.

Letra 1 - Pelo telefone (1917).

Parte I

O chefe da folia
Pelo telefone
Manda me avisar
Que com alegria
Não se questione
Para se brincar.

Parte II

Ai, ai, ai,
É deixar mágoas pra trás ô rapaz
Ai, ai, ai,
Fica triste se és capaz e verás

Parte III

Tomara que tu apanhes
Pra não tornar fazer isso;
Tirar amores dos outros
E depois fazer teu feitiço

Parte IV

Ai se a rolinha
Sinhô, Sinhô
Se embaraçou
Sinhô, Sinhô
É que a avezinha
Sinhô, Sinhô
Nunca sambou
Sinhô, Sinhô
Porque este samba
Sinhô, Sinhô
De arrepiar
Sinhô, Sinhô
Põe perna bamba
Sinhô, Sinhô
Mas faz gozar

Sinhô, Sinhô

Parte I

O “Peru” me disse
Se o “morcego” visse
Eu fazer tolice
Que eu então saísse
Dessa esquisitisse
De disse e não disse

Parte II

Ai, ai, ai
Aí está o canto ideal
Triunfal.
Ai, ai, ai
Viva o nosso Carnaval,
Sem rival (bis)

Parte III

Se quem tira amores dos outros
Por Deus fosse castigado
O mundo estava vazio
E o inferno habitado

Parte IV

Queres ou não,
Sinhô, Sinhô
Vir pro cordão,
Sinhô, Sinhô,
É ser folião
Sinhô, Sinhô,
De coração,
Sinhô, Sinhô
Porque este samba
Sinhô, Sinhô
De arrepiar
Sinhô, Sinhô
Põe perna bamba
Sinhô, Sinhô
Mas faz gozar

Sinhô, Sinhô

Parte I

Quem for de bom gosto
Mostre-se disposto
Não procure encosto
Tenha o riso posto
Faça alegre o rosto
Nada de desgosto

Parte II

Ai, ai, ai,
Dança o samba com calor, meu amor
Ai, ai, ai
Pois quem dança não tem dor, nem calor. (Bis)

Letra 2 - Com que roupa? (1930)

1ª estrofe

Agora vou mudar minha conduta,
Eu vou pra luta
Pois eu quero me aprumar,
Vou tratar você com força bruta
Pra poder me reabilitar,
Pois esta vida não está sopa,
E eu pergunto: – Com que roupa?
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?

2ª estrofe

Seu português agora deu o fora
Já foi-se embora
E levou meu capital,
Abandonou quem tanto amou outrora,
Foi o Adamastor pra Portugal,
Pra se casar com uma cachopa,
E agora com que roupa?
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?

3ª estrofe

Eu hoje estou pulando como sapo,
Pra ver se escapo
Desta praga de urubu.
Já estou coberto de farrapo,
Eu vou acabar ficando nu:
Meu paletó virou estopa
E já nem sei mais com que roupa.
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?

4ª estrofe

Agora eu não ando mais fagueiro
Pois o dinheiro
Não é fácil de ganhar,
Mas eu sendo um cabra trapaceiro
Não consigo ter nem pra ganhar,
Eu já corri de vento em popa
Mas agora com que roupa?
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?

5ª estrofe

Você não é nenhum artigo raro
Mas eu declaro
Que você é um bom peixão,
E hoje que você vende caro
Creio que você não tem razão:
O peixe caro é a garoupa,
Com que escama e com que roupa?
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?

6ª estrofe

Eu nunca sinto falta de trabalho,
Desde pirralho
Que eu embrulho o paspalhão,
Minha boa sorte é o baralho
Mas minha desgraça é o garrafão:
Dinheiro fácil não se poupa
Mas agora com que roupa?

Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?

PARTITURA 2 – GOSTO QUE ME ENROSCO – SAMBA (1957)

Fonte: Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro/RJ; Coleção José Ramos Tinhorão.

18 Gosto Que Me EnroSCO

SAMBA

J. B. Silva (Sinhô)

The image shows a musical score for the samba 'Gosto Que Me EnroSCO'. It consists of six staves of music. The first staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is the piano accompaniment, starting with a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like 'p' and 'f'. There are also performance markings like 'voz' and 'A'. The piece concludes with a double bar line and the initials 'B.C.'.

(Não se deve amar sem ser amado
bis (É melhor morrer crucificado!
(Deus nos livre das mulheres de hoje em dia
(Desprezam um homem só por causa da orgia!

(Dizem que a mulher é parte fraca
bis (Nisto é que eu não posso aereeditar!
(Entre beijos e abraços e carinhos...
(O homem não tendo é bem capaz de roubar.

(Gosto que me enroSCO de ouvir dizer
bis (Que a parte mais fraca é a mulher!
(Mas o homem com toda a fortaleza
(Desce da nobresa e faz o que ela quer! M.P.161

Copyright 1957 by MELODIAS POPULARES LTDA. - Rio, Brasil.
All rights reserved. Todos os direitos reservados.

PARTITURA 3 – COM QUE ROUPA? – SAMBA (1930)

Fonte: Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro/RJ; Coleção José Ramos Tinhorão.

2

Gravado em Discos Parlophon pelo Autor

Com que roupa?

Noel Rosa

SAMBA

I
Agora vou mudar minha conduta.
Eu vou p'ra luta,
Pois eu quero me aprimorar...
Vou tratar você com a força bruta,
P'ra poder me reabilitar,
Pois esta vida não está sópa...
E eu pergunto: com que roupa?

I
Seu português agora deu o fera,
Já foise embora,
E levou seu capital,
Esqueceu quem tanto amou outrora,
Foi no «Admastro» p'ra Portugal,
P'ra se casar com uma cabóia...
E agora, com que roupa?

II
Com que roupa, com que roupa, que eu vou,
P'ro samba que você me convidou?
Com que roupa que eu vou,
P'ro samba que você me convidou?

I
Eu hoje estou pulando como sapo,
P'ra ver se escapo,
Destra praga de urubid...
Já estou coberto de farrapo,
Eu vou acubar ficando nu...
Mas paletó viroo estôna
E eu nem sei mais com que roupa...

I
Agora eu não ando mais fagueiro
Pois o dinheiro não é fácil de ganhar
Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro
Não consigo ter nem prá gastar
Eu já corri de vento em pópa
Mas agora, com que roupa?

© Copyright 1930 by EDITORIAL MANGIONE S. A. Sucessora de E. S. Mangione
São Paulo, Rio de Janeiro, Brasil.
Todos os direitos autorais reservados para todos os países. - All Rights Reserved.

N.º 24